الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم

كلّية العلوم الاجتماعية – قسم العلوم الانسانية

شعبة علوم الإعلام والاتصال

اطروحة لنيل شهادة الدكتوراه الموسومة بـ :

الدلالة الرمزية للافلام السينمائية الجزائرية حول الهجرة غير الشرعية

"تحليل سيميولوجي لفيلم حراقة" للمخرج مرزاق علواش

من اعداد الطالبة:

مركيش ابتسام

تحت اشراف:

أ.د عبد القادر مالفي

اللّجنة متكونة من:

1- أ.د عمارة الناصر	أستاذ تعليم عالي	جامعة مستغانم	رئيسا
2- أ.د عبد القادر مالفي	أستاذ تعليم عالي	جامعة مستغانم	مقررا و مؤطرا
3- د. العربي بوعمامة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة مستغانم	مناقشا
4- أ.د بدر الدين زواقة	أستاذ تعليم عالي	جامعة باتنة	مناقشا
5- د. أحمد بن دريس	أستاذ محاضر "أ"	جامعة وهران	مناقشا

السنة الجامعية

2018-2017

كلمة شكر وعرفان

شكري وحمدي إلى الله تعالى الذي هداني و أرشدني لإعداد البحث.

لابد لنا ونحن نخطو خطواتنا الأخيرة في الحياة الجامعية من وقفة نعود إلى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة مع أساتذتنا الكرام الذين قدموا لنا الكثير باذلين بذلك جهودا كبيرة في بناء جيل الغد وقبل أن نمضي نقدم أسمى آيات الشكر والامتنان والتقدير والمحبة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم و المعرفة إلى جميع أساتذتنا الكرام داخل و خارج الوطن.

وعلى رأسهم سماحة الدكتور "مالفي عبد القادر" مؤطرا والذي لم يبخل عليا بمعلوماته طوال سنوات انجاز البحث، و إلى الدكتور "العربي بوعمامة" رئيس قسم علوم الإعلام والاتصال، وإلى كافة أعضاء اللجنة المناقشة الأستاذ الدكتور بدر الدين زواقة، الأستاذ الدكتور عمارة الناصر، و الدكتور أحمد بن دريس. والى كافة الأسرة الجامعية لجامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم.

الإهداء

إلى غاليتي وروحي وحبيبة قلبي التي لازالت دعواتها من تحت التراب تناديني إلى مربيتي جدّتي المرحومة "بوعمرة ذهيبة".

إلى حبيباتي أمي "امينة" و خالتي "مليكة" و "شريفة" وإلى إخوتي وجميع الأصدقاء من قريب أو بعيد.

ملخصات البحث

الملخص باللغة العربية:

نعالج في هذه الدراسة ظاهرة الهجرة الغير شرعية و التي تم تناولها دراميا على غرار الدراسات الاجتماعي، و الاتصالية، فهي ظاهرة تفشت بالدول النامية عامة و الجزائر خاصة. تقوم هذه الدراسة بالوقوف على العلاقة القائمة بين ما هو بصري، و ما هو واقعي، و ذلك من خلال التحليل السيميولوجي لفيلم **حراقة** للمخرج الجزائري مرزاق علواش، الذي اعتبرناه مثالا معبرا عن الهجرة غير الشرعية، فهو الذي يرصد مختلف التحركات و وجهات النظر داخل الفضاء الذي يترجم جوهر تجربة الهجرة ، الاغتراب ، و العزلة.

يقوم التحليل على فك الرموز، العلامات، و جماليات الصورة في الوسيلة السمعية البصرية، مثل بناء المساحات بواسطة الحركات، المظاهر (ديكور، سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا)، و كل هذه العناصر من شأنها أن تشكل لنا البناء الدرامي للفيلم، و الذي شكل المقام الأول للدراسة لفك الدلالة الرمزية المعبرة عن الواقع النفسي و الاجتماعي المعاش و الذي دفع إلى تفشي مثل هذه الظاهرة.

الكلمات المفتاحية: الدلالة، الرمز، السينما، الصورة، الهجرة غير الشرعية.

Résumé en français

Le drame de l'émigration clandestine prend son ampleur dans plusieurs pays en voie de développement en particulier l'Algérie. Il est devenu un sujet de recherche pour les sciences humaines et sociales notamment la communication. A cet effet notre étude repose sur l'analyse sémiologique de la relation entre la spécificité de l'image filmique et la réalité sociale algérienne. Le film « Harraga » de MERZEK ALOUACHE est l'exemple d'une expression dramatique qui illustre le mouvement dans l'espace et les regards qui traduisent l'essentiel de cette expérience , d'émigration, d'aliénation et d'isolement.

Décrypté les symboles, les signes , les moyens esthétiques du média visuel tels que la construction des espaces en mouvements et les thèmes (le décor, l'échelle des Plans, les angles de camera, les mouvements de camera). Ces éléments constituent la construction dramatique du film qui interprète la réalité psychique et sociale qui sont les vrais raisons du fléau .

Mots-clés : Signification, symbole, cinéma, image, immigration clandestine

Summary in English

This study focuses on (**The symbolic meaning of Algerian cinema on illegal immigration**), **the film *HARAAGA* by MERZEK ALOUACHE** serves as an example for the expression of illegal immigration which will be analysed with a special enphasis on the specific expressiveness of the visual media and the relation between images and the Algerian social reality.

The experience of migration, alienation and isolation are transmitted by glances and by migration which is supported by the aesthetic means of this media as the construction of space by movement and glances (The scale of shots, camera angles, camera movements).. These elements make up the dramatic construction of the film upon which this study is based to decipher the psychological and social symbolism of a reality that is behind the spread of this phenomenon.

Keywords: Symbolism, Code, Cinema, Image, illegal immigration.

فهرس الموضوعات

الشكر والعرفان

الاهداء

الملخصات باللغات الثلاث

مقدمة عامة.....6

الإطار المنهجي

إشكالية الدراسة.....11

أسباب اختيار الموضوع.....12

أهمية الدراسة.....13

أهداف الدراسة.....14

منهج الدراســــــــــــة.....15

تحديـــــــــــد العيـــــــــــنة.....17

المنطلق النظري الدراسة.....18

تحديـــــــــــــــد المفاهيـــــــــــــم.....18

الدراسات السابقة.....24

الفصل الأول: قراءة نظرية في السيميولوجيا السينمائية

مدخل

المبحث الأول:

السيميولوجيا ونظام تصنيف الدلائل و الرموز.....29

المبحث الثاني:

البنية التنظيمية للعمل الفلمي ودوره في بناء الدلالة **..... 44**

المبحث الثالث

المقاربات السينمائية و التحليل النظامي للفيلم السينمائي**.....113**

الفصل الثاني: السينما الجزائرية وجديد الإنتاج السينمائي الجزائري

مدخل

المبحث الأول

مدخل عام حول السينما العالمية (النشأة والتطور).....137

المبحث الثاني

مدخل إلى السينما العربية وتطورها.....158

المبحث الثالث

واقع السينما في الجزائر و مستجداتها 183

الفصل الثالث: الهجرة غير الشرعية في الجزائر وواقعها.

مدخل

المبحث الأول:

الإطار المفاهيمي لظاهرة الهجرة و أسبابها.....234

المبحث الثاني:

الطرح النظري لظاهرة الهجرة و أهم النظريات المفسرة لها.....241

المبحث الثالث:

واقع الهجرة غير الشرعية في الجزائر وقضايا المجتمع.....255

الفصل الرابع: الاطار التطبيقي تحليل سيميولوجي لفيلم حراقة للمخرج مرزاق علواش

بيوغرافيا المخرج.....294

سينوبسيس الفيلم.....296

بطاقة فنية للفيلم..... 297

تقنية فك الرموز.....299

التقطيع التقني للفيلم.....303

التحليل التعيني والتضميني للمقاطع المختارة من الفيلم.....
336

تحليل النتائج 386

النتائج العامة للدراسة.....391

الخاتمة..... 394

قائمة المراجع باللغة العربية 397

قائمة المراجع باللغة الفرنسية.....411

صنفت ظاهرة الهجرة غير الشرعية من أخطر الظواهر التي تتعرض لها دول الضفة الشمالية من البحر المتوسط لا سيما الدول التي سواحلها أقرب إلى سواحل دول شمال إفريقيا، و التي شكلت معبرا للمهاجرين الغير شرعيين حتى بالنسبة لولائك القادمين من وسط إفريقيا، فهم يعبرون ليبيا و تونس متجهين نحو سواحل إيطاليا أو يعبرون الجزائر و المغرب متجهين نحو سواحل اسبانيا، و من ثم ينتشرون نحو دول أوروبية أخرى كفرنسا ألمانيا و بريطانيا.

استفحال هذه الظاهرة دفع بسلطات الدول الوافدة إليها، إلى وضع مراكز لحجز هؤلاء و التكفل بهم إلى غاية إرجاعهم لأوطانهم. فعبرت الدول المتقدمة عن معاناتها ممن يفدون إليها بوسائل غير قانونيه بعدة منابر و عدة منصات إعلامية نظرا لما يسببونه لها من أزمات أمنية و اقتصادية.

من جهة أخرى لفتت الظاهرة انتباه الباحثين في عدة حقول لا سيما حقل العلوم الاجتماعية و الإنسانية و ذلك لكون الظاهرة إنسانية بالدرجة الأولى، و أن الدوافع إلى الهجرة غير الشرعية لا يفهما إلا من هو ضليع في حقل هذه العلوم. قد تتعدد الدوافع و تمس عدة جوانب من الحياة اليومية للإنسان، و لم يجد لها مخرجا المهاجر إلى اللجوء إلى الدول الأوربية ليحقق أحلامه، و التي تشكلت في مخيلته من عمل و بيت و قليل من الرفاهية الموجودة بالدول التي ركبت الحضارة و بالتالي الحداثة عكس ما هو موجود في الدول النامية، أين تفشي البطالة و عدم توفر السكن خاصة بالنسبة للشباب الذي سدت أمامه كل المنافذ لبناء مستقبل له. و أمام هذه الوضعية المعقدة و التي طالت حتى الفئات المتقدمة في السن و لديها مناصب عمل.

تصور مثل هذه الوضعية دفع كذلك بالسينمائيين و كتاب السيناريوهات إلى نقل مشاهد لحالات شبابية تفكر في هجر البلاد و البحث عن مستقبل أفضل. و رسمت صورة الهجرة غير الشرعية إلى بعض دول أوروبا قصص أفلام عند العديد من المخرجين السينمائيين الأوربيين و العرب، و لم تغفل السينما الجزائرية عن هذه الظاهرة لكونها تمسها في الصميم، و التي عولجت بثلّة من الأفلام أنجزها مخرجين جزائريين، و نجد منهم "كمال دهّان"

الذي تحدث عن متاعب المهاجرين في بيئتهم المستقبلية، حيث يبقى المهاجر في خانة ما أسماه المخرج بـ "المشبوهون" من إنتاج سنة 2003، وكذا رشيد بن حاج المقيم بايطاليا و اشتياقه للوطن في فيلمه "عطور الجزائر" سنة 2010 وغيرها من الأفلام الجزائرية التي تناولت مواضيع الهجرة، أما عن الهجرة غير الشرعية فنستحضر فيلم "حرّاقة بلوز" للمخرج "موسى حداد" سنة 2013 ، و الذي يروي معاناة الحرّاقة أثناء رحلتهم لينتهي بهم المصير إلى السجن، وفي مقدمة الأفلام التي تتناول هذه الظاهرة يأتي فيلم «حرّاقة» للمخرج "مرزاق علواش" والذي تدور أحداثه حول محاولة بعض الشباب الهجرة إلي أوروبا عن طريق البحر ، و كل واحد منهم يمثل فئة معينة من المجتمع، حينها يتعرضون لعدّة مخاطر ومواجهات خلال رحلتهم البحرية ومن قبل الحكومة الاسبانية .

و لدراسة الظاهرة دراسة سوسيو اتصالية ربطناها بواقع تم تصويره في فيلم سينمائي استقى أسسه م السينما الواقعية و التي كانت نبراسا للأفلام السينمائية التي تعاملت مع الظاهرة، و تمت الدراسة بالوقوف على دلائله وفق المنهج السيميولوجي الذي أرتقى إلى درجة العلمية بفضل صرامة مؤسسيه. و تعتبر السيميولوجيا منهجا يستخدم في الدراسات الاتصالية عامة و في مجال السينما خاصة بما تمتلكه من إجراءات و آليات حداثية قادرة على استيعاب الفضاءات الجمالية للفن السينمائي قادر على كشف الإستغواءات و الميكانيزمات الجمالية للعملية الإبداعية في شتى المجالات، و رغبة منها في تحقيق الوجود الكينوني للأفلام السينمائية و حتى الدراما التلفزيونية.

وتعد الدلالة في الفيلم السينمائي علما قائم بذاته، و يعرف على أنه دراسة المعنى ظاهريا و باطنيا للموضوع عن طريق الاعتباط أو التبسيط بمعنى أن تكون مبسطة عندما تكون مبررة، أي يكون الرابط بين الدال و المدلول طبيعي، وعندما يكون اعتباطي يكون الرابط بين الدال والمدلول اصطلاحي، و يمكن تأويل الدلالة على أنها جمع بين الدال و المدلول اللذان يشكلان وجهي العملة.

ونحن كباحثين عن معنى الدلالة الرمزية للأفلام السينمائية حول الهجرة، حاولنا إضفاء أبعاد تعبيرية درامية جديدة على المادة المصورة بين مكونات اللقطة و المشهد، و التي تكشف لنا عن معنى الدلالة المطلوبة، و لقد أوحت لنا التجارب السينمائية بأن التعقد الكبير للمعنى يمكن من التعبير عنه عن طريق الصورة، و هذا ما سنلحظه أثناء معالجتنا لفيلم "حراقة" للمخرج "مرزاق علواش".

و بناءا على ما سبق قمنا بتقسيم خطة البحث إلى ثلاثة فصول، وكل فصل إلى ثلاثة مباحث. و عنون الفصل الأول بـ: **قراءة نظرية في السيميولوجيا السينمائية**، و الذي قسم بدوره ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: **السيميولوجيا ونظام تصنيف الدلائل والرموز**.

المبحث الثاني: **الفيلم السينمائي والدلالات الرمزية للغة السينمائية** باعتبارها النواة الأساسية في فهم الخطاب السينمائي.

المبحث الثالث: تطرقنا فيه **للمقاربات التي خصت التحليل السيميولوجي** السينمائي عند كريستيان ماتز ، و رولان بارث ، و رومان جاكوبسون، و مشال كولان، و كذلك مقاربة أمون يسجي، و من ثم التحليل النظامي للفيلم السينمائي انطلاقا من الحقبة الحقيقية للتحليل السينمائي ثم دوائره في التحليل الفيلمي.

أما الفصل الثاني من موضوع البحث خصصناه **للسينما الجزائرية وجديد مضامين الإنتاج السينمائي**، و الذي قسم كذلك إلى ثلاث مباحث، المبحث الأول يعتبر فصل تمهيدي **لمحة وجيزة حول نشأة و تطور السينما في العالم** و في المبحث الثاني مدخل إلى السينما العربية وتطورها ، أما المبحث الثالث **واقع السينما في الجزائر و مستجداتها**

أما الفصل الثالث عرضنا فيه نموذج لظاهرة اجتماعية استفحلت وبقوة في المجتمع الجزائري في الآونة الأخيرة ألا وهي ظاهرة الهجرة الغير الشرعية محاولين من خلالها جمع الأسباب التي أدت إلى استفحالها وانتشارها في المجتمع ، بحيث تم تقسيم الفصل الثالث إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأول تناولنا فيه **المفاهيم العامة حول الهجرة و أنواعها وأسبابها** ، و المبحث الثاني عرضنا فيه **الطرح النظري لظاهرة الهجرة و أهم النظريات المفسرة لها** ، أما المبحث الثالث تحدثنا فيه عن **واقع الهجرة غير الشرعية في الجزائر في السياق الاجتماعي**.

و في الأخير الفصل التطبيقي أين أخضعنا فيلم "حراقة" للمخرج الجزائري "مرزاق علواش" إلى التحليل السيميولوجي ، تحليل ارتكز على ما أثاره الفيلم من قضايا متشابكة عولجت في طيات الظاهرة المدروسة. و حاولنا الإجابة عن التساؤلات المطروحة ضمن إشكالية الدراسة.

و أرفقنا هذا العمل ببحث بيبليوغرافي تصنيفي وتحليلي للمراجع العامة العربية والأجنبية المتعلقة باللسانيات و السيميولوجيا من جهة و المتعلقة بالسينما من جهة أخرى.

1- إشكالية الدراسة:

إن القدرة الاتصالية للصورة الفيلمية تتمثل في كونها وسيلة للتعبير، ويستغلها المخرج لبث مشاغله ومواقفه اتجاه القضايا التي تهمه والتي تعكس بدورها البيئة التي تحيط به. فالصورة السينمائية هي مساحة مشحونة بالرسائل التي تستهدف الجمهور المتلقي وتحاول التأثير عليه، وذلك باستخدام لغة خاصة وهي لغة الدلائل والرموز البصرية بما فيها من مكونات تجعلها أكثر خصوصية لأنها تجمع بين الصورة والصوت معا.

و ينظر بعض المهتمون بالصورة بشكل عام الموازي البصري للواقع، فهي اقتطاع لجزء من الواقع بأدق تفاصيله و وصفه أمام المتفرج أو المشاهد، بحيث تجعل العالم مرئيا يمكن استحضاره والإمساك به، لأن العالم صار محكوما بالصورة وثقافتها من إعلانات وملصقات سينمائية و تلفزيونية، و ذلك لاعتماد الإنسان على الصورة بشكل يتفاعل مع حياته الاعتيادية والخصوصية من الأمور التي تجري ضمن متطلبات الحياة كالسياسة والدين وغير ذالك.

إننا نعيش على وقع تحولات جذرية عميقة وجب على الأقل محاولة البحث في هذا الواقع لعلنا نصل يوما ما إلى إدراك هويتنا وأنفسنا وسط عالم اشتد فيه الصراع على البقاء. و إذا كنا نعتبر الإعلام المرئي المسموع ظاهرة اجتماعية وذلك لارتباطها ارتباطا وثيقا بنظام الاجتماعي معين، فهي أيضا وسيلة من وسائل الاتصال الثقافي والمعرفي التي تحمل مضمونا ونتاجا فكريا لثقافة المجتمع له مواصفاته وشخصياته.

و تعتبر السينما وسيلة إعلامية جماهيرية تندرج ضمن الوسائل السمعية البصرية، تدفعنا إلى التحقق من افتراض أحد رواد مدارس التحليل السينمائي "كريستيان ماتز"، الذي تساءل عن طبيعة السينما هل هي لسان أم لغة؟ وتوصل إلى أن السينما بوصفها فعلا لخطاب هي لغة، و بوصفها شفرة نحو، تراكيب تعد لسان.ومن خلال تحديدنا لموضوع الدراسة ألا وهي الدلالة الرمزية للأفلام السينمائية الجزائرية حول الهجرة انطلاقا من الواقع المعاش،

خاصة وان موضوع الهجرة ظاهرة استقطبت العديد من المفكرين والمنظرين من علماء النفس والاجتماع، وطرح عدة إشكاليات على مستوى الكتابات والنقاشات للبحث حول كيفية تناول السينما الجزائرية لقضايا الهجرة نحو الخارج، و من هنا وجب علينا ان نتساءل حول العلاقة تربط بين البيئة الكامنة في المضمون السينمائي بمختلف دلائله. ومنه نصيغ التساؤل عل النحو التالي:

ماهي الدلالات الرمزية للافلام السينمائية الجزائرية حول الهجرة غير الشرعية المستوحاة من فيلم حراقة ؟

ولتفصيل أكثر لهذه الإشكالية نطرح التساؤلات التالية:

- ما هي أهم الدوافع التي تحدث ظاهرة الحرقة ؟

- ماهي أهم تجلّيات ظاهرة الحرقة في البيئة الاجتماعية و الثقافية والسياسية للمجتمع الجزائري؟

- هل تمكنت السينما الجزائرية من معالجة ظاهرة الحرقة، أين نجد فيلم حراقة أحد هذه النماذج ؟

- هل عكست لقطات فيلم الحراقة بعض الدلالات الرمزية للبيئة الاجتماعية الجزائرية من خلال ابراز طبيعة اللغة السينمائية، و طريقة التحليل الخاصة بالخطاب الفيلمي ؟

انطلاقا من هذه التساؤلات نضع الخطوط العريضة لبحثنا هذا من جانبيه التنظيري و التطبيقي .

2- أسباب اختيار الموضوع:

لقد وقع اختيارنا لهذا الموضوع نتيجة لجملة من الأسباب الموضوعية و أخرى شخصية:

1.2- الأسباب الذاتية:

– نظرا لاهتمامنا و ميلنا لميدان السينما عامة، و ذلك لمعالجته للظواهر الاجتماعية، و خاصة سينما الهجرة الذي يعد العامل الرئيس الذي دفعنا إلى اختيار موضوع الهجرة غير الشرعية في الأفلام السينمائية الجزائرية.

– تشكل رغبة لدينا في معرفة المجال السيميولوجي الذي يعتبر حقلا خصبا للدراسات الاتصالية والفنية منها.

2.2- الأسباب الموضوعية:

–تعدى الاهتمام بموضوع الهجرة غير الشرعية من المجال السوسيولوجي إلى مجال الدراما (الأفلام السينمائية) التي جعلتنا نتساءل عن الدلالات والقيم ومختلف المعاني التي تحملها هذه الأفلام.

– قلّة البحوث في موضوع الهجرة في ما يخص الجانب السيميولوجي السينمائي بحيث اقتصرت الهجرة فقط على البحوث الكمية التحليلية التي تلجأ إلى العد، و القياس، و الإحصاء، أما دراستنا تعتمد على التحليل الكيفي وترتكز على الفهم من خلال التفاعل مع الموضوع و الظاهرة المدروسة.

– اختلاف الآراء والمواقف اتجاه موضوع الهجرة في المجتمع الجزائري نحو الضفة الأخرى كان حافزا لتناول مثل هذا الموضوع، و في درجة أخرى معرفة موقف السينما كوسيلة اتصالية جماهيرية من الظاهرة.

– يعتبر موضوع الهجرة بصفة عامة، و الجزائرية بصفة خاصة من المواضيع الشائكة والهامة في مجتمعنا، كما أنها أصبحت واقعا يطرح نفسه على الساحة العالمية لأنها الهاجس الوحيد أمام الدول المتقدمة التي ما فتئت أن تصنع لنفسها الحواجز والقوانين للحد من هذه الظاهرة، و لكن دون جدوى بعدما كانت تعتبر المهاجرين الجزائريين الورقة الرابحة من أجل بناء الاقتصاد الأوربي خاصة في فترة الحروب.

3– أهمية الدراسة:

تتجلى أهمية دراستنا حول الدلالة الرمزية للأفلام السينمائية الجزائرية حول الهجرة غير الشرعية " من خلال عاملين رئيسيين و هما:

– تحضى السيميولوجيا السينمائية على درجة كبيرة من الأهمية فضلا عن الأهمية التي يحضى بها مثل هذا الموضوع على صعيد الجامعات العربية والأوربية من جهة وعلى صعيد الجامعات الجزائرية من جهة أخرى.

– إذا كانت وسائل الإعلام والاتصال قد عالجت موضوع الهجرة غير الشرعية بطريقة واقعية من عدّة جوانب اجتماعية سياسية اقتصادية دينية نفسية (روبورتاجات و تحقيقات) إلى أن دراساتها كانت محتشمة من الجانب السيميولوجي السينمائي(وهذا ما سوف يشار إليه في الدراسات السابقة).

4– أهداف الدراسة:

إن الهدف الرئيسي من هذه الدراسة الوصول إلى استخلاص وكشف معلم الصورة الموسومة عن المهاجرين الجزائريين غير الشرعيين عبر الفيلم السينمائي "حراقة" وهذا من خلال:

– استنطاق المعاني الكامنة وراء الفيلم وهذا بقراءتها قراءة خاصة بتفكيك الرموز والدلائل وتحليل الرسائل الأيقونة.

– البحث عن فاعلية الدور الاتصالي الذي يمكن أن تلعبه الصورة السينمائية بشكل عام وإبراز قدرة اللغة البصرية عل إيصال المعاني.

– الكشف عن الدلالات والرموز التي يمكن أن تحملها الصورة السينمائية وذلك بتوظيف التحليل السيميولوجي على عينة الدراسة المتمثلة في مقاطع مختارة من فيلم "حراقة" ، و الذي سيمكننا من استنطاق المعاني الكامنة وراء الصورة الفيلمية.

– الكشف عن الخلفيات الإيديولوجية التي يحملها الخطاب الفيلمي الجزائري عن الهجرة غير الشرعية.

– السعي إلى تفكيك بعض مكونات الفيلم الفنية والتقنية من الداخل، أي بشكل مستقل عن كل نظرية معرفية خارج إطار نظرية التحليل الفيلمي، ويهدف هذا المجهود إلى فهم بعض القضايا المطروحة وتقريبها إلى المشاهد مع شرح ما يعرف بمرتكزات اللغة السينمائية الخاصة بهذا الفيلم دون غيره.

5– منهج الدراســـــة:

يعتبر المنهج هو القاعدة الأساسية لكل البحوث العلمية، ونظرا لطبيعة الموضوع تم اعتمادنا على توليفة من المناهج، و التي تقوم على أكثر من منهج ، و لذا كانت الحاجة للاستعانة بمنهجين:

المنهج السيميولوجي والمنهج الوصفي

اعتمدنا على المنهج السيميولوجي كاتجاه تطبيقي في شتى المعارف و الدراسات الإنسانية والفكرية والعلمية. و الذي يعد المنهج السيميولوجي من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي وظفت لمقاربة جميع الخطابات النصية، ورصد كل الأنشطة البشرية بالتفكيك والتركيب، والتحليل والتأويل، بغية البحث عن آليات إنتاج المعنى، وكيفية إبراز الدلالة عبر مساءلة أشكال المضامين، مع سبر أغوار البنيات العميقة دلالة ومنطقا، من أجل فهم تعدد البني النصية، وتفسيرها على مستوى البنية السطحية تركيبا وخطابا. و يعد "فرديناردد دوسوسير" أول من وضع الأسس الأولية للدراسات اللسانية حيث عرّفها بالنظام الدلالي. و تعتبر السينما بمستوى آخر أحد الأشكال التعبيرية التي اهتم بها البحث السيميولوجي نظرا لما لها من سمات تميزها عن باقي الأشكال التعبيرية الأخرى، حيث ينطلق "كريستيان ماتز" في تعريفه للسينما من المنظور السيميولوجي معتمدا في ذلك على العلاقات الاستبدالية المستعملة في التحليل الألسوني للغات الطبيعية بينها و بين سلسلة من اللغات الأخرى (المسرح، الرسم التشكيل، التصوير الفوتوغرافي....الخ)، حيث تختلف طرق تحليل الأفلام باختلاف الهدف الذي تصبو إليه الدراسة. و يتم ذلك باختيار طريقة التحليل التي تسهل عملية الوصول و استخراج وحدات التحليل

بحيث تم التركيز على المدخل السيميولوجي و هو أكثر المداخل صلة بمجال التحليل السينمائي، فان مقاربة التحليل النصي تعتبر مقاربة الأكثر ملائمة لطبيعة الدراسة. وهذا استنادا لما ذكره (جاك امونت) و (مشال ماري) في أن هذه الطريقة ترتكز أساسا على مفهوم النص الذي يحدد أساس الفيلم في تحليله[1]. و كذلك بالاعتماد على الأعمال التي قدمها كل من (امبيرتو ايكو) و (رولان بارث)، فحسب ما جاء في كتاب (ايكو) والذي نقله (جاك امونت) في كتابه "تحليل الأفلام" أن "كل الظواهر الاتصالية والتعبيرية تمثل أنظمة دلالية، و التي يمكن دراستها وربط كل رسالة فردية بالمدونات العامة التي تنظم الإرسال والاستقبال"[2].

وانطلاقا من هذه الفكرة استعنا بمنهجية التحليل السيميولوجي (لكريستيان ماتز) في ما يخص التحليل التقني للفيلم ومنهجية (رولان بارث) فيما يخص التحليل التعييني والتضميني للمقاطع من أجل الوصول إلى تأويلات ومن ثم الإجابة عن التساؤلات المطروحة.

- **المنهج الوصفي**

المنهج الوصفي لأنه الأكثر شيوعا و ملائمة في دراسة القضايا ذات البعد السوسيولوجي، و السوسيو اتصالي ونظرا لصعوبة إخضاعها للتجربة، وسعيا منا إلى إضفاء المدلول العلمي و وصف الظاهرة محل الدراسة حيث تم توظيفه لوصف ظاهرة الحرقة وصفا دقيقا في شقيه التنظيري و التطبيقي.

1- Aumont(Jaques), (Marie) Michel : **L'Analyse Des Films**, Edition Nathan Université, Pari, 1988,p 66.

2- Ibid, p 68.

التقنية:

الأداة المستخدمة في هذا البحث هي أداة التحليل السيميولوجي، خاصة تلك التي وضع أسسها "كرستيان ماتز" من أجل دراسته دراسة عميقة في أبعاده وتركيباته الداخلية صوتا وصورة وحركة، و ذلك لأن بنية الفيلم بنية معقدة من الرموز والإشارات والتي تنقسم إلى مفردات لغوية وهي الصوت البشري ولغة الموسيقى والغناء والضوضاء و التي تعد مفردات بصرية كفنون التعبير والإشارة[1].

6- تحديـــــد مجتمع البحث و عيـــــنته:

بما أن الموضوع المتناول هو الدلالة الرمزية للأفلام السينمائية الجزائرية التي تناولت موضوع الهجرة غير الشرعية، فمجتمع البحث في هذه الحالة يتمثل في أحد الأفلام الجزائرية التي عالجت مثل هذه الظاهرة. و لاستقصائها اخترنا مجموعة من اللقطات التي تشكل عينة الدراسة، و تكون بذلك العينة قد خضعت لأسلوب المعاينة القصدية، العمدية، لأنه يمكننا من اختيار العينة بصورة تحكمية قصدية تسهل على الباحث اختيار مجموعة من الوحدات بصورة مباشرة، و خاصة أن طبيعة التحليل السيميولوجي تتطلب ضرورة تحديد اطر التحليل الدقيق للموضوع، وهذا من اجل ضبط الدراسة جيدا.

و لأجل ذلك تم اختيار فيلم "حراقة" للمخرج مرزاق علواش كمجتمع بحث من مجموع الأفلام التي عالجت موضوع الهجرة. و تشكلت العينة من مجموعة من اللقطات اختيرت قصدا لما تحمله من دلالات تحقق أهداف البحث وذلك للاعتبارات التالية:

- أن الفيلم له علاقة مباشرة بموضوع الدراسة فهو يعالج وضعية الهجرة غير الشرعية التي تمثل المجتمع البحث.

1- أبو عبيد، **معجم الأدباء**، بيروت: دار الكتب العلمية، 1991، ص 592.

- نظرا للرواج الذي عرفه هذا الفيلم خاصة و انه نال عدة جوائز على المستوى المحلي والدولي.

- نظرا للحملة الإعلامية المهمة والتغطية الواسعة من طرف الصحافة المحلية والدولية منها قناة (فرانس 24) التي روجت لها الفيلم. و أثار هذا الفيلم بعد عرضه عدة نقاشات وانتقادات حول المضمون الذي احتواه.

7- المنطلق النظري للدراسة:

سنحاول من خلال بحثنا أن ندرس النظرية الواقعية في السينما بعدما كانت حكرا على الأدب كما أننا نسعى إلى طرح كثير من القضايا المتصلة بهذه الإشكالية، لرصد المظاهر والتجلّيات و التطورات و مختلف الدلالات والرموز التي يمكن استسقائها من الفيلم السينمائي المراد تحليله حيث أنها تتعامل مع الواقع بطريقة واعية لتترجمه بواسطة أدوات تعبيرية وعناصر دالة وتشكله وفق متخيل متميز ومدى مساهمتها في تمثيل الواقع وسنوافيكم بشرح مفصل للواقعية في الفصل الأول من البحث.

8- تحديـــــــد المفاهيـــــم:

1-مفاهيم متعلقة بالسيميولوجيا:

1-1 مفهوم الدلالة:

الدلالات جمع دلالة ولفظ دلالة مشتق دلّ يدّله دلالة ودلالة ودلولة برفع الدال.[1]

1-2 الدلالة:

الإرشاد وما يقتضيه اللّفظ عند إطلاقه وجمعها دلائل ودلالات.[1]

1- الزايات (احمد)، حامد عبد القادر، وآخرون، **المعجم الوسيط**، القاهرة: دار الدعوة، ص 294.

1-3 مفهوم الدلالة اصطلاحا:

معنى يعرض للشيء بالقياس لغيره ومعناه كون الشيء يلزم من فهمه، فهم شيء آخر.[1]

1-4 المفهوم الإجرائي للدلالة:

هو علم يهدف إلى ربط الدال بالمدلول أو المعنى بحيث لا يهتم بنظام العلامات بحد ذاته بل يدرس قضية المعنى في تطوراته وتغيراته وبنيته.

1-5 مفهوم الرمز لغة واصطلاحا:

تأخذ كلمة رمز في اللغة الإنجليزية (Symbol) معنى الاستدلال والاستنتاج وهي مأخوذة من مفردة (Symbol) وتعني شيء إلى آخر ولا سيما إذا كان الشيء جسما ملموسا رامزا إلى جسم أو فكرة غير ملموسة، و أصل الكلمة مأخوذة من اليونانية و في معناه الاهتداء إلى شيء بعد الاتفاق عليه وتقبله من الأطراف كافة بوصفه منجزا هدفا معينا بطريقة سليمة.[2]

والرمز: علامة تدل على شيء ماله وجود قائم بذاته فتمثله وتحل محله..... وفي الفن يكون الرمز متميزا بوجه عام يشبه من أشخاص أو موضوعات.[3]

1-6 مفهوم الرمز اصطلاحا:

1- السبكي، بن عبد الكافي (علي)، **الإبهاج في شرح معاني الأصولالى علم الأصول للبياضي**، بيروت: دار الكتب العلمية، ص 204.

2- صليب(جميل)، **المعجم الفلسفي**، ج1، 1932،ص221 .

3- ابن منظور ،**لسان العرب**،ج4، القاهرة: دار الحديث،2003، ص 242.

الرمز هو ما دلّ على غيره له وجهان الأول دلالة المعاني المجردة، كدلالة الأعداد على الأشياء ، ودلالة الحروف على الكميات الجبرية. و الثاني دلالة الأمور الحسية على المعاني المتصورة كدلالة الثعلب على الخداع، والقط على الوفاء، والصولجان على الملك و الشعار على الدولة.[1]

1-7المفهوم الإجرائي للرمز:

هو إشارة أو علامة حسية أو فكرية على معنى تصوري أو ظاهري تمثله، وتحلّ محلّه دلالة مجردة أو مرافقة إجمالا.

2- مفاهيـــــم متعلقة بالسيـنما:

2-1 المفهوم الإجرائي للفيلم:

الفيلم السينمائي هو عبارة عن الصور المتوالية عن موضوع أو مشكلة أو ظاهرة معينة مطبوعة، حول شريط ملفوف على بكرة تتراوح مدة عرضه عادة من 10 دقائق إلى ساعتين حسب موضوعه والظروف التي تحيط به، والفيلم السينمائي وسيلة هامة من وسائل الاتصال التي يمكن استخدامها لتوضيح، وتفسير التفاعلات، والعلاقات المتغيرة في مجالات كثيرة و مع فئات وأعمار مختلفة بحيث تتنوع أغراضها بين الإعلام والإرشاد، التثقيف وغير ذلك.

2-2 مفهوم السينما:

1- شفيق غربال(محمد)، وآخرون، **الموسوعة العربية الميسّرة**، بيروت: دار النهضة، لبنان للطبع والنشر، 1987، ص 879.

هي اختصار لكلمة (Cinématographe)(أي تسجيل الحركي حرفيا – المعرب)، وهذه الكلمة متعددة المعاني تدلّ في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل سينمائي) وعرضها(حفلات سينمائية) في قاعات العرض، ومجموع نشطات هذا الميدان، ومجموع المؤلفات المفلّمة في قطاعات، كالسينما الصامتة، والسينما التوهمية، والسينما التجارية.[1]

2-3 المفهوم الإجرائي للسينما:

هي مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور إما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما، أو على شاشات أصغر و خاصة شاشات التلفزيون، و يعتبر التصوير السينمائي وتوابعه من إخراج وتمثيل واحد من أكثر أنواع الفنون شعبيةً، و الذي يسميه البعض الفن السابع. و هناك أنواع من التصوير السينمائي، فمنها ما هو اقرب للمسرح ، ويشمل أفلام الأكشن والدراما وغيرها من الأفلام التي تصور أحداث خيالية، أو تعيد أحداث حدثت بالفعل في الماضي، و تعيدها عن طريق التقليد بأشخاص مختلفين و في ظروف مصطنعة. و هناك التصوير السينمائي الوثائقي، الذي يحاول إيصال حقائق ووقائع تحدث بالفعل بشكل يهدف إلى جذب المشاهد، أو إيصال فكرة أو معلومة بشكل واضح وسلس أو مثير للإعجاب. و هو فن استخدام الصوت و الصورة سوية من أجل إعادة بناء الأحداث على شريط خلوي.

2-4 مفهوم الصورة لغة واصطلاحا:

لغة: تصور: من فعل صور أي جعل له صورة مجسمة ومنه الصورة الشيء والهيئة والنوع جمعها صور.[2]

1- تيريز جونو (ماري)، **معجم المصطلحات السينمائية** ، جامعة باريس: السربون الجديدة، ص12 .

2- جلور جيلور (دانينو)، سعيد حجازي، **القاموس العربي في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة**، عربي فرنسي ولحق فرنسي عربي، دار الكتب العالمية. بيروت لبنان 1977، ص 256.

اصطلاحا: الصورة هي النسخة المستخرجة من الوثيقة الأصلية أعدت في الوقت الذي أعدت فيه الوثيقة الرسمية أو في وقت لاحق كما قد تكون الوثيقة المنسوخة باليد أو بطرق النسخ الأخرى وتكون الصورة محاكية للأصل إذ كانت تُدون تفاصيل كل الخصائص المادية الأصلية للوثيقة الأم وتحاكيها تماما.[1]

الصورة كما عرفتها الباحثة (جوديث لازار) أنها وسيلة اتصال تحمل حقائق يمكنها أن تدهش من يراها كما يمكن أن تزعجه، وهي أيضا قادرة على خلق علاقة مع الشخص الذي يفك رموزها.[2]

2-5 المفهوم الإجرائي للصورة:

تعتبر الصورة شيئا محسوسا متعدد المعاني فمصطلح الصورة استخدم في كل أنواع الدلالات، فمثلا إذا نظرنا إلى مختلف التعبيرات لكلمة صورة لوجدناها ذات معاني متعددة ومختلفة فهي إعادة ترجمة المجتمع الواقعي إلى مجتمع افتراضي عبر شاشات التلفزيون والسينما.

2-6 مفاهيم متعلقة بالهجـــــرة:

هـــاجر: ترك وطنه، و هاجر القوم: هجرهم وانتقل إلى الآخرين.[3]

غرب: غرب غرابة وغربة: ابتعد عنه.[1]

1- الفار (محمد جمال)، **المعجم الإعلامي**، دار أسامة المشرق الثقافي: عمان الأردن، ط1، 2006، ص 205.

2- Lazard (Judith), **Ecoles**, **communication**, **Télévision**, puf,1er éduction, paris, 1985, p 73.

3- الفار (محمد جمال)، **المعجم الإعلامي**، مرجع سبق ذكره، ص 974.

تغرّب: نزح عن وطنه.[2]

اصطلاحا: انتقال الناس من وطنهم إلى بلد آخر بقصد الإقامة الدائمة فيه.[3] انتقال فرد أو مجموعة بشرية معينة من إطار جغرافي إلى آخر أو من قارة لأخرى.[4]تعني الهجرة عبور حدود وحدة سياسية أو إدارية لمدة معينة إلى أدنى حد ممكن.[5]

وفيما يتعلّق بمصطلح الهجرة الغير الشرعية فهو مكوّن من لفظين الهجرة ولفظ غير شرعية والذي يدلّ في معناه مخالفة القوانين والتشريعات المعمول بها في تنظيم دخول الرعايا الأجانب إلى الإقليم السيادي لدولة ما وبذلك فالهجرة غير الشرعية هي كل حركة للفرد أو الجماعة العابرة للحدود خارج ما يسمح به القانون والتي ظهرت مع بداية القرن العشرين وعرفت أوج ازدهارها بعد إقرار سياسات غلق الحدود في أوروبا خلال سبعينات القرن الماضي [6]

2-7المفهوم الإجرائي للهجرة غير الشرعية :

1- المرجع نفسه، ص 345.

2- المرجع نفسه، ص 355.

3- بدوي (أحمد زكي)، **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية**، مكتبة لبنان : بيروت، الطبعة الجديدة، 1986، ص 130.

4- معتوق (فريدريك)، **معجم العلوم الاجتماعية**، أكاديمية بيروت: لبنان، ط1، 1993، ص ص 233- 234.

7- **المجلّة الدولية للعلوم الاجتماعية**، الهجرة الدولية عام 200، مركز المطبوعات اليونيسكو: القاهرة، العدد 169، سبتمبر 200 ، ص 32.

1- Vaissemourice, **Dictionnaire des relation internationales au 20em siècles**, Eduction armand colin, pari, 2000,p 173.

الهجرة غير الشرعية و الذي اصطلح عليه بالحرقة في بلدان شمال افريقيا هو التنقل غير الشرعي من البلد الأصلي نحو البلدان الأوربية سواء بواسطة القوارب أو بتجاوز مدّة صلاحية التأشيرات السياحية الممنوحة من قبل القنصليات المتواجدة في البلدان الأصلية، وبذلك يصبح السائح في وضعية غير قانونية.

2-8الحرّاق:

مصطلح أطلق على المهاجر غير الشرعي، وهو لفظ يستخدم في الأوساط الشعبية المغاربية.

8- الدراسات السابقة :

الدراسة الأولى:

تمثل هذه الدراسة في أطروحة دكتوراه درجة ثالثة تقدمت بها الباحثة نادية شرابي إلى جامعة باريس حيث تمت مناقشتها سنة 1987 تحت عنوان **Les Représentations Sociales dans Le Cinéma Algérien de 1964 1980**. التمثلات الاجتماعية في السينما الجزائرية.

لقد كان هدف الدراسة الأساسي هو استخراج التمثلات الاجتماعية والتركيز عليها في الأفلام الجزائرية. وقد اعتمدت الباحثة في ذلك على إعادة قراءة خمسة أفلام كعينة لجميع الأفلام هي ريح لأوراس، ريح الجنوب، الشبكة، عمر قتلاتو، ليلى و الأخريات.

بدأت الباحثة دراستها بطرح الإشكالية التالية:

هل استطاعت السينما الجزائرية باعتبارها كتابة فنيّة دالة ومرآة عاكسة للواقع أن تكون في المكان التعبيري المناسب لتمثيل وعكس القيم الاجتماعية الموجودة في الواقع انطلاقا من فضاء وطني وثقافي معاش ؟

اعتمدت الباحثة لمناقشة هذه الإشكالية على المقاربة السيميولوجية لتحليل الأفلام وبالضبط على التحليل النصي الذي يعتبر الفيلم وحدة نص ووحدة خطاب لكن دراسته من خلال تحليل العناصر المختصة والغير المختصة الداخلة في تكوينه كسلم اللقطات، الشخصيات، المكان، الزمان، الديكور، الإضاءة، الحوار...الخ وهذا لتحديد الرسالة الضمنية للفلم والأثر الاجتماعي الذي يتحكم في عملية إنتاج المعنى السينمائي.

خرجت الباحثة بعد تحليلها للأفلام بعدّة نتائج منها: أن مضامين الأفلام الجزائرية بقيت محصورة ضمن إشكالية التقاليد و العصرنة وهذا في تحليل الظواهر الاجتماعية والثقافية حيث أن القائمين على الأفلام أظهروا على إن المدينة مصدر للآفات الاجتماعية و العصرنة الغربية، فهذا المنظور يترجم خوفا كبيرا من التمدن الوحشي الذي يرافقه البؤس، وتؤكد الباحثة أن هذا معيار التقاليد و العصرنة هو أداة تقريبية وغير دقيقة حيث نجد أن كل ظاهرة تحمل في طياتها البعض من التقليدي وبعضا من العصري في الوقت نفسه فمن الخطأ أن نخلط بين التقليد والمعاصرة، وبين العصرنة والتقدم.

واستنتجت الباحثة في الأخير من خلال القراءة السيميولوجية للأفلام التي تم تحليلها أن هذه الأفلام تستطيع ترجمة القيم الموجودة في المجتمع وبقيت مقيدة بثقافة خلّفها الاستعمار.

– الدراسة الثانية و المتمثلة في رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال المقدمة من طرف الطالب محمد عدّة تحت إشراف الدكتورة فايزة يخلف و الموسومة بعنوان "إشكالية بلاغة الخطاب السينمائي في تمثيل الواقع/ دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم "حراقة" "لمرزاق علواش" لسنة 2011-2012 بحيث كانت الإشكالية محاولة ربط علاقة بين البنية الكامنة في المضمون السينمائي و الظاهرة الاجتماعية فجاء عمل الرسالة مقسم إلى

الفصل الأول: يتعلق ببعض الإشكالية المنهجية المتبعة لتحليل مضامين الإنتاج السينمائي ذالك باعتماده على مقاربة التحليل النصي، فركز الباحث على أهم الأسس النظرية التي بني عليها تحليل الخطاب و بعدها أثر إشكالية العلاقة بين النص و الخطاب.

أما الفصل الثاني فركز على قضية التمفصل المزدوج بين اللغة السينمائية و التحليل الفيلمي و اعتبرها النواة الأساسية في فهم الخطاب السينمائي.

أما الفصل الثالث عرض فيه نموذج لظاهرة اجتماعية انتشرت في المجتمع الجزائري في الآونة الأخيرة ألا و هي الهجرة غير الشرعية.

وفي الأخير عمد الباحث إلى تحليل فيلم سينمائي "حراقة" للمخرج الجزائري "مرزاق علواش" و خرج بالنتائج التالية نذكر منها:

إن فهم مرتكزات و آليات تحليل الخطاب السينمائي يقتضي بالضرورة فهم وتحليل ما يسمى التمفصل المزدوج، شأنه في ذلك شأن مختلف الخطابات الأخرى كالخطاب اللفظي الذي يرتكز أساسا على تحليل التمفصل المزدوج في اللغات الطبيعية، على اعتباره أنه الخاصية الجوهرية التي تميز اللسان البشري عن سائر الأنظمة و الكائنات الأخرى كما أشار إلى ذلك "أنري مارتيني". و أما بالنسبة للحقل السينمائي كنظام بصري فالأمر جد مختل فيما يخص هذا المفهوم فإذا كانت الوحدات الأساسية المشكلة للغة اللفظية هي (اليكسيمات، المورفيمات، الفونيمات، المونيمات.) فإن اللغة السينمائية تعرف وحدات أخرى تختلف تماما عن وحدات اللغة اللفظية، و قد دأب الباحثون والناقدون في مجال النقد السينمائي على التمييز في التقطيع المزدوج بين اللسان البشري و الاتصال السينمائي، ومن بينهم الناقد " كريستيان ماتز" الذي توصل إلى اكتشاف خمسة مستويات من التشفير تمييزا للاتصال السينمائي هي:

الإدراك في حد ذاته (بوصفه نظام قراءة مكتسبة يختلف من ثقافة إلى أخرى).

- التمييز بين مختلف الأشياء البصرية و الصوتية التي تظهر على الشاشة.
- مجموع الرمزيات و الدلالات المعنى Connotation الناجمة عن الأشياء أو علاقات الأشياء بعضها ببعض.
- مجموع البيانات السردية الكبرى.
- مجموع الأنظمة المختصة بالسينما التي توظف عناصر المستويات السابقة لتشكل خطابا من نوع خاص(الخطاب السينمائي).

الفصل الأول قراءة نظرية في السيميولوجيا السينمائية

مدخل

المبحث الأول

- ✓ السيميولوجيا ونظام تصنيف الدلائل و الرموز

المبحث الثاني:

- ✓ البنية التنظيمية للعمل الفلمي ودوره في بناء الدلالة

المبحث الثالث

- ✓ المقاربات السينمائية و التحليل النظامي للفيلم السينمائي

مدخل:

يعد علم السيميولوجيا (الدلالة) فرعا مهما في الدراسات التي تناولها العلماء في حقول الأدب الفكر اللغة، النقد، ويعد هذا المنهج احدث منهج بعد غياب البنيوية، وما زال هذا المصطلح يعاني من الغموض شأنه في ذلك شأن كل العلوم، و أول مكن استخدم هذا المفهوم "فرديناردد دوسوسير" محاولا تحديده أنه هو العلم الذي يدرس العلامات في كنف الحياة الاجتماعية وتطور هذا المفهوم فيما بعد على يد "غريماس"، و تعتبر الدلالة تفسير معاني الرموز والإشارات و أنظمة العلامات واللغات، وهو امتداد للألسنية، وبذلك تكون السيميولوجيا علم العلامات بكل أنواعها.

ومن خلال هذا التمهيد الوجيز عنون الفصل الأول تحت عنوان قراءة نظرية في السيميولوجيا السينمائية هذا الفصل قسم إلى ثلاثة مباحث المبحث الأول السيميولوجيا ونظام تصنيف الدلائل و الرموز و التي توظف في عمليات الاتصال اللساني والغير اللساني و المبحث الثاني تطرقنا فيه إلى الفيلم السينمائي والدلالات الرمزية للغة السينمائية لفهم لغة الخطاب السينمائي ودلالاته الرمزية أما المبحث الثالث خصص لمقاربات التحليل السيميولوجي، وتحليل نظامي للفيلم السينمائي.

المبحث الأول: السيميولوجيا ونظام تصنيف الدلائل والرموز:

نقترح من خلال المبحث الأول دراسة مادية لمختلف أصناف العلامات اللسانيات والغير اللسانية المستعملة في التواصل الإنساني وهو عمل السيميولوجيا المعاصرة لنتطرق بعدها إلى مجالات السيميولوجيا و نظام تصنيف الدلائل والرموز.

1-1 السيميولوجيا اللسانية والغير اللسانية:

1-1-1 السيميولوجيا اللسانية:

تقتضي الدراسة المعرفية لعلم اللسان أو اللسانيات، السيميولوجيا والسيميوطيقا إلقاء الضوء على العناصر المنهجية التالية: اللسانيات الآنية اللسانيات الزمانية، اللسانيات العامة وكذا العلامات اللسانية الفونولوجيات أو علم الصوتيات، التركيب التصنيف، والدلالة.

2.1.1انواع الدراسات اللسانية:

يجب أن نميز بين اللسانيات الآنية ، اللسانيات الزمانية ، واللسانيات العامة

- اللسانيات الآنية: هي اللسانيات التي تهتم بدارسة الكلمات والجمل، الصوتيات، علم وظائف الأصوات، علم التراكيب النحوية، علم المعنى أو علم الدلالة، النغمية من خلال عينة صغيرة في زمن محدد.[1]

- اللسانيات الزمانية: هي اللسانيات التي تهتم بدراسة اللسان، عبر تطوره الزماني لمعرفة الجوانب التي تغيرت فيه.

- اللسانيات العامة: هي اللسانيات التي تهتم بدراسة أنماط الدلالة للغة اللفظية.[2]

---

1 ابراقن (محمود) ، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية/ دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**، أطروحة دكتوراه الدولة بالأبحاث لنيل شهادة دكتوراه دولة في علوم الإعلام والاتصال، كلية الآداب و اللغات، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001، ص21.

2 المرجع نفسه، ص 21.

2-1 العلامات اللسانية:

العلامات تنقسم إلى صنفين رئيسيين، علامات الكلام وعلامات الكتابة، الوحدة الصوتية الدنيا تسمى فونيما إنها الوحدة المكونة للكلام الأصوات الدنيا التي تتركب لتعطي الكلمات.

العلامات الدنيا للكتابة المحددة في القاعدة المعجمية "الألف باء" حسب اللغات اليونانية اللاتينية، عربية...) تسمى بالحروف، حددها النحات انطلاقا من معطيات إملائية، كما أن وضعها الصوتي يظهر بكيفية سننية، واعتباطية في اللغات الشرقية فلماذا يقابل الحرف الصوت الذي يصفه، و أيضا الصوت الحرف الذي يقابله فلم لا يكون العكس صحيحا هذا ما يسميه "دوسوسير" اعتباطية الدليل.1

2-2 الفونولوجيات (الصوتيات):

يبدو أن المصطلح نفسه أن الفونولوجيا من الدراسات الأساسية للسيميولوجيا اللسانية التي تعنى بأصوات اللغة والتنسيق فيما بينها، والفنولوجيا تمكنت من وضع أشياء جديدة، منها تصنيف الأصوات وربطها بمجموعات خاصة وإحصاء الإمكانيات التركيبية للفونيمات، ووضع "الألف باء" صوتية دولية تمكن من نقل أصوات كل لغات العالم.2، و يجب أن نؤكد في هذا الإطار أن الفونولوجيا التي تعتبر المشكل الأساسي لدراسة التعبير اللساني، لأن اهتمامنا الجوهري ينص على علاقة التواصل القائم بواسطة مختلف أشكال التعبير اللساني أو الغير اللساني التي تشكل العلاقات الإنسانية.3

1توسان (برنار)، تر محمد نظيف، **ما هي السيميولوجيا**، أفريقيا الشرق: بيروت، ط2، 2000، ص ص 11-12.

2 المرجع نفسه، ص 15.

3 المرجع نفسه، ص 16.

2-3 التركيب (عالم المبنى):

إن علم المبنى من حيث هو دراسة العلاقة المبنية القائمة بين العلامات ذاتها بغض النظر عن علاقة هذه العلامات بموضوعاتها، أو بمن يعبرون عنها.1

كما و لا يزال أكثر فروع السيمياء تطورا ورسوخا وذلك يعود كما يشرح "موريس" إلا اهتمام مفكري الإغريق من مناطقه (المنطق)، وعلماء الهندسة بالاستدلال وبالنسق الاستنباطي.2

فمثل هذه الأبحاث، كما لابد أن تؤدي إلى دراسة العلاقات بين التراكيب المحددة من العلامات داخل اللغة، ولا شك إن " لايبنتز " هو أول من استطاع أن يصل انطلاقا من اعتبارات لسانية، ومنطقية، ورياضية، إلى تطور منهج صوري عام بتركيب العلامات واستنباط بعضها عن البعض الآخر.

وقد لقي هذا المنهج امتدادا واسعا في المنطق الرمزي الحديث بفضل جهود و"بيانو وبيرس" و "راسل" بحيث انه مع المبنى المنطقي "لكارناب" بلغت نظرية العلاقات أعلى درجة من الإحكام والإتقان.3

2-4 التصريف:

يتعلّق الأمر بالدراسة اللسانية، بما كان يسمى سابقا النحو للهيئة الشكلية الكلمات، والتعبيرات النحوية المترتبة عن مختلف العمليات التحويلية اللغة، الجمع، التذكير، أو التأنيث حينما نقول فرس أو فرسان نلاحظ بسهولة التغييرات التصريفية التي طرأت على الكلمة.1

---

1 Morrise (Charles), Signs, language and Behaviour, Englewood Cliffs,1946, p 40

2 يخلف(فايزة)، **مناهج التحليل السينمائي**، دار الخلدونية للنشر والتوزيع: الجزائر، 2012، ص 31.

3 المرجع نفسه، ص 31.

2-5 الدلالة (السيمنطيقا):

تعتبر السيمنطيقا فرعا بحثيا من اللسانيات يختص بدراسة الدلالات بحيث لا يهتم بنظام العلامات في حد ذاته ولا بصيرورة الدلالة والتأويل، و هي من انشغالات السيمياء ولكن يدرس قضية المعنى في تطوراته، وتغيراته وبنيته وهكذا يتحدد مجال السيمنطيقا في دراسة المعنى المنتج في لغة ما، أي دراسة المدلولات ومختلف تطوراتها الزمانية، و وفق الطريقة التقليدية كما يتم أيضا الاهتمام بالأسلوب الذي ينظم علاقات هذه المدلولات ببعضها البعض وهو الطرح الذي تلّح عليه المقاربة الحديثة في الدراسات البنيوية. 2

2-2-1 العلامات غير اللسانية:

تستعمل أنظمة التواصل و التعبير غير الألسوني في مجتمعنا وبالخصوص الأشكال الأيقونية والتي تندرج ضمن وسائل التعبير المستعمل في التواصل الإنساني بدءا من العلامات الأقل استعمالا مثل العلامات الشمّية، الذوقية، اللمسة، إلى العلامات الأكثر استعمالا مثل العلامات السمعية البصرية، والعلامات الأيقونية.3

2-1 العلامات الشميّة:

لم تولد سيميولوجيا الروائح بعد، إذ لا وجود لدراسة تتناول الموضوع بحيث لم تغب عن المجال لإشهاري، ولكن لم يهتم احد بهذا الموضوع في جوانبه النظرية غياب ناجم عن الدراسة المنهجية للفعل التواصلي للرائحة ترتبط فقط بمقارنة ايدولوجيا تاريخية للظاهرة المدروسة، إضافة إلى أن العناصر المدروسة محدودة العدد لا يمكن

---

1 توسان (برنار) مرجع سبق ذكره، ص 18.

2 Charles (Morrise), op-cit, p 07.

3 توسان(برنار)، مرجع سبق ذكره، ص 20.

أن نأخذ علميا نموذجا شمّيا إلاّ بالاعتماد على مراجع ثقافية محددة لتصنيف الروائح، بحيث أن العلامات الشمية هي أيضا مهمة في بعض أنماط التواصل الإنساني يكون من العبث تجاوزها.1

2-2 العلامات الذوقية:

الغريزة الفموية وهي جدّ مهمة في عملية التواصل الإنساني، ذلك بمجرد أن يأكل الإنسان يعقلن الانطباعات العادية، يتقن، و يمحص أساليب تحويل الأطعمة (المطبخ)، و يعقلن طريقة الأكل الذواقة كان هذا منذ أن استطاع سلفه طبخ طعامه، كما يوضح ذلك عالم الأجناس "ليفي ستراوس" من الطبيعة، إلى الثقافة من اللحم النيئ، ثم المطبوخ، ثم المغلي، طريق الإنسان نحو التقدم التكنولوجي، وهو تقدم من الطبيعة (طعام مستهلك كما هو) نحو ثقافة (طعام مطبوخ بواسطة النار) .

تاريخ الذواقة يمكن أن يعيد رصد تاريخ تطور الإنسان من تقنية وسيطة إلى تقنية وسيطة أخرى (آلة بدائية) سلاح ، استعمال كيماوي بسيط المعامل، ثم كيمياء معقدة تصنيع، كهرباء، إليكترونيك....) الوسائط المستعملة في الطبخ لدى الإنسان (تمثل الظهور الثقافي للطعام) يمكن إثباتها على الشكل الآتي الأول هو استعمال النار.2

2-3 العلامات الإشارية:

حدد "أمبيرطو ايكو" السيميولوجيا مجموعة دالة للإشارات المتفق عليها، و المسمى "الإيماءة" كوحدة دنيا دالة ذلك أن الإشارة الإيمائية ذات أهمية قصوى في حياتنا اليومية وتستعمل كبديل لكلام خاص.

1 مرجع نفسه، ص ص 22-23.

2 المرجع نفسه، ص 27.

هذا الدور التواصلي خارج نظام لغة ما، مثل الصم، البكم التي تبحث عن تعويض نهائي، الكلام ذو أهمية كبيرة، و يلعب دور الرقابة اللغوية تحجب وتتكتم تحت إشارة سرية التي تعوضها وتأخذ وضيفتها الدلالية.

هذه الوظيفة التعويضية للغة الكلامية بالغة الإشارة تتعلق أيضا ببعض الإشارات الناجمة عن عدم إتقان لغة أجنبية، كلنا نعرف أننا حينما لا نعرف أو نفهم اسم شيء في لغة غير لغتنا فيكفي أن نرسل أو نشير عبارة إيمائية لنؤسس بها لغة عالمية، مثلا قبضة اليد كعلامة للاستقبال، والترحاب بالآخر، مثلا الأصابع المرصعّة واليد المقبوضة في شمال فرنسا تدل على البرد القارص بينما المناطق المتوسطية على أن هناك ازدحام.

2-4 العلامات الأيقونة:

و هي علامة تقوم فيها العلاقة بين الدال والمدلول على مبدأ التشابه ويمكننا أن نضرب مثلا لهذا النوع بالصورة الفوتوغرافية التي تحيل على الشخص المقصود بناء على خاصية المشابهة، والتمثال الذي يعدّ تصويرا لمصور يراد تخليده.[1]

ومن الإشكاليات الأنطولوجية التي تطرحها الأيقونة بوصفها علامة خاصة أنها لا تشبه في كل الأحوال ما تحيل إليه، ذلك أن الصورة فيها ليست إلاّ فئة جزئية ضمن عنصرين آخرين هما الرسم البياني، و الاستعارة.

- الرسم البياني:

وهو فئة أيقونية تقوم فيها المشابهة بين الدال والمدلول، ومرجعه على أساس علائقي وهذا يعني أن ما ينتجه الرسم البياني هو علاقات داخلية للموضوع وليس خصائص خارجية فالعين استنادا على هذا، تبحث في علاقات لا خصائص مفردة.

1 يخلف (فايزة) ، مناهج التحليل السينمائي، مرجع سبق ذكره، ص 16.

إن المنطق الداخلي للرسم البياني ذاته يعزز التجربة البصرية التي تؤلف بين بنية واقعية وخطاطة مجردّة كالخرائط، المنحنيات، المدارات، والمخططات.[1]

- الاستعارة:

وهي علامة تناظرية ترتكز فيها على المشابهة بين الدال والمدلول والمرجع على أساس التوازي النوعي، ويمكن التمثيل لهذا القسم من الأيقونات بالاستعارات اللغوية التي نجدها في الشعر "سورل" بكونها استعارات مطفاة.[2]

3-1 مجلات السيميولوجيا:

يعني مفهوم السيميولوجيا في العلوم الطبيعية، الممارسة التي يكشف بها المرض بالاعتماد على الدلائل أو القرائن أو ما يسمى بأغراض المرض، ويمكن أن تكون الأنظمة السيميولوجية إما مناوبة عن اللّغة، أو بديلة للغة، أو مساعدة للغة.

3-1 الأنظمة السيميولوجية المناوبة عن اللّغة:

تتضمن هذه الأنظمة: الكتابة الالفبائية أبجدية البرايل، أبجدية الصم والبكم، نظام موريس ونظام الطنطن tam tam.[3]

1 Iser(Wolfgang), l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, Edition Mardaga 1985, p 19.

2 و هي الفئة التي اعتبارها أيقونات لأن المتلقي العادي يستطيع أن يربطها بموضوعها الدينامكي.

3 إبراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 23.

3-2 الأنظمة السيميولوجية البديلة للّغة:

وتتجسد في النظامين الآتيين:

الوحدات الكتابية التمثيلية:

هي الوحدات التي تتألف منها اللّغة الصينية، كما تتجسد هذه الوحدات في الكتابة الهيلوغريفية التي استعملها الفراعنة أو في خطوط التيفيناغ بوصفها الخطوط الأولى التي كانت تكتب بها اللّغة الأمازيغية، في شمال إفريقيا. ومن جهة أخرى يرى بعض العلماء المتخصصين في السيميولوجيا بأن السينما القائمة على شفرة التوليف المونتاج ما هي في الحقيقة إلاّ رجوع في الكتابة بواسطة الوحدات التمثيلية، ولهذا يعدّ بعض مصرين السينما الحديثة ماهي إلاّ كتابة هيلوغريفية.[1]

3-3 الأنظمة السيميولوجية المساعدة للغة:

نذكر منها النغمة المحاكاة الإيمائية، وفضلا عن ذلك يمكن الاتصال بالآخرين، دون استعمال اللغة اللفظية، في سياق يمكن استخدام دلائل بصرية أو مرئية مثلا دلائل قانون المرور، الملصقة الإشهارية، الإشارات البحرية، الرسم، اللوحة الزيتية، الصور الفوتوغرافية، الكاريكاتير، أو دلائل صوتية مسموعة مثل الصوت الموسيقي، صفير سيارة رجال المطافئ، صفارة الحكم أو الشرطي....الخ.

1 ابراقن (محمود) ، مرجع نفسه، ص 24.

ومن وجهة نظر روجي ميتشيلي،"السيميولوجيا علم عام يهتم بدراسة حياة جميع الدلائل، الطقوس التقاليد الشفرات المختلفة داخل الحياة الاجتماعية"[1] .

1-4 نظام تصنيف الدلائل والرموز:

1-4 مفهوم الرمز والدليل:

1-1-4 الرمز:

يقوم الرمز كما في تفسير "جاكوبسون" لنظرية الفيلسوف الأمريكي "بيرس" على المجاورة المتواضع عليها بينه وبين المدلول، والمكتسبة بالتعلم لذلك لا يحصل الرمز إلاّ بقاعدة تحدد علاقة المجاورة، وهو ما يستلزم أدنى شبه أو علية أو اتصال خارجي مع المدلول. من هذا القبيل العلامات اللغوية.

عن تعريف الرمز بهذا الشكل يخرج عن الاستعمال المتعارف عليه في الآداب والفنون، و يبرر "بيرس" هذا الخروج بالعودة إلى المعنى الأصلي للكلمة ففي اليونانية كانت هذه اللفظة الشيء الذي يلقى أو يرمي وبتالي فهي تفيد عن طريق الاستعارة العقد أو الاتفاق،و بهذا المعنى، قال أرسطو عن الاسم انه رمز إذا توافر على مسألة " التواضع " أما الرمز بالمفهوم الشائع، فيجب إدراجه عند "بيرس" تحت قسم الأيقونة إذ انه يفترض شبها بينه وبين المدلول، ويضيف الأستاذ "محمد مفتاح" على في هذا الصدد بالقول: "كل رمز، أيقون ثم إلى القول كل أيقون رمز إلى درجة ما، وكل رمز أيقون بإطلاق ". [2]

1Mucchelli (Roger), L'Analyse de contenu de documents et des communications, Paris, Ed Entreprise Moderne d'Edition libre, Cool Technique, 1988, p 129.

2 مفتاح (محمد) ، التشابه و الاختلاف، المركز الثقافي العربي، 1996، ص 191.

