جامعة عمار ثليجي – الأغواط

كلية العلوم الإنسانية والإسلامية والحضارة

قسم علوم الإعلام والاتصال

دلالة الخطاب السنمائي في الفيلم الجزائري البئر للمخرج لطفي بوشوشي 2015

دراسة تحليلية سيميولوجية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال

تخصص: اتصال وعلاقات عامة

إعداد الطالبتين:

جميلة عبودي

عائشة جلالي

إشراف الأستاذ(ة):

ذهبية أيت قاسي

2016-2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

كل معاني الحب والاحترام والامتنان

إلى والدتي العزيزة

إلى والدي أطال الله في عمره

إلى أخواتي: مريم وابنها الهاشمي، كوثر، نور، رانيا

إلى زميلاتي وزملائي: حنان وجليلة سحيري

إلى أختي وزميلتي عبودي جميلة

إل أحبتي

إلى ذكريات زمن جميل غرس فينا حب السينما

عائشة

إهداء

إهداء

أقدم هذا العمل عربون وفاء ومحبة إلى شهداء

الجزائر

إلى والدتي العزيزة

إلى والدي الكريم

إلى إخوتي واخواتي

إلى أختي وزميلتي عائشة جيلالي

إلى كل من جمعني بهم العلم.

جميلة

شكر وعرفان

الحمد لله سبحانه وتعالى أن وفقنا لإتمام هذا العمل بما كان من دستور الحياة الفاضلة أن يشكر من أعان، ويكرم من أحسن تمام الإحسان بالتقدم بالشكر الجزيل والخالص للأساتذة أيت قاسي ذهبية لقبولها الإشراف على هذه المذكرة وعلى تقديمها المساعدة والتوجيهات القيمة والنصائح الرشيدة في سبيل الارتقاء بهذا العمل كما نتقدم بشكرنا لكل من وضع لمسته على هذا العمل المتواضع ومن كان سندا لنا ومد لنا يد العون في إنجازه

كما يسعنا أن نتقدم بالشكر الجزيل والتقدير إلى كل عمال المركز الثقافي عبد الله بين كريو بالأغواط ومقهى الرحالة.

منذ أن كان فكرة إلى أن خرج إلى النور

" جميلة، عائشة"

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:	الصفحة
الشكر والعرفان	
الإهداء	
الإهداء	
مقدمة	
الإطار العام للدراسة	
الفصل الأول مقاربة منهجية للدراسة	
أولا: إشكالية وتساؤلات الدراسة	
ثانيا: أسباب اختيار الموضوع	
ثالثا: أهمية الدراسة	
رابعا: أهداف الدراسة	
خامسا: تحديد حدود الدراسة	
سادسا : منهج الدراسة وأدواته	
سابعا : مجتمع البحث وعينة الدراسة	
ثامنا : تحديد المفاهيم والمصطلحات	
تاسعا : عرض الدراسات السابقة	
عاشرا: صعوبات الدراسة	
الفصل الثاني: السينما الجزائرية بين الماضي والحاضر	
نشأة السينما الجزائرية	
بدايات السينما الجزائر	
السينما الجزائرية أثناء الثورة	
السينما الكولونيالية في الجزائر	
السينما الجزائرية في عهد الاستقلال	
من عهد الكولون إلى عهد الاستقلال	
هيكلة السينما الجزائرية	
الأفلام السينمائية الجزائرية في ظل الاستقلال	
السينما الجزائرية في عهد الجيل الجديد	

الفصل الثالث سيميولوجيا مفهوم واتجاهات	
نشأة السيميولوجيا	
أصل التسمية	
تاريخ السيميائية في التراث الغربي	
تاريخ السيميائية في العالم العرب	
البداية الحديثة للسيميولوجيا	
مفهوم السيميولوجيا	
إشكالية ازدواجية المصطلح (السيميولوجيا والسيميوطيقا)	
موضوع السيميولوجيا	
إتجاهات السيميولوجيا	
الإطار التطبيقي	
الفصل الرابع التحليل السيميولوجي لفيلم البئر	
التحليل السيميولوجي لفيلم "البئر	
1- بطاقة فنية عن المخرج	
2- بطاقة فنية عن الفيلم	
3- ملخص الفيلم	
4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم	
أ- التقطيع التقني	
ب- القراءة التعيينية	
5- التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم	
6- نتائج التحليل	
خاتمة	
الملاحق	
قائمة المراجع	

مقدمة

مقدمة :

كتب التاريخ في خضم توتر متضارب يشتد في ضل صراعات القوة ما بين ما تقره الحقائق التاريخية وما تجعله الذاكرة سواءا كانت فردية أو جماعية من أحداث، صنف إلى ذلك ما تمليه الاتجاهات السياسية والايديولوجية.

وأمام هذا الوضع المعقد للحقائق والأحداث التاريخية في المجتمعات العالمية، أخذت وسائل الإعلام السمعية البصرية والسينما، وعن غير قصد منذ نشأتها تسجل وتنقل الأحداث والوقائع إثر وقوعها ومع مر الزمن تصبح تلك الأحداث تشكل ما يعرف بالذاكرة السمعية البصرية، وعليه أصبح للتاريخ وللفيلم السينمائي علاقة مرجعية متبادلة، ويتفق المنظرون في مجال السينما وعلى رأسهم "مارك فيرو"، على اعتبار السينما تحمل ذاكرة جماعية، تحفظ ذاكرة الشعوب، فمنذ اكتشافها أعتبر الفيلم السينمائي مهما كان نوعه[1]

فكتابة التاريخ إعلاميا وخاصة التوثيق السمعي البصري للأحداث، يكتسي قدرا كبيرا في استحضار الذاكرة الجماعية للمجتمع في عصرنا الراهن، وهذا الاستحضار يتم عن طريق الصورة والصوت، مما ولد سياق آخر في الكتابة التاريخية ويتمثل في كتابة إعلامية وفنية درامية للتاريخ، أمام هذا الانبعاث الجديد، فإن وسائل الإعلام السمعية البصرية لاستخدام التاريخ كمحفز بمقدار ما تستخدمه كمنبر، التعبير عن الذاكرة.

ومن هذا السينما الجزائرية اهتمت بموضوع الثورة لا سيما في السنوات التي عقبت الاستقلال حيث شكل هذا الموضوع أهم المضامين التي تناولتها سينما الدولة، وهذا ما ذهب له العديد من المخرجين الجزائريين، ترجمون تلك الفترة إلى مجموعة من الأفلام كل على طريقته، استنادا لمرجعياته وانتماءاته وخلفيته السياسية والإيديولوجية، فالأحداث التاريخية هذه تعطي للكتاب حقلا خصبا للبحث في ثناياه، عن فكرة جيدة ومناسبة لتكون نصا سينمائيا، يعالج مشكلة معينة كانت تدور في تلك الحقبة ومجسدا لها على الشاشة.

[1] عبد الغني إرشن، رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا، تحليل سيميولوجي لفلمي "سينمائيو الحرية" و"العدو الحميم"، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام، تخصص: السينما والتلفزيون، 2010/ 2011، ص 8.

ومن بين هؤلاء المخرج الجزائري بوشوشي، الذي عالج مشكلة من تلك الحقبة في فيلمه "البئر" الذي جاء بقصة جديدة تعالج شكلا آخر من الأحداث، بأدوات تكنولوجية متطورة حيث أردنا من خلال دراستنا هذه تسليط الضوء على دلالة الخطاب السينمائي في السينما الجزائرية.

حيث تناولنا في دراستنا لهذا الموضوع من خلال خطة البحث التي تمحورت على مقدمة وأربعة فصول مقسمة إلى الإطار المنهجي فصلين نظري وفصل رابع للإطار التطبيقي فأما الإطار المنهجي فشمل إشكالية الدراسة، والتساؤلات الفرعية وأسباب اختيار الموضوع وأهمية الدراسة وأهدافها وتحديد حدودها والمنهج والأدوات، ومجتمع وعينة الدراسة، وتحديد المفاهيم والمصطلحات، والدراسات السابقة والصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث.

أما الجانب النظري: إشتمل على فصلين، أردنا من خلالهما الكشف عن الجوانب النظرية للدراسة، وتحديد المفاهيم المتعلقة بكل منها.

أما الجانب التطبيقي: فهو تحليل سيميولوجي لفيلم "البئر" تناولنا فيه بطاقة فنية عن المخرج، بطاقة فنية عن الفيلم، ملخص الفيلم، والتحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم، وفيه التقطيع التقني والقراءة التعيينية، وبعدها التحليل الضمني للمقاطع المختارة من الفيلم، وبعدها نتائج التحليل، وفي الأخير نختم بخاتمة.

الفصل الأول

مقاربة منهجية للدراسة

أولا: إشكالية وتساؤلات الدراسة

ثانيا: أسباب اختيار الموضوع

ثالثا: أهمية الدراسة

رابعا: أهداف الدراسة

خامسا: تحديد حدود الدراسة

سادسا : منهج الدراسة وأدواته

سابعا : مجتمع البحث وعينة الدراسة

ثامنا : تحديد المفاهيم والمصطلحات

تاسعا : عرض الدراسات السابقة

عاشرا: صعوبات الدراسة

تمهيد:

في كل بحث علمي يلجأ الباحث إلى اختيار خطوات منهجية تساعده على بناء موضوع دراسته وفق خطة منهجية وعلمية.

ولما كانت معالجة المواضيع العلمية والاجتماعية تتطلب من الباحث الوقوف عند محورة تصوراته وفق منهج علمي يستسقيه من حقل الإمكانيات النظرية، الذي هو المرجع العلمي لبناء خطة سليمة تساعده على ربط الوقائع التي يلاحظها العام والخاص مع ما يمتلكه من فضول وما يشده كباحث يثيره إشكال حول ظاهرة ما ، يتتبعها بالملاحظات البسيطة، والتساؤلات العامة إلى أن يحصل على بناء تصوره ، ويقوم بطرح تساؤل مركزي يعتبر سؤال الإنطلاق في دراسته، إذ يشمل هذا الفصل على أسئلة جزئية كطرح شامل لإشكالية الدراسة، وكذا الأسباب التي دفعت الباحثة لاختيار الموضوع والأهمية في دراسته والأهداف المراد بلوغها منه، مع الإستعانة بالدراسات السابقة المعتمد عليها كقراءات إستكشافية لبلورة رؤيتنا للموضوع.

ومن خلال هذا الفصل نبين أهم الخطوات المنهجية التي إتبعناها في دراسة موضوعنا هذا.

أولا : إشكالية وتساؤلات الدراسة :

1-1: اشكالية الدراسة :

تعد السينما إحدى الوسائل الاتصالية الجماهيرية، المتميزة بالنشاط والحيوية، التي تستخدم التكنولوجيات الحديثة في نشر المعلومات والرسائل الإعلامية المختلفة، فهي وسيلة اتصالية مركبة، ذات جوانب جمالية، تجمع بين الحركة والصورة والمؤثرات الصوتية في آن واحد، مما يجعل حواس الشخص وعقله عرضة للإثارة، إلى درجة التأثير في اتجاهاته، مما جعل العديد من المفكرين والمهتمين بالاتصال الجماهيري يصفونها بالصناعة الإعلامية الاتصالية الوحيدة التي يمكن اعتبارها فنا من الدرجة العالية، وأثبتت السينما قدرتها على امتصاص جميع الخطابات من الحقول الثقافية، وجعلها عنصرا فاعلا في البناء الفيلمي.

والخطاب السينمائي هو ظاهرة متناهية في التركيب، وهو خطاب آني ولغة ناجزة عبر كلام فردي، أو واقعية كلامية، وهو أيضا قول رهين بمتكلم واحد، وهو المخرج، أو بعدة متكلمين من الأشخاص، ورهين بسياق ثقافي جمالي إيديولوجي.

وأيضا الفيلم السينمائي هو نتاج فكري وفني تماما كالأدب القصصي، يخضع لوعي الكاتب أو المخرج الفكري و الفني لموقفه من قضايا المجتمع، وقد أكد" جون بول سارتر" على أن كل قول يجب أن ينطوي على موقف و إيديولوجية معينة، هذا الموقف يزيد من القدرة على تفهم المجتمع والحياة [1] .

والسينما بكل أنواعها تقوم بنقل كل الأحداث والقضايا التي تحدث في المجتمع، ومن بينها السينما الجزائرية، عملت الأخيرة على مدى تاريخها لتنال مكانة مرموقة ضمن السينما العالمية، تتميز من حيث النشأة والهدف والمسار عن جميع التجارب السينمائية في الوطن

[1] عواطف زراري، **دلالة الخطاب النسوي في السينما الروائية العربية**، دراسة تحليلية سيميولوجية لستة أفلام نسوية ، دكتوراه في علوم الاعلام و الاتصال ،الجزائر، 2014/ 2015، ص 28 .

العربي، ومن خلال هذا التمييز كانت بمثابة القدوة على الرغم من أنها بدأت متأخرة بالنسبة للوطن العربي لمصر وسوريا وغيرها.

فقد نشأت السينما الجزائرية نشأة سليمة سارت بخطوات مدروسة، وبهذا استطاعت أن تخرج بالسينما العربية إلى العالمية، وأن تقدم أفلاما ممتازة على الرغم من أن بداياتها كانت إبان ثورة التحرير. وقد ارتبطت السينما الجزائرية بمحيطها السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي أثر على الأعمال المنتجة[1]، على غرار فيلم "وقائع سنين الجمر" للمخرج محمد الاخضر حامينة، الذي تحصل على السعفة الذهبية في مهرجان "كان" الدولي" 1975.

وهذه السينما تحمل في طياتها الكثير من المعاني والدلالات، باعتبارها نصا من نوع آخر نصا بالصوت والصورة ،نصا للصورة فيه معان ودلالات، وللموسيقى بأنواعها معان ودلالات، للحوار، لنبرة الصوت، للضجيج، لزوايا التصوير، وحركات الكاميرا معان ودلالات.

السينما هي عندما يفسح المجال للرمزية ان تعبر في الوقت الذي يصبح فيه الكلام عبئا وعاجزا عن إيصال المعنى الحقيقي، ولاستجلاء هذه المعاني لابد من اخضاعها لدراسة علمية ممنهجة باعتماد التحليل السيميولوجي.

فالسينما تعد أحد أهم مجالات هذا التطبيق (السيميولوجيا)، والتي اهتم بها عدد كبير من الدارسين وعلى رأسهم رولان بارت وغيره كثيرون، وكمفتاح حداثي لا بد من اللجوء إليه قصد عصرنة الفهم وآليات التأويل والقراءة.

ويتناول التحليل السيميولوجي الفيلم السينمائي، بالدراسة العميقة في أبعاده وتركيباته الداخلية صوتا وصورة وحركة، وذلك أن بنية الفيلم هي بنية من الرموز والإشارات التي تنقسم إلى قسمين: مفردات لغوية كالصوت النثري، وصوت الموسيقى، والغناء

[1] www.startimes.com/?t=26094346. تاريخ الزيارة 2016/12/1

والضوضاء، ومفردات بصرية كفنون التعبير والإشارة، الأشكال والألوان وتقنيات التصوير، ونظم المعالجة السيميولوجية للفلم هي أيضا تأويل لجميع الرموز اللفظية.

في هذه الدراسة ارتأينا أن نغوص في التجربة السينمائية الجزائرية المعاصرة، من خلال القيام بدراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم سينمائي جزائري حديث الولادة ، غير أنه ولد كبيرا لما عرفه من احتفاء و انتقاد.وهو فيلم "البئر" لمخرجه لطفي بوشاشي، لمعرفة الرموز والدلالات التي جاءت فيه.

وعلى هذا الأساس من الضروري البحث في خفايا الرسائل الضمنية لهذا الفيلم عبر طرح السؤال الجوهري التالي:

- ✓ **ما هي الخصائص الدلالية للخطاب السينمائي الجزائري في فيلم "البئر" لمخرجه لطفي بوشاشي 2015؟**

2-1 التساؤلات :

للإجابة عن الاشكالية المطروحة سنقوم بطرح مجموعة من التساؤلات التي تمثل ركائز أساسية لتفكيك الإشكالية وتتمثل فيما يلي:

- ✓ ماهي المعاني والرسائل الضمنية التي يحملها فيلم "البئر"؟
- ✓ هل مضامين هذا النوع من الأفلام عكست واقع المجتمع الجزائري في تلك الفترة ؟
- ✓ ما هو البعد الإيديولوجي لهذا الفيلم أو ماهي الأفكار الإيديولوجية التي يحتويها هذا الفيلم؟
- ✓ ما هي الصورة التي عكسها فيلم "البئر" واقعيا وسياسيا واجتماعيا؟.
- ✓ هل تأثر بناء فيلم "البئر" بالتطور التقني الذي عرفه الإنتاج والإخراج السينمائي العالمي؟

ثانيا :أسباب إختيار الموضوع:

يرجع إهتمامنا بموضوع دلالة الخطاب السينمائي في السينما الجزائرية إلى أسباب ذاتية وأخرى موضوعية تتمثل في مايلي:

2-1: الأسباب الذاتية:

- ✓ إهتمامنا بالسينما كفن وإدراكنا لقوة بهذا النمط الإتصالي على التأثير في أراء وتوجهات الجماهير.
- ✓ إهتمامنا بموضوع السينما الجزائرية وما تقدمه من حقائق تاريخية.
- ✓ رغبتنا وميولنا الشخصي في البحث والتخصص في مجال السيميولوجية التي تعتبر محالاً خصبا ، للدراسات في ميدان الاعلام.

2-2 : الأسباب الموضوعية:

- ✓ التعرف على الأنماط والتقنيات المستعملة في التحليل السيميولوجي للخطاب السينمائي
- ✓ قلة الدراسات العلمية التي تهتم بتحليل المضامين الفيلمية الجزائرية.
- ✓ أردنا أن تكون هذه الدراسة مثمرة لكل المعلومات والمعارف التي تحصلنا عليها خلال مشوارنا الدراسي بجامعة عمار ثليجي.

ثالثا : أهمية الدراسة:

تكمن أهمية دراستنا كونها تحاول الكشف عن خصائص وأهمية الخطاب السينمائي الجزائري، من خلال التطرق للسينما الجزائرية منذ بدايتها حتى الآن و التطرق كذلك الى موضوع السيميولوجيا من حيث النشأة و التطور.

وتستقي أهميتها أيضاً، كونها تعتمد على المقاربة السيميولوجية من خلال التحليل السيميولوجي للفيلم السينمائي الجزائري "بئر" الذي يحمل العديد من الدلالات والأفكار من أجل الوقوف على المعاني الحقيقة الظاهرة والخفية ، وحتى يتسنى لكل واحد منا إدراك خصائص الخطاب السنمائي الجزائري من خلال فيلم "البئر".

رابعا : أهداف الدراسة:

- ✓ اكتشاف الخصائص الدلالية في السينما الجزائرية .
- ✓ إبراز مختلف الدلالات والمعاني الخفية للفيلم المختار محل الدراسة وهذا بقراءته قراءة خاصة بتفكيك الرموز والدلائل وتحليل الرسائل التي يتضمنها.
- ✓ الكشف عن الخلفيات الإيديولوجية التي يحملها الخطاب السينمائي في الأفلام الجزائرية.
- ✓ معرفة الأبعاد الضمنية ومعاني الرسائل التي يحملها الفيلم السينمائي الجزائري "البئر".

خامسا : تحديد حدود الدراسة:

انطلقنا في انجاز هذه الدراسة شهر جانفي 2017 إلى غاية شهر ماي 2017 ، حيث تم في هذه الفترة جمع المعلومات والبيانات الخاصة بالدراسة ، إعداد الجانب المنهجي للدراسة ثم الجانب النظري، و بعدها الجانب التطبيقي والذي اشتمل على عدة مراحل منها تحليل الفيلم تحليلا سيميولوجيا ، ثم تقديم النتائج .

سادسا :نوع الدراسة و منهجها :

6-1:نوع الدراسة:

تندرج دراستنا ضمن البحوث الوصفية التحليلية التي تهدف إلى تصوير و تحليل وتقديم خصائص ظاهرة او مجموعة من الظواهر ، كما تتسم الدراسات الوصفية بأنها تقرب الباحث من الواقع حيث يدرس ظاهرة كما هي على أرض الواقع و يصفها بشكل دقيق .

6-2 منهج الدراسة :

من أجل ضمان السير الحسن للدراسة لا بد علينا من تحديد منهج نتبعه للوصول إلى الأهداف المرجوة.

فالمنهج هو الطريق المؤدية بالعلم للتقدم من مجرد الشك والتصور والوهم، إلى النتائج السليمة الموضوعية الموثوق فيها ويهدف إلى الدقة والتدقيق يعتمد على المنطق وعلى الأساليب اللازمة للتحقيق والقياس[1] .

وبما أن دراستنا تهدف إلى الوصول إلى المعاني والدلالات الضمنية للخطاب السينمائي في الفيلم السينمائي الجزائري "بئر" لجأنا إلى إستخدام مقاربة التحليل السيميولوجي التي تسمح لنا بالوقوف عند تلك الدلالات الخفية والضمنية لرسائل الفيلم، و التي تسعى إلى الكشف عن أهمية وظيفة الصورة بإعتبارها أداة تحمل أبعاد دلالية خاصة. فالتحليل السيميولوجي هو "عبارة عن مجموعة من التقنيات والخطوات المستهدفة لوصف وتحليل شيء باعتباره دلالة في حد ذاته من جهة أخرى"[2] .

ويعرف المنهج السيميولوجي حسب رولان بارت (Roland Barth) هو "شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية والألسنة، بحيث يلتزم فيها الباحث الحياد نمو الرسالة والوقوف على الجوانب السيكمولوجية والاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل"[3].

إن طرق تحليل الأفلام تختلف باختلاف الهدف الذي تصبو إليه الدراسة، ويتم ذلك باختيار طريقة التحليل التي تشمل عملية الوصول إلى الهدف الرئيسي واستخراج وحدات التحليل.

تحليل الأفلام :

ويقصد بتحليل الفيلم تجزئة بنيته إلى مكوناتها الأساسية ثم إعادة بناءه الأهداف تخدم التحليل ولهذا يجب في هذا السياق الإنطلاق من النص الفيلمي Le texte Filinque وذلك

[1] محمد جمال الفار، **المعجم الاعلام** ، دار أسامة للنشر و التوزيع ، الاردن ، 2010، ص 333.

[2] محمد عبد الحميد ، **تحليل المحتوى في بحوث الإعلامي** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1988 ، ص 30

[3] وليد قادري ، صورة الاسلاميين في السينما المصرية ، تحليل سيميولوجي لفيلمي عمارة يعقوبيان و أحمد مرجان ، أطروحة ماجستير في علوم الاعلام و الاتصال ، 2012 ، ص 8 .

لتحديد العناصر المميزة للفيلم وبعد تجزئته يتم تأسيس الروابط بين مختلف العناصر المعزولة، ولتحليل الأفلام يجب إستخدام الأدوات التالية:

- **الأدوات الوصفية:** Instrument descriptif وتهم الأدوات التقنية والتقطيع التقني التجزئة ووصف صور الفيلم.
- **الأدوات الإستشهادية:** وتشتمل على تقنية مسخة من الفيلم والوقوف عند الصورة.
- **الأوات الوثائقية :** وتشتمل على المعلومات السابقة واللاحقة لبث الفيلم [1] .

سابعا : مجتمع و عينة الدراسة :

ولإنجاز هذه الدراسة لا بد من تحديد العينة والتي تعرف على" أنها عبارة عن جزء من المجتمع الكلي، نقوم بدراسته تم تعميم النتائج المتوصل إليها على كامل المجتمع"[2] التي تعرف أيضا بأنها "ذلك الجزء المختار من مجتمع البحث الكلي وتكون ممثلة لهذا المجتمع ويشرط للعينة أن تكون فيها جميع صفات الأصل الذي اشتقت منها في جوانبها المختلفة طبقا لطبيعة الموضوع المدروس"[3] .

إعتمدنا في دراستنا على العينة القصدية والتي تعني: "أن الباحث ينتقي أفراد عينة بما يخدم أهداف دراسته وبناءا على معرفته دون أن يكون هناك دور أو شروط غير التي يراها هو مناسبة من حيث الكفاءة أو المؤهل العلمي أو الاختصاص أو غيرها، وهذه عينة غير مماثلة لكافة وجهات النقد ولكنها تعتبر أساسا متين للتحليل العلمي ومصدر ثري للمعلومات التي تشكل قاعدة مناسبة حول موضوع الدراسة"[4] .

تعريف آخر: هي "عينة يختارها الباحث إختيارا حرا على أساس انها تحقق أغراض الدراسة التي يقوم بها"[5] .

---

[1] وليد قادري ، **مرجع سابق** ، ص 8 .

[2] لقصير رزيقة ، **دور العلاقات العامة في تحسين صورة المؤسسة الاقتصادية** ، رسالة ماجستير في علوم الاعلام و الاتصال، جامعة الجزائر ، 2008/2007 ، ص 37 .

[3] محمد الحسن إحسان ، **الأسس العلمية لمناهج البحث الاجتماعي** ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، د ط ، بيروت ، 1996 ، ص 23

[4] زياد أحمد الطويسي ، **موسوعة شرطيوة ، مجتمع الدراسة و العينات** ، مديرية تربية لواء بتراء ، الاردن ، 2001 ص 6 .

[5] حامد ابراهيم ، **البحث العلمي و إستخدام مصادر المعلومات** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993 ، ص92.

تم إختيارنا للعينة القصدية باعتبارها أكثر ملائمة لدراستنا لأن موضوعنا هو دلالة الخطاب السينمائي في السينما الجزائرية، والمجتمع الكلي للدراسة، هو الأفلام السينمائية الجزائرية وقصدنا إختيار الفيلم السينمائي "البئر" لأنه فيلم جديد على الساحة السينمائية الجزائرية وهو للمخرج لطفي بوشوشي (إنتاج سنة 2015)، عرف نجاحاً، بحصوله على إجماع نقدي، جزائري وعربي، ونال عدة جوائز على المستويين العربي والدولي ووصول إلى الاوسكار، رغم أنه فيلم أنتج بميزانية جد ضئيلة، وسند مجتمعي و حكومي محدود .

ثامنا: تحديد المفاهيم والمصطلحات:

ترتكز دراستنا على مجموعة من المفاهيم والمصطلحات لها علاقة وطيدة بموضوع الدراسة، لذلك سنحاول أن نقدم فكرة عن بعض هذه المصطلحات سواء من وجهة نظر الباحثين أو من خلال تحديد معناها الإجرائي وتتمثل فيما يلي:

1- الـدلالـة:

لغة : قال إبن فاس: الدال واللام أصلان أحدهما إبانة الشيء بأمارة تتعلمها، والآخر إضطراب في الشيء، فالأول قولهم دللت فلانا على الطريق والدليل الإمارة في الشيء وهو بين الدالة والدلالة[1].

وكذلك تعني بلفظ دلالة حسب ما جاء في المعجم الوسيط: دل عليه وإليه، يدل دلالة أرشد ويقال دل على الطريق ونحوه، سدده إليه فهو دال والمفعول مدلول عليه وإليه والدلالة : الإرشاد وتطلق الدلالة على ما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه من معنى أو معانفي لسان العرب.

في لسان العرب: دله على شيء سدده إليه والدليل ما يستدل به أو الذي يدلك، والجمع أدلة وأدلاء والاسم دلالة بالكسر والفتح، قال سيبريه "الدليلي علمه بالدلالة ورسوخه فيها ودللت بهذا الطريق عرضه[2]".

[1] www.alukoh.net.literature-language/109798. تاريخ الزيارة 2016/12/22

[2] عواطف زراري ، **مرجع سابق** ، ص 26 .

إصطلاحا: تعرف الدلالة على أنها في الأصل تدل على كلمة (ضعف) أي أن أي تغيير دلالي هو تغيير معنوي[1].

ويعرفه بعضهم بأنه " دراسة المعنى" أو العلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى[2] .

وعرف الأصوليون الدلالة بأنها "كون الشيء يلزم من فهمه فهم شيء آخر أو كون الشيء بحيث يلزم من العلم به العلم بغيره.

وقد عرفت الدلالة بمجموعة من التعاريف أشهرها ما أصطلح عليه أهل الميزان الأصول العربية، والمناظرة "أن يكون الشيء بحالة يلزم من العلم بها العلم بشيء آخر"، وهم يقصدون بالشيء الأول: الدال، وبالشيء الثاني: المدلول، والمراد بالشيئين: مايعم اللفظ وغيره[3].

أما سيميولوجيا فيشير مصطلح الدلالة حسب ما جاء به فردبنان دي سوسير إلى العلاقة بين الدال والمدلول وهذا حسب الباحث دانيال تشاندلر، يستخدم أيضا للإشارة إلى المعاني المختلفة الآتية: الوظيفية المحددة للعلامات أي أنها تدل على آخر وتنوب عنه، سيرورة تشكيل الدلالة أو سيرورة المعنى، إرجاع اللغة إلى الواقع[4] .

التعريف الإجرائي:

الدلالة نقصد بها في دراستنا "دلالة الخطاب السينمائي الجزائري في فيلم بئر" البحث في معانى الرموز (الكلمات والجمل، الموسيقى ، الحركات . اللقطات، الديكور،...) التي تتضمن هذا النوع من الخطاب.

---

[1] قدور عبدالله الثاني، **سيميائية الصورة ،مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2008 ، ص 92 .

[2] أحمد مختار عمر، **علم الدلالة** ، عالم الكتب ، للنشر و التوزيع ، د ط ، القاهرة ، مصر ، 1986.

[3] سعد بن مقبل بن عيسى العنزي، **دلالات السياق عند الأصوليين** ، دط ، جامعة أم القرى ، 1428ه، ص 20.

[4] عواطف زراري ، **مرجع سابق** ، ص 27 .

2- الخطاب:

لغة:جاء في لسان العرب بشأن مادة خطب أن الخطب، و المخاطبة هو الأمر الذي تقع فيه المخاطبة والشأن والحال ... والخطابة والمخاطبة : مراجعة الكلام وقد خاطبة بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان...والخطبة اسم للكلام الذي يتكلم به الخطيب...الكلام المنثور المسجع ونحوه...والخطبة مثل الرسالة التي لها أول وأخر والمخاطبة مفاعلة من الخطاب والمشاورة... وفصل الخطاب هو أن بفصل بين الحقو الباطل و يميز بين الحكم وضده[1] .

كما يعرفه أبو البقاء الكفوي في الكليات: حين يقول" الخطاب هو الكلام الذي يقصد به الإفهام، إفهام من هو أهل للفهم، والكلام الذي لا يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمى خطابا"[2].

إصطلاحا: الخطاب مرادف للكلام أي الإنجاز الفعلي للغة بمعنى اللغة في طور العمل أو اللسان الذي تنجزه ذات معينة كما أنه يكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية.[3]

ويستعمل "إيميل بنفيست" كلمة خطاب كضد لكلمة حكاية (القصة) وهو يميز الخطاب بوجود علامات بيانية (البيانات) مقترحنا شخص يتحدث إلى المخاطب (المرسل إليه) بينما الحديث هو أو القصة هو الدرجة الصفر من التحدث فكل شيء يمر كما لو أن الأحداث تروى من ذاتها دون أحد أن يرويها والحال أن كل نص مكتوب أو فلمي سواء كان توهميا أو وثائقيا، إنما ينظمه شخص ما بخلاف الواقع الذي لا ينطقه أحد حتى لو كانت آثار الجهاز الحاكي مخفية، فليست الحقيقة أبدا ما نراه، بل خطاب منطوق عن الحقيقة[4].

---

[1] ابن منظور ، **لسان العرب، المجلد 2**، طبعة دار الجيل و دار لسان العرب ، بيروت ، 1988 ، ص 856 .

[2] أبو البقاء الكوفي ، **الكليات** ، طبعة مؤسسة الرسالة ، تح : عدنان درويش و محمد المصري ، بيروت ، 1992 ، ص 419 .

[3] سعيد يقطين ، **تحليل الخطاب الروائي** ، ط 3 ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ، الدار البيضاء ، 1997 ، ص 21

[4] ماري تيزنرجونو، **معجم المصطلحات السينمائية** ، تر: فائز بشر ، ص 31.

يوجد للخطاب عدة أشكال مختلفة بالرغم من وجود بنية واحدة لا إختلاف فيها للخطاب من بينها الخطاب الفلسفي، الخطاب الديني، الخطاب التاريخي والخطاب الاجتماعي والسياسي والخطاب الأدبي والفني والخطاب الإعلامي، من بين هذه الأشكال هذين الأخيرين يدخلان ضمن مجال دراستنا حيث عرفتها عواطف زراري على النحو التالي:

الخطاب الإعلامي: هو الخطاب الذي يهدف إلى الإخبار عن الحوادث بهدف التأثير في إتجاهات القراء والمستمعين والمشاهدين وتوجيههم في إتجاه خاص بكيفية الخبر والإعلام وصياغته.

أما **الخطاب الأدبي والفني:** هو الخطاب الذي يقوم بتحليل الأعمال الأدبية والفنية لبيان جماليتها وصورها وأساليبها وقدرتها على التأثير في الملتقى وإثارة خياله ومقدار ما فيها من إبداع الأديب أو الفنان[1].

التعريف الإجرائي: الخطاب الذي نقصده في هذه الدراسة هو الخطاب السينمائي أو الخطاب الفيلمي وما الدلالة التي يحملها هذا الخطاب في الفيلم الجزائري "بئر".

3- تحليل الخطاب :

لتحليل الخطاب تحديدات متعددة إلا أن المعنى العام لتحليل الخطاب تحليل استعمال اللغة. ونظرا لكون الدارسين المعاصرين اهتموا بتحليل شتى أشكال الخطابات، أصبح لزاما عليهم الاستعانة بالعلوم الإنسانية لتمدهم بالآليات الإجرائية للدراسة، ومنه نشأت مقاربات التحليل: النفسية، الاجتماعية، الأنثروبولوجية، التواصلية، الفلسفية، البلاغية... لأن لتحليل الخطاب صلة بأجناس الخطاب[2] .

إن تحليل الخطاب هو غاية في عدم الاستقرار لوجوده في ملتقى العلوم الإنسانية، توجد تحليلات تغلب عليهاالصبغة الاجتماعية، وأخرى تغلب عليها الصبغة اللسانية، وثالثة

[1] عواطف زراري ، **مرجع سابق** ، ص 26.

[2] نوال بومعزة ، **تحليل الخطاب** ، مطبوعات مقدمة لطلبة السنة الثالثة L.M.Dجامعة الامير عبد القادر ، الجزائر 2013/2012، ص ص 2-4.

تغلب عليها الصبغة النفسانية، ويضاف إلى هذا التفريع ما بين التيارات من اختلافات إذن، فلكل نوع من الخطابات إجراءات تحليلية خاصة، تُسهم في الكشف عن دلالاته تعتمد على تلك المقاربات، وعلى كفاءة المحلل في الاتكال عليها والخروج بنتائج يمكن أن يقال عنها مرضية.

4- السينما:

لغة: تعرف السينما في قاموس المعجم الوسيط على أنها " فن التصوير بواسطة الصوارة (كاميرا) حيث تصبح المادة المصورة متحركة على الشاشة أمام الناظرة[1].

إصطلاحا:

السينما هي اختصار لكلمة CINEMATOGRAPHE أي (أي التسجيل الحركي- حرفيا المعرب) وهذه الكلمة متعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل في السينما) وعرضها حفلات وقاعة العرض (ذهب إلى السينما) ومجموع نشاطات هذا الميدان ومجموع المؤلفات المفلمة مصنفة في قطاعات كالسينما الأمريكية والسينما الصامتة والسينما التوهمية والسينما التجارية[2].

والسينما كذلك هي تعامل منظم مع الطبيعة يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق بخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعة من العلامات أو الإشارات وهذا ما يجعل منها نظاما سيميائيا[3] .

كما يعرفها "لويس دلوك" في Cinéma et Gié السينما والمنشار بأنها "أداة مهمة للتحدث إلى الشعوب" أما "أبل غونس" فيعتبرها بأنها لغة الصورة، التي تعيدنا إلى الوحدات الكتابية التمثيلية البدائية التي لم تجهز بعد، لأن عيوننا لم تخلق لأجلها[4] .

---

[1] www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ تاريخ الزيارة: 2016/12/26

[2] ماري نيريزجورنو ، **مرجع سابق** ، ص 16

[3] قدور عبدالله ثاني ، **مرجع سابق** ، ص 194

[4] آمال منصور ، **سؤال الذات في زمن العولمة** ، د ط ، جامعة محمد حيدر ، الجزائر ، ص 2 .

5- الفيلم:

لغة: يعرف في معجم المعاني الجامع جمع أفلام، والفيلم شريط تصويري أو تسجيلي وهو خيط من السليلوز تعلوه قشرة من الجلاتين ومن برومور الفضة، ويستعمل للتصوير الشنسي والسينمائي[1].

إصطلاحا:

يعرف الفيلم مبدئيا هو صورة الأشياء تتحول إلى لغة إذا شئنا من الدرجة الثانية، بمعنى أنها لغة ذات طابع وخصائص جمالية من نوع خاص ومختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى[2].

كما يعرف أنه كلمة من الإنجليزية، غشاء بلورة، تعني أولا بلورة التمرير الضوئي ثم الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصورة وحفظها، ومن باب التوسع أصبحت تعني العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها كالفيلم الخيالي وفيلم المحفوظات .....إلخ، بالمقابل فهي على العموم لا تستعمل في الحديث عن الأفلام القصار[3].

كما يعني مصطلح فيلم أيضا الفيلم الخام، والفيلم الخام صورة وصوت عبارة عن شريط مثقوب الجانب، كان يصنع قديما من نترات السليلوز، يغطى بعجينة فوتوغرافية أي من مادة شديدة الحساسية، تتأثر بالضوء إذا تعرضت له، ومقاسات الأفلام هي 8 ملم 16ملم، 35 ملم، 70 ملم[4].

---

[1] www.almaany.com/ar/dict/ar-a/ تاريخ الزيارة: 2016/12/27

[2] قدور عبد الله الثاني ، **مرجع سابق** ، ص 194 .

[3] تيزيرجورنو ، تر: فائز بشر ، **مرجع سابق** ، 46.

[4] www.startimes.com/f.aspx.

ويعرف الفيلم على أنه منتوج ثقافي تمت صناعته من طرف مجموعة مندمجة، كل له استراتيجيته مقارنة مع وسطه وجمهوره وتشكيلته الاجتماعية، مما يجعلها تقول إن الفيلم نتيجة عمل جماعة يصعب الاعتراف بنصيب كل واحد منها[1].

التعريف الإجرائي:

الفيلم الذي نقصده في دراستنا هو الفيلم الروائي الطويل وهو الفيلم الجزائري "بئر" المستلهم من قصة واقعية حدث أثناء الثورة التحريرية في قرية معزولة من قرى الجزائر حيث يعتمد فيها على خيال المؤلف والمخرج وقدرتهما على الإبتكار ويعتمد على ممثلين لتجسيد الشخصيات الحقيقية في الرواية.

6- الفيلم السينمائي:[2]

يعرف على أنه خطاب أني، لغة ناجزة عبر كلام فردي، أو واقعة كلامية، إنما هو "ملقوط" أي قول "رهين بمتكلم واحد هو المخرج أو بعدة متكلمين كالشخوص مثلا، ورهين بسياق ثقافي، جمالي وإيديولوجي.

ويعرف كذلك على أنه " وسيلة من وسائل التعبير الفني، تقوم على تسجيل الصورة المتحركة على شريط حساس، وإعادة عرضها من خلال أجهزة ومعدات خاصة، والواقع أن كل صورة على حدى، وهي صورة ثابتة لا تتحرك، وتتابع الصور واستمرار عرضها هو الذي يوهم المشاهدين بالحركة .

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى[3]:

تتمثل هذه الدراسة في أطروحة دكتوراه تقدمت بها الباحثة عواطف زراري، إلى جامعة الجزائر، وقد كان عنونها دلالة الخطاب النسوي في السينما الروائية العربية لقد كان

[1] عواطف زراري ، **مرجع سابق** ، ص 33 .

[2] محمد عدلان بن جيلالي ، **سيميائية الخطاب الفيلمي** ، دط ، وهران ، 2010/2009، ص 288 .

[3] عواطف زراري ، **مرجع سابق** .

الهدف الأساسي للدراسة هو محاولة الكشف عن الدلالات الايديولوجية الخفية التي يحملها الخطاب النسوي السنمائي العربي وأكثر دقة الإشارة إلى ما تتميز به المرأة السينمائية العربية من خلفيات إيديولوجية محاولة تجسيدها، في شكل صور سينمائية عن وضعية المرأة في المجتمع العربي.