إن التأمل في تصنيفات "بيرس" للعلامة يكشف عن وجود سمة محايدة بين الدليل ومكوناته، كما يكشف ميله إلى بناء تعاريف الدليل انطلاقا من المدلول وما يقوم مقامه، انطلاقا من الدال [1] .

4-2-2 الدليل:

عندما لا تكون هناك علاقة بين عنصر أ والعنصر ب أي بين العلم الأحمر والاستحمام الخطير في مثال العلم الأحمر المعلّق في الشاطئ، نقول عن هذه الإشارة بأنها دليل سيميولوجي، أمثلة أخرى للدليل السيميولوجي، لافتة الريح الجانبية، اللافتة التي تدل على وجود أشغال ولافتة نهاية الممنوعات.

1-5 التصنيف التقليدي للدلائل:

5-1 دلائل طبيعية:

هي الدلائل التي تحددها قوانين فيزيائية بحيث، يرتبط الدال والمدلول بعلاقة سببية مباشرة: كما يحدث للدخان الذي يشير إلى وجود النار والأعراض التي تدل على وجود المرض وقديما سئل أحد الأعراب: " كيف عرفت ربك؟ " فقال بفطرته الصافية:

" البعرة تدل على البعير، والأثر يدل على المسير، فالسماء ذات الأبراج، و ارض ذات فجاج أفلا تدل على الليف الخبير؟ " وهنا، يمكن عد كل هذه الدلائل العلية التي اهتدى إليها الأعرابي (" البعرة"، " اثر الأقدام"، " سماء ذات فجاج " ....الخ) بدلائل طبيعية.[2]

1 Eco(Umberto), traduit de l'Italien par M Bouzaher, sémiotique et philosophie du Langage, Paris, Edition P.E.F,1988, p 53.

2 مفتاح (محمد) ، التشابه و الاختلاف مرجع سبق ذكره، ص 27

2-5 دلائل اصطناعية:

هي الدلائل التي وضعت بصفة اصطناعية، أو اعتباطية- أي بموجب اتفاق عرفي- من أجل إقامة اتصال وتحقيقه ديكور مسرحية أو مشهد سينمائي) لأغراض الاتصال، فهي تستخدم في هذه الحالة، لغرض " التقدم الانطباعي للواقع وبالتحديد لخلق جوّ " السياق الروائي ".[1]

وهنا تتحول الدلائل الطبيعية إلى دلائل اصطناعية وإرادية وتكتسب الظاهرة بموجب ذلك: " وظيفة دلالية ...بحيث تفهم علاقتها بمدلولها على أنها علاقة مقصودة متعمدة ".[2]

3-5 التصنيف الأكاديمي الفرنسي:

"حسب "لويس بريتو" القرينة هي واقعة يمكن إدراكها فورا على شيء يتعلق بواقعة أخرى غير مذكورة".[3]

نستنتج من هذا التعريف أن القرينة لا تحمل أي نية في التبليغ.

مثال: السماء الغائمة أو السماء العاصفة اللتان تدلاّن على إمكانية سقوط المطر أو أثر قدم إنسان (ا) بالنسبة لإنسان آخر (ب) .[4]

---

1 Percheron (Christian) Daniel, (Diégése), Lecture du filme (livre collectife), paris, Ed Albetros, Coll, ca/ Cinéma, 1977, pp 74-77.

2 إيلام (كير) ، تر قاسم (سيزا) ، سيميوطيقا المسرح العلامات في المسرح/ مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الثاني، الدار البيضاء، منشورات العيون، 1987، ص 89.

3 Prieto (Luis), cité par Baylon (Christian),Faber (Pual), Initiation a la linguistique, paris, Ed Fernand Nathan, 1975, p 04

4 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا باظاهرة الاتصالية، ص 30

5-3-1 الإشارة:

يمكن تقسيم الإشارات إلى نوعين رئيسين هما إشارات الدلالة وإشارات الاتصال.

إشارات الدلالة:

على الرغم من أن هذه الإشارة يمكن أن تحمل رسالة، و تدلّ على شيء إلاّ أن وظيفتها الأساسية لا تكمن في ذلك بل تكمن في الجانب النفعي الذي أنشأت من أجله، لنأخذ مثال على ذلك من الهندسة المعمارية: إن المسجد قد بني بالدرجة الأولى لإقامة الصلاة، إلاّ أنه غالبا ما تتجسد فيه هندسته المعمارية، البصمات الفنية أو الثقافية أو الحضارية للشخص الذي اشرف على بنائه.[1]

إشارات الاتصال:

هي الإشارات التي وضعت أساسا من اجل حمل الرسالة، أو نقل خبر كإشارات المرور، والدلائل اللسانية.

على خلاف القرينة تتضمن إشارات اتصالية بنية التبليغ: إن السماء العاصفة ليس في نيتها الإعلان عن رداءة الطقس، ولكن بفضل هذه القرينة يشرع مسؤول الحماية المدنية على مستوى الشاطئ من مباشرة تعليق العلم الأحمر.[2]

5-3-2 الرمز:

يقوم الرمز كما في تفكير رومان "جاكوبسون" Roman Jacobson لنظرية الفيلسوف الأمريكي "بيرس" على المجاورة التواضع عليها بينه وبين المدلول. [1]

[1] ابراقن (محمود)، المرجع نفسه، ص 30.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

فهو إشارة اتصالية تقوم على ركائز طبيعية مثل: الدخان الذي يعني وجود النار، بخلاف الدليل الذي لا يتمتع بأي علاقة طبيعية من شأنها أن تربط بين سلسلة الأصوات (المكونة للدليل اللساني)، و ما تمثله، أو بين الضوء الأحمر الذي نجده في ملتقى الطرق والمعنى الذي يدل عليه.[2]

5-3-3 الدليل:

عندما لا تكون هناك علاقة طبيعية بين العنصر (ا) و العنصر (ب) أي بين العلم الأحمر المعلق في الشاطئ والسباحة الخطيرة، نقول عن هذه الإشارة بأنها دليل سيميولوجي، و أمثلة أخرى عن الدليل السيميولوجي لافتة الريح الجانبية، اللافتة التي تدل على وجود أشغال، ولافتة نهاية الممنوعات.

5-4 التصنيـف الأمريـكي:

يميز "شارل سندرس بيرس" مؤسس السيميوطيقا الحديثة، بين ثلاث أنواع من الدلائل: الأيقونة (Icone) المؤشر (Index) والرمز (Symbole) وهي الدلائل التي تعادل بالنظر إلى التصنيفين السابقين كلا من الرمز (فيما يخص الأيقونة)، و الدلائل الطبيعية ، القرائن (فيما يخص المؤشر) والدليل اللّساني فيما يتعلق بالرمز.[3]

---

[1] يخلف (فايزة) ، مناهج التحليل السيميائي، مرجع سبق ذكره، ص 24.

2 ابراقن (محمد) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 31.

3ا لمرجع نفسه، ص 33.

5-4-1 الأيقونة:

في اليونانية معناها الأول صورة مقدسة، تدل على الرسم الديني في كنائس الشرق، و في السيميولوجيا تشكل الأيقونة واحدة من ثلاث فئات من العلامات في نظرية "بيرس" هي الأيقونات، الرموز، المؤشرات، و يقوم هذا التصنيف على العلاقة القائمة في كل علامة بين المعاني الشكل، و المعنى، والمرجع الواقعي، فمعنى الأيقونة له علاقة معلّلة متماثلة مع مرجعها، حيث أن صورة الهرّ تشبه الهرّ، غير أن الأيقونة ليست النظام الوحيد للصورة التي يمكن أن تكون مجردّة وبتالي غير أيقونية، ويمكن أيضا علاوة عن أيقونيتها، أن تعني بطريقة رمزية، وفوق هذا فإن الصور الضوئية الكيميائية لها طبيعة تأشيريه.[1]

5-4-2 المؤشر:

و تقوم فيه العلاقة بين طرفي العلاقة على أساس العلّية أو السببية كإحالة الأعراض على المرض، ودلالة الأثر على المسير، والحمرة على الخجل، والصفرة على الوجل...الخ.[2]

إن المؤشر وفق هذا التحديد حدث ظاهر يدل على حدث آخر غير ظاهر، وقد يكون واقعيا أو طبيعيا، علميا أو فكريا، ظاهر أو محسوس أو متخيلا.... و من أمثلته الدخان الذي ندركه وحده، و مع ذلك يدل بالنسبة إلينا على النار التي لا نراها.[3]

---

1 تيريز جورنو (ماري) ، ماري (ميشل) ، تر بشور (فائز) ، معجم المصطلحات السينمائية، جامعة باريس03، السربون الجديدة، بدون سنة النشر ص 57.

2 يخلف (فايزة) ، مناهج التحليل السينمائي، مرجع سبق ذكره، ص 22.

3 Everest- (Desmed), Le Processus Interprétatif, Margada, liéger, 1990, p 67.

3-4-5 الرمز:

هو الذي يصادف الدليل اللساني السوسوري هو اعتباطي أو عرفي غير معلّل (أي لا يستند إلى علاقة قياسية أو أيقونية تربطه بالواقع).

إن التأمل في تصنيفات "بيرس" للعلامة يكشف عن وجود سمة المحايدة بين الدليل و مكوناته، كما يكشف ميله إلى بناء تعاريف الدليل انطلاقا من المدلول وما يقوم مقامه وليس انطلاقا من الدال.[1]

خلاصـــة المبحث الأول:

توصلنا من خلال ما تطرقنا إليه في الفصل الأول إلى كل التصنيفات والمجالات المذكورة و إن اختلفت في منظوراتها تميل جميعها إلى أن تجعل السيميولوجيا علما موسوعيا وشاملا وتتفق عند نقطة تقاطع المعارف كلها، وسوف نحاول التطرق في الفصل الثاني إلى الفيلم السينمائي ومحاولة ربطه بالسيميولوجيا مع إبراز الدلالات الرمزية للّغة السينمائية.

المبحث الثاني: البنية التنظيمية للعمل الفيلمي ودوره في بناء الدلالة

إن الأفلام السينمائية فن ثقافة وفكر يتوجب على المختصين العناية به وتوجيهه إلى الطريق الصحيح خاصة إذا كان هذا الفن معدا بالطريقة الصحيحة ويكون نتاج أناس ذوي مواهب عالية.

ومع تزايد أهمية الأفلام في حياة المجتمع ونظرا لما يحققه الفيلم من أرباح فقد انتشرت مؤسسات وشركات إنتاج الأفلام والمسلسلات في بقاع العالم، من الطبيعي أن تكون هناك شركات و مؤسسات تسعى لتحقيق أرباح

1 Umberto (Eco), traduit de l'Italien par M Bouzaher, sémiotique et philosophie du Langage, op -cit, p 53.

خيالية، وهناك مؤسسات تسعى إلى تحقيق الفائدة الملقاة عليهم باعتبار أن الفيلم مجموعة من الرموز المقصودة تعمد المخرج لتوظيفها وسوف نتطرق في هذا الفصل إلى قراءة نظرية حول الفيلم السينمائي، أنواعه، تاريخه.

وبعدها بنية الفيلم السينمائي، مراحله، و دوره في بناء المعنى مع تسليط الضوء على أهم النظريات التي جسدت الواقع في الفيلم، و التركيز في الأخير على اللغة السينمائية و دلالتها في الفيلم السينمائي.

1- قراءة نظرية حول الفيلم السينمائي، تاريخه، أنواعه.

السينما اليوم فن تركيبي معقد يختلف عن البدايات البسيطة التي كانت تشكل الفيلم السينمائي في بداياته الأولى، فالفيلم صار يعتمد بنية تركيبية مازالت تقوم على استدراج الفنون الأخرى داخل بنيتها، و ان كان قد تم تعديل وتطوير آليات بما يتلاءم مع الأسلوب والشكل الفيلمي على مدار الزمن، فالسينما تشكل أسلوبا خاصا بها، وان كان هناك بعض التشابهات التداخلات مع الفنون الأخرى، و السينما كفن تعبيري استلزمت دائما طرح السؤال الذي يدور حول طبيعتها، من حيث كونها تشكل لغة تشبه اللغة الكلامية في شقيها الشفهي المدون.

1-1 مفهوم الفيلم السينمائي:

كلمة فيلم في الإنجليزية هي غشاء بلورة، تعني أولا بلورة التصوير الصوتي المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصور و حفظها، ومن باب التوسع أصبحت تعني العمل السينمائي و مجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها، كالفيلم الخيالي وفيلم المحفوظات، الخ وبالمقابل فهي على العموم لا تستعمل في الأفلام القصار.[1]

1تيريز جورنو (ماري) ، ماري (ميشل) ، تر بشور (فائز) ، معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سبق ذكره، ص 46.

2-1 تاريخ الفيلم:

الفيلم حياة على شريط من السيليلوز، وهي انعكاس للصور المخزنة على شريط الفيلم، لمثل هذه الصور تأثير إيحائي يتيح للمشاهد أن يعايش الأحداث المعروضة، وتشبع لديه حب الإثارة والانفعال، وبالتالي يصبح الفيلم وسيلة اتصال.

دور العرض توفر التوتر والاسترخاء في نفس الوقت، يستطيع الفيلم معايشة مصائر أناس غرباء عن قرب ويمكن للمشاهدين من الشعور بالفرح سويا.

كان الإنسان يحلم منذ القدم بإمكانية تصوير الحركة. في أوساط القرن التاسع عشر تم عمل اسطوانة دوارة حيث يمكن إيهام الناظر بأن هناك حركة حقيقية.[1] و يعتبر ابتكار التصوير تطورا هاما كبداية لتطور الفيلم وتمّ التعريف به أول مرة عام 1938، وبعد بضع سنوات أمكن خفض زمن التعريض للضوء من عدّة ساعات إلى جزء بالمائة على يد الإنجليزي "ريتشارد مادوكس" "بلوح بروميد".حينها تمكن "ادوارد مادرج" بهذه الفتحات السريعة للعدسة وبعد عدّة محاولات فاشلة لتصوير مراحل حركة جواد يعدو بأربع وعشرين آلة تصوير عام 1883، إلاّ انه لم يكن قادرا على عرض الحركة المصورة.

و في عام 1888 قدّم "اوتمارانشوس" جهاز العرض "شنا لتزير" الذي أمكن من خلاله عرض الحركة من صور المراحل الفوتوغرافية والتي بدورها شكلت خطوة أخرى على الطريق إلى تقنية الفيلم الحالية.

"توماس ايديسون" اخترع جهاز التليسكوب العامل بهذا المبدأ كما انه صنع الشريط.

"جورج ايستمان" استخدم السيليولود بالجهاز كوسيط والتي مازالت قياساته موحدة عالميا.

1 فلاح القضاة (محمد) ، التلفزيون و الفيلم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الجامعة الأردنية، 1994، ص153.

لم يكن جهاز صالحا للعرض على الشاشة إلاّ أن صوره كانت تحمل الكثير من أسلوب الفيلم الأمريكي اللاحق.[1]

الإخوان "لوي واوجست لبليان" ابتكرا أول آلة تصوير سينمائية في فرنسا، كما صنع الفيلم بنفسيهما. الكاميرا كانت تصلح للتصوير النسخ والعرض قدما أول عرض سينمائي أمام 200 مشاهد في باريس وكان ذلك عام 1895. حاول البدائيين استخدام التقنية الجديدة وإمكانياتها، فعمدوا إلى تسجيل صور عن البيئة وتجربة التأثيرات البصرية والضوء والظل، رغم أن الممثلين اعتبروا التقنية غير مجدية.

و تطور الفيلم تدريجه إلى أن أصبح شكلا فنيا مستقلا، كما أن التقنية ساعدت على تحقيق أفكار فنيّة وأصبحت الكاميرا والإضاءة وسيلتين التشكيل الهامتين.[2] و بعدها تصوير الفيلم الناطق عام 1928 وأصبح من أكثر وسائل الاتصال شعبية.

وبعد فترة جاء الفيلم ذا التأثير الكبير على المشاهدين. و أصبح الفيلم مهم جدا في السياسة، حيث استغل من قبل الفاشية للدعاية والسياسة وخير دليل على ذلك الجريدة الناطقة الألمانية المنتجة بعد استيلاء النازيين على الحكم، واستغلت الإمكانات التصويرية للدعاية السياسية.[3]

1-3 أنواع الأفلام السينمائية:

ينقسم الفيلم السينمائي إلى أنواع نذكر منها:

---

[1] فلاح القضاة (محمد) ، المرجع نفسه، ص 153-154.

2 المرجع نفسه، ص 154.

3 ، المرجع نفسه، ص 155.

1-3-1 الفيلم العلمي:

يعود ميلاد الفيلم العلمي إلى ما قام به العالم الفيزيولوجي الفرنسي "آيتان جون ماري" 1830- 1904 الذي كان طموحه في تحليل الحركة لدرجة أنه كان يرغب في الوصول إلى إعطاء العين المجردة بل العلم كله صورا ثابتة لكل زائل عن النظر، وهذا ما توصل إليه من خلال اكتشافه للكامرتين الآتيتين البندقية الفوتوغرافية le fusil photographie 1982 والكرونو فوتوغراف le chronophotographe.

1-3-1-1 تصنيف الأفلام لعلمية:

التصنيف حسب المجالات العلمية المعاجلة:

تتناول الأفلام العلمية موضوعات عدّة في المجالات العلمية الآتية:

1- المادة والإشعاعات، علوم الأرض، المحيطات، والفضاء، علوم الحياة، الرياضيات، والمعلوماتية، علوم الإنسان. [1]

1-3-1-2 التصنيف حسب الجمهور المستهدف:

إسناد الجمهور إلى فئات الجمهور التي توجه إليها الأفلام العلمية يمكن حصر ثلاث أنواع أساسية للفيلم العلمي:

1 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 163.

- **الفيلم المبسط:**

هو الفيلم العلمي الذي يوجه إلى الجمهور الواسع بأسلوب سهل وبسيط بعيدا عن كل التعقيد مثل: أفلام الرائد "كوستو" التي تعرّفنا على القطب الجنوبي، وأعماق البحار.

- **فيلم البحث العلمي:**

هو الفيلم الذي يستعين به الباحث لدراسة بعض الظواهر التي تتعلق ببحثه أو تخصصه الدقيق، ومن ثم يعد الفيلم العلمي وسيلة لتطوير البحث العلمي، إذ يوجه خطابه أساسا إلى جمهور المتخصصين.

- **الفيلم التعليمي:**

هو الفيلم الذي ينتج خصيصا لأغراض تعليمية، وتربوية، إذ يقرر في مختلف مستويات التعليم من مرحلة الأساس إلى الثانوية وصولا إلى الجامعة.[1]

- **الفيلم التسجيلي:**

كان الفرنسيون هم أول من استخدم عبارة (Film Document)[2] لوصف الأفلام التي أقبل على تصويرها هواة الرحلات في مطلع القرن العشرين مستخدمين في ذلك اختراع "لويس لومير" لأول جهاز التقاط الصور السينمائية المتحركة منذ عام 1895م.[3]

---

1 ابراقن (محمود)، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، المرجع نفسه، ص ص 164-165.

2 يرجع الفضل في تطوير الأفلام الوثائقية إلى فيرتوف، روبير فلاهيرتي و جوريس إيفاس، دون نسيان تأثير كل من المدرسة الوثائقية الانجليزية و الموجة الجديدة الفرنسية و خاصة تجربة (جون لوك غودار).

3سعيد الحديدي (منى) ، سلوم إمام (علي)، أسس الفيلم التسجيلي،دار الفكر العربي: القاهرة، 2004، ص، 12

تعريف "جون جريرسونلقد" جاء تعريف "جون جريرسون" للفيلم التسجيلي هو المعالجة الخلاقة للواقع.

أما تعريف "ريتشارد" أن أصالته لا تنبع من اعتماده على مادة من الواقع فقط بقدر ما ترجع إلى أصالة توظيف هذه المادة الواقعية.

والفيلم المصمم على أساس تقديم معلومات أفكار وخبرات في مجلات المعرفة المختلفة ويقصد نقل أو إيصال أو التأثير على الفئة المستهدفة.

والفيلم التسجيلي في الحياة والواقع ويهدف كما أشرنا إلى نقل المعارف وإثارة الاهتمام واستقطاب فئات مستهدفة إلى مواضيع علمية مختلفة، كما أنه من الخطأ عدم اعتبار بأن الفيلم الوثائقي لا يؤدي وظيفة الترفيه عن الجمهور.[1]

- **الفيلم الروائي:**

الفيلم الروائي على عكس التسجيلي، الذي يعتمد على الخيال و للاواقع و يقصد به الكسب والترفيه بالدرجة الأولى، والسبب أن الروائي يستطيع أن يغوص في أعماق الواقع مع ما يسمى باللغة السينمائية تحوير وخروج قليلا عن الواقع الذي يتناوله الفيلم الروائي. فالفيلم الروائي يستطيع أن يتناول شخصية تاريخية، فيقوم المخرج أو الطاقم الإنتاجي بتطعيمه بالحقائق التي ستكون الأساس بالإضافة إلى إضافة تصورات طاقم الإنتاج لهذه الشخصية، و إضفاء الروح الدرامية عليه. فلو نظرنا إلى فلم عمر المختار لوجدناه روائي تاريخي يصور الشخصية الفذة، المقاتل الصلب في وجه الاستعمار، المحب لدينه وطنه.[2]

1فلاح القضاة (محمد) ، التلفزيون و الفيلم، مرجع سبق ذكره ، ص 168.

2 مرجع نفسه، ص 168-169.

➢ **الفيلم الكوميدي:**

كانت هذه الكلمة تعني كل مسرحية، والتي لها حبكة شبه حقيقية تثير الضحك برسم عادات، وعيوب شخصية ما، ونقائصها وقد استولت السينما على هذا النوع الأوسع من أن يحدد إلاّ برغبة تسلية الجمهور.[1]

➢ **الكوميديا الموسيقية:**

ظهرت الكوميديا الموسيقية في الوقت الذي ظهرت فيه السينما الناطقة، وتطورت من 1930 إلى 1950 ودون أي اهتمام تشابه مع الحقيقة، تكون فيها الحبكة ذريعة لمشاهد من الموسيقى، والرق.

ويعتبر بوسبي باركلي(Busby Berkeley) و ستانلي دونن (Stanley) Donenوفيسنتمينيلي(Vicente Minelli) من أشهر المخرجين الأمريكيين، وبعد إهمال هذا النوع مدّة من الزمن عاد إلى الظهور بصورة عريقة مع جاك ديمي (Jacques Ddemy) في فرنسا آنسات روشفور (les Demoiselles de Rochefort) 1986 "وست ساسد ستوري" في الولايات المتحدة الأمريكية 1961 وفي وقت احدث، شانتال اكرمان Chantal Akeman، غولدن آيتز أو الثمانينات الذهبية Golden Eighties، وودي آلن Woody allen ، او مع اهتمام جديد يأخذ الواقع في الحسبان، أوليفيهدوكاستيل Ducastel Olivire، جانّ ةالصبيالهاتل Jeanne et le garçon formidable، 1999[2]

1 تيريز جورنو (ماري) ، ماري (ميشل) ، تر بشور (فائز) ، معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سبق ذكره، ص 22.

2 مرجع نفسه، ص22.

➢ **الدراما:**

هي كلمة يونانية الأصل، وهي مشتقة من الفعل اليوناني القديم بمعنى اعملDrao هي تعني أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح .[1] و لكن استعمالها عنوانا لنوع من الفن، جعل من الصعوبة وضع تعريف محدد لها، أو تفسيرها في بعض الكلمات والجمل، فجوهر الفيلم إذا الفعل الذي يشكل موقفا فنيا وهذا المعنى الحقيقي لكلمة دراما...و هذا لا يعني المسرح لان المسرح ما هو إلاّ منصة، ورموز تصويرية لا يمكن ترجمتها إلى لغة الحوار المصاحبة للأداء التمثيلي.[2]

أهمية الدراما السينمائية التلفزيونية:

السينما هي ميدان سحري تتحد فيه عوامل كثيرة منها البيئي والسيكولوجي لخلق أفق مفتوح أمام الدهشة والإيحاء، وهي فن جماعي له لغته الخاصة والتي أساسها الصورة سواء كانت صامتة أم ناطقة، وعن قوة الصورة، و خوفنا منها، وتلك الرغبة تنتابنا وتشدّنا نحوها هي أشياء حقيقية وفعلية لا يمكن إنكارها، الوسيلة الوحيدة التي يمكن أن يدافع بها المرء عن نفسه ايزاءها هي أن يغمض عينيه، ولأن هذا فعل صعب في السينما فإنه يظل دون حماية أو واقع.[3] و تعتبر الدراما كما عرّفنا وسيلة من وسائل نقل التجارب الإنسانية، وتقديم الأفكار، وتسهم كذلك في الحكمة العملية، كما تقدم رؤى للحياة، وعلى حد تعبير أرسطو، فإن الأشياء التي ننظر إليها بحد ذاتها بألم نسرّ بتأملها عندما نراها تقّد بأمان، وبدقّة.[4]

---

1 عدلي (رضا) ، البناء الدرامي في الراديو و التلفزيون، دار الفكر العربي: القاهرة، 1998 ص 35.

2 كمال زكي (أحمد) ، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس: القاهرة، ط2، 1980، ص 25.

3 شكري (عبد المجيد) ، الدراما المرئية، دار العربي للنشر والتوزيع: القاهرة، 1994، ص 21.

4 بنتلي (أريك) ، تر جبرا جبرا (إبراهيم) ، الحياة في الدراما، المؤسسات العربية للدراسة والنشر: القاهرة، ط3، 1982، ص 13

ولهذا السبب يتمتع الناس برؤية شبه ما هو: أنهم يبدون أنفسهم يقولون (نعم، ذلك هو) وبعبارة أخرى يمكن تقديم شريحة نيئة من الحياة على أنها فن، فليس الانحراف عن الحياة هو ما تتمتع به، والمحاكاة وحدها لا تكفي لأن تتحول لألم الذي تقاسيه في الحياة إلى سرور حين نراه مجسد أمامنا.[1]

ومن خلال هذا تكمن أهمية الدراما في النقاط التالية:

لا تكفي في إثارة الشفقة بداخلنا بل إنها تثير فينا الإحساس بالإعجاب، وهو بدوره يسمو بالروح ويجعلها جديرة بالبطولة.[2]

كما تثير فينا الشعور بالخوف حتى تكشف لنا عن مدى ضعفنا أمام مآسي الحياة، فيدفعنا هذا الشعور إلى التفكير المتّزن، والتأملات الرزينة حين يشعر بضعفه أمام هذه القوى الطائشة العمياء.

و الدراما بطبعها "اخشن من الشعر الغنائي والرواية، في أنها لا تخفي صلتها بالعناصر الفضة التي تثير فينا متعة (لا مسؤولة)، وهذا يفسر الحقيقة المعروفة، من أن المسرحية الجديدة، يمكن التمتع بها على مستويات متباينة من قبل المشاهدين متفاوتي الثقافة والرهافة.[3]

- **الريبورتاج:**

ظهر الريبورتاج السينمائي بفعل التطور الكبير الذي شهدته الصحافة المكتوبة، على اثر المقالات المشوقة التي كان يحكي فيها الصحافي بصفة حية Vivanteما سمعه وما شاهده. و قد كان للتلفزيون دور كبير في تطوير الريبورتاج الحالي القائم على ضرورة جمع المادة الإعلامية اللازمة لتغطية حدث علمي أو ثقافي.

1 المرجع نفسه، ص 138.

2 فيشر (ارنيست) ، تر أسعد (حليم)، ضرورة الفن، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 12.

3 بنتلي (أريك) ، تر جبرا إبراهيم جبرا، المرجع نفسه، ص 15.

يعاب على الفيلم الوثائقي (المعتمد كثيرا في أوروبا الاشتراكية سابقا) بأنه يقوم على "تخزين emmagaziner الواقع". أما فيلم ريبورتاج الواقع (بوصفه إبداعا للغرب الرأسمالي) فيعاب عليه بأنه مجرد وهم مزيف للواقع.[1]

2- بنية الفيلم السينمائي ومراحل إنتاجه:

يتكون الفيلم السينمائي من عناصر ترتبط جميعها في وحدة جدلية متماسكة، إلا أنه ينبغي علينا من الناحية العلمية التطبيقية أن نعزلها الواحدة تلوى الأخرى أن كل منها يكون جانبا مستقلا من العمل السينمائي، يتطلب معرفة خاصة وإمكانيات محددة واختصاصات ومتفرقة وتتمثل هذه العناصر في:

2-1 البنية التمثيلية:

2-1-1 الممثل:

تستعمل هذه الكلمة عادة في السينمائي ممثل الذي يمثل دورا، أو يؤدي دور شخصية ما، من الدور الأول حتى الدور الصامت وهو ليس دائما محترفا للتمثيل، بخلاف الكوميدي الذي يكون التمثيل مهنة له. و هناك بعض المخرجين وبعض الحركات يستعملون ممثلين غير محترفين هكذا كان حال السينمائيين الواقعيين الجدد[2]

2-2-2 البنية التمثيلية:

من توزيع الأدوار إلى قيادة الممثلين، وتوجيههم، وترتيب العناصر المكونة للبيئة والعلاقات، وأداء كل ممثل، حركته، ونبرة صوته، ولهجته.[1]

1 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 166.

2 تيريز جورنو (ماري) ، معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سبق ذكره، ص03.

2-2-3 البنية البصرية:

وتشمل تشكيل الصورة وتوزيع الإضاءة و التوجيه و إدارة الكاميرا، بناء الديكور وتجسيد هيئته، طرازه، ومحتواه ويمتد إلى الملابس شكل الشعر والماكياج.[2]

2-2- 4 البنية السمعية:

توظيف عناصر الصوت من كلام وموسيقي ومؤثرات الفيلم.

2-2-5 البنية المونتاجية:

و تشمل تفاعل جميع العناصر المكونة للفيلم السينمائي وتوحيدها في بناء معماري فريد من نوعه وفق قواعد أصول سينمائية يجب أن يؤخذ بها في كل مراحل العمل السينمائي اعتبار من كتابة النص الأدبي.[3]

3- مراحل إنتاج الفيلم السينمائي ودلالته:

3-1 المرحلة التحضيرية الأولى:

يتألف العمل في هذه المرحلة من مجموعة الأعمال التي تخضع لها عملية كتابة السيناريو وسيناريو الإخراج (تحويل الكلمة غلى صورة على الورق) و أعمال أخرى تحضيرية للدخول في عملية الإخراج الحقيقي وسوف نفصل في هذا العنصر مراحل الإنتاج السينمائي.

3-1-1 السيناريو:

1 سبرزسني (بيتر) ، تر الياسري (فيصل) ، جماليات التصوير و الإضاءة في السينما و التلفزيون، مركز الحضارة العربية: القاهرة، 2003، ص 09

2 المرجع نفسه، ص 09.

3 المرجع نفسه، ص 10.

– مفهوم السيناريو:

يعد مفهوم السيناريو من بين المفاهيم التي تجمع في طياتها حقلين معرفيين مختلفين مظهريا، متكاملين جوهريا.

فالسيناريو، باعتباره الصياغة الأدبية والفنية الأساسية لبناء الفيلم، يتطلب من السيناريست أي كاتب السيناريو أن يجمع بين المبادئ الأساسية للفن السينمائي، وان يكون كاتب أدب بامتياز.[1]

فالكاتب الذي يكتب للسينما قد يكون هو نفسه الذي يكتب للأدب قصصا و روايات، لان الأساس موحد يصب في عملية التواصل وخلق إرساليات وحكي مواقف اجتماعية ونفسية...غير أن الفرق الوحيد حسب – "انطونيو كوكا" Antonio cuca يكمن في اختلاف الشكل و طريقة العرض التي من خلالها تنجز هذه المفاهيم (السينمائية) وتتجسم.[2]

وقد عرّف الناقد "محمد نور الدين أفاية" بأنه مشروع بصري للفيلم، في شكل مخطوط وهو في حاجة إلى عين مغايرة في تحقيق الانتقال من المشروع البصري للفيلم إلى الفعل المترجم من خلال الكاميرا أو الحركات والأصوات بالأشياء. [3]

– كتابة السيناريو:

إن أول ما يحيلنا لهذا المفهوم، هو وحدة الجدالات التي دارت في الأوساط الثقافية الغربية حول مشروعية استخدامه في الحقل البصري، وهل يجوز أن نستخدم الكتابة السينمائية بالصورة ؟ بالرجوع إلى الأربعينيات من

1 Laurent (Jullier), l'écran post- moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice, paris l'harmattan, 1997,p 39.

2 Antonio (Cucca), l'écriture du scénario, Ed Dugauri, 1988, p 08.

3 أفاية (نور الدين) ، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، منشورات عكاظ، 1988، ص 83.

القرن العشرين حيث ظهر مفهوم الكاميرا – القلم يمكن تسجيل في هذا الشأن مجموعة آراء يناصر بعضها المفهوم ويدعو له، ولا يرضى البعض الآخر باستعمال الكتابة خارج حقل النصوص الداخلية وشروط الإنتاج.[1]

إن مفهوم الكتابة، كما يؤكد ذلك "كريستيان ماتز" Christian Metz تقنيات للتسجيل Techniques d'enregistrement حيث يقوم بتسجيل وتدوين التطور في أشكاله المتعددة.[2]

– مرحلة كتابة سيناريو الإخراج:

سوف نحدده بالقواعد و الأسس التالية والمتمثلة في:

التحضير للإنتاج يجب أن يكون شاملا و متكاملا لمختلف الجوانب الإنتاجية من ناحية إبداعية وتقنية إيجاد الحلول للمعيقات التي من المحتمل مواجهتها أثناء عملية الإنتاج على الصعيدين الإبداعي و التقني.[3]

التحضير للإنتاج الفيلمي يجب أن تكون على أسس موضوعية، وينفذ بدّقة، وعمق ويتم ذلك عن طريق التخطيط الدقيق وكذلك عن طريق استخدام كل الوسائل والإمكانيات الفنية والتقنية المتاحة في تنفيذ الفيلم وتحديد التوجه النهائي للعمل الإبداعي في إخراج الفيلم غلى حيز الوجود.[4]

---

1 المرجع نفسه، ص 120

2 (Christian) Metz, langage et cinéma, paris, Larousse, 1971,p 191.

3 فلاح القضاة (محمد) ، التلفزيون والفيلم، مرجع سبق ذكره، ص 161.

4 المرجع نفسه، ص 161.

من المنطق إجراء تحضيرات و إعداد للتصوير، وتدريب الممثلين وتجهيز الملابس والديكورات التي تساعدنا في عملية الإنتاج ورفع نوعيته والتقليل من وقت الإنتاج لكي لا نؤخر في عملية الإنتاج. فلو عدنا إلى التصوير وما يتطلبه في الميدان لوجدنا أننا بحاجة لكاميرات ومستلزمات بحالة ممتازة، هذا يتطلب منا أن نجهز هذه الكاميرات وملحقاتها في المرحلة التحضيرية وإجراء عمليات الصيانة الشاملة قبل الذهاب إلى ميدان التصوير أو حتى في التصوير الداخلي، لان اكتشاف عطل أو خلل في أجهزة التصوير في الميدان سيتطلب من أن نؤخر عملية التصوير إلى وقت طويل لكي نقوم بإصلاحها، فعلينا أن نكون جاهزين قبل البدء بالتصوير الميداني. كما يتوجب علينا في المرحلة التحضيرية الكشف عن مواقع التي سيتم التصوير فيها وإجراء مراجعات مع الممثلين.[1]

لقد أشرنا إلى أن المرحلة التحضيرية تشمل كل من كتابة السيناريو، وسيناريو الإخراج.

4- الدورة الإنتاجية الكاملة (المونتاج ودلالته الرمزية في الفيلم) :

4-1 مرحلة التصوير:

هي المرحلة التي يبدأ فيها دوران عجلة العمل الفني , أو كما يطلق عليها السينمائيون (الدورة الفنية للفيلم) حيث يشمل العمل في هذه المرحلة خطوات الأداء الفني للمهن السينمائية المشتركة معاً في عمليات التنفيذ الفعلي للفيلم , ولذلك يتخذ الدور الإنتاجي أهمية خاصة في هذه المرحلة بالتواجد المكثف علي مستوي كل صغيرة وكبيرة من خلال كل خطوة في الدورة الفنية للفيلم, للعمل علي إزالة العقبات ,وعلاج أية اختناقات أو مشاكل قد تطرأ , يمكن أن تعوق مسيرة العمل , فالنشاط الإنتاجي في هذه المرحلة هو المحرك الرئيسي لكل المهن السينمائية , والرابط الأساسي بينها من خلال التنسيق بين اختصاصاتها بشكل متوازن يكفل دفع عجلة

1 المرجع نفسه، ص ص 161-162.

العمل إلى الأمام.

كما أن المتابعة الإنتاجية على مستوى مرحلة التصوير الفعلي يتعين أن تأخذ شكلا آخر مختلفا في الكم والأسلوب ,وهى تتميز – بأن تكون أكثر كثافة وأكثر تركيزا .. بمعنى أن المتابعة الإنتاجية خلال أيام التصوير الفعلي يتعين أن تؤدى بإيقاع أسرع وبمرونة كافية وتنسيق كامل بين كل أعضاء الهيئة الإنتاجية للفيلم لمراجعة التفاصيل مع بعضهم بعضا أولا بأول وبشكل متكرر وعلى فترات متقاربة للتحقق من تدبير كافة الاحتياجات الخاصة والمطلوبة ليوم التصوير من واقع ما هو وارد بأمر العمل اليومي المسلم لهم من فريق الإخراج ,و الذي قد يسلم لفريق الإنتاج في اليوم السابق على التصوير مباشرة أو قبله بعدة أيام حسب ظروف تحديد موعد بدء تصوير الفيلم.وحتى نتعرف على دور مدير الإنتاج خلال مرحلة التصوير ,علينا أولا أن نتعرف على دورة إعداد الفيلم.

4-2 مونتاج الفيلم:

يعتبر المونتاج فن وصل اللقطات السينمائية ببعضها في جميع مداخلها حتى يكتمل الفيلم صورة وصوتا في تزامن دقيق وفي شكل فنّي خلاّق يعتمد عليه الفيلم في وقعه واستحواذه على المتفرج.[1]

ولم يكن فن المونتاج، بهذا التعريف معروفا في المرحلة الأولى للسينما، حيث كلّف جهله رواد السينما العالمية الأوائل الثمن غاليا، ماديا، معنويا وفنيا، خاصة في تلك المرحلة التي كان يصور فيها الفيلم دفعة واحدة يعرض في شكله البدائي، ويحرم في ظل نقص هذا الجانب الفني، من تلك اللمسة الفنية السحرية وهي فن المونتاج.[2]

1 أفاية (محمد نور الدين) ، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، مرجع سبق ذكره، ص 120.

2 يخلف (فايزة) ، مناهج التحليل السيميائي، مرجع سبق ذكره، ص 148.

3-4 أنواع المونتاج:

قامت السينما بفتح آفاق جديدة وروحية من أجل التعبير عن حياة الإنسان، بل و أيضا عن مكوناته وعوالمه الداخلية- المشاعر، الأفكار، الأحلام، الهلاوس، ذلك عبر قدراتها البصرية، التي تمثل في الوقت ذاته الحركة في الزمن، تلك الحركة التي ظل الإنسان منذ بدء الخلفية يحلم بالسيطرة عليها، والفن –بخلاف الواقع- لديه القدرة على الإمساك باللحظة الزمنية، بل ولديه القدرة على أيضا على التلاعب بالزمن، وهكذا تحققت رغبة الإنسان في السيطرة على الزمن عبر الفن، إلا أن تناول الفن للزمن ينبع من منظور مختلف عن المنظور الواقعي حيث يعبر الفن عن قوة اللحظة المقدمة من خلاله، عبر شكل انفعالي مجسد. ومن هذه المقدمة الوجيزة سوف نعرض أنواع المونتاج والمتمثلة في:

- **المونتاج التناوبي**:مثل التناوب بين المجال والمجال المقابل، في تصوير مشهد حواري.
- **المونتاج التعاقبي**: وفيه يتم تحقيق تصوير مشاهد بناء على تعاقب في الزمان والمكان كتصوير مشهد ملاحقة رجال الشرطة للمجرمين.
- **مونتاج التجاذبات العنيفة**: الذي يعتمد على التقابل فيما بين الموضوعات الإنسانية الحساسة التي تعد بمثابة صرخات تخلق لدى المتفرج تأثيرا عميقا أو صدمة نفسية.
- **المونتاج البطيء**: وهو الذي ينشأ من خلال تركيب لقطات ذات مدّة أطول الأمر الذي يؤدي إلى تتابعها البطيء على الشاشة.
- **المونتاج المتوازي**: هو المونتاج الذي يقيم مقاربات بين أطروحات متناقضة مثل: التقريب الرمزي بين الأغنياء والفقراء.

- **المونتاج بالتباين:** هو النوع الذي يبرز في المؤلف تداخل لقطات مشهدين أو أكثر حتى يتابع المتفرج أجزاء من كل مشهد على التوالي، بشكل تباييني أو تقابلي.
- **المونتاج السريع:** هو المونتاج الذي يقوم على وثبات زمنية معبرة، بقفز جزء من الحدث إلى جزء آخر يفصل بينهما فارق زمني واضح.[1]
- **المونتاج العكسي:** وهو الذي يتم فيه الانتقال من مشهد إلى عكسه كالانتقال من مشهد جنازة إلى مشهد فرح.[2]

4-4 الدلالة الضمنية للمونتاج:

كان على السينما عندما عبرت عن دلالات الزمن وتأثيراتها المتعددة، أن تستوعب أن " اللقطة " هي أصغر وحداتها الفاعلة تعبيرا، بل و أهمها، وهذا لاستيعاب استدعى تكشف قدرات " المونتاج "كضرورة حتمية لابد لها من الوجود لتفعيل دور اللقطة في السياق الفيلمي كوحدة دلالية فمع ظهور "اللقطة" و المونتاج كعنصرين أساسيين من عناصر التعبير الفيلمي، ولدت علاقة الفيلم بالزمان والمكان حيث أن كل ما هو مصور في الشكل الفني من مواد و ظواهر و شخصيات و المظهر الخارجي المتنوع لمشاعر الناس و أحاسيسهم وإرادتهم إنما يحيى في المكان والزمان الفني.[3]

1 يخلف (فايزة) ، المرجع نفسه، ص ص 150-151.

2 Laurent (Jullier), l'écran post- moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice,op -cit, p 37.

3 يولدا شيف (ليكال) ، قضايا البحث الفلسفية في الفن، ص102

5- دور المونتاج الفيلمي في تمثيل الواقع:

أتت ولادة السينما كفن له القدرة على التعبير، عندما تحطم المكان والزمان كوحدتين مستمرتين بصريا، وهذا ما أتاحه المونتاج من أجل تعبيرية خاصة بالسينما وحدها، وكما يقول " مالرو" : " انه لمن التقسيم إلى مقاطع، أعني من استقلال المصور و المخرج عن المشهد نفسه، ولدت إمكانية التعبير لدى السينما بل ولدت السينما كفن."[1] ، فإمكانية التقسيم والتجزئة للمشهد لم تكن متاحة من قبل استخدام المونتاج، وهذه التجربة أتاحت للسينما أن تكون أكثر فاعلية وحيوية في التعبير عن المشهد، وكذلك في التعبير عن الواقع، وان كان الواقع الفيلمي يختلف عن الواقع الحقيقي الذي نحيا به، فكما يقول مالرو " ذلك أن السينما كشفت لنا واقعا جديدا". أو أنها إن شئت تسببت في نوع جديد للواقع وفي الوقت نفسه كشفت للفنان عن مناهل جديدة للاستلهام والتخيل والإبداع" [2] وعلى الرغم من كون السينما قد بدأت باعتمادها على الحركة فإنها وعت وجود اللقطة كوحدة أساسية أولية في البناء الفيلمي، واعتمدت على المونتاج كمنظم لسياق الرؤية، عندها اتجهت السينما نحو مفهوم الاختزال وهذا الاختزال انصب بشكل أساسي على حذف كافة الأوقات والأمكنة الضعيفة من السياق الفيلمي، وكان الغرض الأساسي من تلك العملية السابقة هو دفع عجلة السرد الفيلمي بعيدا عن العوائق الطبيعية والموجودة بالواقع المعاش.

6- الدلالة الزمنية للمونتاج:

وإذا كانت علامات مرور الزمن الدالة عليه مثل الإظلام التدريجي Faide out أو الظهور التدريجي Faide in أو المزج Dissolve كانت تعطي لفترة طويلة علامات دالة زمنية في السياق الفيلمي حيث

1 بيكون (غايتان) ، آفاق الفكر المعاصر، نخبة من المترجمين منشورات عويدات: بيروت، دون سنة النشر، ص 105.

2 المرجع نفسه ص 448.

كان يرتبط استخدام الإظلام التدريجي ثم الظهور التدريجي بمرور فترة زمنية طويلة ما بين الأحداث الفيلمية قد تصل إلى سنوات من أجل التعبير عن نمو أحد الشخصيات من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب، وما شبه ذلك، أما المزج فقد كان يعبر عن فترة زمنية أقل، بل أن استخدامها قد أخذ منحى آخر، مثل الارتباط الشكلي مابين شيئين، أي أنها لم تعد قاصرة على استخدام الزمني لها فقط، بل أن التعبير على مرور الزمن لم يعد هو الآخر مرتبط بها، إذ أصبح الانتقال ما بين الأزمان غير مرتبط بهذه الوسائل المستعارة أساسا ممن المسرح في ما يخص الإظلام والظهور التدريجيين وإنما أمسى يرتبط بالقدرات المتولدة من "المونتاج كبنية معبرة عن مرور الزمن، فالفيلم يتكون من عدد كبير من الصور الفوتوغرافية يعبر عنها المونتاج مع تداعياته المختلفة.."[1] ولأن الفيلم لا يخضع لبنية نحوية مثله مثل اللغة الكلامية ، فإن التعبير عن الزمن كان يمثل أحد الأسئلة التي تبحث عن إجابات لدى صانعي الفيلم، " ولكن كيف تشير السينما إلى التلاعب والتلاحق... " [2] فإمكانية التعبير عن المرور الزمني لا توجد لها قواعد يمكن أن تحكمها في نطاق معين، وإنما هي ترتبط بالسياق الفيلمي المقدم بشكله البصري والذي يختلف عن سياق اللغة المكتوبة، " أن العمليات السردية للقارئ حين يهتم بقصص مطبوع تتجه أساسا نحو عملية التصوير التخيلي، وهذا ما يجب أن يفرقه القارئ لنص مطبوع، أما في السرد السينمائي فينبغي أن يقدم سردية أكثر تصنيفا وتجريدا" [3] فالفيلم السينمائي فلا يملك إلا الحاضر كما سبق الذكر، وهذا الحاضر هو حاضر بصري، متجسد، مرئي، مكثف، مختزل، محدد، ولا يملك قاموس الأفعال أو إشارات محددة للتعبير عن مرور الزمن، فاستخدام وسيلة الانتقال "بالقطع" المباشر ما بين الأزمان قد أصبح مستوعبا من قبل متلقي الفيلم في التعبير عن الانتقال ما بين الفترات الزمنية، وان كان

1 ماتز (كريستيان) ، تر الكردي (محمد علي) ، مجلّة الثقافة الأجنبية، العدد 1، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1976، ص 173

2 المرجع نفسه، ص 172.

3 شولز (روبرت) ، تر الغانمي (سعيد) ، السيمياء والتأويل، المؤسسة العربية للدراسة والنشر: بيروت، 1994، ص ص 116.117.

الأخير " القطع " لم يبلغ وجود الأساليب القديمة " مرور الزمن" في أي منهما، فالبعض قد يلجأ إلى أي من الوسائل التي تناسب السياق الفيلمي التي يحددها للعمل فالمتلقي يمكن استيعاب أي منهما دون حدوث ارتباك أو لبس لديه وان كان هذا كله يرتبط بالسياق المنظم للأحداث.

7- نظريات الفيلم السينمائي كأحد مكونات للدلالة:

تهتم نظريات الفيلم الكبرى بتفسير الوقائع الاجتماعية والبحث في المشكلات التي يعاني منها المجتمع وترجمتها افتراضيا عن طريق إنتاج الأفلام ومن بين هذه النظريات نخص بالذكر النظرية الواقعية في السينما، نظرية السينما الشكلية، نظرية المستويات لوصف الصورة كأحد مكونات الدلالة.

7-1 الواقعية:

سنحاول في هذا البحث أن ندرس الواقعية بشتى أنواعها تاريخها، الواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية، ثم الواقعية الجديدة في السينما. وسوف نشرح هذا العنصر بإسهاب بحيث يعد العنصر الأساسي في الموضوع لرصد المظاهر والتجليات و الدلالات المختلفة التي يوحي إليها الفيلم.

7-1-1 تاريخ الواقعية:

ظهرت الواقعية في القرن التاسع عشر، لتتبلور إلى تيار أدبي معبر عن توجه إبداعي وحساسية فنية ورؤية إيديولوجية، جذور الواقعية ضاربة في القدم، حيث أن كل الحضارات الإنسانية السابقة كانت تعرف بدرجات متفاوتة بعض ملامح التعبير الواقعي[1]. إن الواقعية تتعامل بطريقة جدية مع الواقع لتترجمه بواسطة أدوات تعبيرية

1 Mimésis (E. Auerbch), , La représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Gallimard, 1968,p 86.

وتشكله وفق متخيل متميز، لكن الأدباء والنقاد والمفكرين اختلفوا في تحديد هذا الواقع، كما اختلفوا في الطرائق المعتمدة لنحت الواقع التخيلي وصياغته أدبيا وجماليا مما أدى إلى تنوع مناهج الإبداع الواقعي.[1]

لا يخلو إبداع من السمات الواقعية، لكن الواقعية بوصفها مذهبا في الإبداع تبلور في القرن التاسع عشر تحت تأثير المجتمع الصناعي وازدهار الفلسفة العقلانية المادية واستقلال علم الاجتماع على يد كل من "أوغست كونت" و "دوركايم"، كما أن التحول الحضاري في يقتضي أشكالا ثقافية جديدة تحل محل الرومانسية التي أكملت دورتها التاريخية وبدأت تضمحل وتتلاشى بعد أم عرفت عصرها الذهبي في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وكانت المرحلة الانتقالية يمثلها، على سبيل المثال لا الحصر، "فيكتور هيغو" الذي جمع بفضل عبقريته الفذة، بين روح رومانسية ثورية ورؤية واقعية واعية بديناميكية الواقع التاريخي الفرنسي، كما يتجلى ذلك في رواية البؤساء.

ومع منتصف القرن التاسع عشر، أخذت الواقعية تهيمن على كل شيء، لتتربع على عرش الأدب والفن، فبرزت في القصة والرواية والمسرحية والرسم، ودعا روادها إلى الموضوعية في الإبداع، وتبني دقة الملاحظة في تصوير العالم الخارجي وخلجات النفس الإنسانية والثقة بالعلم في حل المشكلات الإنسانية.[2]

وتحدد الواقعية في مواجهة المثالية التي سيطرت على الآداب والفلسفة الأوربية من عهد أفلاطون حتى القرن التاسع، وترى المثالية أن حقيقة الواقع لا تتجلى إلا من خلال ذات الإنسان ووعيه الذي يضفي المعاني والدلالات على الحياة، إنه التمركز حول الذات الذي جسده كل من أفلاطون و"بركلي" و "هيجل" في عالم

1 بودربالة (الطيب) ، جبا الله (السعيد) ، الواقعية في الأدب، مجلّة العلوم الإنسانية، العدد السابع، جامعة محمد خيضر بسكرة: باتنة، 2005، ص 02

2 المرجع نفسه، ص 02.

الفلسفة. أما الواقعية، فإنها تعكس القضية، إذ تعتقد أن الواقع هو الذي يتحكم في الأبنية المعرفية ويحدد اطر الوعي بالذات والعالم على أنقاض مركزية الذات و اللوغص، وتؤسس لمبدأ حتمية الواقع وتحكمه في الإنسان.[1] نشطت الواقعية داخل هذه المرجعيات الثقافية والفكرية الجديدة، وسعت إلى اكتشاف القوانين التي تتحكم في المجتمع والعلاقات الاجتماعية، وآمنت بأن الإنسان خاضع لنواميس وسنن صارمة. إنها "الفيزياء " الاجتماعية على حد قول "أوغيست كونت" مؤسس علم الاجتماع الحديث. لذلك آمن الواقعيون بالعلم والديمقراطية وحتمية تغيير المجتمع. كما رفضوا الروح الأكاديمية اللصيقة بالإبداعات الكلاسيكية، وعبروا عن حياة العمال والفلاحين والشرائح الاجتماعية الفقيرة، فجاءت موضوعاتهم معبرة عن تنوع الحياة وتشبعها.

اختار الواقعيون موضوعات جديدة، بعيدة كل البعد عن موضوعات الكلاسيكيين وموضوعات الرومانسيين. كما تبنوا أساليب جديدة في الإنشاء والتعبير، قصد تحقيق شفافية المقروئية وضمان وضوح الدلالة، وتغيرت وضعية الشخصية الأدبية من حالة النماذج الجاهزة إلى وضعية الشخصية المتجذرة في عالم مأزوم يفتقر إلى اليقينيات والمعاني الإيجابية.[2]

لقد فجرت البورجوازية الزاحفة والمنتصرة في القرن التاسع عشر نمط الحياة التقليدي المبني على الانتماءات التقليدية وعلى التوازنات الاجتماعية وعلى التوازنات الاجتماعية وعلى المقولات اليقينية. فأصبح الإنسان ريشة في مهب الريح كيفما تشاء. إنه الإحساس المأساوي المتوالد عن فقدان الإحساس بالقيم الأصلية كما يرى "جورج لوكا تش".[3] و أضحت الواقعية ملحمة حديثة تعبر عن صراع الإنسان مع قوى رأس المال، كما كان إنسان الملاحم الهوميروسية يصارع قوانين الآلهة الصارمة.

---

1 بودربالة (الطيب) ، جبا الله (السعيد)، ص ص 03، 04.

2 المرجع نفسه، ص 03.

[3] Lukacs (George), La Théorie du roman, paris, Gonthier, 1963, p 23.

لقد كانت فرنسا وانجلترا و روسيا سباقة في اكتشاف المنهج الواقعي في الإبداع ويبدو أن الرواية في فرنسا ولدت وهي واقعية على يد كبار الأدباء من أمثال "فولبير"، "بالزاك"، "ستاندال"، "زولا"....الخ واشتهر في انجلترا بعض الروائيين الواقعيين مثل "تشالرز" "ديكنيز"، "ووالنز" "سكوت"، أما روسيا القيصرية، فباعها طويل في هذا المجال إذ أن جذور الواقعية تعود غلى القرن الثامن عشر، وقد استطاع الروائيين الروس التجذر في الواقع الروسي والروح الروسية، ليبدعوا بعض روائعهم الأدبية العالمية الخالدة.[1]

بعد هذه التوطئة عن تاريخ الواقعية، وما يتصل بها من خلفيات فلسفية، ثقافية وفنية، يجدر بنا أن نتعرض لجملة من المدارس الواقعية حتى يستوفي البحث حقه من الدراسة والتحليل.

7-1-2 الواقعية النقدية:

وهي الشكل الذي أخذته الواقعية في القرن التاسع عشر إذا استثنيا الواقعية الطبيعية). أي أن الواقعية ولدت وهي نقدية، لأن أوضاع المجتمع الصناعي الأوربي في منتصف القرن التاسع عشر، كانت تحول دون تبلور فكر ثوري جماهيري مؤثر في الفنون و الآداب. فاكتفت الواقعية وقتها برصد التناقضات الاجتماعية والكشف عن خبايا الأزمات الكبرى التي كانت التي كانت تعصف أوربا. وقد تحري الأديب الواقعي النقدي الصدق في وصفه لحركة التطور الاجتماعي. ويعد هذا الموقف بعدها موقفا ايجابيا لأنه رفض الصمت والانصياع للإيديولوجية البورجوازية و آثار تعرية الواقع ووصفه كما هو بكل جرأة. و لكونه يفتقر إلى النضج السياسي والى الوعي الإيديولوجي و إلى الرؤية الجدلية و إلى الشمولية، لأنه لم يستطيع تفكيك الواقع وإعادة بناءه وفق نظرية ثورية بهدف تغييره وتحويله والقضاء عليه، وبعبارة أخرى ونستطيع أن نقول أن الواقعية النقدية تمثل الطرف الثاني من الجدلية أي نقيض الأطروحة، التي تتوج ولم تكتمل بالتجاوز و التأليفة.[2]

---

[1] بودربالة (الطيب) ، جبا الله (السعيد)، مرجع سبق ذكره، ص 03.

2 المرجع نفسه، ص 05.

يعد الروائي الفرنسي "بلزاك"، أشهر ممثل للواقعية النقدية، ويرى "لوكاتش أن بلزاك"، رغم انتماءاته السياسية البورجوازية، ورغم تعاطف مع الملكية، إلا أن كتاباته تعكس إيديولوجية تقدمية وتحررية ذلك، أنه يجب التفرق بين إيديولوجية الكاتب بوصفه مواطنا وإنسانا و إيديولوجية كتاباته التي لا تخضع إلا لمنطق الكتابة ونسيج الدلالات.

والواقعية النقدية تقرر أن مهمة الفن تتمثل في نقد الحياة بمفهومها العلمي الماركسي. كما يلمس كذلك اهتماما كبيرا بالقيم الجمالية والفنية.[1]

7-1-3 الواقعية الطبيعية:

يعد زولا رائد الواقعية الطبيعية في الغرب، واليه يعود الفضل في بلورة مفهومها وحقيقتها من خلال كتاباته التنظيرية العديدة التي نشرها على امتداد سنوات طويلة. و قد هاجم زولا الرومانسيين وانتقد البلاغة اللفظية والخيال وتقديس الفرد وأسطورة " الخلق الأدبي "، والعزوف عن مادية الواقع. ففي كتابة " رسالته إلى الشباب" يتحامل على "فيكتور هيغو" وعلى الرومانسيين بصفة عامة. ويرى أنه الوريث الشرعي لتيار عقلاني علمي تبلور مع "دنيس ديدرو"، رجل عصر التنوير و أب " الموسوعة " في مواجهة التيار الآخر الذي الآخر الذي يمثله روسو والذي ألهم كبار الرومانسيين الفرنسيين من أمثال "هيغو"، لامارتين "شاتوبريان" و "جورج ساند". و هاجم "زولا" الخيال الجامح والغنائية المفرطة لدى الرومانسيين، هذه الغنائية التي تستثمر كل ما لديها في كلمات تنتفخ الكلمات لتغطي الصورة بأكملها، و أخيرا تنهار تحت مبالغة مزخرفة للفكرة: " إنها بناء لفظي قائم على لا شيء. هذه عي الرومانسية(...) إن العلم يجعل المثالية تتراجع أمامه، العلم هو الذي يعد العقدة

1 إبراهيم (احمد) ، نقد الرواية في الأدب الحديث في مصر، ط3، دار المعارف: القاهرة، 1984، ص 57.

للقرن العشرين(...) كفى كلمات كبيرة جوفاء، عليكم بالحقائق، بالوثائق ثقوا بالحقائق وحدها، الحاجة الوحيدة الآن هي لقوة الحقيقة ".[1]

7-1-4 الواقعية الاشتراكية:

لا يوجد تعريف جامع مانع للواقعية الاشتراكية ذلك أن هناك أنواع من الواقعيات الاشتراكية تختلف باختلاف الأدباء والأمكنة والأزمنة وطبيعة الممارسات الإبداعية ونقترح هنا تعريفا قدمته الموسوعة العلمية الفلسفية التي وضعها مجموعة من العلماء و الأكاديميين السوفيت (موسكو 1967). وورد في هذا التعريف: " إن جوهر الواقعية الاشتراكية يكمن في الإخلاص لحقيقة الحياة، بصرف النظر عن مدى ما تكون عليه من جفاء. ويكون التعبير عليه في صورة فنية من الزاوية الشيوعية.أما المبادئ الإيديولوجية والجمالية الأساسية للواقعية الاشتراكية فتتمثل فيما يلي: الوفاء الإيديولوجية الشعبية، وضع النشاط الإنساني في خدمة الشعب وروح الحزب، الارتباط العضوي بنضال الجماهير الكادحة، نزعة إنسانية اشتراكية وأممية، تفاؤل تاريخي، رفض الشكلانية والذاتية وكذلك الذاتية الطبيعية.[2]

ويعود الفضل في تبني هذه تبني هذه التسمية إلى المؤتمر الأول للأدباء السوفيت الذي انعقد بموسكو من 17 أوت إلى فاتح سبتمبر 1934، ويعد هذا المؤتمر تحولا تاريخيا في مسار الثقافة السوفيتية. وقد قدمت لهذا المؤتمر جملة من التسميات، تسعى كل واحدة منها إلى التعبير عن المنهج الاشتراكي الجديد في الإبداعات الأدبية والفنية. [3]

---

1 بودربالة (الطيب) ، جبا الله (السعيد)، مرجع سبق ذكره، ص 08.

2 (Victor).(Shkovski), t. (todorov), Lart comme procédé, Moscou, 1929,théorie de la littérature, paris, Seuil, 1965, p 32.

3 Encyclopedia unversalis, article réalisme socialiste, http://www.universalis.fr/encyclopedie/realisme-socialiste.

ونذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض هذه العينات التي أثارت نقاشا ساخنا داخل قاعة المؤتمر، مثل شعار: " المنهج الواقعي الجدلي المادي" الذي اقترحه ممثلو "الأدب البروليتاري" الذين كانوا حاضرين بقوة. كما اقترح بعضهم تسمية " المنهج الجدلي المادي" و هو شعار مجرد، قريب من المفاهيم الفلسفية، ويبدو أن ستالين نفسه،، قد اقترح تسمية " الواقعية الشيوعية" ولكن حضور أقنعة بأن وضعية المجتمع السوفيتي و الآداب السوفيتية لم تنضج بعد لكي تنطبق عليها هذه التسمية. وذهب آخرون إلى اقتراح "الواقعية الاشتراكية الثورية"، كما تردد الأدباء بين عدة مصطلحات أخرى، مثل الرومانسية الثورية" و " الواقعية العظيمة ". لكن في الأخير، استقر الرأي على اعتماد التسمية التي اقترحها "غوركي" و هي: " الواقعية الاشتراكية ". ويقول "الكسندر تولستوي" عن هذا الشعار " أن الواقعية الاشتراكية تمثل الوريث العقلي لثقافة كبيرة حددت لنفسها أهدافا جديدة. إن ارتكازها على أحسن نماذج الواقعية يؤهلها لكتابة تاريخ الإنسان الجديد في مجتمع جديد ."[1]

7-1-5 الواقعية في السينما

يقصد بالواقعية معانقة الطبيعة بالمعنى التجريبي، كان يفهم من ذلك الخاصية التجريبية لنقل الواقعة. يمكن أن ينظر إلى الواقعية كمحاولة لمصالحة النزعة الطبيعية في السينما مع ضرورة إنتاج الأفكار، إنتاج فرض بناء نظام من المبادئ الصورية تعمل باستخدام صيغ بلاغية ارتبطت باللغة، من أجل تأسيس فكري مني على تصورات تخدم السينما كفن ليس كتقنية تخرج من مخابر العلماء والفيزيائيين، أريد منها ذلك عندما لمست الواقعة. هل في هذه الملامسة تصديق للعالم المعيش؟ تعرف كذلك الواقعية بذلك بنظام يبسط معالمه بين شدة الشموم فافية لعمليات صورية وبين صياغة الموضوع.[2] يقصد بالشفافية تلك الهبة الموجهة إلى الطبيعة، هي

1 R.(robin), Le réalisme Socialiste une esthétique impossible, paris, payot 1986, p 72.

2 مالفي (عبد القادر) ، تفاعل الصورة مع النص/ دراسة فينومينولوجية ل مسلسل الحريق ، مخبر الاتصال الجماهيري و سيميولوجيا الأنظمة البصرية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر : الجزائر، ص 17.

على العموم ذلك الشكل المدعم بالخيال الذي لا يستوجب عليه إيهام الواقع بالرغم من أن المشاهدة المعروضة في الفيلم بعيدة عن الواقع. قوة الواقعية تتمثل في إعطاء مصداقية للمشاهد دون أن يكون لها مرجعية من الواقع. الأفلام التي شهدت رواجا كبيرا قدمّت للنظام مسافة كبيرة بينه وبين الطبيعي، أين تظهر تأثيرات الخيال مع تراجع حرية التقاليد لتلك إلى الحقبة التاريخية، التي ظهرت فيها موجة الواقعية في السينما، جاعلة الجمهور المتفرج يتفاعل مع المشاهد قريبا من الواقع. أما ما تعلق بصياغة الموضوع، فهو مرتبط بالحالات والشخصيات والأفعال والأحداث، كل هذه العناصر تصاغ وفق أسلوب حرره سيناريست، جاعلا منها أفكارا تحرك الصورة، بتصوير الواقعية عالما ناطقا باستنساخه الأفكار التي صاغها السيناريست. في هذا الصدد تمكنت السينما الهوليودية من نظام الواقعية خاصة من جانب صياغة المواضيع، من خلال نمذجة بعض عناصر الفيلم خصوصا تلك الإضافات التي جعلت من بين الشخصيات تتسم بالبطولية أو النجومية. استعانت السينما الهوليودية ببعض الفنون التي تفضلها خاصة الروايات و الملحمات التي تأخذ منها الشخصيات البطولية. تؤخذ منها كذلك من الفنون التشكيلية الصور التي ترسم في ذهن المتلقي، في هذا المستوى فأننا نربط الفكرة بما جاء به "جوراغس ميلياس".[1] من جملة الأفلام التي عرفت رواجا نجد فيلم معركة السكة" لمخرجه "غيني كليمانت"، يعد إنتاجا إنسانيا الذي كان أصلا فيلما وثائقيا لكن أثناء الإنتاج ومن خلال شهادات المستوجبين اعتبر الفيلم ملحمة، من خلال إعادة بناء الأحداث. تحول يعود إلى مؤلف كتبه جمهور المقاومة و نقلته السيناريست "غولتن اودري"، هذا الفيلم كان تعبيرا عن واقعية نقلت الأحداث من عمق الواقع.[2]

2-7 نظرية المستويات:

1 مالفي (عبد القادر) ، المرجع نفسه، ص 18

2 المرجع نفسه، ص 18.

سوف نبرز من خلال هذه النظرية العلاقات المتشابكة بين السياق الفيلمي والبناء الاجتماعي وتعتبر هذه النظرية كمنطلق نظري لوصف الصورة الفيلمية كأحد مكونات الدلالة، بحيث ترتكز هذه النظرية على ثلاث فروض أساسية:

إن بنية الفيلم أو السياق الفيلمي أولا وقبل كل شيء، ما هو إلا تتابع لقطات فوتوغرافية سينمائية تمثل أشياء أي تعكس حقيقة منفردة.

-إن هذه الأشياء المصورة لن ترمز إلى مفاهيم إلا إذا انسقت وتتابعت وتلاصقت وفق لمخطط فكري يحركه الفكر أي وفقا لسياق لغوي، وهو ما يسمى بالنص المكتوب.

هذا النسق أو النص المكتوب هو الذي يعطي مجموعة الصور والقطات المنفردة مفهومها، إذ يمكن القول أنه بدون هذا النسق الفني المخطط لا يمكن نطلق اصطلاح لغة سينمائية.

و حتى يمكن بلورة و تحليل المفاهيم السابقة والتي تحتويها كل نقطة من النقاط، لابد من تناول ثلاث عناصر أساسية وهي:

العرض الأساسي للأشياء أو المفهوم الفني للوحدة السينمائية هو نظام متكامل.

هذا العرض اتبع فيه أسلوب مني من أساليب العرض الفوتوغرافي والفني الذي يحركه الفكر.

يعكس هذا العرض رموزا و دلالات تشمل المفاهيم والمعاني المختلفة، وفقا للمخطط الفكري المتكامل أو النص والنسق.[1]

7-2-1النتائج المتعلقة بنظرية المستويات:

النتيجة الأولى:

1 البطريق (نسمة) ، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، دار غريب للنشر والتوزيع القاهرة، 2004، ص 134.

تتعلق هذه النتيجة بمفهوم الوحدة الفوتوغرافية أو المنظور الفيلمي أو الكادر كإطار لا يمكن أن يوضع تحت قائمة المفردات اللغوية الدارجة، أي يصبح جزء من السياق الفيلمي دون أن يتلاحق بالكادرات الأخرى.

- **النتيجة الثانية:**

وهي مرتبطة أشد الارتباط بالأولى ، فإذا كانت الوحدة الأولى، الجزئية للفيلم لا يمكن أن نطلق عليها وحدة لغوية تتقابل والمفهوم العلمي للمفردات اللغوية، فذلك لان هذه الجزئية لا تعني شيئا أي لا تقدم مفهوم دلالي إذا عرضت بمفردها، فالذي يعطيها قوة في التعبير أي يجعلها تحتوي على دلالات ورموز هي إدراجها وتتابعها بالوحدات الجزئية الأخرى.

- **النتيجة الثالثة:**

ويمكن القول إذن أن عرض وحدة سينمائية أو فيلمية جزئية تعكس معناها بمفردها، أي لا يمكن اعتبار رمزا من الرموز اللغوية إلا إذا تلاصقت مع غيرها من الوحدات الفيلمية الأخرى، وفقا للمخطط الفكري المتكامل أو النص المكتوب الذي يحدد موقع الجزء ووظيفته.[1]

وهذه النتيجة تلقي الضوء على أهمية النص المكتوب التلفزيوني أو السينمائي في حصر أهمية الجزئية كرمز لغوي.

7-3 نظرية التشابه كدراسة للغة الفيلمية:

تقدم نظرية التشابه مفهوما نظريا لتكنولوجيا الفن والثقافة، أي تفسير ظاهرة التكنولوجيا الحديثة في العملية الإبداعية و الثقافية والفكرية كنوع حديث من طرق التواصل الفكري والفني للنشاط الإنساني.

ويرتبط التفسير العلمي لهذه النظرية بالحركة الفكرية الهائلة في مجال اللسانيات الحديثة، والتي بدأت منذ أوائل هذا القرن انطلاقا من "دوسوسير" رائد المدرسة السوسورية في مجال العلوم اللغوية.

1 البطريق (نسمة) ،المرجع نفسه، ص 135.

والذي يهم في هذا الصدد هو التركيز على الحركة البنائية التركيبية كمنهج حديث في النقد الأدبي والفني واستنادا للمنهج الاجتماعي الفينومينولوجي، تلك المناهج التي تسعى إلى حل الشيء لاكتشاف أجزائه والوصول من خلاله إلى تحديد الفوارق القائمة بين الأجزاء والوصول إلى المعنى الكامل، ثم إعادة تركيبه مرة أخرى بنفس النمط والكيفية حفاظا على خصائصه الأولى، حتى يمكن معرفة العلاقة التي كانت قائمة بين الجزء والكل ومعرفة القوانين الداخلية التي تحكم النسق الداخلي للمعنى الكامن، هذا المنهج طبق على لغة الصورة المتحركة، و أمكن عن طريقة التمييز بين نوعين من الرموز التي تحكم النسق الداخلي لمحتوى الصورة الفيلمية،و هما:[1]

- النوع الأول: الرموز التكنولوجية
- النوع الثاني: الرموز الإنسانية

ولكي نفهم لغة الفيلم السينمائي، لابد أن نحلل الصورة إلى جزئيين، وهذا وفقا لنظرية التشابه إلى ما نريد تصويره، ثانيا إلى صورته الممثلة أي أن هناك تشابه بين المستوى الأول وبين المستوى الثاني:[2]

أما المستوى الأول وهو الواقع المادي أو السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي المعين، و المستوى الثاني هو إعادة تشكيل هذا الواقع الملموس في حدث فيلمي، بإدراج هذا الحدث ضمن سياق فيلمي أو نظام فيلمي معين.

ومن هنا يمكن القول أن نظرية التشابه تقدم لنا تفسيرا علميا لتلك العملية المتشابكة، وتؤكد على عملية التقدم التكنولوجي والصناعي لزيادة مفردات العملية الإبداعية أي زيادة فاعلية الصورة الفيلمية في التعبير عن الأحداث بصورة تكاد تشابه الواقع، ونضع مستويين من المفاهيم، هما:

---

1 A (Mole)s, Limage, communication, Fonctionnelle, Casterman, p 95.

2 البطريق (نسمة) ، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، مرجع سبق ذكره، ص 139.

➢ المفهوم الأول:

الواقع المادي الحقيقي وهو المفهوم اللاساني و اللالغوي، والذي يمكن إدراكهم بالعين المجردة والإحساس به، من خلال وسائل الاتصال التقليدية مثل الكلمة المسموعة المجردة دون إدراجها في سياق لغوي عن طريق الصورة الفيلمية.

المفهوم الثاني: المفهوم اللغوي، آي بإعادة تشكيل المفهوم المادي كمفردة أو وحدة لغوية، وإدراجها ضمن سياق لغوي أو نظام لغوي، وهو سياق اللغة الفيلمية من خلال الكادر الفيلمي وما يعكسه في تلك الصورة.

إن عملية الظاهرة الواقعية أو جزء منها تفسر الكيفية التي تمت بها عملية الإبداع الفكري والفني من خلال الوسيلة التكنولوجية، فنحن نثبت حركة الظاهرة أو جزء ضئيلا منها من هذا الواقع المادي الملموس، والذي له صفات ودلالات فنية معينة نثبته لكي ننقله أو نعيد تشكيله من خلال هذه الأداة التكنولوجية.

هذه النظرية تطرح قضية هامة تفسر أن التشابه في الصورة بين الواقع وانعكاسه لا يعني في حد ذاته عن شيء، إلا إذا أضاف معلومة أو أعطى دلالة جديدة لهذا الواقع الملموس وبمعنى آخر هل يعتبر التشابه صفة قيمية أو مجرد تجميد جزء من الواقع الملموس وطبع في صورة من شأنها إضفاء قيمة خاصة لها دلالة معينة تفسر هذا الشيء. [1]

7-3-1 النتائج المتعلقة بنظرية التشابه:

إن عنصر التشابه له دلالة خاصة هذه الدلالة لا يمكن استنتاجها إلا بتوافر هذا الشرط و هو التشابه.

[1] البطريق (نسمة) المرجع نفسه، ص 152.

إن الصورة المتشابهة للشيء الممثل يمكن أن تحتوي على عدّة رموز لغوية، وهذه الرموز التي تحتويها الصورة، بإمكان الفرد أن يفك بعضها، ولكن بشرط أن يتعرف على الشيء الممثل أي أن عنصر التشابه يجب أن يكون متوفرا.

ورموز أخرى يمكن أن يتفهمها ويقرأها الفنان الذي يتعامل ويجيد التعامل بالأدوات التكنولوجية، ويفهم جيدا آليات و قوانين النظام الداخلي للنسق اللغوي، وتسمى رموز تكنولوجية، ويمكن القول إذن أن الرموز اللغوية التي تحتويها الصورة تنقسم إلى رموز تكنولوجية و إنسانية. و وفقا لهذا يمكن القول من وجهة نظر المبدع أو الفنان أنه يعيد تشكيل وتمثيل الواقع ومن وجهة نظر المتلقي انه يعيد التعرف على ما رآه من قبل.

8- اللغة السينمائية ودلالاتها الرمزية في ترجمة الصورة الفيلمية:

نحاول من خلال هذا العنصر إبراز دور اللغة السينمائية ودلالتها من خلال دراسة الصورة الفيلمية بحيث لا يتسنى لنا دراسة فيلم من دون التطرق إلى هذا العنصر الذي يعتبر من أهم العناصر في تحليل الأفلام

8-1 مفهوم اللغة السينمائية:

8-1-1 **اللغة:** اللغة هي نتاج اجتماعي و نظام العلاقات لدى "ديسوسير" و لغوي مدرسة "براغ" و "البنائيين الأمريكيين" بمعنى مجموعة من الأنظمة المترابطة فيما بينها، حيث لا تتمتع العناصر الأصوات و الكلمات بأي قيمة خارج علاقات التعارض أو التساوي التي تربطهما بالعناصر الأخرى.[1]

8-1-2 الكلام: هو النشاط الفردي المرتبط باللغة: التلفظ التأليف بين الدلائل، تحقيق القواعد. بعبارة أخرى: الكلام هو: الطريقة، حيث المتكلم يستعمل القواعد (الشرعة اللسانية)

يعتبر مصطلح اللغة السينمائية من المصطلحات المعاصرة، نظرا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والفيلم وتكنولوجيا نقل المعلومات، حيث اعتمد الناقد (مارسيل مارتن) في كتابه اللغة السينمائية،

1 دي سوسير (فرديناند) ، ترجمة الغازي مجيد النصر (يوسف) ، محاضرات في الألسنية العامة، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.

وفيه عكس كل المظاهر التعبيرية التي قدمتها السينما في نصف قرنها الأول[1]، ويدل المصطلح على كثافة وغنى اللغة الخاصة على اعتبار أنها تتشكل من عناصر أيقونة (صورية) تشتغل في صنع الدلالة فيها مجموعة آليات كاللون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم، مع ما تتطلبه هذه الأبعاد من تموقع معين للكاميرا في مكان خاص هو في حد ذاته جزءا من الدلالة، أضف إلى ذلك أن الصوت المصاحب للصورة، هو الآخر بوصفه جزءا من المضمون، سيمكن إكسابه مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلالية.[2]

8-2 خصائص اللغة السينمائية :

هذه الخصائص التالية تتصل بخصائص العلامات السيميائية ووظيفتها الاتصالية التي تجعل من اللغة السينمائية تشكل انساقا دلالية منفتحة على صيرورة الإنتاج وتوالد الدلالة عبر كيفية تحدد المجال الوحدة السيميائية وتعلقها بالوحدات المشابهة أو المعارضة لها ويمكن إجمالها في العناصر التالية:

إن كل صورة تعرض على الشاشة تشكل علامة رمزية أو كنائية (كناية)، أو مجازية وهذه الأشكال هي المنطلق في قراءة العلامة اللغوية قراءة سيميائية.[3]

إن تشكيل الوحدات السيميائية في لغة السينما قد لا يظهر من خلال عناصر أو لقطات منفردة، و إنما تتكون الوحدة السيميائية من مجموعة لقطات أو سلسلة أو سلسلة مصغرة (ماكروية) ومن خلالها تتشكل وحدات سيميائية كبرى، وهنا تطرح مشكلة أساس في السينما وهي ربط و تأليف الوحدات الصغرى بحيث تشكل وحدات دلالية متضمنة الكادر السينمائي، و تعرف العملية الدلالية هنا ب (عملية التكوين) وتعنى

1 Aumont.(J), Bergala.(A), Esthétique du film, paris, Ed, Fernand na, 1983.

2 (Mahmoud) Iberraken, Sémiologie du cinéma, Méthodes et analyses filmiques, Alger, OPU,2006.

3 عموري (سعيد) ، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الإنسانية، العدد 13، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة عبد الرحمن ميرة: بجاية، 2015، ص 16.

بوضع كل التفاصيل أو عناصر المنظر في علاقة متآلفة تشكل توازنا للمتفرج، و تسهم في خلق إحساسه الجمالي وجذب انتباهه، ويشمل التكوين " الشكل و مراعاة الخطوط المكونة للأشكال، والتوزيع المتوازن للعناصر المرئية، والإيقاع، وكل ذلك يسهم في إحداث الأثر الدرامي للمشهد"[1] ونلاحظ هنا أن وظائفه متعلقة بالمتفرج أساسا بحيث توفر له حالات التوازن الشعورية.

إن العبارة مألوفة (السينما تخاطبنا) تشير إلى خاصية جد مهمة في السرد السينمائي وعلاقته بالعالم وهي خاصية الانزياح، حيث يمثل المتفرج حلقة الوصل ما بين الإدراك الخارجي (أي العالم الواقعي) وبين الإدراك الجديد للعالم من خلال السينما. ومن ثم يتعين تحليل الأيقونة عبر مستويين أولا بمقابلتها بمثيلاتها في الواقع ثم بشبيهاتها في مستوى الإدراك الجديد.[2]

إن خاصية الانزياح في السرد السينمائي هي مجال للتحليل اللغوي السينمائي، فعندما نأخذ مثلا خطابا ما وليكن ملفوظ شخصية. ندرك أنه موجود قبلا ولكن عند التركيب الأيقوني (إضاءة، صوت، صورة شخصية) تتشكل وحدة سيميائية للعلامة اللغوية، وينتج تأثير الفيلم بواسطة الصور الظاهرة على الشاشة والتي " ترتبط بالصور المخزونة في ذاكرة المشاهد ومع ذلك الترابط أو الرصف تنشأ عواطف البهجة والدهشة أو الحزن".[3] فمن خلال الوحدات السيميائية المتشكلة، تنزاح الدلالة عن العالم الخارجي بغض النظر عن صورة الانزياح (توافق أو تشويه) التي تمثل صورة رسالة سيميائية في مستوى التحليل أعلى درجة (سيميوثقافي).[4]

---

[1] الفيلم السينمائي، موسومة المقاتل، http://wwww.moqatel.com/openshare/Behot/Fenon – sec052Elam/Founoun/

2 عموري (سعيد)، المرجع نفسه، ص 17.

3 علوان (طاهر) ، شعرية السرد السينمائي، http://dimension4future-Blogspot. Com/200709//blog-post.html .

4 عموري (سعيد)، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، مرجع سبق ذكره، ص 17.

إن عملية التدلال في السرد السينمائي تخضع منطقيا لصيرورة التطور التكنولوجي لآليات السينماتوغراف، لأن التطور الأخير يقدم دوالا جديدة تعمل بفاعلية في عملية الانزياح. ويظهر ذلك جليا من خلال تتبع مسيرة السينما منذ السينما الصامتة التي لم تتقبل بسهولة فكرة الصوت كآلية فنية للسينما حيث اعتبره بعض المهتمين في ثلاثينيات القرن الماضي (ثرثرة زائدة للسينما) إلى التطور المستمر والتسارع لصناعة الصورة والكاميرا وتقنيات اللون والإضاءة التي تعتبر من المقاييس الفاصلة في تصنيف المخرجين.[1]

مستويات اللغة السينمائية (تصوير/ حركات/ صوت/ لون/ إضاءة/ كتابة) يمكن أن تكون عناصر لغوية بالمعنى الحقيقي شريطة أن " تأخذ مكانتها في سياق النص لا بصورة آلية بل مقرونة بدلالة معينة، ويمكن أن نستكشف من استخدامها أو رفض استخدامها ترتيبا، إيقاعيا، قابلا للتمييز بسهولة".[2]

يشكل تنوع عناصر اللغة السينمائية فاعلية جمالية فنية، وتكوّن مجموعة من العلامات المتكررة التي تقبل التمثيل في كل مستوى، الأمر الذي يمكّن الدارس من قراءتها قراءة سيميائية تعتمد على تقطيع الوحدات الكبرى إلى وحدات منفصلة، حيث " لا توجد وحدات منفصلة لا توجد علامات".[3] و هنا لابد من محاولة تحديد أسس التحليل وتقطيع المقاطع الدلالية المتكونة أساسا من فاعلية و جماليات المونتاج.[4]

8-3 عناصر اللغة السينمائية:

تعتبر عناصر اللغة السينمائية هي المكون الأساسي للفيلم الذي يتم تصويره دفعة واحدة حين يبدأ محرك آلة التصوير في الدوران، حيث يلعب وضع الكاميرا، وزوايا التصوير، وأحجام اللقطات واختيار المكان المناسب لها

1 المرجع نفسه، ص 17.

2 لوتمان (يوري) ، تر نبيل الدبس، مدخل إلى سيميائية الفلم، وزارة الثقافة، 2001، ص 57.

3 مرجع نفسه، ص 60.

4 عموري (سعيد)، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، مرجع سبق ذكره، ص 17.

بالنسبة للموضوع الرئيسي، دورا مهما في خلق الدلالة في الفيلم وسوف نتطرق في هذا العنصر إلى نقطتين رئيسيتين حيث لا معنى للفيلم دون دراستهما و هما الوحدات التعبيرية و الوحدات الدالة للغة السينمائية.

8-4 الوحدات التعبيرية للغة السينمائية:

والتي تشمل أنواع اللقطات، زوايا التصوير، و حركات الكاميرا.

8-4-1 أحجام لقطات التصوير

- مفهوم اللقطة:

هي وحدة اللغة السينمائية التي تكون لنا أجزاء الفيلم المكون بدوره من متتاليات التي تكون لنا الفيلم وهي تعتبر أصغر وحدة بعد الصورة داخل الفيلم وينبغي أن تكون متسلسلة ومبررة لعدم حدوث أي فجوة تخل بالعمل الفيلمي.

" إن كل ما يظهر في اللقطة - سواء أكان شخصا، أم شيئا، أم حركة- يجب أن ينقل للمشاهد معنى محدد، ويؤكد المضمون الأيديولوجي في هذه اللقطة. إن الأدوات واللوازم التي تظهر في كل لقطة، يجب أن تختار بعناية، وتوضع بطريقة تحقق هذه الغاية. هذه القاعدة الأساسية التي يجب مراعاتها في تكوين اللقطة".[1]

و لذلك فإن كل لقطة من لقطات الفيلم يجب أن تكون واضحة ومحددة.

ولكن علينا مراعاة عدم التزيد في ذلك لأنه يؤدي إلى إرهاق المشاهد، ويجعل الفيلم رتيبا، ويفقده التأثير المطلوب. " وعلى المخرج أن لا يحاول أن ينسخ روائع اللوحات الفنية في تكوين لقطاته، وإنما عليه أن يراعي

1 المهندس حسن (حلمي) ، **دراما الشاشة، بين النظرية و التطبيق للسينما والتلفزيون**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ، ص ص 55-56.

البساطة في تكوينها، و أن تنقل المعاني بوضوح إلى المشاهد. إن المعنى، أو المحتوى الإيديولوجي، لا الشكل الخارجي هو الذي يجذب انتباه المتفرج أساسا ".[1]

8-4-2 أنواع سلم اللقطات:

تنسب اللقطات إلى بعد مسافة الكاميرا عن الموضوع فيقال: لقطة قريبة، أو متوسطة، أو لقطة قريبة جدا. وهذا يختلف مفهومها من فنان لآخر ومن محلل لآخر وليست دقيقة لحد كاف، حيث هذه اللقطات قد تتغير لموضوع واحد في نفس اللقطة، فقد ترى الشخصية تتكلم في لقطة عامة، ثم تتقدم فتصبح في لقطة متوسطة، وتقول أو تفعل شيئا آخر ثم تتقدم الكاميرا في دورانها حتى تصبح الشخصية في لقطة كبيرة. فنحن نرى أن هذه اللقطة هي عبارة عن لقطة واحدة، لان الكاميرا لم تتوقف، ولم ينقطع التسجيل، لكن حجم الشخصية تغير ثلاث مرات، فماذا يمكن أن نطلق على هذه اللقطة؟ حيث أن استخدام كلمة لقطة لا يتسم بالدقة، والأصح أن ننسب الأمر إلى الموضوع نفسه بالنسبة لإطار الشاشة، أو الكادر.

وهذا ما ذهب إليه (حسين حلمي المهندس) إلى استخدام كلمة المنظر (المنظر)[2] ، بدلا من مصطلح اللقطة. فيكون المنظر في لحظة ما منظرا متوسطا، أو كبيرا، أو عاما، وذلك حسب نسبة الموضوع أو حجم بالنسبة لإطار الصورة أو الكادر. وهنا يصح أن يتغير حجم اللقطة (المنظر) مرات عديدة داخل لقطة واحدة.

وفيما يلي سنحاول إلقاء الضوء على أحجام اللقطات أنواعها ودلالاتها الرمزية والتي تنقسم إلى عنصرين لقطات منسوبة للديكور وتنقسم إلى لقطات وصفية، ولقطات منسوبة لجسم الإنسان وتنقسم إلى لقطات كحائية ولقطات سيكودرامية.

---

1 فيلدمان هاري (جوزيف)، تر قناوي (محمد عبد الفتاح) ، **دينامية الفلم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1996. ص ص، 95-96.

2 المهندس (حسن حلمي) ، دراما الشاشة، مرجع سبق ذكره ، ص 62.

8-4-3 اللقطات المنسوبة إلى الديكور:

- اللقطات الوصفية:

➢ **اللقطة العامة:**

وهي اللقطات التي تعطي أهمية المكان أو الجو العام والديكور داخل الفيلم والتي تسمح لنا بالتطلع إلى مكان آخر وتحديده وهي عبارة عن خطة شاملة بحيث لا نولي اهتماما بالأشخاص والذي يهم هنا الموقع الجغرافي، هذا الذي يعطينا نظرة شاملة وتحديد العناصر في منطقة معينة. مثال: اللقطة التي تبين لنا أسوار قلعة في مدينة معينة أو صورة لمنطقة جبلية بها سكان يقطنوها.

ويعتبر المنظر العام مهم للمقدّمات والتمهيد حيث نرى فيه الشخصيات مع علاقتها بالمكان، وفيه يمكن إبراز الإضاءة واستثمارها، وكذلك المزاج النفسي. و لا يتم فيه الاعتماد على تعبيرات الشخصية، وهذه اللقطة تكون أكثر قربا من الواقع."كما تمهد اللقطة للفعل، أو الأفعال التفصيلية التي تعقبها" [1]

➢ **لقطة الجزء الكبير:**

فهي ليس من الضروري أن تكون لقطة عامة، فهي اقل حجم منها لكنها تحمل تأثيرا مشابها لتأثير اللقطة الكاملة، فهي تركز على تصوير الموضوع أكثر من المكان الخلفي للمحيط. و قد يكون من الضروري ابتداء المشهد بها عندما يكون الموضوع في بؤرة العدسة، ومقدمة الكادر، وهي انسب من اللقطة الكاملة للتصوير التلفزيوني. " ومن البديهي تقريبا في المونتاج التقليدي للفيلم أنه يجب الرجوع إلى لقطة كاملة بعد استخدام سلسلة اللقطات المتوسطة،و اللقطات القريبة و اللقطات الكبيرة، وذلك لإعادة توضيح المشهد كله للجمهور

1المهندس (حسن حلمي) ، المرجع نفسه، ص 28.

بحيث ينال مرة أخرى فهما أكثر كمالا لما شاهده بالتفصيل، عندما يقارن بالحدث العام في اللقطة الاسترشادية لإعادة التوضيح ".[1]

➢ **لقطة الجزء الصغير:**

هي التي لا تؤطر إلا جزءا من الديكور، بحيث تسمح بإبراز الشخصيات التي يمكن لنا أن نميز بينهما خلافا للقطتين السابقتين.[2]

وتستعمل هذه اللقطة التأسيسية لتقديم البطل، في وسط درامي جديد. وهي اللقطة التي تتجسد في مشهد المشاجرات. أما الواقعية الجديدة الإيطالية فإنها تستخدم بهدف تصوير البطل، في إطار سياقه الاجتماعي، كما يرى المخرج السوفيتي (سرجي ايزنشتاين) بأن هذه اللقطة هي التي تسمح للفيلم الملتزم بالتعبير عن الأشياء ككل. إنها اللقطة التي تتولى " معالجة مختلف الموضوعات ومدى مطابقتها مع السياق الاجتماعي والسياسي، وهي التي تتولى التعبير الإيديولوجي عن كل القضايا المعالجة بطريقة من الضروري أن تكون بسيطة، مفيدة ومحترمة للغة السينمائية ".[3]

8-4-4 اللقطات المنسوبة إلى جسم الإنسان:

وهي التي تركز على شخصية الممثل بحيث نستطيع التفريق بينهما داخل إطار الصورة وهي بدورها تنقسم إلى قسمين اللقطات الحكائية واللقطات السيكودرامية.

---

1 هيرمان (لويس)، تر مصطفى محرم، **الأسس العلمية لكتابة السيناريو في السينما والتلفزيون**، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 2003، ص 125.

[2] إبراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 176.

3 Eisenstein (Serge), Mikhailovitch, La vision en gros plan, Iskousstrokino, 1954, texte repris par les Chaiers du cinéma, No 226-227, janvier 1971, p 287.

– اللقطات الحكائية:

➢ **اللقطة المتوسطة:**

تهتم اللقطة المتوسطة بالشخصيات داخل الكادر ويتم التأطير من الرأس إلى القدم بحيث نرى جزءا صغيرا من الديكور، ولكن الشخصية تظهر في الصورة بشكل جيد يتم من خلالها تحديد أفعال الشخصية.

أما في ما يخص (إيزنشتاين)، فإن هذه اللقطة هي التي " تضع المتفرج في علاقة حميمة مع الممثلين فيحس كأنه موجود معهم، في الغرفة نفسها، أو يجلس بجانبهم، على الأريكة نفسها، حول مائدة واحدة لتناول كأس من الشاي". [1]

" وفي هذا الحجم إذا نظرنا إلى الأمر من ناحية الجسد الإنساني، فلابد من وجود مسافة اكبر قليلا من سابقتها بين قمّة الشعر، والحافة لعليا لإطار الصورة، بينما تمر حافته السفلى بمنتصف الجسد على وجه التقريب"[2] وهذه من أكثر اللقطات شيوعا، فلابد من عرض الجسم كله في اللقطة العامة يتم في اللقطة المتوسطة عرض الجسم من فوق الركبة إلى ما فوق. وتعتبر هذه نموذجية في نقل الحركة، وبعكس اللقطة الكاملة تصنع حركة شخصياتها الرئيسة في اتساع بانورامية خلفية. فهي ترتكز على الحدث وتحتويه، " وتعرض اللقطة المتوسطة الحدث داخل إطار العمل الدال للحدث، أو المشهد في القرب المباشر للحدث الرئيسي ".[3]

1 Boussinot (Roger), L'Encyclopidie du cinéma, tomel, paris, Ed Bordas, 1989, p 571.

2 هيرمان (لويس)، الأسس العلمية لكتابة السيناريو، مرجع سبق ذكره، ص 165.

3 المهندس(حسن حلمي)، دراما الشاشة، مرجع سبق ذكره، ص 25.

➢ **اللقطة الأمريكية:**

هي اللقطة التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، قصد إبراز فعلها وحركتها. وقد سميت هذه اللقطة، من لدن السينمائيين الفرنسيين، بالأمريكية لأنها تمكن المتفرجين على أفلام الوسترن من مشاهدة المسدس الذي يعلقه رعاة البقر على أحزمتهم.[1]

اللقطات المقربة:

اللقطات المقربة هي التي تقترب من الشخصية قليلا لتجعل بقية التفاصيل ثانوية، بدون أي تأثير في مجرى أحداث المسرود وهي بدورها تنقسم إلى: لقطة مقربة حتى الخصر (ل م خ)، لقطة مقربة حتى الصدر (ل م ص).

➢ **لقطة مقربة حتى الخصر (لقطة نصف مقربة):**

هي اللقطة التي تؤطر النصف العلوي لجسم الإنسان أي من الرأس إلى الحزام[2]

➢ **لقطة مقربة حتى الصدر (لقطة مقربة):** أي انطلاقا من الصدر لتبين كل من الصدر و الرأس. وقد أطلق، أول مرة تسمية: لقطة الخصر ولقطة الصدر المخرج الانطباعي آبل كانس عام 1889 1981 abel gance

وتستعمل اللقطات المقربة، بنوعيها كتمهيد للانتقال من اللقطة الأمريكية إلى اللقطة القريبة.[3]

1 ابراقن (محمود)، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 177 .

2 المرجع نفسه، ص 177.

3 المرجع نفسه، ص177.

8-4-5 اللقطات السيكوليجية:

سميت بهذه التسمية لأنها تبرز لنا عن قرب الحالة النفسية التي تكون عليها الشخصية وابراز مختلف التحركات كحركة العين، الرأس الشفاه...الخ وتنقسم إلى لقطة قريبة، أو لقطة قريبة جدا.

- **للقطة القريبة:**

هي اللقطة التي تبين وجه الشخصية بالكامل حتى العنق للكشف عن ملامحه. وتوظف إما بغرض إخفاء عن المتفرج (الأمر الذي يؤدي إلى تقوية عنصر التشويق لديه) أو من أجل شرح شيء معين قصد حل العقدة الدرامية.[1]

يقول "ايزنشتاين" بخصوص هذه اللقطة بأنها هي التي " تسمح للمتفرج بأن ينغمس في الواقع الأكثر حميمة للشاشة (كاليد المرتجفة أو الأصابع التي بالدانتيلا). وهي بتركيزها على الشخصية (باللجوء إلى تكبير هذه الأشياء الصغيرة وتضخيمها)، يكون ذلك بهدف الإخفاء أو الكشف".[2]

كما يمكن للمخرج السينمائي أن يستخدم اللقطة القريبة مؤشرا (حسب مفهوم شارل سندرس بيرس[3] من شأنه أن يلفت انتباه المتفرج إلى تفصيل ما في الديكور ليتوّلد، في لدى ذلك المتفرج حب الاستطلاع " لمن هذه اليد المكبرة؟ حيث توجد فعلا؟ في أي لحظة نكون نحن بالمقارنة مع اللقطة السابقة؟"[4]

---

1 المرجع نفسه، ص 177

2 Cité par Sadoul (Georges), Dictionnaires des cinéastes, paris, Ed Seuil, 1977, pp 119-120.

3 ابراقن (محمود)، اللسانيات و السيميولوجيا و السيميوطيقا، دراسة ابستمولوجية وتصنيف مختلف الدلائل، حوليات جامعة الجزائر، العدد 09 ، الجزء الثاني، مارس، 1996، ص ص، 77-105.

4 Percheron (Daniael), Ponctuation Lectures du filme live collectif, paris, Ed Albatros,Coll ca/cinéma, 1977, p 190.

وهي تختلط أحيانا مع اللقطة الكبيرة، أو المنظر الكبير، " وهو بالنسبة للإنسان يتحدد بالوجه بالكامل مع الكتفين، ويستحسن ترك مسافة بسيطة بين نهاية الشعر، وحافة الإطار العليا... وأن تقطع الحافة السفلى الكتفين أسفل الإبط مباشرة، وهو أمر مستحب أيضا بالنسبة للأحجام الأخرى، أي أن تأتي الحافة السفلى للإطار دائما أسفل المفاصل المختلفة لجسم الإنساني بقليل مثل (المرفقين والركبة وما بين الفخذين) حسب الحجم أو المنظر المطلوب".[1]

- **لقطة قريبة جدا:**

وهي التي تقترب أكثر من الموضوع، فتعرض الوجوه، أو الأيادي، أو الأقدام بحيث تملأ الشاشة، أو أي تفاصيل ذات دلالة معينة نريد تنبيه المشاهد لها، وهي بذلك تزيد تفاصيل نريدها. وهذه اللقطة هي التي جعلت من السينما الشكل الفني المميز الذي هو عليه الآن. وتقوم هذه اللقطة " بالتعبير عن انفعالات الكاميرا بالأحداث التي يتم تصويرها من الفيلم. ومثال ذلك في فيلم (عذاب جان دارك) الذي أخرجه "داريير" عام 1928 ".[2]

وقد ذكر كريستيان ماتز5 أربعة أنواع. و يعد كل نوع من هذه الأنواع الأربعة لقطة مستقلة ذاتيا وهي كالآتي:

- **لقطة مضافة غير روائية:** هي الصورة القائمة على المقارنة والتي قل استعمالها منذ أن أصبحت السينما ناطقة.[3]

---

1 المهندس (حسن حلمي) ، دراما الشاشة، مرجع سبق ذكره، ص 62.

2 فيلدمان وهاري (جوزيف)، تر محمد عبد الفتاح قناوي، **دينماية الفلم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1996 ، ص ص 155-156.

3 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 179.

- **لقطة مضافة روائية في غير موضعها**: هي الصورة المنزوعة من موضعها الأصلي لكي توضع في موضع آخر (أي تدرج في لقطة أخرى أو وسط تركيب مضيف) مثال: الصورة التي تدرج وسط درامي للقطة أخرى) بشرط عدم قطع الاستمرارية الزمنية، كي تقدم جانبا مثيرا أو غريبا في القصة.[1]
- **لقطة مضافة توضيحية**: وذلك يكبر جزء معين بغرض الشرح مثل: تضخيم عنوان جريدة أو بطاقة زيارة...الخ.[2]

نستخلص من تصنيفنا لأنواع اللقطات الثلاثة الأولى التي لها وظيفة وصفية (لقطة عامة، لقطة الجزء الكبير، لقطة الجزء الصغير) توّظف بغرض وصف الفعل والديكور. كما يمكن أن تستخدم تمهيدا تنطلق بموجبه قصة الفيلم من العام إلى الخاص.

أما اللقطات الأخرى لها علاقة بالشخصيات (حيث تحدد حسب الجزء المؤطر من جسم الإنسان) فهي نوعان لقطات حكائية ولقطات سيكولوجية. وتهتم اللقطات الحكائية (لقطة متوسطة، أمريكية، مقرّبة) بتقديم الفعل والحركة، بينما تتكفل اللقطتان السيكولوجيتان (لقطة قريبة ولقطة قريبة جدا) بإبراز نفسية الشخصيات.

هذه بصفة مختصرة أهم اللقطات التي يتفق عليها جل العاملين في الحقل السينمائي والسمعي- البصري (مخرجين، مصورين، نقاد ومحللين) . تجدر الإشارة هنا، إلى أن هذا السلم ينبغي أن يقاس فقط على لقطات ثابتة. وهي لقطة لا تشهد أي حركة (سواء كانت يدوية أو ميكانيكية بصرية)، بحيث يكون هنا إطارها ثابتا لا يتغير حتى و إن كان مضمونها يتميز بحركة ونشاط كبيرين.[3]

---

1 المرجع نفسه،179.

2 المرجع نفسه، ص 179.

3 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 180.

8-5 زوايا التصوير:

زوايا التصوير أهمية كبرى في تحديد هوية الموضوع بشكل محدد. ولا يقتصر الأمر في الفيلم السينمائي على تمييز الموضوع، و إدراك خصائصه المادية، بل تستخدم زاوية التصوير في تصوير الأشياء المعقدة الإظهار طبيعتها الأساسية. " ويكمن استخدام زاوية التصوير غير عادية لإضفاء خاصية مضللة على الموضوع أو الشخص. و عند النظر بطريقة معينة لتعبير صريح أن يبدو مرائيا، والإيماءة مسالمة أن تبدو مهددة، ولقزم يبدو عملاقا... ويمكن استخدام زوايا التصوير في الحالات الملائمة للتعبير عن كيفية رؤية الأشياء ذاتيا بعيني إحدى شخصيات الفيلم. ففي فيلم (هتشوك- المسحور)، وفيلم (ديلانوا- للذكرى) ترينا الكاميرا العالم كما يراه رجل مريض خارج غيبوبة عميقة. عالم مقلوب من الناس ينظر إليه من الأسفل".[1]

ويمكن لآلة التصوير السينمائية أن تعرض للمتفرج ليس فقط ما يمكن رؤيته، من خلال الزاوية التي تصور منها الكاميرا، والتي من خلالها يمكن لصانع الفيلم أن يضيف إلى الجو العام بحيث يؤثر في الإيقاع، والإحساس العام، ويزيد من التأثير الدرامي. " و يجب ملاحظة قاعدة مهمة في استخدام زوايا الكاميرا: غير دائمة من زاوية الكاميرا، أو حجم الصورة عند التحرك من لقطة لأخرى".[2]

و من بين الزوايا التي يلجأ المصور السينمائي إلى استخدامها نذكر نوعين النوع الأول أنواع الزوايا من حيث الموضوع، والنوع الثاني أنواع الزوايا من حيث التوظيف:

1 ستيفينسون (رالف) ، ودوبري (جان) ، تر خالد حداد، **السينما فنا، منشورات وزارة الثقافة**، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1993، ص 50.

2 هيرمان، الأسس العلمية لكتابة السيناريو، مرجع سبق ذكره، ص 192.

8-5-1 أنواع الزوايا من حيث الموضوع: وتشمل

- **الزاوية الرأسية:** وتنقسم إلى:

Low-Angle Shot (Contre_ plongée) الزاوية المنخفضة أو السفلية

High-Angle Shot (Plongée)الزاوية المرتفعة أو العلوية

الزاوية المرتفعة جدا

8-5-2 زوايا الكاميرا من حيث التوظيف: وتنقسم إلى

Angle normal de prise de vueالزاوية العادية

- الزاوية الموضوعية

- الزاوية الذاتية Angle Subjective
- المجال والمجال المقابل Champ et contre-champ

8-5-3 أنواع الزوايا من حيث الموضوع:

- **الزاوية الرأسية:**

وهي زاوية الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره، وتستخدم لإظهار مدى سيطرة وسرعة الموضوع المصور (الممثل) داخل اللقطة، و أنواع اللقطات حسب زواياها الرأسية هي:

- **الزاوية المنخفضة:**

وفيها توضع الكاميرا بمستوى أقل من الموضوع (الممثل) المراد تصويره، متجهة إلى الأعلى، بحيث تظهر أكثر طولا وقوة، وتوضح مدى السيطرة. وهي تستخدم لإحداث تأثيرات درامية واضحة حيث أن الصورة الملتقطة تبدو ملامحها كبيرة بطريقة مبالغ فيها. وهي تميل للإسراع بالحدث، ولذا فهي تستخدم في القصص البوليسية الغامضة، أو التي تتطلب عنفا جسديا. . " لذلك فلو كان من الضروري رؤية صبي يطعم كلبا تحت

مائدة غرفة الطعام، وفي الوقت نفسه يعرض الحدث الجانبي للفعل، ورد الفعل بين الصبي ووالديه الجالسين على المائدة، فعندئذ يقام الديكور كلّه على منصة مرفوعة إلى حوالي أربعة أقدام، وبوضع الكاميرا على المستوى العادي للأرض، والقيام بالتصوير، فإنه يتم التقاط الحدث الأرضي أثناء استمرار الحدث ذي المستوى العالي ."[1]

لكن في بعض الحالات، يمكن للزاوية ا منخفضة أن ينتج عنها إحساس بتشويه مبالغ فيه كالذي نجده في فيلم للمخرج الأمريكي روبير وايز le Secret du rapport Quiller" السر في تقرير السيد "كبيير" حيث أنه من خلال التصوير التصاعدي لناطحات السحاب، لا يلاحظ المتفرج ضيق Robert Wise الطريق التي يجري فيها البطل الهارب من الشرطي فحسب بل يبدو له وكأن السماء تكاد تسقط على الرجل المطارد.[2]

- **الزاوية المرتفعة:**

الزاوية المرتفعة أو الغطسية، كما يدل على اسمها، هي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا على الديكور المراد تصويره، الأمر الذي يؤدي إلى تقليص أبعاده وشخصياته وحصر الحركة فيه.[3]

" و في الوقت نفسه، تقوم الزاوية العالية بعمل حيلة نفسية على الجمهور، فهي تمنحه وهما يشبه السمو الإلهي، والتمتع بمشهد لبني الإنسان، وهم يجعلون من أنفسهم حمقى. و لذلك يجب أن ينال الحدث المرسوم الأسبقية على الشخصيات المتضمنة، فيجب أن يكون مهما بدرجة تكفي لتبرير هذه المعالجة". [4]

---

1 هيرمان ، المرجع نفسه، ص 193.

2 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 182.

3 المرجع نفسه، ص 181.

4 هيرمان ، الأسس العلمية لكتابة السيناريو، مرجع سبق ذكره، ص 195.

ويمكن لهذه الزاوية أن تعبر عن الدلالات التالية: **أفلام عزلة ألام الوسترن**، للتعبير عن عزلة الفارس الذي يصور من أعلى لكي يبدو الشخص صغير الحجم وهائما، في فضاء طبيعي شاسع لا يرحم. كما تفيد المعنى يمكن للزاوية المرتفعة أن تكون لها دلالة تراجيدية. كما يمكن ملاحظة ذلك sens tragique**التراجيدي** ("الملعون" للمخرج الألماني " فريتز لانغ" من خلال اللقطة العامة الغطسية على درجات السلم، حيث توجد امرأة تنادي ابنتها مرارا وتكرارا، بدون جدوى (لأن ابنتها قتلت فعلا من قبل المجرم). **كما لها دلالة تهكمية:** نحصل على هذا المؤثر عندما نصور السارق الذي يخرج من خندقه الذي كان مختبئا فيه، معتقدا بأن الذين ينتظرونه- - خارج الخندق- هم أصدقاؤه ولكن في حقيقة الأمر، هم رجال الشرطة. وتفيد دلالة أخرى وهي) يمكن للمتفرج أن يكتشف بلقطة غطسية مصورة من Valeur d'exploration**الدلالة الاستكشافية** أن يكتشف كل عنصر درامي Cage spirale أعلى رواق أي منزل أو من أعلى درجات سلم حلزوني أو جديدا يدخل فجأة، إلى داخل ذلك الديكور.[1]

- **الزاوية المرتفعة جدا:**

وهي تمثل أقصى زاوية منفرجة، وقد تكون الكاميرا مرتفعة أكثر ومنحية إلى الأسفل، أكثر منها في الزاوية المرتفعة العادية.[2]

8-5-4 زوايا الكاميرا من حيث التوظيف:

- **الزاوية العادية:**

هي الزاوية التي نضع فيها الكاميرا أمام الديكور الذي نريد تصويره، دون أن يعلو أحدهما عن الآخر. وتكون الصورة التي نلتقطها، وفق هذه الزاوية، جد موضوعية لا تحتوي على مؤثر خاص، من ثم فإن هذه

1 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، ص 182.

2 عطية المصري (عز الدين) ، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، الجامعة الاسلامية غزّة، 2010، ص 442.

الزاوية هي التي تناسب أي كتابة يكون صحبها مجهولا، كما هو الشأن في الأفلام الوثائقية أو في الأفلام التي تصور من قبل سينمائيين هواة.

على الرغم ن قلّة استخدامها ن قبل المحترفين، فإن هذه الزاوية اكتسبت دلالات خاصة مثل: التعبير الصريح أو الكشف المفاجئ للأشياء.[1]

- **الزاوية الذاتية:**

و هي ترينا إلى ماذا تنظر الشخصية، ففي هذه اللقطة تكون الكاميرا مكان عيني إحدى الشخصيات، وفيها يرى المشاهد الأحداث بعيني الشخصية و كأنه مشارك فيها. كما نرى أحيانا الطريق ن خلال عيني السائق،

(Flache back) أو نظر إحدى الشخصيات من فوق كتف الممثل. و يكثر استخدامها في لقطات العودة إلى الماضي، وهي يجب أن تستخدم دوما من وجهة نظر الشخصية المشاركة في الحدث القائم، فلا يصح أن نصور مشهد خيانة زوجة – مثلا– بعيني زوجها، وهو لم يكن موجودا. فمن المستحيل أن يرى بعينيه ما لم يره، إلا إذا كان الأمر تخيلا، أو هلاوس. كما في فيلم (اللص و الكلاب– كمال الشيخ)، حيث " قدم الأحداث خلال عيني سعيد مهران (اللص)، وحرص على أن تكون الأحداث المروية مطابقة لما يمكن لسعيد مهران (شكري سرحان) أن يراه... منطقيا".[2]

" فإذا افترضنا في لقطة أولى أن أحد المجرمين يفر هاربا من الشرطة، يجري على شريط السكة الحديدية... يلهث ...ثم لقطة ثانية نراه يدير رأسه لينظر خلفه. في اللقطة الثالثة نرى شرطة تطارده... المجرم يجري بسرعة

1 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 181.

2 أبو شادي (علي) ، سحر السينما مرجع سبق ذكره، ص 61.

شديدة.. و هنا – في اللقطة الثانية زاوية وجهة النظر، حيث لا يمكن اعتبارها لقطة موضوعية فالكاميرا هنا لا تتحرك وكأنها الشخصية، أو أنها لقطة ذاتية، فالشخصية لا تنظر إلى عين الكاميرا".[1]

ونلاحظ بصدد هذه التقنية بأنها هي التي تستوجب للشروط النظرية و للمتطلبات التقنية للسينما – العين– أو التي كان يدعو إليها في مطلع القرن العشرين، السوفييتي (دزيكا فيرتوف) cinéma vérité السينما الحقيقية

1896– 1954 الحريص على التصوير الموضوعي للواقع.[2]

- **الزاوية الموضوعية:**

" وهي الزاوية التي يرى فيها المشاهد الأحداث وانه كان في موضع الحدث ذاته، ومن خلال عينيه. فهي زوايا لا تنسب لأحد، وكل الممثلين يظهرون في اللقطات و كأنهم لا يدركون أن هناك كاميرا... ولا ينظرون إلى العدسة مباشرة".[3]

- **المجال والمجال المقابل:**

مصطلح سينمائي يعنى بها لقطة عكسية وهي لقطة تبين المنظور أو الشئ المصور من الجهة المقابلة للجهة التي كان مصورا فيها في اللقطة السابقة. من الوجه تارة ومن الظهر تارة أخرى وذلك باستعمال كاميرتين.[4]

هما الزاويتان اللتان تناسبا تصوير تبادل أطراف الحديث بين شخصين متقابلين (يفصل بينهما خط وهمي) المجال هو الجزء المسجل من الفضاء بواسطة كاميرا تكون مصوبة نحو المتكلم (الموجود على اليمين) أما المجال

1 المرجع نفسه، ص 64.

2 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 185

3 أبو شادي (علي) ، سحر السينما مرجع سبق ذكره، ص 61.

4 دولوز (جيل) ، تر عودة (حسن)، الصورة الحركة فلسفة الصورة، منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما: دمشق، 1998. ص 104

المقابل فإنه يتمثل في التصوير في الاتجاه المعاكس: أي تصويب الكاميرا نحو المخاطب (الموجود على اليسار) للتمكن من تصوير رد الفعلة.[1]

8-6 حركات الكاميرا:

و هي اللقطات التي يتم التقاطها في حال حركة الكاميرا، ولكن يجب الحذر في استخدامها، حيث يجب تحريك الكاميرا فقط عندما يكون هناك مبرر، أو سبب محدد لعمل. لكن لم يكن بإمكان السينما أن تتوقف في إنتاج الحركة وتصويرها لو لم تستعن بما يسمى بحركات الكاميرا التي تتجسد في البانوراما (أي تحريك الكاميرا على محور ثابت: أفقيا كان أم عموديا).

أي أن الكاميرا " تتحرك وتسافر" مع المصور في جميع الاتجاهات، وفق مضمون الكلمة الإنجليزية Travellingوالتنقل to travel [2]

وتعد أنواع حركات الكاميرا (الناتجة عن هذين الإجراءين التقنيين) من "بين الشفرات codes الأكثر اختصاصا بالسينما"[3].وتنقسم هذه الحركات إلى الكاميرا الذاتية، الحركات البانورامية، التنقل

- **الكاميرا الذاتية:**

حيث أن الكاميرا تهتز وفق تحركات الشخصيات وتحركات المكان أثناء الكوارث الطبيعية زلازل، براكين اصطدام... الخ.

1 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 182

2 و هو اختيارنا لما يقابل المفهوم التقني للمصطلح الإنجليزي Travelling.

3 Aumont (J), Bergala (A), (Marie).M, Esthétique du film, Paris, Ed, Fernand Nathan, 1983, 140-141.

فآلة التصوير هنا تبين ما تراه عينا أحد شخصيات الفيلم. حيث تتحرك بشكل يمثل تحركات الشخصية. و لهذا النوع من المعالجة مشاكله الفنية الكثيرة ولكنها يمكن أن تبدو فعّالة في بعض الظروف. فمثلا حين يكون أحد الممثلين على وشك أن يضرب غيره على أنفه فإننا نستطيع أن نجعل آلة التصوير تستقبل الضربة و تهتز بشدة إلى الخلف قبل أن ننتقل إلى لحظة الضحية مطروحة على الأرض.[1]

"و من الاستعمالات الذاتية المماثلة – مثلا– حين نصور امرأة وقد تلقت أخبارا سيئة للغاية، فيمكن إبراز مشاعرها بإظهار جزء من الأشياء التي تراها حولها مع اهتزاز الكاميرا. و تخيل المرأة وهي تهتز على رجليها قبل أن تقع على الأرض مغمى عليها، وحاول أن تجعل حركات التصوير مطابقا لحركتها... حركات بهلوانية ولكن تحرز أثر أكثر شمولا فإنه ن الضروري أيضا أن تجعل اللقطة تبدو واضحة، ثم تأخذ في عدم، أو استخدام جهاز التنعيم التدريجي لتحصل على تنعيم مدرج.[2]

هذا على مستوى الشخصيات. أما على مستوى المكان فإننا نرى الاهتزاز واضح والمتمثل في الزلازل أثناء حدوث زلزال داخل الصورة الفيلمية فعلى المصور أن يهز الكاميرا ليبدي القلق الذي سوف يحدث، أو ارتطام الأمواج على القارب مثلا فيتحطم القارب... الخ من الأمثلة التي تبين الاهتزازات.

- **حركة الكاميرا البانورامية (Pan)**: وتسمى أيضا باللقطة الاستعراضية، وكلمة (بان) (Pan) هي اختصار لكلمة بانوراما وهي تعني "المشهد الذي يكون واسعا جدا لا يمكن التعامل معه، وتصويره بلقطة واحدة...وهذا يشبه كثيرا ما يقوم به الشخص عندما يشاهد المنظر ببصره".[3]

---

1 كونتز (جوليان)، تر هاشم النحاس، كيف تعمل المؤثرات السينمائية، وزارة الثقافة و الارشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة والنشر، دون سنة النشر، ص 80

2 مرجع نفسه، ص 80

3 هيرمان، الأسس العلمية لكتابة السيناريو، مرجع سبق ذكره، ص 200.

وقد كانت كلمة لقطة بانورامية تستخدم في الأيام الأولى لصناعة السينما، لوصف الحركة التي تؤخذ بتدوير رأس الكاميرا على خط أفقي ببطء من جانب إلى جانب لتصوير منظر كامل لمشهد بعيد مثل سلسلة جبال، أو تلال قريبة. "فهذه اللقطة الجانبية للكاميرا للحصول على حركة مستمرة، وصورة بانورامية هي ما تعرف الآن (بلقطة البان)" وتنقسم إلى ثلاثة: البانوراما الأفقية، و البانوراما العمودية، البانوراما الدائرية [1]

البانوراما الأفقية:

تثبت الكاميرا، بموجب هذه التقنية، فوق حامل الكاميرا (الأرجل الثلاثة) لتدور على محورها أفقيا: من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين، والحركة البانورامية يمكن أن تكون محمولة أيضا مثل (حمل المصور لكاميرا فوق كتفه ويدير جسمه من اليمين اليسار و العكس بحيث تكون حركة الجسم ثابتة) ويمكن لهذه الحركة أن تعطينا مؤشرات جديدة حول المكان، أو مؤشر مهم أو الكشف عن شخصيات خفية.[2] الاكتشاف والوصف التدريجي للفضاء الفيلمي.

- تقوية عنصر التشويق: لأن الكاميرا قبل أن تبين التفصيل الذي يهم فعلا المتلقي تلجأ إلى التماطل: بواسطة اللقطات البانورامية الأفقية، في وصف بطئ لعدّة شخصيات أو أشياء أخرى.

- التركيز على صمت تراجيدي (vide tragique)، من خلال الوصف التدريجي لجدران غرفة معينة.[3]

- الحركة البانورامية الأفقية تعرض لنا خيارات أخرى فهي توفر لنا الحصول على المعلومة في وقت حقيقي في وسط حركي متواصل يجلب الانتباه.[1]

---

1 شحادة (عبد السلام) ، فن التصوير، مطابع الهيئة الخيرية، غزة: فلسطين، 1998، ص 60.

[2] Jennifer (Van Sijill), Les Technique Narratives du Cinéma/ Les 100 plus grand procédés que tout réalisateur doit connaître, traduction et adaptation française Thierry Le Nouvel, 2006, p 170.

3 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص186.

– تتبع الحدث له دلالته: فهي تعتمد على طبيعة الحدث، ومكانته في القصة التي تجري. وقد رأينا أنها كانت تستخدم بكثرة في أفلام الغرب الأمريكي، لتتبع حركة رعاة البقر على ظهور الخيل في مطاردتهم في الوديان، أو المنحدرات الجبلية.

البانوراما العمودية:

هي الشكل التي تتحرك فيه الكاميرا على محورها من الأعلى إلى الأسفل أو من الأسفل إلى الأعلى للقيام بالوظائف التالية:

– الوظيفة الوصفية: لإبراز جميع تفاصيل الديكور عموديا.

– الوظيفة الحكائية (narratif): بإقامة ربط بين جزئيين لا معنى لأحدهما دون الآخر. مثال: البانوراما النازلة من الوجه إلى اليدين لحرفي بصدد إصلاح شيء معين باستخدام يديه.

– المساهمة في خلق عنصر التشويق: لأن الكاميرا قبل أن تبرز مرة واحدة جسد الممثل (بكامل طوله) تبدأ بكشف الأحذية فالأرجل فالصدر حتى تنتهي بالوجه. وهو التدرج الذي ينتج عنه الإحساس بالقلق، كما هو الشأن في الأفلام البوليسية.

8–7 التنقل:

وفيها توضع الكاميرا على سيارة، أو شاحنة لمتابعة ممثل يقود سيارة أو يجلس في داخلها، وتستعمل حركة الكاميرا المثبتة على منصة في الدنو من الممثل وهو ثابت، إما لإظهار المزيد من التفاصيل، أو تبتعد لاستيعاب جزء أكبر من المكان، مع وجوب مراعاة ضبط المسافة بدقة طوال وقت قصير. و خلال حركة الكاميرا اقترابا، أو ابتعادا عن الموضوع يتم تأكيد المنظور من خلال خلفية الكادر، والموضوع، ومقدمة الكادر، ويزيد من الإحساس بالعمق. وفي المتابعة الأمامية أو الخلفية للممثل بحيث تتابع الكاميرا الممثل عندما يتحرك بسرعة، مع

1 Jennifer (Van Sijill), op –cit, p 172.

المحافظة على المسافة بينهما قدر الإمكان كما تستعمل كذلك في حركة الجانبية، حيث تتابع الكاميرا الممثل بشكل متوازي، وهي مثبتة على منصة تجري على قضبان ممتدة لمسافة طويلة، أو سيارة مجهزة لهذا الغرض من أحد الجانبين بنفس سرعة الهدف، ودون تغيير في حجم اللقطة.

" ومن أحد أسباب استخدام لقطة متحركة (ترافلينج) بدلا من لقطة (البان) هو أنه في الأخيرة يزداد حجم الموضوع باطراد، صغير كان أو كبيرا، معتمدا على مدى اقتراب الموضوع أو ابتعاده من الكاميرا... وتستخدم اللقطات المتحركة عندما يكون المصور داخل عربة، أو فوقها، وتتحرك لتصوير تعبير، أو حدث الأشخاص في العربة".[1]

8-7-1 أنواع التنقل:

- **التنقل الأمامي:**

في التنقل الأمامي تقترب الكاميرا تدريجيا من الديكور بشكل يوازي المحور البصري للعدسة، يتم تضخيم مجال الرؤية نحو الشيء المراد تصويره تتحرك الكاميرا بقرب من الديكور أو شخصيات الفيلم.[2] كما يستخدم كذلك بهدف اكتشاف أجزاء المدينة، كما قام بذلك "ألان رينيه" (A. Resnais) في فيلم " هيروشيما يا حبيبتي" حيث استعمل عدّة تنقلات طويلة وسريعة قصد الكشف عن الأضرار التي ألحقتها القنبلة النووية، في مدينة هيروشيما اليابانية.[3]

- **التنقل الخلفي:**

1 هيرمان، الأسس العلمية لكتابة السيناريو، مرجع سبق ذكره، ص 191.

2 Jennifer (Van Sijill), Les Technique Narratives du Cinéma op- cit, p 182.

3 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 188.

في التنقل الخلفي تبتعد الكاميرا تدريجيا عن الشيء المراد تصويره، دائما في محور بصري مواز للعدسة بحيث يتوسع مجال الرؤية، كما تتحرك الكاميرا أو تبتعد عن الشيء المصور.[1]

– الدلالة الرمزية للتنقل الأمامي والخلفي:

يسمح هذا التدرج من الخاص إلى العام أي من اللقطة القريبة إلى اللقطة العامة أو من العام إلى الخاص أي من اللقطة العامة إلى اللقطة القريبة بأداء إحدى المهام التالية:

– الاكتشاف التدريجي لعناصر الديكور.

– المساهمة في خلق عنصر التشويق: وذلك من خلال الكشف البطيء والمماطل لعناصر الديكور التي كانت في بداية اللقطة مخيفة عن المتفرج، الأمر الذي يجعل هذا الأخير يتشوق إلى معرفتها.

مثال: الكشف المماطل لعنكبوت سامة موجودة بمقربة من رأس بطل الفيلم أو الكشف المماطل لثعبان يقترب من إحدى شخصيات الفيلم.

– كما يستعمل التنقل الخلفي لتقديم ديكور جديد سبق للكاميرا نفسها، أن بينت بلقطة قريبة، تفصيلا من تفاصيله الأساسية.

– وفي أفلام الوسترن، يستخدم التنقل الخلفي كلقطة ما قبل الأخيرة لتذكر بالمسار الذي سلكه بطل الفيلم، قبل أن يلتقي– في اللقطة النهائية والسعيدة — بالبطلة.[2]

➢ **التنقل الجانبي:**

هو النوع الذي تنقل بموجبه الكاميرا لغرض تصوير المنظر المراد تصويره، بطريقة جانبية أو موازية. مثال: تصوير المصطافين على الشاطئ، بوضع الكاميرا على ظهر الزورق يبحر من اليمين إلى اليسار أو العكس.[1]

---

1 Jennifer Van Sijill, op- cit, p 182.

2 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 188.

➢ **التنقل المصاحب:**

هو التنقل الذي له وظيفة وصفية، حيث يسمح للمتفرج بان يتابع خلال مدّة لا باس بها شخصيات (أو أشياء) متنقلة بطريقة جانبية (latéral) أو أمامية (مواجهة) (frontal) أو بالطريقتين معا. وهو، ما يناسب في أفلام الوسترن، تصوير مشاهد سير العربات (diligence) ومشاهد النزهة على الجواد(chevauchée) [2]

➢ **التنقل البانورامي:**

هو الذي تقوم بموجبه الكاميرا بتحقيق دورة كاملة (أو عدّة دورات) حول شخصية نريد مسح أفقها، رغبة في الحصول على فعل درامي معين.

كما نجد كذلك هذه الوظيفة التعبيرية المؤكدة في تنقل دائري آخر مصاحب لتنقل الشخصية موجودة في قاعة مغلقة.[3]

➢ **التنقل البصري أو العدسي: (zoom)**

التنقل البصري (optique) أو الزوم (zoom) هو: " عدسة خاصة ذات بؤر (focales) متغيرة تسمح بتغيير الإطار الفيلمي، دون تحريك الكاميرا." [4] "وهي العدسة التي يمكن أن تغير بعدها البؤري بسلاسة خلال التصوير مما يعطي أثر حركة الانتقال إلى الأمام أو الخلف"[5]

---

[1] ابراقن (محمود)،المرجع نفسه، ص 188.

[2] المرجع نفسه، ص 189.

3 المرجع نفسه، ص 189.

4 Collet (Jean), Marie (Michel), Percheron (Daniel), Lectures du filme, Paris, Ed Albartos, coll Ca/Cinéma, 1977, p 237.

5 كونتز (جوليان) ، كيف تعمل المؤثرات السينمائية، مرجع سبق ذكره، ص 301.

كما يستخدم الزوم خدعة سينمائية بغرض التعجيل أو التأجيل من حركة الشخصية (أو الشيء) التي تقترب من الكاميرا أو تبتعد عنها. مثال تصوير اقتراب القطار من المحطة بالزوم الأمامي الذي يعجل كثيرا منم وصوله. مثال آخر: التصوير بالزوم الأمامي لفتاة متزحلقة على مياه البحر، بغرض الإسراع بتقريب الفتاة من الكاميرا. و هو التصوير الذي لا يعجل من وصولها فحسب بل يعبر كذلك عن حيوية ونشاط كبيرين لتلك الفتاة المتزحلقة. [1]

- **التنقل البنورامي:**

وهو الذي يجمع بين البانوراما وبين التنقل أي بين مزايا البانوراما الأفقية من اليمين إلى اليسار أو العكس، والتنقل المصاحب لتلك الشخصية، على المسار نفسه من اليمين إلى اليسار والعكس.

على خلاف البانوراما: يمكن عد التنقل أو الترافلينج النوع الملائم الذي يعيد الاعتبار للإحساس بالتنقل الحر في الفضاء.

وهناك مقولة للمخرج الفرنسي "جان لوك غودرا" (Jean-Luc Godaed) لما قال: " الترافلينج" قضية أخلاقية "affaire de morale"[2] بأن التنقل هو حركة كاميرا غير محايدة تحمل في طياتها، حتى أثناء تصويرها، تركيبا معينا (un certain montage): أي وجهة نظر معينة. وهي وجهة نظر التي تفرض على المتفرج فرضا، بحيث تجعله مجبرا على الاندماج العاطفي معها.

---

1 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية ، المرجع نفسه، ص 189.

2 Cité par Chevassu (François), L'Expression cinématographique, paris, Ed. Pierre Lherminier, Editeur, coll. Intelligence d'une machine, 1977, p 102.

هذا بصفة عامة، هو التصنيف التقليدي لحركات الكاميرا، هو التصنيف الذي يستند إلى عملية تقنية في حد ذاتها ولكنه يستند إلى ما تخلفه حركات الكاميرا من آثار، وأحاسيس متميزة لدى المتفرج. تجدر الإشارة، إلى أن هذه الحركات لا تكتسب معناها إلا إذا " وظفت في شكل عناصر حكائية (effets narratifs) ليدركها المتفرج بهذه الصيغة".[1]

8-8 العناصر الدالة للغة السينمائية:

تقوم كل لغة حسب اللغوي الدانمركي الشهير "لويس هيالمسالاف" (Louis Hjelmslev)، على مادة التعبير (matière de l'expression)، واحدة أو اقتران عدّة مواد تعبير. من الجدير بالذكر أن مادة التعبير تمثل الطبيعة المادية والفيزيائية (التقنية و الحسية) للدال. بعبارة أخرى، تمثل مادة التعبير " النسيج" الذي تستخرج منه الدوال.[2]

واللغة وسيلة اتصال وتفاهم بين البشر، ولكل مجموعة إنسانية لغتها الخاصة بها ولكل طبقة مجتمعية كذلك لغتها الخاصة بها. فلغة المثقفين تختلف عن لغة العمال عن لغة الفلاحين، والأديب الناجح هو الذي يدرك طبيعة كل شريحة، ويخاطبها بلغتها و مصطلحاتها التي تفهمها " وقد خاض النقاد جدلا كبيرا حول طبيعة اللغة التي يستخدمها الأديب، فمنهم من يرى ضرورة أن تكون اللغة هي لغة التخاطب، ومنهم من إلى أن تكون القصة باللغة الفصحى بينما يكتب الحوار بالعامية، ون منهم من يرى أن تكتب القصة والحوار بالغة الفصحى ولقد ذهب الاتجاه الثالث إلى تبني لغة وسط بين العامية والفصحى." [3] والباحث هنا لن يخوض إلى التفاصيل ويتحدث عن اللغة السينمائية (كالإشارة و العلامة والرمز...) و التي تحل محل اللغة اللفظية، أو

1 Collet Jean,(Marie Michel), Percheron (Daniel), Lectures du filme,op. cit, p 67.

2ابراقن (محمود) علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره،ص 200.

3 عطيّة المصري (عز دين)، الدرانا التلفزيونية مقوماتها و ظوابطها الفنية، مرجع سبق ذكره، ص 285.

يتحدث عن اللغة بمعنى اللسان، وإنما سيخصص الحديث هنا للغة الإبداع أو اللغة الوظيفية، وذلك على أساس أن اللغة هي مادة الإبداع، وجماله بغض النظر عن نوع هذه اللغة.

وفي تصور كريستيان ماتز، تعد اللغة السينمائية لغة هجينة (Langage composite) لأنها تتألف من اقتران خمس مواد تعبيرية دالة (matières signifiantes) مختلفة بعضها عن البعض. نوعان يؤلفان شريط الصورة (bande image) و هما: الصورة الفوتوغرافية المتحركة و البيانات المكتوبة (mentions écrites). وثلاثة أنواع هي التي تشكل شريط الصوت (bande de son) وهي: الصوت القياسي (son analogique) أو الصوت الأيقوني (iconique) مثل (الضجيج، الصوت المنطوق به (أي صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق) والصوت الموسيقي (الموسيقى الآلية instrumentale)[1]

وهكذا تعد الصور المتحركة النوع الوحيد المختص في السينما أما الأنواع الأخرى فهي تؤلف مواد دالة لأنظمة أخرى وسوف نتطرق في هذا العنصر إلى الأصوات الأيقونة التي تمثل العناصر التعبيرية في السينما إلا أننا لا يمكن الفصل تطبيقيا بين العنصرين التعبيري والدال في الفيلم وإلاّ فقد الفيلم معناه وتحول إلى لغة إذاعية.