بدأت الباحثة دراستها بطرح الإشكالية التالية:

ما خلفية الخطاب الإيديولوجي الذي تعكسه الأفلام الروائية النسوية العربية عن المرأة؟

إعتمدت الباحثة لمناقشة هذه الإشكالية على المقاربة السيميولوجية لتحليل الأفلام وبالضبط على التحليل النصي الذي يعتبر أن الفيلم نص ووحدة خطاب يمكن تحليله من خلال تحليل العناصر المختصة وغير المختصة الداخلة في تكوينه تسلم اللقطات الشخصيات، الحوار،...إلخ وهذا لتحديد الرسالة الضمنية للفيلم.

خرجت الباحثة بعد تحليلها للفلام بعدة نتائج، أهمها:

– تظل سينما المخرجات العربيات حاملة لخصائص ترتبط إرتباطا عضويا وبنيويا بمخرجاتها وهذا ما يجعلها تدخل في سياق "سينما المؤلف" هي أيضا نظرا للخصائص الفنية والجمالية التي تميل إلى تغليب الرؤية الذاتية التي تبدو جلية في إنجاز كل واحدة.

– إن التطور الذي رافق تدرج المرأة في المهن السينمائية، ودخولها إلى ميدان العمل هو الذي غير صورة المرأة في السينما العربية إن استطاعت بعض المخرجات العربيات إلغاء صورة المرأة النمطية التقليدية في الأسرة التي عودتنا عليها السينما العربية الذكورية وطرح صورة المرأة كإنسان وكعنصر فعال في المجتمع .

– إصرار المخرجة العربية على إعطاء أدوار بطولية للنساء، هو يدافع إستعادة توازن المجتمع وإعادة ترتيب بنية الفكرية، والثقافية وهذا ما لمسناه في كل الأفلام المدروسة حيث كل الأدوار الرئيسية جاءت نسوية لكف هذا الحضور النسوية الكثيف تراوح بين الايجابي والسلبي ما سمح بتقديم نماذج تسوية متعددة

– تميز الخطاب السردي داخل الأفلام المدروسة بطابع الخطاب المعروض أين برزت الحوارات المباشرة بين الشخصيات دون الحاجة إلى متحدث أو راوي ينقل الأحداث ما عدا الفيلم المصري فتميز بالخطاب المسرود لأنه إقتضى وجود الراوي المشارك الذي قام بسرد الأحداث التي جرت بالماضي.

الاستفادة من الدراسة : ان اختيارنا لهذه الدراسة لم يكن من محض الصدفة بل لان لها علاقة مباشرة مع دراستنا لا من حيث المنهج المتبع لأن المقاربة المنهجية المعتمدة تتوافق مع المقاربة الموظفة في الدراسة الا وهي المقاربة السيميولوجية و كذلك استفدنا منها في الجانب التطبيقي حيث ساعدتنا في التعرف على حركات الكاميرا ولقطات التصوير .

الدراسة الثانية[1] **:**

دراسة "منصور كريمة" **إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**" أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية ، جامعة وهران ، سنة 2013/2012

لقد بدأت الباحثة دراستها بطرح الإشكالية التالية

– ماهي الصورة التي عكستها أفلام الألفية الثالثة واقعيا وسياسيا واجتماعيا؟

– هل تلمس وجود علاقة جدلية بين الواقع الجزائري سياسيا واجتماعيا بوصفهم مواضيع وأداة الكشف عن تلك المواضيع في أفلام الألفية الثالثة؟

إعتمدت الباحثة لمناقشة هذه الإشكاليات على المنهج التاريخي لتتبع مراحل نشأة وتطور السينما الجزائرية لرصد خطواتها أما ما تعلق بالجانب الموضوعاتي والفني إعتمدت المنهج لمقاربة موضوعات الأفلام من جهة والوقوف على العناصر الفنية المكونة للعمل من جهة أخرى، كما اعتمدت على المنهج السيميولوجي لتحليل بعض اللقطات الفيلمية الدالة على مدلولات معينة.

[1] منصور كريمة، **اتجاهات السينما الجزائرية في الالفية الثالثة** ، جامعة وهران ، 2013/2012 .

خرجت الباحثة بعد تتبعها لتطور السينما الجزائرية وتحليلها لبعض اللقطات الفيلمية إلى عدة نتائج أهمها:

– عرفت الجزائر الفن السينمائي وهي تحت نير الإستعمار، حيث شكلت السينما في العهد الكولونيالي بوقا للإيديولوجيا الإستعمارية التي سيطرت عليها.

– أصبحت السينما في الجزائر أثناء حرب التحرير المرآة العاكسة لمبادئ الثورة بإنتاج أفلام تصور المجاهدين في الجبال، ومحاولاتها للتميز عن السينما الكولونيالية باستخدامها أداة للنضال من أجل التغيير، لكن بداياتها كانت من توقيع فرنسيين مساندين للثورة من أمثال "رونيه فوتيه" .

– دخلت السينما الجزائرية منعطفا مهما بحلول الألفية الثالثة فصناعة الأفلام لم تقتصر فقط على تمجيد الثورة ومعالجة القضايا الاجتماعية، وإنما اشتغلت بحكم الخصوصية الوطنية والظروف السياسية والاجتماعية بإنتاج أفلام تمس كل المواضيع التي لها علاقة بالفرد والمجتمع الجزائري.

– أضحت السينما الجزائرية تطرق كل المواضيع وحتى تلك المواضيع التي تعتبر من الطابوهات في المجتمع الجزائري من أمثلة ذلك موضوعي الإرهاب والجنس، وهذا إلى أن عددا من المخرجين الجزائريين أصبحوا ينشطون أكثر في المجهر حيث وجدوا الحرية المطلقة في التعبير عن رؤاهم بعيدا عن الرقابة وبدعم أجنبي، فقد ساهمت هذه الأفلام في بعث السينما الجزائرية من جديد باستفادتها من التقنيات والفنيات السينمائية الحديثة لكنها فقدت هويتها، وغرقت في مقاصد الأخر.

الاستفادة من الدراسة : وقع اختارنا لهذه الدراسة لان لها علاقة بالمتغير المستقل للدراسة وهو السينما الجزائرية حيث استفدنا منها الكثير من المعلومات عن السينما الجزائرية في الالفية الثالثة .

الدراسة الثالثة[1]:

جمال شعباني شاوش "**صورة الإرهاب في السينما الجزائرية، تحليل سميولوجي لفيلمي المنارة ورشدة**" رسالة ماجستير في علوم الإعلام والإتصال ،جامعة الجزائر بن وسف بن خدة، سنة 2008/2007 .

لقد بدأ الباحث دراسته بطرح الإشكالية التالية:

– ماهي الصور والدلالات الصريحة والضمنية التي قدمها فيلما المنارة ورشيدة عن الإرهاب في الجزائ، وتلتها مجموعة من التساؤلات من أهمها:

– ماهي المعاني والرسائل الضمنية التي نقلت للمشاهد عن الإرهاب في الجزائر؟

– هل كانت الصورة الموظفة للإرهاب في الفيلمين محل الدراسة مطابقة مع الأحداث والتطورات التي جرت في الجزائر؟

– ما هي المحاور والقضايا الرئيسية لفيلمي المنارة ورشيدة ؟

إعتمدت الباحثة للإجابة على الإشكالية والتساؤلات المطروحة على مقاربة التحليل السيميولوجي إذ بواسطته تستطيع الوقوف على الدلالات لخفية والمعنى الباطني للرسائل الإعلامية ويسعى لكشف أهمية وظيفة الصورة باعتبارها أداة إعلامية، بالإضافة إلى تقنيات ومؤثرات أخرى تحمل أبعاد دلالية خاصة.

خرجت الباحثة بعد تحليلها لفيلمي المنارة ورشيدة بعدة نتائج من أهمها:

– يشير فيلم المنارة أن هناك عوامل أدت إلى ظهور الإرهاب في الجزائر، فالأوضاع المتقلبة والمتغيرة والتحول السياسي إلى جانب التسيير السلبي للنظام السياسي كلها عوامل ساهمت في بروز الإرهاب، في حين نجد أن فيلم رشيدة لم يشر إلى عوامل إنتشار الإرهاب، بل إكتفى بالإشارة إلى النتائج الوخيمة على المجتمع، أو المرأة بالدرجة الأولى.

[1] جمال شعباني شاوش ، **صورة الارهاب في السينما الجزائرية** ، تحليل سيميولوجي لفيلمي المنارة و الرشيدة ، جامعة الجزائر ، 2008/2007.

– لقد كان لحركات الكاميرا ولنوعية اللقطات التي صورتها الكاميرا دورا كبيرا وهاما في عملية إبراز واقع الإرهاب في الجزائر، فقد ركز المخرج بلقاسم حجاج على اللقطات القريبة وعلى تقنية المجال والمجال المقابل وهذا من خلال التركيز على الشريط الصوتي والمخرجة يمينة بشير شويخ أيضا إستخدمت اللقطات القريبة لإبراز الشخصيات، خاصة الرئيسية، فالكاميرا في كل الفيلمين كانت مقصودة وتحمل رسائل ضمنية عكست بالفعل المقاصد والمعاني الخفية لمضمون اللقطات.

– يعتبر نصر الزمن من العناصر الأساسية والمحورية التي تشكل منها أي سرد سينمائي لأن من خلاله يتم التعرف على الفترات الزمنية لوقوع الأحداث، ففي فيلم المنارة جاء في شكل فترات زمنية متسلسلة باتباع تفاصيل الأحداث الحقيقية بشكل منطقي، في حين نجد فيلم رشيدة لم يحدد الفترات الزمنية داخل السرد الفيلمي، هذا مما يجعل المشاهد يجهل تماما في بعض اللقطات والمقاطع الفترات الزمنية للأحداث

– لقد ساعدت الأوضاع الاجتماعية والإقتصادية المزرية للمجتمع الجزائري على ظهور الإرهاب الذي إستهدف كل فئات المجتمع وكل مؤسسات الدولة، وظهر الإرهاب في شكل سلبي لا يحمل غير العداء والخراب وقتل الأبرياء.

– إن الإرهاب موضوع حساس كدراسة نظرية، وهو موضوع لا يمكن حصره ضمن إطار محدود نظرا لغياب تعريف موحد ودقيق للإرهاب إذ تباينت المفاهيم المقدمة لظاهرة الإرهاب تبعا لتفاوت أراء ومواقف الباحثين في الموضوع ومصالح الدول والهيئات الدولية والإقليمية.

الاستفادة من الدراسة : اعتمدنا على هذه الدراسة كدراسة سابقة لم يكن عبثا ،لان لها علاقة بدراستنا سواءا من حيث المنهج المتبع فهي تعتمد على المنهج السيميولوجي او من حيث المضمون من ناحية السينما الجزائرية .

الدراسة الرابعة[1] :

تتمثل الدراسة في أطروحة دكتوراه تقدم بها الباحث مولاي بن أحمد بن نكاع إلى جامعة وهران ، سنة 2013/2012 و قد كان عنوانها :

ملامح الهوية في السينما الجزائرية

لقد كان الهدف الأساسي للدراسة هو معرفة طبيعة الدور الذي يمكن أن يلعبه الفن السابع مع هوية المجتمع بشكل عام ، و عن طبيعة تفاعل السينما الجزائرية مع هوية المجتمع بشكل خاص.

بدأ الباحث دراسته بطرح الإشكالية التالية :

ماهي الكيفية التي تفاعلت بها السينما الجزائرية مع هوية المجتمع ؟

إعتمد الباحث لمناقشة هذه الإشكالية فالأول المنهج التاريخي والثاني المنهج التحليلي ووظف المنهج التاريخي من اجل أن يسهل على الباحث ضبط مفهوم الهوية الجزائرية أما المنهج التحليلي فإعتمده لتحديد مضامين السينما الجزائرية وتحليل الأفلام ذات الطابع التاريخي .

من خلال تحليل البناء الدرامي للأفلام توصل الباحث إلى :

- أن الهوية الجزائرية قد استمدت العديد من مقوماتها من الهوية العربية الإسلامية بشكل عام ، وذلك ما أوجده الإنتشار الواسع للإسلام في المنطقة ، و من ناحية أخرى ما أوجده تفاعل العنصر العربي بالعنصر البربري و انصهارهما في بوتقة واحدة .
- مجمل مضامين السينما الجزائرية قاربت موضوع الهوية من زاوية إيديولوجية فما اهتمام السينما الجزائرية بعناصر الهوية الجزائرية ، إلا لتقاطعهما مع سياسات الدولة.
- إذا عرجنا ناحية ناحية موضوع الشباب و المشاكل الإجتماعية التي يعانيها الشباب تمثل تحديا بالنسبة للنظام ، بإعتبار هذه الفئة تشكل غالبية السكان أنداك

[1] مولاي أحمد بن نكاع ، **ملامح الهوية في السينما الجزائرية** ، جامعة وهران ، 2013/2012

الاستفادة من الدراسة : اخترنا هذه الدراسة وادرجناها في قائمة الدراسات السابقة لانها تشترك مع موضوع دراستنا .

الدراسة الخامسة[1]:

تتمثل الدراسة في رسالة ماجستير تقدم بها الباحث عز الدين عطية المصري الى جامعة غزة كلية الآداب، سنة2010، وقد كان عنوانها **الدراما التليفيزيونية :مقوماتها وضوابطها الفنية.**

لقد كان الهدف الرئيسي للدراسة تقديم فكرة متكاملة عن آليات صناعة وانتاج الدراما المرئية عامة، و التلفزيونية خاصة.

وقد بدأ الباحث دراسته بطرح الإشكالية التالية :

– ما دامت الدراما التليفزيونية تلقى هذا الاهتمام من الجمهور فلماذا لا تتطوع لخدمت قضايا المجتمع؟ ، ولم لا تسهم في تزويدهم بمفاهيم الحق والخير والجمال وبين الفضيلة والرذيلة ؟.

وقد إعتمد الباحث لمناقشة هذه الإشكالية على المنهج الوصفي التحليلي .

و قد خرج الباحث بعدة نتائج من أهمها:

- أن الدراما العربية المرئية (السينما والتلفزيون) قد بدأت بمحاولات فردية لأناس بهرتهم صناعة الفن الجديد ، وقد بدأت من منطق جاد، ونبوع من الإلتزام الإنساني والأخلاقي .
- رغم محاولة المؤسسة العامة للسينما تصحيح المسار إلا انها لم تنجح في ذلك وعادة السينما الى المتاجرة. التهم القطاع الخاص القطاع العام و الملتزم.
- ومن الملاحظ ان الدراما التلفزيونية تشهد رواجا كبيرا في العالم العربي، اثر في نفس الوقت على الإنتاج السينمائي، لا ندري هل سيكون سيكون مستقبل التلفزيون اكبر من السينما ؟.

[1] عز الدين عطية المصري ،**الدراما التلفزيونية مقوماتها و ضوابطها الفنية** ، الجامعة الإسلامية بغزة ، 2010 .

❖ غياب اللغة العربية المشتركة حيث ان كل قطر عربي ينتج أعماله بلهجته الدارجة مما يصعب فهمها في بقية الاقطار.

الاستفادة من الدراسة: لقد اعتمدنا على هذه الدراسة برغم من ان ليس لها علاقة لا بمتغيرات الدراسة ولا من حيث المنهج المستخدم ، لكن استفدنا منها في الجانب التطبيقي حيث ساعدتنا في التعرف على أنواع الموسيقى الموظفة في الفيلم ، وكذلك استفدنا منها في معرفة حركات الكاميرا وزوايا التصوير، واللقطات المعتمدة في تصوير الفيلم . لانه تطرق لها في هذه الدراسة بكل تفاصيل.

صعوبات الدراسة :

والمعلوم أن كل بحث لا يخلو من الصعوبات والعراقيل التي تقف حجر عثر في طريق أي باحث، وهذا ما واجهه بحثنا، ولعل أكبر عقبة واجهتنا في بداية إنجاز هذه المذكرة بتعديل عنوان الموضوع، وكذلك في الحصول على الفيلم، لأنه غير متداول في مواقع اليوتيوب وكذلك صادفنا صعوبة في إيجاد بعض المراجع ونقص تواجدها، حيث لم نستطع التوصل إليها في جامعتنا وهذا ما أثر على كيفية ترتيب أفكارنا، أما من الناحية لإجرائية فقد لمسنا ندرة وشحا في الدراسات التي تعرضت لتحليل الخطاب السينمائي.

الإطار النظري

الفصل الثاني

السينما الجزائرية بين الماضي والحاضر

نشأة السينما الجزائرية

بدايات السينما الجزائر

السينما الجزائرية أثناء الثورة

السينما الكولونيالية في الجزائر

السينما الجزائرية في عهد الاستقلال

من عهد الكولون إلى عهد الاستقلال

هيكلة السينما الجزائرية

الأفلام السينمائية الجزائرية في ظل الاستقلال

السينما الجزائرية في عهد الجيل الجديد

تمهيد:

تتميز السينما في الجزائر من حيث الولادة والهدف والمسار عن جميع تجارب السينما في الوطن العربي و من خلال هذا التميز كانت تتخذ دائما مكانة القدوة على الرغم من أنها بدأت متأخرة نسبيا من حيث التاريخ عن تجارب السينما في كل من مصر وسوريا ولبنان والعراق.

ففي الجزائر ولدت السينما ولادة سليمة وسارت بخطوات تطورية ومدروسة وبهذا استطاعت إن تخرج بالسينما العربية إلى المستوى العالمي وتقدم أفلاما ممتازة على الرغم من أن ولادتها كانت صعبة في تلب الإعصار في قلب معركة التحرير

2-1 نشأة السينما الجزائرية .

2-1-1 بدايات السينما الجزائرية :

لاختراع الأخوين "لوميير" للسينما، أين قام هذين الأخوين ببعث فنيين إلى لالتقاط بعض الصور عن مناظرها الخلابة في الصحراء والأرياف .فكانت الجزائر وما تحتويه من جمال طبيعي وعمران وتراث وتقاليد تمثل محيطا مثاليا ومميز للتصوير، وفي هذا السياق قال هاري بور" Harry baur " في عام 1937 أنه : لقد أعطت لنا شمال إفريقيا أجود الخمور ولا أرى أي مانع لكي تعطينا أجود أفلام . فاعتبرت الجزائر بالنسبة لكل المخرجين السينمائيين لتلك الفترة على أنها هوليود فرنسية [1] .

وبالتالي فالجزائر بجمالها وسحر طبيعتها كالقصبة والصحراء والنخيل والفلكلور،تشكل بالنسبة السينما الفرنسية ديكورا طبيعيا يجد فيه المخرجون والسينمائيون كل مايحتجون له.

حيث كان أول فيلم صور في الجزائر بعنوان "المسلم المضحك" "musulman rigolele لجورج ميلياس يعود إلى عام 1897.وبعده بعشرسنوات أي سنة 1907 جسد من خلال على بار بريو " Ali babouyou" "وعلي يأكل الزيت" " Ali boufal huile" النظرية التي صاغها عسكري هو الكولونيل "مارسن «:ليس سوى طريقة واحدة للانتصار على الإنسان البدائي: إضحاكه.إن السينماوغرافر كوميديا (اسمحوا لي هذا المجاز) هو طبعا السلاح نغزو به إفريقيا و أصقاع أخرى كثيرة " [2] .

فيتضح من خلال هته الأفلام الاستهزاء بالجزائريين وإظهارهم بشكل أخر ومضحك وبشكل بدائي ،فيقول هذا الشأن "رشيد بوجدرة ":إن هذه الأفلام تجعل من الفرد الجزائري ذات هيئة بهلوانية،وذلك لإضحاك الفرنسيين.[3]

---

[1] عبد الغني ارشن، **مرجع سابق** ، ص85 .

[2] عبد الرزاق هلال، **تاريخ السينما" التصوير الممنوع"**، دار رافار ، الجزائر ، دط ، 2013 ، ص31.

[3] عبد الغني ارشن، **مرجع سابق** ،،ص86 .

لان السينما الكولونيالية تتميز فعلا بإنكار وجود الجزائري كموضوع بجد ذاته ،فهو دائما محل السخرية وموضوع تهكم،ومصور في شكل ظل عابر وهو يشتهر بالسكين كالغادر وهي الصورة التي نجدها في العديد من الأفلام مثل "المسلم المضحك" و"تمارتران تراسكون" وبيبي لو موكو" Pepe lomoko "للمخرج ج ورفيقيه وفي بعض الأحيان لا يذكر إلا في الأحاديث فقط (...لقد هزمنا المتمردين...).[1]

اخرج أيضا "فيلكس ميسغيش" "F. Mesguiche" ولد في الجزائر وترى فيها ،أولى الأفلام التاريخية مع الإخوة "لوميير" منها :"شارع باب عزون" "أسواق العرب" و "صلاة المؤذن" "Ali boufal huile" فالجزائري بمثابة ديكور وسك ديكور ، فكان يمثل دائما دور الشرير أو غريب الأطوار والمتخلف لإضحاك الجمهور الفرنسي [2] .

ويتحدث محمد عبيدو من خلال النصوص التي عرضها عن اشهر مهني "لوسيار" الذي قام بتصوير الأفلام في البدايات الأولى لميلاد السينما العالمية غير أننا نجدي الكاتب يصف هذه الأعمال بقوله :"مشاهد" في حين أننا نعلم أن الفيلم في هذه الفترات كانت مدته في حدود الدقيقة الواحدة عموما،من هنا نقول أن ميسغيش قد صور فعلا أفلاما في الجزائر وفق المعايير المرحلة فهو بالتالي فالجزائر عرفت هذا الفن منذ بداياته الأولى [3]

إذن فلأول مرة تسرح الكاميرا في أزقة الجزائر، ولكن كغيرها من البلدان العربية والإفريقية سارت فيها عملية عرض الأفلام ببطء في بدايتها، ولم تسجل الصحافة إلا أسماء حفنة قليلة من الرواد أتوا من فرنسا لعرض الأفلام، مثل البروفيسور الشهير "دافيد"، الذي عرض أفلام[4]

"ميليه" في جمعية الأدبية لمدينة وهران في سنة 1894،ورجل استعرض اسمه "جودار"أتى سائحا في سنة 1900 ،ولم تنشأ أي دار عرض سينمائي قبل عام 1908 ،وبحلول عام

---

[1] عبد الرزاق هلال ، **مرجع سابق** ، ص ص 31 ،32

[2] عبد الغني ارشن ، **مرجع سابق** ، ص 86 .

[3] محمد عبيدو ، **السينما في الجزائر –البدايات تاريخ الزيارة** : 28 / 01 / 2017 http://www.ahewar.org/

[4] منصور كريمة ، **اتجاهات السينما الجزائرية في الالفية الثالثة** ،جامعة وهران ، 2012 ، ص ص 26 ، 27 .

1914 لم يتجاوز عدد دور العرض السينمائي سبع دور عرض، ولكن هذه البدايات تحسب للمستعمر الذي سخرها لخدمة مصالحة ووجوده،لان تلك السينما كانت تخدم المعمرين وليس للجزائريين علاقة بها،فقد كانت تزداد دور العرض وفقا لمتطلبات هذه الفئة ،فبازدياد عدد الأوروبيين في الجزائر ،انتشرت دور العرض السينمائية وزاد عددها حتى بلغ 150 دار عرض في سنة 1973، وتمركزت هذه الدور في المدن الكبرى التي تسكنها الجالية الأجنبية، والأفلام المعروضة كانت تعكس تماما ذوق المستعمرين.

لقد كانت السينما احد السبل التي استغلها المستعمر الفرنسي لتكريس وجوده، بارتكازه على الأفلام تخدم مصالحه الخاصة وتفخر بغلبتها على الجزائريين، أنها جاءت لغرض استعماري محض فأرادت ترسيخ ثقافتها الفرنسية ومحاربة الثقافة العربية الإسلامية فالمستعمر يهدف أساسا إلى أن يفرض على من استعمرهم قبول صورة الإنسان الأدنى ومعاينتها بدرجة ما[1].

2-1-2 السينما الكولونيالية في الجزائر :

إن السينما الكولونيالية هي السينما الاستعمارية التي جلبها معه المستعمر أو أنتجها السينمائيون الفرنسيون في الجزائر مستغلين فضاءهم ديكورا لهم.

كانت السينما كوسيلة للترفيه موجودة في إفريقيا منذ ما يزيد على 85 عاما ، وكانت الأفلام التي تعرض هي الشرائط التسجيلية المصنوعة في أوربا وأمريكا، والتي كانت تصنع بمساعدة "وحدة السينما الكولونيالية " سيئة السمعة، بالإضافةغالى مشروحات لم تبق طويلا من " مشروع اتبانتو السينمائية" [2] .

كانت هذه الأبنية الاستعمارية للإنتاج والتوزيع السينمائي تواجه نقدا بسب دورها في تعزيز الفرض الإجباري للطرق الغربية، والتفكيك المنظم للثقافات والتقاليد الإفريقية الأصلية وعلي الرغم من أن عددا قليلا من إنتاجها كان يدعو للتحديث بطريقة متعاطفة مع المصالح

[1] منصور كريمة ، **مرجع نفسه** ، ص ص 26 27 .

[2] جيوفيري نوويل سميث ، **موسوعة تاريخ السينما في العالم** ، المركز القومي للترجمة ،القاهرة ، تر : احمد يوسف ،2010 ، ص 553 .

الإفريقية، فإن الدور الإجمالي لوحدة السينما الكولونيالية قام المؤرخ السينمائي الإفريقي مانشيا ديوارا (1992) بتلخيصه على نحو شديد البلاغة ،فقد كتب أن "وحدة السينما الكولونيالية "عاملت كل الإفريقيين ، باعتبارهم متخلفين مؤمنين بالخرافات، وأعلت من شأن أوروبا على حساب إفريقيا، وكأنها كانت تحتاج إلى التقليل من شأن الثقافة القومية لكي تسود الثقافة الأوربية [1] .

أن العدد الهائل من الأفلام الدعائية كاف للدلالة على سعة اهتمامات صناع السينما الفرنسيين ولقد كتب "عبد الغني مغربي في هذا الصدد" إن أدنى التفاصيل السينمائية تستجيب لتطلعات وآمال ومتطلبات الجالية ومناصريها الغلاة المقيمين في أوربا وحتى أمريكا، بمعنى آخر أن السينما الكولونيالية الخيالية هي في الغالب نتاج طبيعي، لكونها تعكس كمرآة وفية لطموحات المستعمرين(يكسر الميم)، خاصة من خلال مشروع سيطرتهم على المستعمر بتشويه صورته وإظهارها في شكل كاريكاتوري. "

لا نذيع سرا إن قلنا بان السينما الجزائرية تعاونت لزمن طويل مع الادراة الاستعمارية فلو صنفنا أشرطة "ميسغيش" وشركة الأنوار كأشرطة إخبارية ،نجد أن الفهرس الوثائقي المعروف فهرس المشاهد(1895-1905) يشير إلى وجود حوالي ستين فيلما مخصصا لبلدان المغرب نذكر منها على سبيل المثال "وصول الرئيس الجمهوريين"، و"إميل لوبي "ميناء الجزائر" ،"الإنزال"، " البائع الظريف"، "ثار قبائلي"،" أولاد نايل"،للمخرج كاميل دومورلون[2].

وأمام تزايد الحاجة الدعائية لاستعمارية انصاع المخرجون والسينمائيون تحت هذا التوجه فتزايد عدد الأفلام المنتجة في الجزائر ما بين1911و1954 بثمانين فيلم خيالي طويل بدون حساب الأفلام الوثائقية ذات طابع الاثنوغرافي و الفلكلوري.

[1] جيوفيري نوويل سميث ، **مرجع نفسه** ، ص 583 .

[2] عبد الرزاق هلال ، **مرجع سابق** ، ص ص 33 34 .

فابتداء من سنة 1905، أصبحت الجزائر تشكل مجالا واسعا وثريا لإنتاج الأفلام الاستعمارية،إذ أصبح عدد الأفلام في تزايد كبير،واهم ما يميز السينما الاستعمارية من فترة النشأة 1919 خاصة،هو سيطرة العسكريين في استخدام وتوجيه الفيلم للأغراض الدعائية،فالسينما أدخلت إلى الجزائر من طرف ثلاثة أصناف من الرجال (المنظر المهاجر، العسكري)، فلقد تعاون المنظرون والأكاديميون مع العسكريين والقائمين على السينما من أجل تطبيق أفكارهم وتوحيدها،فيها يخص استخدامات الفيلم،فهذا الأكاديمي "بولPaul "يخاطب هؤلاء مجيئا :"إني ارفع كأسي من اجل المخترعين والى ازدهار الصناعات السينماتوغرافية،واني اشرب مجيبا للمسؤولين والجنود العمال.

من هنا يتضح إن الفيلم كان وسيلة مقصودة، وضعت وضع موضع التطبيق والاتفاق بين العسكريين والمدنيين،فان رؤية السينمائي سواء كان المكتشف المولع أو غاري أو العسكري تتميز بالتلاحم و النظرة الموحدة، فهناك توحيد واندماج مدني عسكري.[1]

وأشار "لطفي محرزي" في هذا الصدد حيث قال:إن الجزائر اختيرت باعتبارها قطعة فرنسية يتواجد فيها الإطار الفلكلوري، جمال النخيل، فنازيا، القصبة، والأهالي بالجملة وكل هذه العناصر تشكل ديكورا [2].

اهتمت السلطات الفرنسية بالسينما منذ نشأتها وجعلتها وسيلة دعائية تحمي مصالحها وتسعى لتثبيت وترسيخ فكرة الجزائر فرنسية،والمهمة الحضارية التي تقوم بها فرنسا في الجزائر ومنطقة شمال إفريقيا،وهذا ما أكده العقيد مارشان" MASHAND " في قوله : "لا توجد إلا طريقة واحدة لنزع سلاح الإنسان البدائي، هي أضحاكة(...) فاضحاك الإنسان البدائي يعني جعله ينسى حالته المستغلة والمستعمرة، وهذا يعني جعله ينسى الوجود الأجنبي في أرضه، وإضحاكه في الأخير هو تصغيره وجعله في حالة نقص" [3]

[1] عبد الغني ارشن ، **مرجع سابق** ، ص ص 87 88 .

[2] Lotfi meherzi ,**le cinéma algérien** ,sned ,alger,1980 , p5 .

[3] **Ibid**, p59 .

ساهم الرعيل الأول من العسكريين في توجيه الأغراض الدعائية سعيا لتجسيد الأفكار التي جاؤوا من اجلها ويمكن اعتبار سنة 1905 البداية الفعلية للنشاط السينموتوغرافي في الجزائر حيث كانت جل الأفلام المنتجة تتولاها شركتا "باتي" " Pathe" و"غومون"" Gaumont". ومنذ ذالك الوقت وظلت السينما الاستعمارية والى غاية سنة 1962 الاستقلال تاريخ أخر فلم استعماري هو "زيتون العدالة " oliviers de lajusticLes" من إخراج "جامس بلو" " James blue ".تمارس كل أشكال الزيف والمغالطة من خلال الأفلام والأشرطة الوثائقية والتي قاربت المئتين(200) [1] .

وعن نوعية وطبيعة هذه الأفلام وظروف إخراجها وإنتاجها، يقول "ليون بورايي" L.Poirier" مخاطبا هؤلاء المخرجين الجدد:"الفيلم الغرائبي" Escotique" " ليس مجرد سيناريو نحمله في أمتعتنا،انه عمل يتم بناؤه في الطريق، انطلاقا من المناظر التي تصادفنا" [2] .

وفي المؤلف الرائد المخصص لهذه الحقبة من السينما والمعنون "كاميرات تحت الشمس" "Caméras sus le soleil" الذي نشر عام 1959 جاء في كتابات مؤلفيه: وبالنسبة للسينمائيين والجمهور إفريقيا وشمال إفريقيا على وجه الخصوص،بقيت على مايبدو للوهلة الأولى كما كانت عليه:ديكورا خلفية لن نتمكن حتى استغلالها بمهارة ،أمام ذلك تأتي عرائس مسرح الشوارع لتعطي الانطباع على أنها متجددة.

في فترة ما بين الحربين،ظهرت سينما خاصة متطورة،حدث ذلك في أوج لإمبراطورية الاستعمارية الفرنسية،وقد صادف ذلك احتفالات فرنسا بمرور مائة عام على غزو الجزائر والمعرض والاستعماري1931والعالمي1937.من نسختي"الاطلتيدL'atlontid"، لجاكفيدر J. Feyder في عام 1921، والتي لجورج ولهم " j. wellehem "1932 إلى منزل المالطي" La maison de maltier" لهنري فسكور " FescourtH ." عام 1928 ... من الأفلام الصامتة إلى

[1] سليم بتقة ، **المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب الى زيف المرئي المضمر و المنظور** ، مجلة المخبر ،جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر ،العدد الثامن ، 2012 ،ص 2 .

[2] عبد الغني ارشن ، **مرجع سابق** ، ص 89 .

الناطقة بداية عام 1929 ... ظل العمل على إعادة بناء ديكور أديإلى ظهور "مناخ" لعالم كولونيالي لم يعد له وجود ألان [1] .

فنموذج "شارل باتي" يوضح إن السينما في الجزائر حتى أواخر الحرب العالمية الثانية ،كانت تقوم باحتكارها الشركات الأجنبية خاصة الفرنسية والأمريكية منها، فكل هذه العوامل وجهت أنظار الاستعمار إلى أهمية الدور الذي تقوم به السينما في المجال الاديولوجي والدعائي، إذ تم وضع تنظيم جديد لاحتكار السينما وتوجيهها لأغراض سياسية ابتداء من سنة 1946 بإنشاء "جهاز التوزيع السينمائي"، وضمه إلى الحاكم العام بالجزائر.

فابتداء من هذا التاريخ قامت السلطات الاستعمارية بإنتاج عدد من الأفلام القصيرة (الوثائقية،الصحة،التربوية) والتي تحتل الدعاية فيها جانبا كبيرا من بداية الخمسينات وازداد هذا النوع من الأفلام الدعائية من الاندلاع الثورة التحريرية ،مثل فيلم" اللعبة الكبرى" [2] للمخرج الفرنسي سيود ماك والذي يمثل فرنسا مهرجان كان سنة 1954 فالسينما الاستعمارية حتى هذه الفترة مازالت متحفظة بنظراتها القديمة.

وأيضا الفيلم الذي أنجز بمناسبة الذكرى المئوية لغزو الجزائر" Le Bled " الذي صور في سطاوالي "لجان رينوار" " J. Renoir "،أو الأفلام "مارسيل هربيية"" M.l'herbier " "الرجال الجدد" "Les hommes nouveaux "أو الطرق الإمبراطوري"La route imperiale"، وعناوين أخرى تذكر بالحقبة الاستعمارية،والتي تبدو غارقة في الذكريات مثل الرمال المتحركة " Sables mouvements " لروبيرت ميلز R. Millsعام 1929،اوروح البلد " L'âme du Bled" لجام سفراك، Sévrac J. 1927 نجد أيضا فيلم في "ضل الحريم" " Dans l'ombre de harime" لليون ماثو Leon Mathot" عام 1928،اليتيم "L'orphelin " سنة1920 لجورج بيسيكو " J. pescot" وروني كلير " R.Clire "، أفلام تظهر وتجسد غياب الأهالي واحتقارهم وإظهار المستعمر

[1] سليم بتقة ، مجلة الخبر ، **مرجع سابق** ، ص ،3 .

[2] عبد الغني ارشن ،**مرجع سابق** ، ص ص 89 90 .

يعكس صورته الحضارية القوية،في نفس السياق نجد أيضا فيلم "صراتي المرعب" " Sarati le ttessible " لاندري هيوغون " A.Hagon " سنة 1937.

من غياب الأهاليإلى شخصية الجندي مع الغزو مباشرة ومنه يمكن أن نلحظ حضور جندي الجوقة " Le légionnaire "، فغالبا هو مركز الأحداث،ومحرك الخطبات الدعائية الاستعمارية ضهر في أفلام مثل الراية " Le bondra" لجوليان دوفيفي 1935وفيلم الرقيب le sergent سنة 1932 للمخرج فلاديمير ستريز وفسكي،جوقة الشرف " Légions d' hommes " لموريس قبيز " M. Gleize" سنة 1938.[1]

من خلال عرض السينما الكولونيالية من أفلام سينمائية ومخرجين نجد أن الفيلم السينمائي الاستعماري يحاول أن يجسد البطل الكولونيالي واثق من نفسه،متحضر وقوي أما الجزائري متوحش وبدائي وهمجي إذن هي أفلام غارقة في الزيف والمغالطة والبعد عن الحقيقة.

2-1-3 السينما الجزائرية أثناء الثورة:

في مقابل النشاط الذي باشرتهاالإدارة الاستعمارية، و كرد فعل ثوري كان لزاما على جبهة التحرير الوطني التي تصدت من خلال إعلانثورتها على المنظومة الاستعمارية على جميع الجبهات،العسكرية منها والسياسية والاجتماعية،أن تتصدى لهذه الحملة الاستعمارية على الحملة الإعلامية بشكل عام والسينمائية على وجه الخصوص.وللحديث عن نشأة السينما الجزائرية الوطنية نستهل ذالك بتصريح جان الكسان قائلا"...لابد أن نشير إلى أن السينما كانت إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير،بل أن مجموعة من السينمائيين استشهد أفرادها في هذه الحرب، ونذكر منهم:فاضل معمر زيتوني،عثمان مرابط،مراد بن رايس صلاح الدين السنوسي، فرذلي الغوتي مختار، عبد القادر وحسنية،سليمان ابن سمعان علي جنادي".

[1] سليم بتقة ،**مجلة الخبر** ، بتصرف .

بهذا فلا يمكن لهذه السينما إلاأن تكون سينما نضال،سينما ملتزمة سعت للدفاع عن هوية الشعب ودعم قضيته من خلال تنوير رأي العام الدولي بالممارساتالحقيقة للمستعمر الغاشم وحقيقة جرائمه،وبذلك فحتما ستختلف عن غيرها من سينما البلاد العربية التي ظهرت إلى الوجود في ظروف مختلفة.لذلك تشبه ولادة السينما الجزائرية بالولادة القيصرية، فقد كانت الحاجة ملحة لإيجاد سينما تواكب مسيرة حرب التحرير التي بدأت عام 1954 [1] .

أن الحديث عن ميلاد السينما الجزائرية يفرض منا أن نحدد السياق الذي تأسست فيه .ومن هذه الزاوية ،نقول أن ميلادها يعود إلى عام 1956في الجبال التي يمتد مفهومها إلى البلدان الشقيقة،خاصة تونس والمغرب اللتين تأويانأهم قواعد جبهة التحرير الوطني الموجودة في مدينة الكاف التونسية ووجدة المغربية.

إدراكا منها بالخطر الذي يشكله وجود مثل هاته القواعد ،قامت فرنسا من عام 1956 بإقامة حاجز مكهرب على الحدود الشرقية والغربية يحمل اسم مسؤول سياسي فرنسي:خط موريس...كانا هذا الخطآن المكهربان جحيما على عناصر جبهة وجيش التحرير، ومنعهم من إمداد الثوار في الجزائر باحتياجاتهم، ليواجهوا القوة العسكرية الفرنسية ،خلال عمليات "جوميل" و"الأحجار الكريمة" وغيرهما من العمليات، معزولين.

لكن فن الحرب لا يكون أبدا حكرا على جانب واحد تصديا لهذا الهجوم،غير جيش التحرير تكتيكه وإستراتجيته،واختار أسلوبا سياسيا محضا متجها نحو الخارج ،وفي هذا السياق ظهرت المقالات الصحفية في "المجاهد" وأولى الصور التيتبرز المقاومة.

وبالتعبير المعاصر،نقول أن هذا المسعى يندرج في إطار عمل ماركيتغ أو اتصال على الأقل،هدفه إعلاميأماما ،لكنه يعمل أيضا على إظهار عدالة القضية وشرعيتها للرأي العام العالمي.مهندس هذه العملية السياسية الجديدة هو "عبأن رمضان"الذي كان أيضا صاحب فكرة مؤتمر الصومام الداعي «لأولوية السياسي على العسكري» [2] .

---

[1] جان الكسان ، **السينما في الوطن العربي** ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ،العدد ،1978 ، ص 217 .

[2] عبد الرزاق هلال ، **مرجع سابق** ، ص ص 193 194 .