8-8-1 الفونيمات المنطوقة: (الوحدات الصوتية)

- **الحوار أو التعليق:**

يعرف الحوار من منظور السينما على أنه: هو الكلام البديل "بين شخصية أو أكثر، والحديث المنفرد، والتعليق، و صوت الضمير... أي نعني به كل ما نسمعه في العمل من الكلمات الإنسانية الواضحة" [2]

---

1 Metz (Christian) , Langage et cinéma, op- cit, p 25.

2 مرتاض (عبد الملك)، **في نظرية الرواية/ بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 135.

وأما بقية الأصوات الغير واضحة، كأصوات الجمهور والشارع والصيحات... وغيرها، فهي تضم إلى المؤثرات الصوتية.

فالحوار هنا كما نرى هو حوار يختلف عن الحوار العادي الذي يدور بين اثنين " إذ أن هناك حقيقة مهمة وهي: أن الحوار يجب أن يكون جزءا من الحدث، أو جزءا من أجزاء الحدث، فهو المحرك الأساسي الذي يطور وسيدفع الحدث إلى الأمام، ويكشف عن الجانب الخفي لنفسية الشخصية و أهدافها و طباعها و أفكارها... فهو الأداة الفعّالة في يد الكاتب وهو النتيجة لكل العمليات التحضيرية التي قام بها الكاتب من قبل".[1]

- **وظيفة الحوار:**

نظرا لطبيعة تكنيك العمل الفني في السينما، واعتماده على وجوه الصورة الفيلمية، فيجب أن يراعي هنا في الحوار أن يختار بعناية، و أن لا يكون إضافة لشيء موجود يمكن للصورة الفيلمية أن تعبر عنه. وقد حددت الكاتبة نسمة البطريق في كتابها (نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي) ثلاث وظائف للحوار نجملها في ما يلي:[2]

- السير بعقدة القصة، أو العمل التمثيلي إلى الأمام، أي تقييمها وتطوير أحداثها إلى أن تصل إلى النهاية.

- الكشف عن الشخصيات، أي اكتشاف بعض ملامحها، وطريقتها في التعامل مع الآخرين.

- مساعدة الصورة الفيلمية على اكتمال عناصرها...فالصورة الفيلمية، أو المشهد الفيلمي تدخل فيه اعتبارات، و مقومات متعددة تفوق الفن المسرحي، والحوار هنا مهم أيضا في التكوين الدرامي للحدث،مشهد

1 المهندس (حلمي حسن) ، دراما الشاشة، مرجع سبق ذكره، ص 198.

2 ستيفينسون (ودبري)، السينما فنا، مرجع سبق ذكره، ص 226.

ولكنه يجب أن يتكامل مع مقومات المشهد الفنية والفكرية من ناحية الديكور، الإخراج، الموسيقى... وغيرها.[1]

ويرى "كريستيان ماتز" " أن الكلام اللساني هو عبارة عن جسر (dispositifs passerelles) إذ يتم عبره ربط الصفات المميزة البصرية (traits pertinents visuels) بالصفات المميزة اللسانية (traits pertinents sémiques) للتعرف إلى مختلف الأشياء وتوضيحها.[2]

- **أنواع الحوار:**

في الأساس يمكن تقسيم الحوار داخل الفيلم إلى نوعين وهما:

أ- المونولوج:

وهو حديث الشخص لنفسه، أو أن يقوم محادثة جماد أو حيوان أو أن يقرأ تعليقا." ومن طبيعة الحديث الفردي أنه لا يتلاءم مع الدراما. إذ أنه ليس طبيعيا أن يتحدث الإنسان لنفسه بصوت مرتفع. و فوق ذلك فإنه الحدث يتوقف في المسرحية أثناء وقف الحديث، وذلك أمر خطير. و هذا الحديث الفردي: هو أحد الأمور العديدة المتفق عليها في الفن، غير أنها من نفسها تتطلب أن يقلل منه... و هو مقبول في الأوقات الحاسمة، حينما يكون الشخص موزعا بين حسين متضادين قويين كل منهما يختلط بالآخر ويناصبه العداء".[3]

"والمنولوج الداخلي هو بالفعل فن يصعب جدا استخدامه بصورة ناجحة، إذ هو ينحو إلى فرض إيقاع بطيء على السرد، وإضجار القارئ بالكثير من التفاصيل التافهة".[4]

---

1 عطيّة المصري (عزدين) ، الدرانا التلفزيونية مقوماتها و ضوابطها الفنية، مرجع سبق ذكره، ص 273.

2 Cité par Jean (Marie Michel), Le filme la parole et la langue, Cahiers du 20éme siècle, numéro spécial, cinéma et littérature, op, cit, p 70.

3 فنسينت (سي)، لابي (م)، تر حسن عون، **نظرية الأنواع الأدبية**، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط2، 1998، ص 212.

4 لودج (ديفيد) ، تر البطولي (ماهر) ، الفن الروائي، المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة، ص1، 2002، ص 57.

ب- الديالوج:

وهو الحوار بين شخصيتين، أو أكثر بصورة مسموعة وواضحة. " والحوار في السينما قد لا يلتزم بطريقة الكلام الطبيعية المطلوب توصيلها... و إن كان لا يعني إنكار أهمية الحوار كما قد يرى البعض...فالسينما يمكنها أن تستخدم اللغة الدقيقة المركبة... و هذا لا يعني نقصا في الصورة أو تزيدا عليها... و أنها يمكن أن تثري النص السينمائي النهائي".[1]

ج- الحوار التوضيحي:

وهو الحوار الذي يستخدم في إلقاء الضوء على الجوانب الخفية، ويضيء ما قد يبدو غامضا ." وكان يقدم في الماضي في المسرح الإغريقي عن طريق (prologue - البرولوج) في تقدمة المسرحية. ولعل أهمية الحوار التوضيحي هو إلقاء الضوء على بعض جوانب الشخصية، والمواقف التي تصدر عنها".[2] وهو في السينما والتلفزيون يتم بطريقة غير مباشرة، مثل عملية (رجع الصدى)، وما يتخلله من حوار يبتعد عن الحدث الرئيسي.

د- الحوار القافز أو المتقطع:

و يكون فيه الرد غير متسلسل على مبدأ التماسك والترابط المعروف في الحوار العادي، " ونعني بالقفز هنا إيجاز الحذف بين الجمل وليس في حدود الجملة الواحدة".[3] بحيث لا نفقد بالقفز شيئا من المعنى، بل على العكس من ذلك نشد انتباه المشاهد، ونشركه في ملئ الفراغات، ويعطي الحوار حيوية، و إحساسا بذكاء الشخصيات.

---

1 ابو شادي (علي) ، سحر السينما، مرجع سبق ذكره، ص 253.

2 البطريق (نسمة) ، نصوص السينما و التلفزيون، ص 228.

3 المهندس (حلمي حسن) ، دراما الشاشة، مرجع سبق ذكره، ص 218.

"وهذا اللون من الحوار له طرافته، وتدخله الصنعة الواضحة في معظم الأحيان، وبذلك يلفت النظر إلى نفسه مما يستلزم استخدامه بذكاء، وفي مواقف خاصة وعلى فترات متباعدة، وهو يصلح في التآمر أو التحدي أو المداعبة أو غير ذلك، حسب مزاجك الخلاق".[1]

هـ- الحوار الميت:

وهو الحوار الذي يلجأ الكاتب لكتابته في الأفلام السينمائية بالأخص، لمدة ثوان قليلة بعد الموقف الضاحك الذي يدفع الجمهور إلى الاستغراق في الضحك إلى حد القهقهة أحيانا " ويقوم هذا مقام الشيء المريح بالنسبة للجمهور الضاحك، ويؤكد عدم ضياع أي شيء مهم منه".[2] وهو غير مطلوب في التلفزيون لأن المتفرج يكون في بيته وانفعال الضحك لا يكون عاليا كما في السينما.

و- الحوار الصامت:

و هو الحديث غير المسموع حيث نرى الشخصيات تتحدث وشفاهها تتحرك، لكنّا لا نسمع حوارا رغم أنها قريبة أو أحيانا تكون ممزوجة بالصوت الموسيقي أو مؤثرات أخرى، يحصل هذا حين التآمر والكاتب يريد أن يخفي ما تتحدث به الشخصيات. و يمكن أن نسمع صوت إحدى الشخصيات تبدي التأييد دون أن نسمع من يحدثها، " وقد نسمع حيث شخصين في المؤخرة وهما يتحدثان، بينما نرى في المقدمة شخصيتين وهما يتحدثان بصوت... وهكذا"[3]

و بصورة إجمالية فإن الحوار الصامت يعفينا من سماع الحوارات الهامة والغير الهامة، أو يخفي عنا معلومات حتى يحين الوقت المناسب. و لكن علينا دائما أن نراعي استخدامه دون تكلف، وبطريقة لا تصدم المتفرج.

---

1 المهندس (حلمي حسن)، المرجع نفسه، ص 219.

2 هرمان (لويس) ، الأسس العلمية لكتابة السيناريو، مرجع سبق ذكره، ص 37.

3 المهندس (حلمي حسن) ، دراما الشاشة، مرجع سبق ذكره، ص 241.

8-8-2 الصوت الموسيقي:

" إن الانطلاقة في التحليل تتسم في الأولى بمعرفة الأسباب التي تبرز تلاقي سيميولوجيا الموسيقى والنماذج اللسانية وهو تقليد من مبادرة فلسفية ظاهراتية (Phénoménologique) على وجه العموم، تتعلق بطبيعة الكلام والفنّ ككلام أيضا"[1] "جاك ناتياز" (Jean Jaques Ntiez)

ثم يوضح موقفه بقوله " كلام موسيقي (Langage musical) مقارنة بالكلام الإنساني الكلام الموسيقي في حد ذاته بيان مجازي (métaphore) مثلما نتحدث عن مجال الرسم (langage de la peinture) أو كلام الأزهار، غير أن فعل توظيفيه، يعني أن الموسيقى والكلام الشفوي في إمكانها اكتساب خواص مشتركة تبرز في مرحلة لاحقة عدم قدرة التحليل الموسيقي الانتقال من تلك الخواص".[2]

لم تعد الموسيقى عاملا مصاحبا بقدر ما أصبحت خطابا دالا يتطلب الكشف عن خواصه وهذا ما يسعى إليه فريق السينمائيين معتبرين الحدث الموسيقي أيقونا، ولهذا الغرض اعتبر "هاس" (Hass) " الموسيقى من ابرز العوامل المحرّكة بشكل إراديّ وحدد لمشاعر المتلقّين، لهذا يسعى المشهد إلى اقتراح أنماط موسيقية تؤثر في الحدث الفيلمي، يعكف الملحن على تخريجها".[3] وإذا شئنا أن نعرض لفيلسوف حديث، فأهم الشخصيات في هذا الصدد هي شخصية شوينهور (Chouinhor) ولنقتبس هنا كلمات لها دلالة عميقة جدا لترجمة اللغة الموسيقية في الفيلم وإعطائها أبعاد جلية تمثلت في شرح شوينهور طبيعة الموسيقى في الجزء الأول من كتابه " العالم بوصفه إرادة وتمثلا".

1 Jean Jaques (Nattiez), Fondements d'un sémiologie de la musique, UGE , paris, 1975, P 85

2 Nattiez(Jean Jaques) , Fondements d'un sémiologie de la musique, op- cit, p 87.

3 Raymond Hass (Claud) , pratique de la publicité, paris, Dumod, 1983, p 119

" إن كل النوازع والخلجات والسورات التي تنتاب الإرادة... كل ذالك يجد خير تعبير في الألحان التي لا تتناهى إمكانياتها...فهو يعبر عن الشيء في ذاته، لا عن مجرد الظواهر من تلك الصلة الوثيقة بين الموسيقى وبين الماهية الحقيقية لكل شيء، يتضح لنا أنه إذا عبرت الموسيقى تعبيرا ملائما عن منظر أو سلوك أو حادث أو جو، فإن كلا من هؤلاء يتبدى لنا ويبين معناه الباطن أمامنا بوضوح، وبهذا تكون الموسيقى خير شارح ومفسر لها... ذلك أن الموسيقى تختلف عن كل ما عاداها من الفنون في أنها ليست صورة مقلّدة للمظاهر، وإنما هي صورة مباشرة للإرادة ذاتها، وعلى ذلك، فكما يمكن تسمية العالم إرادة متجسدة، يمكن كذلك تسمية موسيقى متجسدة".[1]

والأمثلة كثيرة عن الموسيقى في الأفلام فالكمان و الساكسوفون عن طريق العزف البطيء تعبر عن الرومانسية أما البيانو مثلا تعبر عن أفلام الخوف وذالك حسب صيغة الصورة أما الموسيقى الصاخبة السريعة فنجدها في بدايات أفلام الأكشن مصحوبة بمؤثر صوتي صوت أبواق سيارات الشرطة.

8-8-3 البيانات المكتوبة:

تعد البيانات المكتوبة إحدى العناصر السينمائية الدالة المهمة، إذ توظف في أربع حالات:

- تستعمل البيانات المكتوبة أداة موضحة للصورة. كما هو الحال بالنسبة لحاشية الفيلم المترجمة: التي تسمح للمتفرج السينمائي بفهم أي فيلم أجنبي يعرض، بنسخته الأصلية.

- يمكن أن تكون أداة تعبيرية سينمائية يتم بفضلها إعداد قائمة المشتركين (جينيريك) البداية والنهاية. وهي القائمة التي لا يمكن الاستغناء عنها، و إن كان الأمر التعبير عنها بالصوت المنطوق.

1 فؤاد (زكريا)، الثقافة السيكولوجية/ التعبير الموسيقى، دار مصر للطباعة، 2009 ص ص 15- 16.

- كما يمكن أن تكون البيانات المكتوبة مؤشرا (index) بمفهوم (شارل سندرس بيرس): باستعمال اللقطة القريبة أو البعيدة جدا: لإبراز مانشيت (manchette) جريدة، تضخيم بطاقة زيارة لشخص ما....الخ [1]

الكلمات المكتوبة تعتبر عنصرا في تركيب اللقطات داخل الفيلم، و هي بمثابة اللون بالنسبة للرسم، ويتم تحديد الكلمات داخل النص الفيلمي بواسطة طبيعة العناصر الأخرى الداخلة في تركيب اللقطات، ولا يمكن استخدامها بلا تمييز داخل الفيلم، ولهذا لابد و أن تمتزج الكلمات ببقية العناصر الأخرى الداخلة في تركيبها. ومن هنا يتوجب على الذين يكتبون الكتابة البيانية أن يحسنوا من بلاغة أسلوبهم وتجنب الأخطاء خاصة أثناء الترجمة، والبلاغة في السينما ترتبط ارتباطا وثيقا بالبنية اللغوية للفيلم، ومشكلة كاتب النص السينمائي تكمن في تحديد الإشارة التي تدل على الرمز في الفيلم، وهذا لا يستدعي بالضرورة أن تدل كل لقطة من المشهد على دلالة معينة ولكن يمكن استخلاص هذه من خلال المقاطع الكبيرة، والتي هي بدورها " حركة متصلة تتخللها وحدات صغيرة لا يمكن فصلها، لأنها تتصل بفكرة بدأها الكاتب منذ بداية وصفه للحدث... إن المشكلة إذا أننا لا يمكن أن نفصل خواص الإبداع، أو البلاغة عن قواعد اللغة، فهما متجانسان".[2] فالدلالة الفكرية الكلية تعتبر مزيجا مركب من دلالات ورموز و إشارات.

8-8-4 المؤثرات الصوتية (الصوت القياسي):

غالباً ما تكون الأصوات المضافة إلى أفلام السينما وبرامج التلفزيون والرياضة مصادر أخرى غير معتادة، حسب قول الصحفي الفني وليام بارك. بعض هذه الأصوات تعود لأشياء نجدها في حياتنا اليومية بالفعل، وبعضها تعود لأصوات حيوانات تم التلاعب بها ببراعة.

1 إبراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 203.

2 البطريق (نسمة) ، نصوص في السينما و التلفزيون، ص 54.

ربما لم تسمع من قبل عن عبارة "المؤثرات الصوتية"، لكن من المحتمل أنها مرت عليك عند مشاهدة آخر فيلم أو برنامج تلفزيوني، دون أن تشعر بها.

وتعرف العملية التي تضاف فيها المؤثرات الصوتية إلى الأفلام وبرامج التلفزيون والراديو بعد تسجيلها باسم "فولي"، وذلك نسبة إلى جاك فولي، رائد تطوير المؤثرات الصوتية في عهد الأفلام الصامتة في بداية القرن العشرين[1].

فإنتاج أصوات الوحوش الكاسرة وتقنيات المستقبل في أفلام السينما، على سبيل المثال، يجري من خلال استعمال كل شيء ممكن، مثل صوت مظروف الرسائل، وصوت هبات النسيم، وصوت المحركات المزدوجة للطائرات، أو إدخال مجموعة أصوات مختلفة معا للحصول على صوت معين.

و في سباقات الخيل، على سبيل المثال، سيكون من المستحيل وضع أجهزة رصد الصوت الصغيرة على طول أرضية السباق، لذا يذاع تسجيل مسبق لأصوات السباق عند إجرائه.

ولكن بدلاً من تسجيل مسبق لأصوات الخيل وحوافرها، فإنهم يستعملون تسجيلاً جرى إبطاؤه لصوت تدافع الجواميس. قد تُستعمل المؤثرات الصوتية أحياناً لأنها تعطينا انطباعا بكون الحدث "حقيقياً" أكثر من الواقع نفسه.

هذا بإيجاز فيما يخص اللغة السينمائية ودلالاتها الرمزية وهي لم تكن لتبرر بهذه القوة لو لم تقدم السيميولوجيا للسينما مساهمة رائعة استطاعت أن تؤول كل تركيبات الفلم.

1 بارك (وليام) ، أسرار المؤثرات الصوتية في السينما و التلفزيون، 4 أوت 2015 www.bbc .com/ arabic/artanduculture/2015/07/150703

خلاصة المبحث الثاني:

توصلنا من خلال ما تطرقنا إليه في المبحث الثاني إلى كل ما يحويه الفيلم السينمائي منذ نشأته على غاية إنتاجه إلى جانب الدلالات الرمزية التي لعبها المونتاج في ذلك و أهم النظريات التي ترجمة الواقع الفيلمي وبعدها البحث في أغوار اللغة السينمائية وجماليتها في صنع لغة مجازية للسينما عن طريق حسن اختيار اللقطات وكذا توظيف زوايا التصوير و حركات الكاميرا والتي تعتبر من العناصر التعبيرية للغة السينمائية إلى جانب الفونيمات أو الوحدات الصوتية الدالة من الموسيقى والأصوات القياسية والأصوات المنطوقة وكلها اجتمعت لتعطينا وحدة مركبة في النظام الدلالي للفيلم السينمائي.

المبحث الثالث: المقاربات السينمائية و التحليل النظامي للفيلم السينمائي

سنقدم من خلال هذا المبحث مجموع المقاربات السيميولوجية في الميدان السينمائي لفهم الصورة السينمائية منهجيا وعمليا بالإضافة إلى كيفية تحليل نظامي للفيلم السينمائي عند "رولان بارث" و "كريستيان ماتز" باعتبارهما موضوع الدراسة.

1- مقاربات التحليل السينمائي

1-1 مقاربة رومان جاكوبسون:

يخضع الخطاب البصري عند "رومان جاكوبسون" لجملة من الآليات الاشتغالية الرابطة بين المرسل والمتلقي من قبل مرسلها. و هي الرسالة التي ينبغي أن تفك ن قبل المستقبل. لكن، كلما كان المستقبل متقنا للشفرة المستخدمة كانت كمية الأخبار أكبر.

و هكذا تتشكل كل من الرسالة (ر) والشفرة (ش) الدعامتين الأساسيتين للاتصال الذي يترتب عليهما وجود أربع حالات:

– **حالتين من الدائرية circularité**: رسالة تحيل إلى رسالة أخرى: (ر/ر) = (M/M) و "شفرة" تحيل إلى "شفرة" أخرى (ش/ش) = (C/C)

– **و حالتين من التشابكchevauchement** : "رسالة" تحيل إلى "شفرة" أخرى: (ر/ش) = (M/C) و"شفرة" تحيل إلى "رسالة": (ش/ر)= (C/M). [1]

بعبارة أخرى، يمكن، حسب "جاكوبسون"،[2] استنتاج أربعة أنواع من البيانات المزدوجة الآتية:

رسالة/ رسالة:

تشمل هذه البنية كخطاب منقول بصفته ملفوظا، أو "رسالة داخل رسالة" وهي البنية التي تبرز من خلال الأسلوب أو "الخطاب" غير المباشر الذي يستدعي بصمات فعل الكلام (نذكر من بينها الضمائر المنفصلة الآتية أنا، نحن، أنت) لصالح ضمائر الغائب أو صالح الراوي: لقد كان يقول يعد إياه رجلا شريفا، وكان يعلن هنا بالضبط.

« Il disait qu'il le considérait un honnête homme et le déclarait là même » [3]

شفرة/ شفرة:

1 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 76.

2 Jacobson (Roman), Essais de linguistique générale, pari, Ed de Minuit,1966, pp 176-177.

3 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 76.

تأخذ أسماء العلم (noms propres) مكانة خاصة، في كل شفرة لغوية، بحيث إن الدلالة العامة لاسم علم لا يمكن تحديدها خارج الإحالة إلى تلك الشفرة.: يدل اسم "جان" Jean، في اللغة الفرنسية، على أي شخص أعطي له هذا الاسم. وتكون دائرية circularité شفرة/ شفرة كالآتي Jean أي شخص فرنسي يحمل هذا الاسم. و ينطبق الشيء نفسه على الأسماء الفرنسية الأخرى التي تتضمن هي الأخرى الإحالة إلى شفرة أخرى.[1]

رسالة/ شفرة:

بصفة عامة، تتجسد هذه البنية في كل تأويل يهدف إلى تفسير الكلمات أو الجمل، سواء داخل اللغة (كالمفردات، والنعوت) أو على مستوى ما بين اللغات (كالترجمة مثال: ststem= système)

شفرة/ رسالة:

تحتوي كل شفرة لسانية على فئة مخصصة تدعي الوصلات نذكر منها: (الضمائر الشخصية أنا، أنت، je tu) التي يمكن تحديد دلالتها إلا بالإحالة إلى رسالة أخرى: ومن ثم تشابك الشفرة مع الرسالة، في مثال الضمائر المنفصلة التي تجمع بين الصلة الاصطلاحية، والصلة الوجودية: بحيث كلمة "je" التي توظف كمؤشر لساني- تشير بالإصبع إلى شخص الذي نطق ب "je" وتقييم علاقة وجودية مع الموضوع. بعبارة أدق، بأن كلمة "je " تدل على المتلفظ وتعنيه فإنها تحيل كذلك بصفة وجودية إلى فعل الكلام.[2]

إجمالا أسهمت مقاربة "رومان جاكوبسون" من الناحية الإجرائية في التقريب بين موقعي الإرسال و المتلقي حيث يغدو الوسيط بنية موحدة منسجمة لتأليف الخطاب المشترك، ولا يتحقق التقريب الموقعي إلا بواسطة

1 المرجع نفسه.

2 ابراقن (محمود) ، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، مرجع سبق ذكره، ص 77.

التصور الذهني فالمرسل في إنتاجه لخطاب ما سواء كان صورة أم نظاما لغويا، يتصور تجريدا متلقيا محددا يخاطبه، كما أن المتلقي أثناء تأويله لمضمون الرسالة يتمثل الخصائص الملازمة للمتواصل.[1]

1-2 مقاربة مارتين جولي:

لقد اعتنت مارتين جولي للبيانات التواصلية ووظائفها عند جاكوبسون من خلال انتقاص أفكار بعض المنضرين السينمائيين[2] بحيث اعتمدت في تحليل الصورة على عنصرين أساسيين هما الدليل التشكيلي والدليل الأيقوني.

إن الصورة حسب مارتين جولي هي خطاب بصري يستند، من أجل إنتاج معانيه، إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه، أجسام حيوانات، أشياء من الطبيعة...) ويستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى، أي إلى عناصر ليست لا ن الطبيعة ولا من الكائنات التي تؤثث هذه الطبيعة ويتعلق الأمر بما يطلق عليه التشكيل التمثيلي للحالات الإنسانية، أي العلامات التشكيلية: الأشكال والخطوط والألوان والتركيب[3]

و عليه وجب تحليل الصورة البصرية انطلاقا من:

1-2-1 العلامات التشكيلية les signes plastiques: وهي تقتضي بدورها ضرورة التمييز بين نوعين من العلامات علامات تحليل مباشرة إلى التجربة الإدراكية البصرية، وهي علامات غير خاصة

1 ولجت رؤية التقريب التصويري للمتخاطبين مجالات مختلفة، فبعدما كانت تقترن بالدراسات الأدبية خصوصا، عرفت تطبيقات لها في مجال الاتصال البصري.

2 Heberman Didi (George), Devant l'image, paris, Ed de Minuit, 1990, p 26.

3 Semprini(André) , Analyse la communication, comment analyser les images, les Medias, la publicité, paris, l'harmattan, 1996, p 13.

non spécifiquesمن الرسائل البصرية من قبيل الألوان، الإضاءة المساحة، و العلامات الخاصة بالتمثيل البصري وطابعها الاتفاقي مثل الإطار و التأطير ووضع النموذج.

1-2-2 العلامات الأيقونة:

وهي العلامات التي تقتضي استحضار المتمثلات الثقافية الكبرى التي لها علاقة ب " الأنا والآخر" ولها علاقة بإكراهات الزمن والفضاء، ولها أيضا علاقة بمجموعة الروابط الإنسانية وما تفرزه من قيم وأحكام وتصورات يتم إدعتها داخل الصورة.[1]

إن مقاربة العلامات الأيقونة، يعني البحث عن المضامين الدلالية للعناصر التشكيلية، الأمر الذي يستلزم تحديد الوحدات الصغرى الدالة التي تستند عليها في تحديد مضمون الألوان والأشكال والخطوط، فكل عنصر من هذه العناصر يتكون من وحدات أولية صغرى.[2] و من هنا يمكن للقارئ أن يستخرج الدلالة الخفية وراء الصورة الفيلمية.

1-3 مقاربة جاك أمون (Jacques Amont) و ميشال ماري(Marie Michel):

اعتمد الباحثان في تحليلهما للغة السينمائية على التحليل النصي كأداة نقدية لسبر أغوار الفيلم واكتشاف الشكل أو الدال الفيلمي المكون للوسيط السردي السينمائي.[3]

ويقوم التحليل النصي للفيلم على مسألة المقومات البنيوية للفيلم واستقراء مختلف الجوانب الوظائفية للشفرات من أجل تحديد المعنى السينمائي العام، الأمر الذي يتطلب دراسة:

---

1 Ibid, p 15.

2 Heberman Didi (George), Devant l'image, op, cit, p 28.

3 Aumont (Jacques) , Marie (Michel), l'Analyse des filmes, Paris, Nathan Université, 1989, p 07.

1-3-1 الأدوات الوصفية:instruments descriptifs

وهي الأدوات التي تضم تقنيات التقطيع التقني، محددات التقسيم الدرامي، بالإضافة إلى وصف صور الفيلم.[1]

يشير التقطيع التقني إلى إيجاد الوحدات القاعدية المكونة للفيلم - أي اللقطات- وهي مسالة تؤكد انفصال اللقطة زمانيا عن اللقطة التي تسبقها وتلك التي تليها، كما أيضا تؤكد حقيقة أساسية مفادها أن اللقطة ليست مفهوما سكونيا، أنها ليست صورة ساكنة اتصلت بلقطة تالية لها ساكنة أيضا، ولذلك لا نستطيع أن نوازي بينها وبين الصورة الفوتوغرافية المستقلة أو بينها وبين شريط الفيلم، بهذا المعنى تكون اللقطة ظاهرة ديناميكية تسمح داخل حدودها بالحركة.[2]

2-3-1 التقسيم الدرامي segmentation dramatique:

وهو الأسلوب الإجرائي الذي يكشف عن جدلية العلاقات الوظيفية فيما بين اللقطات، ويسفر عن تحديد المقاطع التي تشكل وحدة روائية متجانسة.

3-3-1 وصف صور الفيلم: description des images filmique

وهو الذي يتم فيه تحليل الصورة ومكوناتها من الألوان والإضاءة بحيث يتوجب حضور الفكر والحس من أجل تحليل شفرات الصورة.

4-3-1 الأدوات الاستشهادية: les instruments citationnels

وتشمل تقني نسخة من الوصف بالإضافة إلى إجراء الوقوف عند الصورة.

---

1 يخلف (فايزة) ، مناهج التحليل السيميائي، مرجع سبق ذكره، ص 164

2 (Jacques) Aumont, Marie Michel, l'Analyse des filmes, op- cit, p 37.

1-3-5 نسخة من الفيلم extrait de filme:

وهي أولى التقنيات المستخدمة في الأدوات الاستشهادية، هدفها التسهيل في عملية التحكم في التحليل باستخدام تقنيات أخرى تساعد فحص هذه النقطة و منها التصوير البطيء والوقوف عند الصورة.[1]

الوقوف عند الصورة:

و هو إجراء منهجي يسمح باكتشاف أدق التفاصيل و أبسط العناصر التحليلية التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب لقطات الفيلم، كما يمكن اعتبارها نمطا أو نوعا خاصا من التحليل من خلال استخدام التجميد المؤقت للقطات أثناء تعاقبها(figer les plans) .[2]

1-3-6 الأدوات الوثائقية: instruments documentaires

وتتضمن المعومات السابقة واللاحقة للفيلم.

- **المعلومات السابقة لبث الفيلم:**

وتشمل مختلف المعلومات والوثائق عن السيناريو، ميزانية الإنتاج، التصريحات والريبورتاجات، المقابلات الصحفية التي تسبق البث والتصوير.[3]

- **المعلومات التي تلي البث:**

وتشمل المعلومات المتعلقة بتوزيع عدد النسخ الموزعة، أماكن البيع والنشر، الدخل والمعلومات المتعلقة بالتحليل والنقد.[4] نفسه ص 166

---

1 يخلف (فايزة) ، مناهج التحليل السيميائي، مرجع سبق ذكره، ص 165.

2 (Jacques) Aumont, Marie Michel, l'Analyse des filmes, op-cit, p 51.

3 يخلف (فايزة) ، مناهج التحليل السيميائي، مرجع سبق ذكره، ص 166.

4 Ibid, p 56.

1-4 مقاربة أمون سيجي Aumont Séguier:

ترتبط مقاربة "سيجي" في الأساس تعمل على تنظيم تأويل الإنتاج السينمائي، وذلك بالاستفادة من علم النفس التحليلي و السيميولوجيا والأشكال الرمزية. [1]

1-4-1 آليات موضوع الصورة :

وهي المسألة التي تتحقق بتحليل الأشكال التالية:

- **التمثيلي Figuratif**: وهو الإطار الذي يحيل إلى ارتباط الصورة بموضوعها بعلاقة المشابهة.
- **المجازي Figuré**: وهو ما يحيل في الصورة إلى معان ثانوية (الاستعارة، الرموز، الكناية...الخ) و في هذا الإطار تغدو أدوات التحليل بلاغية صرفة.
- **الممثل:Figurable** و هو العنصر الذي يكتسي قيمة درامية في الفيلم.
- **المماثل Figural** : هو أسلوب أو مظهر من مظاهر الخروج عن النمط الاعتيادي للمغامرة الفيلمية، وهو يتمثل فعليا في أمر طارئ يحدث داخل الفيلم، و يتمفصل بين حدين.[2]

يستدعي الحديث عن الماثل التنويه بخصوصية هذا الحدث الذي يتجسد عادة في صورة صدمة أو انفعال عنيف commotionأو ضرب من القطيعة أو الفاصل المفاجئ Rupture. [3]

على هذا النحو يمزق الماثل نسيج التمثيل Le figural déchire le tissu de le représentationمحدثا هجمة أو اقتحاما Irruption في اعتيادية الصور الأمر الذي يعطي الانطباع بوجود لغز أو مسألة خاطفة في السياق السردي والروائي في الفيلم.[4]

---

1 Aumont Séguier, où on est l'Analyse des films, paris, Ed de minuit, 2008, p 09.

2 يخلف (فايزة) ، مناهج التحليل السيميائي، مرجع سبق ذكره، ص 168.

3 Aumont (Séguier), où on est l'Analyse des films, op- cit, p 17.

4 Ibid, p 19.

1-5 مقاربة مشال كولان:

انطلق مشال ن اللغة السينمائية نفسها كبنية واضحة و تامة بهدف تحليل الخطاب السينمائي، ويعالج الناقد أطروحة مركزية محورها الاستقلال البنيوي مابين اللغة السينمائية اللغة الكلاسيكية، بمعنى الظواهر السينمائية " كالمجال والمجال المقابل" و "حركة الكاميرا" و " الدخول والخروج من الحقل" اللقطات وتسلسل اللقطات الذي يستند إلى تركيب سينمائي ، يمكن أن يفسر عن طريق قواعد مشابهة للنحو التوليدي، ينتمي إلى "سيميولوجيا السينما" .[1]

أشار "كولان" في هذا الصدد إلى وجود مقاربتين للسينما: مقاربة كلاسيكية تهتم بمفهوم النوع، إلى درجة ربط هذا الأخير بمفهوم كلاسيكي آخر وهو الاستعمال السليم أو الجيد، ومقاربة بنيوية للسينما لا تعير أي اهتمام لمفهوم النوع، وتأسيسا على رغبة "كولان" في خلق تقابلات لسانية- سينمائية، باعتبارها عمليات تعقيدية لفك رموز نظريته، اعتمد الناقد ممارسة شبه اسقاطية، تتوخى البحث عن تقابلات عدّة "لسانية- سينمائية" و "كلاسيكية- حديثة".[2]

1-5-1 الخصوصية السيميولوجية التوليدية للفيلم عند كولان (Colin):

اعتمد "كولان" على مفهوم الخطاب الفيلمي لكي يصير الفيلم بالضرورة خطابا " فهو وحدة أكثر اتساعا من الجملة و في هذا لن يهتم الفيلم بتقليدية هذا النوع أو بنيويته" [3] ، سيصبح تطبيق خطوات التوليدية في التحليل الفيلمي بالسؤال عن كيفية ضبط الاختلافات الشكلية للخطاب الفيلمي وتعريف بنية كل شكل على حدة، وليس بواسطة التمييز داخل "السينما" بين ما هو "نحوي/ معياري" أو "لا نحوي/ وصفي، و ذلك

1 (Michel) Colin, Langue, Films, discours, prolégoménes à une Sémiologie générative du Film, paris, Ed Klincksiek, 1985, p 63.

2 يخلف (فايزة) ، مناهج التحليل السيميائي، مرجع سبق ذكره، ص 159

3(Michel) Colin, Langue, Films, discours, op- cit, p 63.

انطلاقا من أن "سيميولوجيا السينما" حسب "كولان" (Colin): تهتم باللسانيات البنيوية ليس في كونها بعيدة في وصف لغات خاصة، بل في كونها تعمل في البحث عن إنتاج مجموعة من المفاهيم الصالحة لوصف كل اللغات الطبيعية والمجيبة عن سؤال ماهية اللغة.[1] ومن ثمة يكون تصدير مفاهيم لسانية إلى الحقل السينمائي، رهينا بالنظرية العامة للغة، ومراعاة مدى استجابة هذه المفاهيم للكتابة السينمائية (L'écriture cinématographique).[2]

وقد سعى "كولان" (Colin) كذلك في بسط مقاربته، إلى الاستفادة من محوري "التركيب" و "الاستبدال" و اعتبرهما أساسيين في مقاربة الفيلم. واعتمد في هذا الجانب على أطروحة "ماتز" (Metz) في خلقه " للتركيبة الكبرى لشريط الصورة و أكد – داخل اللسانيات البنيوية"- على أن "كل تركيب فهو تركيبة، والعكس ليس صحيحا، بمعنى أوضح أن مفهوم "التركيبية" له قرائن أكثر شمولية من قرائن التركيب و أن الحديث في الفيلم يقترن بالتركيبة و ليس التركيب".[3]

2-1 الانطلاقة الحقيقة للتحليل السينمائي:

تعتبر مرحلة الستينات من القرن العشرين مرحلة ازدهار المنهج البنيوي بامتياز، قادت إلى التفكير في إنشاء تحليل بنيوي يقارب الفيلم، وإذا كان من الصعب الحسم في إسناد هذا المنهج لشخص معين، إلا أنه يمكن القول أن أطروحة "رولان بارث" خاصة في مقالتين له "بمجلّة العالمية الفينوميولوجيا سنة "1960، قد أثارت وبشكل من الأشكال بوادر ربط التحليل السينمائي باللسانيات العامة، كما يتضح ذلك خلال تساؤلاته في قوله " ما هي المقاطع و الأشكال ومؤثرات الدلالة داخل الفيلم؟.[4]

1(Edward) Branigan, Narrative Comprehension and film, London & New york, Routledge, 1992, p 71.

2 يخلف (فايزة) مناهج التحليل السيميائي، مرجع سبق ذكره، ص 661.

3 Edward Branigan, op- cit, p 72.

4 (Roland) ,Barth .La revue international.de la filmologie,1960, P 22.

باختصار هذه هي بداية انطلاق المنهج التحليلي المتعلق بدراسة السينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة. ومن أهم هؤلاء السيميائيين الذين اهتموا بسيميوطيقا السينما نذكر: وأمبرطو إيكو(Umberto Eco)، وجان ميتري (Jean Mitry)، وولن(P. Wollen)، وبيتيتيني (G. Bettetini)، وگاروني(E. Garroni.)، (ميشال كولان) (رومان جاكوبسون) (مارتين جولي) و (رولان بارث) و غيرهم الذين ساهموا في إثراء الدراسات السينمائية وتحليلها.

2-2سيميولوجيا السينما عند كريستيان ماتز و رولان بارث

6- مقاربة كريستيان ماتز:

يعد كريستيان ميتز (1931-1993م) (Christian Metz) من الدارسين الأوائل الذين أرسوا دعائم سيميوطيقا الصورة السينمائية، إذ يعتبر منظرا للسيميوطيقا البصرية، ومنظرا للفن السابع. ومن ثم، فقد خلف لنا مجموعة من الدراسات والأبحاث، مثل :(السينما: اللغة واللسان) الذي نشره سنة 1964م، في مجلة (الاتصالات /Communications)، و(أبحاث حول دلالة السينما) سنة 1968م، و(اللسان والسينما) سنة1971م، و(أبحاث سيميوطيقية) سنة 1977م، و (المدلول المتخيل) سنة 1977م

وتنبني تصورات كريستيان ميتز، في دراساته السينمائية، على اللسانيات البنيوية من جهة، والتحليل النفسي "لجاك لا ر كان"(Jacques Lacan) من جهة أخرى. كما يعرف بميله الكبير إلى التحاليل النصية "لجيرار جنيت" (G.Genette)، في دراسة الخطاب السردي للفيلم السينمائي.[1]

غير الواقع أن ميتز (Metz) تكمن قيمة عمله في توضيح كيفية تمفصل قراءة الفيلم.سواء من جهة إدراك الصور أو التمثيل العقلي(تسلسل المتتاليات) التي تفضي إلى فهم هذا الفيلم. وعيب هذا النظام يتمثل في

[1] (Christian) Metz, Langage et cinéma, paris, Ed Klincksieck, p 31.

إهمال الكلي للمشاركة الاستبدالية للتكنولوجيا (الكاميرا، التقسيم، التركيب) السينمائية ووضعها في تكامل كلي مع التفكيك السنني* المقترح في السيميولوجيا .[1] ويحاول ميتز أن يتدارك القصور بدراسة هامة حول الخدعة في السينما وقسمها إلى ثلاث مستويات.

- على مستوى الكاميرا (التقاط الصورة)

- على مستوى المشهد السينمائي(عمل الممثلين)

- على مستوى تركيب الفيلم الذي يكمن من تصنيف الحمولة الدلالية للخدعة السينمائية (التي تسندها اللغة العادية إلى المهارات التقنية: "آه خدعة" بأسف شديد، الدلالات التكنولوجية للسينما ظلت دائما على الهامش: دلالة نفسية، تاريخية، اجتماعية للعبة(لعبة Ludisme) الممثلين الأهمية، النفسية لضبط الصورة، دور المخرج في علاقاته مع الايدولوجيا المسرحية، العلاقات الدلالية فيلم/ كتابة، أهمية، سيناريو، و الملخص....الخ.[2]

هذا، و تشكل أعمال كريستيان ميتز بداية لانطلاق مختلف الدراسات السيميوطيقية حول الفيلم السينمائي، وقد ركز كثيرا على جمالية التلقي، ودور هذه النظرية الإدراكية في فهم الصورة وتقبلها فنيا وجماليا. كما استعان بلسانيات فرديناند دوسوسير، ولاسيما ثنائية الدال والمدلول، لبناء السيميوزيس السينمائي. و كان غرضه من ذلك كله هو رصد مختلف الآليات التي تستعمل في كيفية انتقال دلالات الرسائل الإنسانية بين الممثلين داخل المجتمعات الإنسانية. بحيث أكد ميتز أن كل الشفرات والرموز بمختلف أنواعها التي تنتجها الصورة الفيلمية لها علاقة بمدلولها و لا تخضع لمبدأ الاعتباطية.

1 توسان (برنار) ، تر نظيف (محمد) ، **ما هي السيميولوجيا**، أفريقيا الشرق: بيروت، ط2، 2000. ، ص 54.

2 مرجع نفسه، ص 55.

1-7 مقاربة رولان بارث:

رولان بارت (مواليد 1915، مؤلف "الكتابة في درجة الصفر" 1953، و"عناصر السيميولوجيا" 1964) كنتيجة لبحوثه في لغة الأزياء، استنتج أن من المستحيل الإفلات من الحضور المتخلل للغة الشفوية. الكلمات تدخل في محادثة ذات نظام آخر إما لتثبيت معنى غامض وملتبس، مثل نعت أو عنوان، أو للمساهمة في المعنى الذي لا يمكن توصيله بطريقة أخرى، مثل الكلمات المدوّنة في المساحات الأشبه بالفقاعات في الرسوم الهزلية. الكلمات إما تثبّت المعنى في موضعه أو تنقله.

فقط في حالات نادرة جداً يمكن للنظم غير الشفوية أن توجد بلا دعم إضافي من الشفرة الشفوية. حتى النظم المعطاة شكلاً أو مضموناً عقلانياً، والمتطورة جداً، مثل الرسم والموسيقى، باستمرار تلتمس العون من الكلمات، خصوصاً في المستوى الشعبي الرائج: الأغاني، الرسوم المتحركة، الملصقات الدعائية.

في الواقع، سيكون ممكناً كتابة تاريخ الرسم بوصفه دالاً على العلاقة المتحولة بين الكلمات والصور. أحد الإنجازات الأساسية لعصر النهضة كان في إبعاد الكلمات عن حيّز الصورة. مع ذلك، كانت الكلمات على نحو متكرر ترغم نفسها على العودة وتفرض حضورها. إنها تعاود الظهور في لوحات إلى "جريكو"، على سبيل المثال، وفي لوحات "دورير وهوجارث". بوسع المرء أن يقدّم أمثلة لا تحصى. في القرن العشرين، عادت الكلمات بإفراط.

في الموسيقى، الكلمات لم يتم إبعادها والتخلّص منها إلا مع بداية القرن السابع عشر. الكلمات فرضت نفسها في الأوبرا، في الموشّحات الدينية، في اللّيْدة (أغاني ألمانية). أما السينما فكانت حالة جلية أخرى في صميم الموضوع. بضع أفلام صامتة تم تحقيقها بدون عناوين.

لقد توصل رولان بارت إلى نتيجة مفادها أن السيميولوجيا ربما تكون مرئية على نحو أفضل كرافد لعلم

اللغة بدلاً من أن تكون العكس. هذا يبدو استنتاجاً يائساً. الفرع ينتهي بأن يصبح "الأكثر تعقيداً وشموليةً" إلى حد أنه يغمر الكل.

1-7-1 عناصر السيميولوجيا عند بارث:

يعد كتاب عناصر السيميولوجيا 1963 لبارث أول عمل يطمح إلى إخراج السيميولوجيا عن إطارها اللساني الذي علت عليه منذ "سوسير"، وحلم هذا الأخير بتوسيعها لتشمل كل أنظمة الدلالة الأخرى، وال يزال يعد حتى الوقت الراهن "إنجيل المنهجية السيميولوجية. يتضمن الكتاب الخطوط الكبرى للسيميولوجيا التي يتبناها بارث، فيبدأ بتعريفها من منظوره الخاص نعلنا أنها ليست علما و لا غاية ولا مجالا ولا مدرسة ولا حركة يربط نفسه بها، إنها كما يجيب، عن تساؤله ماهي السيميولوجيا؟- "مغامرة، أي ما يحدث لي (ما يأتيني من الدال)"[1].

- **اللغة والكلام:**

قام بارث بتطبيق هذه الثنائية على ظاهرة اللباس والطعام والأثاث...الخ، فعلى سبيل المثال نجد من حيث الطعام أنه اللغة تتكون من قواعد الإقصاء (ما هو خارج الأطعمة) والمتعارضات المالح والحلو و قواعد الجمع والتأليف بين المواد الداخلة في صنع الأطعمة، أما الكلام الغذائي فيتمثل في اختيار أنواع الأطعمة من دون أخرى تتميز بطريقة صنعها أو بأسلوب تحضيرها، فلائحة الأطعمة التي تقدم في المطاعم تمثل لنا نموذجا واضحا للعلاقة بين اللغة والكلام لأن كل لائحة مصممة بناء على "تركيبة (وطنية أو إقليمية أو اجتماعية) لكن يتم ملء هذه التركيبة كل يوم بصورة مختلفة وفق الأيام ورغبات الناس، مثلما يحدث بالضبط عند ملء صيغة لسانية ما بتنويعات حرة وتركيبات يحتاج إليها متكلم لبث رسالة خاصة".[2]

---

[1] Barthes (Roland), L'aventure Sémiologique, Edition du seuil,1985,Paris,p 10.

2 Barthes (Roland), L'aventure Sémiologique, op- cit, p37.

➢ **الدال والمدلول:**

يجد بارث أن العلاقة بين الدال والمدلول مفتاحا جوهريا للبحث السيميولوجي، ويؤكد في كتابه أسطوريات أن السيميولوجيا بحث في العلاقة بين الدال ومدلوله وهما من طبيعتين مختلفتين متقابلتين لا يتصفان بالمساواة أبدا. فالدال لن يكون المدلول مطلقا. يتم في اللغة الجنوح نحو الجانب الشهواني عن توظيفها في الحقل الأدبي، لتكون قادرة على استيعاب تضخم الدال- المدلول و انحصار شأن المدلول المباشر الذي يضمحل تاركا المجال أما افتراق الدوال عن مدلولاتها فتتوقف الألفاظ عن الالتصاق بمعانيها بسبب العمل الذي يخضعها له النص لتفسح- على هذا النحو- مكانا لعبيا تصبح فيه ألعاب علامات و قراءات متعددة ممكنة. ولا يختزل أبدا إلى المعنى الحرفي.[1]

وكذلك يتميز بين العلامة اللسانية (الدليل اللساني) وبين العلامة السيميولوجية (الدليل السيميولوجي)، و إذا كانت العلامة اللسانية تقرن صورة سمعية أو كتابية (الدال) بتصور أو مفهوم (مدلول) كوجهي الورقة، فإن الأمر مختلف للعلامة السيميولوجية، لأنها ليست قولية حصرا، ويمكن أن تكون في أشياء كثيرة كاللباس والسيارة والطعام والإيماءة والفيلم والموسيقى و الإعلان والأثاث والعناوين الصحفية، ورغم أنها تبدو غير متجانسة إلا أنها القاسم المشترك الذي يجمعها هو"أنها جميعا علامات"[2]

المركب والنظام:

لهذه الثنائية دور كبير في تفسير كثير من القضايا اللغوية و السيميولوجية، وتقوم في اللسانيات على أن اللغة في إنتاجها للكلام عندما تخضع لنوعين من العلاقات يطلق "سوسير" على النوع الأول "العلاقات التركيبية": في الخطاب، تقيم الكلمات ضمن تعاقدها فيما بينها، علاقات مبنية على صفة اللغة الخطية تلك التي تستثني

1 Ibid, p 226.

2 Barthes (Roland), L'aventure Sémiologique, op- cit, p 227.

إمكانية لفظ عنصرين في آن واحد... وهذان العنصران إنما يقع الواحد منهما إلى جانب الآخر ضمن السلسلة الكلامية، ويمكن تسمية الأنساق التي يكون المدى سندا لها تراكيب"[1]

- **التقرير والإيحاء:**

تتناول هذه الثنائية الدلالية التقريرية التحديدية و الدلالة التضمينية التي يتميز بها النص الأدبي في علاقته مع المتلقي. ويبدو أن فكرة هذه الثنائية قد اقتبسها "رولان بارث" من اللساني الدانمركي "هيلمسليف" الذي نقل أفكار "دوسوسير" عن العلامة اللغوية إلى إطار أوسع وذلك باستبدال مفهومي: الدال والمدلول بمستويي التعبير (Expression) والمضمون (Contenu) إذ يرى "هيلمسليف" أن مستوى التعبير يشكل جانب اللغة الخارجي، ونعني به الغلاف الصوتي، أو الخطي أو الحركي، وبكلمة إنه غلاف آخر للفكرة التي يجسدها. أما مستوى المضمون فهو يوحي بعالم الفكرة التي تحتضنها اللغة تعبيرا".[2]

2- التحليل النظامي للفيلم السينمائي:

من أجل تعريف مجالات واختصاصات التحليل الفيلمي،يلزمنا التمييز بين حقول اشتغال هذا النوع من التحليل وأهدافه، من هنا نؤكد أن ما نستهدفه،هو عمليات ثلاث تخدم هذا المنطق هي أولا هناك ما يمكن وصفه بالطابع الإخباري وأحيانا الترويجي للفيلم وفق ما تراه العين وتسمعه الأذن،ويتم ذلك غالبا من خلال تقديم مختصر عن أحداث الفيلم.

ثانيا سعينا إلى تفكيك بعض مكونات الفيلم الفنية والتقنية من الداخل،و نكون بصدد التحليل الفيلمي أي بشكل مستقل عن أية نظرية معرفية خارج إطار نظرية التحليل الفيلمي.ويهدف هذا المجهود إلى فهم بعض

1 بركات (وائل) ، السيميولوجيا بقراءة رولان بارث، مجلة جامعة دمشق- المجلد18، العدد الثاني، 2002، 63.

2 ايغليتون (تيري) ، ترجمة ديب (ثائر) ، نظرية الأدب، وزارة الثقافة، دمشق،1990،ص 170.

القضايا المطروحة وتقريبها من المشاهد،مع شرح ما يعرف بمرتكزات اللغة السينمائية الخاصة بهذا الفيلم دون غيره،أو المشتركة مع أفلام تدخل في إطار نفس النوع.

ارتباطا بالتأويل الفيلمي، نقول أن هناك من ينظر إلى هذه المهمة بشكل مستقل، كما أن هناك من يربطها بالتحليل ويجعلها مرحلة نهائية.

ثالثا،إذا كان بالإمكان الحديث عن تميز الخطابات بتميز حقول اشتغالها.قد نتحدث عن الخطاب الديني،والخطاب السياسي،كما أن ما ينطبق على السينما يستدع خطابا متميزا يشتغل على متنها وهو الخطاب الفيلمي ،وهو خطاب، وإن كان يتأسس من داخل حقل متميز هو السينما ،فإنه يستعير من أدوات وآليات ومناهج خطابات أخرى وحقول بعيدة نوعا ما عن السينما من قبيل السوسيولوجيا ،والتحليل النفسي،والمجال الحقوقي الخ...

إن مناهج وطرق تحليل الفيلم تتراوح بين ما هو نصي، سردي يحيل على أصول لسانية كما هو الحال عند "كريماس وبروب"، ويدخل هذا في إطار ما يعرف بالسرديات، وبين ما هو إيقوني،وموضوعاتي،و ما هو بنيوي حيث يعتبر الفيلم كوحدة متكاملة البناء يتعاضد في رصد أجزائه من سيناريو وقصة، وحوار لكل من هذه العناصر المكونة للفيلم علاقة بالتأثير النفسي والفني ويدخل ضمن شروط تلقي الفيلم كجنس تعبيري،لهذا نرى أن كل تناول نقدي أو تحليلي للفيلم لا بد أن يتراوح بين نقد سينمائي عاشق،وآخر ميداني يطور من خلالها الناقد أدواته عبر تراكم كمي ومعرفي بالتجارب السينمائية.كما يمكن الإشارة إلى نوع آخر من النقد، وهو ما يوصف بالنقد الموسمي المولع بظاهرة النجوم، أو بالسبق الإعلاني والصحفي.

2-1-1 النقاط الرئيسية للتحليل الفيلمي: التحليل النصي: يشكل مفهوم النص عند التعامل مع الفيلم السينمائي إحدى الإشكاليات الأساسية، حيث إن كلمة "نص" قد ارتبطت ولحقبة زمنية طويلة بالنصوص

اللغوية المدونة عبر الأبجديات المتعددة، فقد كان مفهمو الرمز في البعد التراثي للكلمة مرتبطا بعدّة مدلولات قد تكون في بداياتها بعيدة عن التدوين، إلا أنها وعبر الزمن الممتد التصقت به.[1]

أ- تعريف النص:

تعددت الآراء حول تعريف "النص"، واختلفت حول كيفية فاعليته، سواء من حيث العلاقات الداخلية له، أو حتى العلاقات الخارجية، لنسمّ نصا خطابا تثبته الكتابة تبعا لهذا التعريف، يكون التثبيت بالكتابة مؤسسا للنص نفسه" [2]

فالنص حسب تعريف "بول ريكور" (Paul Ricœur) السابق، هو أي خطاب يمكن تثبيته عن طريق التدوين/ الكتابة لكي يوجه من طرفا إلى طرف، حيث أن وجود النص يرتبط أساسا بعملية التثبيت عبر الكتابة، كممون رئيسي لوجوده، إلاّ أن البعض يرى أن تعريف النص يجب أن يتسع عن هذا النطاق. فهو يرون أن تعريف النص يشمل أي "عرض من أي نوع كان، محكي أو مدون، طويل مختصر، قديم أو جديد"[3]

ب- النص الفيلمي:

إن الفيلم خطاب/ قول من قبل صناع الفيلم، يتم توجيهه إلى المتلقي بصدد شيئا ما. و هو أيضا قول تم تثبيته بالكتابة/ بالتصوير على الفيلم الخام، "و النص الفيلمي و هو الفيلم ك "وحدة خطاب" من حيث هو مفعل فعلي (تشغيل مركب من رموز اللغة السينمائية)[4] .

1 عبد العزيز السيد (علاء) ، الفيلم بين اللغة والنص/ مقاربة منهجية في إنتاج المعنى و الدلالة السينمائية، د.ط، بدون سنة النشر، ص 83

2 بارث (رولان) ، تر خيري البقاعي (محمد) ، نظرية النص في أفاق التنصيه، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1987، ص 30.

3 ريكو (بول) ، تر برادة (محمد)، حسن بورقية، من النص إلى الفعل، عين للدراسات و البحث الإنسانية و الاجتماعية: القاهرة، 2001، ص 105.

4 أمون(جاك)، ماري (ميشال)، تحليل الافلام، ص 97.

الفيلم هو متتالية، بصرية و ذو ترتيب وتتال فيما يتعلق بالنسبة لمجموع اللقطات المكونة له، وذلك تبعا للأسلوب الفيلمي الخاص به، بالإضافة إلى كونه قولا لا شفاهي لا يتحقق إلاّ عبر الشريط الفيلمي كمنتج نهائي، و لا يوجد النص الفيلمي إلاّ عبر فعلي تدوينه: تصويره وعرضه، وهذا العرض هو الوجود الفعلي والحقيقي للنص الفيلمي، لذلك "يمكننا تعريف النص بأنه بنية متماسكة محددة مفهومة المعنى.النص شيء يحتوي على مجموعة الأحداث (الصور و الكلمات والأصوات) متصلة ببعضها ضمن السياق، يمكنها أن تكون قصة أو حكاية، كل أجزاء النص تتلاحم، تعمل معا بهدف إخبارنا بشئ ما"[1] .

2-1-2 خطوات التحليل النصي:

إن أهم الخطوات التي على المحلل السينمائي إتباعها في دائرة التحليل النصي ما يلي:

- اكتشاف شفرة الفيلم

- إكمال التحليل والوصول به إلى مرحلة " التحليل غير قابل للانتهاء"

- الدقة في اختيار مقاطع التحليل

- تحليل بدايات الأفلام لأنها تشكل مناحي تعريفه للسرد الفيلمي.[2]

أ- التحليل الأيقوني (السمعي البصري)

الحركة في الفيلم (الصورة):

يحاول الباحثون النظريون في مجال السينما تفسير ظاهرة الزمن الحاضر بأنه نتيجة لالتقاء ثلاث حركات هي "حركة الممثلين والأشياء داخل اللقطة ثم حركة الكاميرا والإضاءة، و أخيرا الحركة التي يخلقها المونتاج"[1] وهذه

[1] Robert P.Kolker, the film text and film , in the Oxford guide to film studies, p.12

[2] M maris ,J Aumont Opcit,p70

أهم عناصر التشكيل الحركي "الميزاسين" يبدأ معظم المخرجين السينمائيين في خلق الإيهام بالواقع، باعتماد الحركة كأهم مستلزمات الواقع أولا وكون السينما هي عبارة مرادفة للحركة، ولتحقيق ذلك يسعى المخرجون الأشياء ويخرجون الحدث الدرامي داخل الكادر بطرق تهدف إلى إضفاء سمات الواقع كثلاثية العمق المكاني، ويمكن أن يكون الإيهام مؤثرا تماما، حينما تحول الكاميرا في موقع تختلج صدور المتفرجين بمشاعر أشبه بتلك التي يحسونها عندما يسرون هم أنفسهم في أرجاءها، وتسعى السينما عن طريق تقنية الأبعاد الثلاث تعميق ذلك الفهم، ولو أن الرؤية والسمع وحدهما يعملان في إدراك المكان الفيلمي بينما في إدراك المكان الواقعي في الحياة يلعب الوعي الحركي دورا مماثلا،" إن الحركة ككل هي أهم دعائم الصورة السينمائية كفن حركي ومن الواضح في الذهن إن مشاهد الفيلم الجديدة هي نتاج تكوينات مشحونة بالفكر والحركة المعبرة عن معنى سواء كانت للمثلين أو الكاميرا"[2]. و صحيح أن الحركة أضافت بعدا جديدا للفيلم وحرية جديدة إلاّ أنها أصبحت في تطورها سلاحا ذو حدين إذ أصبح وبكل سهولة أن تدمر الإيهام و التماهي واستخدام الحركة من دون حكمة أو تمييز يؤدي إلى الإزعاج الذي يتعارض مع معدل سرعة الفيلم ومع معنى القصة أيضا... و يتوقف نجاح الحركة كما نراها على الشاشة لا على كيف ننفذها بل على متى ولماذا ننفذها... هنا تتجلى عملية رسم الحركة بميزانسين هادف عن طريق تنظيم أدوات العرض (السينيغرافيا) والحركة الواحدة من أهم دعائمها." وقد تعطي الحركة كحركة الهدف منها التحريك المحض مردودا سلبا"[3]

1 وارن (بول) ، ترجمة الشوباشي (علي)، السينما بين الحقيقة والوهم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1972، ص61.

2 ماشليلي (جوزيف) ، تر هاشم النحاس، التكوين في الصورة السينمائية الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ص 27.

3 آرخون (دانيل) ، قواعد اللغة السينمائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997، ص 393.

- **الدلالة السمعية في الفيلم:**

عندما يكف الصوت عن مصاحبة الصورة في السينما " تصبح الشخصيات أكثر تسطيحا وتفقد أهميتها والموسيقي (كما يقول المنظر البير لافاي) بالنسبة للصورة السينمائية هي مثل الإطار بالنسبة للوجه الموسوم، الموسيقى تجعل الصورة أكثر حيوية[1] ونفس الأهمية بالنسبة للحوار بحيث لا تكتمل الصورة الفيلمية بدون وجود الحوار بين الشخصيات وكذا المؤثرات الصوتية التي توحي بواقعيتها وهذا ما افتقدته السينما الصامتة في زمن مضى.

وبصفة مجملة يمكن تحليل الصورة الفيلمية وفق للنقاط التالية:

- **تحليل شريط الصورة:** رقم اللقطة، تحليل زمن اللقطة، مضون الصورة (الشخصيات، الديكور، الألوان...)، سلم اللقطة (أنواع اللقطات)، زوايا التصوير، حركات الكاميرا.

- **تحليل الشريط الصوتي:** الحوار (صوت الشخصيات، المعلق) الموسيقى، المؤثرات الصوتية.

خلاصة المبحث الأول:

يتضح من خلال المقاربات التي تطرقنا إليها أن الممارسة النقدية في مجال السينما هي بصفة عامة أداة خلاّقة في مجال الفكر، وهي آلية دينامكية في تمثيل قوة التحليل الفيلمي يجب الاهتمام بها و بلورتها في البحوث العلمية من أجل إثراء الدراسات السيميولوجية .

[1] لافاي (البير)، منطق السينما، الشمال للتأليف والنشر، بيروت، 2001، ص 33.

خلاصة الفصل الأول

حاول هذا الفصل المعنون بـ "قراءة نظرية في السيميولجيا السينمائية" التعريف بالسيميولوجيا بشكل عام والسيميولوجيا السينمائية من خلال دراسة اللغة المكونة من مجموع لقطات و زوايا التصوير و حركات الكاميرا التي تشكل بدورها الفهم السيميولوجي للفيلم و ترجمة معانيه الكامنة وراء الصورة الفيلمية عن طريق تطبيق مقاربات منهجية انطلاقا من مؤسسيها من أجل دراسة الفيلم دراسة ممنهجة وصولا في الأخير إلى نتائج تجيب عن الإشكاليات المطروحة التي تنطلق من خلال واقع المجتمع المعاش.

الفصل الثاني: السينما الجزائرية وجديد الإنتاج السينمائي الجزائري

مدخل

المبحث الأول

- ✓ مدخل عام حول السينما

المبحث الثاني

- ✓ لمحة وجيزة حول نشأة و تطور السينما في العالم

المبحث الثالث

- ✓ واقع السينما في الجزائر و مستجداتها

مدخل:

تمثل السينما دور كبير في ترجمة الواقع المعاش والرابط بين ثقافتنا الغربية والعربية تنقل إلينا ثقافات الآخرين وحياتهم الاجتماعية، وما يعارضنا من مشكلات و محاولة وضع الحلول لها في كل نهاية قصة فيلم مشحونة بالرسائل موجهة للجماهير المشاهدة فسنحاول في هذا الفصل التطرق غلى ثلاث مباحث رئيسية والمتمثلة في: المبحث الأول تحت عنوان مدخل هام حول السينما العالمية من حيث النشأة والتطور واستعرضنا من خلاله ثلاث مراحل للسينما والمتمثلة في السينما الصامتة والناطقة، السينما الحديثة، والسينما المعاصرة وشرحنا كل عنصر على حدى إلى جانب عرض باقة من الأفلام الغربية حسب السنوات.

أما المبحث الثاني خصص للسينما العربية وتطورها و دراسة تطور السينما في الوطن العربي من خلال تقسيم العنصر إلى قسمين السينما في المشرق العربي والسينما في المغرب العربي و عرض مجموعة من الأفلام وفق الحقبة الزمنية لكل مرحلة.

أما المبحث الثالث خصص للسينما الجزائرية بحيث يعتبر هذا المبحث رئيسي في الدراسة، تناولنا فيه تاريخ السينما الجزائرية منذ الاستعمار إلى غاية سينما الألفية الجديدة في الجزائر مع سرد مجموعة من الأفلام حسب التطور الكرونولوجي للسينما في الجزائر .

1- المبحث الأول : لمحة وجيزة حول نشأة و تطور السينما في العالم

رجع البعض – ما قبل – بدايات السينما إلى ما دونه الفنان والمهندس و العالم الإيطالي "ليوناردو دافنشي" من ملاحظات ذكرها "جيوفاني باتستادي لابورتا" في كتابه "السحر الطبيعي" 1558م ...إن الإنسان إذا جلس في حجره تامة الظلام – بينما تكون الشمس ساطعة خارجها – وكان في احد جوانبها ثقب صغير جداً في حجم رأس الدبوس – فان الجالس يمكنه أن يرى على الحائط الذي في مواجهة هذا الثقب الصغير ظلالاً أو خيالات لما هو خارج الحجرة مثل الأشجار أو العربات أو الإنسان الذي يعبر الطريق نتيجة شعاع من الضوء ينفذ من الثقب الصغير.

أما البداية الحقيقية لميلاد صناعه السينما فتعود إلى حوالي 1895م , نتيجة للجمع بين ثلاثة مخترعات سابقة هي اللعبة البصرية والفانوس السحري والتصوير الفوتوغرافي. فقد سجل الأخوان أوجست و"لويس لوميير" اختراعاهما لأول جهاز يمكن من عرض الصور المتحركة على الشاشة في فرنسا. على انه لم يتهيأ لهما إجراء أول عرض عام إلا في نهاية ذلك العام .. فقد شاهد الجمهور أول عرض سينما توجرافي في قبو الجراند كافيه الواقع في شارع الكابوسين في باريس. لذلك فالعديد من المؤرخين يعتبرون "لويس لوميير" المخترع الحقيقي للسينما, فقد استطاع أن يصنع أول جهاز لالتقاط وعرض الصور السينمائية. ومن هنا أصبحت السينما واقعا ملموسا وستطرق في هذا المبحث إلى بدايات السينما بطريقة موجزة و شاملة. وسوف نتطرق في هذا المبحث إلى السينما الصامتة مرورا بعدها بالسينما الناطقة إلى غاية السينما المعاصرة.

1-1 السينما الصامتة: 1895- 1930

السينما الصامتة هي عبارة عن أفلام تتركز على الصورة فقط وهي خلية تماما من الكلمات تقوم على الحوار الصامت في ظل غياب الحوار و الأدوات الموسيقية أحيانا و في أحيان أخرى تعتمد على الحوار الصامت مع

الموسيقى خاصة لأن الموسيقى تعتبر عامل أساسي في ظل غياب الكلمات لجذب المشاهد وتأثره بالمشهد وتتبعه لأحداث الفيلم.