وإذا رجعنا إلى ظهور أول فيلم في تاريخ السينما الجزائرية كان في سنة 1955 للمخرج الفرنسي "رونية فوتيه"،تحت عنوان : "الجزائر امة" ،إلاأن العديد من السينمائيين يرجعون ميلاد السينما الجزائرية إلى سنة 1957 بعد تأسيس مدرسة السينما "École de cinéma du mocpin" وهي وحدة للتصوير تابعة للحكومة الجزائرية المؤقتة وجيش التحرير الوطني وجاءت اثر الاتفاق بين "عبأن رمضان" و " رونية فوتيه"[1].

والوحدة التصويرية كانت متواجدة في المنطقة الخامسة للولاية في تبسة،وتتكون من عدة فنين كانوا النواة الأولى للمخرجين السينمائيين وهم: محمد قنز ،علي الجناوي،جمال شندرلي رونية فوتيه، بيتر كيمونت،احمد راشدي ،فالنتين بولس، ثم التحق بهم لخضر حامينة[2].

ولقبت هذه الوحدة التصويرية باسم "جماعة فريد"،وهي تحمل الاسم الذي يلقب به "رونية فوتيه" في الثورة من قبل الجبهة والجيش الثوري .وهكذا تكونت أول مدرسة للتكوين السينمائي، تحت إدارة السينمائي صديق الثورة الجزائرية "رونية فوتيه"، فمنذ البداية لم تتردد جبهة التحرير الوطني في استخدام السينما و التلفزيون ضمن الوسائل في المعركة السياسية و الإعلامية ضد الاستعمار[3].

وفق هذه الظروف تشكلت هذه النواة الأولى لسينما وطنية هدفها الرئيسي دعم الثورة التحريرية والذود عن الشخصية الوطنية، وقد انبثقت عن هذه النواة الأولى العديد من الانتاجات، غير أن هذه النواة لم تستمر طويلا نظرا للظروف التي وجدت فيها مما دفع القيادة الثورية للتفكير في تنظيم هذا القطاع وهيكلته ليؤدي المهام المنوطة به بشكل أفضل ذلك ما دفع لإنشاء لجنة للسينما كبديل عن النواة الأولى التي انطلق بها هذا النشاط ، وهي بمثابة خطوة أخرى في مجال تنظيم هذا القطاع الحيوي بالنسبة للثورة التحريرية بما كان يوفره من الدعاية للقضية الوطنية والتعريف بها ويشير الكسان إلى مختلف هذه المراحل

[1] عبد الغني ارشن ، **مرجع سابق** ، ص ، 90 .

[2] Lotfi meherzi , **opcit** , p62 .

[3] عبد الغني ارشن ، **مرجع سابق** ، ص 22 .

التي مرت بها السينما الجزائرية في تشكلها بقوله : " وقد عملت هذه المدرسة فترة قصيرة لا تتعدى الشهور الأربعة ، ولذا وجدت الثورة إنلابد لها من تطوير وتنظيم السينما، فكان عام 1960_1961 بداية هذه الخطوةالأساسية ، وذلك بإنشاء لجنة السينما (مرتبطة بالحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية)، ثم تأسيس (مصلحة السينما للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية)،وأخيرا بإقامة مصلحة للسينما تابعة لجيش التحرير الوطني [1].

لا ننس أيضا الدور الذي ساهمت به دول صديقة مثل يوغسلافيا،وعلى رأسها المارشال تيتو الذي أوقد "لابودوفيتش" و" بارنكو" لتصوير الجنود الجزائريين في مواقع القتال وبعد تعليمهم مبادئ المهنة ،راح هؤلاء الثوار يصورون روبرتاجات لكي تبث على قنوات تلفزيون أجنبية:«مدرسة التكوين في السينما في عام 1957»[2].

ومن الأفلام أخرجت من طرف هؤلاء السينمائيين،نجد :"ممرضات جيش التحرير الوطني" "المدرسة"، "هجوم مناجم الونزة"، وللقيام بالمونتاج وتحميض الأشرطة الفيلمية يتم نقلها إلى الجمهورية الديمقراطية الألمانية و" تشيكوسلوفاكيا يوغسلافيا ، أي إلى الدول الاشتراكية وفي سنة 1959 اخرج "رونية فوتيه " فيلم تحت عنوان : "الجزائر الملتهبة " " l'Algérie en flammes" .

وفي نفس السنة قامت الحكومة المؤقتة الجزائرية بتكوين لجنة سينمائية تابعة لها وقامت بإرسال بعض الفنين إلى معاهد سينمائية بالدول الاشتراكية،مثل : " لخضر حامينة" تم بعثه إلى تشيكوسلوفاكيا وعلي يحي: وزملائه بعثوا إلى كل من برلين الشرقية لجمهورية ألمانيا الديمقراطية والى يوغسلافيا للدراسة فيهما،وفي سنة 1960قامت الحكومة المؤقتة بإنشاء "مصلحة السينما ومدرسة التكوين السينمائي".

اتسمت آلات التسجيل بالقدم، إلا أن ومع ذلك فهاجس السينمائي هو ابرز الثورة التحريرية ونضال الشعب بحجمه الحقيقي للرأي العام العالمي، فلا تعتمد الأفلام المنتجة

[1] جان الكسان ، **مرجع سابق** ، ص 217 .

[2] عبد الرزاق هلال ، **مرجع سابق** ، ص 195 .

على قصة أو سيناريو والحيل السينمائية والمؤتمرات الخاصة، فصورهم هي بمثابة شهادة عن الثورة والقمع الاستعماري الممارس في كل الميادين، فبحسب تعبير " لطفي محرزي ": انه إعلام " دون تشويه الواقع "[1].

وفق هذه الكرونولوجيا تدرج هيكلة السينما الجزائرية الفتية لتقدم عبر مختلف مراحل تطورها مجموعة من الأعمال تمثلت فيما يلي: " امة الجزائر" من إخراج رونية فوتيه سنة 1955" اللاجئون ": " Lesréfugies " أنتج بين عامي 1957،1956و هو فيلم قصير 16 ملم أخرجته سيسيل دي كوجيس، وأخذت مناظره من تونس،مع مساعد تونسي يدعى " هدي بن خليفة " والذي يروي تفاصيل معاناة اللاجئين الجزائريين في الحدود التونسية الجزائرية ويبرز التعسف والقمع الاستعماري واتجاههم،وكان إخراج الفيلم بمثابة دليل يفضح السياسة الاستعمارية في الجزائر ويقر بنشوب حرب ضارية تخوضها السلطات الاستعمارية ضد الجيش التحرير الوطني ، مما أدىإلى سجن المخرجة الفرنسية "سيسيل " لمدة عامين في السجون الفرنسية [2].

الجزائر الملتهبة "l'Algérie en flammes "أنتج بين عامي 1957_1958 فيلم قصير ملون بمساعدة مصورين ألمان من الجمهورية الديمقراطية الألمانية،سجل على شريط 16 ملم يروي تفاصيل تطور أحداث الثورة التحريرية ، للمخرج " رونية فوتيه " ، وفي سنة 1958 اخرج "بيار كليمون "فيلمين قصيرين الأول " ساقية سيدي يوسف " أما ثاني "اللاجئون " اخرج كل من محمد الأخضر حامينة وجمال شندرلي والدكتور شولي فيلم قصير تحت عنوان "جزائرنا ""Djazairona" معتدين على عدة مصادر في استعمال الصورة الأرشيفية الملتقطة[3].

في عام 1961،اخرج كل من " يان " "yann " و" اولقى لوماصو" " Olga le massou" فيلم "عمري ثمانية سنوات" " J'ai huit ans " وبمساعدة " فرانس فانون " وهو فيلم قصير تمت

[1] عبد الغني ارشن ، **مرجع سابق** ، ص 93 .

[2] جان الكسان ، **مرجع سابق** ، ص 217 .

[3] عبد الغني ارشن ، **مرجع سابق** ، ص 97 .

عملية المونتاج للفيلم من قبل جاكلين مبييل " J. Meppiel"[1]. والفيلم يدول على أساس رسومات لأطفال عاشوا الحرب ، وكان هؤلاء الأطفال هم الذين يعلقون بأنفسهم عن تلك الرسومات ، وكان تمويل الفيلم من طرف "مارينا فلادي " و أختها "اوديل فيراسراس " وفي نفس السنة اخرج كل من " محمد لخضر حامينة " و"شندرلي" فيلم قصير يحمل عنوان ياسمينة والذي تناول قصة طفلة جزائرية دمرت قريتها ومنزلها ن عانت من ويلات الحرب حيث سعت الطفلة للهروب من عائلتها ودجاجتها الخائفة من قوات الاحتلال عبر الحدود التونسية، إذ تقول في مقطع من الفيلم : أبي، مات بدون صراخ لم ابك، ولست خائفة من إنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، واخرجا أيضا فيلما أخر بعنوان " صوت الشعب " " La voie du peuple" وهو تابع أيضا لنفس المصلحة. ولم تتوقف إبداعاتهما و إخراجا فيلم أخر يحمل عنوان "بنادق الحرية " " Les fusils de la liberté" سيناريو "سيرج ميشال " حيث يتناول هذا الفيلم قصة لجنود التحرير في المناطق الداخلية للبلاد وذلك عبر الصحراء[2].

في سنة 1961، اخرج "رونية فوتيه" فيلم بعنوان "خمسة رجال وشعب Les cinq hommes et un peuple" ونضيف إلى كل هذه الأفلام المنتجة في تلك الحقبة التاريخية فيلم أكتوبر في باريس " Octobre a paris " من إعداد "بانجيل جاك Panjil Jaque" وبمساعدة ومساهمة جمعية اودان و فدرالية المجاهدين بفرنسا،الذي سجل الأحداث الدرامية والقمعية التي جرت في باريس اثر خروج الجزائريين في أكتوبر 1961[3].

يبقى أن نشر هذه الصور لا تأثير له على الأهالي نلكن أن أجهزة التلفزيون في البيوت الجزائرية نادرة جذا. ربما لا تتعدى بضعة عشرات ،لكن لا ننسى أن هذه الأفلام تعرض أيضا في القاعات فإذن هناك تصور أنمختلفان لاستعمال الصور ونشرها .النوع لأول نادر

[1] جان الكسان ، **مرجع سابق** ، ص 218 .

[2] **المرجع نفسه** ، ص 219 .

[3] عبد الغني ارشن ، **مرجع سابق** ، ص 100 .

ومحدود من صور مصنوعة في السرية، ونوع أخر من الصور المتدفقة من صنع المستعمر.

ففيما تجاهد جبهة وجيش التحرير لإنشاء سينما نضالية ،يواجهها العدو بإعلان دعائي ،وكلا الطرفين يضعان الشعب في صلب مواضيعهما فالصور التي تصنعهما.فالصور التي تصنعها وتبعثها جبهة التحرير تظهرها حاملا السلاح ضد فرنسا المحتلة،فيما تبينه الصور التي تنتجها فرنسا مندمجا معها هو صراع إيديولوجي لكسب الرأي العام[1].

يواصل السينمائيون الجزائريون الحرب عبر الشاشة ،فبهذا هم يرفعون شعار المقاومة ،حتى وان كانت فرنسا تدعي عدم لاعتراف بها ،وبالتالي السينما الجزائرية أكدت وجود هوية ،هوية الشعب مضطهد من طرف قوة استعمارية ،فبهذه الخصائص تكون سينما ما قبل الاستقلال التي أشرفت على إنتاج معظم أفلامها جبهة التحرير الوطني، قد حددت الخطوط العريضة لما ستكون عليه سينما ما بعد الاستقلال مباشرة .فبهذه الأخيرة لم تكن في الحقيقة إلا امتداد لما كانت عليه تلك، لتواصل نضالها في سبيل ترسيخ هوية المجتمع الجزائري المطموسة .

2-2 السينما الجزائرية في عهد الاستقلال

2-2-1 من عهد الكولون إلى عهد الاستقلال :

لم يتبق من ارث السينما الكولونيالية سوى الجدران والمباني وفضاءات للعرض .فليس هناك مخابر تصفيف الأفلام ولا استوديوهات ،واستوديوهات الوحيدة المتبقية هي ذلك الموجود في مؤسسة التلفزيون وهي محدودة جدا، بالاضافة إلى عدد من دور التوزيع ولقد شرعت الدولة الجزائرية غداة الاستقلال ، في تعزيز كامل هذا التراث[2].

جاءت المرحلة الانتقالية إلى عهد الاستقلال وهي المرحلة الانتقالية للسينما الجزائرية والتي تحمل وجع المجتمع وتناقضاته وأماله ومثله وأحلامه بعد أن، نقشع ضباب الاستعمار وأصبحت تتمتع بالحرية والاستقلال وبعد سنين الحرمان والبؤس والتبعية لتحط رحال

[1] عبد الرزاق هلال ، **مرجع سابق** ، ص 197 .

[2] **المرجع نفسه** ، ص199 .

المخرجين وكتاب السيناريوهات على معالجة الاجتماعية للتراكمات النفسية التي يتخبط فيها الأفراد من جانب أخر واجهت السينما الجزائرية الاستقلال مشكلة التأسيس والتجهيز لقاعدة سينمائية من نشأتها تحقيق استراتيجيتة ثقافية وإيديولوجية تحقق طموحات الشعب، لان الوضع العام لجزائر ما بعد الحرب لم يكن ليسمح بجعل القطاع الثقافي بشكل عام وقطاع السينما بشكل خاص من أولوية الدولة الفتية فالاستعمار الذي غادر مخلفا اقتصادا محطما وبطالة وفقر ونقصا في السكن إلى جانب مليون ونصف مليون قتيل.

مما أدى بالدولة الجزائرية إلى جعل قطاع السينما من المشاريع المؤجلة إذ استبعدت الضرورة إلى اهتمام بأمور أخرى وأكثر أولوية.لكن وبالرغم من كل تلك العقبات استمرت السينما الجزائرية في أنتاج أفلام تمجد الثورة وتعالج مخلفات الحرب.

وحسب إحصائيات وزارة الثقافة فقد شهدت الفترة بين 1957الى 1980انجاز 194فيلما طويلا وقصيراو137فيلما إخباريا تم انجازها في الجزائر ، ليصل المجموع إلى 387فيلما وشريطا تم انجازها في هذه الفترة شكلت فيها الأفلام الاجتماعية نسبة 23بالمائة ، أما المضامين السياسة فقد مثلت 21% من مجموع ما أنتج في حين شكلت الأفلام التاريخية نسبة 15% ،12%مواضيع اقتصادية،10% مواضيع ثقافية ،مقابل 7% تناولت مواضيع تقنية. أما بالنسبة للغة المستعملة فقد شكلت اللغة العربية84% من اللغة المستعملة في مجمل الأعمال مقابل 13% بالغة الفرنسية و3% مثلت أشرطة صامتة[1].

أ. مواضيع السينما الجزائرية غداة الاستقلال:

طغى على السينما الجزائرية موضوع واحد،وهو موضوع الثورة التحريرية التي عولجت من زاوية استرجاع الهوية الوطنية ومعاناة شعب وافاحه التحرري ضد لاحتلال ،فبعدما كان بالأمس خيالا صامتا سيتحرك في ديكور عجائبي مصطنع،أصبح الجزائري عضوا حيا في مجتمع حر.

[1] Lotfi meherzi , **opcit** ; p133.

ولقد عبر عن ذلك " جاك شاربي" في "سلام فتي "و"مصطفى بديع" في "الليل يخاف من الشمس"،واحمد راشدي "في فجر المعذبين"،"ومحمد الأخضر حامينة.في "ريح الاوراس" ،وسليم رياض في"الطريق" و"عمار العسكري" وسيدي علي مازيف و"الغوطي بن ديدوش"و"يوسف عقيقة" في فيلم جماعي"عشر سنوات على الجحيم"،وكذلك "قصص عن الثورة" "لأحمد بجاوي" ، و"رابح لعراجي "و"سيدي علي مازيف"،و"العصا" و"منطقة محرمة" "لأحمد راشدي"و احمد لعلام" و"مسيرة شعب" "لليزيد غودة" و"فضيل بلوفة" إلا أن معالجة التاريخ جاءت هنا منحصرة في الكفاح المسلح .وهذا راجع أساسا الشريعة الثورة التي كانت تقوم عليها السلطة العليا المجسدة من طرف مجلس الثورة الذي استبعد كل ماله صلة بالحياة الديمقراطية ...لكن الغريب أن الانفتاح الذي شهده الحقل السياسي وان كان نسبيا أجد، لم يصاحبه انفتاح للحقل السينمائي، فظل الإنتاج خاضعا للمناسبات والتظاهرات الرسمية ومعم عان النشاط الثقافي ككل من حالة من الرقابة والتضييق.مع ما ينجز عن ذلك من رقابة ذاتية حدث كثيرا من مجال التعبير.وهذا ما يفسر غياب وجهة نظر أخرى غير الانشغال بموضوع الثورة [1].

احتكرت السلطة في الجزائر كل القطاعات السينمائية ويسكت سلطتها على التلفزيون فكانت المالكة لقاعات العرض السينمائية، فاحتكرت وسائل الإنتاج والتوزيع والعرض كما كانت الممول الوحيد للانجازات التلفزيونية و السينمائية في الجزائر وحتى سنوات الثمانينات من اجل شراء اشرطة16 ملم للتصوير يجب الحصول على تصريح من قبل السلطات المختصة[2].

2-2-2 هيكلة السينما الجزائرية:

اجتهدت الدولة الفتية في تنظيم مؤسساتها،في إطار هذا التفكير لم تستثن القطاع السينمائي باعتباره قطاعا حساسا أدركتأهميته وخطورته في المرحلة السابقة ،غير انه لم يفلت من

[1] عبد الرزاق هلال ، **مرجع سابق** ، ص ص 202 203 .

[2] عبد الغني ارشن ، **مرجع سابق** ، ص 109 .

المناخ العام الذي يعيشه البلد في هذه الانطلاقة الصعبة ،وربما عانى القطاع من هذه الظروف بشكل أكثر تركيزا،بحيث واجهت السينما الجزائرية بعد الاستقلال في 1962 مشكلة التنظيم شانها شان نختلف دواليب الدولة الناشئة فيها،التي سعت إلى اختطاط إستراتيجية ثقافة أولت للصناعة السينمائية جانبا من اهتمامها ،وبما يجعلها قادرة على الاستجابة لطموح الشعب والتعبير عن انتمائه وتطلعاته الكبرى في التنمية الثقافية[1].

لقد استمرت الحكومة الجزائرية في لعب الدور الرئيسي في صناعة السينما الوطنية ،وأعلنت احتكار الإنتاج السينمائي ،والتوزيع،والعرض من خلال سلسلة من المؤسسات البيروقراطية التي كان أداؤها مرتبك غالبا.وليس الغريب على سينما ولدت من رحم الحرب مثل السينما الجزائرية أن يكون الموضوع الرئيسي لأفلامها الأولى هو حرب التحرير،وان يجذب هذا الموضوع اغلب الرعيل الأول من الخرجين الذين كانوا أيضا من ناشطي الثورة الجزائرية في الوقت نفسه،ومنه ستعرض الجهات والهياكل السينمائية التي تأسست بعد الاستقلال في الجزائر [2].

أ. مركز السمعي البصري:

كان أول جهة إنتاج بعد الاستقلال ،الذي أسسته وزارة الشباب و الرياضة الجزائرية عام 1962،استمر هذا المركز كقاعدة إنتاجية لإنتاج مجموعة أفلام اشرف عليها "رونية فوتيه" وأخرجها مخرجون شبان حاز بعضهم على شهرة عالمية فيمها بعد مثل " احمد راشدي " وقد أنتج المركز مجموعة من الأفلام التسجيلية القصيرة و فيلما روائيا طويلا بعنوان " Peuple en marche " هذا بالرغم من الإمكانات الضئيلة والمحدودة [3] .

وإلى جانب هذا المركز توجد مؤسسة خاصة "قصبة فيلم " "Casbal Film" وهي ملك للشخصية التاريخية "يأسف سعدي " والذي يمتلك إمكانيات مادية كبيرة، الشيء الذي سمح

[1] محمد عبيدو ، **السينما في الجزائر –البدايات** تاريخ الزيارة 20 / 01 / 2017 http://www.ahewar.org/

[2] **السينما الجزائرية رصيد حافل رغم ولادتها** ، تاريخ الزيارة : 02 / 15 / 2017 www.startimes.com

[3] www.startimes.com

للمؤسسة في خوض غمار التجارة في الأفلام ،فأصبحت تنتج أفلام تجارية،وأما إمكانياتهم التي تمتلكها أصبحت تستعين بتقنيين ومخرجين أجانب ،فأنتجت عدة أفلام منها "الأيدي الحرة" "Les mains libres" من إخراجا لايطالي "ازيكولوزنزيني" والفيلم الثاني الذي أنتجته "قصبة الفيلم"، الفيلم المشهور في تاريخ السينما الجزائرية "معركة الجزائر" للمخرج الايطالي " بونتوكورفو "،والذي حاز على الجائزة الذهبية في مهرجان "فينز" السينمائي عام 1967.[1]

ب . ديوان الأحداث المصورة :

تأسس هذا الديوان طبقا لمرسوم رقم 63-15 مؤرخ في9جانفي 1963،ترأس هذا الديوان "محمد لخضر حامينة" ونشطه " بيير كليمون" [2].

من خلال هذا الديوان تم إخراج فيلم تحت عنوان "زمن الصورة" كما من مهامه إنتاج وتوزيع الجرائد المصورة، فهذه المهمة هي جوهرية وأساسية في تأسيس الديوان،فيسهر على تنظيم ومراقبة وإنتاج الأحداث المصورة. وعرف الديوان نجاحا كبير لعد سنة 1964، وذلك جاز بعد تحوله إلى مؤسسة إنتاج وتوزيع، و إلا ان الديوان لم يسلم من الانتقادات،إذ قال "لطفي محرزي":انه منذ نشأة الديوان تعرض هذا الأخير ومديره "محمد لخضر حامينة" إلى انتقادات لابتعاده عن مهمته الرئيسية والمتمثلة في إنتاج وتوزيع جريدة الأحداث المصورة ،فتحول الديوان بذلك إلى مؤسسة سينمائية ذات طابع تجاري[3].

وفي نفس السنة 1963تحديد في 9جويلية تم إصدار مرسوم رقم 63-15 لإنشاء مركز البث الشعبي.[4]وعند غياب الرؤية الواضحة لديوان الأحداث المصورة تم تغيير اتجاهه وتقليص حجم إنتاج الأحداث المصورة،ليتفرغ إلى إنتاج أفلام طويلة ،وهذا يخالف مهامه

[1] عبد الغني ارشن ، **مرجع سابق** ، ص 112 .

[2] عبد الرزاق هلال ، **مرجع سابق** ، ص 200 .

[3] Lotfi meherzi , **opcit** , p122

[4] عبد الرزاق هلال ، **مرجع سابق** ، ص 200 .

الموكلة إليه ،إذ أدت هذه المهمة التي تفرغ لها إلى خلق تداخل بينه وبين الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية ، وجراء هذا تم دمجهما معا [1].

ج . المركز الوطني للسينما الجزائرية:

أنشأت الدولة المركز الوطني للسينما بمرسوم رقم 64-261 المؤرخ في 8جوان 1964،عدل وكمل بالمرسوم رقم 64-261 المؤرخ في 31اوت1964،هذا النص يمثل العمود الفقري "الأول للمرح السينماتوغرافي الوطني،فهو الذي يحكم جميع الجوانب المرتبطة بالنتاج والتوزيع وحتى التكوين،من دون أن ننسى تسيير السينما الوطنية الجزائرية،كما يشير أيضا إلى تأميم الاستغلال السينماتوغرافي الذي تقرر بمرسوم صادر بتاريخ 8 جوان 1964 [2].

إلاأن وبالرغم من إنتاج المركز الوطني للسينما الجزائرية من إشرافه على إنتاج وتوزيع الأفلام ذات الطابع التجاري ن وتسيير وبرمجة القاعات السينمائية العمومية لم يستطيع المركز المساهمة في ترقية القطاع السينمائي،أدىإلى حل المركز 17 مارس 1967و إلقاءاللوم على مسؤولية وفي سنة 1968 استبدل بالديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية O N C I C [3].

د . الديوان الوطني للسينما و الصناعة السينماتوغرافية:

تأسس في سنة 1968،فمن ناحية التسمية تظهر جليا الرغبة في تأسيس سينما مبينة على أساس التجارة أي سينما تجارية،وهذا الديوان عبارة عن هيئة عمومية ذات طابع صناعي تجاري وله مهمة تسيير التجهيزات التقنية الخاصة بالنتاج السينمائي وقاعات العرض ،ضم إليه في سنة 1974 ديوان الأحداث المصورة ،ساهم الديوان وبشكل ملاحظ في إنتاج أفلام لقت رواجا كبيرا في الجزائر و الخارج.

---

[1] Lotfi meherzi , **opcit** , p129

[2] عبد الرزاق هلال ، **مرجع سابق** ، ص 200 .

[3] Lotfi meherzi , opcit , 135

وذلك عبر مسير دامت تسعة عشر سنة ،وتم تقسيم الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية إلى ثلاث مؤسسات طبقا للمرسوم رقم 84-350المؤرخ بتاريخ 1984 وهي:

1. الوكالة الوطنية للأحداث المصورة :ANAF

مهامها إنتاج الأحداث المصورة وإعداد المجالات السينمائية والأشرطة الوثائقية ذات الطبعة الإعلامية والاشهارية وتعبر الوكالة ذات طابع الاقتصادي و وضيفتها اجتماعية وثقافية ومن بين مهامها: [1]

. توزيع الإنتاج في الجزائر والخارج.

الاحتفاظ بالأشرطة المنتجة كأرشيف.

2المؤسسة الوطنية للإنتاج السينمائي :ENAPRO

تتولى هذه المؤسسة إنتاج الأفلام و البرامج السمعية البصرية في الجزائر ،ومن مهامها المسندة إليها:

. تشارك في تطوير لإنتاج السينمائي والسمعي البصري.

. تسيير التجهيزات والمنشآت المرتبطة بميدان العمل وصيانتها.

3. المؤسسة الوطنية للتوزيع والاستغلال السينمائي:

تهتم هذه المؤسسة بتوزيع المتوجات السينمائية السمعية والبصرية وتستغل قاعات العرض السينمائية ، والهياكل الأخرى الخاصة بالنشر [2] .

لقد أبرزت السينما الجزائرية في أعوامها الأولى الصراعات الطبقية بعد الاستقلال والسعي نحو التحرر الكامل، وقد اعتمدت في نهضتها على الخبرات الأجنبية منها (صناعة الأفلام-«الشريط»- مخابر التحميص- الأجهزة والمعدات) وشقت ضمن ثلاثة أهداف:

1. إعطاء حياة جديدة للجنة السياسية والنقابية لتهيئة المناخ الطبقي للنقابة.

[1] عبد الغني ارشن ، **مرجع سابق** ،ص 214 .

[2] **المرجع نفسه** ،ص.، ص 135 .

2. بناء المجتمع الصناعي المتكامل و التحرر من الأجنبي.

3. ممارسة سياسة وديناميكية بخصوص المهرجانات والحصول على مخزون من الأفلام الجزائرية الأولى عالجت قضية التحرر الوطني فكانت إيديولوجية مناهضة للاستعمار[1] .

فعندما وجدت الشركات الأمريكية والأوروبية الكبرى إن حصنها الأخير في الجزائر قد افلت من زمامها .فحاولت مقاطعة السوق الجزائرية، فخلال سنتين رفضت بيع الأفلام للجزائر ضنا منها أن مخزونها سينصب بسرعة،وعندئذ ستجد نفسها في حالة نقص وستخضع لشروطها، وصنعت كذلك المتنحين.المستقلين من التعامل معها مباشرة مهددة إياهم بالعزل ولكنها لم تحسب حسابات للمسؤولين الجزائريين الذين بدع م السينمائيين اختزنوا مؤونة كافية لتحمل الضربة وعندما مر زمن على هذه الانفجاريات رضخت الشركات الكبرى للتفاوض بعد عشر سنوات من الحدث الذي الصبح مضربا للأمثال في إفريقيا .فإلى أين وصلت السينما الجزائرية.

2-2-3 الأفلام السينمائية الجزائرية في ضل الاستقلال:

عند مقارنة السينما الجزائرية اليوم بمثيلاتها في الوطن العربي وفي إفريقيا فإننا نجدها أوفر حظا ن لكن هذا التحسن مع ذلك نسبي وغير كاف ،لا احد يتحسر على نقص التنويع في منشأ الأفلام إن طريق لا يزال صعبا الوضع برنامج عروض (بالاتفاق مع المشاريع الثقافية الدولية تتطلع إلى الاشتراكية)، ولا يمكن أن ننهي هذا الحساب الختامي دون ان نتطرق الى المكتبة السينمائية والدور الذي قامت به اكثر من عشر سنوات بإعلاء شأن الأفلام الأجنبية القيمة والمعروضة " بصعوبة وكذلك الأفلام الجزائرية سواء كان ذلك في الخارج ام في الداخل وكذلك التعريف بالسينما الجزائرية الحديثة، وبهذا فان المكتبة السينمائية الجزائرية تعتبر كواحدة من أكثر المكتبات السينمائية ديناميكية .

[1] جان الكسان ، **مرجع سابق** ، ص 215 .

إن هدف مؤسسة السينما الجزائرية في عرض عشرة أفلام سنويا يبدو الوصول إليه صعبا وعلى الرغم من نقصها العددي فإن السينما الجزائرية تتفوق بجودتها، فلا يمر عام دون ان تحصل على جائزة أو ميدالية في اللقاءات والمهرجانات العالمية ، كجائزة السعفة الذهبية في مهرجان " كان " "canne" 1975 لفيلم " تاريخ سنوات الجمر" من اخراج محمد لخضر حامينة [1] .

حسب " جان الكسان " نستعرض مجموعة من الأفلام أنتجت بعد الاستقلال :

❖ **" سلام حديث العهد "** " Une si jeune paix"

سيناريو وإخراج جاك شاريبي، إنتاج المركز الوطني للسينما 1964 ، يصور الفيلم عالم (ديار الجيل الصادر) فنشأ هذا أطفالا صدمتهم الحرب فبقي سلوكهم السيومي مطبوعا بالعنف ،في الفيلم لعبة العنف يختلط الخيال والواقع وبدل أن تنتهي اللعبة نهاية حبية نسمع طلقة نارية من مسدس حقيقي .

❖ **" الليل يخاف من الشمس "**

سيناريو واقتباس وحوار وإخراج " مصطفى بديع " ، إنتاج المركز الوطني للسينما والإذاعة والتلفزة الجزائرية عام 1965 . في الفيلم لوحة تاريخية تروي على مدى ساعة وربع الساعة مسيرة ونهاية حرب التحرير الوطنية وهي مقسمة إلىأربعةمشاهد:

1 . بعنوان كانت الأرض عطشى " وهو يصور مظاهر الظلم والقمع الاستعماريين.

2 . بعنوان " طرق السجن " يقص آلام عن مختلف فئات الشعب المشاركة في المعركة

3 . قصة حياتين ومظهرين فرديين لمأساة جماعية" قصة صليحة "و" قصة فاطمة" [2] .

4 . " فجر المعذبين " سيناريو وإخراج " أحمد راشد " إنتاج المركز الوطني للسينما عام 1965 .

[1] جان الكسان ، **مرجع سابق** ، ص 215 .

[2] www.wikipedia.com تاريخ الزيارة : 28 / 02 / 2017

موضوع الفيلم هو البحث عن ماضي الوجه الحقيقي لإفريقيا، وقد أورد الفيلم الكثير من الوثائق التي تدين الاستعمار ليصحح بهذا حقيقة تاريخ نضالي للقارة الإفريقية.الكتب الغربية [1] .

❖ **ريح الاوراس :**

سيناريو واقتباس وحوار : " توفيق فارس " وإخراج محمد الأخضر حمينة ، إنتاج ديوان الأحداث الجزائرية عام 1966 . قصة عائلية جزائرية دمرتها الحرب، وهي ترصد حياة ثلاثة أشخاص : الأب ، الأم ، الابن ، فعتبر هذا الفيلم من الأفلام ذات التميز في مسيرة السينما الجزائرية.

❖ **الطريق :** " Lavoie"

سيناريو وإخراج " محمد سليم رياض "إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1968، يقول ملخص السيناريو: مجموعة من المعتقلين من خلال إبراز ظروف حياتها وظروف اعتقالها علما بأن هؤلاء المعتقلين لا يسلمون بالهزيمة. فيعدون تقضيهما داخل المعتقل ويعدون برنامجا لمحو الأمية والتوعية السياسية ويحاولون الهروب.

❖ **حسن طيرو :**

الحوار" لهلال المحب ورويشد " وسيناريو مقتبس عن مسرحية لرويشد ، أخراج" محمد لخضر حمينه" وإنتاج ديوان الأحداث الجزائرية عام 1968 [2] .

في الفيلم حسن بورجوازي صغير سيق على الرغم منه إلى دوامة العمل الثوري ولكن هذه اللعبة لاتدوم طويلا حيث يصبح حسن شيئا فشيئا (حسن طيرو) الذي ينتهي إلى الشعور والإحساس بمعاناة وطنه .

[1] www.wikipedia.com2017 / 02 / 28 : تاريخ الزيارة

[2] جان الكسان ، **مرجع سابق** ، ص ص 223 224 .

❖ **الجحيم في سن العاشرة :**

إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1969 ، ملخص السيناريو: كان أطفال الجزائر وهم في عمر الأزهار يلعبون بالقنابل والأسلاك الشائكة في حديقة الجحيم إن القصص الخمس التي يشتمل عليها هذا الفيلم أخرجها شبان كانوا في أعمار أبطال قصصهم أيام الحرب. إن كل قصة من هذه القصص تروي حكاية وحياة أطفال في خضم الحرب، وتحاول تحليل سلوكهم أثناء وضعيتهم التي هي غير طبيعية وعنيفة، والطفولة التي صدمتها الحرب تجد نفسها وجها لوجه مع العنف والشراسة فتفقد براءتها وتخلق عالما خاصا بها.

❖ **الخارجون عن القانون :**

فيلم من إخراج " توفيق فارس " وإنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1969 ، ملخص السيناريو : بينما الإدارة الاستعمارية تجهد نفسها في اقامة كيانها وتحاول إخضاع السكان الجزائريين يظهر جليا وبسرعة بأنه ليس من السهل أبدا داخل البلاد تعويض قانون الشرف بقانون نابليون [1] .

❖ **قصص من الثورة التحريرية:**

إخراج لرابح العراجي وسيد علي مازيف وأحمد بجاوي معروف وإنتاج الديوان الوطني للتجار والصناعة الجزائرية عام 1969 ، يعود هذا الفيلم إلى مرحلة حاسمة من حياة الجزائر بين عامي 1954 . 1962 وهو يتعرض لواقع الفلاحين وسكان المدن والمجاهدين في الجبال الذين حققوا حرية الوطن .

❖ **الأفيون والعصا :**

قصة مولود معمري وإخراج " أحمد راشدي "أنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة الجزائرية عام 1990 ، يعرض الفيلم قصة قرية جزائرية في جميع مظاهرها أثناء الحرب

[1] جان الكسان ، **مرجع سابق** ، ص ص 225 226 .

إنها الحرب كما يراها الذين عاشوها وتجاوبوا معها وتحملوها ،وعندما تنطلق الملحمة تكون السلوك اليومي للحياة من تصادم الإرادات المتعارضة .

❖ **المهرجان الثقافي والإفريقي:**

فيلم توثيقي من إخراج " وليام كيان " وإنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1971 .ويبرز هذا الفيلم اللقاء الكبير الذي حدث في الجزائر عام 1969 وكان لقاءا ثقافيا ضخما لمجموع القارة الإفريقية.

❖ **تحيا ياديدو :**

إخراج " محمد زينات " وإنتاج المجلس الشعبي البلدي للعاصمة عام 1971 ويعرض الفيلم قصة سائحين فرنسيين (زوج وزوجته) يزوران العاصمة يبدو سيمون (الزواج) قلقا محتارا، أما زوجته . وهي باريسية فتندهش للغرابة التي حولها وتنتعش نفسها لهذا الشيء الجديد [1] .

❖ **لكي تحيا الجزائر :**

سيناريو وإخراج " محمد عزيزي" و"أكرزابي "و"ربوشمة "و"الراجي "و"راشدي"، إنتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1972 يرصد الفيلم انجازات الجزائر في التصنيع والتهيم والبناء والثقافة والثورة الزراعية والحركة الضخمة للخروج من التخلف ، أي أن الفيلم يرصد معركة البناء الوطني لكي تحيا الجزائر .

❖ **الغولة (اللي فات مات) :**

إخراج " مصطفى كاتب وإنتاج ديوان الأحداث الجزائرية عام 1972 ، يقول ملخص الفيلم: (لعبة الغولة) في العرف الشعبي معناه الإثراء على حساب المجموعة ، مثلا "تلعب الغولة" لقيمة مالية ضخمة قصد الاستيلاء عليها .وفي نفس السنة أخرج فيلم " الأسر الطيبة"" لجعفر داموجي"و إنتاج المصالح الثقافية لجبهة التحرير الوطني.وفيلم " عرق اسود

[1] جان الكسان ، **مرجع سابق** ، ص ص226 227

" من إخراج "سيد علي مازيف" من إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية.وفيلم "دورية نحو الشرق " من إخراج "عمار العسكري " وإنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية وفيلم "منطقة محرمة" سيناريو و إخراج " احمد هلام " وإنتاج نفس الديوان .

❖ **حرب التحرير:**

فيلم من إنتاج المركز الجزائري للسينما الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1973،تعليق "احمد فاضلي "و "محمد بن يعقوب" و إخراج المصالح السمعية و البصرية يرصد قصة حرب التحرير من خلال الوثائق المصورة أساسا من الصحافة الأجنبية [1] .

❖ **عطلة المفتش الطاهر:**

إخراج "موسى حداد"و إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية سنة 1973 ملخص السيناريو: المفتش الطاهر ومساعده مدعوان من طرف " أمي تراكي " لقضاء عطلتهما في تونس.. وقبل مغادرتهما الجزائر يتوقفان في موكب سياحي جزائري وهنا تجعلهما الصدفة أمام تحقيق بوليسي لابد من القيام به ويذهب لهما التحقيق أخيرا إلى تونس.

❖ **الإرث:**

سيناريو وإخراج محمد بوعماري و إنتاج الديوان الوطني للتجارة و الصناعة السينمائية 1974 يدور الفيلم حول عملية إعادة تنظيم القرية ببطء ومشقة و كذلك إعادة بناء مساكن واستقرار العائلات و الإرث الذي خلفه الاستعمار يبدو في كل لحظة ثقيل العواقب.

❖ **هروب حسن الطيرو:**

إخراج مصطفى بديع وإنتاج الديوان الوطني للتجارة و الصناعة السينمائية سنة 1974 ملخص السيناريو:من المضاعفات و العنف الذي تشته فرنسا في معركة الجزائر يقبض على حسن و هو واحد من سكان قصبة هادئ وطابعه جبان ومتبجح فيعتبره العدو (قائدا

[1] جان الكسان ، **مرجع سابق** ، ص ص 228 229 ..

إرهابيا خطيرا) فيسجن في سجن بربروس.فيتمرد ويخلف فوض شاملة وتظهره هذه الحوادث كبطل مثير وفريد.

❖ **وقائع سنين الجمر:**

من إخراج "محمد حامينة " وإنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1974،نال الجائزة الكبرى " النخلة الذهبية " في مهرجان " كان" 1975 [1] .

ملخص السيناريو: إن لهب حرائق التاريخ كثيرا ما يخفي بنوره تاريخ نبعه و اندلاعه وكان لابد من العودة إلى نقطة الانطلاق إلى نزاع الأساسيإلىالأرض المغتصبة و المنفية،كان لابد من يسر و أغوار إنسانية معذبة ترزخ تحت نير العبودية .

. قبائل باقية تحت السيطرة الاستعمارية.

. جمر يصعب إخماده.

. أثار حديد وفظائع الغزاة أنفسهم [2] .

إن أغلبية الأفلام سعت لان تبرز الديناميكية: التي تميز المضمون الاجتماعي و السياسي للثورة، غير أن "محمد عبيدو" قائلا: إن كل هذه الأفلام وكل هذه المواقف ضلت واقفة عند حدود زمن الثورة، سلبا أوإيجابا،فما الذي يحصل بعد الاستقلال ؟ لقد كان بدوره، سؤال شائك أما الجواب فيرى انه "مزراق علواش" أول من جرؤ على الإتيان به،في قلمة الرائع "عمر قتلته الرجلة" حيث الحديث عن الواقع اليومي الحياة الصعبة،البطالة أزمة السكن وتابع "علوش" مسيرته في قلم أخر بعنوان مغامرات بطل، و "رجل ونوافذ" عام 1982.

أيضا أخراج "إبراهيم التاكسي" فيلم "أطفال الريح" عام 1980.وبعد تجربة طويلة ومميزة في التمثيل السينمائي و المسرحي يخرج"محمد شويخ" فيلمه الأول "الانقطاع" عام1982م وأنجزت المخرجة "أسيا جبار" في نفس السنة "زردة آو أغاني النسيان" لتكون قد فتحت أما

[1] جان الكسان ، **مرجع سابق** ، ص ص 230 232 .

[2] جان الكسان ، **مرجع نفسه** ، ص 232 .

النساء الجزائريات باب السينما وطريقة في وقت كانت لا تزال الكلمة ،آوبالأخرى الصورة تستعصي على التناول النسائي.

أيضا في نفس السنة اخرج "محمد الأخضر حامينا " فيلم " العاصفة "الذي تميز في مادته وفي موضوعه وبقوتها الإخراجية : بحيث يعطي المخرج حيزا . كبيرا من فيلمه لوصف معانات المرأة وهناك مشهد قاس جدا يستمر في الفيلم ما يقارب الربع ساعة نرى فيه المرأة واقفة[1] على قدميها متمسكة بحبل هابط من السقف وهي تعاني من ألام المخاض.ويسمع المشاهدون طوال الوقت صراخها ويرون تشنجات وجهها المتألم، ثم تنقل الأم السوط إلى يد الزوج فور أن يكتشف إن المولود أنثى.ينتهي الفيلم بجملة مطبوعة على الشاشة تشير إلى أن المخرج يهدي الفيلم إلى امة التي أنجبت "ستة عشر طفلا" وكأن "الأخضر حامينا" يعتذر بهذا الفيلم عن ألام امة وألام الأمهات بسبب قسوة التقاليد الاجتماعية.

وفي منتصف الثمانينات واجهت السينما الجزائرية مشكلة في جانب التمويل ،ومع ذلك رصيدها مابين سنتي1988و1992حوالي 25فيلما أبرزها" قصة لقاء " "لإبراهيم تاكسي" و"سقف وعائلة "لمصطفى بن مبروك و" لونس " لمحمد رشيد بن حاج،و " ليلي والأخريات " لسيد على مازيف،كما شهدت هته الفترة انجاز أفلام ذات قيمة جمالية واجتماعية تعكس التحولات الجديدة بعد أحداث أكتوبر 1988،مثل الفيلم الجزائري " بربروس أخواتي " للمخرج الجزائري الحاج رحيم ، و"أبواب الصمت" للمخرج عمار العسكري.

وفي عام 1989فيلم "القلعة" "لمحمد شويخ" الجميل المشغول بعناية فائقة وينتج بقوة شاعرية وشجاعة في طرح موضوعات الساعة في الوطن العربي تدور أحداثه في قرية صحراوية جزائريو في إطار متحرر من قوال صناعة السينما ذات الهدف التجاري.. وليست القلعة إلا موقعا جغرافيا يتشكل الناس فيه مجتمعين للرجال وأخر للنساء بحيث هناك فاصل جاد بين الرجال والنساء.

[1] محمد عبيدو ، **السينما في الجزائر –البدايات**، تاريخ الزيارة : /10 / 01 / 2017 http://www.ahewar.org

تعتمد السينما الجزائرية بأفلامها التي غدت تنتج بإعداد قليلة ،أن تتجه بقوة الرمز ،وهو أمر قد يثير الدهشة للوهلة الأولى،فالسينما الجزائرية منذ بدايتها في الستينات وفي نهوضها وانطلاقتها في السبعينات أتمت باهتمامها المباشر بقضايا المجتمع ،وتميزت بواقعيتها المتعددة التيارات [1] .

لكن فيما يبدو أن الواقع الغائم، المتلبس، في الجزائر نهاية التسعينات فرض على السينمائيين،المهمومين بمشاكل وطنهم التستر خلف رموز ،ربما تجنبا لمتاعب من الممكن أن يتعرضوا لها ،إذ أعلنوا عن رؤيتهم بوضوح وربما لان الرمزية تتيح للمبدع أن يتقدم أكثر من احتمال لما يحدث في المستقبل ، وهو أمر يلائم الفنان الجزائري الذي يحاول أن ينفذ ببصيرته إلى سنوات قادمة ، يعلوها ضباب كثيف ، فحسب " محمد عبدو " أول فيلم في هذه العشرية كان قد قدمه " محمد بوعماري " بعنوان " الخطوة الأولى " عام 1990 ، وقدم " رشيد بوشارب " فيلم بعنوان " شاب" سنة 1991 وفيلم آخر بعنوان " السنوات الممزقة " سنة 1992، فهذه السنة شهدت ميلاد مخرجين جدد مثل " ربيع مختار "و"رشيد بن علال " و"رشيد بن براهيم " الذي أخرج " الفصل الثالث " بالإضافة إلى الكاتبة والروائية " حفصة زين القوديل" التي قدمت فيلم " المرأة الشيطان " سنة 1993 والذي أثار ضجة كبيرة في الوسط الثقافي الجزائري ، وفي نفس السنة أخرج " إبراهيم تاكسي " فيلم " أطفاتل النيون " في فرنسا ، و" محمد زموري " "شرف القبيلة "، وفي نفس العام خاض المخرج" محمد شويخ " غمار الفانتازيا في فلمه المميز " يوسف أسطور النائم السابع " الذي يدل على توجهه الأسلوبي واعتماده على الأسطورة والخبال ليناقش من خلال ذلك المآل الذي آلت إليه الجزائر بعد الاستقلال وانحرافات رجال الثورة عن أهدافها . وسيعود المخرج الجزائري " مرزاق علواش " في سنة 1994 ليقدم فيلم بعنوان " باب أولاد سيتي" ، و " رويشد بوشارب " قدم " غبار الحياة " سنة 1995 ، و " شرف عائلتي "في سنة 1996 . واخرج " بلقاسم

[1] محمد عبيدو ، **السينما في الجزائر –البدايات**، تاريخ الزيارة : /20 / 01 / 2017 http://www.ahewar.org

حجاج " " ما شاهو " وعاد المخرج " محمد شويخ " في فيلم آخر بعنوان "عرش الصحراء " و"مرزاق علواش "قدم فيلم "سلاما يا ابن العم" وفي عام 1997 يقدم "عبد الكريم بهلول" فيلمه" ليلة القدر ". ويقدم " يوسف حميدي " فيلم بعنوان "مالك تعيس الحظ" و"عزالدين مدور" "جبل بابا"وفيلم " العيش في الجنة " عام 1998 للمخرج " بورلام فرجو" الذي يتطرق لواقع المهاجرين الجزائريين إلى فرنسا .

وفي نفس السنة قام المخرج " عبد الرحمن بوقرموح " بتحقيق فيلمه " الربوة المنسية " عن رواية بالعنوان ذاته للكاتب الراحل " مولود معمري " .ويقدم المخرج " عمار العسكري فيلمه "زهرة اللوتس " عام 1999 بإنتاج مشترك جزائري وفيتنامي ، وفيلم للمخرج " محمود زموري " بعنوان " عربي مائة في المائة "الذي أنتج في فرنسا إذ يبين مجتمع إنساني يرغب في التحرر والعيش وامتلاك حقهفي اختيار مسارات حياته، صراع خفي يتعلق عمدة المنطقة المقبل على انتخابات بلدية، فإذا به يضطر إلى استغلال الأصوليين لتحقيق أهدافه السياسية والسيطرة على الشباب المأخوذين بالموسيقى سخرية لاذعة وقوية وجريئة اعتمدها "الزموري" عبر لغة مبنية على الطرافة والاقتضاب .سخرية وزعها على وجوه لم تعبر عن أي رغبة في الحياة أو أي طموح سوى الاستمرار بأقل قدم من العذاب .

من كل ما سبق يمكن القول أن وبالرغم منم الظروف التي سادت في فترة العشرية السوداء من أوضاع سياسية وأمنية، وظاهرة الإرهاب خاصة، هجرة الجزائريين والفساد وفقدان العديد من السينمائيين والمثقفين [1].

ان جل السينمائيين استطاعوا ان يجدوا ظالتهم من خلال انتاجاتهم السينمائية و يخرجوا ابداعاتهم الى النور ، فكانت افلامهم ذات مواضيع هادفة ورسائلها معبرة معالجة لقضايا في عمق الواقع الاجتماعي المعاش، كانت حقيقة افلام و انتاجات سينمائية مثيرة للجدل

[1] محمد عبيدو ، **السينما في الجزائر –البدايات**، تاريخ الزيارة : /20 / 01 / 2017 http://www.ahewar.org

وبالتالي فهم قد وضعوا بصمة واسسوا رغم الظروف القاسية قاعدة سينمائية صلبة للسينما الجزائرية ، و يحمل مشعلها سنمائيو الجيل الجديد .

2-2-4 السينما الجزائرية في عهد الجيل الجديد :

بعدما شهده المجتمع الجزائري في السنوات الاخيرة من تغيرات سياسية واقتصادية، واجتماعية كان لها الاثر الكبير على الحياة الثقافية، و بما ان جل التغيرات تنعكس تماما و تؤثر على الانتاج الفني بشكل عام، فهي بطبيعة الحال تؤثر على الفن السينمائي ،فان الاحداث التي مرت على المجتمع الجزائري كانت السينما مواكبة لها منذ الثورة الى فضائح الاستعمار، والعشرية السوداء في فترة التسعينات،و ما نتج عنهما من ارهاب والهجرة .

واصلت السينما الجزائرية مسيرتها في معالجة قضايا المجتمع الجزائري في العهد الجديد بداية الالفينات محاولة بذلك ايصال ايديولوجيات هادفة الى توعية الشعب وايقاض احاسيسه و مشاعره اتجاه قضايا الوطن المعاشة .

فكان اول فيلم للمخرجة الجزائرية "يمينة غيغي" عام "2001 "محاولة معالجة موضوع المراة من حيث ازمة الهوية و البحث عن الدور المستقل و القرار الحر. وفي نفس السنة ووجها لوجه مع الارهاب واسئلته يبني "مزراق علواش" فيلمه بعنوان "العالم الآخر"و فيلم آخر للمخرج الجزائري الاصل "مهدي شريف" بعنوان" بيت كلثوم " من انتاج فرنسي وفيلم "المشبوهون" للمخرج الذي يثير رهان قضية من الذي استفاد من الثورة و انصار حرب التحرير.

وفي سنة 2002 فيلم "رشيدة" للمخرجة الجزائرية " يمينة شويخ" ، احرز الفيلم ست عشرة جائزة عبر مهرجانات السينما العالمية ، وتم انتقاؤه رسميا لمهرجان "كان" فضلا عن امكانية ترشيحه لنيل جائزة الاوسكار لنفس السنة[1].

يحكي الفيلم عن الارهاب وعن الاشكاليات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، التي ادت

[1] محمد عبيدو ، **السينما في الجزائر –البدايات**، تاريخ الزيارة : /22 / 03 / 2017 http://www.ahewar.org

بالبلاد الى ما وصلت اليه من خلال قصة بسيطة .

ومن خلال فيلم جديد بعنوان "زبدة ومرغرين" يروي المخرج الجزائري "محمود زموري" فصولا من معاناة الجالية الجزائرية المغتربة وصعبة اندماجها في المجتمع الفرنسي وسلط الضوء خاصة على الجيل الثالث من المغتربين الذين يعانون الامرين . وفي نفس السنة 2002 انتج الفيلم الروائي "الجارة" للمخرج " الغوتي بن ددوش" الذي اخذ جهد ثلاث سنوات متواصلة ، وواجه مشكلة التوزيع بعد ان ذاق مرارة صعوبة الانتاج ، محاولا مخاطبة الشعب الجزائري و إعادته لنفسه .

صاغ المخرج الجزائري "سعيد ولد خليفة" النص الروائي للكاتب" امين الزاوي" "إغفاءة الميموزا " سنة 2003 في فيلم اراد له عنوان "شاي آنيا"، ايضا انتج الفيلم التسجيلي " المراة الشجاعة" ،سيناريو "احمد راشدي" و اخراج "امين راشدي" وهو سيرة ذاتية تتبع الحياة العاصفة "للويزا غيل احريز"،وهي مناضلة ورمز من رموز الاستقلال . ويتناول فيلم"شوشو" للمخرج "مرزاق علواش" المنتج في سنة 2003 مزيجا من الكوميديا والدراما الاجتماعية لموضوع جد حساس يدور حول حياة شاب مخنث يحلم بالحياة في الغرب ،لقد كان قصة انسانية مثيرة قريبة من الجمهور ، بحيث نجح الثنائي علواش و جاد المالح اللذان يشتركان في تقديم عمل كوميدي راق بعيدا عن التهريج ، كما مرر رسائل لها علاقة بالواقع في المغرب العربي عموما و في الجزائر على وجه الخصوص ، خاصة فيما تعلق باللهث وراء الهجرة ، حيث سئل علواش عن سر نجاح الفيلم [1] .

لم يعط المضوع اهمية كبيرة بل اثنى على الممثلين الكبار الذين شاركوا فيه منهم " كلود براسور"و" آلان شابا" والمغربي "رشدي زام" بالاضافة الى الحضور المتميز للممثل "جاد المالح"، كما اثنى على التقنيات الراقية التي وفرها المنتج الفرنسي ""كريستيان فيشز " والتوزيع الجيد الذي قامت به الشركة الامريكية "وارنر بروس" ايضا جراته في الطرح و

[1] محمد عبيدو ، **السينما في الجزائر –البدايات**، تاريخ الزيارة : /22 / 03 / 2017 http://www.ahewar.org

تناول موضوع للمرة الاولى بهذه الصيغة .

كما اختار "عبد الكريم بهلول"سنوات ما بعد التحرير وما حملته من تغيرات عاصفة مناخا لفيلمه "اغتيال الشمس"وهو ماخوذ عن واقعة حقيقية جرت في بداية السبعينات بطلها الشاعر والكاتب"جاك سيناك" الجزائري والفرنسي الاصل ،وبمعونة مصور متميز اخذنا الى عمق المشكلة دون حواجز ،على الرغم من دراماتيكيته ،انه فيلم آخذ ،حتى بمسحتته الفرنسية رؤية وتقنية .فيلم "اغترابات"للمخرج "مالك بن اسماعيل"، وفيلم "حرب دون صور" لسنة 2003 للمخرج الجزائري "محمد سوداني"يدور حول اجتياح الجيش الاسرائيلي لمخيم اللاجئين في جنين وتدميره .

وفي سنة 2004 انتج "بلقاسم حجاج"فيلم "المنارة " ،وهو عمل متميز يروي الماساة التي ادخلت الجزائر في دوامة من الرعب الدموي باسلوب يجمع بين الطرح الجارح والقاسي للاحداث والنظرة الانسانية، وهو فيلم يقدم شهادة عن تلك التراجيديا من خلال مرجعية سينمائية نجح الفيلم بتقديمه قصة متماسكة و حوار جيد جدا كما كان للاداء دور هام في نجاح الفيلم.

وفي فيلم آخر لنفس السنة بعبعنوان "تحيا الجزائر" للمخرج الجزائري نادر مكاش وما نراه في هذا الفيلم هو بلد يحاول الدخول من جديد الى جنان العيش. ويفتح الفيلم الوثائقي الطويل (71 دقيقة) "البهجة" للمخرج الجزائري المقيم في فرنسا، نافذة عريضة ومتنوعة على هذا الحي العريق "القصبة" المصنف ضمن التراث العالمي[1].

ويسلط المخرج الاضواء على الوضعية الماساوية التي آل اليها هذا المعلم جراء الاهمال .

وتم عرض فيلم "شاي آنيا" في سنة 2004 اضافة الى الفيلم القصير "سر فطيمة" لكريم بن صالح . وفي سنة 2005 قدم "محمد شويخ " فيلم بعنوان "دوار النسا" وفي السنة "سكان اصليون"للمخرج "رشيد بو شارب"، وفي 2007 "علبة سكاير غولواز" لمهدي بوشارب

[1] محمد عبيدو ، **السينما في الجزائر –البدايات**، تاريخ الزيارة : /22 / 03 / 2017 http://www.ahewar.org

و"ملاذ بالوما" لنذير مخناش ، وفيلم "مورتيري" للمخرج عكاشة تويتة فيلم "ثورة الزنج "أخر أعمال للمخرج طارق تقية انتاج عام 2013 . حمل طارق تقية في هذا العمل الروائي الثالث له المشاهد في رحلة طويلة (135 دقيقة) عبر الزمن والمكان متنقلا بين عدة مدن من ضفتي المتوسط وأمريكا من خلال الأسفار الاستكشافية لبطل الفيلم "ابن بطوطة" (فتحي غارس) قدم العرض الأولي العالمي لهذا الفيلم و هو إنتاج مشترك بين الجزائر وفرنسا ولبنان وقطر شركة "نفة "في مهرجان روما الدولي للسينما في ديسمبر 2013. وحاز فيلم "ثورة زنج" في نفس السنة على الجائزة الكبرى في المهرجان الدولي لبلفور(فرنسا) وجائزة "سكريب للسينما" التي تمنح سنويا لعمل تجديدي تكريما لأخويين لوميير، وعرض عام 2014 فيلم "الأندلسي" للمخرج محمد شويخ. الذي يحاول عبر احداثه ان يستعيد صفحات من التاريخ الإسلامي في الفردوس الأندلسي المفقود.

فيلم "الأندلسي" من انتاج "Acima Film" وهو ناطق باللغة العربية الفصحى، تتخلله بعض المقاطع بالإسبانية، يتطلع شويخ عبره إلى "زمان الوصل في الأندلس"، لصياغة فيلم يثمّن تجربة التسامح و تعايش الاديان في الاندلس .

حاول محمد شويخ ان يستمد من الاحداث التاريخية لتلك الفترة ظلالا لما تعيشه المنطقة هذه الايام ولكن ضاعت رؤيته مع مشاكل السيناريو المكتوب والقرب من الحالة التلفزيونية سواء عبر التصوير التي كانت تتطلب حالة مشهدية او الزمن السينمائي وزمن اللقطة على الشاشة الذي يختلف عن الزمن التلفزيوني .

ان السينما الجزائرية لم تكتف بتقديم أفلام جزائرية هامة يصنعها الجزائريون وانما ساهمت أيضا في تقديم عدة أعمال سينمائية عالمية انتجتها الجزائر وكان منها " العصفور" ليوسف شاهين و" زد" لكوستا غافراس و"معركة الجزائر" لجيلو بونتككورفو" و"الشمس السوداء" و"الغريب" عن قصة البير كامو الشهيرة والذي اخرجه الايطالي الكبير لوكينو فيسكونتي و"ايليزا الحياة الحقيقية لميشال دراك وغيرهم[1] .

[1] محمد عبيدو ، **السينما في الجزائر –البدايات**، تاريخ الزيارة : /22 / 03 / 2017 http://www.ahewar.org

الفصل الثاني

سيميولوجيا مفهوم واتجاهات

نشأة السيميولوجيا

أصل التسمية

تاريخ السيميائية في التراث الغربي

تاريخ السيميائية في العالم العرب

البداية الحديثة للسيميولوجيا

مفهوم السيميولوجيا

إشكالية ازدواجية المصطلح (السيميولوجيا والسيميوطيقا)

موضوع السيميولوجيا

إتجاهات السيميولوجيا

1- نشأة السيميولوجيا :

إن التأمل في تاريخ ترجم أنها ليست وليدة العصر الحديث بل أنها قديمة النشأة، فقد إهتدى القدماء من العرب والعجم إلى هذا الجانب من علم اللسانيات من أكثر من ألفي سنة تقريبا، أي إلى أيام اليونانيون القدامى.

3-1-1 أصل التسمية :

يتفق جل علماء السيميائيات على أن كلمة "Sémiotique" وراثية من الأصل اليوناني "Séméion" الذي يعني العلامة، و"Logos" لبذي يعني الخطاب..... إلخ، وبامتداد أكبر كلمة "Logos" تعني العلم هكذا يصبح تعريف السيميولوجيا على النحو التالي: علم العلامات[1] .

وككل مصطلح يتكون مصطلح السيميائية حسب الصيغة الأجنبية "Sémiotique" أو"Sémiotics" من جذرين "Sémio" و"Tique"، إذ أن الجذر الأول الوارد من اللاتينية على صورتين هما "Sémio" و"Sema" يعني إشارة أو علامة، أو ما يسمى بالفرنسية "Signe" وبالإنجليزية "Sign" في حين أن الجدر الثاني يعني كما هو معروف "علم"[2] .

ويتعرض الباحث: رشيد بن مالك لمسألة الإختلاف الطفيف بين المصطلح الفرنسي "Sémiotique" والإنجليزي "Sémiotics" ففي اللغة الإنجليزية يقول يكتب بهذا الشكل "SEMIOTIC" فهي تتماثل صورتها في اللغة الفرنسية، من حيث الأصل، وتغايرها في اللاحقة[3].

ومن خلال بحثنا عن أصل التسمية تصادفنا مع عدة مصطلحات مرادفة أو قريبة من مصطلح موضوع الدراسة: إذ يذكر في اللغة الإنجليزية ومنها:" Séméiology,

---

[1] برنار توسان ، **ماهي السيميولوجيا ؟** ،تر : محمد نظيف ،إفريقيا الشرق ، ط 2 ، المغرب ، ص 9 .

[2] فيصل الاحمر ، **السيميائية الشعرية** ، جمعية الامتاع و الموانسة ، الجزائر ، 2005 .ص 10 .

[3] ميشال آرفيه و آخرون ، **السيميائية وأصولها و قواعدها** ، تر : رشيد بن مالك ، منشورات الاختلاف ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، دط ، الجزائر ، 2002 ، ص 174 .

Seminasiology, Semiology, Semiolotics, Significs" أما في اللغة العربية، فهناك ما يقارب الستة أصوات دالة للمصطلح في: السيمياء، والسيمية والسيميائية، والسيميولوجيا والرمزية[1]

3-1-2 تاريخ السيميائية في التراث الغربي:

مرت السيميولوجيا بعدة مراحل خاصة ميزتها ، باعتبارها نظرية العلامات والإشارا حيث كان السبق لأرسطو" إلى تحديد فحوى التوسط الإلتزامي بين الحدود المكونة للعلامة من خلال تأكيده على ثلاثة عناصر يشترطها الحوار الإنساني، "الكلام الأشياء، الأفكار" فالكلام هو الأصوات المتصلة في وحدات، وهي ما يخبر عن الأفكار، فمن دون علامات لا يمكن تصور أي شيء[2] .

يعد أرسطو قدم الرواقين حيث "يرى" "إيكو" أن "الرواقين هم أول من قال بأن العلامة "Signe" دال ومدلول "Signifiant, Signifie" وأن السيميائيات المعاصرة، إرتكزت في فلسفتها، وبعدها الفكري على اكتشاف الرواقيين وأن العلامة، هي كل أنواع السيميائيات أي ليست العلامة اللغوية فقط، وإنما أيضا العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية[3].

أما المرحلة الثانية: فهي مرحلة القديس الجزائري أوغسطين حسب إيكو فهو أو لمن طرح السؤال" ماذا يعني أن نفسر أو نؤول؟ وهكذا راح يشكل نظرية التأويل النصي "تأويل النصوص المقدسة"، وهذه النظرية من الحداثة الجدة، بحيث أنها تشبه تقريبا

نظرية "فنفشتاين" عن اللغة وتقول فريال غزول: أن أهمية القديس أوغسطين (354-430) تمكن في تأكيده على إطار الاتصال والتواصل والتوصيل عند معالجته لموضوع العلامة.

---

[1] عزت محمود جاد ، **نظرية المصطلح النقدي** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، مصر ، دس ، ص ص ، 325،326 .

[2] سعيد بنكراد ، **السيميائيات : النشأة و الموضوع** ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، مجلد 35، عدد 3 مارس 2007 ، ص 13 .

[3] قدور عبدالله ثاني ، **مرجع سابق** ، ص 65 .

المرحلة الثالثة: فهي مرحلة العصور الوسطى وكانت فترة التأمل بالعلامات واللغة ويمكن ذكر إسم " آبيلار" وإسم " روجيه بيكون"

المرحلة الرابعة: ويطلق عليها مرحلة "جون لوك" حيث نشطت فيها نظرية العلامات والإشارات مع المفكرين الإنجليز والألمان في القرن السابع عشر، حيث ميز من خلالها جون لوك السيمياء عن غيرها من العلوم، في كتابة بعنوان "مقال حول الفهم البشري" وكذلك صنف العلم إلى ثلاثة أصناف الأخلاق،علم الطبيعة، وعلم السيمياء التي أطلق عليها إسم السيميوطيقا، الذي يعني بها العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق[1] .

3-1-3 تاريخ السيميائية في العالم العربي:

نشأة التفكير السيميائي عند العرب في أحضان علوم مختلفة منها: البلاغة والمنطق والنحو وعلوم الكلام والفلسفة والتفسير وتفسير الأحلام، وعلم أسرار الحروف، وحتى علم تشخيص الأمراض وغيرها، وهذا ما يوضحه لنا قول عادل فاخوري: "تأثير العرب بالمدرستين المشائية والرواقية ،في مجال علم الدلالة "الفارابي وابن سينا"، وقد إنوجدت السيمياء في علوم المناظرة والأصول والتفسير والنقد، وهي تقود إما إلى حقل المنطق، أو إلى حقل البيان فالدلالة عند العرب القدامى تتناول اللفظية والأثر النفسي أي ما يسمى بالصورة الذهنية[2] .

ونفهم من هذا القول أن السيمياء عند العرب كانت مرتبطة بعلوم السحر والبلاغة والمنطق والنحو وعلوم الكلام والفلسفة والرموز والتخطيطات "كما شهدت حضورا في شرح "إبن سينا" الأرجانون- أرسطو، وكذلك شهدت حضورا في علم أسرار الحروف والدليل على ذلك ما نجده عند إبن خلدون الذي خصص فصلا من مقدمته لعلم أسرار الحروف

[1] آن إينو ، **تاريخ السيميائية** ، تر: رشيد بن مالك ، منشورات مخبر الترجمة و المصطلح ، جامعة الجزائر و دار الآفاق ، دس ، ص 227.

[2] ميشال أرفيه و آخرون ، **مرجع سابق** ، ص 25 .

يقول فيه" المسمى بالسيمياء، نقل وضعه من الطلمسات إليه، وفي إصطلاح أهل التصوف من غلاه المتصوفة فاستعمل استعمال العام في الخاص، وظهر عند غلاه المتصوفة عند جنوحهم إلى كشف حجاب الحس....إلخ، وإن طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأكوان على هذا النظام فحدث لذلك علم أسرار الحروف، وهو من تفاريغ– السيميا[1] .

وهذا يدل على أن الفكر العربي قد إهتم بعلم الدلالة شأنه شأن الفكر اليوناني، هذا ما أكدته الدراسات والأبحاث "إن العرب القدامى قد عرفوا ما يسمى بعلم السيميولوجيا وإن كانت إشارتهم مبعثرةومتناثرة في أحضان علوم متنوعة كعلم النحو وعلم البلاغة وعلم التفسير وعلم التصرف وغيرها، وإذا كان الأمر كذلك فإننا في أشد الحاجة إلى إكتشافها وتصفيتها من الشوائب الأخرى.....إلخ، وحقا فتراثنا العربي قد حلق أفكار سيميائية عميقة وقيمة، لا تنتظر إلا التصفية والترتيب لتحصل على سيميائيات بأصول وقواعد عربية خالصة[2] .

لم يتوقف الإهتمام بالسيمياء في دراسة علم الدلالة بل نجدها في إهتمامات البلاغيين والتي تمثلت في دراسة الحقيقة والمجاز، وفي نظرية النظم لعبد القاهر الرجاتي: وحديثه عن اعتباطية العلامة اللغوية فألفاظ اللغة عنده ليست مجرد علامات وسمات دالة على المعاني[3] .

ويمكننا أن نرجع أصول هذا العلم وبداياته إلى بداية الفلسفة وبالفعل فإن معظم المذاهب والتي ارات الفكرية الكلاسيكية قد تعرضت لعلم السيمياء بشكل أو بآخر وفق أعراضها المنهجية وهذا ما لاحظناه من خلال مفهوم الدلالة عند "إبن عربي" و"الرازي" ومسألة العلاقة بين الدال والمدلول وكذلك لدى "الغزالي" والذي قال في حديثه عن المعرفة "إن

[1] ميشال أرفيه و آخرون ، **مرجع سابق** ، ص 25.

[2] فيصل الاحمر ، **معجم السيميائيات** ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان ، 2001، ص 25 .

[3] احمد مختار ، **مرجع سابق** ، ص 20 .

للأشياء وجودا في الأعيان، ووجودا في اللسان، ووجودا في الأذهان، أما الوجود في الأعيان فهو الوجود الأصلي الحقيقي، والوجود في الأذهان وهو الوجود العلمي الصوري، والوجود في اللسان هو الوجود اللفظي[1] .

3-1-4 البداية الحديثة للسيميولوجيا:

والتي يتفق جل الباحثين على أنها المرحلة الحاسمة في التحديد العلمي للسيميولوجيا، وهي مرتبطة إرتباطا وثيقا بالنموذج اللساني البنوي الذي أرسى بدعائمة و اسسه العالم السرسري "فرديناند دي سوسير "Ferdinand de Saussure" في فرنسا في كتابة محاضرات في اللسانيات العامة، وذلك منذ القطيعة الإستمولوجية أحدثتها في ميدان الدراسات اللسانية إن جاز التعبير مع فقه اللغة واللسانيات التاريخية، وقد جعلت هذه القطيعة اللسانيات العلم الشامل والرائد الذي تستفيد منه جميع المدارس والمشارب المعرفية، كالنقد الأدبي والاسلوبيه والتحليل النفسي وعلم الاجتماع، بالإضافة إلى جهود الوظيفتين، في اللسانيات والشكلاتيين الروسي في الشعرية[2] .

وبعدها يشير "دي سوسير" بميلاد علم جديد أطلق عليه إسم "السيميولوجيا"، وهذا العلم الذي ستكون مهمته كما جاء في دروسه التي تشرق بعد وفاته، وهي دراسة حياة العلامة داخل الحياة الاجتماعية، ولقد كانت الغاية المعلنة والضمنية للسيميولوجيا هي تزويدنا بمعرفة جديدة ستساعدنا لا محالة على فهم أفضل لمناطق هامة من الإنساني والاجتماعي ظلت سهلة لوجودها خارج التصنيفات المعرفية التقليدية[3] .

وقد زامن هذا التبشير مع مجهودات تشارلز ساندرس بيرس "Charles sandres Peirce" في الضفة الغربية من المحيط الأطلسي الذي ينحى منحا فلسفيا منطقيا رياضيا وأطلق على هذا العلم الذي يهتم به، بالسيميوطيقا sémiotique وأعتقد تبعا لهذا أن النشاط الإنساني

---

[1] فيصل الاحمر ، **معجم المصطلحات** ، مرجع سابق ، ص ص 33-36 .

[2] عبيدة الصبطي و بخوش نجيب ، **مدخل إلى السيميولوجيا** ، دار الخلدونية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 2009 ، ص 9 .

[3] قدور عبد الله الثاني ، **مرجع سابق** ، ص 65 .

نشاط سيميولوجي في مختلف مظاهره وتجلياته، ويعيد هذا العلم في نظره إطارا مرجعيا يشمل كل الدراسات[1] .

وعلى رغم إختلاف التسميتين وإختلاف المنطلقات الإبستيمولوجية فإن السيميائيات ستشيع عند المؤسسين معا، حالة وعي معرفي جديد لا حد لامتداداته[2] .

أي أنه علم شامل لجميع العلوم، ولا يجب الوقوف كثيرا في المجادلة بين المصطلحين ولا يجب اعتبارهما شيئين مختلفين في نظر غريماس، إنما ينبغي الوصول إلى تحليل جميع النصوص والاهتمام بمجالاتها التطبيقية.

3-2 مفهوم السيميولوجيا

3-2-1 لغة:

تنحدر كلمة سيميولوجيا "sémiologie" من الأصل اليوناني "sémion" والمتولدة هي الأخرى من كلمة "séma" وتعني العلمة "الدليل" وهي بالأسس الصفة المنسوبة إلى الكلمة الأصل "sins" أي المعنى، أما عن لفظ "لوجيا" "Logie" فتعني العلم، وبالتالي فإن كلمة السيميولوجيا أو السيميوطيقا تعني علم العلامات[3] .

وهذا ما يؤكده "برنارتوسان" بقوله أن مصطلح sémiologie(أت من الأصل اليوناني الذي يعني العلامة Logos، والذي يعني الخطاب وبامتداد أكبر كلمة Logos تعني العلم فالسيميولوجيا هي علم العلامات أو العلم الذي يقوم بتحليل المعاني عن طريق العلامات)[4].

وكلمة سيمياء لها ما يعادلها في اللغة العربية، ومنه ما ورد في أساس البلاغة" سوم فرسه، أعلمه سويمة وهي العلامة"[5] .

---

[1] عبيدة الصبطي و بخوش نجيب، **مرجع سابق** ، ص 12

[2] قدور عبدالله الثاني ، **مرجع سابق** ، ص 66 .

[3] عبيدة صبطي و نجيب بخوش ، **مرجع سابق** ، ص 14 .

[4] فيصل الأحمر ، **معجم السيميائيات** ، مرجع سابق ، ص ص 11، 12 .

[5] الزمخشري ، **أسس البلاغة** ، تح :باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، ج1 ، بيروت ، 1998 ، ص 587 .

وفي معجم لسان العرب، لابن منظور فقد ورد مصطلح سيمياء في مدى (س. و. م) نحو قوله السومة، والسمة والسماء والسيمياء، وسوم الفرس جعل عليه السمة[1] .

وقد وردت كلمة سيمياء "سيماهم" في القرآن الكريم في مواضع كثيرة 06 ست مرات حية وردت في الربع الأول والربع الثاني والربع الأخير.

وذلك في قوله تعالى "تعرفهم سيماهم لا يسألون الناس إلحافا"[2] .

وبقوله تعالى " وبينهما حجاب وعلى الأعراف رجال يعرفون كلا سيماهم"[3] ، كذلك قوله عز وجل " ونادي أصحاب الأعراف رجالا يعرفونهم بسيماهم"[4] ،وفي قوله عز وجل "ولو نشاء لأريناكهم ولعرفتهم سيماهم ولتعرفنهم في لحن القول"[5] ،ويقول تعالى "سيماهم في وجوههم من أثر السجود" [6]،ويقول تعالى "يعرف المجرمون بسيماهم فيؤخذ بالنواصي والأقدام"[7] .

اذا امعنا النظر فيمشتقات لفظة" سمة " في هذه الأيات ، نجدها لا تخرج عن معنى العلامة ، كما ان المصطلحين " السمة" او"signe" هما مصطلحان متطابقان ألى درجة كبيرة كلاهما شيء وضع بقصد او بغير قصد ليدل على شيء اخر.

3- 2 -2 إصطلاحا:

اختلفت التعاريف التي تدور حول معنى السيميولوجيا ، حيث يطلق العلماء على السيميائيات ، السيميولوجيا او السيميوطيقا و لدى الدارسين تعني علم او دراسة العلامة دراسة منظمة و منتظمة ، فهي تدرس مسيرة العلامة و تسلسلها و هي كشف الحياة

[1] ابن منظور ، **لسان العرب** ، م 12 ، مادة شوم ، ص 312 .
[2] **سورة البقرة** ، الآية 273 .
[3] **سورة الاعراف** ، الآية 46
[4] **سورة الاعراف** ، الآية 48 .
[5] **سورة محمد** ،الآية 30.
[6] **سورة الفتح** ، الآية 29.
[7] **سورة الرحمن** ، الآية 41 .

الإجتماعية و قوانينها التي تحكمها ، مثل اساليب التحية و عادات الاكل و الشرب عند مختلف الشعوب .

إلا أن الأوربيون يفضلون مصطلح السيميولوجيا إلتزاما منهم بالتسمية السويسرية تسمية "دي سوسير"، الذي تنبأ بولادة علم مستقل وهو السيميولوجيا بقول: "ولذلك يمكن أن نؤسس لعلم يدرس الحياة العلامة داخل الحياة الاجتماعية فيشمل هذا العلم جزءا من علم النفس والاجتماعي

أما الأمريكيون فيفضلون مصطلح السيميوطيقا التي جاء بها الفيلسوف والمنطقي "تشارل ساندرس بيرس" والذي عرفها بقوله: ليس المنطق بمفهومه العالم إلا اسما آخر للسيميوطيقا (.....) والسيميوطيقا نظرية شكلية للعلامات[1].

من خلال ما سبق نلاحظ أن "بيرس" يركز على الوظيفة المنطقية للإشارة بينما "بموسير" يلح على الوظيفة الاجتماعية التي تقوم بها العلامة، ويقول محمد السرغيني: أن الرأسين لا يلتقيان في نطاق ضيق، في حين أن مصطلحي السيميولوجيا والسيميوطيقا يدل كل منهما على ما يدل عليه الآخر[2] .

وكذلك "رولان بارث" الذي يقول: إستمدت السيميولوجيا، هذا العلم يمكن أن نحدده رسميا بأنه علم الدلائل "العلامات"، إستمدت مفاهيمها الاجرائية من اللسانيات.[3]

ولا نكاد نجد كتابا سيميائيا إلا وعرف السيميولوجيا أو السيميوطيقا بأنها علم العلامات أو علم الإشارة الموجودة في جميع الأرجاء حول الإنسان، وفيما يصدر عنه من أقوال وأفعال لذلك فالسيميائية أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا من الإنفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية وإنتهاء بالأفاق الإيديولوجية الكبرى.

---

[1] ميشال آريفيه و آخرون ، **مرجع سابق** ، ص 29 .

[2] محمد السرغيني ، **محاضرات في السيميولوجيا** ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، المغرب ، 1987 ، ص 5 .

[3] عبدالله قدور ثاني ، **مرجع سابق** ، ص 67 .

ومن هذا فإن السيميائية تقدم على دراسة العلامات اللسانية والغير لسانية في أبعادها التركيبية والدلالية والتداولية.

أي أن السيميائية لا تقتصر على دراسة اللغة فقط بل تتجاوزها إلى كافة الأشكال الرمزية والعلامتية، وبذلك يمكن القول أن السيميائية هي بحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره بل من حيث إنبثاقه من عمليات التنصيص المتعددة، أي هي بحث في أصول السيميوز وأنماط وجودها [1]، وما يفهم من هذا أن السيميائية لا تقوم بدراسة وتحليل العلامات منفردة بل تقوم بدراستها في سياقها الذي تكتسب من خلاله معنى جديدا غير معناها التقليدي المعتاد.

وقد عرف مصطلح سيميولوجيا فوضى كبيرة أثناء نقله إلى اللغة العربية، ولهذا السبب تعددت الأراء في تعريفه وتحديد مصطلح دقيق له، لذلك نجد مجموعة كبيرة من الألفاظ التي لها نفس المعنى للسيمياء، منها علم الدلائل، علم العلامات، علم الأدلة، علم الدلالة، علم المعنى، علم العلاقات، علم الإشارات، علم الرموز، علم السيمياء، علم السيميائي[2].

فعلماء العرب ومن بينهم "صلاح فضل" يعرف السيميولوجيا على أنها العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة[3].

في ذهب محمد السرغيني بقوله: ليست السيميولوجيا غير ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أي كان مصدرها لغويا أو سنيا أو مؤشريا[4].

أما قدور عبد الثاني: فيعرف السيمياء بقوله: إن مصطلح السيمياء في أبسط تعريفاته وأكثرها إستخداما، نظام السيمة أو الشبكة من العلامات النظمية المتسلسلة وفق قواعد لغوية متفق عليها في .....معينة.

---

[1] سعيد بنكراد ، السيميائيات : **مفاهيمها و تطبيقاتها** ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سورية ، 2012 ، ص ص :25-32 .

[2] فيصل الاحمر ، **معجم السيمائيات** ، مرجع سابق ، ص 32 .

[3] عصام خلف كامل ، **الاتجاه السيميولوجي** ، و نقد الشعر ، دار الفرحة ، دط ، القاهرة ، ص 19 .

[4] محمد السرغيني ، **مرجع سابق** ، ص 5 .

3- 3 إشكالية ازدواجية المصطلح (السيميولوجيا والسيميوطيقا)

مازال السيميائيون الغربيون يحاولون تحديد الفرق بين المفهومين رغم أن المصطلحين يتحدان في الشطر الأول من الكلمة "Simio" وهو أبعث من الكلمة الإريقية "SEMEION" ويعني العلامة "Signe" ثم يفترقان في أحدهما "Logie" الذي هو أصل الكلمة ويعني الخطاب على حين أحدهما الآخر ينتهي "Tique" الذي يعني شبه الديداكتيكية[1].