و أكثر ما يميز السينما الصامتة أنها ليست بحاجة إلى الجمهور يتبع لغة معينة فجميع الأشخاص بمختلف جنسيتهم ولغتهم يمكنهم مشاهدة الفيلم وفهمه بدون الحاجة إلى قراءة الترجمة وبذلك فيمكننا القول أن السينما الصامتة تمتلك جمهور كبير و واسع من أي سينما أخرى.

1-1-1 البدايات الأولى للسينما الصامتة:

أ- عصر الريادة:19- 1910

كانت السينما في بوادرها الأولى بدون صوت خالية من الأصوات بدائية. لم يبدأ تاريخ السينما (بانفجار كبير) سواء باختراع "ايديسون" المسجل "للكينتوسكوب" في عام 1891، أول عرض للأخوين "لوميير" للأقلام لجمهور يدفع مقابل العرض في 1895 فإنه ما من حداثة مفردة يمكن أن تعد مما يفصل ما قبل السينما الجنينية الوليدة عن السينما بمعناها الحق. وبالأحرى يوجد استمرار بدأ بالتجارب والخدع الأولى التي كانت تستهدف تقديم صور متتالية ابتداء من فيلم " فانتا سماجوريا" عام 1898 "لايتيين جاسبار" إلى تمثيل صامت مبهر عام 1896 "لإيميل رينو"، ولا يشمل فحسب الظهور في سنوات 1890 لجهاز عرف بأنه سينما، بل يشمل أيضا رواد صناعة الصورة الإلكترونية.[1] و التجارب الأولى لنقل الصورة بجهاز من نمط التلفزيون هي في الحقيقة قديمة قدم السينما. فقد نشر "اندريانو دي بايفا" دراساته الأولى عن الموضوع سنة 1880 ويبدو أن "جورج ريجينو" قد

1 يوساي (باولو تشرتشي) ، **السينما في بواكرها الأصوليات والباقيات، موسوعة تاريخ السينما في العالم/ السينما الصامتة**، المجلد الأول،ط1، العدد 1558، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010،ص 37

حقق نقلة فعلية عام 1909 وفي الوقت نفسه فإن تقنيات مؤكدة "لما قبل السينما" استمر استخدامها في ارتباط السينما إبان سنوات 1900- 1905 عندما أسست السينما نفسها كوسيط هائل جديد للتسلية والتثقيف. وشرائط المصباح مع التأثيرات الحركية استمرت لفترة طويلة تعرض مقترنة اقترانا شديدا بعرض الأفلام على الشاشة.[1]

ب – مولد الهوليوود:

حوالي عام 1910 أقام عدد من الشركات السينمائية صناعة في ضاحية صغيرة لهوليود، وحولها وغرب مدينة لوس أنجلوس، وخلال عقد واحد من السنين تأتي للنظام الذي أوجدته هذه الشركات من الهيمنة على السينما لا في الولايات المتحدة الأمريكية وحدها، بل في جميع أنحاء العالم وبالتركيز على الإنتاج في استوديوهات متسعة أشبه بالمصانع وبتجميع كل جوانب العمل على نحو رأسي من الإنتاج إلى الدعاية إلى التوزيع إلى العرض أوجدت نظاما أنموذجيا و هو "نظام الأستوديو" وكان على الأقطار الأخرى أن تحاكيه لكي تدخل في مضمار المغامرة، غير أن المحاولات لمحاكاة النظام الأمريكي لم تنجح إلا نجاحا جزئيا. و في 1925 تواجد النسق "هوليود" وليس نسق الأستوديو على هذا النحو، والذي هيمن على السوق في بريطانيا إلى البنغال، ومن جنوب أفريقيا إلى السويد. وفي ذلك الوقت لم تكتف هوليود بإحكام سيطرتها على غالبية الأسواق العالمية، بل أوجدت أيضا منتجاتها ونجومها من أمثال "شارلي شابلن" و "مارى بيكفورد" وهما أكبر أيقونتين ثقافتين شهيرتين في العالم.[2]

ج – استقلالية أفلام الهوليود:

1 المرجع نفسه، ص 37

2 جومرى(دوجلاس)، نهضة هوليود هوليود ونظام الأستديو، موسوعة تاريخ السينما في العالم/ السينما الصامتة، الجزء الأول، ط 2010، ص 143.

بدأت العديد من أقوى تكتّلات الوسائل الإعلامية الحالية مسيرته منذ وقت طويل بصفته شركات مستقلّة متواضعة. و من الحقبة الصامتة فصاعدا، استفاد بعض أفضل النجوم والمهنيين في الوسط الفني من نجاحهم لتحقيق استقلالية حرفية، في حين بقي آخرون ينتظرون عند الباب، ليس رغبة منهم في ذلك ولكن بسبب ظروفهم. وفي قمة الثروة والمكانة، اجتمع نجوم هوليود "شارلي شابلن"، و"دوكلاس فيربانكس" " ماري بيكفورد ويدي"، "ديبليو" " غريفيت" ليؤسسوا معا "يوناتيد أرتيست " اتحاد المثلين" بصفتها شركة مستقلّة في عام 1919، لإنتاج أفلامهم وتوزيعها. على الطرف الآخر، كان هناك رائد أفلام أمريكي من أصل افريقي وهو" أوسكار ميشو" أول منتج سينمائي أمريكي مستقل حقا- أنتج أفلامه ووزّعها، غالبا، من دون بنية تحتية تدعمّه. و أدار الشقيقان "روي" و "والت ديزني" اسيديوهما الصغير الذي ركز على إنتاج الرسوم المتحركة في مؤخرة مكتب عقاري في بداية العشرينيات. و ازدهر عمل أسطورتي الإنتاج "ديفيد أو". "سلزنيك" و "صمويل غولدواين" بوصفهما موهبتين مستقلّتين.[1]

في عام 1930، تأسست "ريبيلك بكتشرز" باندماج عدّة استوديوهات "فقيرة" ، نتيجة انخفاض ميزانيتها، وهي شركات مستقلّة تجمّعت قرب التقاطع بين " جادة سنسيت" وشارع "غاور" في لوس انجولس (دعي ذلك الركن " وادي غاور"، لانتشار أفلام الغرب الأمريكي في المنطقة" كان هناك إستوديو آخر متواضع الإمكانيات يدعى "مونوغرام" متخصص بأفلام الغرب والمغامرات، وقد نشر سلسلة "تشارلي تشابلن" الشهيرة، ومنح زخما لمسيرة "جون واين" المهنية في بدايتها. في تلك الأثناء دعمت شركة "بروديوسرز ريليزنغ" في الأربعينات، بتوجيه من مدير

1 سعد الدين (مروان)، السينما الأمريكية المستقلّة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص 11

الإنتاج "ليون فروميكس"، عدة أفلام للمخرج "إدغار ج" وفيها اثنان من أفضل أفلامه: "لحية الزرقاء" عام 1944، وتحويلة عام 1945.[1]

1-2 عنصر الصوت في السينما الصامتة: 1927-1940:

تكاد الأفلام الصامتة تحتوي على نوع من المصاحبة الصوتية. ولقد كان للعروض السينمائية الأولى محاضروها الذين يدلون بتعليق على الصور التي تمر على الشاشة ويشرحون محتواها و معناها للجمهور. وفي عدد من الدول الغربية استمرت هذه الممارسة لفترة تتجاوز المرحلة الأولى . وفي اليابان ظلت السينما الصامتة القاعدة تماما في سنوات 1930 وقد ظهر فن (البنشي) الذي يؤدي حركات ويدلي بنص أصيل ليصاحب الصورة.[2]

ومع الحديث جاءت الموسيقى.قد كانت في البداية تجرى على البيانو، ثم يجرى عزفها من الحصيلة الشعبية السائدة، ثم جاء الوقت ليجرى تأليفها خصيصا وفي المناسبات الكبيرة فإن هذه الموسيقى يؤديها أوركاسترات و جوقات و مغنيات أوبرا، بينما فكرة صغيرة أو حتى مجرد عازف بيانو يعزف في الدور السينمائية الأقل فخامة، و أصحاب العرض اللذين لا يستطعون أداء الموسيقى الأصيلة لديهم خياران. الأول هو أن يجهزوا عازفا للبيانو او الأورغن أو فرقة صغيرة مع مدونة موسيقية و عادة ما تتألف من مختارات من النغمات الشعبية الكلاسيكيات مدونة في القوائم الموسيقية والتي تقدم موضوعات ملائمة لمصاحبة القصص المختلفة في الفيلم. والخيار الثاني الأكثر جرأة هو اللجوء على الآلات الميكانيكية من البيانو على الأرقن الضخم ويدار بالهواء المضغوط حيث يتم إدخال القطعة الموسيقية على شكل أسطوانة من الورق المضغوط، وأحيانا ما كان يصاحب الموسيقى تأثيرات صاخبة. وغالبا ما يتم الحصول عليها من مؤيدين مزودين بمجموعة كبيرة من الموضوعات الموسيقية التي تحدث

1مروان سعد الدين، مرجع سبق ذكره ص 12

2 باولو تشرتشي (يوساي) ، السينما في بواكرها الأصوليات والباقيات، موسوعة تاريخ السينما في العالم/ السينما الصامتة مرجع سبق ذكره ص 47

أصواتا طبيعية مصطنعة لكن التأثيرات نفسها يمكن أن تؤديها الآلات ومنها بصفة خاصة مثل شهير ومتطور هو المستخدم في سينما "جومونت هيبودروم" في باريس.[1]

1-3 السينما في المرحلة الانتقالية:

بين عام 1908 و 1913 بد، تنظيم صناعة الفيلم في الولايات المتحدة الأمريكية و أروبا ينافس المشروعات الرأسمالية الصناعية المعاصرة، ولقد زاد التخصص عندما الإنتاج والتوزيع والعرض مجالات منفصلة و متميزة، رغم أن بعض المنتجين ، وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية، قد حاولوا بالفعل أن يؤسسوا هيمنة احتكارية على الصناعة برمته، حيث يشار على أفلام هذه الفترة غالبا بأنها "سينما التكامل السردي" لم تعتمد على المعرفة الخارجية عن النصوص لدى المشاهدين، بل تعتمد بالأحرى على أعراف سينمائية لكي تبدع أفلاما سردية روائية متماسكة من داخلها، ولقد بلغ متوسط الفيلم ألف قدم طولا، ويستغرق عرضه حوالي 15 دقيقة رغم أن ما يسمى بالفيلم الروائي، والذي يستغرق ساعة أو أكثر ظهر أول ما ظهر إبان هذه السنوات وبصفة عامة ظهور التكامل الروائي للسينما قد تطابق مع حركة السينما في اتجاه المجرى الرئيسي الثقافي وتأسيسها باعتبارها الوسيط الفني الجماهيري الأول بحق. وقد استجابت الشركات السينمائية للضغوط من المنظمات الحكومية والهيئات المدنية مع وجود أنظمة رقابية داخلية والهيئات المدنية واستراتيجيات أخرى مما أكسب الأفلام وصناعتها درجة من التقدير الاجتماعي.[2]

1-4 السينما الناطقة: 1930- 1960

1-4 عصر الصوت:

1باولو تشرتشي (يوساي) ، مرجع سبق ذكره،ص 48

2 بيرسون (روبيرتا) ، السينما في المرحلة الإنتقالية، موسوعة تاريخ السينما في العالم/ السينما الصامتة، الجزء الأول، ط1، 2010، ص 89.

كان الانتقال من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة علامة فاصلة لحقبة من عدم الاستقرار عميق التأثير، كما كان أيضا هذه الفترة التي ظهرت فيها عقليات إبداعية عظيمة في تاريخ السينما، لقد خلقت تقنية جديدة حالة من الذعر و الاضطراب، ولكن أيضا أثارت الاهتمام بالتجريب والتفكير في شكل جديد لفن السينما، و في الوقت الذي قوضت فيه هذه التقنية المكانة العالمية لهوليود لسنوات طويلة، فإنها إلى إعادة الحياة لمختلف صناعات السينما القومية في كل أنحاء العالم. لقد كان لهذه الفترة ملامح خاصة تميز بينها وبين السنوات السابقة أو اللاحقة عليها، ولكي نفهم السينما الصامتة لم تكن صامتة عل الإطلاق ، لقد احتوت السينما الصامتة العديد من الإشارات لكل أنواع الأصوات التي حاولت أن تضع المتفرج في مكان المستمع أيضا بل أن هذه الأفلام الصامتة كانت تعرض في السينما بمصاحبة موسيقى حية يؤديها عازف البيانو أو غريق كامل من الأوركسترا، وفي الهادة كان الموسيقيون يضيفون مؤثرات صوتية على الحدث الذي يراه المتفرج على الشاشة، كما أن السينما اليابانية عرفت لتلك المصاحبة الصوتية عند عرض الأفلام شكلا خاصا بها الذي يملك السيطرة الكاملة على العرض السينمائي من خلال تفسيراته اللفظية والصوتية لما يدور على الشاشة.

2-2 الصوت الموسيقي:

يحتل الصوت الموسيقي في السينما الناطقة فترتين منفصلتين، تمتد الأولى من عام 1920 غلى غاية 1960 والثانية من بدايات 1960 إلى غاية وقتنا الراهن، وهناك اختلافات كبيرة بين هاتين الفترتين من ناحية الأسلوب، وذلك بسبب تغيير الفنانين والجماليات و الظروف الاقتصادية ونظم الإنتاج، وعلى الرغم من هذا التقسيم ليس دقيقا تماما، فإنه يعكس حقيقة انه كان هناك طرق ومعالجات محددة في كتابة الموسيقى للأفلام ظلت متبعة منذ الثلاثينيات وحتى الخمسينيات، ليتم استبدالها بعد ذلك بممارسات أكثر حداثة وذلك من فترة الستينيات وحتى الثمانينيات علاوة على ذلك، فإن المرء يجد في الفترة الأولى ثلاث مراحل مترابطة للتطور التجريب على نطاق واسع في أواخر العشرينيات و أوائل الثلاثينيات، ووضع معايير تقنية و أسلوبية من منتصف الثلاثينيات وحتى

منتصف الأربعينيات، ثم اتساع متزايد للإمكانيات التعبيرية والوظيفة لموسيقى الأفلام منذ منتصف الاربعينيات وحتى الستينيات.[1]

2-3 الفترة الانتقالية في السينما الناطقة:

منذ مولدها في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، كانت الصورة المتحركة جزءا من عروض التسلية التي تقدم ضمنها عروضا أخرى مثل العرض المسرحي الحي. وفي أواخر العقد الثاني وخلال العقد الثالث من القرن العشرين كانت دور العرض السينمائي تقدم مسرحية فصولا كوميدية ورقصات وأغنيات حية، كما أن الأفلام مصحوبة بعزف على الأوركسترا أو آلة الأرغن، لمقطوعات موسيقية كانت أصلا تعزف في قاعات الكونسير. كما كانت الأفلام الناطقة الأولى – خاصة أفلام " الفيتافون" القصيرة لإخوان " وارنر" التي كانت تقدم لعروض "الفودفيل" الجماهيرية، بالإضافة إلى جرائد "موفيتون" السينمائية لشركة "فوكس"، التي كانت تسجل الأحداث المهمة المعاصرة وتصور الشخصيات الشهيرة. كانت الأفلام الناطقة القصيرة تستخدم لتحاكي العروض التي تقدمها مسارح "الفودفيل" و دور العرض التي كانت تعرض الأفلام الصامتة إلى جانب عروض مسرحية أخرى.[2]

2-4 اللون:

1 ماركس (مارتين)، الصوت الموسيقي، موسوعة تاريخ السينما في العالم/ السينما الناطقة 1930/ 1960، الجزء الثاني، العدد 1586، الهيئة العامة لمطابع الشؤون الأميرية، 2010، ص 133

2بيلتون (جون) ، التكنولوجيا والإبداع، موسوعة تاريخ السينما في العالم/ السينما الناطقة 1930/ 1960، الجزء الثاني، العدد 1586، الهيئة العامة لمطابع الشؤون الأميرية، 2010، ص 761

وبنفس المفهوم، كانت التجارب الأولى في التصوير الفوتوغرافي الملون تدور حول تصوير مشاهد ملونة متناثرة داخل الأفلام الروائية الطويلة بالأبيض والأسود، بالإضافة إلى أفلام ملونة قصيرة، مما عزز من وجود التقنية الجديدة ولهفة الجمهور عليها باعتبارها بدعة. و بين عامي 1926 و 1932 تم صنع أكثر من ثلاثين فيلما تحتوي على مشاهد أكثر بالألوان.

ولقد اشترى وولت ديزني حق استخدام "التيكنيكلر" في أفلام التحريك بين عام 1932 و 1935 حيث صنع الأفلام القصيرة التي فازت بجوائز الأوسكار مثل "أزهار و أشجار" 1932 وفي عام 1933 قامت شركة "بيونير برودكشنز" – التي كانت تملك الفيلم الخام الملون بطريقة "التكنيكلر"- يصنع الأفلام الملونة، وبدأت بفيلم "رقصة الكوكاراشا" الذي يصور عرضا حيا باستخدام فيلم خام من ثلاث ألوان، والذي فاز بجوائز الأوسكار عن أفضل موضوع كوميدي قصير.[1]

3-5 جهود والت ديزني في تطوير أفلام التحريك:

في شهر الحادي والعشرين سبتمبر من عام 1932 قدم فيلم "سنو وايت والأقزام السبعة" كأول فيلم كرتون روائي طويل، وتم افتتاحه في سيرك "كارثي" في "لوس أنجلوس"، فحقق عائد غير مسبوق إذ بلغت إيراداته نحو 1.499.000 مليون دولار أثناء الأزمة الاقتصادية الكبرى والكساد الذي كان سائدا آنذاك. "أتحف والت ديزني" العالم بأفلام كرتونية روائية طويلة مثل "بينيكيو" و "فانتازيا" و "دامبو" و "بامبي".

وفي عام 1940 اكتمل إنشاؤه لأستيديو "باربانك ديزني"، حيث بلغ عدد العاملين فيه أكثر من 1000 فنان ورسام كرتون وكاتب قصص تقني. و أثناء الحرب العالمية الثانية، خصص 94 بالمائة من منشآت ديزني لأعمال

1 المرجع نفسه ص 178

حكومية، وشمل ذلك إنتاج أفلام التدريبات العسكرية، كذلك أفلام التوجيه الصحي تلك التي مازالت تقدم حتى الآن من خلال وزارة الخارجية الأمريكية.[1]

وفى عام 1945 قدم "والت ديزنى" قدم الفيلم الموسيقى "الثلاثة الكاباليروس" الذي جمع فيه خمس تقنيات في الفيلم الكرتونى، وهى التقنيات التي استخدمها في أفلام أخرى روائية مثل "أغنية الجنوب" والفيلم الذى نال استحسانا كبيرا "مارى بوبينز" وبلغت هذه الأفلام 81 فيلما روائيا تم توزيعها من خلال أستوديو "ديزنى" اثناء حياته.

لقد حرص "والت ديزنى" على عنصر التعليم في أفلامه الترفيهية، وهذا ما جعله يفوز بالجوائز مثل سلسلة أفلامه "حياة المغامرة الحقيقية" و الأفلام الشبيهة مثل "الصحراء الحية" و"البراري الذائلة" و"الأسد الإفريقي" و"البرية الطاهرة". لقد استحضر "والت ديزنى" المناظر الخلابة للطبيعة في عالم الحيوانات البرية ونبه إلى أهمية المحميات الطبيعية في الولايات المتحدة الأمريكية.

تم افتتاح "ديزنى لاند" في عام 1955 ووصفت بأنها مملكة السحر حيث بلغت تكلفة إنشاءها 17 مليون دولار، وسرعان ما زادت الاستثمارات فيها، وفى العقد الثالث من إنشاءها فان نحو 250 مليونا من البشر زاروها واستمتعوا بها بما في ذلك رؤساء دول وملوك ونبلاء من جميع أنحاء العالم.

1 ديزني (ولت) ، ترجمة ممدوح شلبي، عبقرية صناعة أفلام الرسوم والتحريك في العالم، عين على السينما، الثلاثاء 3 يناير 2012، 11:39:00، تاريخ التصفح 17 أوت 2016، www.eyeoncinema.net

ثم كان "لوالت ديزنى" سبق في البرامج التليفزيونية، فقد بدأ إنتاجه التليفزيوني في عام 1954، وكان من الأوائل الذين قدموا برامج ملونة من خلال "العالم المدهش للألوان" في عام 1961، وكان "نادى ميكى ماوس" و" زورو" الأكثر مشاهدة فى الخمسينيات.[1]

6-3 السينما أثناء الحرب العالمية الثانية

بدأت الحرب العالمية الثانية في أوربا من عام 1939، وكان لها تأثير في عالم السينما بشكل كبير و متسارع في بريطانيا، حيث قتمت الحكومة بإغلاق دور العرض لفترة قصيرة، ولم تقم بإعادة فتحها إلا تحت ضغوط. أما التأثير التالي فقد جاء في الفترة التي زاد فيها الاحتياج الألماني. تقدما حيث فقدت هوليود أسواقها الخارجية المربحة في أوربا. و لقد ازدهرت صناعات السينما القومية، على الرغم من أنها كانت في البلاد المحتلة معرضة للرقابة الألمانية الصارمة. وكما يذكر أحد المؤرخين الفرنسيين بشكل ساخر، فإن السينما الفرنسية تمتعت بحالة ن الازدهار خلال فترة حكومة" فيش"، حيث كان المتفرج الفرنسي يوضع في موضع الاختيار بين الذهاب لمشاهدة فيلم فرنسي أو ألماني، لكن الجمهور كان يختار السينما الفرنسية دائما.[2] جيوفري نويل سميث، الاشتراكية والفاشية والديمقراطية،

6-1 السينما الحربية:

1 ديزني (والت) ، ترجمة ممدوح شلبي، مرجع سبق ذكره.

سميث (جيزفري نويل) ، الاشتراكية والفاشية و الديمقراطية، موسوعة تاريخ السينما في العالم/ السينما الناطقة 1930/ 1960، مرجع سبق ذكره ص 3892.

لعل أول أفلام حربية بالمعنى الحقيقي كانت تلك التي ظهرت خلال الحرب العالمية الثانية ، وخاصة تلك التي كانت بتوقيع بريطاني و ألماني ، وغالبا ما كانت هذه الأفلام عبارة عن أفلام وثائقية أو نصف وثائقية . ومن هذه الأفلام " للأسد أجنحة " عام 1939 و " هدف الليلة " عام 1941 من بريطانيا ، و " نصر في الجبهة الغربية " عام 1941 من ألمانيا.

وفي بريطانيا أيضا ، فقد حملت بداية الأربعينات مجموعة من الأفلام التي مزجت بين تقنيات الطابع الوثائقي و القصص الخيالية لتخرج بأفلام مثل " التي بها نخدم " عام 1942 ، " ملايين مثلنا " عام 1943 و " الطريق إلى الإمام " عام 1944 وهناك أفلام أخرى مزجت بين القصص الخيالية والأهداف الدعائية للدولة ، مثل " هل كان اليوم جيدا ؟ " عام 1942 و " التالي " عام 1943.

في العام 1940 كانت هوليود على موعد مع تغيير في النمط الحربي من السينما ، حيث تم في هذا العام توقيع اتفاقية " التدريب الانتقائي والخدمة العسكرية " والذي يفرض على كل شاب أمريكي دخول الخدمة العسكرية ، وقد كان لهذا الموضوع حصة كبيرة في أفلام تلك الفترة فلم يكن أي أستوديو يخلو من فلم بهذه الفكرة . ومن بين هذه الافلام ظهرت أفلام (التابعة لشركة يونيفيرسال للإنتاج) الثنائي الكوميدي "ابوتو" و "كوستيلو" و اللذان عملا على الإعلاء من شان الكوميديا الحربية بعد ظهورها عام 1941 على يد الثلاثي الكوميدي الملقب بـ (العملاء الثلاثة) ، ومن أولى أفلامهم في هذا العام كان فلم " المجند باك " ، فلم " في البحرية " ، وفلم " استمر بالطيران . أما لشركة " باراماونت " للإنتاج فكان فلم " امسك بالمسودة " للكوميدي "بوب هوب" ، وشركة " وورنر برازرز " للإنتاج في فلم " انتم بالجيش الآن " للثنائي "فيل سيلفرز" و "جيمي ديورانتي" ، و شركة " كولمبيا " للإنتاج في فلم " لن تصبح أبدا غنيا " للكوميدي "فريد استير" و أخيرا شركة " فوكس " للإنتاج في فلم " أسلحة كبيرة " للثنائي الشهير "لوريل" و"هاردي" . وكان لشركات الإنتاج الأقل شهرة نصيب من هذه الأفلام ،

مثل شركة " ريبابليك بيكتشر " للإنتاج في فلم " استعراض المجندين الجدد " للثنائي بوب كروسبي و "ادي فوي الابن" ، وأيضا شركة " مونوغرام بيكتشر " للإنتاج في فلم " الرقيب موليغان " للكوميدي "نات بينديلتون".1

وبعيدا عن الكوميديا الحربية ، فقد ظهرت في العام 1941 أيضا أفلام تتحدث عن الجيش الأمريكي و السلاح الحربي مثل فلم " صوت البوق " ، فلم " الكتيبة المظلمة " ، فلم " أريد أجنحة " و فلم " القنبلة العائمة " ، وفي هذا العام قدمت شركة " تونتي سينشري " للإنتاج آخر فلم حربي قبل الحرب العالمية الثانية ويدعى " الى شواطئ طرابلس " عن سلاح البحرية الأمريكية.

أما قبيل حادثة "بيرل هاربر" الشهيرة ، فقد ظهرت مجموعة من الأفلام أبرزها "اعترافات جاسوس نازي " عام 1938 من إنتاج شركة " وارنر برزرز " للإنتاج وفلم " هتلر ، وحش برلين " في نفس العام ومن إنتاج شركة " المنتجين المحدودة " والمتخصصة في إنتاج الأفلام منخفضة التكلفة . ولعل من أشهر الأفلام في هذه الفترة هو فلم " الرقيب يورك " عام 1941 من بطولة غاري كوبر .وبعد أن دخلت الولايات المتحدة الحرب عام 1941 ، بدأت هوليوود بإنتاج كم اكبر من الأفلام الحربية ، وقد كانت معظم هذه الأفلام لها دور دعائي مسؤول عن إعلاء شان الولايات المتحدة وتشويه سمعة العدو . ولكن إلى جانب هذا ، كانت أفلام أخرى تعمل على إبراز الأعمال البطولية لحلفاء أمريكا ، مثل " السيدة مينيفر " عام 1942 ، " حافة الظلام " عام 1943 ، " النجم القطبي " عام 1943 . وقبيل انتهاء الحرب أصبحت الكتب والروايات الشعبية هي المصدر الرئيسي لأفلام

1 الرفاعي (محمد) ، تاريخ السينما الحربية، مجلة الالكترونية الشاملة السبت 1 أكتوبر 2011، 2016 ، موقع www.sutuur.com/cinema/2370-muhmd .html

حازت على شهرة وصيت اكبر ، مثل " مذكرات غوادالكانال " عام 1943 ، "ثلاثون ثانية على طوكيو " عام 1944 و "كانوا قابلين للاستهلاك " عام 1945.[1]

1-3 السينما الحديثة: 1960-1995

كانت المتغيرات التي حدثت في السينما في العالم منذ 1945 تغيرات تدريجية في معظمها، فلم يكن هناك حدث بعينه يمكن مقارنته بالانتقال السريع نحو الصوت الذي اجتاح العالم حوالي 1930، ومع ذلك فإن السنوات التي تدور حول 1960 يمكن اعتبارها خطأ فاصل، بسبب التطورات التي حدثت عبر أنحاء العالم، وجعلت السينما المعاصرة مختلفة في العديد من النواحي عنها في الفترات السابقة.

لقد كان أهم هذه التغيرات على الرغم من أنها أكثر تدريجية أيضا هو الذي نشأ عن انهيار نظام الأستوديو في هوليود،، وكل النظم التي كانت تحاكيه وتنافسه في بلدان أخرى، وفي بداية الستينيات كان نظام هوليود في حالة فوضى كاملة، فقد تسبب انخفاض عدد الجمهور، وإخفاق بعض الأفلام ذات التكاليف العالية، في وضع الشركات الكبرى على حافة الإفلاس أو الاستيلاء عليها من المنافسين. وبينما كانت الشركات الكبرى تتخبط، دخلت الساحة شركات جديدة مثل شركة "اينتر ناشيونال بيكتشرز"، لتصنع أفلاما ذات ميزانية قليلة موجهة إلى الجمهور الشباب ودور عرض السيارات[2]

1-3 السينما في عصر التلفزيون:

---

1 الرفاعي (محمد) ، مرجع سبق ذكره

2 سميث (جيزفري نويل) ، ترجمة يوسف (أحمد) ، موسوعة تاريخ السينما في العالم 1995/1960، المجلد الثالث، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 2010، ص 7 .

تعتبر السينما والتلفزيون عالمين منفصلين، سواء في الممارسات الصناعية أو في تجربة المشاهدة، حتى منذ ظهور التلفزيون باعتباره المنافس للسينما على المستوى الصناعي والتجاري. لقد كان هذا هو الحال بالفعل في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث حدثت تجربة عبور المواهب ورؤوس الأموال بين الإذاعة و السينما في العشرينيات. وهو الأمر الذي امتد إلى التلفزيون مع بداية أول بث تلفزيوني في عام 1939. أما في أوربا كانت الإذاعة في أيدي الاحتكارات الحكومية، فقد ظل العالمان منفصلين لفترة أطول، ولكن منذ الخمسينيات حدث تقارب متزايد بينهما على كل المستويات. وبحلول الثمانينات ومع ظهور التلفزيون ذي الشاشة الكبيرة من جانب، والفيديو من جانب آخر، اهتزت كل الجوانب بين السينما والتلفزيون، فالأشكال الإلكترونية (مثل الفيديو والتصوير الرقمي) تستخدم الآن بشكل متزايد في السينما، وهناك العديد من الشركات التي تنتج مواد لهما معا، والأفلام التي تصنع للعرض السينمائي تعرض عادة على شاشة التلفزيون (سواء بالبث التلفزيوني أو في شكل الفيديو) أكثر مما تعرض في دور العرض[1]

1-1 التجريب السينمائي في التلفزيون (الفيديو غراف):

إن كلمة (vidéo) من الناحية التقنية تعني (تلفزيوني) فالجهازان شيء واحد في الأساس التقني لكنهما كأداتين لهما طريقين مختلفين التلفزيون منذ بداياته جهاز رؤية عن قرب موجة لنقل الأخبار في حين أن الفيديو ظهر كجهاز رؤية حرة، نشأ الفيديو وتطور عبر سلسلة من الاختراعات العلمية من جهة والحاجة الملحة لبعض من فنانين التلفزيون الذين اعتمدوا على التراث السينمائي في محاولة إنتاج أعمال تلفزيونية حرة خارج عن سلطة التلفزيون الموجهة، أعمالا "فيدوية" أولية مهمة في معارض خاصة يقول (جان بوك فارجيه) أن فن الفيديو هو (ضد التلفزيون، لصيق التلفزيون) ولكن فن الفيديو قد تجاوز الصفة النوعية لفن التلفزيون القائم على الإرسال

1 سميث (جيزفري نويل) ، ترجمة يوسف (أحمد) ، المرجع نفسه، ص 17

المباشر والمستمر وسط بيئة ثابتة ومغلقة بأربع جدران مهما كانت المساحة. وعن بعد و الى مكان وفي نفس الوقت الصورة والصوت وفي نفس وقت الحدث مما يجعل فن التلفزيون جهاز سيطرة وجهاز اتصال جماهيري.1

وفي عام 1964 بثت قناة (WGBH) صورا إلكترونية معالجة بطريقة تدريجية في برنامج عن الجاز وبدأ من عام 1968 قدمت القناة للفنانين إمكانية أن ينفذوا برامج تجريدية في استراحة الفنانين الذين استفادوا من التراث السينمائي مثل (الآن كابرو، أوتوبين، جيمس سورايت و آخرون) أبدع هؤلاء في استثمار ثوابت الوسط الجديد (الفيديو) من مهارات التلاعب بالصورة بمولدات أو مركبات وصور تجريدية ملونة أو جرافيكية وصولا إلى تشكيل مباشر دهشت المشاهدين لرؤيتهم لتلك الصور الالكترونية والتي تشبه إلى حد ما تلك الصور البصرية التي أبدعها مخرجوا الموجة الفرنسية المعاصرة في السينما أصحاب المذهب البصري (جرمين دولاك، أبيل جانيس، جان متيري، و آخرون).2

3-2 دخول نظام الحاسوب:

لقد كانت التجارب الكمبيوترية في مجال الجرافيك باهظة التكاليف وتستغرق وقتا طويلا لصنعها، وكانت نتائجها صورا شديدة التبسيط وتفتقد البراعة. وعلى الرغم من كون الكومبيوتر مفيدا في مجال الأنماط التجريدية، فإن فنانين موهوبين نادرين مثل بيتر فولدز، استطاعوا اكتشاف إمكانية استخدام هذه التقنية لصنع أشكال تمثل كائنات حقيقية، على نحو ما يمكن أن نراه في فيلمه الساحر " الجوع" سنة 1974 وبحلول أوساط الثمانينات، كانت التطورات في تقنية خلق الصور تتيح للفنانين محاكاة الأشكال ثلاثية الأبعاد، لكنها لم تكن تقدم إلا نسيجا بصريا لامعا من ألوان محدودة. ومرة أخرى فإن فنانا بعينه، هو "جون لاسيتر" كان قد قام بدراسة فنون

1 فرانوازبارفيه، التلفزيون و شراكة الفنون، ترجمة جالي (جودت) ، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الثاني، 2004، ص ص 140-141

2 مرجع نفسه ص ص 147-149

التحريك التقليدية في معهد كاليفورنيا للفنون – كان يملك خيالا فنيا لكي يزاوج هذه الإمكانيات التقنية مع القصص التي تناسبها، فجاء فيلم "لوكسور الصغير" 1986 عن مصباح مكتب أم و ابنها يختلفان حول لعب الكرة، وهو الفيلم الذي فاز بجوائز مهرجانات برلين، و هيروشيما، كما حصل على ترشيح للأوسكار.1

وبعد سنوات قليلة، أتاحت المساحات الضوئية للصور الفوتوغرافية أن تتغير باستخدام الكومبيوتر، وفجأة اكتسب فن التحريك بالمؤثرات الخاصة أهمية جديدة.

3-3 أنظمة الكاميرا بالكومبيوتر:

أتاحت التطورات في مجال الكاميرات السينمائية للمخرجين بدأ التصوير اللقطة بسرعة 24/ كادر/ الثانية وبعد ذلك أثناء التصوير يمكن تغيير سرعة التصوير إلى 48/كادر/ الثانية مثلا و بالتالي تحويل الحركة من حركة طبيعية إلى حركة بطيئة وعادة ما يتم هذا التحويل أثناء التصوير أو المونتاج.

وبفضل تقنيات الكومبيوتر أصبح بالإمكان التحكم بسرعة الكاميرا السينمائية بواسطة الكومبيوتر وعن بعد وهو ما يتيح للمخرجين التحكم في وظائف الكاميرا في أوقات محددة أثناء التصوير بعض إمكانيات التشغيل التي يمكن التحكم فيها بواسطة الكومبيوتر المحمول هي برامج الغالق (Shutter) متعددة السرعة وتحريك الفيلم إلى الخلف أو بسرعة إلى الأمام بدقة أو تشغيل الكاميرا بسرعة كادر واحدة في الدقيقة. و إن التشغيل بهذه الدقة وعلى وفق بيانات يعدها الكمبيوتر يفيد كثيرا بعمل لقطات التي تتطلب تغييرات في السرعة و الغالق.[2]

1 موريتز (ويليام) ، فن التحريك ما بعد الصناعة، موسوعة تاريخ السينما في العالم/ السينما المعاصرة 1960-1995، مرجع سبق ذكره، ص261

2 القيسي (فارس مهدي) ، التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي والتلفزيوني، ص ص 155-166

4-1 السينما المعاصرة والتقنيات الجديدة:

4-1 سينما القرن الحادي والعشرين:

بدأت صناعة الفن السابع مع الفيلم الصامت «الأبيض والأسود» ثم «ثلاثي الأبعاد» بشكله المتواضع، وفي التسعينيات ومع ظهور الإنترنت في عالم التكنولوجيا ودخوله قطاع السينما، حدثت ثورة حقيقية خاصة مع ظهور «الديجيتال» في 2007 وأصبحت للأفلام السينمائية سطوة كبيرة بفعل الثورة الرقمية التي أعطت مجالاً قويًا جدًا للتعبير في مجال الفن، وحطمت كل الحدود والحواجز.

فمنذ التسعينيات حدث تحول تكنولوجي مع دخول الديجيتال صناعة السينما، التي حققت للفن السابع انتشارًا لا نظير له وغيرت من مضمون الفيلم السينمائي وأسلوب صناعته، فأحدثت انبهارًا غير مسبوق، وبتقنية عالية ظهرت في أفلام «ماتريكس، هاري بوتر، لورد أوف ذي رينجز» وغيرها من مئات الأفلام، وصناع الفن السابع يعتبرون ذلك تحدّياً يؤكد أن السينما على مدى قصير من تاريخها تغيرت كثيرًا جدًا، عندما حدث الانتقال إلي النظام الرقمي، وبدأ الاعتماد على التكنولوجيا انتقل فنانو «المونتاج» إلى الكمبيوتر لعمل مونتاج الأفلام، ويعد فيلم «ديك تراسي» عام 1990م, أول فيلم روائي طويل بكاميرا 35 ملم مع شريط صوت ديجيتال رقمي، وكانت الانطلاقة المهمة والبداية الحقيقية للثورة الرقمية في صناعة السينما مع أفلام الكرتون من خلال الفيلم الروائي الطويل «قصة لعبة» الذي تم إنتاجه عام 1995 والذي يعد أول فيلم تم تصنيعه بالكامل باستخدام الكمبيوتر، وفتحت التقنية الرقمية آفاقًا جديدة أمام الأعمال التاريخية التي تعتمد على المناظر والتي توحي بعبق التاريخ وهيبته مثل «تايتانيك، المصارع», وأفلام الفنتازيات الخيالية المبهرة "كهاري بوتر" بأجزائه والتي سيطرت على شباك التذاكر، وحققت هذه الأفلام الملايين بصالات السينما في العالم، وحتى طريقة العرض السينمائي تغيرت، فمن خلال التقنيات الرقمية أمكن إعداد محطة مركزية للعرض تبث لدور السينما الأخرى دون الحاجة

لطبع نسخ لدور العرض الأخرى، والفضل يعود لأجهزة المونتاج الديجيتال التي تحول الفيلم إلى مادة رقمية، ويعد التصوير أهم عناصر صناعة الفيلم السينمائي تأثيرًا بالثورة الرقمية، التي أتاحت للمخرجين بدء تصوير اللقطة بسرعة 24 كادراً في الثانية الواحدة و بكاميرات الديجيتال، وبعد التطوير تضاعفت إلى 48 كادرًا في الثانية الواحدة، و تحويل الحركة الطبيعية إلى حركة بطيئة، واستمرار التصوير بها بالسرعة البطيئة.1

وقد أضافت التكنولوجيا الكثير إلى صناعة السينما من الأدوات الإمكانات وطريقة العرض والسهولة في التنفيذ والسرعة وخفض التكلفة وسرعة الانتشار في العالم، ويحسب للثورة الرقمية أنها حولت العرض في صالات السينما إلى عرض إلكتروني وتم استبدال أجهزة العرض القديمة التي تعمل بها السينما والتي تم اختراعها منذ عام1891، فالأفلام المصورة سينمائياً تحول إلى وسيط رقمي وتعرض بطريقة الديجيتال وهم ما يعد تطورًا في صناعة الفن السابع وأداة تعرض الأحداث بصريًا، معتمدة على الأقمار الصناعية غالبًا، وموفرة في تكاليف إنتاج الأفلام مقارنة بالأجهزة القديمة، فضلاً عن الجودة في العرض الرقمي الإليكتروني، والتكنولوجيا لا يمكنها أن تبعدنا عن الخيال الإبداعي، بل تساهم في جعله ممكناً. ويعد المخرجون، الأمريكي ودي ألن بفيلم أزواج وزوجات 1992، وماثيو كازوفيتش بفيلم العار 1995، والدانماركي لارس فون تريير بفيلمه كاسر الأمواج 1996، قد أثبتوا أن صناعة الفيلم باستخدام كاميرات الديجيتال تعتمد على ميزانية منخفضة مقارنة بالكاميرات المحمولة باليد، وفي هوليوود تبنى فنانون استعمال تقنية الديجيتال لتصوير الأفلام الطويلة والقصيرة والتسجيلية بكاميرات (HD)، وبفضل سرعة وصول الفيلم وجودة التصوير وطريقة العرض ونقاء الصوت زاد عدد رواد الأفلام محققا الأرباح المرجوة من صناعتها ، ولا يخفى أنه من الممكن لهواة ومحبي صناعة الفن السابع إنتاج أفلام وثائقية أو قصيرة

1 ، الثورة الرقمية /اجتياح صناعة السينما، الرافد مجلّة الكترونية تفاعلية تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام: حكومة الشارقة

http://www.arrafid.ae/191_p26.html

بتكاليف زهيدة عبر الهاتف المحمول، وبكاميرات صغيرة مما يدل على أن للتكنولوجيا تأثيراً كبيراً وواضحاً، وحين كانت السينما تعتمد على الفيلم «35 مم» كانت الصورة جيدة وكذلك الصوت، رغم ذلك أصبحت تكنولوجيا قديمة مقارنة بالفيلم الثلاثي الأبعاد، ولا يخفى أن إعادة التصوير كانت تحتاج تكاليف مالية أخرى، أما الآن فنحن نعيد تصوير اللقطة أكثر من مرة دون أي تكاليف.1

4-2 من أشهر أفلام ثلاثية الأبعاد:

سوف نعرض من خلال هذا العنصر أهم أفلام ثلاثية الأبعاد التي نالت رواجا في السينما العالمية ونذكر منها:

فيلم هاري بوتر في فلمه "مقدسات الموت" الجزء الثاني الذي كتبته "ج.ك رولينغ"، كما توقعه معجبي هاري بوتر ولم يخيب آمالهم؛ وكان أفضل فيلم ثلاثي الأبعاد لعام 2011

قدس الأقداس:

يجد فريق غوض في رحلة استكشافية تحت سطح الماء في مكان لم يُكتشف بعد، كهفاً تحت سطح الماء يسبب لهم مشكلات تهدد حياتهم

كونغ فو باندا كابوم الموت:

يأتي هذا الفيلم بعد أول جزء من "كونغ فو" "باندا" بطولة "جاك بلاك"، "جاكي شان"، "أنجلينا جولي"، "لوسي ليو"، و"ديفيد كروس".

1 فراج (ممدوح)، مرجع سبق ذكره.

بعد اعتباره غير لائق جسدياً للخدمة العسكرية، يتم تجنيد "ستيف روجرز" في مشروع بحثي سري يحوّله إلى بطل خارق للطبيعة .

كابتن أمريكا المنتقم الأول:

بعد اعتباره غير لائق جسدياً للخدمة العسكرية، يتم تجنيد "ستيف روجرز" في مشروع بحثي سري يحوّله إلى بطل خارق للطبيعة

ريو ثلاثي الأبعاد:

هو فيلم آخر من الرسوم المتحركة أنتجته استوديوهات "بلو سكاي"، تتابع هذه المغامرة الكوميدية "بلو"، وهو ببغاء من فصيلة نادرة جداً يغادر من "مينيسوتا" إلى مدينة ريو دي جانيرو بالبرازيل، ليقابل آخرين من نفس فصيلته

المتحولون:

ظلام القمر يحكي الفيلم الثالث من سلسلة المتحولين عن اكتشاف الاوتوبوت المركبة الفضائية سيبرترونيان وهي مركبة تحطمت على سطح القمر

السيارات:

إن السيارات 2 فيلم رسوم متحركة أنتجته استوديوهات بيكسار ويأتي بعد نجاح السيارات 1 في عام 2006؛ ويدور الفيلم حول سيارتي السابق ماك كوين المضيئة وماطر شاحنة القطر

قراصنة الكاريبي أغرب مد وجزر:

هو فيلم مغامرة يقوم على أساس كتاب "أغرب مد وجزر" وهو الجزء الرابع في سلسلة "قراصنة الكاريبي

ثور:

هو محارب خالد وقوي ومتكبر؛ وفي هذا الفيلم، يُطرد من عالمه اسكارد ويتم إرساله إلى كوكب الأرض ليعيش مع البشر

مغامرات تن تن سر اليونيكورن:

إن مغامرات تن تن: سر اليونيكورن هو فيلم رسوم متحركة ثلاثي الأبعاد يقوم على أساس الكتب الكوميدية التي كتبها جورج ريمي وهو فنان بلجيكي، ويأتي في نهاية قائمة أعلى 10 أفلام ثلاثية الأبعاد لعام 2011.

خلاصة المبحث الأول:

ومن خلال هذا المبحث تم التطرق وبإيجاز حول تاريخ وتطور السينما العالمية و ما أنجزته من أعمال تبقى خالدة في السينما العالمية حتى وقتنا الراهن التي تحاول إيصال حقائق ووقائع تحدث بالفعل بشكل يهدف إلى جذب المشاهد، أو إيصال فكرة أو معلومة بشكل واضح وسلس أو مثير للإعجاب سواء عن طريق الكوميديا الهادفة أو الدراما أو التراجيديا.

المبحث الثاني : مدخل إلى السينما العربية وتطورها

يبدو أن تناول قطاع السينما العربية يثير العديد من الأسئلة لكثرة ما استهلك، وقد حاول البعض اختزاله في مسألة الجانب المادي بدون النظر للأوجه المعنوية المتمثلة في الإبداع والحرية، بالإضافة إلى مسألة البحث والتقصي في هوية هذه السينما كصورة انعكاس لتفاعلات مجتمعية تساق في إطار نسقية التاريخ الوطني بكل تجلياته. من جانب آخر يمكن مقاربة وعي المخرج بمنطلقاته والأرضية الفكرية التي ينطلق منها ومدى حضور هذه الرؤية الفكرية والسينمائية في أفلامه وعلاقتها بالمتلقي.

وفي هذا المبحث سوف نتطرق إلى ثلاث مطالب السينما في المشرق العربي والسينما في المغرب العربي أما المطلب الثالث سوف نتطرق إلى بعض المشاكل التي تواجه السينما العربية.

1- نبذة عن السينما في المشرق العربي:

1-1 السينما المصرية:

تمثل السينما المصرية التي وصل إنتاجها خلال الأعوام الأربعة والخمسين التي انقضت على إنتاج أول فيلم روائي فيها إلى حوالي ألفي الفيلم. وهو رقم كبير في مسيرة السينما العالمية – تاريخا هاما للسينما العربية في الأرشيف العالمي للفن السابع من حيث الكم على الأقل.

وهناك العديد من الكتب والمنشورات والدراسات والمقالات والتقارير حول مسيرة السينما في القطر المصري، ومن هنا تأتي صعوبة الاستعراض والاختيار والتنسيق والتلخيص. على أن الإنصاف يوجب علينا أن نشير بالتقدير الكبير الذي يذله سعد الدين توفيق في تأريخ قصة السينما في مصر كتاب (كتاب الهلال) الذي صدر في عام 1996 من شهر أوت بمناسبة مرور أربعين عاما على بدأ الإنتاج السينمائي سمير فريد الذي أغنى السينما العربية

من خلال سلسلة الإصدارات و المؤلفات والمقالات التي كتبها عنها، بالإضافة إلى مشاركته الفعّالة في المهرجانات السينمائية، وفي الكتابة التي اعتمدتها في أعداد السينما في مصر.

الاتجاه الواقعي في السينما المصرية:

إن أبرز الاتجاهات الفنية في الفيلم المصري هو الاتجاه الواقعي الذي بدأه "كمال التلمساني" في الأربعينيات، ووصل "صلاح أبو سيف" و"توفيق صالح" و "يوسف شاهين" إلى ذروة النضج في أواخر الخمسينيات و أوائل الستينيات. ومن أهم المخرجين في تاريخ السينما المصرية أيضا "محمد كريم نيازي مصطفى" و "أحمد بدر خان و أحمد كامل مرسي وفطين عبد الوهاب وهنري بركات وكمال الشيخ. و قد قدموا العديد من الأفلام الهامة من مختلف الأشكال والاتجاهات التي تترجم الواقع المصري.1

السينما الصامتة و الناطقة في مصر:

سوف نعرض في هذا العنصر بعض الأفلام الصامتة والناطقة قي تاريخ السينما المصرية.

في عام 1927 م. تم إنتاج وعرض أول فيلمين شهيرين هما (قبلة في الصحراء) والفيلم الثاني هو" ليلى" و قامت ببطولته "عزيزة أمير"، وهي أول سيدة مصرية اشتغلت بالسينما

وفي عام 1932 م. عرض فيلم (أولاد الذوات) وهو أول فيلم مصري ناطق وكان ثاني فيلم يخرجه محمد كريم الذي قام ببطولته "يوسف وهبي "و "أمينة رزق". كما شهد هذا العام ظهورأول مطربة مصرية وهي نادرة وذلك في فيلم (أنشودة الفؤاد)الذي اعتبر أول فيلم غنائي مصري ناطق، بينما كان أول مطرب يظهر علي الشاشة هو "محمد عبد الوهاب" في فيلم (الوردة البيضاء) وهو ثالث فيلم يخرجه محمد كريم .

أما أول فيلم مصري عرض في خارج مصر فكان فيلم (وداد) من بطولة "أم كلثوم ", كما أنه أول فيلم ينتجه (أستوديو مصر) الشركة التي ستحدث لاحقا تأثيرا في صناعة السينما المصرية. 1

سينما الألفية الجديدة في مصر:

"محمد سعد وهاني" و"محمد هنيدي "و"أحمد حلمي "مع بداية القرن الجديد ظهر جيل جديد من الممثلين الكوميديين من أشهرهم رمزي، قاموا ببطولة العديد من الأفلام الكوميدية

و في عام 2007 كان حجم الإنتاج السينمائي 40 فيلما و هو في نفس الرقم تقريبا الذي قدمته السينما عام 2006 إلا أن عدد الأفلام المتميزة زاد أكثر عما كان من قبل، وحققت السينما المصرية في عام 2007 إرادات ضخمة من 250 مليون جنيه

الإنتاج السينمائي في مصر يقتصر بشكل كبير على القطاع الخاص وبعض مؤسسات الإنتاج العالمية، إلا أن وزارة الثقافة أعلنت في عام 2007 عن بدأ تمويلها لبعض الأفلام ذات القيمة المتميزة أنتج في عام 2008 خمسة وثلاثون فيلم سينمائي وهذا يدل على ازدهار صناعة السينما المصرية.

1-1-2 السينما السورية:

مراحل السينما السورية:

1 الذكرى الخمسون للسينما الناطقة، مجلة الأسبوع العربي لبنان، العدد 12، 1977، ص ص 61-62

مرت السينما السورية بمرحلتين:

المرحلة الأولى: وهي التي سبقت ثورة عام 1963، و كانت مرحلة البدايات الأولى في الإنتاجين حقق فيها المغامرون الأوائل سبعة أفلام روائية فقط، بأسماء شركات لا تملك غير أسمائها، سرعان ما تنسحب منها من ميدان الإنتاج السينمائي بعد تحقيق فيلمها الأول، لأنها دخلت هذا الميدان، في الأساس طمعا في تحقيق الربح الكبير والسريع دون رصد كاف من المال، المعرفة، والتخصص والمعدات الكافية .

المرحلة الثانية: بدأت مع تأسيس دائرة للسينما في وزارة الثقافة "وهي مرحلة تمهيدية" ثم تأسيس المؤسسة العامة للسينما مع قيام الثورة، فكانت منعطف كبير في السينما الكبير في سورية، وتميزت بأبعاد تجربة سينما القطاع العام، ومحاولة تقديم سينما جادة، مقابل استشراء عدوى الإنتاج السينمائي في القطاع الخاص، وبصورة خاصة بعد صدور مرسوم حصر استيراد وتوزيع الأفلام السينمائية بالمؤسسة العامة للسينما ودخول أصحاب دور السينما ميدان الإنتاج السينمائي، أو المساهمة في تمويله ودعمه، وعرض أفلامه في صالات التي يملكون، بدلا من أن يستورد أفلاما جديدة عن طريق المؤسسة، وذلك كموقف سلبي غير معلن صراحة من حصر الاستيراد والتوزيع، على الرغم من أن مرسوم الحصر ابقى الاستثمار المباشر لهذه الأفلام المستوردة في دور العرض عملا حرا يقوم به القطاع الخاص.[1]

القطاع العام والخاص في السينما السورية

وعلى الرغم من أن عدد الأفلام المنتجة في سورية، خلال ستين عاما لا يتعدى 125 فيلما فإن أربعة أخماس هذا العدد من إنتاج القطاع الخاص، الذي تقلّص في السنوات الأخيرة، إلا أن في بعض المحاولات النظيفة

1الكسان (جان) ، تاريخ السينما السورية/ 1928-1988، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب:دمشق، 2012، ص9

كالفلمين الأخيرين لدريد لحام " الحدود" و "التقرير " ذلك لأن هذين القطاعين ظل كل منهما، وعلى مدى ستين عاما، يمثل منحى مختلف، بل ومتناقضا، بالنسبة للآخر، ففي حين يلتزم القطاع العام بالهدف الأساسي التي قامت المؤسسة العامة للسينما من أجله و هو توجيه السينمائي في خدمة الثقافة والعام و القضايا القومية نجد أن القطاع الخاص يحول السينما إلى مغامرة بحتة من خلال تقليد أسوأ ما أنتجته السينما المصرية أو السينما العربية التجارية من أفلام، لا يتوخى منتجوها من ورائها إلا الربح المادي على حساب المستوى الفني والذوق العام، علما بأن الدولة وفرت الكثير من فرص التشجيع والإنتاج أمام القطاع الخاص في سبيل أن تكون هناك سينما نظيفة تصبح رديفا لسينما القطاع العام وهناك وقائع مشهودة في هذا المجال.[1]

الإنتاج السينمائي في القطاع العام الخاص السوري

وسنلاحظ أنه حتى عام 2014 تم إنتاج 67 فيلما روائيا طويلا، حيث أنتجت المؤسسة العامة للسينما 63 فيلما روائيا طويلا، بينما قام التلفزيون العربي السوري بإنتاج فلمين روائيين طويلين، و أنتج قسم الإدارة السياسية في الجيش والقوات المسلحة الفيلم الروائي الطويل "حتى الرجل الأخير" لأمين البني في عام 1981، فيما اقتصرت مساهمة "نقابة الفنانين" " المطلوب رجل واحد" من إخراج اللبناني "جورج نصر" في عام 2.1974

جاءت الإجراءات والقرارات التي اتخذت خلال الأعوام 2000-2002 في عهد المدير العام "محمد الأحمد"، في سبيل بث الحيوية والتجديد في "المؤسسة العامة للسينما" وفتح الآفاق أمامها، و أمام العملية السينمائية، بما يتناسب مع مستجدات الواقع في سوريا، حينها، حيث بدأ الانفتاح على آليات التطوير والتحديث في هذا

1 الكسان (جان)، تاريخ السينما السورية/ 1928-1988، المرجع نفسه، ص 10

2 بشار (إبراهيم)، عن تجربة القطاع العام في السينما السورية، مجلّة السينما العربية، العدد 1، 2015،ص 89

القطاع الإنتاجي، وكان من أبرزها التعاون مع الشركات والمؤسسات السورية الخاصة في إنتاج بعض الأفلام، وكذلك إلغاء قرار حصر الاستيراد، الذي كان ينظر إليه عام 1969، باعتباره قرارا ثوريا يهدف إلى الارتقاء بذائقة الجمهور باستجلاب أفلام عربية وعلمية ذات سوية عالية، ولكن أدى بعدها إلى جمود الاستخدام كما جرى تدويل "مهرجان دمشق السينمائي"، وانفتاحه على السينما العالمية، بعد أن كان حكرا على سينما العالم الثالث (آسيا إفريقيا، أمريك اللاتينية.) وصار يعقد سنويا بعدما كان يعقد كل سنتين.1

أما في الحديث عن إنتاج القطاع الخاص تؤكّد المؤسسة أنها لم تألُ جهدا في دعم القطاع الخاص، وتقديم التسهيلات الممكنة له، وتعزو ما أصابه من تهافت وانطفاء إلى أسباب عديدة، ليست المؤسسة، أو مواقفها وآلياتها/ من ضمنها. انتهى القطاع الخاص بصورته التقليدية وستعيد المؤسسة المحاولات مرة أخرى، منذ مطلع التسعينيات، من خلال التعاون مع السينمائيين السوريين الراغبين في العمل بشكل مستقل، أو عبر مؤسسات وشركات خاصة محلّية سورية، أو قادمين بمشاريع سينمائية مدعومة من شبكات تلفزية، أو صناديق دعم من قبل مهرجانات عربية، أو تحظى بأشكال من الدعم والتمويل الأوربي، عبر قنوات تلفزيونية وشبكات، وسيستمر هذا بين رضي وامتعاض، حتى إلى غاية عام 2011 .[2] لتأخذ بعدها السينما السورية مسار آخر خلال أحداث ما يسمى بالربيع العربي العربي عرف خلالها تراجع ملحوظ في الإنتاج السينمائي السوري.

1-1-3 السينما اللبنانية:

عاماً بعد آخر تحاول السينما اللبنانية أن تصنع لنفسها إطارا خاصا تتموضع فيه، وأن تضيف بصمتها السينمائية الإبداعية إلى جانب بصمات فنية أخرى.

1 بشار (إبراهيم)، مرجع سبق ذكره، ص 90

3-1 نبذة تايخية عن السينما اللبنانية:

كانت بداية السينما اللبنانية قائمة بجهود فردية وذلك عام 1930 إلا أن هذه المحاولات اتسمت غالبيتها بالفشل كان معظم المنتجين في لبنان هم من جنسيات أجنبية. الإنتاج السينمائي اللبناني وذلك بسبب الحرب العالمية الثانية حتى فترة 1925 في عام 1926 عادت السينما اللبنانية تستنشق الهواء وذلك بإنشاء استديوهين للسينما أنتج منه فيلم عذاب الضمير وقلبان وجسد لاقى الفيلمان نجاحاً متواضعاً في عام1985 أنتج فيلم إلى أين وعرض هذا الفيلم في مهرجان كان السينمائي وأعجب فيه النقاد في ذلك الوقت. حل عام 1964 وحل معه الخير حيث أسست الحكومة اللبنانية المركز الوطني للسينما وبدأت جهود اللبنانيين تزدهر يوماً بعد يوم

عرفت بيروت السينما الصامتة ثم السينما المتحركة. وأنشئت فيها صالات فخمة تميزت بهندستها وأثاثها وتجهيزاتها، ضمّت الصالات قسماً خاصاً للتدخين وتناول المرطبات في فترة الاستراحة. وقسّمت إلى درجات: أولى وثانية وثالثة، أو إلى صالة أرضية وبالكون يضم بعض المقصورات[1].

وعرفت بيروت الصالات الصيفيّة المكشوفة التي لا سقف لها، مثل صالة أولمبيا وصالة ألفونس في محلة الزيتونة بباحة مربع "الليدو". كما أن قبة صالة "التياترو الكبير"، كانت تفتح صيفاً لتبريد القاعة وتهويتها، قبل أن يُعرف التبريد المركزي.

3-2 الإنتاج السينمائي المشترك في السينما اللبنانية:

على الرغم من صعوبات التوزيع والتمويل التي واجهت السينما اللبنانية حينها، إلا أنها كانت تنتج تقريبا ستة أفلام

1 بشار (إبراهيم)، المرجع نفسه ص 91

سنويا. ولكن عندما أمم الرئيس جمال عبد الناصر السينما المصرية عام 1962 جاء عدد كبير من السينمائيين المصريين إلى لبنان لعمل أفلامهم كما يروي نصر: "تحول الموزعون اللبنانيون الذين تمرسوا في توزيع الأفلام المصرية في الخمسينات إلى منتجين. ووصل عدد الأفلام اللبنانية-المصرية المنتجة سنويا إلى 25 فيلم، ولكنها كانت دون هوية أو جنسية".

وفي الستينات ظهرت الأفلام الغنائية ذات الطابع البدوي من خلال المجموعة التي قدمتها الفنانة سميرة توفيق. ويقول نصر: "مع انطلاق المقاومة الفلسطينية والعمل الفدائي عام 1965 ظهرت أفلام روائية طويلة تناقش قضايا المقاومة والثورة والنضال الفلسطيني. إلا أن هذا لم يمنع تقديم أفلام لبنانية ذات طابع اجتماعي مثل "الأخرس والحب" لإميل بحري وريمون جبارة ومنير معاصري".[1]

1-1-4 السينما الفلسطينية:

1-4 طبيعة العمل السينمائي الفلسطيني:

إن السينما الفلسطينية هي سينما نضالية تجربة جديدة في العالم وقد نمت مع الثورات الشعبية كما في الفيتنام وكوبا والجزائر وفلسطين، كما بدأت تنمو في بلدان أمريكا اللاتينية و الولايات المتحدة الأمريكية و أوربا، حيث تقوم جماعات في هذه البلدان بعمل أفلام تفضح الأنظمة الأمبيريالية وعملاءها وتمجد نظام الشعوب في سبيل تحررها، وقد سمعنا أخيرا عن وجود جماعة ثورية داخل الأرض المحتلة تقوم بصناعة الأفلام عن وحشية العدوان الصهيوني التي يمارسها ضد السكان العرب. إن الفيلم النضالي سلاح يخدم الثورة في مهامها سواء في التعبئة

1 نصر (جورج) ، السينما اللبنانية " من سينما الحرب إلى ما بعدها"، مجلّة تحولات، العدد 39، الجمعة 20 فيفيري 2009، من موقع

http://www.tahawolat.com/cms/article.php3?id_article=2364

الجماهيرية أو التحريض و التثقيف السياسي وفضح العدو، كما أن أي فيلم يثبط عزيمة الجماهير أو يحرضها ضدّ الثورة أو يدعو للتخاذل أو السلبية أو يحمل فكرا سياسيا أو استعماريا لطموحات الجماهير ويبشر بأخلاقيات مضادة لأخلاقيات وقيم حرب التحرير الشعبية أو أي فيلم يستر عورات العدو هو فيلم مضاد للثورة. وقد وضعت حرب الشعب للأفلام النضالية مقاييسها الأولى فخرجت هذه الأفلام بخصائص حرب الشعب طويلة الأمد، وحيث أن الأسلحة الخفيفة هي الأسلحة السياسية في الحرب الشعبية فإن الكاميرا الخفية 16مم، أو 8 ملم هي الأنسب، والفيلن النضالي الناجع كالعملية العسكرية الناجحة، كلاهما يهدف إلى تحقيق فعل سياسي. وكما إن إرادة القتال هي الأساس في حرب الشعب أمام آلة السينما الإمبريالية.[1]

4-2 سينما جديدة مع القضية الفلسطينية:

تعتبر السينما وسيلة اتصال جماهيرية هامة، وأكثر فعلاً وتأثيراً في مجال نقل واقع الشعب الفلسطيني وقضيته على المستوى المحلي والإقليمي الدولي، فقد فرضت ضرورة أن تكون السينما على رأس سلم الأولويات الإعلامية والثقافية العربية والفلسطينية، رغم أنها لم تأخذ بعد الأهمية التي تستحقها منذ نكبة 1948 وحتى العام 1968 حل بوسائل الإعلام الفلسطينية المتواضعة ما حل بالشعب الفلسطيني نفسه، فقد غابت الصحف ودور النشر والسينما والإذاعة والمؤسسات الثقافية الأخرى، وبقي الدور الإعلامي هذا مندمجاً في الإعلام العربي.

لقد كانت سياسة الإعلام والثقافة العربية لا تخرج عن إطار المبادرات و الحوارات الحماسية الآنية والتأثير بالحدث، وتنفيذ الموقف السياسي للحكومة في هذا القطر العربي أو ذاك، أو ما يتناسب مع هذا الموقف.

1 اليكسان (جان) ، السينما في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1978، ص ص 144-155

بمعنى أن وسائل الاتصال العربية لم تستطع أن تعوض عن عدم وجود وسائل الاتصال الفلسطينية، أو أن تؤدي جانبا أساسياً من مهماتها. فعلى سبيل المثال: كانت إذاعة فلسطين في كل قطر عربي، ما هي إلا صورة أخرى عن الإذاعة الرسمية لهذا القطر أو ذالك. أولوياتها هي أولويات الإذاعة العربية، ومواقفها وتحليلاتها هي من منطلق هذا القطر أو ذاك.

ونلاحظ أن معظم الإنتاج السينمائي العربي، قدم القضية الفلسطينية وعالجها من وجهة نظر السياسة الرسمية. وندر أن عالجت السينما العربية القضية الفلسطينية بوجهة نظر فلسطينية، وينعكس هذا في الصحافة ودور النشر والمؤسسات الإعلامية والثقافية الأخرى[1].

ولأنه لم يكن من بد البحث عن الخصوصية الفلسطينية، والعمل على تهيئة الأجواء و المناخات للوصول بالنضال الفلسطيني نحو شخصية وطنية مستقلة . فقد ظهرتً بعد العام 1968 بدايات جديدة لسينما جديدة . وبعد انتصار معركة الكرامة وانطلاق العمل الفدائي الفلسطيني بشكل مكثف، أثر التطور الذي طرأ على منظمة التحرير الفلسطينية بدخول فصائل العمل الفدائي فيها، بل أعاد لها زمام القيادة في الميدان الإعلامي. وفي السينما فقد تم التركيز فلسطينياً على الأرض والالتصاق بها، خاصة، وقد فقد الشعب الفلسطيني أرضاً وبيوتاً وحقولاً واقتصاداً، أي كيانا عزيزا مع حلول نكبة الـ 1948، وجاء الغاصب الغريب وسكن الديار وأرض الأجداد[2] من هنا كانت الأفلام التي تلت احتلال فلسطين تؤكد على أهمية الأرض وزيف الملكية الدخيلة المحتلة. والعمل على فضح الدعاية الإعلامية الصهيونية على المستوى العالمي. فقد كانت الصهيونية تروج لفكرة وأكذوبة "أن فلسطين أرض بدون شعب والشعب اليهودي الذي بالأرض له حق في هذه الأرض". وهو ما ظهر في الأفلام الصهيونية المنتجة داخل إسرائيل وخارجها عبر توظيف افتراءات دينية وتاريخية وإنسانية. كما تم الترويج على أن

1 اليكسان (جان) المرجع نفسه ، ص 155

2 المرجع نفسه، ص 155

احتلال فلسطين 1948 هو حرب " استقلال"!! . هكذا بدأت الأفلام الصهيونية التي صورت في العام 1947 على أرض فلسطين تتناول قصصا دعوية . وغالبيتها أفلام عن إنقاذ اليهود من معسكرات الاعتقال النازية، والعودة إلى الوطن الجديد.

1-1-5 السينما العراقية:

كتابة تاريخ السينما هي جزء من السينما نفسها، لا تتطور صناعتها ولا يتحسن إنتاجها من دون توثيق لمنجزها وعلى أكثر من مستوى: تحليلي نقدي تاريخي، و أرشيف. فكل واحد من هذه المناهج يسهم في وضع لبنات أساسية لدراسة تاريخ السينما على المستويين الأكاديمي والنظري. وعندنا في منطقتنا العربية نقص واضح في هذا الجانب، باستثناء محاولات فردية لأصحابها الفضل الكبير فيما هو متوافر من المراجع الآن.[1]

بدايات السينما العراقية:

بدأت السينما العراقية بمحاولات فردية متنوعة بين فترات زمنية متباعدة زمانيا ومكانيا. لهذا السب تضارب تسجيل تواريخها، لكن ثمة شبه إجماع على أن منتصف الأربعينيات من القرن الماضي هو البداية الحقيقية لهذا تزامنا مع عرض فيلم ابن الشرق و في الدرجة نفسها يجمع المهتمون بتاريخ السينما العراقية على هذا الفن أنه عرفه العراقيون قبل هذا التاريخ بعقود من خلال عرض الأفلام القصيرة أدهشت المتفرجين و أدخلتهم الى عالم السينما و في العشرينيات بدأ إنشاء العديد من دور العرض وخصصت الصحف والمجلاّت العراقية أبوابا لأخبار النجوم والأفلام، وفي الثلاثينيات بدأ الفيلم المصري يغزو السوق العراقي وحققت أفلام علي الكسار و"فوزي الجوايرلي" و

1 قاسم (قيس) ، دور القطاع العام في السينما العراقية، مجلة السينما العربية، العدد1، 2015، ص 96

و أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب ناجحات كبيرة في الأربعينات وجاءت المحاولات الأخرى لخلق سينما عراقية من خلال الإنتاج المشترك مع مصر كونها الدولة العربية الأولى في إنتاج الأفلام السينمائية.[1]

الإنتاج السينمائي العراقي:

أنتجت السينما العراقية خلال سنوات عمرها زهاء 100 فيلم عرض منها 99 فيلماً ومنع عرض فلمين لأسباب غير معروفة بعضهم يعللها فنيا والبعض الأخر سياسيا في حين يؤكد البعض أن الفلمين منعهما رئيس النظام المخلوع لعدم إعجابه بهما أو لربما أنهما لم ينفخا به كما ينبغي ولم يقدمانه على انه فارس الأمة وبطل تحريرها!!

الفيلمان هما (العد التنازلي) سيناريو وإخراج محمد شكري جميل بكلفة مايقارب المائة مليون دينار عراقي تصورا مائة مليون دينار شطب عليها صدام بجرة قلم وأهدرها وكأنها عشرة فلوس!!

والاخر بعنوان حفر الباطن سيناريو وإخراج "عبدالسلام الاعظمي" بكلفة 93 مليون دينار وهو أيضا منع في أخر لحظة بعد الإعلان عنه في التلفزيون.

يلاحظ أن السينما العراقية بدا إنتاجها وعرض أفلامها في العام 1946 من قبل القطاع الخاص الذي أنتج أفلاما أكثر مما أنتج القطاع العام أو قطاع الدولة, فالقطاع الخاص أنتج 48 فيلما من أفلام السينما العراقية الـ99 في حين أنتجت دائرة السينما والمسرح 41 فيلما, كما يشير إلى ذلك الناقد السينمائي مهدي عباس في كراسته (دليل السينما العراقية) كما أنتجت شركة بابل ثمانية أفلام وهي شركة مختلطة بين الدولة والقطاع الخاص إلى جانب فيلمين أنتجتهما دائرة التوجيه السياسي في وزارة الدفاع.

1 قاسم (قيس)، المرجع نفسه ص96

فضلا عن ذلك هناك أفلام أخرى لم تدخل في حساب الـ99 فيلما أنتجها التلفزيون مثل أفلام اللوحة والأرقط والبندول وتحت سماء واحدة. كما تضمنت الأفلام العراقية نتاجات مشتركة مع أقطار عربية مثل مصر ولبنان سواء في وجود مخرج عربي أو ممثلين كما هو الحال مع أول أفلام السينما العراقية (ابن الشرق) المنتج في العام 1946 الذي يؤرخ له البعض على أن يوم عرضه في 20/11/1946هو عيد السينما العراقية من كل عام برغم إن الفيلم ليس عراقيا بالكامل لوجود العديد من الفنانين العرب منهم المخرج وكاتب السيناريو المصري إبراهيم حلمي ومدير التصوير وحيد فريد من مصر أيضا والموسيقى "لعبد الحليم" "نويرة" أما إنتاجه فقد كان للفنان العراقي الذي كان يدرس الطب في مصر عادل "عبد الوهاب" والذي مثل بطولة الفيلم إلى جانب "مديحة يسري وبشارة""واكيم ونورهان" اللبنانية.[1]

تراوحت موضوعات السينما العراقية بين دراما اجتماعية و أفلام سياسية وأخرى كوميدية واستعراضية وتاريخية وبوليسية إلى جانب أفلام معارك رئيس النظام المقبور التي أخذت حيزا لابأس به من مجموع أفلام السينما العراقية فبعضها كان يمجد بطولات القائد الضرورة أو معاركه ضد إيران التي لم يحصل فيها إلاّ على الشهداء والديون وتأخر العراق لسنوات طويلة عن ركب الحضارة والتقدم في العالم.

1-2 السينما في المغرب العربي:

يبدو أن تناول قطاع السينما في المغرب يثير العديد من الأسئلة لكثرة ما استهلك، وقد حاول البعض اختزاله في مسألة الجانب المادي بدون النظر للأوجه المعنوية المتمثلة في الإبداع والحرية، بالإضافة إلى مسألة

1 حسون (علي الهادي) ، السينما العراقية تنتج 100 فيلم خلال عمرها، مجلّة السطور الإلكترونية، الأحد, 25 نوفمبر 2012، 23:53، موقع http://www.sutuur.com/Cinema/6314-news.html

البحث والتقصي في هوية هذه السينما كصورة انعكاس لتفاعلات مجتمعية تساق في إطار نسقية التاريخ الوطني بكل تجلياته. من جانب آخر يمكن مقاربة وعي المخرج بمطلقاته والأرضية الفكرية التي ينطلق منها ومدى حضور هذه الرؤية الفكرية والسينمائية في أفلامه وعلاقتها بالمتلقي.

وفي هذا المطلب سوف نتطرق إلى السينما في المغرب، السينما التونسية، ليبيا، وموريتانيا بينما خصصنا المبحث الثالث للسينما الجزائرية باعتبارها عنصر دراستنا.

2-1 السينما المغربية: (ملخص تاريخي)

إذا اعتمدنا التحقيب الزمني في التأريخ للسينما المغربية، فيمكن لنا الحديث عن مجموعة من المراحل والفترات والتحقيقات الزمنية حسب العقود الكرونولوجية.

ففي البداية، يجوز الحديث عن المرحلة الكولونيالية أو ما يسمى بالسينما الاستعمارية التي تناولت الآخر الأجنبي في علاقته مع الذات المغربية إيجابا وسلبا في إطار رؤية استشراقية و إثنوغرافية، تقوم على تمجيد الغرب علما وتقنية وحضارة وثقافة وقوة. في نفس الوقت، الذي تستهجن فيه هذه السينما الإنسان المغربي، وتقرنه بالتخلف والجهل، والهمجية، والإرهاب، والانكسار، والمشاكل الاجتماعية.

وقد امتدت السينما الحقبة الاستعمارية بالمغرب من سنة 1919م إلى سنة 1956انتقل المغاربة بعد ذلك مباشرة للتعرف على سينما الاستقلال. وحينما نتحدث عن السينما الاستعمارية، فإنها سينما إقصائية ومتحيزة وأحادية المنظور والرؤية، تدافع عن الآخر الأجنبي إنسانا وتواجدا وقضية، وتنافح عن مشروعه الكولونيالي، وتبرر استغلاله للمغرب من النواحي السياسية والاجتماعية والاقتصادية. وكان يشرف على هذه السينما الأطر الأجنبية، ولاسيما الفرنسية والإسبانية منها على مستوى الإخراج والإنتاج والتصوير والمونتاج والتقطيع والتوزيع والتسويق وكتابة

السيناريو . ولم يكن المغاربة في العموم سوى ممثلين من صنف الكومبارس. كما اتخذت من مدن المغرب وقراه فضاءات للتصوير والديكور واستوديوهات للتأطير المشهدي . وتعاملت أيضا مع المواضيع والقضايا المستمدة من البيئة المغربية في كل تجلياتها وتمظهراتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتاريخية والدينية.

الإنتاج السينمائي في المغرب:

من بين أهم الإجراءات المتخذة في المغرب من أجل تنمية وتطوير إنتاج السينمائي إنشاء صندوق دعم الإنتاج السينمائي سنة 1980 إلى الحد الذي يمكننا الجزم بأن السياسة السينمائية في المغرب خلال العشرين سنة الأخيرة ظلت تراهن على الإنتاج ولاشيء غير الإنتاج من أجل تبوّء المكانة التي وصلت إليها على المستويين القاري والدولي. وبعدها أدخلت تعديلات على النظام هذا الصندوق سنة 1978 لكي يتمكن من الحصول على موارد مالية جديدة وهكذا أنشأت ضريبة جديدة تسمح بإضافة عشر سنتيمات على ثمن كل بطاقة للدخول إلى القاعة السينمائية، الأمر الذي جعل موارد صندوق الدعم تنتقل من مليون وثمانمائة ألف درهم سنة 1981 إلى 12 مليون درهم سنة 1988، وهكذا سمح صندوق الدعم للخزانة السينمائية المغربية بالوصول إلى انجاز 58 شريطا طويلا و 38 شريطا قصيرا في الفترة الممتدّة بين 1987و 1999.

الأفلام السينمائية المغربية:

السنة	عدد الأفلام المنتجة	عناوين الأفلام التي تركت أثرا	التعليل
		" أشلاء" لحكيم بلعباس	حصوله على جائزة النقد

2010	18	الوتر الخامس" لسلمى بركاش	استقبل جيدا: النقاد والصحافة
		الجامع" لداود أولاد السيد	تفاعل معه النقد والصحافة
		أرضي" لنبيل عيوش	حصل على عدة جوائز
		"الماجد" لنسيم العباسي	تفاعل معه الجمهور
		النهاية" لهشام العسري	تفاعل معه النقاد
		فيلم" لمحمد أشاور	تفاعل معه النقد
2011	**22**	الطريق إلى كابول" لإبراهيم شاكيري	لقي اقبالا كثيرا في القاعات
		أيادي خشنة لمحمد العسلي	تفاعلت معه الصحافة
		" شي غادي شي جاي" حكيم بلعباس	تفاعل معه النقاد
		" الحافة" لليلى الكيلاني	حصل على عدة جوائز
2012	22	"أندرومان" لعز العرب العلوي	حصل على عدة جوائز
		"موشومة" لحسن زيتون	تفاعل معه النقد
		" خيل الله" لنبيل عيوش	ترحيب من طرف الجميع
		"نساء بدون هوية" لمحمد العبودي	حصل على عدة جوائز

		" الزيرو" نوردين الخماري	الجمهور والصحافة
2013	22	" وداعا كارمن" لمحمد العمراوي	جوائز عديدة
		" هم الكلاب" لهشام العسري	جوائز عديدة
		"سرير الأسرار" لجيلالي فرحاتي	تفاعل معه النقد
		" الصوت الخفي" لكمال الكمال	عدة جوائز

المصدر: إحصائيات المركز السينمائي العربي، الحصيلة السينمائية للسنوات من 2010إلى 2013

2-2 السينما التونسية:

2-1 مسيرة السينما التونسية و أهم إنتاجاتها السينمائية:

عرفت تونس السينما قبل غيرها في البلاد العربية التي بدأ فيها فن السينما. فبعد أن أعلن الفرنسيون الحماية على تونس عام 1881 قام عام 1896 أحد معاوني الإخوة لوميير بتصوير اثني عشر فيلما تسجيليا عن تونس. وفي عام 1897 نظم " أليبر ساما شيكيلي" والمصور "سولي" حفلات العرض السينمائية الأولى في مدينة تونس. وفي عام 1905 قام "فيليكس مسجيش" لحساب الإخوة لوميير أيضا. بتسجيل أفلام تسجيلية عن تونس.

وبعد الحرب العالمية الأولى وفي عام 1919 قام "لويتز مورا" قام بتصوير فيلم "الأسياد الخمسة الملعونون" وهو أول فيلم طويل يصور في إفريقيا ويعتبر "ابن كملا" أول مدير مالك لدار سينمائية في تونس. بعد أن اشترى في عام 1960 دار" أومينا باتي"

وفي عام 1968 تأسست شركة الأفلام التونسية. وفي العام نفسه صور "ديكونكلودا""أسطورة كربوس" كما صور فيلم"سر فاطمة".[1]

وعرفت تونس عهد السينما الناطقة لأول مرة عام 1969. حين عرض فيها فيلم " مغني الجاز" لالان كروسلاند إنتاج شركة "إخوان وارنر" في العام نفسه كذلك أول مجلّة سينمائية وكان اسمها " أفلام المجلّة السينماتوغرافية الإفريقية الشمالية"

وفي عام 1959 أنشأت الشركة المساهمة التونسية للإنتاج السينماتوغرافي، كما ألحقت مكتبة الأفلام بالدولة، وتأسست جمعية فنون المسرح والسينما، وصدر عام 1940 قانون صناعة السينما. وإنتاج الفيلم، و أسس في العام التالي 1961 الاتحاد التونسي للسينمائيين الهواة. كما اهتمت الحكومة التونسية بالثقافة السينمائية فافتتحت عام 1974 مكتبة الأفلام التونسية الجديدة في حين أخرج عبد اللطيف بن عمار فيلم "سجنان" الذي كان قد أطلق عليه من قبل" الأب". بحيث تنتج السينما التونسية حاليا معدّل ثلاثة أفلام طويلة و ستة أفلام قصيرة في السنة وتعد أيام قرطاج السينمائية أهم فعالية سينمائية في البلاد.2

الجمعيات السينمائية التونسية:

شاركت الجمعيات السينمائية بفعالية في رسم مخططات واقتراحات الإنتاج السينمائي وقضاياه كلّها، وهذه الجمعيات هي:

1 السينما التونسية/ مهرجانات قرطاج الدولية، مجلّة إفريقيا قارتنا، العدد الرابع، 2013، ص 1

2 المرجع نفسه، ص 2.

جمعية السينمائيين التونسيين للمحترفين:

التي تأسست عام 1970 ومن مهمتها إلى جانب الدفاع عن حقوق العاملين في الشؤون السينمائية المشاركة في كل ما يهم السينما من مؤتمرات ومهراجانات وحوارات، كما تعطي آراءها في النصوص والعروض السينمائية.1

الجامعة التونسية لهواة السينما:

وهي جماعة خارج النطاق الرسمي و لها تأثير كبير في مجرى الحوارات و اتخاذ القرارات في القضايا السينمائية. و أعضاؤها ينتجون بعض الأفلام السينمائية حيث يشاركون بها في مهرجان "قليبية" وبعض المهرجانات الأخرى.كما يشارك أعضاؤها في المحاورات والمناقشات الدائرة حول التجربة السينمائية وتطويرها بالأشكال والصيغ والمضامين التي تخدم قضايا السينما. وأعضاؤها يمارسون أعمالهم السينمائية إلى جانب مهمتهم العادية بحماسة كبيرة. ويتجاوزون في أسلوب عملهم الأمور الإدارية والروتينية.

الجامعة التونسية لنوادي السينما:

وتضم خمسين ناديا ودورها في المجال السينمائي دور كبير، لأنها أساسا تضم مجموعات سينمائية متفهمة جيدا للعمل السينمائي ومتمرسة فيه نظريا وفنيا و تكنيكيا، ومنهم على سبيل المثال الظاهر شريعة أول مدير لمصلحة السينما التونسية. فالنوادي السينمائية هي التي أعطت الكوادر والأطر السينمائية التونسية، و كان لها دور كبير في حركة هواة السينما لأنهم بدؤوا في النوادي وهناك تدربوا على الفن السينمائي و اللغة السينمائية من خلالها إلى منتجين و مخرجين سينمائيين محترفين، وقد كان للنوادي أبلغ الأثر في إدخال فكرة النقاش والحوار والبحث على برامج المهرجانات السينمائية. فمهرجان قرطاج على سبيل المثال استوحى فكرة النقاش من تجارب النوادي التي

1 الكسان (جان) ، السينما في الوطن العربي، مرجع سبق ذكره ص 263 .

كانت تبدي نقاشاتها بكل حماسة، بحيث أصبح يلاحظ أن أعضاء النوادي هم عادة الذين يديرون نقاش و حوار المهرجانات كلّها، وهي مناقشات جادة وعميقة وليست صحفية أو هامشية.1

2-3 السينما الليبية:

لعل ليبيا تنفرد عن بقية دول المغرب العربي في حقبة الاستعمار لهذه الدول بأن الاستعمار الإيطالي غيّب عنها السينما، وعندما كانت دور العرض منتشرة في الجزائر والمغرب وتونس تجذب الجماهير إلى إدهاش السينما، اقتصر الأمر في ليبيا على عدة دور في العاصمة أنشاها الإيطاليون، وكانت تعرض الأفلام الإيطالية فقط، وبدون ترجمة عربية، ونادراً ما كان يسمح لليبيين بدخول تلك

الصالات، وحتى عندما استقلت ليبيا عام 1951 بقيت صالات السينما القليلة مملوكة للإيطاليين، وكمثال حتى عام 1961 كان في طرابلس 31 داراً للعرض منها تسعة للأجانب، وأربعة للمواطنين، وكلها تعرض بشكل إجباري في كل أسبوع فيلماً إيطالياً بدون ترجمة عربية، والأفلام الأخرى كانت تتولى شركات إيطالية استيرادها وأغلبها أمريكي أو إنجليزي ونادراً مصري .

هذا التصرف الاستعماري الذي اختلف عن التصرف الاستعماري قي بقية الدول المغاربية جعل معرفة الليبيين بالسينما قليلة جداً، ولذلك لم تظهر حتى عام 1969 أي محاولة سينمائية ليبية لإنتاج له صبغة وطنية، اللهم إلا بعض الأفلام التسجيلية الوثائقية التي تم تنفيذها بشكل بدائي، وأنتجت بجهود بعض الشباب الليبي المتحمس للسينما، ثم في عام 1970 بدئ بإنتاج بعض الأفلام التعليمية ووصل عددها إلى ستة أفلام .

1 الكسان (جان)، السينما في الوطن العربي، مرجع سبق ذكره ص 263- 264

الاستعمار الإيطالي غيّب السينما عن ليبيا طوال الحقبة الاستعمارية وكان من غير المسموح لليبيين دخول صالات العرض التي أنشاها الإيطاليون

يميل معظم السينمائيين إلى الأفلام الوثائقية والقصيرة التي لا تتطلب مهارات وخبرات كما يتطلبها صنع فيلم طويل روائي .

تبقى بصمة كبيرة للسينما الليبية بأنها حققت تفوقاً في الأفلام القصيرة وما زالت تصر على البقاء وإثبات الذات.1

دخول زمن السينما:

وهو دخول متأخر كما رأينا، ولأسباب استعمارية بحتة، ولهذا كان لابد لليبيا أن تدخل السينما بحماس، فأنشئت في عام 1971 إدارة الإنتاج السينمائي، وجُهزت بأحدث الآلات، والأجهزة، والمعدات اللازمة للإنتاج، فضلاً عن إنشاء معمل حديث لتحميض وطبع أشرطة السينما، مقاس 35مم، 16مم أبيض وأسود، أما الأشرطة الملونة فكان يجري تحميضها وطبعها في الخارج، وكان من إنجازات تلك الإدارة قيامها بإنشاء وتجهيز مكتبة وسجل خاص للأشرطة السينمائية، جمعت فيه بعض الأشرطة التسجيلية التاريخية التي صورت في ليبيا إبان الاحتلال الإيطالي بواسطة بعض شركات السينما الأجنبية، ويرجع تاريخ تصوير هذه الأشرطة إلى عام 1911، وقد أفادت هذه الأشرطة كثيراً في إنتاج بعض الأفلام التسجيلية الناجحة، يذكر منها شريط «كفاح الشعب الليبي ضد الاستعمار» الذي أنتج عام 1973.

---

1 حمادي (عبد الرحمن)، تيار الأفلام القصيرة/التجربة السينمائية الليبية،مجلّة الرافد الإلكترونية، دائرة الثقافة للإعلام: الشارقة، الموقع http://www.arrafid.ae/arrafid/p21_7-2010.html

وتابعت السينما الليبية خطواتها التطويرية في مجال صناعة السينما الوطنية بصدور قانون إنشاء المؤسسة العامة للخيالة في 13 ديسمبر 1973، لتنتقل السينما الليبية بذلك إلى مرحلتها الثانية، التي تعد نقطة التحول والانطلاق، حيث أنشأت المؤسسة العامة للخيالة معملاً حديثاً للصوت مجهزاً بأحدث الأجهزة والمعدات اللازمة للتسجيلات الصوتية 35 مم، 16 مم ضوئي، ومغناطيسي، وقاعة حديثة للمكساج، والعرض، فضلاً عن أجهزة المونتاج والتوليف للصورة والصوت، وأحدث معداتٍ وأجهزةٍ للتصوير، والإضاءة.1

1-3 مشاكل السينما العربية:

هناك بعض الأزمات والمشاكل التي تعاني منها السينما العربية ونرصد منها النقاط التالية:

- **اللامبالاة بالغرض المنشود:** تعاني معظم الأفلام السينمائية العربية الحديثة، المنتجة في مختلف الأقطار العربية التي تنتج أفلاما وعلى اختلاف أنواع الأفلام وتوجهات صانعيها، من أزمة واحدة ملخصها انها لا تبلي الغرض المنشود من انتاجها: الأفلام التي تنتج من أجل تلبية احتياجات سوق العرض لا تلاقي إلا في حالات استثنائية قليلة النجاح المأمول شعبيا وبالتالي تجاريا، الأفلام الطموحة التي يتم إنتاجها تحت صيغة "سينما المؤلف" لا تعكس رغبات المؤلف كما يتمنى. الأفلام التي تصبو نحو الإبداع الفني والكمال التقني تعجز عن تحقيق هذا الهدف كما يجب. الأفلام التي تسعى لتحقيق المعادلة الصعبة بين الإبداع والتجارة لا زالت تبحث عن الأسلوب المناسب الذي يمكن أن يوصلها إلى طريق مضمون النتائج.2

1 حمادي (عبد الرحمن)، المرجع نفسه.

2 عدنان مدانات، أزمة السينما العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ط1، 2007 ص 33

- **اتساع الهوة في السينما العربية:** و هي الفروق الكثيرة التي تميز بين الصناعة السينمائية المتطورة القوية وبين الصناعة السينمائية المتخلفة والضعيفة، ثمة فرق هام يمكن في موقف كل منهما من الجمهور السينمائي بعامة. ومع أن كل منهما تتجلى في مدى ارتهانه لمتطلبات الجمهور أو على العكس من ذلك في قدرته على " التوجه و التحكم في متطلبات ورغبات الجمهور . في حالة الصناعة الضعيفة يكون الإنتاج السينمائي مجرد سلعة قابلة لاحتمالات الربح والخسارة وفي حالة الصناعة القوية يصبح الإنتاج السينمائي ليس فقط سلعة مضمونة الرواج، بل والأهم من ذلك، ذات قوة تأثير على الوعي الخاص بالرأي العام. المثال الأوضح على هذا الفرق يتجسد في المقارنة ما بين صناعة سينمائية غي متطورة مثل الصناعة السينمائية في مصر وصناعة متطورة إلى حد أقصى كالصناعة الأمريكية. 1
- **أزمة الكتابة:** ليس كل المخرجين يتقنون الكتابة عن أفلامهم وتجاربهم السينمائية فمعظمهم لا يكتبون لأنهم باختصار لا يتقنون الكتابة لأنها فن مثل صنع الأفلام، والكتابة الجيدة عن الأفلام إبداع يوازي إبداع الفيلم، الجيد طبعا، ومخرجو السينما في العالم لا يتفلسفون ولا يحتلون أعمدة في الصحف ليكتبوا فيها أي كلام، بل حتى عندما يريدون كتابة مذكراتهم أو سيرهم الذاتية فإنهم يعهدون بها إلى ناقد أو صحفي متخصص أو كاتب ضليع في كتابة هذا النوع من الكتب.

الحال ليس كذلك في عالمنا العربي، فأي مخرج يمكن أن يصبح كاتبا وفيلسوفا ومنظرا وناقدا لأفلامه بل لأفلام الآخرين أيضا إذا أراد، فمساحات الكتابة مفتوحة أمامه تحت تصور أن شهرته كفيلة بأن تجلب الرواج للصحيفة أو المطبوعة أو لدار النشر التي تنشر ما يكتبه، بغض النظر عن مستوى إلمامه بقواعد اللغة العربية وفن الكتابة وصياغة الأفكار.

1 عدنان مدانات، مرجع نفسه، ص 30

- **أزمة الإنتاج المشترك**: وهو الذي أدى إلى إعاقة السينما الأصلية بحيث لم يعد الإنتاج السينمائي العربي إنتاج خالص، والاكتفاء فقط بأفلام قليلة تصدر بشكل فردي من فترة لأخرى و تصبح السينما فاقدة لهويتها ما بين أفكار المخرج و أفكار الممول.
- **السينما البديلة**: فشل السينمائيون في تحقيق السينما البديلة، أي السينما الوطنية، وتسبب هذا مع الأيام، في التوقف عن محاولات البحث الجماعية عن ينما جديدة، أي البحث عن حلول جماعية وهكذا بدأ السينمائيون، كل على حدة في البحث عن حلول فردية خاصة به وحده.1 وهذا ما أدى للجوء إلى الإنتاج المشترك حل المشكل بالمشكل.

في العديد من الحالات، يعتبر الإنتاج المشترك رد فعل تجاه تحديات التدويل التي تقوم بها دول ذات قطاعات إنتاج صغيرة، حيث تسعى للحفاظ على صناعة إنتاج قابلة للتعايش وإنتاج محتوى محدد ثقافيًا للمشاهدين الوطنيين. ومع ذلك، فهذه الأهداف المزدوجة تنتج أيضًا توترات داخل قطاعات الأفلام والتلفزيون المحلية. وبالرغم من أن اتفاقية الإنتاج المشترك يمكن أن تتيح المزيد من الموارد، إلا أن مخاطر الإنتاج الدولية تعتبر أقل صلة بالجمهور المستهدف مقارنة بعمليات الإنتاج المحلية الخالصة.

خلاصة المبحث الثاني:

ما تزال السينما العربية تشكل جوهر من الأسئلة التي تجابه سيرورتها في تحقيق أهدافها و رسالتها الحضارية، الأول هو حرية التعبير عن قضايا الإنسان العربي المعاصر و المصيري و همومه الاجتماعية والسياسية، إضافة إلى جعل السينما وسيلة إبداعية للتعبير الذاتي الخاص بالسينمائي نفسه، و دمج المعاصرة مع التعبير عن التراب الثقافي للأمة

1 عدنان مدانات، مرجع نفسه، ص 50

العربية و تاريخها مما يؤدي إلى بناء الشخصية العربية المعاصرة عن طريق الاستفادة من كل ما هو إجابي في تاريخها، إلى جانب البحث عن أشكال و أدوات التعبير السينمائي تعكس أسلوب سينمائي إبداعي كما تعكس الخصائص التراثية و الجمالية التي تمثل جوهر الوطنية.

المبحث الثالث: واقع السينما في الجزائر و مستجداتها

عملت السينما الجزائرية على مدى تاريخها الوجيز لتبوّء المكانة اللائقة ضمن السينما العالمية، فبالرغم من أنها امتازت ببداية صعبة وعسيرة إلاّ أنها ولدت إبان الحرب التحريرية، إلاّ أن بعض التجارب التي خاضتها وجدت لنفسها مكانا في المحافل الدولية، وقد ارتبطت هذه السينما بمحيطها السياسي والاجتماعي والثقافي و الاقتصادي، الذي أثر على مضامين الأعمال المنتجة، لا سيما في تلك العشرية من القرن الماضي أي فترة العنف والإرهاب التي أثرت بشكل كبير على كمية ونوعية ومضامين الأفلام. حيث امتدّ تأثيرها لحد الآن من حيث المواضيع المطروقة.

1- التطور الكرونولوجي للسينما الجزائرية:

إن تاريخ السينما بالجزائر ورصد محطاتها جزء لا يتجزأ من تاريخ السينما العربية وتاريخ الوعي العربي ومحيطه العام، لكن الواقع أنه لم يكن للسينما الجزائرية أن تنشأ وتتطور في مسار خطي مستقيم ومنتظم، فشأنها شأن المجتمع

الجزائري ومؤسساته الناشئة عرفت في مسار تاريخها القصير فترات للتألق والأخرى للأفول، والجدير بالذكر أن أهم محطات التي سنطرحها على بساط هذا الفصل هي التي من شأنها أن تكون لدينا خلفية لظهور سينما جزائرية لها تاريخ و إرهاصات أسهمت في نشأتها وتطورها.

1-1 الانطلاقة الحقيقية للسينما الجزائرية (السينما الكولونيالية):

عرفت الجزائر السينما مع بداية الاستعمار الفرنسي، كوسيلة من وسائل الايدولوجيا الرامية إلى إثبات الشرعية الاستعمارية. فبعد عروض الفرجة التي أتحف بها لويس لوميار Louis Lumières الفرنسيين في مقاهي باريس، كلّفه أحد أعوانه فلكس مسغش Félix Mesguiche بالتوجه إلى الجزائر لالتقاط صور للأهالي والمدن الجزائرية فكانت الأفلام الوثائقية الأولى والتي حملت عناوين توحي بالدونية والاحتقار.1

و لم تسجل الصحافة إلا فئة قليلة من الرواد أتوا من فرنسا لعرض الأفلام "ميليه" في الجمعية الأدبية لمدينة وهران في سنة 1899، ورجل استعراض اسمه " (جودار) اتى ساشحا في سنة 1908، ولم تنشأ في الجزائر أية دار عرض سينمائي قبل عام 1908، وبحلول عام 1914 لم يتجاوز عدد دور العرض السينمائي بها سبع دور عرض2

مفهوم السينما الكولونيالية أو الاستعمارية:

1 بتقة (سليم) ، المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى الزيف المرئي المضمر والمنظور، مجلّة المخبر في اللغة والأدب الجزائري،العدد الثامن، جامعة محمد خيضر بسكرة: الجزائر، 2012،ص10

2 Megherbi(Abdelghani) ,Les algériens au miroir du cinéma colonial, contribution a la sociologie de la decolonialisation, édition S.N.E.D, 1982,p 15.

تعنى بوجهة نظر فرنسية، أن فرنسا خلال الحرب العالمية تنتج أفلاما سينمائية عديدة، بغرض نشر البلبلة ضد الحركة التحررية التي لمستها في وسط الشعب الجزائري، وخاصة في الوسط الريفي، والأحياء الشعبية، لهذا كان على المقاومة في الجزائر أن تتخذ مسارًا أكثر جدية واحترافية للوصول إلى مسامع العالم ولتصحو على صرخات المقاومة ضمائر الخارج، وقد عرف قادة الثّورة وأعوانها أن الصّورة أصبحت أحسن رسالة قد تسمع صوتهم، وتمنحهم المصداقية اللازمة لجلب الاهتمام، لهذا لم يجدوا بدا من الاستعانة بخبرة فرنسية في المجال الإعلامي والسّينمائي، لتوثيق المعاناة التي كان يمر بها الشّعب، فاتبعوا إستراتيجية اتصال تبلغ العالم بسهولة وصدق.

لقد كانت السينما أحد السبل التي استغلّها المستعمر الفرنسي لتكريس وجوده، بارتكازه على أفلام تخدم مصالحها الخاصة وتفخر بغلبتها على الجزائريين، إنها جاءت لغرض استعماري محض فأرادت ترسيخ ثقافتها الفرنسية ومحاربة الثقافة العربية الإسلامية، فالمستعمر يفرض أساسا إلى أن يفرض على من استعمرهم قبول صورة الإنسان الأدنى و معايشتها بدرجة ما.1 والسينما الكولونيالية هي التي جلبها المستعمر معه أو أنتجها في الجزائر مستغلا فضاءه ديكورا، مكرساّ وظيفته الأيديولوجية الرامية بالدرجة الأولى إلى تزيين صورة المحتل وتصويره جالبا للحضارة والتمدن، و الحط من قيمة الجزائري وتصويره بأبشع الصور، ومن أمثلة ذلك السخرية من المستعمر: ومن هذه الأفلام نذكر منها " المسلم المضحك" (Le musulman rigolo) " علي ينفخ في الزيت (Ali bouffe a l'huile...الخ.2

1 مالكموس (ليزبيث) – ارمز (روى) ، تر عبد السلام (سهام) ، السينما العربية والإفريقية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية: القاهرة، ط1، ص51

2 Megherbi (Abdelghani),Les algériens au miroir du cinéma colonial,op -cit, p 59

ويمكن تصنيف السينما الكولونيالية إلى ثلاث مراحل والتي تبرز صورة الجزائري خلال فترة الاستعمار في السينما الجزائرية:

المرحلة الأولى:

هي مرحلة الفيلم الغرائبي والتي كان يصور فيها الفرد الجزائري على أنه كائن غريب يثير فضول الأوربيين وتسليتهم، استخدام الطبيعة الجزائرية كخلفية أو ديكورا جميلا، ومن الطابع الفولكلوري للمنطقة اكسيسوار ساحرا وجذابا. وفي هذه المرحلة لم يكن هذا النوع من السينما يحمل رسائل مضمرة وما كان يشغله هو الإثارة والبحث عن الغرابة وعن الشمس والسماء الزرقاء والصحراء الشاسعة وهو ما تجسد في أعمال "فليكس ميسيجيش" الذي سبق ذكره، ومن أهم الأعمال التي جسدت هذا الاتجاه فيلم "الواحة" و فيلم "حديقة الله" Jardin d'Allah) والمميز لهذه الأفلام أنها كانت تنتقي مناظر مثيرة لأحاسيس المعمرين و أهوائهم وتجاهل أو إهمال الأهالي، وإدراجهم ضمن ديكور العام للفيلم، دون خصائص تميزهم." فحجب العرب عن الظهور في تلك الأفلام الروائية يعدّ بشكل ما انعكاسا نموذجيا لانعدام أهمية المهاجرين الجزائريين في الحياة المستعمرة". 1

المرحلة الثانية:

هي مرحلة التحقير، حيث تعمدت السينما الكولونيالية في هذه المرحلة إبراز الأهالي كمخلوقات دونية غير قادرة على التفكير وتحتاج لمن يدعمها، وتصوير الأوربي كشخصية منقذة وحاملة للحضارة، ومن ذلك أصبحت الأفلام عبارة عن مغامرات بطولية تبرز قوة و إيجابية الأوربي وضعف و حماقة الجزائري، فالبطل في الفيلم كان مغامرا أوربيا أو قائدا عسكريا فرنسيا، أما السكان الأصليون فلا يظهر إلا في صورة مشوهة لا تعكس الحقائق الواقعية وتندرج

1 Megherbi (Abdelghani) ,Les algériens au miroir du cinéma colonial, op- cit, p 63.

أفلام مثل "علي ينفخ في الزيت" و " المسلم المضحك" ضمن هذه المرحلة، إضافة فيلم Tartarin de (tarascon) لـ "B.Raymond " الذي صوّر ببوسعادة حيث أظهر الشخصية الجزائرية على أنها ساذجة وعلى درجة مضحكة من الغباء. 1

ويعتبر فيلم "وجوه محجبة أرواح مغلقة" (Voilé âmes closes Visage) لـ "Henry Roussel" من بين أكثر الأعمال تشويها للشخصية الجزائرية حيث تناولها بشكل واضح و صريح خلال شخصية "القايد" المستهترة والمحبة للملذات و القصص الغرامية التافهة، مع التركيز على تعاون هذا القايد مع الاستعمار وإعطائه كل ما يملكه حتى نساؤه، والمرأة هنا دلالة على الهوية والأرض.2

فالرسالة الضمنية هنا تحاول إبراز بعض الجوانب تحالف شخصية "القايد" مع الاستعمار انطلاقا من مجالات جنسية وعاطفية، فهؤلاء الذين خانوا رضهم قادرين أيضا على بيع نسائهم.3

المرحلة الثالثة:

يمكن أن نميزها في السينما الكولونيالية هي تلك التي استعملت فيها السلطات الفرنسية السينما كوسيلة للدعاية بشكل مدروس ومؤسس، فبعد أحداث ماي 1945 وما شهدته من غليان شعبي في كل من سكيكدة، قالمة، خراطة، كان لها تأثير مباشر على قطاع السينما، حيث أصيبت السلطات الاستعمارية بذعر شديد، خوفا من ثورة

1 Ibid, p 78.

2 Ibid, p 77.

3 منصور (كريمة)، إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية، جامعة وهران: الجزائر، 2012-2013، ص 29.

شعبية، و حمّلت السينما مسؤولية هذا التمرد في أوساط الشعب. 1 و أصبح لزاما عليها التخلي عن انتاج الأعمال التي تشمل على عدائية واضحة و عنصرية اتجاه الأهالي لتفادي أي حالة من النقمة والنقد لدى السكان مما يؤثر سلبا على سياسة الدعاية المتبناة. فقد قد شكل هذا التاريخ منعرجا حاسما في تغير الإستراتيجية الاستعمارية للمحتل الذي سعى إلى إخفاء البعد العنصري والدعائي و اعتماد أعمال تدعي في ظاهرتا الدعوة إلى المساواة و خدمة مصلحة الأهالي بهدف تهدئة الوضع والتحكم في زمام الأمور. ودعما لهذا المسعى سعت الحكومة العامة بالجزائر في 20 نوفمبر 1951 إلى إصدار قانون يشترط الحصول المسبق على تصريح خاص لكل مؤسسة ترغب في ممارسة النشاط السينيماتوغرافي، ذلك بهدف مراقبة الرسائل المقدمة، كما تقرر تغيير لهجة الخطاب السينمائي و ذلك عن طريق اعتماد سياسة دعائية عكسية تقوم على اللاعقلانية و التمرير غير مباشر للخطاب السياسي.2

كما بدأت السلطات الفرنسية في إنشاء جهاز لتوزيع الأفلام السينمائية في الجزائر أثناء الحرب العالمية الثانية و خاصة في المناطق الريفية التي يسكنها الجزائريون لأغراض دعائية، واستعملت السينما وسيلة لتمرير أفكار المستعمر " ففي مرحلة التي كانت تعيش فيها السينما تقنياتها الأولية، لجأ غليها للتربية والتثقيف، يعني التحضر، إحلال السلام، تلميع المزايا النافعة– التي لا يمكن الاستغناء عنها – للاستعمار بالنسبة للأهالي.[3]

1 Megherbi (Abdelghani),Les algériens au miroir du cinéma colonial ,op- cit, p 40-41

2 Meherzi (Lotfi), le cinéma algerien , institution, imaginaire, idéologie, édition, sned, Alger, 1980,p45

2 Ibid, p 39

وانطلاقا من هذه المعطيات يمكن القول أن البدايات الأولى للفن السينمائي في الجزائر لم يكن في مستوى تطلعات الشعب الجزائري، بدافع ارتباطها بالمستعمر الذي حاول من خلال هذه التقنية الحديثة أن يشوه مقومات وثوابت هذا الشعب، وكذا العمل على تسريب أيديولوجياته الرامية إلى تثبيت مكانته في مستعمراته.

تأثير السينما الاستعمارية على المنتج السينمائي الجزائري:

بالرغم من التفاوت بين الثقافتين إحداهما جاءت مستعمرة والأخرى صمدت وواجهت الاستعمار، فلا ننكر أن هذا المستعمر قد وفر عوامل أساسية استطاعت بطريقة أو أخرى إن تؤثر ولو بعد فترة طويلة من على الأقلية من المثقفين وذلك بأنها أسهمت في إدخال هذا الفن الجديد في وسط الشعب الجزائري،" و مهما كان الغرض الدعائي المقصود من تلك العروض إلا أنها خدمت في الحقيقة عددا من صانعي الأفلام الجزائريين المستقبليين بتعريفهم بفن السينما".1

و بالمقابل أدركت جبهة التحرير الوطني أهمية الصورة كسلاح و قدرتها على التأثير والتوجيه ومن ثم خدمة أهداف القضية وكان لزاما عليها أن ترد على افتراءات المستعمر بسلاحه، فاستعملوها كطرف فاعل في الحرب ابتداءا من 1965 حين كلّف "عبان رمضان" " روني فوتيه" بالتقاط أولى لجيش جبهة التحرير الوطني وتكوين شباب جزائريين من خلال إنشاء أول مدرسة سينما في الجبال ضمت العديد من المخرجين استشهد أغلبهم خلال المعارك و من بقى منهم أصبح من أعمدة الفن السابع في الجزائر و على رأسهم "محمد لخضر حمينا" و " أحمد راشدي".2

1 مالكموس (ليزبيث) – روى ارمز، تر سهام عبد السلام، السينما العربية والإفريقية، مرجع سبق ذكره،ص 47 .

2 منصور (كريمة)، إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، مرجع سبق ذكره ص 34 .

إن السينما الكولونيالية أو الاستعمارية التي و إن جاءت لتساعد المستعمر في إحكام قبضته على الشعوب، فقد ساهمت في خلق جو المثاقفة، وتركت هذه السينما- بالرغم من سلبياتها وتغييب عنصر " الأنديجان" – بصفة بارزة ورغبة الجزائريين في إنتاج سينما بلمسة و بصمة الجزائر، خالقة حافزا قويا لدا فئة معينة للنهوض بهذا الفن فارضة ذاتها بشكل قوي على الساحة العالمية، وهذا ما سوف نلحظه من خلال مسيرتها أثناء الثورة وبعد الاستقلال.1

السينما الجزائرية أثناء الثورة:

إن لتزامن بداية الإنتاج السينمائي الجزائري مع ثورة شعبها على الاحتلال الفرنسي (1954 – 1962) دوراً كبيراً في صياغة توجهه نحو تصدير حقائق الواقع المعاش وتسجيل الأحداث التاريخية، خاصة المتصلة منها بالثورة الجزائرية، حيث نجد أن الثورة عملت منذ البداية على تجنيد كل ما أتيح لها من الوسائل السمعية البصرية والكفاءات لتوثيق كفاح الشعب الجزائري في أفلام مادتها الأولى من نسج الواقع اليومي للثورة مثلما سجلت نشأة متميزة لـ (فن سينمائي) يرتبط ارتباطاً مباشراً بالواقع النضالي، فلم يكن للأعمال المنجزة حينئذ، إلا أن تساير تاريخ الأمة بانتصاراته وتشكل جزء من ذاكرتها الجماعية.

وتشكلت النواة الأولى لمدرسة سينمائية لجيش جبهة التحرير الوطني من خلال لجنة السينما التي أنشأتها الحكومة الجزائرية المؤقتة، وتم إنتاج العديد من الأعمال الوثائقية خلال الفترة بين 1956 1961 -مثل: (اللاجئون) 1956 إخراج سيبل كوجي، (هجومات منجم الونزة) 1957،)ساقية سيدي يوسف) 1958

1 المرجع نفسه ص 34

"بيا كلمو" (جزائرنا) إخراج جمال سندرلي ولخضر حامينا. كما يعتبر فيلم (ياسمينة) أول عمل للمخرج السينمائي لخضر حامينا ومن إنتاج لجنة السينما التابعة للحكومة الجزائرية المؤقتة. ثم تتالت بعده جملة من الأفلام القصيرة مثل (صوت الشعب) و (بنادق الحرية) .1

سعت الحكومة الجزائرية المؤقتة لتدعيم أجهزتها بمصلحة خاصة بالسينما بعد إدراكها لأهمية الصورة والسينما كأداة فعّالة للتأثير و إقناع الرأي العام بشرعية القضية الجزائرية، فعمدوا إلى توظيف الصورة كوسيلة لتجسيد معاناة الشعب الجزائري أثناء الثورة التحريرية لم يكن بوسع السينما الجزائرية أن تعتبر وسيلة فنية تعبيرية بقدر ما استعملت للدعاية الإعلامية بهدف فضح جرائم المستعمر، وتكوين أرشيف للثورة وذاكرة حيّة للأجيال القادمة، فقد صورت أحداثا وقعت أثناء حرب التحرير، وكان المجاهدون هم أنفسهم السينمائيون الذين خاضوا على عاتقهم تصوير تلك الأفلام الوثائقية القصيرة بمساندة بعض الفرنسيين المناضلين في جيش التحرير من أمثال رونيه فوتيه. ومن الأعمال الوثائقية التي أنتجتها مدرسة التكوين السينمائي تحت إشراف هذا المناضل الفرنسي " أربعة أشرطة للتلفزيون وزّعت على تلفزيونات البلدان الاشتراكية آنذاك، وهي: شريط حول المدرسة نفسها، وشريط عن ممرضات جيش التحرير، صور عن مهاجمة مناجم الونزة، وقد عملت هذه المدرسة لمدة لا تتعدى أربعة أشهر"، فعلى الرغم من تصدي المستعمر لهذا النشاط حيث لم يكن يفرّق بين حامل السلاح و حامل الكاميرا عمل هذا الفريق السينمائي جاهدا لنقل وقائع الثورة و مجازر الاستعمار.2

1 عبيدو (محمد)، السينما في الجزائر/ البدايات، مجلّة الحوار المتمدّن، العدد 1631، 2006، تاريخ التصفح 15 جوان 2016، الموقع:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=71665

2 Cinéma, production cinématographique, 1957-1973, ministére de l'information et de la culture/ service des arts audio- visuels/p 10

ويمكن القول أن السينما كانت إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير، بل غن مجموعة من السينمائيين استشهد أفرادها في هذه الحرب... كانت الحاجة ملحة لإيجاد سينما تواكب مسيرة حرب التحرير التي بدأت عام 1954.[1]

بالفعل ولدت السينما ومعها عوامل حيويتها كفن إنساني ملتزم بالقضايا الإنسانية والوطنية، كما هربت النسخ السلبية للأفلام المصورة إلى أماكن مأمونة خارج الوطن، وبالضبط إلى يوغوسلافيا، التي جمعت وثائق مصلحة السينما التابعة لجيش التحرير الوطني ومصلحة السينما التابعة للحكومة الجزائرية المؤقتة، كما أن هذه الأفلام قد أنجزت في ظروف صعبة جدا وبوسائل مادية محدودة و على أيدي سينمائيين تنقصهم التجربة.[2]

وشهدت هذه المرحلة في اخراج وانجاز أول الأفلام الجزائرية، أنجزت فيه هذه الأفلام في الوقت الذي كان فيه الشعب الجزائري يواصل كفاحه المسلح من أجل التحرير الوطني والاستقلال، حيث تم إنتاج بين الفترة الممتدة 1956-1957 فيلم " اللاجئون" من اخراج " سيلسل دي كوجيس"، وقد كلّف هذا الفيلم مخرجته سنتين من السجن.[3]

الإنتاج السينمائي الجزائري في الحقبة الثورية 1954 –1962:

من بين الأفلام التي أنتجت في هذه الفترة هي:

الجزائر الملتهبة: أنتج بين عام 1957- 1958، وهو فيلم قصير بالألوان أخرجه رونيه فوتييه، و أنتجه بالتعاون مع شركة من جمهورية ألمانيا الديمقراطية.

1 الكسان (جان)، السينما في الوطن العربي، مرجع سبق ذكره، ص 217

2 الكسان (جان)، مرجع نفسه ص 218

3 مرجع نفسه ص 218

ساقية سيدي يوسف: أنتج عام 1958 وهو فيلم قصير أخرجه "بيار كليمون" وقام بالإدارة (التركي) وكان الإنتاج "لبيار كليمون" نفسه (النسخ السلبية للفيلم توجد لدى المنتج).

اللاجئون: أنتج عام 1958، وهو فيلم قصير من إنتاج و إخراج بيار كليمون.

جزائرنا: فيلم طويل يعتمد على صور فيلم (حرية الجزائر) الذي أخرجه ساشافييرني عام 1947، و صور فيلم (أمة الجزائر) الذي رونييه فوتييه في عام 1955 و صور التقطتها شندرلي في الجبال.1 **عمري ثماني سنوات**: والذي أنتج عام 1961، و هو فيلم قصير أخرجه كل من "واوالغا لوماسون" و "رونييه فوتييه"، إنتاج لجنة موريس أودان، وهو من إعداد" فرانز فاننون ورونييه فوتييه" إلى جانب فيلم **ياسمينة** الذي أنتج في نفس السنة وأخرجه محمد الأخضر حامينا لمصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة الجزائرية.

خمسة رجال و شعب: انتج عام 1962 من إخراج "رونييه فوتييه" (النسخة السلبية توجد في تلفزيون جمهورية ألمانيا الديمقراطية.[2]

السينما الجزائرية بعد الثورة:

أولت الجزائر المستقلة اهتماماً كبيراً للفن السينمائي وركزت لأجل ذلك على عملية تكوين الفنيين والتقنيين في هذا المجال، وكان عدد قاعات السينما 400 قاعة تحت سيطرة الدولة. وتحديداً البلديات. وانطلاقاً من سنة 1964 تم تأسيس المركز الوطني للسينما (CNC) والمعهد الوطني للسينما .(INC)وفي 18 أثار من نفس السنة أنشىء (السينماتيك) الجزائري. لتأتي سنة 1967ويتم حل المؤسستين المذكورتين. فتعوضان بالمركز الجزائري

1 الكسان (جان) ، المرجع نفسه،ص 218.

2 مرجع نفسه ص219 .

للسينما (CAC)والديوان الوطني للتجارة والتوزيع السينمائي (ONCIC) الذي احتكر استيراد وتوزيع الأفلام وكان يشرف أيضاً على إنتاج الأفلام المشتركة مع الدول الأجنبية والعربية.1

المرحلة انتقالية للسينما الجزائرية:

والتي تحمل وجع المجتمع وتناقضاته و آماله و أحلامه، وبعد أن انقشع ضباب الاستعمار و أصبحت تتمتع بالحرية و الاستقلال وبعد سنين الحرمان والبؤس والتبعية، لتحط رحال المخرجين وكتاب السيناريوهات على المعالجة الاجتماعية للتراكمات النفسية التي يتخبط فيها الأفراد. من جانب آخر واجهت السينما الجزائرية بعد الاستقلال مشكلة التأسيس والتجهيز لقاعدة سينمائية من شأنها تحقيق إستراتيجية ثقافية تحقق طموحات الشعب، لأن الوضع العام للجزائر ما بعد الحرب لم يكن ليسمح بجعل القطاع الثقافي بشكل عام و قطاع السينما بشكل خاص من أولويات الدولة الفتية، فالاستعمار الذي غادر مخلفا اقتصاديا محطما بطالة وفقر ونقصا في السكن، إلى جانب مليون ونصف مليون قتيل و 300.000 يتيم، أدى بالدولة الجزائرية إلى جعل قطاع السينما من المشاريع المؤجلة، إذ استدعت الضرورة الاهتمام بأمور أخرى أكثر أولوية. ولكن بالرغم من تلك العقبات استمرت السينما الجزائرية في إنتاج أفلام تمجد الثورة وتعالج مخلفات الحرب. 2

ومن المؤسسات السينمائية التي أنشأت في هذه الفترة نذكر منها:

- إنشاء الديوان الوطني للأحداث الجزائرية ومركز التوزيع الشعبي عام 1963

1 عبيدو (محمد) ، السينما في الجزائر/ بدايات، مرجع سبق ذكره.

2 منصور (كريمة)، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، مرجع سبق ذكره ص42

- إنشاء المركز الوطني للسينما، ودار الآثار السينمائية الوطنية الجزائرية والمعهد الوطني للسينما وذلك عام 1964
- عام 1965 إنشاء مصلحة السينما بالمحافظة السياحية للجيش الوطني الشعبي، وبعدها في عام 1967 تكوين الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائيين (إنتاج وتوزيع)، وإنتاج المركز الجزائري للسينما (تنظيم تفتيش رقابة برمجة، توزيع ثقافي، دار الآثار السينمائية، السينما المتنقلة، نوادي السينما)
- وفي عام 1968 إنتاج مركز التوزيع السينمائي، وفي عام 1969 احتكار الإنتاج والتوزيع لصالح الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية.
- في سنة 1974 اتحاد ديوان الأحداث الجزائرية مع الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية بحيث تم تكليفه بإنتاج وتوزيع مجلّة الأحداث المصورة. وفي عام 1975 إنشاء مديرية السينما والوسائل السمعية والبصرية بوزارة الإعلام والثقافة.1

الإنتاج السينمائي الجزائري بعد الثورة: 1962

مع تواجد هذه الهياكل السمعية البصرية أنتجت الجزائر خلال هذه الفترة العديد من الأفلام التي سيطر عليها الخطاب السياسي والثوري التحرري. وكان من أبرز مخرجيها لخضر حامينه، أحمد راشدي، مصطفى بديع، عمار العسكري. في فيلم " فجر المعذبين " (1965) مثلاً ، يعتمد "أحمد راشدي" على مادة أرشيفية بالغة الغنى ، وتأملات لبعض المفكرين ، تتعرض ، مع الوثائق التسجيلية ، إلى الماضي الاستعماري ، وترنو إلى المستقبل الثوري للقارة الأفريقية كما تميزت هذه المرحلة بإنتاج العديد من الأفلام المشتركة خاصة مع إيطاليا من خلال فيلم (معركة الجزائر) 1966 للمخرج "جيليو بونتيكورفو" الذي حصل على جائزة الأسد الذهبي لمهرجان البندقية ,عن نص

1 الكسان (جان) ، السينما في الوطن العربي، مرجع سبق ذكره، ص 220

هو سيرة ذاتية للمجاهد والممثل "ياسيف سعدي" , الذي عايش معركة الجزائر ووقائع محاصرة السلطة العسكرية الإحتلالية للفدائيين الجزائريين في قلب العاصمة الجزائر طيلة أسابيع , ليأتي الفيلم مفعما بالحرارة الدرامية والمقاربة الواقعية للأحداث . وتميز بصياغة بصرية ودرامية عالية وأضفى عليه الأسود والأبيض واقعية لصيقة بالراهن المعاش في تلك الفترة . كما تضاعف الإنتاج المشترك مع فرنسا ومصر . فنشطت حركة الإنتاج السينمائي حتى بلغ عدد الأفلام الجزائرية خلال 1966- 1974 (24) فيلماً. محمد عبيدو، السينما في الجزائر/ بدايات، مرجع سبق ذكره. ومن أبرزها:

سلم حديث العهد: Une si jeune paix 1965

مدير الإنتاج: رشيد بوشوشي، سيناريو و إخراج: جاك شاربي. قصة الفيلم عن أطفال الاستقلال، أو أبناء الشهداء، أبناء الشهداء، أطفال يتملكهم الرعب لما عانوه وما شهدوه من ويلات الحرب، فكان لابد من إيوائهم وتربيتهم وتعليمهم لينسوا الفظائع والأهوال، في وطن السلام. يشكل بعض هؤلاء الأطفال مجموعتين وهم يلعبون، مجموعة بقيادة علي، وتمثل جبهة التحرير الوطني، و مجموعة أخرى بقيادة مصطفى وتمثل منظمة الجيش السري، وتنشب الحرب بين المجموعتين، لكن اللعبة تنتهي نهاية مأساوية بسماع طلقة من مسدس حقيقي... 1 إذن فتداعيات الاستعمار لا زالت مستعمرة و هزاته الارتدادية لم تخمد بعد، إذ "بذل الأساتذة و الأولاد جهودا جبّارة لتجنب هذا المصير لكن الفيلم ينتهي تاركا كل التساؤلات مفتوحة، هل المعلمون آباء؟ وهل الأيتام أطفالا حقا؟ متى تكون اللعبة ليست لعبة؟ و لمن ينتمي نظام الحرب على أية حال".2

1 Cinéma, production cinématographique, 1957-1973,op- cit,p 16.

2 مالكموس (ليزبيث) –ارمز (روى) ، تر عبد السلام (سهام) ، السينما العربية والإفريقية، مرجع سبق ذكره ص185

الليل يخاف من الشمس 1965: La nuit a peur du soleil

من إخراج مصطفى بديع مدة الفيلم ثلاث ساعات وربع يروي مسيرة الثورة الجزائرية من خلال ثلاث لوحات:

الأولى تحكي عن قمع واضطهاد المستعمر للشعب الجزائري، واللوحة الثانية آلام الشعب المشارك في حرب التحرير، أما اللوحة الثالثة والرابعة فتحكي عن تراجيديا شخصيتين هما "صليحة" و "فاطمة"

فجر المعذبين: l'aube des damnés 1965

من إخراج : أحمد راشدي، مدّته ساعة وأربعين دقيقة. ويصور الفيلم كفاح الشعوب الإفريقية وشعوب العالم الثالث ضد الاستعمار، مستعينا بوثائق تدين الاستعمار.

ريح الأوراس Le vent des Aures 1966

من إخراج: محمد الأخضر حمينا، ويروي الفيلم قصة عائلة جزائرية متكونة من الأب و الأم والابن كانت تعيش بشكل طبيعي لكن الحرب دمرت حياتهم، إذ يقتل الأب أثناء هجوم لقوات العدو، ويأخذ الابن المنتمي لجيش

التحرير مسؤولية عائلته، ففي النهار يؤدي واجبه اتجاه الأسرة و في الليل يعبر محملا بالمؤونة للجنود، يعتقل الابن فتذهب الأم تبحث عنه من معتقل لآخر...1 يمثل هذا الفيلم فصلا من فصول النضال التحرري ضد الاحتلال الفرنسي إبان الثورة، إذ أن تلك الأم "تختلط مأساتها الصغيرة الفردية شديدة الخصوصية بالجرح الكبير المتسع النازف لكتلة الناس الآخرين. هنا يلتحم الفرد الجزائري بالشعب الجزائري، مكونا الأمة الجزائرية.2

1 Cinéma, production cinématographique, 1957-1973 ,op- cit ,p 16

2 مالكموس (ليزبيث) –ارمز (روى) ، تر عبد السلام (سهام)، السينما العربية والإفريقية، مرجع سبق ذكره ص201

الطريق: La voire 1968

سيناريو واخراج: محمد سليم رياض، انتاج الديوان الوطني للصناعة والتجارة السينمائية عام 1968. يقوم ملخص السيناريو: منذ ثلاث سنوات والحرب المضطرمة في الجزائر، فمن ناحية مجهز بأحدث الأسلحة ومن ناحية أخرى بضعة آلاف من الرجال متغلغلين في شعب مجند، وهناك عشرات (المخيمات سميت مخيمات اللجوء) ويسميها التاريخ: المعتقلات.1

إضافة إلى مجموعة الأفلام منها فيلم "حسن طيرو"، أول أفلام الممثل "رويشد"، ويعتبر اقتباسا عن مسرحية للمثل والكاتب نفسه، أخرج الفيلم "محمد الأخضر حمينا" عام 1968. " ويلعب "رويشد" دور رجل ضئيل خنوع في فترة الثورة الجزائرية، لا يرغب إلا في الحفاظ على نظافة يديه و عدم الانحياز إلى جانب، ناهيك عن ما يبدو الجانب الأخطر. لكن تيار الأحداث يجرفه رغما عن كراهيته له، ويضطلع أخيرا بدور الشخص الذي حسبوه هو على سبيل الخطأ، وهو جزائري إرهابي، محارب في سبيل الحرية".2

فيلم خارجون عن القانون 1969 من إخراج توفيق فارس فهو صورة أخرى للكفاح ضد المستعمر تجسدّها مجموعة من المناضلين الذين يعتبرون خارجين عن القانون في عرف المحتل " وهكذا ظهر الخارجون عن القانون والذين أطلق عليهم اسم قطاع الطرق و هم مجرمون في نظر القانون الفرنسي. ولكن ليس بإمكانهم أن يشعروا بأنهم ليسوا ضحية الظالم، وهكذا كانوا في أعين الكثيرين تجسيدا لرفض هذا القانون الأجنبي أي رفض النظام الاستعماري، وكانوا في الوقت نفسه في نظر السلطة الاستعمارية عناصر فوضى لابد من القضاء عليهم مهما كان

1 جان الكسان، السينما في الوطن العربي، مرجع سبق ذكره، ص 220

2 Cinéma, production cinématographique, 1957-1973,op cit,p 16

الثمن.1 شأنهم في ذلك شأن الشعوب التي كانت تكافح ضد الظلم والعدوان، فبطل الفيلم " يبدو البطل فتى شريرا، فهو جزائري يعمل قنّاصا في جيش الاستعمار الفرنسي ويثير المتاعب مجانا. لكن بعد أن يضفر عائدا إلى أسرته، ويشهد موت أبيه، يقوده إحساسه المستجد بالمسؤولية إلى عقد العزم على الثورة، مما يؤدي به إلى السجن، حيث يتعلم مع زملائه السجناء التضامن مع غيره من مواطنيه الجزائريين وعندما يطلق سراحه يمشط القرية بحثا عن المساعدة ضد القاهرين الفرنسيين و أعوانهم من ملاّك الأراضي المحلّيين الأغنياء، ويصير وسيطا للقضية الجماعية و داعية للفضيلة".2

فترة السبعينيات:

في فترة السبعينيات تطرق السينمائيون إلى مواضيع في ظاهرتها بعيدة عن موضوع الحرب لكنها تحوي ضمنيا بعض صور الثورة، كما شهدت هذه الفترة أفلاما عالية الجودة بعيدا عن الأسلوب السائد، لكن الخطاب السياسي الأيديولوجي بقي يملأ الواجهة في ظل تبني الدولة الجزائرية للفكر الاشتراكي، حيث تميزت سنوات السبعينيات، بالديناميكية الاجتماعية ترافقت مع قرارات سياسية واقتصادية و اجتماعية عملت على إحداث تحولات معتبرة في بنية المجتمع الجزائري من بينها الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، تأميم المحروقات، إصلاح التعليم العالي، الطب المجّاني، ديمقراطية التعليم كل هذه التغيرات خلقت لدى مختلف القوى السياسية والاجتماعية في البلاد ردود فعل مختلفة بين مؤيد ومعارض وذلك حسب مصالح كل فئة. و ضمن هذه التحولات والتناقضات و الصراعات المختلفة و المتنوعة تم انجاز أفلام جزائرية تأثرت بتلك التحولات و بالعوامل الاجتماعية الاديولوجية

1 جان الكسان، السينما في الوطن العربي، مرجع سبق ذكره، ص 252

2 مالكموس (ليزبيث) –ارمز (روى) ، تر عبد السلام (سهام)، السينما العربية والإفريقية، مرجع سبق ذكره ص221

والنفسية الجديدة التي جرت في المجتمع خلال هذه الفترة، كما أن لسيطرة الدولة على قطاع السينما تأثيره على مضمون الأعمال المنتجة.1

لقد تميزت السينما الجزائرية في هذه الفترة بعرض مواضيع لها علاقة بالحياة الاجتماعية، كمنازعات الأشخاص واهتماماتهم و علاقاتهم الاجتماعية، وبذلك بغرض التوعية وتوضيح المواقف كي ينتهي المتلقي بوعض و إرشاد يحثه على العمل من أجل التطور والرقي.

ومن أفلام السبعينيات نذكر أيضا: "الغولة"،" الفحام"،" الأسر الطيبة"، "عرق أسود"، "حرب التحرير"، "دورية نحو الشرق"، "منطقة محرّمة"، "عطلة المفتش الطاهر"... الخ.

يأخذنا فيلم الغولة الذي أخرجه مصطفى كاتب عام 1972، إلى كشف المعالم المخزية لبعض المخضرمين ممن شهدوا الثورة و تنعموا بالاستقلال لكنهم خانوا أطروحاتهم الثورية، وتحولوا إلى انتهازيين ومستغلّين، فعنوان الفيلم مستوحى من التراث الشعبي إذ يقال " لعبة الغولة معناه الإثراء على حساب المجموعة، مثلا (نلعب الغولة) أي نستولي غلى قيمة مالية ضخمة".2

الفيلم مقتبس من نص مسرحي "لرويشد" يحمل العنوان نفسه، ليتبناها للسينما " مصطفى الكاتب" و هو ذو صبغة اجتماعية ثقافية واقعية لما آلت إليه الأوضاع بعد الاستقلال، " ونشاهد في الفيلم جميع الطاولات التي يقوم بها مجموعة من الانتهازيين التي تنال يوما من التسيير الذاتي، و تبدأ من الاستغلال الضاري للعمال و الزراعيين إلى

1 منصور (كريمة)، إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، مرجع سبق ذكره ص 51

2 Cinéma, production cinématographique, 1957-1973,op cit,p42

سرقة ممتلكاتهم، و في الليل نجد هؤلاء الانتهازيين في الكازينو يبعثرون المال على موائد القمار و هم لا يدركون أن هذا الثراء عمره قصير و لا مستقبل له.1

فيلم الفحام:

فيلم الفحام من سيناريو و إخراج "محمد بوعماري" من إنتاج الديوان الوطني والتجارة والصناعة السينمائية سنة 1972 بحيث تنبع أهمية الفيلم باعتباره عتبة المرحلة الثانية من مراحل تطور السينما الجزائرية، فو أول فيلم يمكن إدراجه تحتى مسمى السينما الجديدة.2 ذلك ما يؤكده هاشم النحاس بقوله أن " فيلم الفحام أول الأفلام التي أخذت اتجاها مغايرا لاتجاه الأفلام السابقة التي استغرقها التغني بأمجاد و بطولات الماضي، أو ابراز المعاناة التي سببها الاستعمار، ولعلّه أدق هذه الموجة تعبيرا عن اتجاهها الجديد".3

من هنا تبرز هذه الأهمية التي يحظى بها هذا الفيلم الذي يعتبر علامة مميزة في مسيرة الفن السينمائي في الجزائر، والذي مكنّها من تلك القفزة النوعية على مستوى المضامين المعالجة بحيث نجد و"سيلة تامزالي" Wasila Tamzaliتقول " إن مصطلح "السينما الجديدة" صحيح أنه وظف لأول مرّة حول " الفحام"، و لكن بالمعنى

1 الكسان (جان) ، السينما في الوطن العربي، مرجع سبق ذكره، ص 228

2 Hadj Moussa (Ratiba), le corps- l'histoire le territoire le rapport des guerres dans le cinéma algérien, les édition Balzac publisud, canada, 1979,p98

3 النحاس (هاشم) ، الهوية القومية في السينما العربية دراسة استطلاعية مستقبلية، ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، أكتوبر 1976، ص 70

السياسي وليس بالمعنى الجمالي، فهنا لسنا بصدد مدرسة جديدة في السينما و لكننا أمام فيلم، والذي بخلاف أفلام البطولات و أفلام الثورة، يعّد نتاج الثورات الاقتصادية والاجتماعية، و ثمرة جهود التقدمية الصاعدة في الجزائر".1

و إذا أردنا أن نقدم سينوبسيس الفيلم كما يلّخصه هاشم النحاس أنه يترجم الواقع المعاش من خلال قصة حطاب يقطع الخشب و يحوله إلى فحم، و زوجته تعينه بصناعة الأواني الفخارية لبيعها ولكن مع دخول الغاز الطبيعي للحياة الاجتماعية تدفع الفحام للعمل في مصنع الغاز ويدخل زوجته للعمل في المصنع بحيث استلم غلى أقاويل الناس فيفرض عليه التطور الجديد.2

حاولت سينما السبعينيات في كثير من النماذج تغطية منجزات الثورة التحريرية و ما تلالها من ايجابيات وسلبيات" فالثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات و التأميمات، والطب المجاني... كل هذه المكتسبات بكل تناقضاتها في هذا الظرف التحولي لم تفرض من فوق ولكنها كانت ثمرة الصراعات النضالية" جسدتها هذه الفترة و عبرت عنها بما أتيح لديها من إمكانيات.3

عطلة المفتش الطاهر 1973:

عطلة المفتش الطاهر من إخراج "موسى حداد" التي اكتست إقبالا جماهيريا واسعا، قصة الفيلم أخذت طابعا فكاهيا تروي مغامرات المفتش الطاهر " الحاج عبد الرحمن"، بمساعدة لابرانتي "يحي بن مبروك" وتوجههما لتونس

1 Tamazli (Wassyla),en attendant Omar gatlato, presse de l'ENAP, Alger,1979,p48

2النحاس (هاشم) ، الهوية القومية في السينما العربية دراسة استطلاعية مستقبلية، مرجع سبق ذكره، ص ص 70-71

3 واسيني (لعرج) ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 97.