وهنا عرفنا العلاقة أو الفرق على نستوى اللغة، أما الآن سنتعرف على الفرق على المستوى التاريخي والمعرفي، حيث استعملت السيميولوجيا مع "دي سوسير" وإنتشرت في الثقافة الأوروبية أما "ليسيرس" فقد إستعمل المصطلح السيميوطيقا فكان ذلك أصل الإستعمال في الثقافة الإنجلو ساكسوتية، إلا أن المصطلحين معا عرفا إنتشارا امتداده ويكفي أن ندرك أنالعلماء الذين ينتمون إلى الثقافة الفرنسية لم يبعدوا تماما مصطلح السيميوطيقا من كتاباتهم بل إن الجمعية الدولية التي تأسست بفرنسا سنة 1974 والمهتمة بحقل العلامات إختارت كتسمية لها مصطلح "سيميوطيقا" نظرا لانتشاره في الثقافات الأخرى خاصة الإنجلوساكسونية والروسية، مع العلم أن مصطلح السيميولوجيا ظل راسخا بصورة قوية في فرنسا وغيرها من البلدان اللاتينية بفعل جهود "رولان بارث" و"مارتيني[2]

وحدد محمد السرغيني الفرق بين السيميولوجيا والسيميوطيقا حيث يقول: أن المصطلحين مترادفين، لكن سوف نشير إلى مختلف استعمالاتهما في ما يلي[3] :

3-3-1السيميولوجيا:

- ✓ كانت السيميولوجيا في فرنسا إلى حدود سنة 1960، جزءا من البنيوية الفرنسية (ليفي ستوروس، ديميزيل، ورغم تميز السيموطيقا لبعض الوقت بحيث أسست الجمعية

[1] قدور عبدالله ثاني ، **مرجع سابق** ، ص ص 47-81 .

[2] **المرجع نفسه** ، ص 81 .

[3] مجمد السرغيني ،**مرجع سابق** ، ص ص 6-8.

الدولية للسيميوطيقا، فإن السيميولوجيا ظلت سائدة في الأقطار اللاتينية، ولم يختلف مضمونها عن تسيمتها إلا إبتداءا من سنة 1970.

✓ لقد تأسس المشروع السيميولوجي لى رؤية سويسرية، وكان منحصرا في اللغة لا يتجاوزها إلى النطاق المعرفي للعلوم الإنسانية، ومعها السيميوطيقا، وجميع الإنساق الدالة، تم هذا المشروع في إطار نظرية الإبلاغ، وكان عبارة عن تطبيق آلي لأنماط العلاقات اللغوية، ومن هنا بدأ وكأنه ملحق بالألسنية[1].

✓ لقد عمل "سوسيرا" كما عمل فهم "هيالمسلين" على تطور مفهوم السيميولوجيا، بحيث تم تحديد هذا المفهوم في إطار النظرية العامة للغة.

✓ قبل أن ينشر بارث مقالته عن عناصر السيميولوجيا، فإن أعطى لهذه بعدا إيحائيا لغويا Dimension connotative du langage، لكن تعريف "هيالمسلين" لها أقصى هذا البعد بصفة نهائية.

✓ أخذ الفرق بينهما يتسع شيئا فشيئا، ذلك أن السيميولوجيا أعتبرت اللغة الطبيعية أدوات لها تساعدها على صياغة قول شارح La Para phrase تصف به المواضيع السيميويقية، بينما إنحصر الفهم الأكبر للسيميوطيقا في تشكيل لغة واصفة للغة، تكون الواصفة منهما مستقاة من الموصوفة.

✓ أنكرت السيميولوجيا ظاهريا أسبقية الألسنية عليها حين ألحت على خصوصية العلامات غير اللسانية، أما السيميوطيقا فقد إعتبرت مرتبطة بالمناهج الألسنية في حدود جد ضيقة، والحق أن السيميولوجا (هذا صحيح في نطاق ماهو بصري) تسلم صراحة بتدخل اللغات الطبيعية في قراءة مدلولات العلامات غير اللسانية، (كالصور والفنون التشكيلية والمعمار) في حين أن السيميوطيقا تنكر مثل هذا التدخل.

[1] مجمد السرغيني ،**مرجع سابق** ، ص 9.

3-3-2 السيميوطيقا :

يجب ان نميز بين نوعين من السيميوطيقا ، هما البرسية (نسبة إلى بيرس) والمعاصرة

✓ فالسيميوطيقا البيرسية لا ينصرف كامل إهتمامها إلى العلامة فقط، بل يتجاوزها إلى ما تنتجه هذه العلامة مما هو ثانوي وغير أساسي، إلى درجة أن يصبح ذا قيمة، كتذاكر الحافلات والصكوك المصرفية، أو ذا شكل إبلاغي كالتعبير عن العواطف وكالتعبير الأدنى.

✓ بينما تتميز السيميوطيقا المعاصرة بما يلي:

- لا تفضل العلامة اللغوية على غير اللغوية
- تعمل على إعادة صهر الأنساق اللغوية والنماذج المنطقية والرياضية
- يجب أن ترتكز على علم هو موضوع دراستها وتحليلها، أي أن ترتكز على ما يسمى Sémanalyse الذي يرفض ديريدا أن تكون العلامة أساسا له.
- تستهدف بالبحث نماذج الدلالة.
- تتخذ مجالها في النص كممارسة دالة.
- تختلف الأسئلة التي تطرحها على النص بحسب إتجاه الباحث.

وفي هذا المجال يمكن الحديث عن السيميوطيقا بنيوية دعا إليها غريماس وعن سيميوطيقا عرفانية منطقية منطقية Groséolgique دعت إليها جوليا كريستيفيا.

وباختصار فإن بارث واتباعه يصرون على إستعمال كلمة سيميولوجيا في هذا المقام وينحو نحوهم مارتيني وتلاميذه من الوظيفيين، في حين أن من أطلق عليهم "كلود كوكي" إسم مدرسة باريس، فإنهم يستعملون كلمة السيميوطيقا لا غير[1]

وقد حدد غريماس كذلك الفارق بين المصطلحين في اللغة الفرنسية بأن جعل السيميوطيقا تحيل إلى الفروع أي "دراسة أنظمة العلامات المختلفة النظام، اللغة والصور والألوان

[1] محمد السرغيني ، **مرجع سابق** ، ص 8 .

وغيرها، أما السيميولوجيا فهي الهيكل النظري لعلم العلامات بصفة عامة ودون تخصص لهذا النظام أو ذلك1 .

3- 4 موضوع السيميولوجيا:

إن تحديد موضوع السيميولوجيا يختلف بإختلاف منطلقات الدارسن لها فموضوع السيميولوجيا عند الدارس اللساني يختلف عن الفيلسوف وعالم النفس، لذا سنحاول التعرف عليه على النحو الآتي:

إن أول من حدد موضوع السيميائيات، كما أشرنا سابقا هو العالم السويسري فردناف دي سوسيرا حيث ربطها مباشرة بدراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وذلك من خلال الكشف عن قوانين جديدة، يمكننا من تحليل منطقة هامة من الإنساني والاجتماعي عبر إعادة صياغة حدود هذه الأنساق وشكلنتها، فالوجود الانساني لا يتحدد فقط من خلال ما يقترحه اللسان من معرفة بل يتحدد أيضا من خلال كل الأنساق التواصلية التي ليست بالضرورة من طبيعة لسانية، لهذا لا يمكن أن تتجاهل أنساقا كالإمارات والرموز والطقوس الاجتماعية وكل ما ينتمي إلى الأنساق البصرية، وهذه الأنساق هي ما يشكل الموضوع الرئيسي للسيميولوجيا2 .

ويقول حنون مبارك في كتابها دروس في السميائية "إن موضوع السيميائية عند "دي سوسيرا" لن يكون سوى مجموع الإنساق الدالة القائمة على إعتباطية الدليل لأن الدلائل التامة تحقق نموذج الطريقة السيميولوجية أفضل من الدلائل الأخرى، وللسيميائية موضوعات: أولها رئيسي وينصب على دراسة الدلائل الاعتباطية، وثانيهما ثانوي وينصب على دراسة الدلائل الطبيعية إلا أن هذا الشق الثاني غير محسوم بعد وضعه المعرفي ولأن الاعتباطية لم تعد مبدأ لسانيا فحسب وإنما صارت أيضا مبدأ سيميائيا

[1] قدور عبدالله ثاني ، **مرجع سابق** ، ص 82 .

[2] سعيد بنكراد ، **السيميائيات: مفاهيمها و تطبيقاتها، مرجع سبق ذكره** ، ص 16.

منظما للأنساق السيميولوجية، فإن اللسان باعتباره النسق القائم على الاعتباطية في جوهره هو نموذج موضوع السيميائية1.

وإن " جوليا كريستينا" توضح موضوع السيميائيا في قولها: "إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير من ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتنفصل داخل تركيب الإختلافات إن هذا هو ما يشكل موضوع علم أخذ بتمون وهو السيميوطيقا"، من خلال هذه المقولة وما أشار إليه "دي سوسرا" سابقا تدرك موضوع السيميائيات، فهي تهتم بالعلامة من حيث طبيعتها وتسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها إمكانية تفصلها داخل التركيب.

وكذلك " جان مرتيني" لاحظت أن مختلف التعاريف حول السيميائيات تتضمن مصطلح علامة وهذا مؤشر واضح على أن موضوع السيميائية هو العلامة كما أوردنا سابقا2.

3- 5- إتجاهات السيميولوجيا:

أدى تطور السيميائية وإختلاف منابعها إلى ظهور "كم زاخر من إتجاهات هذا العالم" بحيث تتفرع وتغدو "السيميائية سيميائيات لها فروع ولها إشتقاقات، ولهذه الإتجاهات مؤسسون وأنصار"، فهذه الإتجاهات لا تتعارض من حيث النظريات التي تقترحها فحسب وإنما تتعارض من حيث تصورها لما يجب أن يشكل نظرية (سيميائية) إذ هناك تباينات واضحة يمكن الكشف عنها حتى على مستوى المؤسسين أنفسهم حث يقسم حنون مبارك الإتجاهات السيمولوجية في كتابه (دروس في السيمائيات) الى سيمولوجية التواصل وسيمولوجيا الدلالة وسيمولوجيا دي سوسير، وسيميوطبقا بيرس، ورمزية كاسيرر وسيميوطبقا الثقافة ، الدكتور محمد السرغيني في كتابه (محاضرات في السيميولوجيا) الى ثلاثة إتجاهات ، الإتجاه الامريكي ، و الإتجاه الفرنسي و الإتجاه الروسي و هناك من يطبق الإتجاه الإيطالي .

---

[1] حنون مبارك ، **دروس في السيميائيات** ، دار توباقل للنشر ، المغرب ، 1987 ، ص 71.

[2] قدور عبد الله الثاني ، **مرجع سابق** ، ص 69 .

ويمكننا تلخيص أهم هذه الإتجاهات كالتالي :

3-5-1 الإتجاه الامريكي :

إذا كانت العلامة قاسما مشتركا أعظم بين تفريقات السيميولوجيا أو السيميوطبقا، فإنها هي الاساس الذي قام عليه الاتجاه الامريكي ، وإذا علمنا أن "بيرس" تحدث عن العلامة في كتابه (كتابات حول العلامة)وكان ذلك في وقت سابق على حديث "دي سوسير"علها في كتابه (دروس في الألسنة العامة)، فمن المؤكد أن "بيرس" هذا هو رأس الاتجاه[1] .

و يقول في كتابه (الأنظمة العامة) عن السميوطبقا ،"ليس المنطق بمفهومه العام كما أعتقد أنني أوضحت إلا إسما اخر للسيميوطبقا ،و السيميوطبقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات ، وعندما اقوال إن النظرية (شبه ضرورية او انها شكلية)، فإنني أعني بذلك أننا نرصد طبيعة العلامات كما تعرفها ، وهذا الرصيد وعبر عملية لن اعتبرها أعترض على تسميتها بالتجريد فنحن نقاد الى جمل قد تكون خاطئة خطأ واضحا ، وبناءا على ذلك تكون تلك الجمل بمعنى من المعاني الغير ضرورية ، و ذلك طبقا لم تستوجبه طبيعة العلامات المستخدمة في الفكر العلمي أو لما يمكن تسمية فكرا قادرا على التعلم من التجربة، أما علمية التجريد فهي ذاتها نوع من الرصد ، والملكة التى أسميتها بالرصد التجريدي هي ملكة تعرفها العامة لكنها غالبا – ملكة لا مكان لها في نظريات الفلاسفة[2]

ويقول "سعيد ينكراد " أن السيمئيات عند "بورس" "لا تنفصل من جهة عن المنطق بإعتباره القواعد الاساسية للتفكير و الحصول على الدلالات المتنوعة ، و لا تنفصل من جهة ثانية عن الفيتومينولوجيا باعتبرها منطلقا صلبا لتحديد الإدراك و سيرورته و لحظاته"[3] .

وعلى هذا الاساس تكون السيميولوجا هي العلم الذي يدرس الدلائل اللسانية و غير اللسانية، من الواضح ان مفهوم الدليل ما كان له ان يكون لو لم يوسع ليشمل مختلف

---

[1] محمد السرغيني، **مرجع سابق** ، ص 55 .

[2] تشارلز بيرس، **تصنيف العلامات**، تر: فريال جبوري غزول ، ضمن كتاب انظمة العلامات ، مدخل إلى السيميوطيقا ، دار إلياس العصرية ، ، مصر ، 1987، ص .

[3] سعيد بنكراد ، **السيميائيات و التأويل ، مدخل لسيميائيات ش.س.بروس** ، المركز الثقافي العربي ،المغرب ، 2005، ص 13 .

الظواهر كيفما كانت طبيعتها ، وقد أكد "بيرس" "أنه لم يكن بوسعه ان يدرس أي شيء مثل الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقيا و الجاذبية وعلم الاصوات والاقتصاد و تاريخ العلوم ....إلخ بوصفه دراسة سيميوطبقية" [1] .

ويقول سعيد بنكراد" لا تنفصل من جهة عن الفينومينولوجيا باعتبارها إحالة على نفس الحدود المكونة للفينومينولوجا ، وباعتبارها إحالة على نفس ميكانيزمات اشتغالها أيضا كما لا تنفصل نمن جهة أخرى عن المنطق ، فالسيميوزمرتبطة في اشتغالها بمجموعة من العمليات الاستدلالية التي تقود الى إنتاج الدلالات و تداولها و هي من جهة ثالثة نظرية في التأويل ، فالحد الثالث في العلانة (المؤول) لا يكتفي بالربط بالربط بين الاول و الثاني ، إنه يقوم بالإضافة إلى ذلك بفتح الإحالة ماثول / موضوع على عوالم لا تني تغتني و تتجدد"[2]. و يشهد على أن نظرية بورس تقدم لنا إسهاما فعليا في قراءة النصوص و تأويلها و إدراك ما امامها و ما خلفها وما ملفها .فلا يكفي القول إن النصوص بؤرة للدلالات ، فالدلالات متنوعة، أنها تتمنع ولا تسلم مفسها لأول عابر سبيل . إن الدلالة أسرار و كل سر يحيل على سر، وقد لا يكون السر الاخير سوى لحظة توهم الذات بأنها استقرت على دلالة بعينها "

و من جهة أخرى تأثر "بورس" الى حد كبير بمعطيات المنطق الرياضي و على رأسها تلك المسلمة التي تطلق عليها تسمية "البروتوكول الرياضي"، ووفق هذا البروتوكول يتحدد كل نسق باعتباره كيانا ثلاثيا و لا يمكن الا أن يكون ثلاثيا ...إلخ و هو ما يعني أن كل شيء أو كل فعل أو كل عدد يختصر في الرقم ثلاثة . فلا يمكن أن نتصور العدد (1) دون ان نسقط في نفس الآن ما يحد من امتداده المحتمل(ما يغلق السلسلة)، و لهذا فإن وجود العدد (2) أمر لا بد منه ، كما يفترض وجود ثالث يربط بينهما، لا يكوم من طبيعة الأول، لا من طبيعة الثاني ، أنه التوسط الذي يؤلف و يصنف و يجرد ، أنه العدد (3)"

[1] حنون مبارك ، **مرجع سابق** ، ص 72

[2] سعيد بنكراد ، **السيميائيات : مفاهيمها و تطبيقاتها** ، مرجع سبق ذكره ، ص 87 .

"سيعيد بروس صياغة هذا البروتوكول لرياضي من خلال حدود فينومينولوجية دقيقة خاصة بالإدراك وإنتاج الأفكار وتداولها فكل عدد من الاعداد السابقة يمكن أن يعبر عنه من خلال مقولة تحيل على نمط خاص في الوجود" [1].

وكون ((السيميائيات مرتبطة ارتباطا وثيقا بعمليات الإدراك الت تقود الكائن البشري إلى الخروج من ذاته لينتشي بها داخل عالم مصنوع من الماديا‌تيجهل عنها كل شيء . يقترح بورس رؤية فينومينولوجية للإدراك ترى في كل الأفعال الصادرة عن الإنسان سيرورة بالغة التركيب و التداخل . فكل ما يفعله الإنسان و كل ما يجربه و كل ما يحيط به يمكن النظر إليه باعتباره تداخلا لمستويات ثلاثة))[2] .وذلك لأن ((الإدراك لا يمكن أن يكون نتاج علاقة بين عنصرين، ورد التجربة الإنسانية الى مبدأ ثنائي هو أمر مخل بهذه التجربة ، ولن يؤدي الا الى تحديد لحظي ليس له قيمة معرفية . ولهذا فان العلامة وهي مبدأ أساس في تنظم التجربة الإنسانية وفهم مضمونها، لا يمكن أن تكون إلا ثلاثية))[3].

وبما أن المنطق يستند – مثل باقي العلوم – على الظاهراتية التي تستند بدورها على الرياضيات، فقد ميز بورس ظاهرياته عن ظاهريات " كانط" و "هيجل" و"هوسول "بإعطائها اسم" الفانيروسكوبيا" phaneroscopie .

إن ظاهراتية بورس هي الدراسة التي تميز طبقات عديدة من الظواهر، وتصف خصائص كل طبقة منها ، إنها لا تهتم بمعرفة علاقة الظواهر التي تدرسها بالوقائع كما تتجاهل البحث في العلاقات الممكنة بيت فئات الظواهر و الوقائع السيكولوجية أو غيرها، ويورد الماكري قولا ل "بورس" يحدد من خلاله مراتب الوجود الثلاث يقول فيه رأيي أن هناك ثلاث صيغ للوجود ، وأجزم أنه بإمكاننا رؤيتها مباشرة في عناصر كل ما هو حاضر في الذهن في أي وقت بطريقة أو بأخرى هذه الصيغ هي: وجود الإمكان الكيفي الموضوعي

[1] سعيد بنكراد، **السيميائيات و التاويل ، مرجع سابق** ، ص 33–46 .

[2] سعيد بنكراد ، **السيميائيات ، مفاهيمها و تطبيقاتها ، مرجع سبق ذكره** ، ص 88 .

[3] سعيد بنكراد ، **السيميائيات و التاويل، مرجع سابق** ، ص ص 36،37 .

وجود الواقع الفعلي المتجسد، القانون الذي سيحكم الوقائع في المستقبل ويقابل الوجود الاول الاول مرتبة الأولانية ، والوجود الثاني مرتبة الثانيانية ، اما الوجود الثالث فيقابل مرتبة الثالثانية[1] .

اما الدكتور محمد السرغيني فيقول " يعتبر بيرس ان العلامة تفصح عن علاقة ثلاثية اذ أن هذه عبارة عن ممثل أول يحيل على موضوع ثان بواسطة مؤول (بالكسر) ثالث. هذه الاقنومية الثلاثية، مبنية على مقولة رياضية بمقتضاها أن كل نظام لابد وأن يكون ثلاثيا ومن هنا صح لبيرس أن يستخلص مقولاته الظاهراتية phanéroscopique وهي[2].

- عالم الممكنات الذي هو أولانية .
- عالم الموجودات الذي هو ثانيانية .
- عالم الواجبات الذي هو ثالثانية .

و تعني هذه المقولة الأولى الكائن فلسفيا ، وتعني الثانية مقولة الوجود ، كما تعني الثالثة الفكر في محاولته تفسير الأشياء. العلامة اذن تمثل الموضوع ، في حين يمثل المؤول (بالكسر) الفكرة أو الحكم الذي يساعد على أن يكون تمثيل العلامة للموضوع تمثيلا حقيقيا .

العلامة لدى بيرس كما تكون لغوية تكون غير لغوية، وهي من حيث طبيعتها ووظيفتها أشكال ثلاثة :الأيقون و الإشارة و الرمز.

3-5-2 الإتجاه الفرنسي :

يشتمل الإتجاه الفرنسي في السيميولوجيا على مجموعة من التوجهات، كل واحد منها يستعمل مصطلحا ليدل به تقريبا على نفس الشيء،و لكن هذاالمصطلح ان دل على نفس الشيء، في نفس الوقت سمة من سمات الإختلاف بين هذه التوجهات .

---

[1] محمد السرغيني ، **مرجع سابق** ، بتصرف

[2] **المرجع نفسه** ، ص 56 .

و من أبرز رواد هذا الاتجاه" دي سوسير" و "رولان بارث " حيث كان تركيز "دي سوسير" على العلامة اللغوية فقط لذا كان مفهوم "بيرس" اوسع .

و ينقسم الإتجاه الفرنسي الى فرعين اساسيين هما :

1: سيمياء التواصل : نظرا لأهمية التواصل في حياتنا نشأ اتجاه بوظيفة التواصل، إذ استلهم منظروا هذا الاتجاه (مارتينيه ، بريتو، جورج مونان، ايريك بويسنس واخرون) تصورات "دي سوسير" السيميولوجية و انطلقوا من مبدأ اساسي مفاده أن وظيفة اللسان الأساسية هي التواصل مقتدين بما قررته اللسانيات من أن التواصل هو عصب الوظيفة اللسانية"[1] ، ولا تختص هذه الوظيفة بالرسالة اللسانية فحسب و إنما توجد لأيضا في البنيات السيميائية التي تشكلها الحقول الغير اللسانية ومعنى ذلك أن التواصل مشروط بالقصدية فالعلامة عندهم تتشكل من وحدة ثلاثية المبنى (دال ومدلول والقصد) وحصروا السيميائيات بمعناها الدقيق في أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية .

ويرتكز محور اتجاه سيميائية التواصل على محورين أساسيين هما : محور التواصل ومحور العلامة .

محور التواصل : وينقسم إلى تواصل لساني بين البشر بواسطة الفعل الكلامي يشترط تحقق دائرة الكلام وهو في نظرية "دي سوسير" "عبارة عن حدث إجتماعي تبدعه الجماعة لتضعه في خدمة الملكة الخاصة بالكلام"[2]، ويشترط لتحقيق هذا الفعل الكلامي وجود جماعة او شخصين على الأقل، وتواصل غير لساني، ويصفه "بويسنس" كلغات غير معتادة تعتمد عدة معايير كالإشارة النسقية واللانسقية والإشارة المتعلقة بالشكل كالإشهارات التجارية .

[1] أحمد يوسف ، **سيميائيات التواصل و فعالية الحوار، المفاهيم و اللأليات** ، منشورات مختبر السيميائيات و تحليل الخطاب ، جامعة وهران 2004، ص 15 .

[2] أحمد يوسف ، مرجع سابق ، ص 20 .

محور العلامة: وينطلق من توافق الدال والمدلول ويصنف العلامة الى اشارة مثل أعراض المرض والبصمات، ومؤشر كعلامة اصطناعية وأيقون، ورمز كعلامة للعلامة"[1]

2 : سيمياء الدلالة : و هو تيار بريادة الفرنسي "رولان بارث " الذي أوضح أن جانبا هاما من البحث السيميائي المعاصر مرده مسألة الدلالة و هي تتطلب اللغة و ذلك في قوله " و مما لا مراء فيه أن الأشياء و الصور و السلوكات قد تدل، بل تدل بغزار لكن لايمكنها أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة، إذ أن كل نظام دلالي يمتزج باللغة"[2] .

فالسيمياء في نظرهم هي دراسة الأنظمة الدالة من خلال الظواهر الإجتماعية الملابسة للنص من منظور أنها جزء من اللسانيات (على خلاف ما يرى دي سوسير) . فأنصار سيميائية الدلالة لا يرون في العلامة غير (الدال والمدلول)، حيث يشكل صعيد "الدوال" صعيد العبارة و "المدلولات" صعيد المحتوى ويعللون ذلك بأن " اللغة لا تستنفذ كل إمكانيات التواصل فنحن نتواصل سواء توفرت القصدية أم لم تتوفر بكل الأشياء الطبيعية و الثقافية سواء كانت إعتباطية أم غير اعتباطية لكن المعاني التي تستند إلى هذه الأشياء الدالة ما كان لها أن تحصل أو توسط اللغة باعتبارها النسق الذي يقطع العالم و ينتج المعنى و بها يتم ترميزية الأشياء " [3] .

وعليه يمكننا الاستنتاج ان سيمياء الدلالة تقوم على العلاقة بين العلامة والدال والمدلول

أما الدكتور محمد السرغيني فيقسم الاتجاه الفرنسي إلى عدة فروع حيث يقول[4]:

- نجد في البداية أولئك الذين لم يروا في السيميولوجيا غير خاصية الابلاغ، و لذلك رفضوا ما عداه، أو نظروا اليه على أنه جزء لا كل، و منهم "مونان" .

---

[1] عبد الله إبراهيم و آخرون ، **معرفة الاخر ، مدخل الى المناهج النقدية الحديثة** ، بنيوية سيميائية تفكيكية ، المركز الثقافي العربي ، ط 2 المغرب 1996 ، ص 84.

[2] رولان بارت ، **مبادئ علم الدلالة** ، تر: محمد البكري ، دار الحوار ، سوريا ، 1987 ، ص 28 .

[3] مشال آريفيه و آخرون ، **مرجع سابق** ، ص 36 .

[4] محمد السرغيني، مرجع سابق ، ص ص 63.

❖ ثم نجد بعد ذلك أولئك الذين لم يروا في السيميولوجيا غير خاصية الدلالة، و لذلك رفضوا ما عداها، أو نظروا اليها على انها جزء لا أنها كلو هؤلاء توزعهم الاتجاهات التالية:

- **اتجاه "بارث"**، ذلك الذي طبع كتاباته الاولى و كان فيها عاملا على تطبيق مقاييس اللغة على أنظمة غير لغوية. ولم يكن بارث وحده في هذا، بل تبعه تلاميذه، وتبعه ايضا في الميل إلى الدلالية،"ميتز" وخاصة حين حاول أن يمهد لبناء سيميولوجيا سينمائية.

- **اتجاه مدرسة بارس السيميوطيقية**، و هو اتجاه يظم مجموعة من الباحثين من مثل "ميشيل أرفيه و كلود شابرول و جان كلود كوكي"، وعلى رأس هؤلاء "غريماس" . فعؤلاء ما كانوا ليعنوا بمجرد العلامات كوحدات مشكلة للنظام، بل يهدفون إلى استكشاف القوانين التي بموجبها تتشكل الدلالة، مع عنايتهم بابراز المنهج المنهج المصطنع لهذه الغاية. لقد أصبحت العلامة مع هؤلاء معنما، مع العلم أن المعنم كما يشمل العلامة الواحدة يشمل أكثر من علامة .

- **اتجاه السيميوطيقا المادية**، ذلك الذي وفق في عملية التحليل التي تقوم بها بين الالسنية و بين المنظور الماركسي. تتصدر "جوليا كريستيفا" هذا الاتجاه. غير انه اذا صح لأصحاب مدرسة باريس أن يجعلوا المنعم بديلا عن العلامة، فإن هذه الباحثة استعملت المنعم أيضا، الا أنها اضافت اليه كلمة Analyse، فأصبح مشروعها التحليلي يسمى السيمانااليز Sémanalyse أي التحليل المعنمي. ان هذه الباحثة لم تعن بأن يكون الابداع الأدبي موضوعا للتحليل بقدر ما جعلته في الانتاج الادبي، ولذلك ، فلم تكن الدلالة هدفا لها بل المدلولية. سواء بسواء كما ذهب اليه غريماس.

أخيرا نجد أولئك الذين لم يروا في السيميولوجيا غير **الأشكال الرمزية**، وعلى رأسهم "مولينو و جان جاك ناتني. لقد أطلق على هذا الاتجاه اسم مدرسة"ايكس"، وعلى اعتبار ان مولينو كان ولا يزال أستاذا بكلية اداب هذه المدينة . ان دراسة هذه الانظمة الرمزية

حل في هذا الاتجاه محل أنظمة العلامات في الاتجاهات الاخرى ، وحدث هذا من اجل التوفيق والجمع بين نظرية بيرس المتسعة عن العلامة، وبين رأي كاسيرر الذي يرى أن الرمز شكل أساسي في التعبير.

3-5-3 الإتجاه الروسي:

كانت الاتجاهات السيميولوجية حديثة العهد الروسي، حيث يعود الفضل في انتشار هذه الابحاث الى "الشكلانيين الروس " التي عرفت ازدهارا كبيرا في الفترة مابين (1915-1930)، وكان الذي عمل على ظهور هذا المذهب الشكلاني هو الصراع الايثيولوجي لتلخيص الادب من السيادة التي فرضتها عليها الايديولوجيا و ما زعمته لنفسها من حقوق مقدمة من دراسة الادب حيث مان خاضعا الى هيمنة النقد الاجتماعي الاديولوجي <<...كان على الرمزيين أولا أن يقاوموا هذا النقد و يؤكدوا ما بين الادب و الميتافيزيقا من علاقة حميمة ، كما كان على الشكلانيين ثانيا أن يعضدوا جانب هذي المقاومة ولذلك انطلقوا من مبدأين إثنين: الأول لخصه "جاكوبسن" حين ألح على أن موضوع علم الادب هو الأدبية، و ليس الأدب الشيء الذي يحصر الإهتمام في النص لا غير والثاني رفض ثنائية الشمل و المضمون و إعطاء الاهمية للشكل >>.

كان عام 1930 إعلانا بنهاية هذه الشكلانية فقد حاول الاجتماعي الروسي"ارفتوف " التوفيق بين المنهج الشكلاني و بين التحليل الاجتماعي الماركسي حيث حارب المنهج الشكلاني عدد من النقاد و الاساتذة الجامعيين المتطرفين الاديديولوجيين مماعمل على تفرقت أعضائها .

بعد فترة دامت 20 سنة من النسيان والإنقطاع عن الساحة الادبية الروسية و إسترجعت الشكلانية اعتبارها الا بعد ان إهتم الغربيون بنشر دراساتها مترجمة عن الروسية التي استفادت منها كل من المدرسة البنيوية (جامعة تارتو الروسية) و أيضا المدرسة المسماة بجمعية دراسة اللغة الشعرية حيث لا تزال مستمرة منذ عام 1916 الي اليوم .

و بعبارة أخرى فإن ما سبق ذكره عن السيميولوجيا في روسيا سار في مسارات أربعة كما يلي[1] :

1: الدراسات و الابعاد النظرية المساهمة في تأسيس البنية الحديثة و تطور النقد الادبي والروائي ، كتلك الأعمال التي جمعها " تودوروف" في كتابه " نظرية الأدب " وكتاب "بروب" في "التحليل الفورمولوجي" عام 1928 وأبحاث "باختيين" المتعلقة بالرواية المتعددة اللغات والأصوات و بالنظم الحواري تلك المنشورة في كتابه "جماليات الرواية" (غاليمار) عام 1978

2: الاعمال الناتجة عن تفتح " الاوبوياز" على مدرستي " براغ" و"كوبنهاجن" البنيويتين عام 1960 والتي كان من أهمها تاسسين مدرسة "تارتو" التي تعتبر الان من اهم المدارس السيميولوجية الروسية على يد " يوري لوتمان " و" ب.اوسينسكي "... وغيرهم . وقد جمعت أعمالهم في كتاب " أعمال حول أنظمة العلامات ... تارتو "1976 .

3: الابحاث التطبيقية الناضجة التي قام بها الشكلانيون الروس ، من اهم هذه الأبحاث ما كتبه "إخنباوم" (1919) بعنوان " كيف صنع معطف غوغول" و ما كتبه " باختين" بعنوان << شعرية دوستفسكي>> و متاب تيتيانوف "الشعر ذاته" و كتاب شلوفسكي " حول نظرية الشر" وكتاب " علم شكل الحكاية" لـ"بروب"

4: الكتابات الإيذاعية التي أنجزها الشكلانيون أنفسهم تلك التي تميزت بطابع التجريب،كالرواية التي كتبها "شلوفسكي" بعنوان " السفر العاطفي" مقلدا بها رواية " تريشام شاندي للورانس شتيرن"

و يمكن حصر ميادئ الشكلانية في النقاط التالية :

1- إستقلالية الأدب عن الرافد الإجتماعية و الإقتصادية و يخص ما جاءت به المناهج التقليدية كالمنهج التاريخي .

[1] محمد السرغيني ، مرجع سابق ، ص 64 .

2- تدرس العمل الادبي في ماهيته قبل أن تدرس في أصوله التريخية .

3- التوفيق بين أراء "بيرس" و "دي سوسير" حول العلامة دون النظر في وجود الاختلاف بينهما .

4- إستعملت مصطلح السيميوطبقا بدل مصطلح السيميولوجيا.

5- الإهتمام بسيميوطبقا المعرفية على غرار السميوطبقا الخاصة (دراسة العلامات) والسيميوطبقا العامة (دراسة جميع العلوم).

6- رفضت مبدأ إختلاف الخطاب الشعري عن الخطاب النثري .

7- الإيمان بتجدد و إستمرار إستهلاك الأنظمة من تلقاء ذاتها .

8- كفت عن الاهتمام بالأعمال الأدبية القيمة وتوجهت نحوى دراسة و تحليل الأجناس قليلة القيمة كأدب المذكرات والمراسلات، على اعتبار أن هذه كثيرا ما تكون رافدا نهما للأعمال القيمة[1] .

تنطلق سيميولوجيا الثقافة من إعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية و انساقا دلالية ، والثقافة عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها ، وتذكرها وبناء على هذا التصور "فإن السيميوطبقا هي العلم الذي يعني بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية، وبالتالي فإنه يمكن للظواهر الثقافية أن تصير موضوعات للتواصل[2].

وقد أفاد اتجاه سيميولوجيا لثقافة وبشكل لافت للنظر من نوعين من الفلسفة الجدلية الماركسية، وفلسفة الاشكال الرمزية لـ "كاسيرر "Cassirer، و قد حمل لواء هذا المنهج رواد له ومناصرون روس من امثال"يوري يوتمان، أوسبنسكي، إيفانوف توبوروف... وغيرهم وآخرون إيطاليون، وعلى راسهم أمبيرتو إيكو، روسي لاند ،و قد إعتبروا أن المظاهر الثقافية أطر تواصلية و أنظمة دلالية وظيفية"[3] ومن هذا المنظور يمكن ام ندرك أن

[1] محمد السرغيني ، **مرجع سابق** ، ص ص 65، 66.

[2] عبيدة صبطي و نجيب بخوش، **مرجع سابق** ، ص 29 .

[3]- نواري سعودي أبو زيد ، **الدليل النظري في علم الدلالة** ، دار الهدي، ، الجزائر ،د ت ، ص 32.

السيميوطبقا كما يتصورها " لوتمان " و" أمبرتو إيكو" هي "علم يهتم بدرسة الظواهر الثقافية، على أنها أنظمة تواصلية، من ثم تنقلب تلك الظواهر إلى موضوعات للتواصل[1].

وبناء على هذا صار التحليل السيميولوجي تصورا نظريا و منهجا تطبيقيا في شتى المعارف والدراسات الانسانية والفكرية وأدة في مقاربة الأنساق اللغوية والغير لغوية وأصبح هذا التحليل مفتاحا لابد من الإلتجاء إليه قصد الفهم والتحكم في الآليات التأويل و القراءة.

[1] **المرجع نفسه** ، ص 32

الاطار التطبيقي

الفصل الرابع التحليل السيميولوجي

لفيلم: "البئر"

III-1-التحليل السيميولوجي لفيلم "البئر

1- بطاقة فنية عن المخرج.

2- بطاقة فنية عن الفيلم.

3- ملخص الفيلم.

4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم.

أ- التقطيع التقني.

ب- القراءة التعيينية

5- التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم.

6- نتائج التحليل.

تمهيد:

تعتبر السيميولوجيا أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا من الإنفعالات النشيطة مرورا بالطقوس الإجتماعية وإنتهاءا بالأنساق الإيديولوجية الكبرى، حيث تشكل مجالا للبحث وأسلوبا للتحليل يتم تطبيقه في المجالات البحثية والعلمية والفكرية، في مقدمتها الفلسفة والأنثروبولوجيا وعلم الإجتماع، علم اللغة، والتربية، والإتصال، وغيرها من التخصصات .

فمن خلال ما سبق، وضّمن أبجديات تحليل الأفلام التي اشرنا إليها في المنهج، أو في الدراسات السابقة، التي قدمت في شكل مقاربات لتحليل الصورة المتحركة سواء سينمائية، سنحاول في هذا المحور الجمع بين الرسائل التعيينية والتضمينية لمعرفة معنى صور الفيلم، ورصد ملامح الصورة التي رسمها المخرج السينمائي الجزائري لطفي بوشوشي عن الخطاب السينمائي في السينما الجزائرية، ومدى ارتباط هذه الصورة الموظّفة في السينما، بالصورة الواقعية.

وفي هذا الإطار، سنُقوم باختيار مشاهد من الفيلم السينمائي الجزائري " البئر" والعمل عليها.

وهذا الجانب سيكون كإجابة عن الإشكالية العامة المطروحة، وكذا عن جملة التساؤلات المطروحة، بالربط بين مختلف المعطيات وهذا بهدف إقامة الصلة و العلاقة بين المستوى الأول في التحليل، والمستوى الثاني وشرح مضامين المشَاهد المختارة.

وفي هذا السياق، دراستنا هذه لا تقتصر، ولا تخصُ بصورة أساسية الخطاب السينمائي في السينما الجزائرية، بقدر ماهي استشفاف والاستفادة من المقاربة السيميولوجية بإختيارها النموذج الملائم لدراستنا الذي يتوافق مع طبيعة موضوع بحثنا، بتقسيم الفيلم إلى مقاطع، وسنركز في كل لقطة من المقاطع على الحوار والسياق المكاني إلى جانب دور الشخصيات و حركة الكاميرا و زوايا التصوير.

1- بطاقة فنية عن المخرج:

لطفي بوشوشي اسم لمخرج ومنتج جزائري من مواليد 1964 بالجزائر، تخرج من معهد السينما في باريس، وعمل لأول مرة في البث كمساعد منتج للمخرج الجزائري "مرزاق علواش" و المخرج و الممثل "محمد شويخ" ، كما عمل في مجموعة وسائل الإعلام الفرنسية"tf1"، القناة التلفزيونية الفرنسية france24""، وشبكة التلفزيون الكندي "aptv1".

ومن الإنتاجات المشتركة:

- " viva l'Algérie" للمخرج "نذير منكيش " عام 2004
- " bled number one " للمخرج "رابح عمور زعميش" سنة 2006
- "بركات" للمخرجة " جميلة صحراوي " ، في نفس السنة .

وفي سنة 2014 " elziara,la bume noir" ، ل "توفل صاحب"

وسنة 2016 "تيمقاد" للمخرج " فابريس بن شاوش "

ومن انتاجاته:

- "La dernier Safa " للمخرج "جمال عزيزي" سنة 2010 .
- "راني ميت" سنة 2014.
- و في سنة 2015 أخرج و أنتج الفيلم السينمائي الطويل "البئر" le puits" و حصل على عدة جوائز

2 -بطاقة فنية عن الفيلم:

- **عنوان الفيلم:** البئر.
- **المخرج:** لطفي بوشوشي .
- **الإنتاج:** الوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي و شركة bl films.
- **المخرج المساعد:** معز بلحسان.
- **مدير الإنتاج:** منصف دليسي.

- **قصة اصلية:** مراد بوشوشي .
- **التركيب:** نورة نفري.
- **مدير التصوير:** حازم برابح.
- **مهندس الصوت:** معز الشيخ.
- **سنة الصدور:** 2015 .
- **مدة الفيلم:** 1ساعة و 36 دقيقة.
- **سيناريو وحوار:** محمد ياسين بلحاج.
- **مكان التصوير:** ولاية الاغواط منطقة " مرهون " و ولاية بسكرة .

- **الممثلون:**

- نادية قاسي في دور فريحة.
- لوران مورال في دور "الملازم إنسيناس".
- زهير بوزرار في دور "الحاج بلقاسم".
- ليلى متسيتان في دور "خديجة".
- محمد أدار في دور "سي مولاي".
- ارايس عاشور في دور "الشيخ بن عودة.
- مبروك فروجي في دور "قادر".
- عبد القادر سليماني في دور "توفيق".
- سليمي سليمان في دور "منصور" .
- نجيب جندي في دور "طاهر".

3- ملخص الفيلم:

فيلم للمخرج لطفي بوشوشي يروي مأساة قرية مرمية ، وسط فضاءات صحراوية قاتلة ، الإحتلال الفرنسي بجبروته يطوق المكان و الزمان ، يفرض حصارا

مميتا على أهل القرية ، نساء وأطفال وشيوخ عزل حيث الرجال رحلوا للجبال العالية للاختباء ومجابهة المستعمر، بسبب ضبط حمولة سلاح، تعود لفيلق فرنسي مختفي يعتقد معه الجنود الفرنسيون أن زملاءهم المختطفين موجودين داخل بيوت القرويين لتبدأ فصول تعذيب رهيب ، تعذيب أبرياء بالخوف والجوع الذي فرض عليهم والعطش الذي هدهم بسبب انعدام الماء ، البئر الوحيدة الموجودة داخل فضاء القرية لم تعد مياهها صالحة للشرب، لأنها ملوثة بسبب جثث الجنود الفرنسيين المرميين هناك ،جثث تخلص منها المجاهدون برميها داخله قبل هروبهم واختبائهم بعيدا ..

نساء وأطفال وثلاث رجال عجزة الشيخ بن عودة والحاج بلقاسم وسي مولاي سيجدون أنفسهم وسط حصار بشع ، بينهم و بين الحياة " الماء " جسر معلق صغير جسر يقودهم للموت، كل من تجرأ على الخروج واجتيازه، أي اجتياز الحدود المرسومة للقرويين، يجد نفسه مقتولا رميا برصاص القناصة الفرنسيين المنزوين وراء الصخور العالية ، ومع ذلك يصر الجميع على الخروج و عبور الجسر، أطفال ونساء يتساقطون لكنهم لا يتراجعون، يتقدم الجميع في النهاية بشجاعة نادرة نحو الموت .

ب- التقطيع التقني

- المقطع الأول:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت وحوار	الضجيج
1	57ثا	عامة	بانوراما أفقية من اليسار الى اليمين	غطسية	صورة تبين فريحة مستلقية على سرير و أولادها بجانبها يرتلون القران	/	.+	تلاوة القرآن
2	27 ثا	قريبة	تنقل أمامي	عادية	قيام فريحة من السرير بتعب و تفكير و التوجه نحوى جرة الماء	/		تلاوة القرآن
3	15 ثا	متوسطة	تنقل خلفي	عادية	تقوم فريحة بغرف الماء من الجرة و هي شاردة الذهن ثم توجه نحو اولادها ليستقيم			تلاوة القرآن
4	58	قريبة	مصاحب	عادية	تقون فريحة بتوزيع الماء على أولادها الذين كانوا يتلون القرآن فقط وهي توزع الماء تدخل في حوار مع إبنها		فريحة : هاك أشرب الابن 1: و أنا فريحة : من بعد	/

				الذي لم تناوله الماء			الابن 1:بصح هوما مديتيلهم فريحة : من صباح و هما يجودو الابن 1: انا ثاني نقدر نجود فريحة : مراكش تقرا القرآن الابن 1: بصح راني عطشان شوفي لساني راهو كامل ابيض البنت : لالا راهو يدير فيها بلعاني ، راهو يتنفس من فمو باش يولي أبيض و يشرب الماء . الابن 1: راني عطشان . فريحة : رانا كامل عطشانين الابن 1: راني ميت بالعطش راني فشلان فريحة : كامل عطشانين من بعد ذاك نزيدك شوي ماء فريحة : ريحو انتوما زوج مبقالكمش بزاف سورات أن شاء الله ربي يفرج علينا	
5	63	كبيرة	بانوراما من اليمن الى	مجال و مجال مقابل	حوار بين الاتناء و الأم ثم قيام منصور بسؤال أخيه عن تكملت		منصور : وين حبسنا الحكاية الابن 1: كي جمع سيدنا ابراهيم كامل	

			اليسار و العكس		الحكاية و قيام الأخ بسردها لهم		الذراري لماتوك انو كامل في الجنة . فريحة : خلاص ذرك ينشفلوا ريقو . الابن 2: لالا لباس . فريحة : ريح من بعد ذاك تزيد تجود الابن 2: لالا لباس سيدنا ابراهيم داهم لجنان كبر بزاف كان بزاف شباب فيه الحشيش فيه خضر كاين فيه كلش . البنت : فيه الماء . الابن 2: فيه الوديان نتاع الماء و لعسل و حتى نتاع الشراب . منصور : ايوه : شرآب. فريحة : منك بصح ؟ الابن 2: و الله منصور : تقدروا تشربوا الشراب ثم ؟ الابن 2: قد محبيت التم ماعليه . الابن 1: حتى الذراري يقدروا يشربوا و يسكروا؟	

							الابن 2:آياه حتى الذراري .	
							فريحة ك راك تزيد شوية من عندك امن آه .	
							الابن 2 : نحلفلك غير صح .	
							فريحة : الشيخ ديالك لي قالك .	
							الابن 2:لالا ماشي هو بابات عبد القادر .	
							فريحة : ما يعرف والو .	
							الابن 2: كان طالب و الله .	
							كامل الناس يقدروا يشربوا الشراب في الجمة	
							حتى الذراري الصغار .	
							فريحة : لكان كامل يشربوا الشراب الدنيا	
							كامل تولي دواس .	
							الابن 3: شحال حالة .	
							البنت : كاين قراوش .	
							الابن 2: كاين كلش .	
							البنت : الرجال يكون عندهم الحوريات و	
							البنات وش عندهم .	
							الابن 2: البوبيات .	
							فريحة : ها ريح ما تخرط أنت .	ضحك

6	9	مقربة حتى الصدر	بانوراما افقية من اليمين الى اليسار و العكس	مجال و جال مقابل	تغيير ملامح منصور و النظر الى اخيه و هو يشعر بالخوف، ثم يقوم بسؤاله عن الدخول الى الجنة		منصور : كامل الذراري يروحو للجنة . الابن 2 : كامل . منصور:حتى و اذا دارو حاجة مش مليحة ؟ الابن 2 : ايه . منصور : و اذا دارو حاجة ماشي مليحة بزاف ؟ الابن 2:ايه	
7	19	مقربة من الصدر	بانوراما افقية من اليمين الى اليسار و العكس	مجال و مجال مقابل	تشك فريحة في منصور و تقوم بسؤاله عن ماذا فعل ؟ و التفات أبنائها لها و تدخل أخيه		فريحة : و علاش واش درت ؟ منصور : غير نسقسي برك . فريحة : منصور واش درت ؟ منصور : والو . فريحة : إخزر في عينيا مليح، و لا كاشما درت غير قول و لا تقدر تموت و تروح للنار الابن 2 : لا لا الذراري كامل ..... فريحة : سكر فمك انت ما نيش نهدر معاك	
8	20	بانوراما افقية من اليمين الى	مجال و مجال مقابل		تنهض فريحة لتعتدل في جلوسها و هي تحاول إستجواب منصور و إقناعه بكلامها عن العذاب ثم		فريحة : إهيه. ماعليناش وقتاه يجوا يقتلونا ، بلاك اليوم فليل/ بلاك غدوى بلاك ذرك يدخلوا علينا و يماصاكريونا قاع و إذ مت	

		اليسار و العكس			تتجه الكاميرا نحو منصور لتبين مدى تأثره و خوفه من كلان أمه فريحة		تقدر تخلصها غالية ، ايه قولي واش درت .	
9	4	قريبة جدا	تنقل بانورامي	عادية	اماءة أخ منصور له بعم الكلام و نظر منصور لأخيه و طأطأة راسه			صوت فريحة و هي تتكلم
10	2	لقطة عامة	ثابتة	عادية	تأكد فريحة على أبنائها بإخبارها ما إذا كانو يخفون عنها شيئا لذلك فعليهم إخبارها به الان .		فريحة : و أنتم ثاني اذا عندكم واش تقولوا غير قولوه من ضرك .	
11	6	عامة	تنقل بانورامي	عادية	صمت فريحةه و أبنائها و هم يتبادلون النظرات			صمت
12	10	قريبة	تنقل امامي	عادية	تغيير نبرة فريحة و هي تخبر أبنائها عن عاقبة من يعمل السيئة و عن كيفية عذاب الله له مع خوف منصور من كلام أمه		فريحة : تعرف واش ربي يدير لي يديروا السيئات لكبار يحكموهم من شفارتيهم و يعلقهم في لكروشيات و شفارتين يتقطعو و يطيح في النار	
13	7	قريبة	تنقل امامي	عادية	تنظر فريحة الى منصور بنظرة حازمة و منصور يؤكد لوالدته أنه يخفي شيء من خلال تصرفاته و حركاته و تغيير ملامح وجهه، فتناديه		فريحة : ارواح ارواح قولي في وذني واش درت	

			ليخبرها بما فعل أ ماذا يخبئ عنها				
14	42	قريبة	تنقل بانورامي	عادية	تقوم فريحة من السرير و تذهب إلي منصور تجره من يده الى السرير و تجبره على إخبارها بما يخبؤوه عنها في أذنها لكي لا يسمعه إخوته ، و خوف منصور و صدمة فريحة مما اخبرها به منصور .		فريحة : أرواح . اقعد هنا و قولهالي في وذني منصور : يهمس لها في أذنها . فريحة :واشنو ؟ منصور :يهمس لها في أذنها. فريحة : ايه بصح قولي و من بعد شوف . منصور :يهمس لها مرة أخرى . فريحة : ايه بصح واشنوا؟ منصور يمس لها فريحة : واش قلتلهم .	
15	4	قريبة	ثابتة	عادية	قيام فريحة من جانب منصور من أثر صدمتها بما اخبرها به و هي تصرخ عليه ثم ثم تضربه على كتفه و سؤال أحد إخوته عن ماذا فعل ؟		فريحة : كلب ... الابن 1: واش دار ؟ فريحة : انغم	صوت ضرب
16	69	عامة	بانوراما افقية من اليسار	مجال و مجال مقابل	تتحرك الكاميرا لنشاهد فريحة تبتعد عن منصور ثم تعود اليه لتسأله من		فريحة : مع من كنت ؟ مع من ؟	صوت ضرب + بكاء

			الي اليمين و العكس		كان معه ثم يخبرها منصور بالشخص الذي كان معه ثم تقوم بصفعه و بكاء منصور و خوف أبنائها منها حيث يتراصون بجانب بعضهم البعض ثم تبتعد و يقوم أحد ابنائها بسؤالها مرة أخرى عن ماذا فعل منصور ثم تعود الى منصور لتسأله من يعلم بما فعلوا.		منصور : طاهر . فريحة : وليد بودعلي . فريحة : وليد الحرام . الابن 3: واش دار . فريحة : سكر فمك أنت. فريحة : إخزر فيا . – إخزر فيا ملح شكون علبالوا منصور : حتى واحد . فريحة : تكذب لكان مكناش في هاذ الحالة هذي لوكان قتلكم في زوج انت وليد لحرام لاخر سكر فمك راك تضيع فالماء .. فريحة : منصووووورر... منصور : راني رايح لنار . فريحة تستهل .. منصور : ماما . فريحة شد حدك ماتزيدش قاع تهدر معانا ، متدناش ليا	سعال + صوت بكاء +مأمأة الخراف و تغاء الماعز

17	68	عامة	تنقل بانورامي	عادية	تتوجه فريحة الى الجرة لشرب الماء ثم تجلس على صخرة و هي تنظر الي أبنائها ثم تقوم بملء الاينا و تقديم الماء لهم ماعدا منصور . وهي تشتمه ن ثم تعود الى مكانها على الصخرة و منصور يسألها و هو يبكي عن كيفية التكفير عن ذنبه و عدم دخول النار . فريحة تصرح و تأمره بعدم البكاء لكي لا يجف جسمه من الماء . منصور مستمر في البكاء تقوم فريحة وهي غاضبة و متوجهة الى منصور لاسكاته رغما عنه و هي تصرخ به		فريحة : يالكلب ....يالبغل ...رخيس ..... منصور : كيفاش ندير باش مانروحش للنار فريحة : كامل الناس لي ماتوا و راك طامع ماتروحش للنار .... عزرين يحكمك من حواجبك يسلخلك الجلدة نتاعك .....و برك ما تبكي راك تضيع في الماء ..... برك ما تبكي فهمت برك .برك	صوت تصادم الاواني + مأمأة الخراف و ثغاء الماعز + بكاء

المدة الزمنية للمقطع الاول : 9 د و 15 ثانية

-المقطع الثاني:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	المدة ثا	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت وحوار	الضجيج
1	44	عامة	بانوراما افقية من اليمين الى اليسار و العكس	مجال و مجال مقابل	دخول خديجة المفاجئ الى منزل فريحة تبحث عن الطاهر و فريحة تتصدى لها بغضب و هي تتوعد الطاهر . ثم تتوجه خديجة بسؤالها لأبناء فريحة و خوف الاطفال من خديجة ثم تسأل فريحة عن ماذا فعلت بالطاهر و هل أخبرها منصور بما فعلو ؟ .		خديجة : راهو معاكم الطاهر فريحة :هبلتي ....حسبتي روحك في زريبة ؟ خديجة : ماشفتوش الطاهر ؟ فريحة : كون نشوفو نسلخو خديجة : وين راهو ؟ ..راهو هنا ؟ فريحة : ماكاشوا هنا خديجة : كاشما درتيلو ؟ فريحة : ما شفتوش ... لوكان نشوفو نسلخو خديجة : واشن ؟ فريحة : هذا شيء كامل على حالوا . خديجة : قالك ؟ واش درتيلو ؟ فريحة ؟ ما شفتوش و مكانشو راك تسمعي؟	صوت فتح الباب
2	6	مقربة حتى	تنقل	عادية	خروج خديجة الى الشارع تبحث عن		صوت المشي	

	الصدر	مصاحب		الطاهر في منازل القرية			
3	19	عامة	تنقل دائري	عادية	تبين الكاميرا خديجة تدفع باب أحد منازل القرية بقوة و هي تسال عن الطاهر و تقابلها امراة مائلة على حمل ثم تتوجه خديجة الى وسط المنزل اين يوجد اطفال مستلقون من شدة العطش تقوم المراة. و تسال خديجة الطفال عن الطاهر فيجيبها أحدهم ثم تغادر المنزل		خديجة : ماكاشو هنا طاهر ؟ المرأة : خلعتينا . خديجة : ماصبتش ولدي . المرأة :ماكاشو هنا الطاهر . خديجة :مشفتوش الطاهر الطفل : لا لا المراة : واش صرى؟	
4	8	مقربة حتى الصدر	ثابتة	عادية	خروج خديجة من منزل المراة و تتوجه الى باب مقابل و تنادي على الطاهر ثم تقف برهة تفكر ثم تنطلق متوجهة الى مكان ماء			صوت المشى
5	37	عامة	ثابتة	عادية	تستمر خديجة في البحث عن الطاهر و هي تصرخ باسمه حتى تصل الى قبو تنزل ثم تظهر مرة أخرى في الشارع ثم تعود للبحث		خدجة الطاهر .....الطاهر ....وليدي .....الطاهر ....الطاهر ....طاهر	صوت المشي

						عنه داخل منازل القرية		
6	12	عامة	ثابتة	غطسية		تدخل خديجة مندفعة الى وسط منزل اخر لتجد مجموعة من النساء و الاطفال مستلقون على الارض فتجثو على قدميها و تبحث بين الاطفال عن الطاهر لتقوم احدى النساء و تسألها عن ماذا تبحث		المراة واش كاين ؟ خديجة : الطاهر ماشفتيهش.؟ المرأة : لا لا واش كاين ؟ خديجة : ماصتوش .
7	8	مقربة حتى الخصر	ثابتة	عادية		تستمر خديجة في البحث عن الطاهر و هي في حالة ذعر لانها لم تجد الطاهر ، تدخل خديجة الى منزل أخر ثم يأتي الحاج بلقاسم و الشيخ بن عودة ينتظرانها أمام المنزل تم تخرج خديجة من المنزل فتقابل الرجلين و تتكلم معهما و تتبعها صاحبات المنزل		خديجة : الطاهر .... الحاج بلقاسم : ماصبتيهش ؟ خديجة : في بالك الحاج بلقاسم : متقلقيش...ما يقد رش يروح بعيد . الشيخ بن عودة : ماقلتيلو والو ؟ ما زقيتيش عليه خديجة : لا لا برك مصبتوش .
8	41	عامة	تنقل بانورامي	مجال و مجال		تذهب خديجة مع الشيخ بن عودة و الحاج بلقاسم الى بين سي مولاي		الحاج بلقاسم : وكتا شفتيه المرة اللخرانية ؟ سي مولاي : قلنالك مراهوش هنا .

			حيث يمنعها سي مولاي من الدخول و يزرع فيها الشك أنه خارج القرية حيث تصيب خديجة الصدنة مما قاله	مقابل		خديجة : خليني ندخل . سي مولاي : ماهوش هنا . خديجة : كامل خلاوني ندخل غير أنت سي مولاي :حد ما يدخل ..... روحي حوسي عليه بعيد خديجة : مكاشو حوست عليه في كل جهة. سي مولاي :حتى واحد ما حب يقولك غير روحي حوسي عليه برة ، خارج الدشرة	صوت فتح الباب
9	49	مقربة حتى الصدر	تتأثر خديجة بكلام سي مولاي فتذهب الى حدود القرية مع الحاج بلقاسم و الشيخ بن عدة للبحث عن بلقاسم ، ثم تتذكر " البئر"	عادية	ثابتة	الحاج بلقاسم : خديجة ...ما خرجتيش من الدشرة كنا نسمعو حاجة ؟ خديجة: واشنوا هذاك لي لهيك الشيخ بن عودة وشن؟ خيجة : هذاك واش واشنو ؟ الحاج بلقاسم : وين ؟ خديجة : هنا .....هو ؟ الحاج بلقاسم : لالا هذالك حجر . خديجة : هذيك الحاجة الزرقاء لي في الوسط ثاني حجرة؟	

						الشيخ : بن عودة : قادر يكون كلشي ....قماش ...حجرة؟؟ الحاج بلقاسم : هذاك لحمر لي منا هو ثاني ؟ خديجة : كان لابس لزرق الحاج بلقاسم : هذاك لزرق لي منا هو ثاني ؟؟ خديجة : هذاك قماش ....بصح هذاك الحاج بلقاسم : هذاك حجر. الشيخ بن عودة : ...ايه هذاك حجر . خديجة : مايشبهوش للحجر خديجة : .... "البير".		
10	29	مقربة من الصدر	ثابنة	عادية	تتوجه خديجة مسرعة نحو البئر و خلفها الشيخ بن عودة، والحاج بلقاسم يحاولان منعها من الذهاب لكي لا يلفتوا إنتباه الجنود الفرنسين، وتصر خديجة على الذهاب.		الحاج بلقاسم: البئر راهو مغلوق.... مايقدرش يطيح الداخل و يعاود يغلق على روحو...أحبسي خديجة....راهم يعسوا فيها. خديجة: علا بالهم بكولشي. وعلاش راهم حابين يقتلونا الحاج بلقاسم: راني متيقن بلي معلبالهمش بالبئر، أصبري حتى يطيح الليل، الليل وتفتحوه. الشيخ بن عودة: هذه مش فكرة ياسي بلقاسم.	

							الشيخ بلقاسم:ستناي خديجة ..ستناي ضرك نفتحوه. الشيخ بن عودة:سي بلقاسم راني نهدر معاك ...أنت روح معاها وأنا نروح نجيب العراية.	
11	15	تنقل أمامي	ثابتة	عادية	تصل خديجة إلى البئر وتبدأ بنزع الحجارة عن غطاء البئر، ثم تنزع الغطاء وبعدها يأتي الشيخ بن عودة وفي يده مرآة.			صوت المشي +صوت إلتقاط الحجارة والحديد
12	37	علامة	بانوراما عمودية من فوق إلى تحت والعكس	نمطية	تنظر خديجة إلى أسفل البئر ثم يقوم الشيخ بن عودة المرآة لمعرفة إما كان الطاهر داخل البئر، ثم تنتقل الكاميرا داخل البئر لتبين لنا جنود داخل البئر		خديجة: هو؟ الحاج بلقاسم:لالا.... هذو واحد أخرين مش هو. خديجة: الطاهر....من هو لي راهو لتحت الحاج بلقاسم: لالا مايقدرش يكون لتحت الشيخ بن عودة: لالا مكاشو مش هو خديجة: الحمد لله ربي.....الحمد لله ربي	صوت البكاء
13	5	مقربة حتى الخصر	ثابتة	عادية	غلق الشيخ بن عودة: البئر بعد مغادرة خديجة و الحاج بلقاسم			إرتطام الحديد بالحجارة
14	6	عامة	ثابتة	عادية	تعود خديجة إلى منزل سي مولاي			طرق الباب

			وتصرخ وتدق الباب بقوة مصرة على الدخول لأنه الوحيد الذي منعها من الدخول بعدما بحثت في كل مكان في القرية ولم تجده.					
15	9	عامة	بنوراما همودية من تحت 'اى فوق	عادية	دخول خديجة وسي مولاي إلى منزله، حث تباشر خديجة البحث في أرجاء المنزل وهي تنادي على الطاهر وسي مولاي خلفها خائف من أمر ما.		خديجة: .....الطاهر.....طاهر	صوت غلق الباب
16	17	قريبة حتى الصدر	بانوراما أفقية من اليسار إلى اليمين والعكس	مجال ومجال مقابل	خلال بحث خديجة عن الطاهر لفت إنتباهنا سي مولاي وهو يخفي شيئا ما خلفه، فتذهب إليه خديجة وتطلب منه أن ترى ما يخفيه فيرفض، ثم تقوم خديجة بدفعه حتى يسقط لترى ما يخفيه.		خديجة: خليني نشوف...خليني نشوف... خليني نشوف... سي مولاي: عيطيلوا باسمو وتشوفي بلي ماراهوش هنا. خديجة: خليييني نفوت.	صوت إرتطام سي مولاي بالأرض
17	37	عامة	تنقل بانورامي	عادية	تبين الكاميرا خديجة مصدومة وهي تبكي لرأيتها جرة كبيرة ثم تنزع الغطاء بخوق وسي مولاي جاثيا		سي مولاي: ديالي ....ت تعيشي متقوليش راهم يدولي كولشي حبيتي تشربي؟	صوت البكاء خديجة

						على قدميه يترجاها بعدم الإخبار بما رأته.		
18	20	قريبة حتى الخصر	ثابتة	عادية	يقوم سي مولاي ويناول خديجة إيناء به ماء، ثم تأخذ خديجة الإناء وتشرب منه وهي تبكي متناسية بحثها عن الطاهر. ثم تغادر بعد شربها الماء		سي مولاي : الله يخليك متقوليلهمش ربي يعيشك.	صوت البكاء خديجة
19	15	متوسطة	ثابتة	عادية	تبين الكاميرا خديجة عند حافة الجسر وسكان القرية يلتفون حولها وهي تصرخ وتأكد رؤيتها لطاهر، تحاول خديجة التقدم نحو الجسر ويحاول الحاج بلقاسم وفريحة الإمساك بها.		فريحة: خديجة. خديجة: هو... الحاج بلقاسم: وين؟ خديجة: راني متيقنة بل هو. الحاج بلقاسم: لالا هذوك حجر خديجة: راني متيقنة بلي هو. وليدي الشيخ بن عودة: أحكمها	
20	30	مقربة حتى الصدر	مصاحبة	عادية	تبدأ خديجة المشي على الجسر وهي تردد الشهادة، وتنادي على الطاهر بصوت عالي وهي تبرر سبب		خديجة: أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمدا رسول الله... أشهد أن لا إله إلا الله و..... الحاج بلقاسم: ...ولي ضرك يقتلوك.	

			تقدمها نحوهم ومخالفة الأوامر بالكلام والإشارات				خديجة: أشهد أن محمدا رسول الله خديجة: جيت غير ندي وليدي مرانيش جاية نهرب...والله حلفت، جيت غير ندي وليدي فريجة: خديجة. خديجة: الطاهر....الطاهر. أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمدا رسول الله جيت غير ندي وليدي نرانيش حابة نهرب	
21	23	عامة	تنقل بانورامي	عادية	تتقدم خديجة حتى نهاية الجسر وهي تنادي على الطاهر، والحاج بلقاسم يحاول إقناعها بالعودة.		الحاج بلقاسم: أسنعي يامرا بلاك مزالوا في الدشرة، بلاك ماحوسناش مليح. وليدي طاهر، طاهر وليدي فينك، مرانيش حابة نهرب. جيت غير ندي وليدي طاهر، فينك وليدي ..طاهر فريجة: خديجة.... الحاج بلقاسم: ولي يامرا بلاك مزال مخرجش من الدشرة	صوت البكاء خديجة
22	17	قريبة حتى	تنقل جانبي	عادية	تتجاوز خديجة نهاية الجسر وهي		خديجة : مرانيش حابة نهرب جيت ندي	طلق ناري + بكاء

		الصدر			تتقدم نحوهم وتنادي الطاهر، بصوت باكي فيطلقون النار عليها برصاصة قناص، وتأثر سكان القرية بذلك.		وليدي..... الشيخ بن عودة: الله أكبر.....	خديجة+ صراخ
23	07				شاشة سوداء			

المدة الزمنية للمقطع الثاني : 7 د و 8 ث

– المقطع الثالث:

محتوى الصورة						**محتوى الصوت**	
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت وحوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
1	27	مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	صورة توضح وصول قائد فرنسي الى زميله و بيده سلاح و هو يخبره اين وجده حيث يناول السلاح الى زميله فيعرف بانه للمختطفين		Laleau : tenez mon lieutenant. Lieutenant : quoi ? Laleau :nous trouvons 5 de Ça dans les jars sont pleins des grains qu'ils ont chargés sur l'ane. comment vous s'avez . Lieutenant :là ! c'est, mauvais signe pour moi tu vois ils sont mort entrés.	
2	67	عامة	عادية	ثابتة	ذهاب القائد رفقة زميله الى توفيق		Lieutenant : ces venises renvoient au section du commando.le	

			محاولين معرفة منه مكان الجنود المختفيين ومن خطفهم				commando135,se commando est desparue,alors nous avons chercher de lui. قادر: سلاح هذا تاع الكوموندو عندو مدة ما ضهرش و راهم يحوسو عليه . Lieutenant :est ce que tu me sait. قادر:راك معاه . Lieutenant :très bien !	
3	51	عامة	عادية	ثابتة	وصول الرقيب و قادر حيث يوجد توفيق و مجموعة من الجنود ثم يتقدم من توفيق و يبدأ بالسخرية من ملابسه النسائية و قادر يترجم .		Lieutenant : pour quoi tu port cette robeb قادر: علاه راك لابس كيما النسا Lieutenant étes-vous voulez d'amacer les homme ? avec une robe rouge et jaune et foulard bleu . قادر قالك حاب تعجب الرجال بقندورة حمرا و صفرا و فولارة زرقا	
4	25	مقربة حتى	مجال و	تنقل	عودة الرقيب للجدية و هو يسال		Lieutenant : bon !un peu de serieusement toufik nous	

		الصدر	مجال مقابل	بانورامي	توفيق عن السلاح الذي وجدوه داخل الجرة .		trouvons des venises dans des jars sur ton ane , vous savez ? oui ou non ? قادر :هو قال فوق لحمار تاعك لقاو السلاح . راك علابالك بيه . جاوب بايه ولا لا لا . Lieutenant : بايه ولا لا لا	
5	42	عامة	غطسية	بانوراما عمودية متبوعة بافقية	رفض توفيق عرض الجنود الفرنسيين مما أدى إلى تعذيبه باستخدام الكلب		Lieutenant :attrapez le bien. Soldat :ne bouge pas. توفيق:آه آه آه آآآآآآآآآآآآآآه ... خلاص خلاص، راني رايح نهدر خلاص آه آه آه خلاص ، خلاص آي آي آي آي. Lieutenant : je comprent pas l'arab . توفيق: arréter je vais parler je vais tout veutdire s'il te plait monsieur	الصراخ + نباح الكلب
6	67	عامة	مجال ومجال مقابل	بانوراما عمودية من تحت الى	اعتراف توفيق بمكان الجنود المختفيين .	/	Lieutenant : ou se trouve la section de commando ? توفيق: ah ! ils ont va de la montagne blanche .	الصراخ

				فوق				Lieutenant :quel montagne ? قادر: je la connu mon lieutenant,elle est au zone interdi . Lieutenant :que-est-ce –se passe avec le commando.je te parle . توفيق : on les a en . il ya deuxblaiser,les autres sont mort . Lieutenant : on est son. توفيق: on bas de la mantagne blanche coté ést,là on il ya une case noire . Lieutenant:sont là-bas aussi . توفيق: oui Lieutenant : comme bien ? توفيق: une vignt-aine,les autres sait aller au sud.
7	62	عامة	عادية	تنقل بانورامي	بعد موت توفيق فقد الرقيب الامل في ايجاد الجنود المختفيين ، ثم قام احد الجنود باطلاق سراح الحمار و اتباعه الى حيث يقودهم	/		Soldat :mieux encor mon lieutenant nous peuvons t'ller au rivére et laisse l'ane est revenue, il peut me donné des info . soldat : je crois pas que kader peut traduire . قادر :نعل والديك . Follain : lieutenant,je suis serieu

							si nous tournent nous pouvons trouver quelque chose . Lieutenant : explique . Soldat : l'ane tu est libre .	
8	23	عامة	عادية	تنقل امامي خلفي	اتباع الفرنسيين الحمار حتى وصل الى القرية ، وانتطار ردت فعلهم عند وصوله	/	Follain : cinglée . Lieutenant : tu as une idée génialle . Follain : c'est rien mon lieutenant Lieutenant : tu sais,chez nous les anes nous aidez à transporter les bricks au chantier ,il revenait tout seul à la farme tout simplement tu as eu une belle idée	ثغاء الماعز

المدة الزمنية للمقطع الثالث : 6 د و 7 ث

– المقطع الرابع:

محتوى الصورة							محتوى الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة		الموسيقى الموظفة	صوت وحوار	الضجيج
01	75ور	عامة	ثابتة	عادية	ظهور تدريجي من تبين إمرأة تقطع البصل و هي تنظر الى أولادها ثم تقوم بهرسه من أجل إستخلاص الماء منه ، ثم تقوم بوضعه في إناء و أخذ منه رشفة ثم تتوجه ثم تذهب لأبنائها من أجل سقيهم				
02	46	عامة	تنقل بانورامي	عادية	تبين الكاميرا المرأة و هي توزع الماء على أبنائها			المرأة : شوية ما تشربش كلشي. حنان : خلولي النص راني مريضة قوليلهم يخلولي النص قتلك النص المرأة: ايا اشربي راهو قريب النص .	
03	26	عامة	تنقل بانورامي	عادية	تستفرغ حنان ما شربته من ماء على الأرض ثم يلأتي كلب لولوغه .			الام : يا ربي ! ياربي ! حنان : اسمحولي .	

						الأخ : جياحة . الأم : اسكت علينا .	
04	36	عامة	بانوراما أفقية من اليسار الى اليمين	مجال و مجال مقابل	إجتماع شيوخ و أطفال القرية من أجل صلاة الإستسقاء و دخول الشيخ في مناوشات مع أحد الأطفال .		الطفل : غير ماتعيوش رواحكم ما تصبش الشتا. الشيخ بن عودة: وشنو؟ الطفل ك ربي ما يسمعش الحاج بلقاسم : أسكت غم فمك الشيخ بن عودة : و علاش قلت هكذا الطفل : عمري ما شفت واحد يدي حاجة ملموسة من ربي الحاج بلقاسم : أيا روح أدخل لدار ...روح عند مك. الطفل : ربي ما يسمعش ربي راسو يابس كيما عمي . الشيخ بن عودة: قول أستغفر الله يا وحد لحمق الطفل: ضرك تشوفوا قطرة ماء ما طيح

							الشيخ بن عودة: قول أستغفر الله يا وحد لحمق الطفل: قلتها. الشيخ بن عودة: عاودها الطفل: قلتها الحاج بن عودة: قولها من قلبك الطفل : أستغفر الله الشيخ بن عودة: قولها بكل إيمان الطفل: أستغفر الله	
5	2	عامة	ثابتة	عادية	مع بداية الركعة الثانية في الصلاة يظهر طاهر من خلفهم			صوت التكبير
6	18	عامة	بانوراما إلى البسار	عادية	تقدم الطاهر إلى المصلين ويشتت إنتباه الأطفال عن الصلاة وهم يتهامسون فيما بينهم		منصور: وين كنت؟ همس الأطفال: جاء طاهر، جاء طاهر	
7	65	متوسطة	ثابتة	مجال ومجال مقابل	عند الانتهاء من الصلاة يتوجه الشيخ بن عودة إلى الطاهر ويسأله أين كان ثم يلتحق به الحاج بلقاسم		الشيخ بن عودة: وين كنت آآ...؟ الطاهر: لهيك الشيخ بن عودة: وين لهيك؟	

						ويلتف حوله أطفال القرية ويبدأ يسأل الطاهر عن أمه باستمرار فيتجنب الشيخ بن عودة الإجابة، ثم يخبرهم الطاهر عن ما أوصاه به الفرنسيين		الطاهر: مور الجبل. الحاج بلقاسم: وين؟ الطاهر: صور الجبل الحاج بلقاسم: صور الجبل نتاع الحجر؟ الطاهر: نعم وين راهي ما؟ الشيخ بن عودة: وكيفاش خرجت من الدشرة؟ الطاهر: خرجت صباح بكري نحوس على الماء الحاج بن عودة:ما طلقوش عليك النار؟ الطاهر: لالا بصح واحد العسكري مخلنيش نروح لدشرة بن عبيد، داني مع واحد العسكريا لخرى لواحد الغار مور الجبل، وين راهي مـا؟ الحاج بلقاسم: واجبني ..وش دارولك؟ الطاهر: دخلوني لداخل الغار ومدولي نشرب من بعد خرجوني وصاوني باش نوصللكم لخبر.	

						الشيخ بن عودة: واش من خبر؟ الطاهر: لوكان ما يخرجوش قاع المجاهدين يديهم فوق روسهم بلا سلاح قيخلونا نموتوا كامل بالعطش الحاج بلقاسم: واشن؟ المجاهدين ! واش قلتلهم بلي مكاين حتى واحد هنا؟ الطاهر: قلتلهم بصبح ما حبوش يأمنوني، وين راهي ما؟ .....وين راهي	
8	43	عامة	تنقل بانورامي	مجال ومجال مقابل	إجتماع شيوخ ونساء القرية من أجل إيجاد طريقة للخروج من المشكلة التي وقعوا فيها، حث تقوم النساء بإلقاء اللوم على الشيوخ بأنهم هم السبب في ما هم فيه الآن وعتابهم على إلقاء الجثث في البئر.		الشيخ بن عودة: في بالهم مجاهدين مازالوا هنايا وهوما حبينهم يستسلموا فريحة: إيه وهما علاه مايجوش يشوفوا بعينيهم؟ الشيخ بن عودة: ماهمش حابين يغامروا مرأة 1: منين جاتهم هذا الفكرة مراهمش رايحين يبقاوا هنايا يستناوا فيهم مرأة 2: هذا الشيء كامل بسبابكم أنتما الشيوخة في زوج، مكانش لازم ترموا الموتى في البئر.	

							مرأة 1: لوكان ماشي هذا شيء كامل ما ناش في هذا الحصلة الحاج بلقاسم: سكات، مراناش نسمعوا بعضانا. الشيخ بن عودة: هذيك الحاجة الوحيدة لكنا قادرين نديروها هذاك الوقت. مرأة 2: كلشي بسبابكم أنتما، أنتما لي حصلتونا. الحاج بلقاسم: وش تعرفي أنت؟ ذاك الوقت ما بقالنا غير البئر. مرأة 2: حبيت تقول ما علبالهمش بلي راهم داخل البئر ضرك. الحاج بلقاسم: معلبالهمش، لوكان علبالهم لو كان جاو دوا الموتى نتاعهم. مرأة 3: واش راهم يستناوا؟ الحاج بلقاسم: ما علابالیش فريحة: وهذا الموتى هذوا مكاش كفاش تخرجوهم؟	

							مرأة 2: ما دام قطعوا علينا الماء معناها علبالهم بالبئر. ا لحاج بن عودة: لالا هذا ماشي شرط، صح فهموا بلي منقدروش نستعملوا البئر، بصح معلبالهمش علماش.	
9	31	مقربة من الصدر	ثابتة	مجال ومجال مقابل	خروج أهل القرية بقرار التفاوض وإرسال الطاهر إليهم، فتقوم فريحة بمنعهم من إرساله، وذلك يكشف حقيقة بأنه خائن هو ومنصور وإجبارهم على قول الحقيقة.		فريحة: لا مشي هو لي لازم يروح الشيخ بن عودة: لازم نبعثوا طفل واحد أخر الشيخ بلقاسم: علبالي بلي راهو متأثر بصح هو الوحيد لي هدر معاهم، مشي على جال هذا الشي لازم نبعثوا طفل واحد أخر. الحاج بلقاسم: علاش؟ فريحة: خاتش مشي هو لي نبعثوه هذي غلطة. الشيخ بن عودة: وعلاش؟ فريحة: خاتش خاين. خاين هو ووليدي منصور.	
10	25	عامة	تنقل	مجال	إخبار فريحة أهل القرية بما أخبرها به		فريحة: قوللهم... علي صوتك	

			منصور، عن ما قاله له الجنود الفرنسيين عند قدوم المجاهدين وإنكار الطاهر لذلك	ومجال مقابل	بانورامي			منصور: قالونا حركوا مكان الحجرة فريحة: العسكر نتاع فرنسا قالولهم يوصلولهم كي يجيوا المجاهدين لدوار وراولهم حجرة وقالولهم يبدلولها لبلاصة كي يجيوا المجاهدين لهنا، وداروها. الطاهر: مكاش علابالي بلي هذوا عسكر نتاع فرنسا كانوا لابسين كيما المجاهدين ويهدروا العربية فريحة: راك تكذب علابالك بكلشي منصور قالي كلش.
11	8	مقربة حتى الصدر	غضب فريحة من الطاهر وإخباره بأنه سبب وفاة والدته، وشتم الطاهر لها.	مجال ومجال مقابل	أفقية من اليسار إلى اليمين			فريحة: راك فايق بلي على جالك لماتت يماك؟ الطاهر: خامجة الحاج بلقاسم: آه
12			تبين الكاميرا مجموعة من الجنود منتشرين وتبين قادر يعطي الطاهر قارورة الماء ثم تبين يد الطاهر وبها أداة حادة. ثم سقوط الأداة من كثرة الرعشة	مجال ومجال مقابل				قادر: حاب الماء؟ هاك أدي القوردة نتاعي، أحكم أديها. النقيب: Tien ça enfant, et dites aux adultes qui ils mentent. Nous savons qu'ils les cadrent.

					فيقوم قادر بإخفاءها بالتراب برجله، قبل أن يصل النقيب إليهم، ويأمره بإخبارهم بتسليم "الفلاقة" أو حرمانهم من الماء		- C'est pas la peine de discutes et de revenir, soit vous me donnez les fellaghas ou soit vous mourez de soif, c'est quel qu'un sort de village même si c'est une femme ou un enfant, on le tuera même toi. - Kader traduit قادر : ماترجعش راهم يقتلوك

المدة الزمنية للمقطع الرابع : 7 د و 4 ث

-المقطع الخامس:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت وحوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	50	جزء كبير	تنقل بانورامي	عادية	بعد قرار الرقيب الفرنسي ، إجميع أهل القرية من أجل إيجاد حل و إقتراح فريحة إخراج الأطفال اولا لعدم إطلاق النار عليهم و معارضة أهل القرية لها ، و بعدها تغادر فريحة .		فريحة : لازم لازم نخرجو الذراري ، ما نقدروش نخليوهم هكذا ،هذو عباد كيما حنا عندهم السلاح بصح كيما حنا ما رابحينش يقتلوا الذراري الصغار. الحاج بلقاسم : واش راكي تهدري ؟ فريحة : ما طلقوش النار على الطاهر خاطرش ولد صغير ، خاطش ما يقدروش يقتلوا الذراري. الحاج بلقاسم : مكتيش تقولي عليه بلي خاين. فريحة : خان ولا لا، لازم نخرجوا الذراري نستفوهم في صفوف نخليوهم يفوتوا .	/
02	50	عامة	تنقل	مجال و	إحتجاج النساء على قلة الماء و بداية		المرأة : و الماء !	