في عطلة بدعوى " ام تراكي". حيث توصلهما الصدفة إلى تحقيق بوليسي لابد من القيام به حول سرقة السيارات وغيرها من القضايا... ويذهب بهما التحقق إلى تونس و هناك يجدون "أم تراكي" وعائلتها... و يكشفان في الأخير ابن هذه الأخيرة متورط في عملية.

فيلم وقائع سنين الجمر:

هو فيلم جزائري للمخرج الجزائري "حمد الأخضر حمينه "عام 1974 عن الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافيا تدور أحداث هذا الفيلم الذي حاز على جائزة السعفة الذهبية بمهرجان كان عام 1975.

حول وقائع تاريخ الجزائر النضالي، والذي غطته مساحات الدماء الحمراء، من أجل نيل الاستقلال والحرية، والنظم التي تمارس القمع وتجهض حقوق الإنسان أينما كان.كما صور الفيلم الحياة القبلية في جبال الجزائر، والتي كانت تعيش على حياة التنقل في الصحراء والرعي، ثم لم تلبث أن تحولت الصحراء إلى ساحة للقتال والجهاد المستميت من أجل نيل الحرية المضرجة بالدماء ،ويغلب على الفيلم روح التراجيديا، حيث سادت فيه مناظر البؤس والألم والمجازر الدموية لمئات من المواطنين.1

فيلم "عمر قاتلاتو" 1976:

فيلم "عمر قاتلاتو" الذي أنتج سنة 1976 ينقل فيه "مرزاق علواش صورة" عن واقع الشباب في العاصمة بعد مرور 14 سنة على الاستقلال، كوميديا لطيفة، يعود عنوانها إلى العبارة الشعبية "قتلته رجولته"، تحكي قصة عمر الذي أدى دوره الممثل "بوعلام بناني"، شاب جزائري موظّف في إحدى الدوائر الحكومية، يعيش في شقة تغصّ بأفراد عائلته، أخواته، وقع في حب فتاة لم يراها و إنما سمع بضع كلمات صادرة منها عبر شريط تسجيل من

1 الكسان (جان) ، السينما في الوطن العربي، مرجع سبق ذكره، ص 23

المفترض أنه جديدة لم يستخدم من قبل، يعود سماع الصوت كل ليلة ويقرر مقابلة صاحبة الصوت، لكنه يتردد في آخر لحظة، بعد أن تسمح له الفرصة بذلك، ويقرر العدول عن رأيه " لكن عمر البطل لأنه كان يخبرنا بتلك المتناقضات كما هي عليه بدرجة بطولية1 ، فهو غارق في تفاصيل الرجولة التي يمارسها يوميا، لكنه يضيع في النهاية على نفسه فرصة عمره، وقفت فيها رجولته وقفة المتمرد، فآثر الانسحاب أمامها بكبرياء... بالإضافة لفيلم "**مغامرات البطل**" "لمرزاق علواش" قصة شاب يدعى "مهدي" يجعل من أحد الإقطاعيين شخصية أسطورية خارقة من أجل خدمة مصالحه و إقناع أهل القرية أن الفقر والبؤس الذي يعانون منه إنما هي جرّاء لعنة إلهية، وذلك بهدف الإبقاء على سيطرة الإقطاعيين على القرية وتبعية الأهالي لهم وعدم مطالبتهم بحقوقهم. العمل لم يلق نفس الاحتفاء الذي لقيه العمل الأول " مرزاق علواش" " عمر قاتلاتو" بل هناك من اعتبر المخرج حاد عن سكّته التي كان يمشي فيها كقائد للسينما الواقعية الجديدة، حيث أن العمل لا يعبر عن حاجات وتطلعات المجتمع رغم تصنيفه ضمن أفلام الشباب، و إنما هو مجرد العودة للأسلوب المعتدل والمؤيد لما هو شائع.2

فيلم " المفيد" : 1979

يلقي فيلم " المفيد" "لعمار العسكري" المنتج عام 1979 هو الآخر الضوء على الوضع الاجتماعي والاقتصادي لجزائر ما بعد الاستقلال من خلال قصيدة " رشيدة" و "مدني" محققان يتوجهان إلى إحدى القرى وذلك بغرض تصوير فيلم وثائقي، يقوم " المنفي" أحد المجاهدين القدامى بمصاحبتهما إلى أهم الشخصيات وال مؤسسات السياسية الاجتماعية للبلدة، ليجدا نفسيهما أمام مختلف المشاكل والصراعات التي تحدثها التغيرات الاجتماعية

1 مالكموس (ليزبيث) –ارمز (روى) ، تر عبد السلام (سهام) ، السينما العربية والإفريقية، مرجع سبق ذكره ص 145

2 Megherbi(Abdelghani),Les algériens au miroir du cinéma colonial,op- cit, p 129

والاقتصادية، ثم يلقيان بمتطوعي الثورة الزراعية. تناول هذا الفيلم إشكالية الإصلاح الزراعي والعمال و البورجوازية الإقطاعية وكذا العادات والتقاليد.1

نلاحظ مما سبق أن فترة السبعينيات كانت غنية من حيث الإنتاج السينمائي، إذ أنتجت أفلام مميزة وعلى درجة من الجودة أسهمت في تقديم السينما الجزائرية للعالم. و بالنظر إلى مضامين الأفلام نجدها تمتاز في هذه الفترة بأفكار ذات جوانب غنية المعاني، تطرح ما في جعبتها من حقيقة الفعل، موظفة الخطاب الاشتراكي الذي كان حاضرا بقوة، و كانت تعني في الكثير من الأحيان بنقل الصورة الاجتماعية إلى قلب الشعب بأسلوب أعمق. لقد تعددت المواضيع الاجتماعية للأفلام واختلفت مضامينها و أهدافها بحيث يستطيع المجتمع الجزائري أن يتلمّس ذاته من خلال ما تطرحه من قضايا تخصه.

فترة الثمانينيات:

عرفت فترة الثمانينيات فترة ازدهار وانفتاح السينما الجزائرية وقبول للرأي الآخر في ظل زوال نظام الحزب الواحد وانتشار التعددية الحزبية في الجزائر وسوف نعرض مجموعة من أفلام حقبة الثمانينيات.

فيلم ريح الرمل:

تجري أحداث الفيلم وسط واحة في قلب الصحراء محاطة بالرمال، تهب عليها باستمرار العواصف الرملية التي تغطي البيوت والخيام، في كل مرة تهب فيها العاصفة يتدافع الأهالي في صراع محموم لدرء أخطار الرمال.

غير أن الموضوع الرئيسي للفيلم ليس الحديث عن قسوة الطبيعة بل قسوة الناس والعادات في مجتمع متخلف، جسده المخرج من خلال عائلة يسودها التخلف والجهل والتمسك بالعادات البالية إذ نلاحظ احتقار الزوج

1 منصور (كريمة)، إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، مرجع سبق ذكره ص 61

لزوجته التي لا تنجب إلاّ البنات و إلى كراهية لزوجة شقيقه الأصغر، نصف المشلول التي أنجبت ذكرا. و تلك الأم القاسية التي تشجع الابن الأكبر على جلد زوجته فور انتهائها من إنجاب البنت التاسعة، الفيلم هو بالدرجة الأولى إبراز لمعاناة المرأة في مجتمع يسوده التخلف والجهل.

فيلم الشيخ بوعمامة 1983:

من إخراج " بن عمر بختي" سنة 1983 جسد فيه سيرة أحد المقاومين البارزين إبّان الاستعمار الفرنسي و هو " الشيخ بوعمامة" الذي انتفض في وجه الاحتلال بمعاونة أنصاره الذين شكلوا جيشا تحت قيادته،" و يركز الفيلم على حنكة القائد "بوعمامة" القيادية وفي الطريقة التي يستجمع بها أنصاره من مختلف القبائل" .1

فيلم القلعة: 1987

قدم "محمد شويخ" فيلم "القلعة" المتميز بالشجاعة في طرح موضوعات الساعة في الوطن العربي في إطار متحرر من قوالب صناعة السينما ذات الهدف التجاري...، تدور الأحداث في قرية جزائرية يتشكل الناس من مجتمعين اثنين مجتمع للنساء و آخر للرجال وهناك فاصل حاد بين النساء والرجال من باب بعيد عن باب النساء، يقضي الرجال أوقاتهم في التسلية، وتنهمك النساء في أعمال المنزل محجبات ويرتدين الملابس الطويلة، وتظهر كل التناقضات الباطنية من خلال عائلة "سيدي" التي تشكل نموذجا حقيقيا لهذا المجتمع وهي مرآة تعكس النمط الثقافي والديني والعادات والتقاليد البد الذي تعيش فيه حيث العادات القديمة والتخلف والقمع في مواجهة البراءة والتحرر، كبير العائلة "سيدي" متزوج من ثلاث نساء، و يتأهب لجلب الزوجة الرابعة...[2]

1 دليل مهرجان وهران للفيلم العربي، ط6، وزارة الثقافة: الجزائر، ص73

2 عبيدو(محمد)، شويخ (محمد)، سينما التأمل الجريء بالواقع العربي، الحوار المتمدن، محور الأدب والفن، العدد 1589، 2006 . Ahewar.org/show.art.asp ?aid=68732http://www

حاول محمد شويخ من خلال هذا العمل توجيه النقد إلى المجتمع الجزائري المليء بالتناقضات و المتستر على الطابوهات التي تكون ممارستها حكرا على أصحاب النفوذ " فالشاب "قويدر "يحاول بكل الوسائل جذب انتباه زوجة الإسكافي وعشيقة والده" الشيخ الجيلالي" رجل الدين، وحين يدرك الوالد الحقيقة يقرر زواج ابنه لكن لا يعثر على الفتاة التي تقوم بالدور فيقرر إجراء الزفاف بالاتفاق مع الجميع، ويدخل قويدر لمغازلة الشيء الجالس بجانبه ليكتشف أن العروس مجرد دمية ، فيخرج هاربا دون وعي وقصد في مشهد مثير.1 فيلم لوس وردة الرمال 1988

يتمحور موضوع الفيلم حول شاب معاق اسمه موسى " هذا الشاب المعاق جسديا يحاول أن يعيش حياة طبيعية في إطار إمكاناته المحدودة".2 يتابع دروسه بالواحة وتساعده أخته زينب المهتمة بحمايته والعناية به، يريد "موسى" أن يزرع وردة في الرمال... يصور هذا الفيلم التكافل الاجتماعي بين الأفراد وزرع الأمل بين فئة المعاقين.3

مما سبق يمكن القول أن مضامين أعمال الثمانينيات شهدت تطورا على ما كانت عليه في فترة الخمسينيات والستينيات، التي اعتمدت فقط على مسيرة النضال الجزائري على عكس فترة الثمانينات التي جالت في الوضع الاجتماعي الجزائري ومعاناته الاقتصادية والاجتماعية، كالبيروقراطية أزمن السكن، الزواج التقليدي، ومعاناة المرأة وغيرها من المشاكل التي ارتأت السينما الجزائرية أن تترجمها وتنقلها عن طريق محتوى الأفلام.

فترة التسعينيات:

1بلي (بغداد أحمد) ، المخرج الجزائري، محمد شويخ، و التزاوج بين الرمز والواقع، مجلّة أصوات الشمال، تاريخ التصفح، 25 أوت 2016،

http://www.aswat-elchamal.com.

2 الكسان (جان) ، السينما في الوطن العربي، مرجع سبق ذكره، ص 295

3 منصور (كريمة)، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، مرجع سبق ذكره ص

عاشت الجزائر في هذه الفترة أياما دموية عصيبة سميت بالعشرية السوداء التي لم يشهد مثلها الشعب الجزائري حتى أثناء الاستعمار ودخلت الجزائر في عهد الإرهاب الذي أتى على الأخضر واليابس، وأصبحت الجزائر مثالا سيئا للفساد والاستبداد، بحيث عان الشعب الجزائري داخليا وخارجيا و كان نتاجها فقدان العديد من المثقفين والمخرجين السينمائيين، الفنانين، وحتى الصحافيين، منهم من قتل ومنهم من فقدوا و منهم من اضطر للهجرة لينجو بنفسه من التهديدات و الاغتيالات لكن مع ذلك فإن بعض من اللذين اختاروا البقاء رفعوا التحدي و أنجزوا أعمالا مميزة، و "هكذا تم إفراغ البلاد من مثقفيها، و فتح المجال أمام أولئك الذين صمدوا إما لأنهم يستفيدون من العنف، أو لأنهم أكثر شجاعة من الآخرين".1

هذه التغيرات السياسية هدّدت الإنتاج السينمائي الجزائري، فدخل في أغوار مظلمة من الركود والإفلاس التقني والفني، معنيا من التضييق و عدم وجود تمويل للإنتاج السينمائي، وتخلي الدولة عن هذا القطاع الفني الحساس، حيث حلّت المراكز السينمائية التي كانت تشرف عليها الدولة مما أثر سلبا على الإنتاج السينمائي، إذ شهدت الفترة بين 1998و 1999 فقط حل كل من "الوكالة الوطنية للأحداث الفيلمية ANAF و المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري ENPA و "المركز الجزائري للفن والصناعة السينماتوغرافية CAAIC ولم يثر غلق " المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري ENPA في ماي 1997 وتسريح أكثر من 350 موظفا (من مخرجين، تقنين، مركبين، مهندسي صوت، إضاءة...) أي جدل لانها كانت من بين 6000 مؤسسة وطنية أخرى تمّت تسويتها مع نهاية التسعينيات بطلب من صندوق النقد الدولي.2

1 بن قفة (خالد عمر) ، أيام الفزع في الجزائر، مركز الحضارة العربية، مصر،ط1، 1998،ص 8 .

2 Lequeret(Elisabeth), 1988-2001 le cinéma avec l'état, Cahier du cinéma,paris, N spécial, Fev 2003 p68.

وقد استمر عدد مخرجي السبعينيات والثمانينيات كذالك في تقديم أعمالهم في أوائل التسعينيات منهم إبراهيم التاكسي الذي أخرج فيلم " أطفال النيون" ومحمد زموري الذي أخرج فيلم "شرف القبيلة" 1993، "أضواء" 1992. ومن باقة أفلام التسعينيات نذكر مايلي:

فيلم يوسف أسطورة النائم:

خاض المخرج محمد شويخ غمار الفانتازيا في فيلمه المميز "يوسف، أسطورة النائم السابع" 1993والذي يدل عنوانه على توجهه الأسلوبي واعتماده على الأساطير والخيال ليناقش من خلال ذلك المآل الذي آلت إليه الجزائر بعد الاستقلال وانحرافا ت رجالات ثورة الاستقلال عن أهدافها .

من حيث الشكل والتركيب السردي، فإن هذا الفيلم يستفيد من مزج حكايتين، إحداهما هي حكاية أهل الكهف، أو أحدهم فقط، وثانيهما رواية الكاتب الإسباني سيرفانتس الشهيرة "دون كيشوت". فيوسف، بطل الفيلم أحد أشخاص أهل الكهف الذي استيقظ بعد سنوات ليتحول إلى الفارس دون كيشوت الذي يرى الفساد حوله ويعمل على إصلاح الأنام.[1]

يوسف، مناضل سابقاً من مناضلي حرب التحرير، أصيب في رأسه أثناء إحدى المعارك، فتدهورت صحته ورمت به الأيام في مصح للأمراض النفسية والثورة في أوجها، حيث توقف به الزمن، فنام في هذا المصح ما يشبه نومة أهل الكهف، ليستيقظ بعد ما يزيد على الأربعين عاماً ويهرب من المصح، فيتحول إلى دون كيشوت، فارس يجوب البلاد وقد أصبحت الجزائر دولة مستقلة يحكمها رفاقه السابقون في حرب التحرير، وإذ يكتشف الفساد من حوله وخيانة رفاقه لمبادئ الثورة واستغلالهم لمناصبهم في سبيل المكاسب الشخصية، فهو يشهر سيفه في

1 عبيدو (محمد)، شويخ(محمد)، سينما التأمل الجريء بالواقع العربي .

محاولة لاستنهاض الهمم وإصلاح ما فسد.1

وهكذا تصبح جولة يوسف ولقاءاته من رفاقه المسئولين الجدد، نوعاً من الكشف عن الانحرافات التي أصابت مسيرة الثورة الجزائرية بعد الاستقلال. و نرى في الفيلم كيفي يصبح إصرار يوسف على تقويم الأخطاء وإصلاح رفاقه أمر مزعج ومقلق لراحة من تربعوا على سدة الحكم.2

ينتهي الفيلم باغتيال يوسف من قبل أقرب رفاقه القدامى إليه. ومشهد الاغتيال، واحد من أجمل المشاهد وأقواها في السينما العربية المعاصرة. فبعد أن يأس المسئولون من تهدئة يوسف، يوهمونه بأنهم يوافقونه على كل مطالبه، بل إنهم يريدونه زعيماً للبلاد مصلحاً للعباد. ويهيئون احتفالاً رسمياً وجماهيرياً ضخماً وحاشداً لتنصيبه زعيماً قائداً. ويصل يوسف إلى مكان الاحتفال مبهوراً ويسير في طريق الشرف نحو المنصة التي ينتظره عليها المسئولون، وقبل أن يعتلي درجات المنصة يغتاله الرصاص أمام أعين المحتفلين فيخر صريعاً على أيدي رفاقه وسط هرج المحتفلين به.3

فيلم كرنفال في دشرة 1994:

فيلم جزائري من اخراج محمد أوقاسي "بطل الفيلم عثمان عريوات" في دور "مخلوف البومباردي" وصالح أوقرت في دور " الحاج إبراهيم" نجم السينما الجزائرية بلا منازع تدور أحداث الفيلم حول الفساد الإداري المتفشي في الجزائر بطابع الكوميديا، حيث يقوم مخلوف البومباردي بترشيح نفسه لكي يصبح رئيس دائرة في "دشرة" يستعين بشخصيات غريبة وينظم حملة انتخابية لنيل البلدية بشراء الضمائر والنفوس بعد فوزه بتنظيم مهرجان قرطاج. وتم تصوير الفيلم في مدينة بسكرة الجزائرية.

1 المرجع نفسه.

2 عبيدو (محمد)، شويخ(محمد)، المرجع نفسه.

3 عبيدو (محمد)، شويخ(محمد)، المرجع نفسه.

و في نفس السنة أخرج مرزاق علواش فيلمه " باب الواب سيتي" سنة 1994 ويحكي فيه معاناة الشعب الجزائري من ظاهرة الإرهاب

أما الأفلام الناطقة بالأمازيغية نذكر منها

فيلم "جبل باية" 1997:

من إخراج " عز الدين مدور رصد فيه المخرج سكان القبائل في السنوات الأولى من الاحتلال الفرنسي، وتتلخص أحداثه حول عادة الثأر التي كانت تميز المنطقة، " فباية" قتل زوجها من طرف ابن القائد، لأنه كان يريدها لنفسه تستلم" باية" دية زوجها المقتول من والد القاتل، ويحاول أبناء قريتها الاستيلاء على قيمة الدية لتحسين معيشتهم، ترفض "باية" وتؤكد " باية" بأن تلك الدية ستكون نفسها دية قاتل زوجها بعد أن يثأر ابنها الوحيد ثأر والده ، يستطيع الابن بأمر من والدته أن يثار لدم أبيه، و أن يقتل ابن القايد في ليلة زواجه، لتكون نفس الدية التي تلقتها " باية" في زوجها عي دية المقتول لوالده.1

الأفلام الجزائرية في فترة التسعينيات:

سلام يا بن العم:1996

للمخرج الجزائري مرزاق علواش و هو إنتاج جزائري فرنسي، يصور حياة المغتربين في فرنسا من خلال الصعوبات التي يتعرض لها شاب جزائري وابن عمه في العاصمة الفرنسية، حيث يصل "عليلو" من الجزائر العاصمة إلى باريس يستقبله" موك"، ابن عمه الذي ولد وعاش في باريس طوال عمره، ومن خلال قصتهما يستعرض الفيلم الضغوط

1 منصور (كريمة)، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، مرجع سبق ذكره ص 79

في المجتمع الجزائري من خلال الانبهار الدائم الذي يبديه " عليلو"، وقسوة الحياة الباريسية من خلال الأعمال التي يضطر "موك" للقيام بها، ويبقى "عليلو" الجزائري في باريس لأنه يلتقي بفتاة يحبها،، ولا يعلم أن ابن عمه قد ابعد عن فرنسا وتمت إعادته إلى الجزائر لتورطه في عملية مشبوهة.

فيلم "الشاب" 1991:

من إخراج "رشيد بوشارب" الذي يروي قصة شاب في التاسعة عشر من عمره يدعى" مروان"، وهو ابن أحد المهاجرين الجزائريين في فرنسا. ترعرع "مروان"في فرنسا معترا نفسه فرنسيا، ولم يخطر بباله يوما أن يتم ترحيله إلى الجزائر حيث يتم تجنيده مباشرة في صفوف الجيش. ويواجه العدائية والرفض من أبناء جلدته باعتباره غريبا عن أرض آبائه و أجداده، إذ لا تشفع له الأصول الجزائرية، وسرعان ما يقوده هذا الوضع للاكتئاب. فتحضر على باله فكرة تمكّنه من العودة إلى فرنسا بشكل غير قانوني مع صديقه.1

بعد الأحداث الضارية التي حدثت في الجزائر سنوات التسعينيات وفقدان العديد من الفنانين والمخرجين وتراجع في ميزانية الدولة من أجل تطوير السينما لجأ حينها العديد من المخرجين للدعم الأوربي والتي أنعشت السينما الجزائرية، كما انها لقيت رواجا تجاريا وتتويجا في المهرجانات مثل فيلم المسخرة "لإلياس سالم"، و أفلام رشيد بوشارب" الأنديجان"الفائز بجائزة التمثيل لأبطاله الثلاث في مهرجان "كان" وخارجون عن القانون الذي سجل حضوره بدوره في "كان" .

واقع سينما الجزائرية في القرن الحادي والعشرين في الجزائر:

1 منصور (كريمة)، إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، مرجع سبق ذكره ص 77

مع إطلالة الألفية الثالثة عادت الأوضاع للاستقرار شيئا فشيئا و اتخذت الدولة الجزائرية مجموعة من التدابير خاصة مع الانفراج المالي الذي حقق بفضل ارتفاع أسعار النفط بداية الألفية الثالثة تجسدت بالخصوص في مخطط الإنعاش الاقتصادي حيث جاءت هذه السياسة بعد فترة صعبة عانت خلالها الجزائر على جميع الأصعدة و بالخصوص في الجانبين الاقتصادي والاجتماعي، ومن ثم فقد كان الهدف الرئيسي من هذه البرامج زيادة على تحسين معدلات النمو الاقتصادي الحد من معدلات البطالة، إصلاح المنظومة التربوية...الخ. القرن الحادي والعشرين وا زد هر فيها الانتاج السينمائي المشترك ومن أفلام سينما نذكر:

فيلم إن شاء الله ديمانش: 2001

إن شاء الله الأحد (Inch'Allah Dimanche) فيلم روائي طويل وناجح للمخرجة الفرنسية الجزائرية "يمينة بنجيجي " " (Yamina Benguigui حول حياة المهاجرين الجزائريين إلى فرنسا .الفيلم ربح جائزة FIPRESCI في مهرجان تورونتو للأفلام. وأغاني الفيلم كتبها المغني والمؤلف القبائلي "إيدير" وهو إنتاج مشترك جزائري فرنسي باللغتين الفرنسية والجزائرية.1

فيلم العالم الآخر : 2001

من إخراج "مرزاق علواش" الذي عرضت فيه لقطات الفيلم صور جريئة، لا يستسيغها الذوق العام للمجتمع، نظرا لعدم توافقها لمبدأ الحياء. فمشهد عثور الشابة على خطيبها، تعرض لقطاته صور العناق والقبل، وهي لقطات تفادتها السينما الجزائرية في سابق عهدها، لخصوصية الثقافة والهوية الجزائرية، ونفس اللقطات نصادفها أيضا في المشهد الذي يبوح فيه البطل لخطيبته بمعاناته في الفترة الأخيرة، يلي ذلك مشهدا تعرض إحدى لقطاته

1 Benguigui (yamina), Fime Incha'allah Dimanche,2001

بائعات الهوى يطاردها رجل، حيث يجري مشهد المطاردة فوق الكثبان الرملية المترامية، ليتمكن منها في النهاية ويختفيا وراء هذه الكثبان.1

فيلم رشيدة:2003

فيلم رشيدة هو فيلم جزائري إنتاج مشترك جزائري فرنسي سيناريو، حوار و إخراج "يمينة بشير شويخ" مدة العرض فيه 93 دقيقة ومن الممثلين فيه "ابتسام جوادي" في دور " رشيدة"، "بهية راشدي" في دور "عائشة"، "حميد رماس" في دور" حسن"، " زكي بولناقض" في دور" خالد" "رشيدة ميساوي" في دور "الزهرة" "عبد القادر بن مقدم" في دور "المختار"، عز الدين بوقرة" في دور " الطاهر". 2

واصلت السينما الجزائرية اهتمامها بقضايا المجتمع في المرحلة التي تلت الفترة التي اصطلح على تسميتها بالعشرية السوداء، فكانت هذه المأساة وطنية موضوعا للعديد من الأفلام، بحيث نجدها تعكس "معاناة المواطن من مختلف أشكال العنف والهمجية الإرهابية، التي كلّفت الجزائر الكثير من الخسائر البشرية والمادية والتي تحمل دلالات وأفكار تختلف من مقطع لآخر.

فيلم المنارة: 2004

من إخراج "بالقاسم حجاج" والفيلم يتناول أحداث فترة عصيبة عاشتها الجزائر، و تدور وقائع الفيلم قصة شاب كانت حياتهم قبل حدوث زلزال هزّ كيان المجتمع بأكمله وفكك وحدة النواة الأولى الممثلة في الأسرة، تؤهلهم

1 علواش (مرزاق) ، فيلم العالم الآخر، إنتاج مشترك جزائري فرنسي: الجزائر، 2001.

2 Chouikhe a (Yamina), Film Rachida, production : Algérie Art France cinéma, ciné sud promotion, ciel production, canal+

للإنجازات الجيدة وخدمة بلدهم كل في تخصصه ممثلون في الشخصيات المحورية الثلاث للفيلم " أسماء و رمضان و فوزي" ثلاث أصدقاء قدموا من مدينة شرشال إلى العاصمة في الجامعة، تجمعهم عشرة الجيرة و صداقة الطفولة و أيضا زمالة الجامعة في العاصمة وتنسج أطراف هذا الفيلم حول علاقة حب و صداقة ونضال يومي لشباب كانوا يؤمنون بالجزائر، بداية الفيلم كانت تعدّ بقصة جميلة تزدهر فيها مشاعر الصداقة والحب.1

و بهذا تتلخص قصة الفيلم التي حاولت أن تعالج إحدى القضايا المحورية المطروحة على الأمة، وقد تعرض الفيلم في إطار ذلك لمجموعة من السلوكيات ذات الارتباط بالعادات و أعراف المجتمع، ومن خلالهما يكون على علاقة ما بموضوع قيم المجتمع بشكل عام.

فيلم 2006 Beur blanc rouge:

فيلم مشترك جزائري فرنسي من إنتاج محمد زموري يحكي عن عائلة مقيمة في فرنسا بطابع كوميدي بطولة بيونة و"شافية بوذراع" و"فاطمة حليلو" يحكي الفيلم قصة إبراهيم العاطل عن العمل يحمل الحنين الجزائري وشغفه للمنتخب الرياضي الجزائري لكرة القدم يقع إبراهيم في حب "وسيلة" بحيث تعارض أم "بيونة" ووالدها هذا الزواج باعتبار إبراهيم عاطل عن العمل.2

فيلم العدو الحميم:2007

1 حجاج(بلقاسم)، المنارة، التلفزيون الجزائري مع مشاهو للإنتاج، الجزائر، 2004

2 Zemmouri (Mohamed), Laurence Attias (Marie), Film Beur Blanc Rouge, Distributeur Zelig Films Distribution,2006 ,1 :28 munit.

.فيلم العدو الحميم هو فيلم أمازيغي فرنسي تنطلق أحداث الفيلم العدو الحميم، من لحظة استلام الملازم تيريان قيادة فصيلة رابضة بقرية **ثايذة** بالقبائل الصغرى في جوان 1959، يأتي محملا بأفكار مثالية، فيصطدم بواقع مغاير يسير وفق منطق الحرب القذرة التي تجبر الجنود على ارتكاب جرائم على حساب المبادئ

ويعمل الملازم **تيريان** رفقة الرقيب **دونياك** العسكري المحترف الذي شارك في حرب فيتنام، ولا يؤمن إلا بمنطق الحرب من أجل الحرب، حتى وإن تطلب ذلك تقتيل الأطفال والعجائز. ونجده على وفاق تام مع ضابط المخابرات **بيرثو**)وهو أحد أنصار الجزائر فرنسية) الذي لا يدخر جهدا في إبداء الكراهية تجاه المجاهدين، إلى ان يتمكن هؤلاء من ذبحه رفقة جندي جريح، وتستغل هذه الصورة، لإبراز ما يقدمه الفيلم على أساس أنه قذارة الفلاقة وهي التسمية التي وصفة فرنسا بها جنود جيش التحرير الوطني أو المجاهدين

وسرعان ما تنهار مثالية تيريان، حينما يكتشف أن الرقيب دونياك فرض منطق التجاوزات على سير العمليات العسكرية ضد الفلاّقة، وفي ما كان يدعو في البداية إلى احترام مبادئ الحرب، يتغير شيئا فشيئا، ويسير نحو التخلص من مثاليته تحت ضغط سير الأحداث، وقد اكتشف أنه لم يأت إلى الجزائر للحفاظ على النظام، بل من أجل القيام بحرب حقيقية، فيدرك في النهاية أن الذي يحاربه ليس الفلاّقة، بل الملازم دونياك الذي أوصل منطق الحرب إلى الهاوية، لذلك أخذ الفيلم تسمية العدو الحميم.1

وفي نفس السنة تم إخراج فيلم "**المسخرة**" من طرف المخرج السينمائي إلياس سالم ويعتبر نوع الفيلم من الأفلام الطويلة من إنتاج مشترك جزائري وفرنسي.

فيلم حراقة بلوز:2013

1 ايميلو سيري (فلورنت)، فيلم العدو الحميم، شركة توزيع جديدة ليه أفلام دورف،2007، مدّة العرض 108 دقيقة.

من إخراج موسى حداد بطولة "كريم حمزاوي" في دور "زين منادي" زكريا رمضان في دور "ريان كياتاني" " موني بوعلام" في دور "زولا" يتكون الفيلم من جزئيين الجزء الأول يتمثل في أهبة الحراقة لقطع مسافة البحر اتجاه اسبانيا فيكون زين ضمن الجماعة بعد أن تم رفض طلبات تأشيرة العبور إلى فرنسا فيحضرون أنفسهم للمغامرة حيث يركبون القارب وتكون آخر لقطة في الجزء الأول، أما الجزء الثاني تبين لنا لقطات الفيلم صورة الحراقة في عرض البحر يصارعون الموت خاصة بعد توقف المحرك فجأة ليتم تخليصهم من طرف حراس السواحل ويلقى ببعض الحراقة في السحن وينجو "زين" من السجن باعتبار أول مغامرة له ويواصل حياته بعدها مع المرأة التي أحبها "زولا" التي فرحت كثيرا بعودته لتكون نهاية الفيلم بعدها.1 **الإنتاج السينمائي الجزائري المدعوم (أزمة الإنتاج المشترك):**

تختار دوائر الإنتاج السينمائي في الجزائر أثناء مراحل العمل والإخراج الاستعانة بالخبرة الأجنبية من مصورين ومحترفي إضاءة إلى جانب مساعدين مخرجين، للوصول إلى مستوى الأفلام الدولية والتقيّد بمعايير الجودة وبآخر التقنيات التكنولوجية الحديثة، هذا في الوقت التي يؤكد منتسبوا القطاع وجود مواهب محلية ستقضي على العجز تحتاج إلى دعم وتكوين، ستساهم في تقليص تكلفة الفيلم السينمائي، وهي الإشكالية التي ناقشتها ‘‘الخبر’’ مع بعض الفاعلين في مجال الفن السابع بقسنطينة.2

1 حداد (موسى)،حراقة بلوز، إنتاج مشترك مع الوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي بمساندة وزارة الثقافة، 2013.

2 نوري (وردة)، الإنتاج السينمائي مرهون بالأجانب في الجزائر،جريدة الخبر،21 مارس، 2016 http://www.elkhabar.com/press/article/102814/#sthash.hEY6ywoU.dpuf

أما دعم الدولة، فقد ارتبط أساسا بالمناسباتية، بداية من الألفية التي خصصت لها ميزانية الإنتاج ستة أفلام، وبما أن صندوق الدعم FDATIC الذي من المفروض أنه هو من يتولى دعم الإنتاج السينمائي كان فارغا جرّاء غلق قطاعات السينما التي يتغذى بمراحلها، اضطرت وزارة الثقافة إلى ملئه بميزانية خاصة في إطار المناسبة، وعقدت الوزارة اتفاقيات مع عدد من المخرجين تقضي بإنتاج ستة مشاريع سينمائية على أن تكون جاهزة قبل 31 ديسمبر 2002، وعليه استفادت هذه الأعمال من دعم قيمته 76000 أورو تحت إسمFDATC بالإضافة إلى 150000 من طرف ميزانية الألفية و 30000 متر من شريط الفيلم.1

وهناك بعض آراء المخرجين والممثلين السينمائيين حول الإنتاج السينمائي المشترك الممول من طرف الدول الأوربية حيث قال المخرج السينمائي " العربي لكحل"ن الرغبة في التخلص من العجز في التقنيين يحتاج إلى علاقة اتصال بين أصحاب القرار والمنفذين، فالإداري لا يمكنه أن يمتلك القدرة على التغيير ووضع نظرة خاصة بالسينما من دون المبدع، وهي النظرة التي تفتقدها الدولة حاليا، موضحا أنه يجب الارتكاز على أصحاب الخبرة والمهنة من أجل إستراتيجية مستقبلية في مجال الإنتاج، وفق الصورة الخاصة والحقيقية للمجتمع وهي من الأولويات الحالية.

وأضاف المخرج لكحل أن مخلفات ورواسب ومشاكل السنوات الماضية وفقدان التقنيين في الساحة السينمائية، تحتاج إلى طاولة حوار لمناقشتها مع المهنيين، لأنهم هم الوحيدون القادرون على فهم الوضع وواقع ما يحدث، وهم من يقدمون الاقتراحات للدولة ويبرزون ما يجب أن يكون عليه القطاع وتعزيزه بالفنيين، لأنه من المفروض، يضيف، أن تكون لدينا رؤى محددة ومسايرة للتكنولوجيا التي لا تنتظر أحدا وطرح العربي لكحل إشكالية الرغبة والقدرة على الإنتاج محليا أمام طريقة تسييره، حيث أعطى على سبيل المثال تجربة تظاهرة "قسنطينة عاصمة للثقافة العربية" التي لم يرق فيها الإنتاج السينمائي إلى ما كان يرجى منه ولم تحقق سوى 10 أفلام وهو الرقم الذي اعتبره

1 B,Abdou, 40 ans du cinéma Algérien, editepar le commissariat général' DjairAnné de L'Algérie en France, Mars,2003,p 8

ضعيفا جدا مقارنة مع حجم الفعالية ويوحي بوجود أزمة حقيقية، مسترسلا أنه ومنذ فعالية "سنة الجزائر في فرنسا" عام 2003 ومع مرور أهم الفعاليات أنجز 150 فيلم وثائقي لم يره الجزائريون لحد الساعة حتى على مستوى التلفزيون.1

وأكد المتحدث في الأخير أن الساحة السينمائية في الجزائر لا تملك تقنيين سيئين وإنما تملك كفاءات تحتاج إلى تكوينهم وإبراز مواهبهم بالممارسة وتعزيز الإنتاج، وهي الإمكانيات التي يمكنها مواكبة التقنيات الحديثة، مقترحا خلق مدارس عليا وفتح تخصصات في الجامعات في هذا المجال، وهو الأمر نفسه في معاهد التكوين المهني.2

اعتبر الممثل عبد "النور شلوش" قضية تكوين التقنيين في الجزائر لا مفر منها، ولا يجب أن يبقى الأمر مرهونا بإنشاء معهد عال للفنون أو مدرسة للمهن السينمائية، مشيرا إلى أن هناك طرقا أخرى بديلة للتكوين، وهذا من خلال الترخيص لمدارس خاصة تتولى تكوين تقنيين بمختلف تخصصاتهم على غرار مهندسي الصوت، مديري التصوير ومصوري فيديو، ويجب في الوقت نفسه، يضيف، استقطاب الشباب الهاوين لهذه المهن، وإمكانية إدراجهم في إنتاج أفلام كمساعدين مع خضوعهم للتربص.3

إضافة إلى أفلام "مرزاق علواش" المثيرة للجدل، إذ وجد هؤلاء الدعم الأجنبي والفرنسي خاصة ضالتهم ليرى إبداعهم النور، وفعلا كانت هناك نتائج جبارة للفنيات السينمائية الحديثة ذات مواضيع هادفة تحمل في حناياها رسالة وتعالج قضايا من عمق الواقع الاجتماعي. لكنها تحمل أيضا لمسة الممول الأجنبي.4

1 نوري (وردة) ، الإنتاج السينمائي مرهون بالأجانب في الجزائر مرجع سبق ذكره.

2 نوري (وردة)، المرجع نفسه.

3 المرجع نفسه.

4 منصوري (كريمة)، اتجاهات السينما في الألفي الثالثة، مرجع سبق ذكره،ص 80.

و هذا لا يعني العزوف تماما عن الإنتاج المشترك لان من خلاله يمكن اعتباره استجابة لعملية تدويل، فإن الإنتاج المشترك يتميز بفوائد وعيوب على حد سواء. وقد حدد استطلاع، تم إجراؤه عام 1996 حول المشروعات المشتركة الكندية الدولية والمحلية، الفوائد والمزايا، وتتمثل في

القدرة على جمع الموارد المالية و الاستفادة من المحفزات والإعانات التي تقدمها الحكومة الشريكة.

الوصول إلى السوق التابع للشريك أو سوق آخر، الوصول إلى مشروع محدد بدأه الشريك.

الوصول إلى مواقع مرغوب فيها أو مساهمات أقل تكلفة.

الفوائد والمزايا الثقافية، و فرصة التعلم من الشريك.

خلاصة المبحث الثالث:

من كل ما سبق، يمكن القول أن السينما الجزائرية على مدار مسارها التاريخي تمكنت من انتزاع مكانة محليّة وعالمية لطرحها قضايا متعددة ومهنية طرقت أطر و اتجاهات مختلفة و هو ما أطلق العنان للإبداع السينمائي الذي يقتضي إلى جانب الإمكانيات المادية والفنية العمل في فضاء التحرر دون قيود. إلى أن هناك جدل قائم بين سياسة الدعم المشترك الأوربي فمنهم من يعارضه من المخرجين والسينمائيين والمطالبة بإنتاج معاهد تكوينية ومنهم من وجد ضالته من خلال الإنتاج المدعوم من طرف الممول الأجنبي.

خلاصة الفصل الأول:

من خلال ما تطرقنا إليه في الفصل الثاني أن بداية صناعة السينما بهدفين هما الفن والتسلية.... ولكن مع مرور الوقت، أصبحت هذه الصناعة مؤسسات ضخمة عابرة للقارات فاستولت هوليود على مقدرتها

لمصلحتها، وحولت الأهداف الإنسانية المتمثلة في المتعة البريئة إلى معايشة جهود المبدعين...إلى ما يشبه السلاح المتعدد الأوصال ينطلق بقوة ليغرق العالم بكل السبل المتاحة في لعبة الهيمنة والسيطرة والاحتكار، وذلك بفرض ثقافات توصف بوضوح بأنها موجهة و بدأت تنهار معها الأهداف الأساسية منذ ظهور هذا الفن الذي مازال يسحر ملايين من محبيه في أنحاء المعمورة، ولما اختص الفن السينمائي بالقدرة على إعادة تمثيل الواقع فقد نال حظه من اهتمام الطبقة السياسية التي استغلته في خدمة أغراضها ورسم سياستها شأنها شأن مختلف وسائل الإعلام الجماهيرية فالفيلم السينمائي لا يمكن عدّه مجرد موضة تزول بمجرد مجيء موضة جديدة وهذا ما شاهدناه من خلال عرضنا لأفلام سينمائية عالمية و عربية وجزائرية. و فرض الفيلم السينمائي بوصفه طريقة جيدة في صياغة التفكير السينمائي جاء من منظور العلاقة بين الفيلم بين الفيلم والواقع والفيلم والجمهور.

والملاحظ أيضا الظهور الكمي للأفلام السينمائية الجزائرية يحمل تفسيرات منها عودة الأمن والاستقرار إلى البلاد، و اهتمام القائمين على الميدان الثقافي بالجانب السينمائي وانتعاش الساحة الثقافية الجزائرية بمهرجانات أهمها "تظاهرة سنة الجزائر بفرنسا"، " الجزائر عاصمة الثقافة العربية"، "مهرجان وهران للفيلم العربي" أيضا تزامنا مع خمسينية الاستقلال مما أدى إلى الاهتمام بإنتاج أفلام تخلد الثورة و شهدائها. لكن طغت الأعمال المدعمة أجنبيا على الساحة السينمائية الجزائرية، و أصبح الإنتاج الجزائري الخالص محكوم بالمناسباتية.

الفصل الثالث: الهجرة غير الشرعية في الجزائر وواقعها

مدخل

المبحث الأول:

- ✓ الإطار المفاهيمي لظاهرة الهجرة و أسبابها

المبحث الثاني:

- ✓ الطرح النظري لظاهرة الهجرة و أهم النظريات المفسرة لها

المبحث الثالث:

- ✓ واقع الهجرة غير الشرعية في الجزائر وقضايا المجتمع

مدخل:

إن استيعاب موضوع الهجرة عموما و الجزائرية خصوصا لا سيما إلى فرنسا، و إسبانيا، و إيطاليا ومحاولين تشخيص الحقائق والمعطيات الموضوعية المكرسة لمثل هذه الظاهرة كمعطى واقعي ، و الذي فرض نفسه على المجتمع واحتل الواجهة مع نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة. و بعيدا عن المغالاة والمزايدات الإعلامية، يتطلب تقليب الظاهرة بمختلف جوانبها و إدراجها ضمن إطارها الزماني و المكاني، بمعنى العودة لسياقها التاريخي من خلال التطرق إلى مراحل تطور الهجرة في الجزائر نحو أوربا.فعملية تحليل و تفسيرا الظاهرة إلى عناصرها القابعة و استفحالها في شقها السري (غير القانوني) على حساب شقها الشرعي (القانوني) وكذا إلى المقاربات الأوربية في التعاطي مع أسراب المهاجرين الوافدين من الضفة الجنوبية من البحر المتوسط (الجزائر، تونس، المغرب) الذين يفضلون المغامرة بحياتهم على متن قوارب الموت بحثا عن حياة أفضل ، وتزامن هذا مع عودة اليمين المتطرف بأوربا لا سيما عقب أحداث 11 سبتمبر 2011 التي زادت من حدّة كراهية وعنصرية الغرب للعرب عامة وللمسلمين خاصة. و هذا ما دفعنا للتعاطي مع الظاهرة بكل موضوعية و صرامة علمية.

المبحث الأول: الإطار المفاهيمي لظاهرة الهجرة و أسبابها

تطرح ظاهرة الهجرة إلى الإتحاد الأوربي العديد من الإشكاليات المتعلقة بالتنمية، و الأمن والاندماج، فلقد كانت القارة العجوز بعد الحرب العالمية الثانية في حاجة إلى سواعد وعقول المهاجرين للمساعدة على بناء ما دمرته سنوات الحرب الطويلة وهذا ما جعل الدول الأوربية للتشجيع على الهجرة الوافدة إليها، والتي كانت في أغلب الدول المغاربية جنوب المتوسط. إلاّ أن سياسة تشجيع على الهجرة هذه سرعان ما تحولت إلى سياسة غلق الحدود في وجه المهاجرين، وبالتالي القضاء على آمال الكثيرين في الحصول على حياة أفضل وفي هذا السياق كتبت اللّجنة الديموغرافية التاسعة لمجلس أوربا عام 1982 في تقرير حول الهجرة أنه " خلال السنوات الأخيرة كان هناك تزايد كبير وغير متوقع لتدفق الأجانب، هذا التدفق يتكون من طلاّب، مستخدمي المنازل، عمالة غير مؤهلة، و مهاجرين موسميين، قادمين من بلدان المتوسطية عديدة ويعيشون مهمشين في وضع غير معروف، وأحيانا في وضعية غير قانونية... وهم يتزايدون بصفة مستمرة.1

وفي سبيل معرفة وتحليل هذه الظاهرة أكثر نوجز في ما يلي أهم المفاهيم عن الهجرة الدولية و الهجرة غير الشرعية وكذا بعض المصطلحات المصاحبة لها.

1-الهجرة الدولية، الهجرة الشرعية والهجرة غي الشرعية:

تعددت مفاهيم الهجرة بتعدد أنواعها، واختلاف أهدافها و أغراضها فإن اعتمدنا على المعيار الجغرافي فإن الموسوعة الحرة تعرفها أنها أن يترك الشخص أو جماعة من الناس مكان إقامتهم لينتقلوا للعيش في مكان آخر وذلك بنية البقاء في المكان الجديد لفترة طويلة ، أطول من كونها زيارة أو سفر.

1Sauvy (Alfred), L'Europe submergée, sud- Nord dans 30 ans, paris, Édition Dumas, première édition, Septembre, 1987, pp 160-170.

أما الموسوعة السياسية، فلقد عرّفتها على أنها كلمة تدل على الانتقال المكاني أو الجغرافي للفرد والجماعة.

وحسب الأستاذ (M.Tribolat) "فإن الهجرة مفهومان أحدهما عام يعني الحركة والنقل الآني في الانتقال إلى دولة غير دولة الأصل، والآخر خاص يعني دخول أشخاص يقيمون لفترة معينة فوق إقليم دولة غير دولته". 1

وتعد هجرة البشر من منطقة إلى أخرى ظاهرة إنسانية قديمة قدم الإنسان حيث كانت الظروف الحياتية و المناخية تفرض على الفرد الانتقال المستمر من مكان إلى آخر، فالمجاعات الفقر، الزلازل، الحروب خاصة الحروب الأهلية والفيضانات وانتشار الأمراض كلّها عوامل فرضت على الإنسان الهجرة من الموطن الرئيسي إلى دول و مناطق أخرى.2

وقد عرّف الأستاذ(Garlis Luis) " المهاجر على أنه كل من يغادر بلده للإقامة في دولة أجنبية إقامة دائمة أو لمدة طويلة لقضاء حاجات يراها ضرورية.3

أما المكتب الدولي للعمل (BTT) فيعرّف المهاجر غير الشرعي بأنه "كل شخص يدخل أو يقيم أو يعمل خارج وطنه دون حيازة الترخيصات القانونية اللازمة لذلك يعتبر مهاجرا غير شرعي أو سري أو بدون وثائق أو في وضعية غير قانونية". 4

1 الحربي (سليمان عبد الله)، مفهوم الأمن وصيغه وتهديداته،، المجلّة العربية للعلوم السياسية، العدد 19، مركز دراسات الوحدة العربية،: بيروت، صيف 2008، ص12

2(عثمان) حسن محمد نور، (ياسر) عوض الكريم مبارك، الهجرة غير المشروعة والجريمة، جامعة نايف للعربية للعلوم الامنية، الرياض، 2008، ص 15

3آكزو(محمد آكلي)، الوضع القانوني للمهاجرين الجزائريين بفرنسا، رسالة ماجستير كلّية الحقوق، جامعة تيزيوزو: الجزائر، 1986، صص 21- 22

4Bureau International du travail, une Approche équitable pour les travailleurs migrants dans une économie modalisateur, conférence international du BIT 92 session rapport Numéro 06, Genève, 2004, p p 15-21.

و المنظمة الدولية للعمل (OIT) تعتبر الهجرة السرية أو غير الشرعية " هي التي يكون بموجبها المهاجرين مخالفين للشروط التي تحددها الاتفاقيات الدولية والقوانين الوطنية ويقصد على هذا الأساس المهاجرين غير الشرعيين كلاّ من :

- الأشخاص اللذين يعبرون الحدود بطريقة غير قانونية وخلسة من الرقابة المفروضة.
- الأشخاص اللذين رخص لهم العمل بموجب العقد ويخالفون هذا العقد سواء بالقيام بعمل غير مرخص له أو يعاقب عليه القانون المحلي.
- الأشخاص اللذين يدخلون إقليم دولة ما بصفة قانونية وبترخيص إقامة ثم يتخطون مدّة إقامتهم ويصبحون في وضعية غير قانونية.1

2- التعريف الإحصائي للهجرة:

فيعتبر أن كل حركة ن خلال الحدود الدولية ما عدا الحركات السياحية تدخل ضمن إحصائيات الهجرة، فإذا كانت هذه الحركة لمدّة سنة فأكثر تحسب الهجرة دائمة، و إن كانت أقل من سنة تعتبر هجرة مؤقتة.2

كما تعرف الهجرة على أنها انتقال الفرد أو الجماعة من منطقة الإرسال أو منطقة الأصل إلى منطقة الاستقبال أو منطقة الوصول و تنقسم الهجرة إلى نوعين:

1Ibid, p 11.

2 حبلي (علي عبد الرزاق)، علم اجتماع السكان، دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية ط 4، 2005،ص 207

2-1الهجرة الداخلية:

وهي التي تحدث داخل الحدود الجغرافية والسياسية للدولة الواحدة وهذا النوع من الهجرة لا يتطلب تأشيرات أوجوازات سفر مسبقة للانتقال من منطقة إلى أخرى داخل الحدود الجغرافية للدولة الواحدة.

2-2 الهجرة الدولية:

أو الهجرة الخارجية فهي يعبر فيها الفرد أو الجماعة للحدود الجغرافية والسياسية من دولة معينة إلى دولة أخرى بهدف الإقامة الدائمة أو المؤقتة.1

3- الهجرة من المنظور القانوني:

إن الهجرة من المعيار القانوني فإننا نعني أن المهاجر أي الشخص المقيم في دولة غير دولته الأصلية ويحمل جنسية غير جنسيته الدولة التي يقيم بها. هذا التعريف يجمع بين مفهوم المهاجر في حين أنهما مختلفان.[2]

فمفهوم الأجنبي هو ذو أساس قانوني يعتمد على معيار الجنسي أما مفهوم المهاجر أوسع، فلأجنبي هو الشخص الذي لا يحمل جنسية الدولة التي يقيم، واعتمادا على معيار الجنسية فإن المهاجر الذي له جنسية الإقامة لا يكون أجنبيا لكن يبقى مهاجرا، و لهذا فإن ليس كل مهاجر أجنبي، إذا تحصل على جنسية دولة الإقامة، كما أنه ليس على كل أجنبي مهاجر، كما هو الحال بالنسبة للسائح مثلا أو المسافر في مهمة العمل.[3]

1حسن محمد نور (عثمان)، عوض الكريم مبارك (ياسر)، مرجع سبق ذكره،ص 16.

2 عياد (سمير محمد)، الهجرة في مجال الأورو متوسطي/ العوامل والسياسات، الملتقى الدولي في المتوسط، جامعة قسنطينة: الجزائر، 2008، ص 121

3بن زيوش (غالية)، الهجرة والتعاون المتوسطي منذ منتصف التسعينيات، رسالة ماجستيرفي العلوم السياسية والعلاقات الدولية، كلّية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2005، ص 16

و باختلاف دوافع الهجرة تختلف أنواعها،

- الهجرة العمّالية: وهي ذات دوافع اقتصادية وتسمى بهجرة العمالة.
- الهجرة السياسية: وهي ذات دوافع سياسية والأمنية وتسمى باللجوء.
- الهجرة السكانية: وهي ذات دوافع ديموغرافية.1

4- أنواع الفئات المهاجرة:

هناك أربع فئات مهاجرة وهي: مهاجر دائم، مهاجر مؤقت، مهاجر زائر، مهاجر عائد.

4-1 المهاجر الدائم:

و هو من لم يحصل على تصريح الإقامة بعد، ولكن ينوي الإقامة في البلد مدة تزيد عن سنة، أي هو من حصل على وضع قانوني يخول له البقاء أو الإقامة في الدولة.

4-2 مهاجر مؤقت:

هو من يحصل على تصريح الإقامة وينوي ممارسة مهنة داخلها ويحصل على دخل مستمد من الدولة المقام فيها وذلك لمدّة سنة أو اقل.

4-3 مهاجر زائر:

هو من لم يحصل على تصريح الإقامة ولكن ينوي البقاء لمدّة سنة أو أقل دون ممارسة أي مهنة ودخله مستمد من داخل الدولة .[1]

1عياد (سمير محمد)، ، الهجرة في مجال الأورو متوسطي/ العوامل والسياسات،مرجع سبق ذكره، ص 221.

4-4 مقيم عائد:

وطنيا كان أو أجنبيا بعد بقائه في الخارج لمدة لا تزيد عن السنة.2

2- الإحاطة ببعض المصطلحات ذات الصلة بالهجرة:

2-1 تهريب المهاجرين:

هو مخالفة جمركية قانونية تتعلّق باجتياز غير شرعي للبشر نحو الضفة الشمالية للبحر المتوسط

غير أن نقل البشر عبر الحدود خارج مقتضيات القانون لا تدخل في جميع الأحوال في إطار فصل التهريب، ذلك أن القانون الدولي يستعمل في هذا الشأن ثلاث مصطلحات أساسية هي: التجارة بالرقيق، العبودية الحديثة وهذا يصطلح عليها القانون الدولي مصطلح الاتجار بالبشر، وأخيرا عملية نقل المهاجرين عبر الحدود والتي تسمى بتهريب المهاجرين.3

نشأت ظاهرة التهريب البشري بعد الحرب العالمية الثانية مع تطور سيادة الدول على أراضيها ومعابرها البرية والبحرية وقد نشطت حركة التهريب البشري في الدول الفقيرة ذات الأعداد السكانية المتزايدة وذات معدّلات الفقر المرتفعة. ويعني تهريب المهاجرين تدبير الدخول غير المشروع لشخص ما إلى دولة أخرى، ليست موطنا له، أو لا يعد من المقيمين الدائمين فيها، من أجل الحصول بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على منفعة مالية أو منفعة أخرى.4

---

1 عطية العدل (انور)، السكان والتنمية، دار المعرفة الجامعية،1987، ص ص 241-242.

2عطية العدل (انور)، المرجع نفسه، ص 241-242.

3صايش (عبد المالك)، مكافحة تهريب المهاجرين السريين، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه علوم، جامعة مولود معمري: تيزي وزو، 2014، ص32.

4حسن محمد نور،(عثمان) عوض الكريم مبارك (ياسر)، مرجع سبق ذكره،ص ص 18-19.

خلاصة المبحث الأول

إن موضوع الهجرة بصفة عامة والهجرة غير الشرعية بصفة عامة وبما تنطوي عليه من شبكة معقدة من المحددات و النتائج الديموغرافية و الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية انتقلت إلى صدارة الاهتمامات القطرية و الدولية، حيث أصبح موضوع الهجرة في الأعوام القليلة الماضية من المسائل الرئيسية التي تدعو للقلق في عدد متزايد من البلدان نتيجة لتفاقم آثارها و تسارع وتيرتها بشكل كبير ما يستدعي دراساتها و تحليلها بشكل علمي حتى نتمكن من معرفة أساباها حتى تسهل سبل معالجتها بطريقة علمية.

المبحث الثاني: الطرح النظري لظاهرة الهجرة و أهم النظريات المفسرة لها

بعد أن تطرقنا في المبحث الأول إلى أهم التعريفات المقدمة لظاهرة الهجرة، سنحاول في المبحث الثاني التطرق إلى أهم الأطروحات و النظريات المفسرة لظاهرة الهجرة، وطبعا كل طرح، و كل نظرية حسب المسلمات التي تنطلق منها ومن الأطروحات التي سنفصل فيها هي الطرح السيكولوجي اللذي يرجعه العلماء إلى عوامل نفسية، الطرح السوسيولوجي والمتمثل في اختلال قواعد الضبط الاجتماعي، الطرح الاقتصادي تركز على العمل الاقتصادي باعتباره الأساس و المؤثر المباشر على الهجرة كما أن الطرح الإعلامي يرتكز على المسلمات و الآليات والتغيرات البنيوية التي أفرزتها العولمة خاصة من جانب تطور في وسائل الإعلام والاتصال بين الشعوب و الأمم .

1- الطرح النظري لظاهرة الهجرة:

1-1 الطرح السيكولوجي:

فيعتمد في تفسيره لظاهرة الهجرة غير الشرعية على وجهة نظر بعض علماء النفس اللذين يفسرونها بأنها راجعة لعوامل نفسية تكون وليدة البطالة والفراغ الذي يعني منه الشباب مما يسبب لهما حالة من الضيق والاكتئاب النفسي، وهذا ما يدفعهم للهجرة، بحثا عن حياة أفضل في الضفة الشمالية للبحر المتوسط، وهذه الظاهرة ما هي إلا تجلّيات الميكانيزمات النفسية كالحيل الدفاعية التي يستخدمها الفرد للهروب من الواقع أو من مشكلة

ما.1وذلك لتحقيق الحاجات الإنسانية التي توجه سلوكياتهم نحو العمل لتحقيق الأهداف الشخصية التي تبدو أكثر فائدة لهم بحيث نظم "ماسلو" هذه الاحتياجات إلى:

- الحاجات الفيزيولوجية والمتمثلة في الطعام، الشراب، اللباس، السكن، الزواج...الخ
- الحاجات الأمنية إن تهديد الحاجات الأمنية للإنسان هو تهديد لحاجاته الأساسية وكلما ضمن الإنسان حقه من خلال القوانين، كلّما زاد ارتياحه النفسي.
- الحجات التقديرية: وهي مجموع الحوافز التي تؤثر في الفرد مثل كلمات الثناء، التكريم، التشريف، ...الخ. هذه الحاجة هي التي يتم إشباعها في محيط العائلة والمدرسة و المؤسسات التي يتامل معها الفرد
- الحجات الذاتية: الرضا بالنفس والشعور بقدر كبير من السعادة الذاتية بعد تحقيق الأهداف.[2]

وعليه يسقط "ماسلو" هذه الحاجات على سلوك المهاجر يؤكد أنه كلّما حقق الأولوية فإنه يتطلع لإشباع احتياجات أعلى فينتقل من مرحلة إلى أخرى على التوالي ضمن هذا الهرم، و لكن إن لم يستطع تحقيق هذه الاحتياجات فإن هذا يدفعه للتمرد على معايير المجتمع و قوانين الدولة في بلده مما يدفعه للتفكير في الهجرة بأية وسيلة بغية تحقيق هذه الحاجات.3

1-2 الطرح السوسيولوجي:

يرى التحليل السوسيولوجي لظاهرة الهجرة غير الشرعية بأن هذه الظاهرة ترتبط بالأبعاد التالية:

1عياش(إبراهيم محمد)،الهجرة غير الشرعية، الحوار المتمدّن، العدد 2386، 2008، تاريخ التصفح 25/04/ 2016، من موقع http//www.org/debat/show.art.

2إبراهيم محمد عياش، المرجع نفسه.

3المرجع نفسه.

- ضغوط البيئة وما يصاحبها من تفكك في قواعد الضبط الاجتماعي، والروابط الاجتماعية، وينعكس ذلك في أن صورة المهاجرين غي الشرعيين يعيشون في بيئات منخفضة المستوى الاجتماعي و الاقتصادي.
- اختلال التوازن بين الوسائل و الأهداف المتاحة بالطرق المشروعة فالمجتمع يؤدي في حالات متعددة إلى حدوث اضطرابات ما يؤدي بدوره إلى إضعاف التماسك والتساند الاجتماعيين وبالتالي ظهور الإنزلاقات.

1-2-1 تصنيفات الهجرة غير الشرعية وفق "إميل دوركايم":

وعليه يمكن تصنيف غي الشرعية وفق نظرية" دوركايم" إلى ثلاثة أنواع وهي:

- الهجرة السرية انتحار أناني: يحدث هذا السلوك بسبب النزعة الفردية المتطرفة وانفصال الفرد عن ثقافته التي يعيش فيها وينشأ هذا النوع من السلوك نتيجة درجة ضعف التضامن الاجتماعي داخل المجتمع، حيث لا يجد المهاجر السري من يسانده عندما تحل به أي مشكلة و بذلك تصح الهجرة السرية من الاستراتيجيات الحيوية التي يحددها لنفسه.[1]
- الهجرة السرية وكونها انتحار إثاري: وتحدث هذه الحالة عندما يكون الفرد مرتبطا ارتباطا وثيقا بجماعات أو أشخاص متشبعين بفكرة الهجرة غير الشرعية.
- الهجرة الشرعية و كونها انتحار أنومي: تحدث الهجرة السرية في هذه الحالة عندما تتدخل النظم الاجتماعية والثقافية والأخلاقية في المجتمع، أو تضطرب الحياة السياسية والاقتصادية في المجتمع، أو

1للمزيد أنظر: مداخلة نجيب بخوش، سعاد سراي، المعالجة الإعلامية لظاهرة الهجرة السرية في الجزائر، المؤتمر الدولي حول الإعلام والأزمات والرهانات والتحديات، كلّية الاتصال، جامعة الشارقة: الإمارات العربية المتحدّة.

تحصل هوة ثقافية تفصل بين الأهداف وبين الوسائل، بين الطموح الشخصي وبين ما هو متوفر فعلا.1

1-3 الطرح الاقتصادي:

إن النظريات الاقتصادية المتعلقة بالهجرة عديدة و تتطرق إلى تفسير مسألة الهجرة بالعوامل المرتبطة بالوظيفة والعمل ويعد "أرنست رافينستين" (ArnistRaffinstine) صاحب أول نظرية في تفسير الهجرة 1885 من خلال وصفه لقوانين الهجرة و ذلك في مقال قدّمه بعنوان " قوانين الهجرة" حيث خلص من خلال تحليله لبيانات تعداد السكان إلى أن الهجرة محكومة بعوامل الدفع والجذب حيث تدفع الظروف الاقتصادية السيئة والفقر الأفراد إلى ترك أوطانهم و الانتقال إلى أماكن أكثر جاذبية.2

وقد سار العديد من المنظرين على نهج "رافينستين" مع بعض الاختلافات الجزئية حيث أعاد " إفيرت لي" (IvritLée) 1966 صياغة نظرية " رافينستين" مع التركيز بشكل أساسي على عناصر الدفع.3

و أشار إلى وجود أربعة عوامل أساسية تحدد الهجرة يرتبط أول عاملين بالوضع في دول المنشأ و دول المقصد مع إعطاء أهمية كبيرة لعوامل المسافة، العوائق السياسة، وكذا العوامل الشخصية بتعليم المهاجرين، والمعرفة بالبلاد المستقبلة للهجرة، والروابط العائلية في دول المنشأ والمقصد، الأمر الذي يسهل أو يعقد الهجرة.

1مداخلة نجيب بخوش، سعاد سراي، مرجع نفسه.

2رافينستين (ارنيست)، قوانين الهجرة، صحيفة جمعية الإحصاء: لندن، 1885، ص ص 167-227.

3إفريت (لي)، نظرية الهجرة، الديمغرافيا، 1966، ص ص 47-57.