			بانورامي	مجال مقابل	نفاذة ، ثم تأخذنا الكاميرا لتبين خروج فريحة من المنزل .		فريحة :كلي والوا، زوج لترات لعشرين ذراري ، يعني والو . الشيخ بن عودة : هي على الاقل خير من والوا قادرين يشدو . المراة1: و جمعة ؟ نسيتوها راهي تولد . المراة2: و ها ؟ قريب تموت . الشيخ بن عودة : نوزعوا الماء على الذراري ... و جمعة. المرأة2: و ما بشوية ماء تقدر تشد. الشيخ بلقاسم : عاشت وقتها. المرأة 2:وشكون نتا باش تهدر الهدرة هذي ، ربي ، تحكم عليها لخاطر في عمرها تسعين سنا؟ الحاج بلقاسم : بين ولادك و هي شكون تخيري ؟ الشيخ بن عودة : هدني روحك ، هي ثاني نمدولها شوية ، نسبقوا في الذراري نديروهم في البيت المحفورة تاع دار فيغولي	

							المرأة : جمعة راهي لتما ، مّا تركية رايحة تولدها.	
03	43	عامة	تنقل أمامي خلفي	مجال و مجال مقابل	ترغم فريحة إبنها منصور على عبور الجسر ن ومحاولة أهل القرية منعها من ذلك مع عدم إستجابة فريحة لمحاولاتهم .	موسيقى	الحاج بلقاسم: فريحة ولي..فريحة، والله غير هبلت، منصور ولي، منصور المرأة: منصور فريحة: روح ياولدي روح، كمل روح. المرأة: منصور فريحة: أمشي، روح، روح. الحاج بلقاسم: قوللو يولي فريحة: كمل الشيخ بن عودة: يا مخلوقة يهديك سيدي ربي، قوليلو يولي ضرك يقضيو عليه. فريحة:مايقدروش، ولاد آدم كيماحنا المرأة: حبيتي يقضو على حياة وليدك باش تعرفي فريحة: يخلو الذراري يجوزو، مايطلقوش عليهم النار.	المشي

04	60	مقربة حتى الصدر	ثابتة	مجال ومجال مقابل	بعد إطلاق الرصاص من طرف الجيش الفرنسي، تتراجع فريحة عن قرارها وتطلب من منصور أن يرجع	موسيقى	المرأة : ولي الحاج بلقاسم: ولي منصور ضرك بقتلوك فريحة: راهم غير يخوفوا فينا مارايحينش يقيسوه، كمل..... المرأة: مهبولة الحاج بلقاسم: يقتلوه أنا نقتلك المرأة: قوليلو يولي، قوليلو يولي فريحة: منصور ولي، ولي ولي، ازرب أطلقوا، أطلق وليدي الشيخ بن عودة: بلقاسم رجعلها وليدها صحا. الحاج بلقاسم: هبلت فريحة: وليدي، رجعهولي الحاج بلقاسم: هبلت، حبت تبعث وليدها للموت فريحة: أطلقوا	إطلاق الرصاص
05	07	قريبة	ثابتة	غطسية	تظهر صورة البئر وهو في حالة جفاف وتحلل الضحايا فيه	موسيقى		

06	21	عامة	ثابتة	عادية	تبين الصورة مجموعة من الماعز ميتة	موسيقى		
07	07	لقطة قريبة	بانوراما أفقيةمن اليمين إلى اليسار	عادية	تبين فرحة مستلقية على السرير وهي تعانق منصور وهو نائم بجانبها.	موسيقى		
08	20	قريبة	ثابتة	تصاعدية	تأخذنا الكاميرا إلى وسط سماء القرية وشمسها الحارقة تبين مرور عدة أيام	موسيقى		
09	15	عامة	ثابتة	غطسية	تبين الصورة القرية بكاملها وحالة الجفاف والجو الحار التي تمر بها.	موسيقى		
10	12	قريبة حتى الخصر	ثابتة	عادية	الحاج بلقاسم في منزله مستلق على فراشه وهو في حيرة من وضعهم، كما تبدو عليه ملامح التعب			

المدة الزمنية للمقطع الخامس : 7 د و 50 ث

-المقطع السادس:

محتوى الصورة						محتوى الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت وحوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	77	قريبة حتى الصدر	ثابتة	عادية	وفاة الطفلة حنان من شدة العطش و الحمى و قيام الام بالتحقق من موتها و ذلك من دقات قلبها		الام : حنان ..... !	
02	53	قريبة من الصدر	ثابتة	عادية	عند تأكد المرأة من من موت إبنتها حنان تجلس في ذهول لكم دون ذهول لكن دون بكاء وذلك لعدم قدرتها بسبب شدة العطش و التعب			
03	46	لقطة عامة	ثابتة	عادية	ذهاب أم حنان عند فريحة لتنظم إليها في قرارها المتمثل في الخروج من الفرقة		فريحة : واش كاين؟ الأم : راني معاك فريحة : وشنو؟	

							الأم : مابقلناش غير حل واحد. فريحة : راني متأكدة ؟ الأم : مادام راني قادرة " نمشي" نديرها. فريحة : ولخرين	
04	60	عامة	تنقل بانورامي	غطسية	إجتماع أهل القرية من نساء و رجال و وصولهم الى قرار الخروج من القرية مع التسلح بالإرادة و تقرير مصيرهم		فريحة :كل واحد و دالتو . المرأة : ماشي ممكن يخلصوا علينا بالواحد . أم حنان: بيكم و بلا بيكم أنا نخرج الحلج بلقاسم :رانا عيانين بزاف، كل واحد يدي جيهتو، مانقدروش نهربولهم ، مستحيل. فريحة : مانجريوش،ماشي حيوانات باش نجريو،نمشيو واحد مور لاخر. المرأة : لولين رايحن يموتو. أم حنان: انا لولى. فريحة : انا الزاوجة.	
05	51	عامة	بانوراما عمودية من فوق إلى تحت	عادية	تبين الكاميرا ام حنان في منزلها توقض أولادها للإختباء و علامات الإرهاق و العطش بادية عليهم .		الأم : حسين !حسين ! غالي ، أمير ،أمير ، آه ... حسين : ورانا رايحين ؟ الأم : تتخباو ، هيا نوضوا ما كاش الوقت هيا.	

06	31	مقربة حتى الصدر	ثابتة	مجال و مجال مقابل	إمتناع حسين عن الخروج ضنا منه أن أمه ستعطي الماء لأخته حنان و الام تصرخ في وجهه و تأنره بالخروج و لا تخبره بموت أخته .		الأم : هيا. حسين : و هي ؟ الأم : هي تقعد. حسين : رايحة تمديلها الماء ؟ الأم : أخرج .... حسين : ماعلبالكش بينا . الأم : أخرج .	
07	21	عامة	ثابتة	عادية	حدوث أمر مع اهل القرية مما اقلق الجيش الفرنسي و استدعى اتخاذ الجيش الفرنسي مواقعة للهجوم.		Follain : vous attende quoi ? Lieutenant : se parlent-ils ? Follain : non, non, ils parlent pas, changer de vous attende quelque dose. Lieutenant :Rodriguez regarde le reste du village ,il se peut qu’il yait détournent .	
08	77	قريبة جدا	بانوراما افقية من اليمين إلى اليسار	عادية	وقوف اهل القرية من رجال و نساء امام الجسر بكامل إرادتهم لمواجهة الموت			
09	17	لقطة عامة	تنقل بانورامي من الخلف الى الامام	عادية	تقدن أهل القرية واحد تلو الاخر بداية مع الشيخ بم عودة ثم الحاج بلقاسم و فريحة في			

			خطى متثاقلة لعبور الجسر .					
10	6	قريبة	بانورما عمودية من تحت الى فوق	غطسية	تبين الكاميرا الشيخ الشيخ بن عودة يردد الشهادة و هو واقف على حافة الجسر بكل قوة			
11	64	عامة	تنقل بانورامي	عادية	بعد عبور الشيخ بن عودة الجسر بدأ الجيش الفرنسي بإطلاق النار ، فيموت الشيخ بن عودة ثم الحاج بلقاسم .			
12	39	مقربة حتى الخصر	تنقل خلفي و امامي	عادية	يتوالى إطلاق الجيش الفرنسي للرصاص ' و تتقدم فريحة عوضا عن ام حنان ، فتصاب فريحة بالرصاص و تموت .			
13		مقربة حتى الصدر	باموراما افقية من اليسار الى اليمين .	عادية	وقل إطلاق النار على اهالي القرية هذا بعد إصرار و عزيمة الاهالي		Follain : tu tire la femme qui derrière. Solda :l'autre femme est continuer d'avance lieutenant Follain : elle continuer marche, elle est en milieu de plan. Solda : un autre femme sort du groupe, lieutenant Solda1 : je tire ? Lieutenant .	

المدة الزمنية للمقطع السادس : 8 د

- **نهاية الفيلم**

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة		الموسيقى الموظفة	صوت وحوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	43	عامة	ثابتة	عادية	تبين لنا الكاميرا تقدم نساء القرية بكل إصرار				
02	4				ظهور تدريجي للون الأسود				

- **جنيريك النهاية**

محتوى الصورة						محتوى الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت وحوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	5.6				الشاشة السوداء يعرض من خلالها بالفرنسة والعربية: اسم المخرج لطفي بوشوشي، ذكرى أمه "نادية" وأخوه "رضا"، الشخصيات الرئيسية، ثم بالتتابع أسماء الممثلين وبقية الفريق التقني.		الام : حنان ..... !	

نهاية الفيلم: 47 ثا

الجنيريك: 5 د و6 ثا

المدة الزمنية الكلية للفيلم: 1 سا و36 د و7 ثا.

ب- القراءة التعينية للمقاطع المختارة:

1- بداية الفيلم أثناء الجنريك:

- يبدأ الفيلم بعرض الجنريك مباشرة حيث تظهر المناسبة التي عرض من أجلها الفيلم "في إطارالذكرى الخمسين للاستقلال"، ثم الجهة المساهمة "وزارة الثقافة"، ثم اسم المؤسسة التي قامت بتقديم هذا الفيلم، وهي (الوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي والمركز الوطني للسينما والسمعي البصري وشركة BL FILMS)، ويظهر أيضا عنوان الفيلم الذي يبرز بشكل واضح على الشاشة، "البئر" ثم تظهر مؤسسة إنتاج هذا الفيلم وهي "المؤسسة الجزائرية للإشعاع الثقافي وشركة BL FILMS"، وثم يتم عرض بالتتابع: الإنتاج التنفيذي لطفي بوشوشي، BL FILMS، قصة أصلية عن مراد بوشوشي، سيناريو محمدي ياسين بن الحاج.

2- المقطع الأول:

- يبدأ المخرج باستخدام لقطة عامة وزاوية تصوير غطسية وحركة الكاميرا بانوراما أفقية من اليسار إلى اليمين تبين فريحة مستلقية على سرير وهي تنظر إلى السقف وأولادها أسفل السرير يرتلون القرآن في فضاء داخلي والمتمثل في المنزل، ثم تنتقل الكاميرا بتنقل أمامي وزاوية تصوير عادية ولقطة قريبة تبين قيام فريحة من السرير بتعب وتفكير وتتوجه نحو جرة الماء، ثم تقوم فريحة بغرف الماء من الجرة وهي شاردة الذهن، حيث تتوجه نحو أولادها ليستقبلهم بزاوية تصوير عادية وتنقل خلفي للكاميرا بلقطة متوسطة صاحبت هذه اللقطات صوت قراءة القرآن من الأطفال.

- تستمر الكاميرا بإظهار فريحة بحركة مصاحبة ولقطة قريبة من زاوية تصوير عادية حيث تقوم فريحة بتوزيع الماء على أولادها الذين كانوا يتلون القرآن فقط، وهي توزع الماء تدخل في حوار مع ابنها الذي لم تناوله الماء.

تبين الكاميرا بلقطة كبيرة فريحة وأولادها يتحاورون بحركة كاميرا بانوراما أفقية من اليمين إلى اليسار والعكس، ثم سؤال منصور خيه عن تكملة الحكاية وقيام الأخ بسردها لهم

بزاوية تصوير مجال ومجال مقابل، هذه اللقطة سمحت لنا بالتعرف على شخصية محورية وهي "منصور".

تبين الكاميرالقطات متتالية مقربة حتى الصدر تغير ملامح منصور والنظر إلى أخيه وهو يشعر بالخوف ثم يسأله عن الدخول إلى الجنة بحركة كاميرا أفقية من اليسار إلى اليمين والعكس، المجال والمجال المقابل تبين شك فريحة في منصور وتقوم بسؤاله عن ماذا فعل ثم يلتفت أبناؤها لها وثم يدخل أخيه تنهض فريحة تعتدل في جلوسها وهي تحاول استجواب منصور وإقناعه بكلامها عن العذاب.

تبين الكاميرا بحركة تنقل بانورامي من زاوية تصوير عادية إماءة أخ منصور له بعدم الكلام وطأطأة منصور لرأسه بلقطة قريبة جداً.

تبين الكاميرا بلقطات عامة من زاويات تصوير عادية، فريحة تأكد على أبنائها أن يخبروها بما يخفونه عنها، بحركة ثابتة للكاميرا ثم تبين الكاميرا فريحة وأبناءها وهم يتبادلون النظرات في صمت بتنقل بانورامي لحركة الكاميرا.

– تبين الكاميرا بلقطات قريبة ويتنقل أمامي فريحة وهي تخبر أبنائها عن عاقبة من يعمل السيئة وعذاب الله وهذا بتغيير نبرتها ثم تتوجه فريحة بنظرها إلى منصور حيث يؤكد لها بأنه يخفي شيئا عنها، فتناديه ليخبرها بما فعل، ثم تتجه الكاميرا بتنقل بانورامي لتبين فريحة تقوم من السرير وتتوجه نحو منصور وتجره من يده، عندها تجبره على إخبارها في أذنها، فتصدم مما أخبرها به، ثم تقوم من جانبه وهي تصرخ عليه وتضربه على كتفه من أثر الصدمة بحركة كاميرا ثابتة وكل هذا مستمد من زاوية تصوير عادية.

تنتقل الكاميرا لنشاهد فريحة، تبتعد عن منصور ثم تعود إليه لتسأله عن الشخص الذي كان برفقته بحركة بانورامية أفقية من اليسار إلى اليمين والعكس بزاوية مجال ومجال مقابل حيث تبين منصور يخبرها باسم الشخص، ثم تقوم بصفعه، ثم تبين الكاميرا الأبناء متراصون في بعضهم من شدة الخوف ثم تعود فريحة إلى منصور لتسأله من يعلم بهذا وهذا بلقطة عامة.

تنتقل الكاميرا لتبين فريحة تتوجه إلى الجرة لشرب الماء، ثم تجلس على صخرة وهي تنظر إلى أبنائها ثم تقوم بملأ الإيناءوتقديم الماء لهم، ما عدا منصور وهي تشتمه، ثم تعود إلى الصخرة ومنصور يسألها عن كيفية التكفير عن ذنبه وعدم الدخول إلى النار.

ثم تصرخ به فريحة وتأمره بعدم البكاء من أجل أن لا يجف جسمه من الماء، ثم تتوجه إليه من أجل إسكاته و هي غاضبة من زاوية تصوير عادية ولقطة عامة وبتنقل بانورامي للكاميرا.

المقطع الثاني:

تنتقل الكاميرا إلى الباب لتبين لنا خديجة تدخل فجأة إلى منزل فريحة تبحث عن الطاهر بلقطة عامة تبين الفضاء الداخلي الذي تدور فيه الأحداث، حيث تتصدى لها فريحة بغضب وهي تتوعد الطاهر بالقتل، على ما فعله هو وابنها، ثم تتوجه خديجة بسؤالها لأبناء فريحة وخوف الأطفال من خديجة، ثم تعود لتسأل فريحة عن ماذا فعلت بالطاهر وهل أخبرها منصور بما فعلوا ، بحركة كاميرا بانورامية أفقية من اليسار إلى اليمين والعكس ومن زاوية تصوير مجال ومجال مقابل لتبين لنا الأشخاص المتحاورين وبمصاحبة لصوت الباب عندما فتحته خديجة مع موسيقى تدعيمية للمشهد لكي تزيد من قوته.

هذه اللقطة تجري أحداثها في الفضاء الخارجي وهو الشارع لأول مرة، بحيث تركز الكاميرا على خديجة بلقطة مقربة حتى الصدر لتبين لنا ملامح خديجة بحركة كاميرا مصاحبة لها عند خروجها إلى الشارع وهي تبحث عن الطاهر في مختلف منازل القرية ويصاحب هذه اللقطة صوت المشي من زاوية تصوير عادية.

تبين لنا الكاميرا بتنقل دائري خديجة تدفع باب أحد منازل القرية بقوة وهي تسأل عن الطاهر وتقابلها إمرأة مائلة على "حمل" ثم تتوجه خديجة إلى وسط المنزل أين يوجد أطفال مستلقون من شدة العطش بلقطة عامة لتبين لنا الفضاء الداخلي لهذا المنزل، ثم تنهض المرأة وعندها تسأل خديجة الأطفال عن الطاهر فيجيبها أحدهم ثم تغادر المنزل

وهذا كله مأخوذ من زاوية تصوير عادية، مصاحبة لصوت ثغاء الماعز وموسيقى تدعيمية.

تبين الكاميرا بلقطة مقربة حتى الصدر خديجة وهي تخرج من منزل المرأة وتتوجه إلى المنزل المقابل وتنادي على الطاهر ، تقف برهة تفكر ثم تنطلق مرة أخرى متوجهة إلى مكان ما بحركة كاميرا ثابتة وزاوية تصوير عادية مصاحبة لصوت المشي وموسيقى تدعيمية تدعم المشهد.

تبين الكاميراخديجة مستمرة في البحث عن الطاهر في الشارع وهي تنادي باسمه بأعلى صوتها، حتى تصل إلى قبو تنزل ثم تظهر مرة أخرى في الشارع، ثم تعود للبحث عنه داخل منازل القرية بلقطة عامة وحركة ثابتة من زاوية تصوير عادية رافقت لهذه اللقطة صوت المشي وموسيقى حبكة.

تنقلت الكاميرا بلقطة عامة خديجة تدخل مندفعة إلى وسط منزل آخر، لتجد مجموعة من النساء والأطفال مستلقون على الأرض بحركة ثابتة للكاميرا وزاوية تصوير غطسية تجثو خديجة على قدميها وهي تبحث عن الطاهر بين الأطفال، لتقوم أحدى النساء وتسألها عن ماذا يحدث صاحبت هذه اللقطة موسيقى حبكة.

تبين الكاميرا بلقطة مقربة حتى الصدر بزاوية عادية وحركة ثابتة للكاميرا خديجة مستمرة في البحث عن الطاهر، وهي في حالة ذعر لأنها لم تجد الطاهر، تدخل خديجة إلى منزل آخر ثم يأتي الحاج بلقاسم والشيخ بن عودة ينتظرانها أمام المنزل ثم تخرج خديجة من المنزل و تقابل الرجلين، تتكلم معهما وتتبعها صاحبات المنزل رافقت هذه اللقطة موسيقى حبكة وصوت فتح الباب.

تنقلناالكاميرا بلقطة عامة إلى خديجة وهي رفقة الشيخ بن عودة والحاج بلقاسم إلى بيت السي مولاي حيث يمنعها الأخير من الدخول ويزرع فيها الشك أن الطاهر ذهب خارج القرية حيث تصيبها الدهشة مما قال وهذا بحركة بانورامي للكاميرا من زاوية التصوير

مجال ومجال مقابل، صاحب هذه اللقطة صوت طرق الباب وصوت فتحه وموسيقى حبكة.

تبين الكاميراتأثر خديجة بكلام السي مولاي، فتذهب إلى حدود القرية مع الحاج بلقاسم والشيخ بن عودة للبحث عن الطاهر، ثم فجأة تتذكر "البئر" بلقطة مقربة حتى الصدر وحركة كاميرا ثابتة من زاوية تصوير عادية مرفوقة بموسيقى حبكة.

بنفس اللقطة وحركة الكاميرا وزاوية التصوير تبين الكاميراخديجة تتوجه مسرعة نحو "البئر" وخلفها الشيخ بن عودة والحاج بلقاسم يحاولان منعها من الذهاب إلى "البئر" لكي لا يلفتوا انتباه الجنود الفرنسيين وتصر خديجة على الذهاب.

تنقلنا الكاميرابتنقل أمامي وحركة ثابتة للكاميرا ومن زاوية تصوير عادية وصول خديجة إلى البئر، ثم تبدأ بنزع الحجارة عن غطاء "البئر"، ثم تنزع الغطاء وبعدها يصل الشيخ بن عودة وفي يده مرآة، رافقت هذه اللقطة صوت المشي وصوت التطام الحجارة والحديد مع موسيقى حبكة.

تبين الكاميرا من زاوية غطسية خديجة تنظر إلى أسفل "البئر" ثم يقوم الشيخ بن عودة بوضع المرآة في " البئر" لمعرفة ما إذا كان الطاهر داخل "البئر" ثم تنتقل الكاميرا داخل "البئر" لتبين لنا الجنود الفرنسيين، بلقطة عامة وحركة كاميرا بانوراما عمودية من فوق إلى تحت والعكس، رافق هذه اللقطة صوت البكاء مع موسيقى حبكة.

تبين الكاميرا بلقطة مقربة حتى الصدر بحركة ثابتة للكاميرا، ومن زاوية تصوير عادية غلق الشيخ بن عودة البئر بعد مغادرة خديجة والحاج بلقاسم.

تنتقل الكاميرابلقطات عامة ومن زوايا تصوير عادية، عودة خديجة إلى منزل " سي مولاي" و هي تصرخ وتدق الباب بقوة مصرة على الدخول لأنه الوحيد الذي منعها من الدخول، بعدما بحثت في كل مكان في القرية، ولم تجده، بلقطة كاميرا ثابتة وصاحبة لطرق الباب وبحركة كاميرا بانورامية عمودية من تحت لفوق وتغيير الفضاء الخارجي إلى

فضاء داخلي، دخول خديجة وسي مولاي إلى منزله، حيث تباشر خديجة البحث في كل أرجاء المنزل وهي تنادي على الطاهر وسي مولاي خلفها خائف من شيء ما.

وبلقطة قريبة حتى الصدر وبحركة بانورامية من اليسار إلى اليمين ومن زاوية مجال ومجال مقابل، خلال بحث خديجة عن الطاهر، لفت انتباهها، سي مولاي وهو يخفي شيء ما خلفه، فتذهب إليه خديجة وتطلب منه أن ترى ما يخفيه، فيرفض ثم تقوم خديجة بدفعه حتى يسقط لترى ما وراءه، رافقت هذه اللقطة صوت غلق الباب.

تبين الكاميرابلقطة عامة وتنقل بانورامي لحركة الكاميرا، ومن زاوية تصوير عادية خديجة مصدومة وهي تبكي بشدة لرؤيتها جرة كبيرة، ثم تنزع الغطاء بخوف وسي مولاي جاثيا على قدميه يترجاها بعدم الإخبار عما رأته، ويصاحبها صوت بكاء خديجة.

تبين الكاميرا بلقطة قريبة حتى الصدر وحركة ثابتة من زاوية تصوير عادية السي مولاي وهو يعطي خديجة إناء به ماء، ثم تأخذ خديجة الإناء وتشرب منه وهي تبكي متناسية بحثها عن الطاهر، ثم تغادر بعد شربها للماء.

تنتقل الكاميرا مرة أخرى إلى الفضاء الخارجي حيث تبين خديجة واقفة عند حافة الجسر وسكان القرية يلتفون حولها وهي تصرخ وتؤكد رؤيتها لطاهر، حيث تحاول التقدم نحو الجسر ويحاول الشيخ بلقاسم وفريحة الإمساك بها.

تبين الكاميرا خديجة وهي تمشي على الجسر وتريد الشهادة، وتنادي على الطاهر بصوت عالي وهي تبرر سبب تقدمها نحوهم ومخالفة الأوامر بالكلام والإشارات بحركة كاميرا مصاحبة من زاوية تصوير عادية.

تبين الكاميرا بلقطة عامة خديجة عند نهاية الجسر وهي تنادي على الطاهر بحركة تنقل بانورامي للكاميرا، والحاج بلقاسم يحاول إقناعها بالتراجع والعودة، من زاوية تصوير عادية مصاحبة لصوت بكاء خديجة.

تبين الكاميرا بلقطة مقربة حتى الصدر وبتنقل جانبي بحركة الكاميرا ومن زاوية تصوير عادية، خديجة وهي تتجاوز نهاية الجسر وهي تتقدم نحوهم وتنادي على الطاهر بصوت

باكي فيطلقون النار عليها برصاص قناص، وتأثر سكان القرية بموتها وهذه اللقطة رافقتها صوت طلق ناري بكاء وصراخ...

- إخفاء تدريجي للصورة باللون الأسود مع موسيقى تدعيمية.

المقطع الثالث:

هذا المقطع تجري أحداثه في فضاء خارجي ومتمثل في الجبال بلقطة مقربة حتى الخصر توضح الكاميرا وصول قائد فرنسي إلى زميله ويحمل بيده سلاح، و هو يخبره أين وجده فيعرف أنه يعود للمختطفين بزاوية تصوير عادية وحركة كاميرا ثابتة، وتتوالى لقطتين عامتين تنقلنا الكاميرا لتبين ذهاب القائد رفقة زميله إلى توفيق لمحاولة معرفة منه مكان الجنود بزاوية عادية وحركة كاميرا ثابتة تظهر الكاميرا وصول الرقيب وقادر حيث يتواجد توفيق ويبدأ بالسخرية منه.

وبلقطة مقربة حتى الصدر وبتنقل بانورامي يظهر المخرج، عودة الرقيب للجدية وهو يسأل توفيق عن السلاح الذي وجدوه داخل الجرة وذلك بمجال ومجال مقابل، كما تصور الكاميرا بلقطة عامة، بحركة كاميرا بانوراما عمودية متبوعة بأفقية تبين تعذيب الجيش الفرنسي باستخدام الكلب وقبول توفيق الاعتراف بزاوية غطسية محورية بصراخ توفيق ونباح الكلب.

وبزاوية تصوير مجال ومجال مقابل وحركة كاميرا بانوراما عمودية من تحت إلى فوق وبلقطة عامة تظهر اعتراف توفيق بمكان الجمود الفرنسيين المختفيين ومن خطفهم.

وبزاوية عادية وتنقل بانورامي، ولقطة عامة تبين بعد موت توفيق يفقد الرقيب الأمل في إيجاد الجنود، ثم يقوم أحد الجنود بإعطائهم الفكرة توصلهم إلى القرية مصحوبة بصوت الرياح.

تنقلنا الكاميرا بلقطة عامة وزاوية عادية، إتباع الجنود الحمار حتى وصل إلى القرية وانتظار ردة فعل أهل القرية عند وصول الحمار، بتنقل بانورامي، جاءت هذه اللقطة مصحوبة بصوت ثغاء الماعز.

المقطع الرابع:

ظهور تدريجي للصورة من السواد تبين فيها الكاميرا امرأة تقطع البصل وهي تنظر إلى أولادها، ثم تقوم بهرسه من أجل استخلاص الماء منه، ووضعته في وعاء، ثم تأخذ رشفة منه وبعدها تتوجه لأولادها من أجل سقيهم، بلقطة عامة، وحركة ثابتة من زاوية تصوير عادية.

تبين الكاميرا بلقطات عامة المرأة وهي توزع الماء على أولادها بتنقل بانورامي لحركة الكاميرا، ثم تقوم حنان باستفراغ ما شربته من ماء على الأرض ثم يأتي "الكلب" لولوغه من زاوية تصوير عادية ورافقت هذه اللقطة صوت ثغاء الماعز.

تنقل الكاميرا إلى الفضاء الخارجي حيث تبين اجتماع شيوخ وأطفال القرية من أجل صلاة الاستسقاء، ودخول الشيوخ في مشادات مع أحد الأطفال، بحركة بانورامية أفقية من اليسار إلى اليمين ومن زاوية تصوير مجال ومجال مقابل.

تبين الكاميرا بلقطات عامة الظاهر الذي ظهر فجأة من خلفهم وهو يصلون، بحركة ثابتة وزاوية تصوير عادية، تم تبيين تقدم الطاهر من المصلين ويشتت انتباه الأطفال عن الصلاة وهم يتهامسون فيما بينهم.

تبين الكاميرا بلقطة متوسطة وحركة ثابتة للكاميرا يتوجه الشيخ بن عودة إلى الطاهر ويسأله أين كان ثم يلحق به الشيخ بلقاسم ويلتف حوله القرية، ثم يسأل الطاهر عن أمه فيتجنب الشيخ بن عودة الإجابة ثم يقوم الطاهر بإخبارهم ما أوصاه به الفرنسيين، من زاوية تصوير مجال ومجال مقابل.

تنتقل الكاميرا إلى فضاء داخلي وهو أحد البيوت حيث يجتمع أهل القرية الشيوخ والنساء من أجل إيجاد طريقة للخروج من المشكلة التي وقفوا فيها، حيث تقوم النساء بإلقاء اللوم على الشيوخ بأنهم هم السبب في ما هم فيه الآن، وعتابهم على إلقاء الجثث في "البئر" بلقطة عامة وتنقل بانورامي للكاميرا من زاوية تصوير مجال ومجال مقابل، ومن نفس الزاوية ولقطة مقربة حتى الصدر وحركة ثابتة، يقرر أهل القرية التفاوض مع الجيش

الفرنسي وإرسال الطاهر إليهم فتمنعهم فريحة من إرساله وبعد ذلك تخبرهم بالحقيقة بأنه خائن هو ومنصور.

تبين الكاميرا بلقطة مقربة حتى الصدر وبحركة أفقية من اليسار إلى اليمين ومن زاوية مجال والمجال المقابل، غضبت فريحة من الطاهر وإخباره بأنه هو سبب وفاة والدته ثم يشتم الطاهر فريحة ويغادر.

تنتقل الكاميرا إلى فضاء خارجي وهو مكان تواجد الجنود الفرنسيين، حيث تبين مجموعة من الجنود منتشرين وتبين قادر يعطي الطاهر قارورة الماء وبعدها تبين يد الطاهر وبها أداة حادة وتبين سقوط الأداة الحادة من يد الطاهر بسبب كثرة الرعشة فيقوم قادر بإخفائها داخل التراب برجله، قبل أن يصل النقيب إليهم ويأمره بإخبارهم بتسليم "الفلاقة" أو حرمانهم من الماء بلقطة مقربة وحركة كاميرا ثابتة، وزاوية تصوير مجال والمجال المقابل.

المقطع الخامس:

يبدأ هذا المقطع بلقطة الجزء الكبير وبتنقل بانورامي، من زاوية عادية، ليبين اجتماع أهل القرية من أجل إيجاد حل وهذا بعد قرار الرقيب الفرنسي فتقترح فريحة إخراج الأطفال أولا لعدم إطلاق النار عليهم، ثم بلقطة عامة وتنقل بانورامي وزاوية تصوير مجال ومجال تقابل تبين الكاميرا احتجاج النساء على قلة الماء ثم تأخذنا الكاميرا لتبين خروج فريحة من المنزل.

وبتنقل أمامي خلفي، بلقطة عامة ترغم فريحة ابنها منصور على عبور الجسر، ومحاولة أهل القرية منعها من ذلك مع عدم استجابة فريحة لمحاولاتهم وذلك من زاوية تصوير مجال ومجال مقابل وحركة كاميرا تنقل أمامي خلفي.

تأخذنا الكاميرا بلقطة مقربة حتى الصدر وحركة كاميرا ثابتة وزاوية تصوير مجال ومجال مقابل تراجع فريحة عن قرارها وتطلب من منصور أن يرجع وهذا بعد إطلاق الرصاص من طرف الجيش الفرنسي مصحوبة بموسيقى حبكة.

ثم ينتقل المخرج بزاوية غطسية تظهر صورة البئر وهو في حالة جفاف وتحلل الضحايا فيه بلقطة قريبة وحركة كاميرا ثابتة، وموسيقى تصويرية وبلقطة عامة وزاوية تصوير عادية وحركة كاميرا ثابتة يبين مجموعة من الماعز ميتة وموسيقى تصويرية.

توالت لقطتين قريبتين بزاوية تصوير عادية تبين فريحة مستلقية على السرير وهي تعانقه وهو نائم والثانية بزاوية تصوير تصاعدية وحركة الكاميرا إلى وسط سماء القرية وشميها الحارقة لتبين مرور عدة أيام.

ثم بلقطة قريبة حتى الخصر ومن زاوية تصوير عادية وحركة كاميرا ثابتة تبين الحاج بلقاسم في منزله مستلق على فراشه وهو في حيرة من وضعهم، كما تبدو عليه ملامح التعب وصاحبت هذه اللقطات موسيقى تصويرية.

المقطع السادس:

صورت هذه اللقطة في فضاء داخلي متمثل في المنزل، بلقطة قريبة حتى الخصر وحركة كاميرا ثابتة، تبين الكاميرا وفاة الطفلة حنان من شدة العطش والحمى والأم بالتحقق من موتها وذلك من دقات قلبها من زاوية تصوير عادية وصاحبت هذه اللقطة موسيقى تدعيمية للمشهد، ثم بلقطة قريبة حتى الصدر وحركة كاميرا ثابتة وزاوية تصوير عادية تتأكد الأم من موت ابنتها وتجلس في ذهول لكن دون بكاء وذلك لعدم قرتها بسبب شدة العطش.

ينقلنا المخرج إلى فضاء آخر فيبين بلقطة عامة وحركة كاميرا ثابتة ومن زاوية تصوير عادية، ذهاب أم حنان عند فريحة لتنظم إليها في قرارها المتمثل في الخروج من القرية كما يصور بلقطة عامة وتنقل بانورامي اجتماع أهل القرية من نساء ورجال ووصولهم لقرار الخروج من القرية مع التسلح بالإرادة وتقرير مصيرهم وذلك بزاوية تصوير غطسية.

تنتقل الكاميرا بلقطة عامة وبانوراما عمودية من فوق إلى تحت لتبين أم حنان في منزلها توقض أولادها للاختباء وعلامات الإرهاق والعطش والتعب بادية عليهم، ثم بلقطة مقربة حتى الصدر وحركة كاميرا ثابتة وزاوية تصوير مجال ومجال مقابل تبين الكاميرا امتناع

حسين عن الخروج ضنا منه أن أمه ستعطي الماء لأخته فتأمره بالخروج ولا تخبره عن موتها.

تظهر الكاميرا بلقطة عامة حدوث أمر مع أهل القرية، مما أقلق الجيش الفرنسي واستدعى اتخاذ الجيش الفرنسي مواقعه للهجوم، بحركة كاميرا ثابتة وزاوية تصوير عادية، ثم تبين الكاميرا بلقطة عامة وبتنقل بانورامي من الخلف والأمام تقدم أهل القرية واحد تلو الآخر بداية مع الحاج بلقاسم ثم الشيخ بن عودة وفريحة، في خطى متثاقلة لعبور الجسر لهذا استعمل المخرج لقطة، ومن زاوية تصوير غطسية تبين الكاميرا ببانوراما عمودية من تحت إلى فوق وبلقطة قريبة الشيخ بن عودة يردد الشهادة وهو واقف على حافة الجسر بكل قوة.

تنتقل الكاميرا بتنقل بانورامي ومن زاوية تصوير عادية، لتبين إطلاق الجيش الفرنسي النار بعد عبور الشيخ بن عودة الجسر، فيموت ثم الحاج بلقاسم بلقطة عامة، يتوالى إطلاق الجيش الفرنسي الرصاص، وتتقدم فريحة عوضا عن أم حنان، فتصاب فريحة بالرصاص من زاوية تصوير عادية وتنقل خلفي أمامي ولقطة مقربة حتى الصدر.

بلقطة مقربة حتى الصدر وحركة كاميرا بانوراما أفقية من اليسار إلى اليمين تبين وقف إطلاق النار على أهالي القرية وهذا بعد إصرار وعزيمة الأهالي، ذلك من زاوية عادية.

نهاية الفيلم:

بلقطة عامة وزاوية غطسية جمعت فيها نساء القرية يتقدمن بكل إصرار وهذا بحركة كاميرا ثابتة، ثم ظهور تدريجي للون الأسود صاحبت هذه اللقطة موسيقى تدعيمية.

جنريك النهاية:

شاشة سوداء ويعرض من خلالها بالفرنسية والعربية واسم المخرج لطفي بوشوشي ثم ذكرى أمه نادية وأخوه رضا، ثم عرض الشخصيات الرئيسية وبالتتابع أسماء الممثلين وبقية الفريق التقني، وصاحب الجنريك موسيقى تدعيمية .

3- الموسيقى:

وصف المخرج الموسيقى في هذا المقطع وهي موسيقى تدعيمية للقطاعات حيث جاءت في لقطة اعتراف توفيق، وبعد موت توفيق وإطلاق سراح الحمار وعند انتظار أهل ردت فعل الجنود الفرنسيين.

3- العلاقة بين السمعي:

سمحت العلامات البصرية الموظفة كحركات الكاميرا وزوايا التصوير بإظهار المشاعر الداخلية للشخصيات مثل الشعور بالخوف والصفات الخارجية مثل الظلم والقهر والتجرد من الإنسانية ما ساعد العلامات البصرية في تقديم هذه المشاعر والصفات هي الظواهر السمعية البصرية والتي تمثلت في الكلام والموسيقى والضجيج.

المقطع الرابع:

تحليل شريط الصورة:

التأطير: ظهور تدريجي للصورة من السواد حيث بلقطة عامة تبين امرأة تقطع البصل وهي تنظر إلى أولادها بأسى، ثم تقوم بمرسه من أجل استخلاص الماء منه، وتضعه في وعاء وتأخذ رشفة منه ثم تتوجه لإبنائها من أجل سقيهم، نوزع أم حنان الماء على الأرض ثم يأتي كلب لولوغه.

ثم تأخذنا الكاميرا إلى فضاء أخر وهو الفضاء الخارجي، بلقطة عامة اجتماع شيوخ وأطفال القرية من أجل صلاة الاستسقاء وبلقطات متتالية عامة، ظهور الطاهر من خلف المصليين.

عند الانتهاء من الصلاة يتوجه الشيخ بن عودة إلى الطاهر واستجوابه مع الحاج بلقاسم ثم للسؤال الطاهر عن أمه وإخبارهم بما قاله الفرنسي، ثم اجتماع أهل القرية للنظر في هذا الأمر وخروجهم بقرار التفاوض وإرسال الطاهر، فتمنعهم خديجة من ذلك وتكشف لهم حقيقة الطاهر وتخبره بأنه هو السبب في صوت والدته، وشتم الطاهر كما ذهاب

الطاهر إلى الفرنسيين وقادر يعطي قارورة ماء للطاهر ثم تبان يد الطاهر وبها أداة حادة فتسقط من أثر الرجفة، فيقوم قادر بإخضاعها دخل التراب، قبل ان يصل إليهم النقيب.

حركة الكاميرا:

أما حركة الكاميرا فقد تراوحت دائما بين البانوراما، والتنقل البانورامي والحركة الثابتة، حيث استخدمت البانوراما الأفقية عند الاجتماع للصلاة وعند اخبار فريحة الطاهر بأنه سبب وفاة امه، اما في اللقطات فكان بين التنقل البانورامي، والثابتة.

زوايا التصوير:

أغلب اللقطات، أخذت من زاوية مجال والمجال المقابل و في بداية المقطع كانت من زاوية عادية وهذا التسلسل للأحداث.

تحليل شريط الصوت: اقتصر الشريط الفلمي في هذه المقطع على الكلام فقط:

1/الكلام

- حوار أم حنان مع أبناءها
- حوار أم حنان مع حنان
- حوار الشيخ مع الطفل
- حوار الشيخ بين عودة والحاج بلقاسم مع الطاهر
- اجتماع نساء وشيوخ القرية
- حوار فريحة مع أهل القرية
- حوار منصور مع أهل القرية
- حور فريحة مع الطاهر

علاقة السمعي والبصري:

لقد شكلت الظواهر السمعية فيما بينها مزيجا صوتيا تراجيديا عبر عن العنف اللفظي بين الطاهر وفريحة خاصة، الذي لمسه المتفرج على مستوى اللقطات الأخيرة.

المقطع الخامس: التأثير:

تتواصل هذا المقطع في القرية ليتم تصوير أهل القرية مجتمعين لإيجار حل واقتراح فريحة اخراج الأطفال وهذا باستخدام لقطة الجزء الكبير التي علمت دلالة ضمنية تملقت في تحديد واضح لملامح الشخصيات، ثم توالت لقطتين عامين لتبين الأولى احتجاج النساء على فلة الماء وخروج فريحة من المنزل أما الثانية تظهر فريحة تزعم ابنها منصور على عبور الجسر، وظف المخرج هذه اللفظة ان يجسد حالة الضعف والعطش ويظهر ايضا بلقطة عامة صورة مجموعة من الماعز وفي لقطتين قريتين يبين المخرج فريحة مستلقية على السرير، وهي تعانق ابنها جسدت هذه اللقطة معنى ضمني تمثل في بلوغ شدة العطش والتعب والإرهاق مع الامرار على الصبر والتحمل، اما اللقطة الثانية فتنقلنا الكاميرا، إلى فضاء خارجي في ساحة القرية في وسط سماء القرية والشمس تتوسطها عكست هذه اللقطة الانشغال الزمني ليوضح مرور عدة ايام.

وفي نهاية هذا المقطع وصف المخرج لقطة قريبة حتى الخصر لتصور الحاج بلقاسم مستلق على فراشه أراد المخرج من هذه اللقطة أن يعكس دلالات الميرة من وضعهم وملامح التعب البادية على وجهه.

حركة الكاميرا:

أما حركة الكاميرا بين التنقل البانورامي والتنقل الأمامي، والحركة الثانية، البانوراما الأفقية من اليمين إلى اليسار حيث استخدمت لتبين فريحة مستلقية على السرير تعانق منصور وهو نائم بجانبها.

زوايا التصوير:

جسدت بعض اللقطات بزاوية تصوير عادية ومجال مقابل وهذا عند دخول أهل القرية في حوار وعند ارغام فريحة ابنها عبور الجسر وظف أيضا المخرج الزاوية الغطسية عند تصويره للبئر لتجسيد الجفاف والضعف والعطش وصور التربة ليحبذ نفس الدلائل الضمنية.

تحليل شريط الصوت:

الكلام:

تنوع شريط الصوت في هذا المقطع بين الكلام والصمت، ففي البداية كان هناك حوار

- فريحة والحاج بلقاسم
- المرأة وفريحة
- المرأة والحاج بلقاسم
- اجتماع أهل القرية

اما باقي اللقطات فكانت بدون كلام فجاءت بصمت فقط.

الضجيج:

تجسدت خاصر الضجيج في هذا المقطع في صوت المنسي، وصوت إطلاق الرصاص.

الموسيقى:

انعدمت الموسيقى في اللقطتين الأوليتين أما باقي اللقطات وظفت فيها موسيقى تصويرية قدمت لهذه اللقطات التي انعدم فيها الكلام تصويرا للمشهد.

العلاقة بين السمعي والبصري:

لقد ظهر التناغم بين السمعي، البصري في هذا المقطع من خلال تراجع فريحة عن قرارها، وذلك الموسيقي الموظفة، والقطات التي بدون كلام فكانت ازدواجية الموسيقى والصورة معبرة ومأثرة إلى حد كبير.

المقطع السادس:

تحليل شريط الصورة:

التأطير:

يبدأ هذا المقطع بلقطة قريبة حتى الخصر لتصور وفاة الطفلة حنان وقيام الأم بالتحقق موتها، هذه اللقطة دلالة ضمنية تمثلت في بلوغ العطش والجفاف من الماء الذروة مما

أدى بوفاة الطفلة، تذهب الكاميرا بلقطة مقربة حتى الصدر عند تأكد المرأة من موت ابنتها حيث جسدت هذه اللقطة الذهول دون بكاء وهذا بسبب العطش والتعب الذي انمك جسدها ثم وظف المخرج لقطتين عامتين وذلك عند اجتماع أهل القرية و وصولهم بقرار الخروج من القرية والثانية عندما تبين أم حنان توقض أبنائها للاختباء جسدت هذين اللقطتين تحلي أهل القرية بالإرادة لمواجهة مصبرهم بالرغم من الإرهاق، العطش الشديد والتعب البادي على ملامحهم، يعود المخرج بلقطة مقربة حتى الصدر ليصور امتناع حسين عن الخروج وقوف أهل القرية من رجال ونساء، امام الجسر، تقدم أهل القرية واحدا تلو الأخر، جسدت هذه اللقطات الإرادة لمواجهة الموت، بلقطة عامة يصور المخرج عبور الشيخ بن عواة الجسر وإطلاق الرصاص عليه فيموت منعكس هذه اللقطة دلالة ضمنية للتضحية والاستعداد لمواجهة الموت.

وفي نهاية المقطع يوظف المخرج لقطة مقربة حتى الخصر تصور توالي الجيش الفرنسي إطلاق النار، على فريحة أما في لقطة أخرى وظف اللقطة المقربة حتى الخصر وقف إطلاق النار، بحيث عكست هذه اللقطات دلالة ضمنية تمثلت في إصرار وعزيمة الأهالي والبعد الإنساني.

1- حركت الكاميرا:

لقد تنوعت حركة الكاميرا في هذا المقطع حيث تم التركيز على حركتي البانوراما والتنقل البانورامي، أولا الحركة البانورامية الأفقية، عند وقوف أهل القرية أمام الجسر، أما العمومية جاءت عندما كانت أم حنان توقض أولادها، وكانت باقي الحركات ثابتة ومتنقلة بانوراميا.

زوايا التصوير:

تنوعت زوايا التصوير في هذا المقطع ما بين عادية وغطسية وعمال والمجال المقابل حيث ظهرت اللقطة الفطيسة، عند اجتماع أهل القرية من أجل الخروج من القرية وعندما

كان الشيخ بن عودة على الجسر وهو يردد الشهادة، أما زاوية مجال والمجال المقابل فكانت رفض حسين الخروج من المنزل، أما باقي اللقطات كانت من زاوية عادية.

تحليل شريط الصوت:

تحسين الصوت الفيلمي في هذه المقطع، في الكلام، الضجيج، والموسيقى.

1- الكلام:

لقد عملت الرسالة الألسنية في هذا المقطع على الكشف عن الجانب الباطني والحرفي لأهل القرية.

- حوار ام حنان نع فريحة
- حوار أهل القرية مع فريحة وأم حنان
- حوار حسين مع أمه
- حوار النقيب الفرنسي مع أحد جنوده

2- الضجيج

اقتصر الضجيج في هذا المقطع على فتح الباب فقط، عندما حاولت أم حنان إخراج أولادها.

3- الموسيقى

اقتصرت على الموسيقى التصويرية لأنه في هذا المقطع نقص الحوار

العلاقة بين السمعي والبصري

لقد امتزجت الظواهر السمعية مع الظواهر البصرية وشكلت لنا تناغما جميلا على المستوى التقني بغض النضر عن المحتوى الايديولوجي الذي يحمله هذا المشهد.

نهاية الفيلم وجنريك النهاية

تحليل شريط الصورة:

بلقطة عامة يبين المخرج نساء القرية مع صوت الشيخ بن عودة وفريحة والحاج بلقاسم مازالوا يتقدمون بإصدار ممزوج على خوف ثم ظهور تدريجي لشاشة سوداء معنية عن بداية جنريك النهاية أين كتب نص باللغة الفرنسية Alamémoire de mamerenadia Et de :redakhalfiMkhouyaréda ثم للإهداء وعربون شكر ثم تتوالى عرض الفريق التقني .

حركة الكاميرا

استعملت في هذه المشهد لقطة واحدة وهي التنقل خلفي أمامي لتبين أهل القرية من الخلف والأمام وهم يتقدمون نحو الجسر.

زوايا التصور

كل المشهد كان في زاوية ثابتة

تحليل شريط الصوت

اقتصر على الموسيقى فقط التي كانت تدعيمية.

العلاقة بين السمعي والبصري:

لقد تميزت هذه النهاية الفيلمية بميزتين اولا توظيف الموسيقى طوال المدة الزمنية التي عرضت فيها هذه النهاية حيث رافقت اللقطة والتي أعطت لها نوع من الحيوية، أما الميزة الثانية فاللقطة المصورة جاءت خارجية اي التقطت في الفضاء الخارجي مما أعطى انطباع بالحرية والانطلاق ويمكن هذا ما قصده المخرج في نهاية الفيلم أي الخروج من الفضاء الداخلي كان فضاء المنزل

2/ التحليل التصميمي للمقاطع المختارة:

يرتكز هذا التحليل على ربط الجانب الكلي للمقاطع المختارة والمتمثلة في مضمون وثيقة التقطيع بالجانب الإيدولوجية الذي يعبر عنها، أي استخراج الرسالة الخفية التي أراد المخرج ليصف يوشويشي أن يصورها إلى المشاهدين خلال استعماله لعناصر المستوى التعيني، سواء الخاصة (شريط الصور، حركات الكاميرا، زوايا التصوير، سلم اللقطات)

أو شريط الصوت (حوار، موسيقى أو ضجيج)، كذلك تحديد البنية الدلالية والثقافية لهاته الرسالة، كي تستطيع في الأخير استبيان الصورة التي أراد الفيلم أن يرسلها للمجتمع الجزائري أثناء الثورة، لكن قبل تقديم هذه القراءة التضمينية لابد أن نتوقف عند مرحلة عرض الجينيريك التي تعتبر بمثابة المفتاح الذي يمكن من خلاله الدخول إلى أي فيلم لكن الملاحظ أن هذه المرحلة لم تشمل سوى الشركات المنتجة والمخرج والعنوان الذين عرضوا عبر شاشة سوداء، وفي هذا السياق يمكن تقسيم جينيريك فيلم " البئر" إلى جزأين: الجزء الأول يمثل مرحلة ما قبل عرض عنوان الفيلم، والجزء الثاني يمثل مرحلو ما بعد عرض عنوان الفيلم.

1- مرحلة ما قبل عرض عنوان الفيلم:

تبدأ هذه المرحلة بظهور أول لقطات ثابتة صورت من خلال زوايا تصوير عادية، تشمل محتوى هذه الصور على بيانات مكتوبة باللغة الفرنسية و العربية المناسبة التي أنجز من خلالها الفيلم والجهات المساهمة في إنجاز هذا الفيلم.

2- مرحلة ما بعد عرض عنوان الفيلم:

تبدأ هذه المرحلة بالإشارة إلى عنوان الفيلم " البئر" الذي كتب باللغة الفرنسية ثم باللغة العربية، يظهر يوضح للمشاهد ويمتاز بالبساطة ويبرز بشكل واضح بعد هذه اللقطة تظهر لقطات أخرى تعبر عن وكالة وشركة الإنتاج، إلى جانب اسم الكاتب للسيناريو والمخرج للفيلم.

والملاحظ أيضا هي هذه اللقطات انها كتبت باللغة الفرنسية أي تم التعبير عن أسماء شركة وكالة الإنتاج والفريق التقني باللغة العربية.

إن عنوان البئر: "Le puits " سيسمح للمشاهد بفهم الموضوع المطروح على مستوى البناء الفيلمي، فهذا العنوان معاني تهدف وترتكز على موضوع الثورة الجزائرية بالدرجة الأدنى ويتعرف عليه في النص الفيلمي فالعنوان يعمل إشارة تعبيرية، على محتوى الفيلم، فقط

وظف من أجل، توصيل رسالة مفادها أن الظلم والقهر موجودان في كل بقاع العالم، خاصة ظلم وقهر القوى العظمى والجماعات المنتقلة من الفكر والإنسانية.

وما يؤكد هذا الطرح هو الخلفية التي عرض من خلالها العنوان فالمخرج تعمد أن يظهرها بخلفية سوداء فهذا اللون يعطي دلالة رمزية بالظلم، القهر، المعاناة.

كما يمكننا طرح فكرة الجمهور المستهدف من جهة أخرى أي أن هذا الفيلم موجه لجمهور محلي وجمهور غريبي ويظهر ذلك من خلال ترجمة الشريط الصوتي، في كل لقطات الفيلم إلى كتابات بيانية يظهر في أسفل اللقطات باللغة الفرنسية، فهذا الفيلم بصفة عامة يتناول موضوع، معاناة الشعب الجزائري، أثناء الثورة الجزائرية، وما يجسد هذا الطرح الظواهر السمعية والتي تمثلت في الموسيقى التي كانت لها دلالة مباشرة بموضوع الفيلم حيث تكون منخفضة في مرحلة ما قبل عرض العنوان ثم ترتفع تدريجيا في مرحلة ما بعد عرض العنوان.

ومن خلال ما سبق، يمكننا القول أن عنوان فيلم "البئر" له وظيفة أساسية دون غيرها من الأفكار والدلالات المختلفة، فقد سعى المخرج لترسخ فكرة أن موضوع الفيلم "البئر" يخص كل الفئات المجتمع الجزائري لأنه مرتبط بواقع اجتماعي وأمني.

المقطع الأول:

بداية الفيلم:

لقد غير مضمون هذه البداية بوضع المشاهدة الفيلمية في إطار الجغرافي والزماني أي التعريف رسميا بالفضاء المكاني والفترة الزمنية التي سوف تجري داخلها أحداث الفيلم وكذلك التعريف ببعض الشخصيات المشاركة وهذا من خلال توظيف عدة عناصر بصرية وسمعية سيتم تحديدها في العرض الثاني. +

1- تحليل شريط الصورة:

1-1 التأطير:

لقد افتتح الفيلم بلقطة عامة تبين فريحة مستلقية على سرير وأبنائها أسفل السرير يرتلون القران، داخل فضاء مكاني يدل على الفترة الزمنية التي يعيشونها، بعدها تتقرب الكاميرا لتبين قيام فريحة من السرير بتعب وتفكير والتوجه نحو جرة الماء وعبر لقطة متوسطة تقوم فريحة بغرق الماء من الجرة وهي شاردة الذهن ثم تتوجه نحو ابنها ليستقيم كل واحد يرشف من الوعاء رشفة واحدة وهذا دليل على نقص الماء، كما أن للسورة القرآنية التي كان يرددها الأطفال دلالة على الوضع الذين هم فيه حيث جاءت كرسالة من الله جل وعلى إلى سيدنا محمد ﷺ لما نزل الحجر في عزوة تبوك أمرهم الا يشربوا من بئرها ولا يستسقوا منها، ترجمة هذه الأيات كل ما سيحدث بالتدريج في هذا الفيلم، بلقطة كبيرة تبين منصور وهو يسأل أخيه بأن يكمل لهم الحكاية؟ وبلقطات مقربة حتى الصدر تبين ملامح منصور المتغيرة عند الخوض في موضوع النار والجنة والعقاب، هذا يدل على أن هناك أمر ما قيد فعله منصور وشك والدته وتسأله مباشرة عن ماذا فعل دليل على أن الأم هي الوحيدة التي تعرف أولادها، استخدام الأم لكلمة العذاب دلالة، على أن الضغط والترهيب وبلقطة قريبة جدا يقوم أخ منصور بإماءة رأسه هذا دليل على أنهم يجيدون شيء ما وهم خائفون. بلقطات متنوعة بين قريبه وعامة فريحة وهي تستخدم أسلوب الترهيب من أجل إخبارها عن ماذا يخفون؟ وإجبارهم على إخباؤها دلالة على قوة شخصية الأم وسلطتها على أبنائها.

بلقطة قريبة بين ملامح فريحة وعن أثر صدمتها اخبرها به انها ثم قدم يضربه وتسأله عن من كان معه، هذا ما يصور المشاهد ما فعله منصور لكن بطريقة خاطئة في الوهلة الأولى فقط.

وبلقطة عامة تبين خوف الأطفال من الام، ثم تقوم مرة أخرى يسقيهم الماء ماعدا منصور وهذه دلالة على أن الأم لم تنسى أمر العطش رغم المشاكل التي تحيط بها.

2-1 حركات الكاميرا.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد تنوعت ما بين بانوراما أفقية وثابتة، وتنقل خلفي وأمامي وتنقل بانورامي لكن ظغت الحكة البانورامية الأفقية، من اليسار إلى اليمين والعكس.

3-1 زوايا التصوير

طغت زوايا العادية على اللقطات هذا المقطع، والتي ظهرت عندما كانت الأم تستجوب أبنائها وتخرجهم عن العذاب، وبعدها زاوية المجال والمجال المقابل استخدمت عندما دخلت الأم في الحوار مع أبنائها .

2/ تحليل شريط الصوت:

انعكس الصوت الفيلمي في عناصره الثلاثة على الكلام، والضجيج والموسيقى التي يمكن تقديمها كالأتي:

2-1 الكلام:

انعكست الرسالة الألبينية في هذا المقطع في الحوار الذي دار بين الأم وأبنائها.

- حوار فريحة مع أبنها لم تناوله الماء.
- حوار الأبناء مع الأم.
- حوار الأم مع منصور.

2-2 الضجيج: صوت تلاوة القران الكريم، وضحك الأطفال وكذلك صوت الطرب والبكاء.

2.3 الموسيقى

تم تظريف موسيقى تدعيمية في اللقطة التي عرفت فيها فريحة الحقيقية.

3/ العلاقة بين الصوت والصورة:

الفضاء الداخلي للمنزل واللباس قدم مؤشرات بصرية ومعلومات عن المنطقة الجغرافية والفترة الزمنية للمضمون الفيلمي، وكذلك صوت الأم الذي تغير مع ملامح وجهها عند

معرفة الحقيقة وهذا للدلالة على صعوبة الموقف الذي وضعت فيه، وكذلك الموسيقى التدعيمية التي رافقت المشهد.

المقطع الثاني:

1- تحليل شريط الصورة:

في نفس الفضاء السابق وفي مشهد أخر تصور الكاميرا بلقطة عامة، دخول خديجة إلى منزل فريحة وهي تبحث عن الطاهر، وتتصدى لها فريحة، وخوف الأطفال من خديجة وهذه دلالة توضح الفضاء المكاني الذي يتم تصوريه وضع كل شخصية داخله.

استخدم المخرج لقطة مقربة حتى الصدر عند خروج خديجة من الشارع وهي تمشي وتبحث عن الطاهر، وهدا المشهد دلالة ضمنية لوصف الفضاءات المكانية، المتنوعة وملامح خديجة في البحث في الفضاء الداخلي والخارجي وهذه الفضاءات المكانية تندرج ضمن ما يسمى السرد السنيمائي، وبلقطة مقربة حتى الصدر تبين ملامح خديجة عندما تذكر البئر والذهاب إليه مسرعة مع الشيخ بن عواة والحاج بلقاسم، وهم يحاولون معها وهذا دلالة على وجود سر مخيف.

وفي لقطات متنوعة ما بين عامة ومقربة حتى الصدر تبين خديجة في الفضاء الخارجي تتوجه إلى البئر للبحث عن الطاهر ثم تنتقل الكاميرا البئر تبين لنا جنود داخل البئر وهذه دلالة ضعيفة على أن هذا البئر غير صالح للاستعمال وله بعد أيديولوجي، وبنفس اللقطة تظهر خديجة في الفضاء الداخلي مع سي مولاي حيث تباشر البحث عن ابنها ثم يلفت انتباها السي مولاي واكتشاف جرة الماء وترجي سي مولاي لها بعدم الأخبار عنه ثم يناولها الوعاء وبه الماء فتشرب وهي تبكي هذه اللقطة بعد ضمني وايديولوجي متمثل في ضعف خديجة وقهرها جراء العطش الشديد الذي جعلها تنسى ابنها الذي جاءت من أجله بلقطة مقربة حتى الصدر تبين خديجة على الجسر وهي تردد الشهادة وتنادي على الطاهر وهي تبرر بسبب مرورها ومخالفة أوامر الجيش الفرنسي ثم تتجاوز نهاية الجسر ثم تصاب في رأسها بطلقة قناص.

حركات الكاميرا:

فيما تخص حركات الكاميرا فقد توعت في هذا المقطع تنقل بانورامي والبانوراما وتنقل المصاحب والدائري، حيث استهدفت البانوراما بنوعها بداية بالبانوراما الأفقية التي وظفت عند دخول خديجة إلى منزل خديجة في اللقطة الأولى، وفي منزل السي مولاي لوصف المنزل اما البانوراما العمودية وظفت عندما كانت تنظر خديجة إلى داخل البئر، وعند مباشرة خديجة في البحث عن الطاهر في منزل السي مولاي. وتنقل المصاحب وصف عندما كانت خديجة في الشارع حيث كانت الكاميرا محمولة على كتف المصور وفي هذه اللقطة، وعندما كانت على الجسر، اما التنقل الدائري فوظف مرة واحدة عند دخول خديجة أحد منازل حيث قام المصور بالالتفاف بها.

زوايا التصوير

لقد صورت اللقطات في هذا المقطع من زاويتين فقط، الزاوية العادية والغطسية، وظفت عندما كانت خديجة عند البئر تبحث عن الطاهر، حيث تم للدلالة على القهر والخوف والظلم وقد ظهر ذلك في جل اللقطات التي أظهرت خديجة وما تعانيه من ظلم وانكسار خديجة في حين باقي اللقطات صورة بزاوية عادية

2/تحليل شريط الصوت

1/ الكلام

- حوار خديجة مع فريحة
- حوار خديجة مع أم حنان
- حوار خديجة مع الحاج بلقاسم والشيخ بن عودة
- حوار خديجة مع السي مولاي

2- **الضجيج:**

صوت فتح الباب عند دخول خديجة، صوت نقاء الماعز داخل المنزل وبكاء خديجة وهذا لخلق جو من الثأر لدى المستمعين.

3- **موسيقى:**

العلاقة بين السمعي والبصري:

لقد امتزجت الظواهر السمعية البصرية وشكلت لنا حكاية متكاملة وجيدة على المستوى التقني بغض النظر عن المحتوى الأيديولوجي الذي تجمله وهذا ما لاحظناه في هذا الجزء والذي صور داخل الفضاء الخارجي حيث كانت خديجة تبحث عن الطاهر حيث لمسنا تناغما بين هذه الظواهر فيما بيننا فعلى المستوى العلامات البصرية شاهدنا حركة نشيطة ذهاب وإياب خديجة وما كرس هذا الانطباع هي العلامات السمعية التي رافقت المشهد البصري.

المقطع الثالث:

1- تحليل شريط الصور:

إن تسلسل أحداث في الفيلم يشكل جوهر البناء الدرامي لهذا الفيلم وفي هذا المقطع اكتشاف لحدث جديد شكل نقطة هامة في مسار البناء الدرامي للفلم فجاء بداية مع الاختفاء التدريجي للشاشة السوداء وهذا للدلالة الضمنية على الانتقال الزمني من أجل التوضيح للمتفرج للرجوع إلى سبب المشكلة عند المخرج توظيف لقطة مقربة حتى الخصر لصورة توضح وصول قائد فرنسي إلى زميله وبيده سلاح فيعترف بأنه للمختطفين ليعرف المتفرج على شخصين جديدين وفضاء مكاني جديد متمثل في منطقة جبلية، تمر بلقطة عامة تصور ذهاب القائد رفقة زميله إلى توفيق محاولين معرفة مكان الجنود وهذا لدلالة ضمنية متمثلة في توضيح أكثر ووصف دقيق للفضاء المكاني السابق وتحديد اماكن الشخصيات التي يتم تصويرهم فيها ولفت انتباه المشاهد لشخصية جديدة وهي توقيف توالت اللقطة العامة حتى وصول الرقيب وقادر حيث يوجد توفيق فيباشرون سؤاله عن

ملابسه النسائية حملت هذه اللقطة تضمينات ايديولوجية لوصف احتقار الجيش الفرنسي للجزائري والسخرية منه.

يعود المخرج بلقطة مقربة حتى الصدر لوصف الحوار الذي دار بين الرقيب وتوفيق عندما سأله عن السلاح الموجود في المرة بحيث يجسد دلالة ضمنية تمثلت في الجدية وبلقطة عامة تبين رفض توفيق الاعتراف بمكان المخفيتين مما أدى إلى تعذيبه بواسطة كلب، عكست هذه اللقطة عدة دلالات ضمنية تمثلت في وحشية الجيش الفرنسي واحتقاره للجزائري وتجرده من الانسانية هذا من جهة، وخوف توفيق وتألمه من شدة العذاب وضعفه من جهة أخرى، وينعكس اللقطة بين الصورة اعتراف توفيق بالحقيقة يوظف المخرج لقطتين عامتين أيضا ليس فقدان الجيش الفرنسي الأمل في إيجاد المختطفين وتفطنهم لسراح الحمار وأتباعه، يصل الحمار إلى قرية وينتظر الجيش الفرنسي رت فعلهم عند رؤية الجرة فارغة وذلك بتوظيفللفني القطة هنا جسد المخرج دلالة ضمنية تمثلت في ذكاء وفطمة الجيش الفرنسي.

حركة الكاميرا:

فيما يخص حركات الكاميرا فقد تنوعت ما بين ثابتة وبانوراما أفقية من اليمين إلى اليسار وعمودية من تحت إلى فوق وتنقل بانورامي بحيث وضف المخرج حركة كاميرا تنقل بانورامي عند سؤال الرقيب توفيق عن السلاح، أما بانوراما العمودية عند تعذيب توفيق واعترافه بمكان الجنود أما التنقل البانورامي وظفت عند انطلاق سراح الحمار، وباقي اللقطات جاءت ثابتة، مع حركة كاميرا تنقل أمامي خلفي.

زوايا التصوير:

لقد صورت اللقطات في هذا المقطع من زاوية تصوير مجال مقابل وظفت عند دخول الشخصيات في حوار مثل الرقيب وزميله، توفيق والرقيب....، والزاوية الغطسية وظفها المخرج عند تعذيب توفيق بواسطة الكلب للدلالة على الضعف والقهر والخوف والظلم أما باقي اللقطات صورت من زاوية تصوير عادية.

2/ تحليل شريط الصوت

1- الكلام:

- حوار الرقيب وزميله
- حوار الرقيب مع توفيق وترجمة فابر والرقيب
- حوار الجندي مع الرقيب .

2- الضجيج

صوت الصراخ عند تعذيب توفيق بالكلب وصوت نباح الكلب إضافة إلى صوت الرياح بما أنها منطقة صخرية وجبلية، أما صوت الصراخ ونباح الكلب جاء مدعما للنقطة من أجل شد انتباه المتفرج والتأثير فيه .

نتائج التحليل

- إن عملية تمثيل الواقع في الفن السينمائي هي لب وجوهر الخطاب السينمائي لأن إعادة تمثيل الواقع تستوجب عنصر التشابه بين الواقع المادي الملموس (سياسي، ثقافي اجتماعي) وانعكاسه في الفيلم وهذا التشابه لا يتم إلا في إطار ما يسمى التأطير الفيلمي أين يثبت الحدث في سياق تاريخي معين ويضغط في زاوية أو ركن سياسي أو ثقافي أو حضاري وهو كذلك لا يفي بشيء إلا إذا أضاف معلومة أو أعطى دلالة جديدة لهذا الواقع، وطبعه في صورة ليست من شأنه إضفاء أي قيمة خاصة لها دلالة معينة تفسر هذا الشيء.
- إن صور التعبير في البناء الفيلمي متصلة بنوع الخطاب الذي استعملت فيه، وهذا راجع إلى مفهوم التأطير الفيلمي، الذي يحدد الفضاء ويعيد تشكيل المقطع من الواقع أو جزء من الحقيقة، فهو يشد إنتباه المتفرج إلى بؤرة إنتباه محددة تتفق وخيال أو فكر المخرج، ومن هنا يمكننا القول أن عملية إعادة الواقع في الفيلم يتشارك فيها كل من المتفرج والمخرج عبر مستويين من الرموز، رموز تكنولوجية تهم الفنان أو المخرج على

اعتباره أنه يجيد التعامل بالأدوات التكنولوجية ورموز إنسانية تهم المتفرج الذي يتعرف مرة أخرى بصورة جديدة على الأحداث والظواهر التي يعرفها من قبل.

- إن مواد التعبير المستعملة في الفيلم لتمثيل الثورة الجزائرية قد تباينت بين العلامات اللسانية (شريط الصوت)، والعلامات الغير لسانية (شرط الصورة)، وما يلاحظ على هذا هو التكافؤ بين الشريطين، وهذا راجع حسب القراءة إلى عنصر الإيحاء بالواقعية في بناء الصورة الفيلمية.
- إعتمد المخرج على زمن الحاضر والماضي في عملية سرد القصة، فزمن الحاضر سار في خطة متتالية من البداية حتى النهاية، أما زمن الماضي فيستخدم المخرج تقنية الرجوع إلى الوراء كي يوضح سبب حصار الجيش الفرنسي وعدم إستخدام البئر.
- تميز الخطاب السردي داخل الفيلم المدروس، بطابع الخطاب المعروض أين برزت الحوارات المباشرة بين الشخصيات دون اللجوء إلى راوي لينقل لنا الأحداث

خاتمة

الجميع يعرف ان السينما الجزائرية ابنة شرعية للثورة الجزائرية ،فبالموازاة مع عمل السلاح ومواجهة المحتل الذي رزح على صدور الجزائريين لأكثر من قرن، بقوة الحديد والنار، فاختار زعماء جبهة التحرير الوطني ان يفسحوا المجال للكاميرا كي توثق بطولات شعب اختار التضحية بالغالي و النفيس ، من اجل الحصول على الحرية واستعادة الكرامة المسلوبة.

مجموعة اولى من الفنانين الوطنيين الجزائريين ، لعبوا ادوار هامة في زرع بذور سينما مختلفة و توثيق لحظات خالدة لمرحلة دامت اكثر من قرن بأفلام وثائقية وثقت المرحلة الاستعمارية ، و افلام روائية، تحققت بعد الحصول على الاستقلال ساهمت في التاريخ لبوطولات الشعب الجزائري ، افلام تعددت و تفاوتت قيمتها الفنية والتقنية حتى وان اقتربت و ابتعدت عن واقع الجزائر.

لقد جدد المخرج الجزائري "لطفي بوشوشي" عبر فيلمه السينمائي "البئر" الايديولوجية والنظرة التي تبنتها السينما الجزائرية سابقا حيث طرح الثورة الجزائرية مبرزا الجانب الإنساني في الفلم، وذلك عبر مسايرته للتطور الحاصل في المجال السينمائي واستخدامه للتكنولوجيات والآليات الحديثة.

الملحق رقم (01)

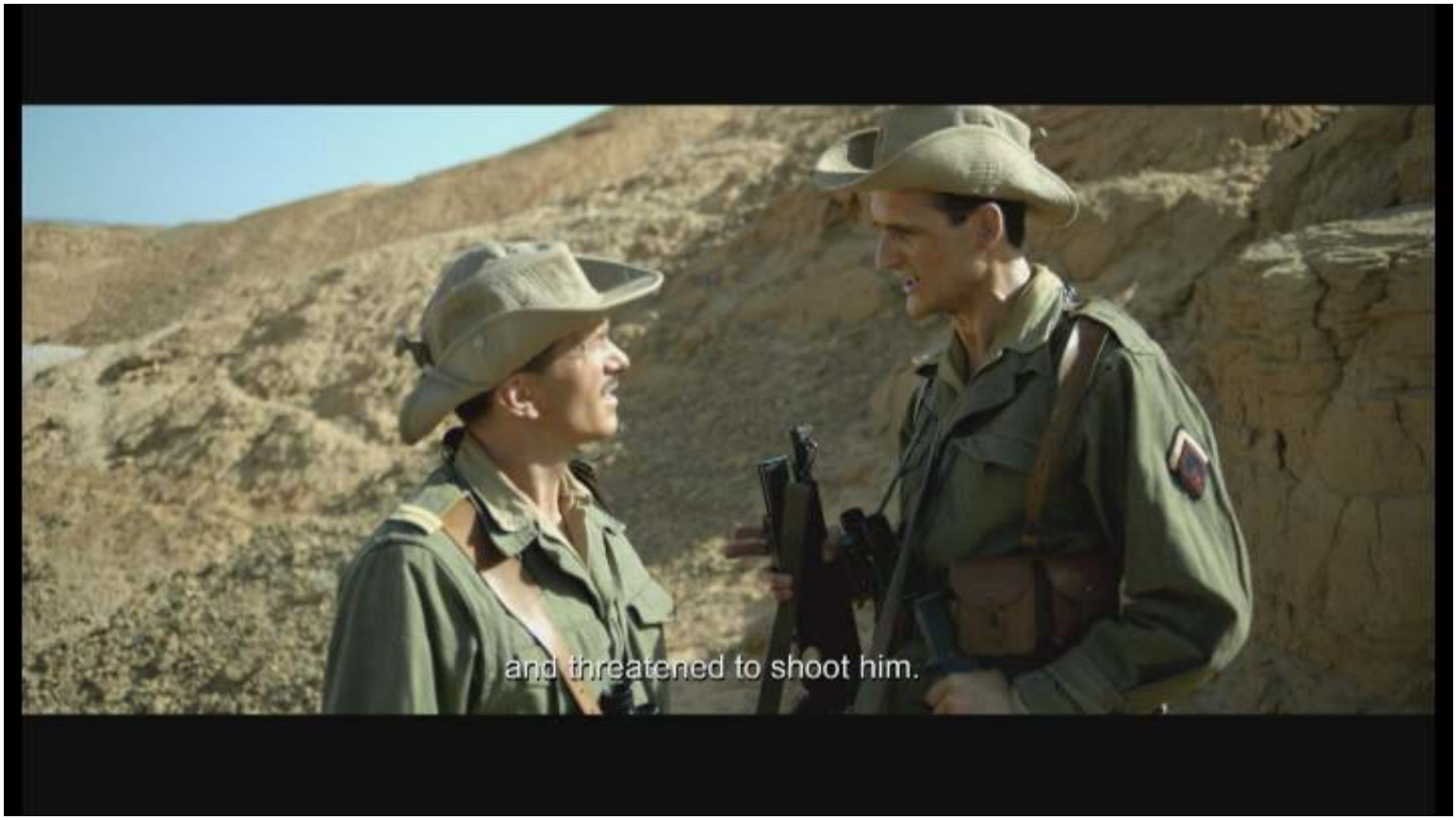
عنوان الفيلم

الملحق رقم (02)

لقطات من المقطع الأول

الملحق رقم (03)

لقطات من المقطع الثاني



الملحق رقم (04)

لقطات من المقطع الثالث

الملحق رقم (05)

لقطات من المقطع الرابع

الملحق رقم (06)

لقطات من المقطع الخامس

الملحق رقم (07)

لقطات من المقطع السادس

الملحق رقم (08)

لقطات من نهاية الفلم

الملحق رقم (09)

جنريك النهاية

قائمة المراجع

القرآن الكريم .

•المراجع :

1- مختار عمر،احمد ،**علم الدلالة** ،ط1،عالم الكتب،القاهرة،1986.

2- اينو، آن **تاريخ السيميائية**،تر:رشيد بن مالك، منشورات مخبر الترجمة و المصطلح جامعة الجزائر و دار الأفاق،د س.

3- توسان، برنان، **ماهي السيميووجيا؟** تر:محمد نظيف،إفريقيا الشرق،المغرب ط2 .2000

4- بيرس، تشارلز **تصنيف العلامات**، تر، فريال جبوري غزول ،ضمن كتاب أنظمة العلامات ، **مدخل الى السيميوطبقا**، دار إلياس العصرية، القاهرة،1986.

5- الكسان، **جان السينما في الوطن العربي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب الكويت، العدد،1978.

6- نويل سميث، جيوفيري، **موسوعة تاريخ السينما في العالم**، المركز القومي للترجمة القاهرة، تر،أحمد يوسف 2010.

7- إبراهيم،حامد، **البحث العلمي و إستخدام مصادر المعلومات** ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993 .

8- مبارك، حنون، **درس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987.

9- الطوسي، زياد أحمد، **موسوعة شريطوة**، مجتمع الدراسة و العينات، مديرية تربية لواء بتراء،2004 /2005 .

10- بنتكراد، سعيد، **السيميائيات والتأويل، مدخل للسيميائيات ش.س.بورس**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،2005.

11- بن مقبل بن عيسى العنزي، سعيد، **دلالة السياق عند الأصوليين**، د ط ،جامعة أم القرى،1428.

12- يقطين،سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب 1997.

13- هلال، عبد الرزاق، تاريخ السينما التصوير الممنوع، دار رافار، الجزائر، د ط، الجزائر ،2013.

14- الصبطي، عبيدة و بخوس نجيب، **مدخل الى السيميولوجيا**، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر،2009.

15- محمود جاد، عزت **نظرية المصطلح النقدي** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ، مصر، دس.

16- . خلف كامل،عصام ، **الإتجاه السيميولوجي و نقد الشعر** ، دار فرحة للنشر والتوزيع ، د ط ،2003.

17- الأحمر،فيصل، **السيميائية الشعرية**، جمعية الإمتاع و الموانسة، الجزائر 2005.

18- الأحمر،فيصل، **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، 2001.

19- عبد الله الثاني، قدور ، **سيميائية الصورة** ،(مغامرات سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم ، الوراق للنشر و الطبع ، عمان ،2008.

20- تيزنرجو ريز، ماري ، **معجم مصطلحات السيميائية**، تر ، فائز بشر.

21- إحسان، محمد الحسن ، **الأسس العلمية لمناهج البحث الاجتماعي** ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، د ط ، بيروت،1993.

22- السرغين، محمد ،**محاضرات في السيميولوجيا**، دار الثقافة للنشر والتوزيع المغرب، 1987.

23- جمال الفار محمد، **معجم الإعلام**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2010.

24- عبد الحميد، محمد ، **تحليل المحتوى في بحوث الإعلام**، ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر ،1988.

25- عدلان بن جيلالي محمد، **سيميائية الخطاب الفيلمي**، دط، وهران، الجزائر 2009-2010.

26- يوسف محمد، **سيميائية التواصل و فعالية الحوار ن المفاهيم و الآليات** منشورات مختبر السيميائيات و تحليل الخطاب، جامعة، وهران، الجزائر، 2014.

27- آريفيه ميشال و آخرون، **السيميائية أصولها و قواعدها**، تر، رشيد بن مالك منشورات الإختلاف، المؤسسة الوطنية للفنون المطبيعية، د ط، مصر، د س.

28- منصور كريمة، **إتجاهات السينما الجزائرية**، في الألفية الثالثة، جامعة وهران الجزائر،2012.

29- سعودي أبوزيد، نواري، **الدليل النظري في علم الدلالة**، دار الهدى ن عين مليلة الجزائر، د س.

30- السينما الجزائرية وحيد عاقل رغم ولادتها.

المطبوعات

31- بومعزة،نوال، **تحليل الخطاب**، مطبوعة مقدمة لطلبة السنة الثالثة LMD، جامعة الامير عبد القادر للعلوم الإسلامية، الجزائر، 2012-2013.

المجلات

32- بنكراد، سعيد ، السيميائيات ، النشأة و الموضوع ، **مجلة علم الفكرة** ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب ، الكويت ، المجلد ، 35، عدد 3، 2007.

33- بنكراد، سعيد، **السيميائيات، مفاهيمها، و تطبيقاتها**، دار الحوار للنشر والتوزيع ط 3، سورية،2002.

34- بتقة، سليم، **المتخيل الكولونيالي**، من وهم المكتوب الى زيف المرئي والمنظور مجلة الخبر، جامعة محمد خيذر، بسكرة، الجزائر، العدد الثامن ،2012.

المذكرات

35- إرشن، عبد الغني **إرهاصات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر و فرنسا**، جامعة الجزائر،2011.

36- زراري، عواطف، **دلالة الخطاب النسوي في السينما الروائية العربية**، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة أفلام عربية، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والإتصال، الجزائر 2014-2015.

37- رزيقة، لقصر، **دور العلاقات العامة في تحسين صورة المؤسسة الاقتصادية**، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام و الإتصال، الجزائر ، 2007-2008.

38- قادري، وليد، **صورة الإسلاميين في السينما المصرية**، تحليل سيميولوجي، لفلمي (عمارة يعقوبيان واحمد مرجان)، أطروحة ماجستير في علوم الإعلام والإتصال الجزائر 2012.

39- منصور آمال، **سؤال الذات في زمن العولمة** ،دط، بسكرة ،الجزائر ،2006 /2007.

المواقع الإلكترونية :

www.startimes.com/?t=26094346

www.alukoh.net.literature-language/0/109798

www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/

www.almaany.com/ar/dict/ar-a/

http://www.ahewar.org/

http://www.ahewar.org/

www.wikipedia.com

http://www.ahewar.org /