أما الطرح النيو كلاسيكي " تورادو" 1996، فقد فسر الهجرة في إطار علاقة العرض والطلب للسوق مع وضع علاقة متبادلة بين تطور هجرة العمل والتطور الاقتصادي، حيث تدفع الفوارق في الأجور إلى انتقال المهاجرين من المناطق ذات الأجور المتدنية نحو المناطق ذات الأجور المرتفعة و ذلك بهدف زيادة الدخل.[1]

فازدياد الفجوة بين الشمال والجنوب وتحول هذه الأخيرة إلى دول الهامش في النظام الاقتصادي الدولي يزيد معدّلات الهجرة من الجنوب إلى الشمال بحثا عن حياة أفضل، ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى الآثار المختلفة التي تركتها شركات المتعددة الجنسيات العاملة في دول الهامش على الهياكل الاقتصادية والاجتماعية لتلك الدول وتلك الآثار التي تؤدي في النهاية إلى أن تصبح مجموعات متزايدة من الأفراد بعيدة الصلة عن الواقع الذي تغير ومن ثم تكون أكثر استعدادا للهجرة من مواطنها الأصلية.[2]

وبناءا على ماسبق يحلل هذا الطرح الهجرة بمنظور شامل و يؤكد على الأهمية الاقتصادية. فهي تشير إلى أن التبادلات بين الأنشطة الاقتصادية الفعّالة والقوية المستوى سوف تؤدي حتما إلى ركود في الأنشطة الأولى و إلى تخبط الدوائر الاقتصادية فهذه العلاقات غير المتكافئة تزيد من التشجيع على الهجرة بشكل غير متكافئ، كما أن اعتماد الدول النامية على الزراعة، وتصدير مواد الخام مواكبة بذلك التأخر الصناعي، ما يفسر جليا تحرك تدفقات الهجرة نحو مسار واحد من المحيط إلى المركز.

1تورادو ، بي آي (ميشل)، هجرة العمل والبطالة المدينة في الدول الأقل تقدما، المراجعة الاقتصادية الأمريكية،1969، ص ص 138-148

2 Douglass (S).Massey, In Marcelon Suarez orozco, The new Immigration and Interdiscipilinary Reader, New York, 2005,pp 25-26

1-4 الطرح الإعلامي لظاهرة الهجرة:

اختلف الباحثون حول تأثير وسائل الإعلام على الفرد بمعزل عن المجتمع(الاتجاه السيكولوجي)، وفي كل الحالات فإن وسائل الإعلام يمكن أن تؤثر في الجماهير من خلال عدّة عمليات.

وفكر بعض العلماء أن الإنسان يحصل على معلوماته بالنسب المؤوية التالية عن طريق البصر75 بالمائة وعن طريق السمع 13 بالمائة، وعن طريق اللمس 06 بالمائة، عن طريق الشم 03 بالمائة.1

يمكن لوسائل الإعلام إمداد الأفراد بمعلومات مستفيضة حول الهجرة في إطار التوجيه بمخاطر ظاهرة الهجرة غير الشرعية عن طريق قوارب الموت وذلك من خلال تزويدهم بالمعلومات عن المعاناة الذي هاجر بطريقة غير شرعية دون أن يجد عملا أو مأوى، يعرض تجارب لشباب هاجرو إلى أوربا، ونقل ظروف معيشتهم هناك، والنماذج والحالات التي عانت من الهجرة، وتمارس وسائل الإعلام هذه المهمة من خلال نشر الأنباء والبيانات و الآراء والتعليقات على صفحات الجرائد و موجلات الإذاعة والتلفزيون من دون نسيان مواقع الإنترنيت و مواقع التواصل الاجتماعي.

1-4-1الإعلام الأمني:

إن الإعلام بصورة عامة عامة لا يخفي على أحد مدى تأثيله على حياتنا المعاصرة وقيادته لكثير من مظاهرها وتوجيهاتها فالإعلام هو السلطة الرابعة، كما يحلوا للكثيرين تسميته، وللإعلام تأثير مباشر على حياة الناس في كافة مجلاتها و المعالجة الإعلامية لظاهرة الهجرة غير الشرعية تصنف ضمن الإعلام الأمني للحفاظ على أمن وسلامة المواطنين، و امن الأوطان ومكتسباتها.

1 شعبان خليفة،محمد عوض، المواد السمعية البصرية و المصغرات الفيلمية، مكتبة العلم، مكتبة المحبة:جدّة، 1997، ص 18.

1-4-2 الخلل في المعالجة الإعلامية لظاهرة الهجرة غي الشرعية

إن الخلخلة التي قد يحدثها الإعلام هو إبراز الجوانب الإيجابية و أحلام وردية للشباب اتجاه دول أخرى أوربية أخرى عن طريق الأشرطة الوثائقية والبورتريهات التي تبثها وسائل الإعلام عبر القنوات.

1-4-3الإعلام الجديد:

أسهمت الطفرة الكبيرة في وسائل الإعلام الجديدة التوتير الفايسبوكوناضيرتها من المواقع الاجتماعية في ترويج فكرة الهجرة غير الشرعية بشكل كبير بحيث أظهرت التباين في كافة المستويات الاقتصادية والاجتماعية في دول العالم الثالث، والأول ما شكل حلم لدى مواطني العالم الثالث يستحق المغامرة.

يعتقد الكثيرين أن برامج التعليم والتثقيف العامة ووسائل الإعلام في المنطقة العربية لم تعد مواكبة لتطلّعات الشباب تفقدهم الثقة فيها وفيما تقدمه، وهذا ما يجعل التفكير في قطع المياه الإقليمية نحو الضفة الأخرى.

1-4-4 السينما والهجرة:

ومن هنا تأتي أهمية السينما في المجتمع كما لها دور في طرح معاناة وهموم وقضايا الإنسان، بل لأن السينما جعلت على عاتقها مهام التربية والتثقيف و التوعية لتكون السينما حقا تاريخ مضيئ له، فهي بالتالي مرآة تؤرخ أدّق تفاصيل حياة الإنسان، ولكن بقدر ما تكون السينما رسالة سامية، بقدر ما تكون هدّامة بحيث أصبحت ميدانا واسعا لتمرير الأفكار والمعتقدات بطريقة فعّالة، و ان دخولها ميدان السياسة والإمكانية الهائلة لفبركة الأحداث، فالصورة و الصوت أداتين للنشر والإعلام ذات وقع أكيد يتوجب استغلالها لنقل معاناة ومأساة مغامرين تدفعهم أحلامهم الكاذبة من أجل إيقاظ الضمائر و معالجة الظاهرة و إسقاطاتها المأساوية

والاجتماعية والاقتصادية بحلول ذكية ودائمة. فدور الفيلم السينمائي هنا طرح وتعميق النقاش حول الهجرة غير الشرعية وسنفسر هذا بشكل مفصل في الجانب التطبيقي.

2- النظريات المفسرة لظاهرة الهجرة غير الشرعية:

في هذا المطلب سوف نتطرق إلى أهم النظريات المفسرة لظاهرة الهجرة غير الشرعية عن طريق تعريفها والوقوف عند خصائصها وهي كالآتي:

2-1 نظرية الاغتراب:

نتيجة الغموض وتشعب هذه الظاهرة، عمدت مختلف العلوم على دراستها و بالتالي أخذت هذه النظرية عدة معاني منها المعنى القانوني، الاجتماعي، والمعنى السيكولوجي، والديني.

ففي المعنى القانوني هو تحويل ملكية شخص إلى شخص، أما إلى شخص آخر، أما في المعنى السيكولوجي يطلق على فقدان الوعي أو القوى العقلية، كما يطلق على الحالة التصدع الذهني، وفي المعنى الاجتماعي، يدل على حالة الانسلاخ، سواء عن الذات أو الجماعة، والذي ينجم على تعميق الفجوة بين الأجيال أو انهيار العلاقة الاجتماعية.

أما عن علاقة الاغتراب بالهجرة هو اتساع الهوة بين الفرد ومجتمعه، بحيث يدخل في دائرة اللامعنى، أي يجد الشخص أن الحياة غدت بلا معنى، تسير وفق نسق غير مقبول، أو مقبول من وجهة نظر المهاجر، عندما يفقد

قدرته على التنبؤ بمجريات الأحداث، وتصبح جملة اعتقاداته وتصوراته باهتة غير واضحة في نظره فيصبح الشخص غير مبالي بما يجري حوله.1

وتجيء كلمة اغتراب في الموسوعة الاجتماعية لتدل على ضياع المرء وغربته عن ذاته أو عن المجتمع الذي ينتمي إليه، أو عن هيمنة على العمليات الاجتماعية.2

2-2 النظرية الجغرافية:

يقوم التفسير الجغرافي على مقولتين أولهما ترتبط بتغيير سبب الطرد من الموطن الأصلي، وثانيهما يرتبط بتحديد مجتمع الاستقبال.3

فقد حاول الجغرافيون الربط بين عدد السكان وخصائص منطقة تواجدهم وضرورة وجود توازن بينهما، و أن أي عدد يزيد عن العدد المسموح به يؤدي إلى الإخلال بالتوازن فيدفع بالعدد الزائد إلى الهجرة.

أما النقطة الثانية والمتعلّقة بمجتمع الاستقبال فتفسير النظرية إلى أن المهاجرين يختارون منطقة الاستقبال في ظل تماثل ظروفها الجغرافية مع عوامل الطرد.4

كما اهتم الجغرافيون بعامل آخر وهو عامل المسافة بحيث يرون أن طول المسافة يؤثر عكسا على الهجرة بين الموطن الأصلي و موطن الاستقبال.1

1الزيات، حسن (احمد) ، وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، دار المعارف: القاهرة، 1980، ص 674.

2المرجع نفسه، ص 674.

3زوزو(رشيد)، الهجرة الريفية في ظل التحولات الاجتماعية في الجزائر 1988-2008/ دراسة ميدانية على عينة المهاجرين إلى مدينة بسكرة، أطروحة دكتوراه دولة في علم اجتماع التنمية، جامعة منتوري: قسنطينة، 2008،ص 71.

4المرجع نفسه،ص 71.

2-3 نظرية المركز الاجتماعي:

تبين هذه النظرية أن المستوى التعليمي والوضع المهني باختصار أن تلكم الدراسات أكدّت استحالة الفصل بين ظاهرة الهجرة والدور الاجتماعي.2

2-4 النظرية الثقافية:

لقد تحدث الانثروبولوجيين عن دور العامل الثقافي في الهجرة و قدموا صياغة لما يسمى بنظرية الانتشار الثقافي التي تعني انتشار العناصر الثقافية الخاصة بمجتمع ما في مجتمع آخر عن طريق عوامل مختلفة ومنها الهجرة.3

ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن للثقافة دور هام في تشجيع الهجرة، و أن الثقافة الخاصة بالمجتمع هي المسؤولة عن الميل العام للهجرة حيث تمتزج العوامل الثقافية مع العوامل الاقتصادية فتعطي الهجرة بعدا ثقافيا واسعا.

وهناك شعوب تعتبر الهجرة جزء لا يتجزأ من ثقافتها كما هو الحال لدى البدو و الرحل.4

2-5نظرية التغيير الاجتماعي:

يشير التغيير الاجتماعي إلى الأوضاع الجديدة التي تطرأ على البناء الاجتماعي أو النظم و العادات و أدوات المجتمع نتيجة لقاعدة جديدة تم تشريعها لضبط السلوك، او نتيجة لتغيير بناء فرعي أو جانب من جوانب الوجود الاجتماعي أو البيئة الاجتماعية أو الطبيعة.

1غانم (عبد الله عبد الغني)، المهاجرون/ دراسة انثروبولوجية، المكتب الجامعي الحديث الاسكندرية، ط2، 2002، ص 19.

2المرجع نفسه، ص 23

3براح (أحمد)، التغيرات الأسرية الناجمة عن هجرة رب الأسرة إلى الخارج/ دراسة ميدانية بمنطقة عين البنيان، أزفون، رسالة دكتوراه دولة، قسم علم اجتماع: البليدة، 2005، ص 37.

4زوزو(رشيد) ، الهجرة الريفية في ظل التحولات الاجتماعية في الجزائر، مرجع سبق ذكره،ص73.

وسوف نعرض بعض المفاهيم المقاربة لمفهوم التغيير الاجتماعي.

2-5-1 التطور الاجتماعي:

فيعني التحول من أو تعديل في العلاقات الاجتماعية في اتجاه معين يقترن بالاطراد في تحقق الأعضاء أو الوحدات داخل النسق الاجتماعي، والتطور يكون على أساس العلاقة بين عامل الزمن و نشأة الأشياء و تنوعها و اختلافها و هذا يعني الأكثر تطورا لا بد ان يظهر متأخرا عن الأقل تطورا نتيجة للتغيرات التي تطرا عليه.1

2-5-2 التقدم الاجتماعي:

يشير التقدم الاجتماعي إلى عملية مستمرة ينتقل المجتمع بمقتضاها من حالة إلى حالة أفضل أو يسير في اتجاه مرغوب فيه أي أن المجتمع لا يعتمد في هذا التقدم على مقاييس لقياسها موضوعيا، وهنا يصير المجال مفتوحا للاعتبارات الذاتية، أضف إلى ذلك أن هذا المفهوم يقوم عند أغلب المفكرين على إيمان عميق بقدرة الإنسان على التدخل الإرادي لتوجيه العمليات الاجتماعية الوجهة التي تحقق الرفاهية للمجتمع أو بقدرة الإنسان إرادة صنع الحياة.2

وهنا عدّ العالم " هوبهاوس" أن عملية التقدم الاجتماعي لا تحدث بصورة ميكانيكية و إنما أخضعها لدور الإدراك و العقل في أجواء التجانس للتقدم الاجتماعي.3

1شكارة (عادل عبد الحسين)، هوبهاوس في التنمية الاجتماعية، مطبعة دار السلام، 1975، ص ص 72- 73.

2 المرجع نفسه، ص 73.

3المرجع نفسه، ص 90.

2-5-3 البناء الاجتماعي:

الغيير الاجتماعي يحدث داخل البناء الاجتماعي، لذا له صلة بالإنسان في أي مجتمع، لذا أردنا أن نوضح مفهوم البناء الاجتماعي لارتباطه الوثيق بالتغيير الاجتماعي.

ويرى "راد كليف براون" (R. Bron) أن البناء الاجتماعي يجب أن يتضمن جميع العلاقات الاجتماعية ما بين الأفراد إذ أن البناء الاجتماعي للقبيلة في أي مجتمع يتكون من تلك العلاقات الديناميكية كعلاقة الأب مع الأب و الابن.1

" إيفانز ريتشارد" فيرى أن البناء الاجتماعي هو مجموعة العلاقات التي تقوم بين الجماعات التي تتمتع بدرجة عالية القدرة على البقاء والاستمرار في الزمن ومواكبة التغيرات البيئية والبيولوجية...الخ لمدة طويلة. أما " فيرت" (Firth)فيرى أن أحد مكونات البناء الاجتماعي هو تلك الجماعات التي يشكلها الناس من أجل العمل المشترك والتي تؤدي إلى نوع من التنسيق القائم على العلاقات و هذا ما يمكن أن نسميه بناءا اجتماعيا حتى لو حصلت تغيرات في مكونات بنائه.2

2-6نظرية القرار:

وهذه النظرية تقوم على أساس إن المهاجر يتخذ قرارات الهجرة نتيجة عوامل مختلفة منها نفسية واجتماعية، واقتصادية، وتؤدي البيئة دورا أساسيا في جعل الإنسان أو الجماعة تتخذ قرار الهجرة يتخذ المهاجر نفسه إذا كانت احتياجاته غير متوفرة من موطنه الأصلي فمن الممكن أن يظهر إلى مكان آخر وهذا القرار يتأثر

1عبد الحميد (محسن)، التغيير الاجتماعي والإسلام، مطبعة النعمان: بغداد، 1976، ص13

2المرجع نفسه، ص 14.

بالآخرين كأفراد العائلة و جماعة الأصدقاء وهي فرصة لتحقيق أهدافه والحل الناجع للمشكلات التي يعني منها.1

2-7 نظرية الطرد والجذب:

قدّم " دونالد بودج" (Donald Boudj)نموذج نظري لتفسير الهجرة على أساس عملية الطرد والجذب، إذ يرى أن هناك مراحل متلاحقة في عملية الهجرة تبدأ بالانتقال والاستقرار في مكان جديد، وتزيد في المراحل الأولى بالنسبة للرجال المهاجرين على النساء وتعتمد على متوسطي العمر من البالغين و غير المتزوجين، ويكون عامل الجذب قويا في منطقة الوصول وتفقد المناطق المهاجر منها أهميتها لديهم وتجذبهم مناطق النمو الاقتصادي والصناعي المهاجر إليها.2

2-8نظرية التحديث:

ويرى أصحاب هذه النظرية أن المهاجرين من البلدان النامية إلى البلدان المتقدمة يتعرضون إلى أنماط جديدة من الاستهلاك يؤدي إلى خلق حالة من الصراع بين من يتقبل هذا النمط الجديد من القيم وبين من يرفضه كما يخلق كذلك حالة من الصراع بين المهاجرين والسكان الأصليين.3

1إبراهيم حسن(خالد)، هجرة السودانيين إلى الخارج،/ الأسباب والآثار النفسية والاجتماعية، أطروحة دكتوراه في علم النفس، الجامعة المصتنصرية، العراق، 1988 ص36.

2خضر(زكريا)، و آخرون، دراسات في المجتمع العربي المعاصر، ط2، دار الأهالي: دمشق، 1999، ص 25.

3باقر النجّار (سليمان)، الهجرة وانتقال الأيدي العاملة من المنطقة العربية، مجلّة عالم الفكر،العدد 2، المجلد 17، وزارة الإعلام : الكويت، 1986، ص 37.

خلاصة المبحث الثاني:

زاد الاهتمام الاكاديمي بظاهرة الهجرة في السنوات الأخيرة في دول البحر الأبيض المتوسط في محاولة لسد الفجوة و النقص النظري لهذه الظاهرة، حيث انه من الصعب الحديث عن نظرية الهجرة طالما أن **آليات** تنفيذها معقّدة وفردية، إضافة إلى تمايز الأبعاد القائمة وفقا للظروف التاريخية و السياسية و الاقتصادية.

فمن خلال مراجعة الأدبيات الخاصة بالهجرة الدولية يتميز عدم وجود نظرية متكاملة أو نموذج شامل وحيد قادر على تفسير أسباب و ديناميكيات الهجرة فالإسهامات المقدمة في هذا المجال تمثل نظريات ونماذج جزئية تقترب من ظاهرة الهجرة من منظورات مختلفة.

المبحث الثالث: واقع الهجرة غير الشرعية في الجزائر وقضايا المجتمع

تمثل ظاهرة الهجرة غير الشرعية في الجزائر واحدة من أهم القضايا المعاصرة التي تحتل صدارة الاهتمامات الدولية والوطنية لا سيما في ظل التوجه العالمي نحو العولمة الاقتصادية وتحرير قيود التجارة، وذلك يقضي بفتح الحدود وتخفيف القيود على السلع وحركة رؤوس الأموال، وما نتج عن ذلك من آثار اقتصادية و اجتماعية على الدول النامية الفقيرة وهذه الانعكاسات السلبية ساهمت بشكل كبير في بروز مفهوم الهجرة غير الشرعية في الجزائر و زيادة وتيرتها نحو الدول المتقدمة، من أجل خلق ظروف معيشية أفضل للأفراد من جهة ثانية.

1- التطور الكرونولوجي لظاهرة الهجرة غير الشرعية الجزائريةإلىأوربا:

لقد كانت أوربا ولا زالت محورا أساسيا و مهما للتحركات السكانية خاصة و أن حضارتها تضرب في عمق التاريخ نظرا لموقعها الجغرافي الذي يتوسط العالم مما يجعلها ممرا دائما للمهاجرين بمختلف أنواعهم، كما أن هناك جملة من العوامل الخاصة الاقتصادية منها جعلتها من أهم مناطق الهجرة الوافدة.

وقد مرت الهجرة نحو أوربا بثلاث مراحل أساسية كانت الثانية نتاج للأولى و الثالثة نتاج الثانية وتتمثل هذه المراحل في مرحلة تشجيع الهجرة والتي لم تدم طويلا نتيجة للتدفق الكبير الذي ميزها، ثم نتيجة لهذه الوضعية جاءت مرحلة وقف الهجرة وتشجيع عودة المهاجرين إلى أوطانهم، وأخيرا مرحلة بروز ظاهرة الهجرة غير الشرعية.

1-1 مرحلة تشجيع الهجرة إلى أروبا:

تميزت الهجرة في الحقبات التاريخية السابقة بسهولة دخول أي بلد عند الخروج من الموطن الأصلي، و في هذا السياق يقول" فولتير" في المنجد الفلسفي الصادر سنة 1764:"كان يمنع خروج أي مواطن من بلده الذي

ولد فيه... و هو خوف من أن يهجر الجميع، و لذلك يجب تشجيع بقاء المواطنين و كذلك تشجيع دخول المهاجرين." فالحركات السكانية في هذه الفترة لم تكن كبيرة على اعتبار أن المواطن كان بمثابة ثورة الدول من الجانب العسكري والاقتصادي و ما كان موجودا من الهجرة ظهر نتيجة الصراعات المذهبية أخذت شكل الإقصاء والتهجير مثلما حدث لليهود و و البروتستانت و الكاثوليك نحو العالم الجديد بحثا عن الثروة.1

و فيما يتصل بمنطقة شمال إفريقيا خاصة دول المغرب العربي الثلاث " الجزائر، تونس، المغرب" فإن هجرتها غلى القارة الأوربية تعود إلى فترة الاستعمار الفرنسي موجات كبيرة للهجرة خاصة من الجزائر و كانت أكبر هذه الموجات في فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى، حيث أصبحت هناك حالة إلحاح أكبر لتشجيع المهاجرين واستقدامهم لخدمة الحرب أولا ثم إعادة إعمار ما دمّر خلال الحرب بعد نهايتها،2 فقد كانت الحرب العالمية الأولى الفضل الأكبر في فتح باب الهجرة الجزائرية إلى فرنسا لصالح الهجرة منها قانون صدر سنة 1914 و الذي نص على رفع القيود و تشجيع الهجرة التلقائية ثم عملية الإشراف على الهجرة سنة 1916 من طرف السلطات الفرنسية نفسها حيث أسست " مصلحة عمّال المستعمرات" و تنظيمها لصالح المتطلبات الفرنسية. حيث تم استغلال عمالة دول الشمال الإفريقي للعمل في المصانع و المناجم و في صفوف الجيش الفرنسي، و في هذا الإطار تذكر بعض الدراسات التاريخية أن دول المغرب العربي الثلاث أمّنت للدولة الفرنسية حوالي 175 ألف جندي و 150 ألف عامل في الحرب العالمية الأولى كان معظمهم من الجزائريين الذين ازدادت هجرتهم إلى فرنسا بشكل واضح و بأعداد ضخمة.3

1Emission de télévision, produite par France 3, Vue/www.France 3.fr

2 Henry Jean (Robert), Maghrébines en France- de la mère- patrie aux marges de L'Europe Européen, Revue panoramiques N° 55 , 4em trimestre, paris,2001,p 27.

3عابد الجابري (محمد)، وحدة المغرب العربي، مطابع الجامعة: تونس، 1978،ص 65.

كانت فرنسا قد واجهت خلال الفترة بين 1900- 1993 نقصا في العمالة غير مسبوق ونتج هذا بسبب انخفاض معدل المواليد على نطاق واسع و ترافق مع الخسائر البشرية الكبيرة في الحرب العالمية الثانية. وبدون استخدام العمالة الأجنبية كان الاقتصاد الفرنسي سيعاق نموه بشدّة وكانت استجابة الحكومة و القطاع الصناعي الخاص هي تطوير أول نظام في أوربا الحديثة لاستخدام العمالة الأجنبية على نطاق أوسع.

و مع نهاية الحرب عاد معظم العاملين إلى بلادهم و لم يبق سوى حوالي 10 آلاف عامل من دول الشمال الإفريقي مقيمين بفرنسا، غير أن هذا العدد تزايد إلى حوالي 120 ألف عامل منتصف العشرينيات نظرا لتزايد الطلب على العمالة في الوقت الذي تدهورت فيه الأحوال الاقتصادية لهذه الدول وبخاصة الجزائر نتيجة السياسات الاستعمارية الفرنسية التي شملت مصادرة الأراضي و اتخاذ بعض الإجراءات العقابية ضد المناطق التي ينشط فيها قادة الاستقلال.1

ففي عام 1930 كانت في فرنسا أعلى نسبة من الأجانب في كلها من أوربا كلها، وفي إحصاء عام 1931 شكلوا 7 بالمائة من مجموع السكان منهم 102000 ينحدرون من شمال إفريقيا وكان عدد المهاجرين الجزائريين من مجموع السكان منهم 102000 ينحدرون من شمال إفريقيا وكان عدد المهاجرين قد ارتفع من 13000 عشية الحرب العالمية الأولى إلى 130000 في عام 1930 و إلى 250000 عام 1950 و 350.000 عام 1992 في فرنسا.2وكانوا يعملون بأجور منخفضة وبمشقة في الأعمال العضلية و في الأغلب

1Collinson(Sarah), Shore to shor The politics of migration in Euro- Maghreb Relations, London, The Royale Institute of international affairs, 1996, p 07.

2نعمة (هاشم)، الجزائريون في فرنسا... الهجرة والهوية الوطنية، جريدة الشرق الأوسط ، العدد 8292، 11 أوت 2001.

الخطرة مثل المناجم و الأعمال الكيماوية والمصفي و الموانئ وسبك المعادن و استمرت نفس الحالة إلى ما بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.

ومع تزايد الحاجة إلى العمالة الاجنبية وتزايد الأوضاع الاقتصادية في الدول المغاربية سواءا ومنها الجزائر، شهدت الفترة من بداية الستينيات إلى أوائل السبعينيات موجات كبيرة للهجرة، فقد كانت هذه الفترة علامة فارقة في الهجرة إلى الدول الأوربية المجاورة حتى أن بعض الدراسات اعتبرت استيعاب هذه الدول للعمالة المغاربية في هذه الفترة من أهم العوامل التي ساعدت على تحقيق الاستقرار في منطقة المغرب العربي. و اعتبرت دراسات أخرى بداية لاختفاء الحواجز أمام حركة العمالة وتحوّلها لأحد المكونات الأساسية للاقتصادية الدولي الجديد، فقد عدد المهاجرين من دول المغرب العربي في فرنسا وحدها منتصف السبعينات بحوالي 1.1 مليون مهاجر.

إلاّ هذا الوضع اختلف تماما مع أزمة ارتفاع أسعار النفط سنة 1973 حيث أصدرت دول المهجر الأوربية قرارات بعدم استقبال عمالة مهاجرة جديدة، وقد أثّر ذلك بشكل سلبي على الدول المرسلة للعمالة و منها الدول المغاربية التي كانت تعتمد على العمالة المهاجرة سواء للتخفيف من حدّة البطالة أو لإمدادها بالنقد الأجنبي الناتج عن التحويلات.

كما تميزت هذه الفترة أيضا بتحول العديد من الدول الأوربية من بلدان مصدرة للهجرة إلى بلدان مستقبلة لها مثل إيطاليا التي كانت تمول الولايات المتحدة الأمريكية و الأرجنتين بالمهاجرين فتحولت إلى دولة مستقبلة للأعداد القائمة من دول حديثة الاستقلال ومن دول الشمال الإفريقي. وحتى إسبانيا التي كانت تعتبر منطقة عبور المهاجرين المغاربة والسينيغاليين الذين يدخلون بطريقة غير شرعية إلى فرنسا تحولت إلى دولة مقصد للهجرة

و أصبحت تعج بأعداد كبيرة من المهاجرين غير الشرعيين.1هذا الوضع الجديد و الخطير معا أجبر الدول الأوربية على غلق الحدود في وجه الموجات الجديدة من المهاجرين و حتى في وجه اللاجئين.2

2-1 مرحلة وقف الهجرة:

بعد الأزمة البترولية التي عرفها العالم منتصف السبعينيات من القرن الماضي أصبح ينظر إلى الهجرة على أنها مشكلة ينبغي البحث لها عن حلول ناجعة، ز من ذالك ظهر الاتجاه نحو غلق الحدود أمام كل انواع الهجرة الوافدة حتى اللاجئين والتجمع الأسري.3 و لم تقتصر هذه على الدول المستقبلة بل انعكست آثارها حتى إلى بعض الدول الأوربية المصدرة للمهاجرين فقامت هذه بمراجعة سياساتها الخاصة بالهجرة كرد فعل على الانتهاكات المتكررة من بعض الدول و تقصيرها في حماية الأجانب.

و في هذا الإطار أصدرت الجزائر سنة 1973 نص القرار الصادر عن مجلس الثورة جاء فيه " نظرا للحالة المزرية التي آل غليها المهاجرون الجزائريون في فرنسا جرّاء العنصرية والاضطهاد فإن مجلس الثورة و مجلس والوزراء بعد الانحناء أمام المرحلة الجديدة من الشهداء اللذين لا ذنب لهم إلاّ مطالبتهم بالمساواة الرامية إلى تعكير العلاقات بين الجزائر و فرنسا والعالم الثالث بأسره و يقرر الوقف الفوري للهجرة الجزائرية في انتظار ضمان الأمن و الكرامة للجزائريين من طرف السلطات الفرنسية"

1Guillant(Michelle), La Mosaique des migrations Africaines, Revue Esprit N° 160: Paris, Aute -Septembre, 2005, p 165.

2Mouhoubi(Salah), La Politique de coopération, Algérie- France, bilans et perspectives, Benaknoun : Alger, Edition OPU, p 235.

3Ibid, p 237.

و رغم انخفاض عدد العاملين المهاجرين من الجزائر إلى فرنسا في السبعينيات و الثمانينيات إلاّ أن هجرة الأسر حالت دون الانخفاض الحاد في أعداد المهاجرين في تلك الفترة، لذا تميز دراسات الهجرة بين نمط الهجرة الفردية لدوافع اقتصادية و الذي ميز الهجرة المغاربية إلى أوربا في الستينات، ونمط هجرة أسر المهاجرين الذي ساد منتصف السبعينات.

و عموما فقد اتبعت الدول الأوربية العديد من الوسائل منها أن تمنع تماما الهجرة أو تعتمد وسيلة التراخيص السياحية المحددة المدى أو تعتمد سياسة الهجرة الانتقائية بينما بات أهم مشكل يعني منه المهاجرون هو العنصرية والسياسات التمييزية و يرجع ذلك بالأساس إلى عاملين أساسيين، الأول هو عامل تركز المهاجرين في مناطق معينة و بأعداد كبيرة، وهو رأي الرئيس الفرنسي " جورج بومبيدو" في تفسير الأحداث التي وقعت بفرنسا ضد الجزائريين و التي يرجعها إلى تركز المغاربة و الجزائريين بصفة خاصة في بعض المدن كمرسيليا وليون وباريس وسط تجمعات ضخمة تعيش فيها أجناس مختلفة يستحيل التعايش فيما بينهما بسبب اختلافات جوهرية كالدين و العادات.

أما العامل الثاني فهو مرتبط أساسا بالبطالة التي ارتفعت بنسبة مقلقة فبلغت أكثر من 5.82 مليوت عاطل عن العمل في السوق الأوربية المشتركة سنة 1978 منهم 22.8% فرنسيين و أكثر من 300 عاطل عن العمل من الأجانب.1

ومن جانب آخر فإن الأيدي العاملة المهاجرة إلى أوربا و إن كانت تؤمّن لها طاقة عاملة شابة ورخيصة، إلا أنها من ناحية أخرى تشكل خطرا محتملا نتيجة ما يسميه الأوروبيون بالخطر الإسلامي الجنوبي هذا الوضع ازداد

1حسن علي (محمد مصطفى)، سياسات و تجارب إعادة انخراط مهجري بلدان المغرب العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص 21

من تخوف امتداد الأزمة الأمنية من الجزائر إلى بعض الدول الأوربية وبخاصة تلك التي تستهدفها قوافل المهاجرين من شمال إفريقيا.

هذه السياسة أنتجتها الدول الأوربية من أجل وقف تدفق المهاجرين القادمين إلى أوربا و المتمثلة في غلق الحدود، لم تستطع معالجة المشكلة كما كانت تستهدفها هذه السياسة بل زادتها حدّة و أدت إلى بروز وجه جديد للهجرة وظاهرة أكثر خطورة هي الهجرة غير الشرعية.

1-3 مرحلة الهجرة غير الشرعية:

تزامنت مرحلة غلق الحدود مع بعث سياسة محاربة الهجرة في أوربا، هذه الأخيرة التي تفطنت إلى ضرورة إدخال قضية الهجرة في أولوياتها السياسية و الأمنية ما تمخض عنه ما عرف باتفاقية "شنغن" والتي بموجبها تم غلق الحدود وفض الرقابة اللازمة من أجل منع تدفق المهاجرين، و طبقت سياسة غلق الحدود ابتداءا من سنة 1974 و بذلك حصرت أشكال الهجرة في: التجمع الأسري، اللجوء أو الهجرة السرية، وفي سنة 1993 قامت الدول الأوربية بتعديل قوانينها المتعلقة باللجوء رغم أنها لا تستقبل سوى 2 إلى 3% من إجمالي اللاجئين (كانت ألمانيا أول من بادر إلى ذلك على اعتبار أنها تستقبل ربع حصة أوربا من اللاجئين ثم تبعتها في ذلك كل من فرنسا وبريطانيا) و هو ما أدى إلى ظهور الأشخاص من دون وثائق أو ما يعرف ب (Les sans papiers) و الذين يعتبرون أيضا مهاجرين غير قانونيين و موازاة مع ذلك قامت بالتركيز على عملية إدماج المهاجرين القدماء في المجتمع الأوربي و تسوية وضعية الأشخاص الموجودين بصفة غير شرعية حتى يطوى ملف الهجرة نهائيا.1

1Chaleard (Blanc), Claude (Marie), Histoire De L'immigration, Edition la Découverte :Paris, 2001, p 13.

غير أن هذه السياسة الصارمة كان لها أثر عكسي تجلى في تشجيع الهجرة السرّية في ظل الدور الذي لعبه المهاجرون القدامى المقيمون في أوربا في تدعيمها و تشجيع طريقة الدخول غير القانوني ما دامت الطرق الشرعية مستحيلة، أو بإجراءات جد معقّدة وحتى بالنسبة لطلبات اللجوء السياسي، و بهذا الشكل انتقلت أوربا من سياسة تشجيع الهجرة إلى منعها والبحث لها عن وسائل ملائمة لوقفها و ردعها في ظل بروز ظاهرة "الهجرة غير قانونية" و التي تعد أكثر تعقيدا و صعوبة وباتت تقلق المجتمع الدولي بعد تحولها من مشكلة تخص دول الوصول إلى مشكلة عالمية تقلق الضمير الدولي.

و كما سبقت الإشارة إليه من أهمية الشمال الإفريقي بالنسبة للهجرة إلى أوربا سواء كان المهاجرون من بلدان الشمال الإفريقي أو من غيرها متخذين منها معابر و محطات رحيل للوصول للمهجر الأوربي، وما زالت تيارات الهجرة تتدفق عبر شمال إفريقيا إلى أوربا فيما سمي بتهديد المهاجرين غي الشرعيين من شمال إفريقيا ويعد هذا النمط من الهجرة أكبر مشكلة تواجه دول الاتحاد الأوربي ما جعلها على رأس الأولويات السياسية لمعظم الدول الأوربية حاليا.

و بالرغم مما يكتنف هذا النمط من الهجرة من مخاطر و صعوبات ما زالت القوارب غير المجهزة و لا المؤهلة تعبر البحر الأبيض المتوسط يوميا عن طريق ما يسمى "بالطريق الأزرق" والذي يستخدم لنقل المهاجرين من شمال افريقيا إلى أوربا عبر اليونان و إيطاليا و إسبانيا.

وقد تزايدت أعداد المهاجرين غير الشرعيين و تعددت مصادرهم ووجهاتهم و مساراتهم كما تشير إلى ذلك أحدث بيانات منظمة الهجرة الدولية.1 و في هذا السياق أصبحت جزر الكناري الإسبانية من أهم محطات

1IOM, 2006, Losing Hope atSea, The tragedies of irrrgular migration, migration, switzerland, Decembre 2006.

الهجرة غير الشرعية للمهاجرين الجزائريين، فقد وصل عدد المهاجرين غي الشرعيين في جزر الكناري إلى 30 ألف مهاجر غي شرعي في قوارب خشبية صغيرة سنة 2006 وحدها فقط.

كما أن هناك محطة أخرى تشبه جزر الكناري الاسبانية و هي جزيرة "لامبدوسا" الاطالية التي أصبحت نقطة استقبال المهاجرين غير الشرعيين من سواحل الشمال الإفريقي، حيث تنقل وكالات تهريب البشر المهاجرين ذكورا و إناثا و أطفالا أيضا من الجزائر إلى سواحل ليبيا حيث مناطق تجميع المهاجرين ومن ثم يتم نقلهم بالقوارب إلى جزيرة "لامبدوسا"، وممّا يدل على خطورة الموقف أن حوالي 50 غلى 60% من المهاجرين فقط من يصلون إلى وجهتهم بينما يغرق باقي المهاجرين في البحر أو يموتون بسبب التكدس و العواصف والأمواج.

و الأرقام المذكورة تعني فشل أيلوب " الردع" في وقف موجات الهجرة، وتستدعي بذلك الحكومة للتفكير في حلول أخرى يجمع المراقبين على أنها " تنموية"

وتسجل إحصائيات أن ظاهرة الهجرة السرية في الجزائر عام 2009 شهدت تناميا ملحوظا رغم أنه السنة الجديدة من تطبيق قانون جديد المجرّم لظاهرة الهجرة غير الشرعية وظهرت أصناف جديدة من المهاجرين بناء على إحصائيات رسمية. و أفيد في هذا الشأن تسجيل أعلى مستوى الأطفال وصلوا الشواطئ الإطالية و الإسبانية و عدد من النساء الحوامل والشيوخ.1

و يرى مسؤولوا وحدات حراس السواحل الأوربية عبر قوارب تقليدية و تضاعف عدد المهاجرين السريين. و رغم ذلك تتمسك الجزائر برفضها للانخراط في سياسة الاتحاد الأوربي الرامية إلى إشراك دول الضفة الجنوبية في جهود محاربة الهجرة السّرية باتجاه الشمال، مبررة رفضها بـ "سياسة الاتحاد الإفريقي" التي لا تريد لإفريقيا أن تكون " حرسا متقدما". كما أن تطبيق القانون الجديد الذي يقضي بحبس المرشحين للهجرة و بعقوبات

1IOM, 2006, Losing Hope atSea, op cit.

أقصى على مدبري الرحلات فتح الباب أمام وجهات أخرى، وباتت الوجهة الجديدة للمهاجرين السّرين تتم عبر تركيا، حيث يسهل العبور عبر اليونان ويغيب قانون يتيح حبس المرشحين و يكفي التطلّع أمام مقر السفارة التركية في الجزائر للنظر في حجم طلبات التأشيرة التي أصبحت يوميا جزء كبير منها لشباب مهاجر.1

2- واقع الهجرة غير الشرعية في الجزائر:

لقد اتسعت هذه الظاهرة في السنوات القليلة الماضية في الجزائر، و ارتفع عدد المهاجرين السرّيين الذين تمكنوا من دخول الفضاء الأوربي المشترك في رحلات بحرية لا تخلو من المخاطر بحثا عن فرص عيش أفضل، وتزايدت أعداد اللذين ماتوا غرقا و أصبحت مسألة المهاجرين السريين تطرحها نفسها أكثر فأكثر على جدول المباحث و اللقاءات بين بلدان الضفة الجنوبية للمتوسط و بلدان الإتحاد الأوربي، دون أن تفلح كل الإجراءات الأمنية في الحد من الظاهرة و تقليص عدد الموقوفين غرقا أو حجم الزوارق الخشبية سواء من المغرب لعبور التراب الإسباني في ساعات متأخرة من الليل، حتى اصطلح على تسميتها " قوارب الموت" أو "الباتيرا" كما تدعى باللغة الإسبانية.

2-1 أسباب الهجرة غير الشرعية في الجزائر

لفهم ظاهرة الهجرة غير الشرعية التي أصبحت تقلق بال الحكومات المستقبلة لابد من تقصي أسبابها، والتي يمكن تلخيصها في العوامل التالية:

1Vue www. Elkhabar.com /quotidien/ ? ida=1…nsert=2009080.

2-1-1العوامل لاقتصادية:

- يعاني الاقتصاد الجزائري من اختلال و عدم التوازن في هياكله البنيوية هذا من جهة و ارتباطه و عدم اعتماده على إيرادات المحروقات قد يعرضه إلى صدمات و هزات عنيفة حيث أن يؤثر فيه بصورة كبيرة بفعل تقلّبات الأسعار لأن اعتماد اقتصاد الدولة على تصدير مورد واحد يعرضها للوقوع في دائرة من المتاهات الدولية و الاقتراض من البنوك و المصاريف العالمية ما ينعكس بالسلب على البرامج التنموية الجاري تطبيقها داخل الدولة لأن حصول أي طارئ في الساحة الدولية يجعلها تتعرض إما للخسارة أو الربح المؤقت و خسارة لها تبعاتها تظهر على المدى البعيد من جانب آخر و في تقديرات اختصاصي صندوق النقد الدولي فإن لجوء الجزائر إلى تحرير التجارة الخارجية يساهم بإيجابية في العوامل الثلاث نسب الصرف الحقيقية، تنويع الصادرات إضافة إلى وجود قلّة في تنويع الصادرات و غلبة مورد النفط على الصادرات الجزائرية و كذا غياب نسب الصرف الحقيقية وعدم قابلية تحويل الدينار.1
- التباين في المستوى الاقتصادي، يتجلى التباين في المستوى الاقتصادي بصورة واضحة بين الدول الطاردة والدول المستقبلة .

هذا التباين هو نتيجة لتذبذب وتيرة التنمية في هذه البلاد التي لازالت تعتمد أساسا في اقتصاداتها على الفلاحة والتعدينوهما قطاعان لا يضمنان استقرارا في التنمية نظرا لارتباط الأول بالأمطار والثاني بأحوال السوق الدولية وهو ما له انعكاسات سلبية على مستوى سوق العمل.2

1قيرة (إسماعيل)، مستقبل الديمقراطية في الجزائر، مركز الدراسات الوحدةالعربية: لبنان، ط1، 2002، ص52.

2الخشاني (محمد)، أسباب الهجرة غير الشرعية إلى أوربا، http://www.aljazeera.net/specialfiles/pages/40d65cc9-4cc5-41a4-b718-6656b133f208

- إن العبئ الاقتصادي الذي تتحمله الدولة الجزائرية من جرّاء تدفق موجات الهجرة غي الشرعية للأجانب و الأفارقة زاد في نسبة البطالة لتوفير اليد العاملة الرخيصة والتي تسعى لضمان القوت اليومي و بالتالي أثر عامل النمو المتزايد في السكان على الوضع الاجتماعي في مختلف القطاعات ممّا أدى إلى توسيع أنواع الجرائم الاقتصادية، وبالتالي زيادة التهريب للثروات إلى بلدانهم الأصلية بأثمان بخسة و بكميات كبيرة مما يضر الاقتصاد الوطني.
- إن العملية التوزيعية للثروة الوطنية ارتبطت بالعديد من المشكلات خصوصا لدى فئة الشباب الجامعي و الشباب الحاصلين على شهادات التكوين المتخصص فعجز مؤسسات المجتمع عن استيعاب هذا العدد الهائل من الشباب (يتخرج سنويا من الجامعات الجزائرية ما يقارب 230 طالب) وتحقيق الحد الأدنى من طموحاتهم ما يؤدي إلى الزيادة في الإحباط الفردي والسخط الجماعي ومن ثم يصبح الفرد أكثر استعدادا للانخراط في الثقافة الهامشية، والهجرة السرّية تعتبر مظهرا من مظاهر هذه الثقافة.1

و يرجع الباحثون الاضطرابات التي عرفها المجتمع الجزائري إلى:

- إقصاء الشعب الجزائري من المشاركة السياسية التنموية على عكس مشاركته الجماعية في تحرير البلاد.
- غياب دور الفرد الجزائري كحافز في العملية التنموية ما جعل الاقتصاد الجزائري مجرد جسد بدون روح.
- تدفق ريوع النفط سمح في زيادة الاستهلاك الكمالي لشرائح اجتماعية محددة، بينما ظلت القاعدة عريضة من المجتمع الجزائري تعني من عدم إشباع الحاجيات الأساسية للحياة، و ازدادت المعاناة من

1رمضان (محمد)، الهجرة السرية في المجتمع الجزائري/ أبعادها و علاقتها بالاغتراب الاجتماعي، دراسة ميدانية،كلّية الآداب و العلوم الإنسانية: جامعة تلمسان.

شروع الدولة في تنفيذ سياسة الإصلاحات الاقتصادية و الهيكلة والتي كانت انعكاساتها واضحة على الفئات الدنيا من المجتمع سواء تلك القاطنة في الأرياف أو في المدن.1

2-1-2 العوامل الاجتماعية:

و إذا كانت العوامل الاقتصادية تشكل دافعا قويا وراء الهجرة إلاّ ذلك لا يعني بأنها كافية ما يعني أن قرار الهجرة تدفع إليه عوامل أخرى تتجلى في الظروف الاجتماعية و تعدد الأسباب و تتنوع بتعدد المهاجرين، ولكنها تتجمع كلّها لتدل على بيئتين: الأولى طاردة والثانية جاذبة، ويدل التحليل النفسي الاجتماعي لهذه الحركة على وجود بعض العوامل في البيئة الطاردة التي تحدث في نفسية المهاجر شعورا داخليا ينفر من بيئته الأصلية، ويدفعه للبحث عن بيئة جديدة يتوقع أن تكون ظروف الحياة فيها أفضل من الظروف التي تعيش في ظلها في موطنه الأصلي.2 وتتمثل في:

- صورة النجاح الاجتماعي الذي يظهره المهاجر عند عودته إلى بلده لقضاء العطلة حيث يتفانى في إبراز مظاهر الغنى: سيارة- هدايا- استثمار في العقار... و كلّها مظاهر تغذيها وسائل الإعلام المرئية.
- أسباب نفسية و ذاتية: و هي تخص الميولات الشخصية للأفراد بحيث تبرز هذه الأخيرة من خلال المكبوتات و الرغبات الشخصية في البحث عن تحقيق التفوق الاجتماعي.

1سموك (علي)، إشكالية العنف في المجتمع الجزائري/ من أجل مقاربة سوسيولوجية، مختبر التربية و الانحراف والجريمة في المجتمع، جامعة باجي مختار: الجزائر، 2006، ص ص 208-209.

2رمضان (محمد)، الهجرة السرية في المجتمع الجزائري، مرجع سبق ذكره، ص 210.

- وسائل الإعلام: وخاصة منها المرئية حيث الصورة الإعلامية تستقطب المشاهد بمغريات الغرب كأحلام يسعون لتحقيقها.

غذن يرى "ميرتون" أن المشكلات الاجتماعية تصاحب التقدم الصناعي ويزداد الإحساس بها عند بعض مجموعات السكان عندما يقارنون الظروف التي يعيشها الناس مثلا بالظروف التي يمكن أن تكون موجودة، وتؤدي إلى كسر حدّة هذه المشكلات.1

و الفشل في حل المشكلات الاجتماعية المتمثلة في الفقر و المجاعة و البطالة والأمراض، و شعور الأفراد ووعيهم بحدّة ووطأة هذه المشكلات، و إن حاجاتهم غير مشبعة و بالمقابل ما يرونه في الضفة الأخرى من إغراءات ورغبتهم في تحسين وضعيتهم المعيشية و تحقيق حلمهم بالهجرة من جهة ومن جهة أخرى نظرا للإجراءات الأمنية الصارمة، و عدم السماح لهم بدخول دول الاستقبال، فإنهم يعمدون إلى الهجرة غير الشرعية معرضين حياتهم لجميع المخاطر أقساها الموت غرقا في عرض البحر.

تعيش المجتمعات خاصة العربية بمختلف شرائحها الاجتماعية والثقافية جملة من التناقضات الاجتماعية، بل و حتى الصراعات التي جعلتها المنطقة أكثر حراكا في العالم وتتصل هذه التناقضات بالمشروع المجتمعي للمنطقة خصوصا مستويات التوفيق بين الأصالة و الحداثة و ذلك فمختلف جوانب الحياة للأفراد و الجماعات كطبيعة الأسرة و العلاقة بين الرجل و المرأة، ومكانة المرأة في المجتمع و كذا دور الدين والديمقراطية و الحريات الحزبية، والمواطنة و الولاء و في ظل هذه الأوضاع تعيش الفئات الاجتماعية لا سيما الشباب صراعا مع القيم

1 توفيق قمر(عصام)، عبد المنعم فيصل (عبير)، و آخرون، المشكلات الاجتماعية المعاصرة، ط1، دار الفكر: عمان، 2008، ص 22.

الجماعية و يدفع هذه الهيئات إلى الشعور بالغربة و هي داخل مجتمعاتها، ليتضح مما سبق أن هجرة الشباب الشرعية تحمل في طيّاتها دلالات مجتمعية عميقة تعبر عن الاحتجاج عن الأوضاع الراهنة و رفضها.1

2-1-3 الأسباب البيئية:

تمثل البيئة أحد العوامل الطاردة و الجاذبة في ذات الوقت، باعتبار أن البيئة و على مر التاريخ كما لها دورا أساسيا في نشأة وزوال العديد من الحضارات والمجتمعات، تأسيسا على هذا فالعوامل المناخية السيئة والتقلبات المناخية والكوارث الإيكولوجية، تدفع كل عام بأعداد بشرية هائلة للحراك والهجرة ولاسيما في المجتمعات و الدول ذات البنيات و الهياكل الاقتصادية المختلفة و التي تعتمد على الزراعة، بالإضافة إلى انعدام العدالة في التوظيف و توزيع الثروات، ما يفرز ويفتح المجال واسعا أمام بروز ثقافة جمعية طاردة.[2]

2-1-4 الإعلام:

الاتصال عملية معقدة تهدف إلى نقل الأفكار و المعلومات و المشاعر (الرسائل) من المرسل إلى المستقبل، أو جمهور المستقبلين عبر قناة اتصال معينة.[3]

هناك الكثير من الآراء و المواقف التي رأت أن وسائل الإعلام قامت و بكفاءة عالية و إعادة تشكيل الهويات الوطنية، و الهويات المتخطية للحدود الوطنية،[1] و رغم أن ما وصل البلاد العربية من حضارة الغرب لم تكن

1اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا (الإسكوا)، موجز السياسات الاجتماعية، موجز السياسات الاجتماعية حول هجرة الشباب في البلدان العربية، العدد الثالث،2009، ص 08.

2المؤتمر الأول للمغتربين العرب، جسر التواصل، دور الدراسات و مراكز الأبحاث في تنظيم الهجرة العربية، مركز السودان لدراسات التنمية والسكان نموذجا، الأمانة العامة، 4-6 ديسمبر 2010، ص 06.

3عليان(ربحي مصطفى)، الطوبي(عدنان محمد)، الاتصال و العلاقات العامة، ط1، دار الصفاء: عمان، 2005، ص167.

معطياتها الإيجابية بل استعماره وهيمنته، إذ راح الغرب ينظر إلى البلدان العربية بوصفها سوقا ومنطقة للنفوذ ووجهة تابعة.2

2-1-5 الأسباب السياسية و الأمنية:

شهدت المنطقة العربية سلسلة من الأحداث و الصراعات الأحداث و الحروب التي جعلتها من بين أكثر المناطق توترا في العالم، فقد شهد العراق مثلا في العشرين عاما الماضية من أكثر الحروب ضراوة في العقود الأخيرة هما حرب الخليج الأولى والثانية، وبعد الغزو الأمريكي للبلاد عام 2003، وفي لبنان ما إن انتهت الحرب الأهلية التي دامت أكثر من عقدين من الزمن حتى وقع في الحرب مجددا في الحرب 2006 إثر العدوان الإسرائيلي عليه. وفي المغرب العربي شهدت الجزائر أثناء تسعينيات القرن الماضي عشرية سوداء أدت إلى تدهور الحالة الأمنية في الجزائر ما أدى بهم إلى الفرار بحثا عن الأمن والسلام. و تواجه شرائح مجتمعية متعددة لا سيما الشباب آفاق مسدودة لذلك يلجأ الشباب إلى الهجرة سواء الشرعية أو غير الشرعية سعيا وراء الأمن والسلامة.3

فالهجرة غير الشرعية هي في الواقع تعبير عن سخط على الوضعية الشباب في بلدانهم، فالدول المصدرة للمهاجرين تتسم في معظمها بالحرمان السياسي و النظم الفردية و فقدان حرية التعبير عن الرأي و الديمقراطية الشعبية وغياب مبادئ حقوق الإنسان واحترام الحريات العامة، بحيث يشعر الأفراد بحالة من عدم الاستقرار السياسي والنفسي والاجتماعي و الرغبة في البحث عن ملجأ آمن يحقق له لكرامة الإنسانية و حرية الرأي

---

1 سنو(غسان منير حمزة)، الطراح(علي أحمد)، الهوايات الوطنية و المجتمع العالمي و الإعلام، ط1، دار النهضة العربية: لبنان، 2002،ص 173.

2خاتمي(محمد)، ترجمة الطائي(سرمد)، حوار الحضارات، دار الفكر: دمشق،2002،ص 131.

3اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا(الإسكوا)، موجز السياسات الاجتماعية حول هجرة الشباب في البلدان العربية، العدد الثالث، E/Escwa/SDD/2009/Technical Papier 7. 8 ،2009ص

والتعبير عن الذات والديمقراطية وتظهر هذه الظاهرة بالذات في الدول الأكثر تسلطية في دول العالم الثالث حيث يزداد عدد الأشخاص المهاجرين بأي وسيلة غير شرعية للخلاص من الواقع القائم.1

3- شبكات تهريب المهاجرين في الجزائر:

إن الجزائر ليست قريبة بما فيه الكفاية لا من اسبانيا على الشمال الغربي، حيث أن أقرب نقطة من إسبانيا عي مدينة "الغزوات" و التي تبعد بحوالي 195 كلم حوالي 105 ميل بحري، و لا من فرنسا في الشمال أو حتى من إيطاليا في الشمال الشرقي،2 بما أن ولاية عنابة تبعد عن سردينيا مسافة 245 كلم (132 ميل بحري)، و هذا من شأنه أن يكون له أثر على المنافذ والطرق المستعملة للهجرة في الجزائر.

كما أن هذه الخاصية أدت إلى وجود نقص كبير في مجال التأطير من طرف عصابات التهريب، التي لا تسمح لها إمكانياتها و لا خبرتها للولوج بسهولة إلى أوربا، وعليه فإنها تفضل التنسيق مع العصابات التي تعمل في هذا المجال و التي تنتشر في كل من تونس وليبيا و المغرب بشكل أقل.3

بحيث تعتبر شواطئ ولاية "مستغانم" هي المحطة الرئيسية التي ينطلق منها "الحراقة" الجزائريين نحو اسبانيا، غير أنه ابتداء من عام 2007 أصبحت ايطاليا وبالضبط سردينيا محل اهتمام بالنسبة للمهاجرين على حد سواء، و على هذا الأساس تحولت شواطئ سيدي سالم في عنابة إلى نقطة انطلاق لآلاف المهاجرين غير الشرعيين الراغبين في الوصول إلى إحدى الدول الأوربية، على الرغم من أن المسافة التي تفصل الساحلين ومن خلال

1فياض(هاشم)، إفريقيا دراسات في حركة الهجرة السكانية، مركز البحوث و الدراسات الإفريقية: ليبيا، 1992، ص 13.

2معمر(محمد)، أسباب ودوافع الإقبال على ظاهرة الحرقة/ دراسة ميدانية على ظاهرة الحرقة، دراسة ميدانية للحرقة المطرودين من إسبانيا بمدينة الغزوات ولاية تلمسان، مذكرة ماجستير، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة الجزائر، 2009،ص 52.

3مبروك (مهدي) الهجرة السرية بالمغرب العربي، الشباب، الشبكات، وثقافة الهروب، مجلّة المغرب الموحد، العدد4، ص8.

ذلك تشكلت بها عصابات التهريب بصفة تدريجية، واستطاعت بمر الزمن أن تكتسب خبرة وتعدّ استراتيجياتها الخاصة في طريقة العمل و التنظيم.

كما ينبغي الإشارة أن كثافة المهاجرين المتواجدين ببعض المناطق الجنوبية، وعلى الخصوص بولاية تمنراست بحكم للنيجر، أدرار التي كانت لها حدود مع المالي، إليزي، على الشرق قريبة من ليبيا،[1] أصبحت اليوم تعرف ديناميكية كبيرة في مجال تهريب السلاح و الارهاب، و في نفس الأخذ فإنها تتوافر على جميع ظروف نشأة العصابات المتخصصة في نقل المهاجرين إلى المناطق الشمالية تمهيدا لدخولهم إلى الإقليم المغربي أو التونسي، و أخرى تقوم بإيوائهم و تشغيلهم في البناء و الأعمال المنزلية الأخرى، و هي ليست عصابات تهريب يأتم معنى الكلمة، و لكنها تقوم بأنشطة مساعدة أو تدخل ضمن الإطار العام للتهريب.[2]

و يلاحظ أن العامل الجغرافي أثر كثيرا في طرق تهريب المهاجرين في الجزائر و حتى على كيفيات الإعداد له، إذ في غالب الأمر لا يكون هناك علاقة بين المهرب و المهاجر إلاّ بعد اقتناع هذا الأخير بالفكرة تأثر بأصدقائه.

أن أغلبية حالات التهريب في الجزائر تكون من طرف شبكات بسيطة، غير منظمة و لا مهيكلة وفقا للبناء و التنظيم الذي تعرفه عصابات الإجرام المنظم، و هذا ما يجعلهم يحاولون تقليل علاقتهم مع المهاجرين حتى يبقون بعيدين عن الشكوك، و حتى من حال القبض على المهاجر فلا يستطيع التبليغ عن المهربين لأنهم لا يعرفونهم.

كما أنهم لا يرافقونهم و لا يقدمون لهم خدمات ما بعد الوصول لدولة المقصد، و لا يضمنون حتى نجاح الرحلة مما يجعل الأموال التي يجب دفعها في اليوم المحدد للرحلة أو قبل ذلك بصفة جزئية، غير قابلة للتعويض إلا في حالات نادرة حيث يتم توفير وسائل جديدة للرحلة.

1صايش(عبد المالك)، مكافحة تهريب المهاجرين السريين، مرجع سبق ذكره ص 125.

2المرجع نفسه، ص 125.

و مع كل هذا يمكن الحديث عن وجود بعض القرائن التي توحي بتغيرات أو تطورات تعرفها هذه الشبكات، تجعلها تكتسب صفة التنظيم بصفة تدريجية، خاصة من خلال قدرتها على المناورة و تضليل أجهزة الأمن، و كذا تغيير مواقع نشاطها بين الشرق و الغرب، بل أصبحت تربط اتصالات مع الشبكات الدولية المختصة بالخصوص في تونس و ليبيا.1

أما الملاحظة الأخيرة التي يمكن أن نبديها بشأن تهريب المهاجرين في الجزائر، فتتمثل في الاعتماد بصفة شبه كاملة على الرحلات البحرية باستعمال القوارب الصغيرة، ثم هناك أيضا بعض الحالات المعزولة لمحاولة الهجرة عن طريق التسلل إلى السفن الأجنبية، لكنها تبقى محاولات معزولة قد ترتبط فقط برشوة أعوان الرقابة، أما بالنسبة لاستعمال الوثائق المزورة فهي حالات لا تكاد تذكر بالنسبة للجزائر و لكنها شاسعة بالنسبة للأفارقة الذي يقصدونها.2

3-1 تهريب المهاجرين في القانون الجزائري:

تناول المشرع الجزائري تهريب المهاجرين في قانونين مختلفين هما قانون 11/08 المتعلق بشروط دخول الأجانب إلى الإقليم الجزائري و إقامتهم به وتنقلهم فيه3، و قانون 09/ 01، الذي يعدل ويتمم 156/66 المتضمن قانون العقوبات.4

1مبروك (مهدي)،الهجرة السرية بالمغرب العربي، الشباب، الشبكات، مرجع سبق ذكره، ص 08.

2عبد المالك صايش، مكافحة تهريب المهاجرين السريين، مرجع سبق ذكره، ص 127.

3قانون 11/8 المؤرخ في 21 جمادى الثانية الموافق لـ 25 يونيو 2008، يتعلق بدخول وخروج الأجانب إلى الجزائر و إقامتهم بها وتنقلهم فيها، جريدة رسمية، العدد 36، الصادرة في 02 يوليو 2008.

4قانون 1/9 المؤرخ في 29 صفر 1430، الموافق لـ 25 فيفري 2009، يعدل ويتمم الأمر رقم 156/66 المتضمن قانون العقوبات، الجريدة الرسمية، العدد 15، الصادرة في 8 مارس 2009.

ففي القانون الأول لم يورد المشرع الجزائري تعريفا لتهريب المهاجرين رغم معالجته لشق من هذه الظاهرة فيه، بل و لم يستعمله حتى كمصطلح على الرغم من أنه تنبيه بعد مرور ثلاث سنوات من تصديق الجزائر على بروتوكول الأمم المتحدة المتعلق بتهريب المهاجرين، وقد جاءت المادة46 تتناول صراحة مسألة تهريب المهاجرين حيث تنص على أنه: " يعاقب بالحبس من سنتين إلى خمس سنوات و بغرامة مالية من 60000 إلى 200000 دج "كل شخص يقوم بصفة مباشرة أو غير مباشرة بتسهيل أو محاولة تسهيل دخول أو تنقل أو إقامة أو خروج أجنبي من الإقليم الجزائري بصفة غير قانونية". [1]

4- منافذ الهجرة غير الشرعية في الجزائر:

تعد دول منطقة الشرق الأوسط و شمال إفريقيا أحد المصادر الرئيسية للمد الأوربي بالأيدي العاملة، لقربها الجغرافي من ناحية ومن توافر العرض من الأيدي العاملة من ناحية أخرى، وذلك نتيجة لارتفاع معدلات البطالة و خاصة بين الشباب في معظم هذه الدول، و توجد هناك عدّة معابر يتسلل عبرها المهاجرين غير الشرعيين.[2]

فقد شهدت مناطق جنوب الصحراء الكبرى منذ العقدين الأخيرين تزايدا في أعداد المهاجرين الذين يحاولون عبور البحر الأبيض المتوسط و المحيط الأطلسي إلى دول الاتحاد الأوربي بوسائل نقل غير مأمونة، ويتوجه معظم هاؤلاء المهاجرين إلى إسبانيا بحرا، مما عرّض الكثير منهم للأخطار، وقد وصل وقد وصل إلى جزر الكناري عبر قوارب

1قانون 11/8، مرجع سبق ذكره.

2البربري(محمد)، الهجرة الوافدة من منظور أمني، دراسة تطبيقية على جمهورية السودان، رسالة دكتوراه في علوم الشرطة، كلّية الدراسات العليا، أكاديمية الشرطة، القاهرة، 1991،ص 05.

قديمة غير مؤهلة للرحلات البحرية حوالي 14500 ألف إلى الأراضي الإيطالية، بينما وصل أكثر من 1600 شخص إلى مالطا و لكن للأسف الشديد الكثير من هؤلاء لقوا حتفهم موتا في البحر.[1]

في هذا السياق، أصبحت الجزائر منذ حوالي 15 سنة بلد مقصد و منطقة عبور للهجرة غير الشرعية، من هؤلاء الرعايا الأجانب من جنسيات إفريقية، اخترقوا الحدود الجزائرية عبر مسالك ملتوية لتفادي نقاط المراقبة لا سيما على مستوى الشريط الحدودي البري.2 و تتفرع هذه الطرق إلى:

4-1 الطرق البرية:

إن أسلوب التسلل مع كونه ليس الطريقة الوحيدة المعتمد عليها لعبور الحدود و الدخول إلى أقاليم دولة أخرى، إلا أنه يعد من أبرز الأنماط المعتمدة و المعروفة في مجال الهجرة السرية و هذا على الرغم من أنه لايلاقي الصدى الإعلامي الذي يعرفه الأسلوب البحري.[3] ومن هذه المنافذ البرية نذكر:

تنطلق موجات المهاجرين غي الشرعيين من ثلاث مدن من الجنوب الجزائري هي تمنراست، جانت، و أدرار بهدف الالتحاق بثلاث "مدن ملتقى" هي عين امياس و بشار وورقلة، حيث انطلاقا من هذه الأخيرة يمكن أن تتجه نحو مدن الشمال و السواحل أو التوجه إلى مدن المغرب الجزائري، خاصة مغنية ومنها نحو الحدود المغربية.

1هبة فاطمة، الاتّجار بالبشر/ الشكل المعاصر لتجارة الرقيق، مجلّة سياسية دولية، العدد 66، 2006، ص 85.

2Lbdellaoui(Hocine) , La gestion des frontière en Algérie, CARIM rapport de recherche, 2008, p 04.

3Gao (Yun), V.(Poisson), Le trafic et l'exploitation des immigrants chinois en France, Travail, Genre et Sociétés,N° 16, Paris, pp 11-15.

أما الطرق المنطلقة من أميناس فتتجه نحو مناطق برج مسعودة أو نحو ورقلة للالتحاق بالحدود الليبية أو التونسية، في حين تشكل مدينة بشار منطلق المهاجرين غير الشرعيين نحو الحدود المغربية أو نحو الشمال الغربي الجزائري مرورا بمدن عين الصفراء، مشرية تلمسان للوصول غلى مدينة مغنية.

وللخروج من التراب الجزائري يكون إما الالتحاق بليبيا مرورا ببرج مسعودة أو اختراق الحدود المغربية و يتم عادة من مدينة مغنية، ويمكن أن يتم هذا الأمر من مدينة بشار و منطقة العقيد لطفي على الحدود الجزائرية المغربية القريبة من مدينتي السعيدية و الناظور المغربيتين.1

و تجدر الإشارة هنا، إلى أن حالات الهجرة غير الشرعية صنفت من قبل السلطات الجزائرية إلى فئتين: الأولى خاصة بالنازحين من دولتي النيجر والمالي الذين أدرجوا ضمن فئة اللاجئين لتتكفل بهم المحافظة السامية للاجئين، أما الثانية فتضم المنتميين إلى أكثر من دولة إفريقية و يعتبرون متسللين و مقيمين بطريقة غير شرعية و هذا لعوامل عديدة منها هي عدم استقرار الأنظمة السياسية لبلدانهم، وفي كلتا الحالتين يحفز هؤلاء الرعايا الأجانب أسباب اقتصادية، سياسية، اجتماعية، أمنية وديموغرافية.2

4-2 الطرق البحرية:

إن طول الساحل الجزائري و توفره على عدد كبير من الموانئ جعله قبلة للشباب "الحرّاق"حيث أن شساعة المحيط الميناءي وقلّة أفراد الأمن و انعدام الأجهزة المتطورة كوسائل للإنذار و الكاميرات... سهّلت للمهاجرين غي

1Labdelaoui(Hocine), op.cit, p 05.

2Driouach(Hichem), La question de la migration clandestine en Méditerranée/ le cas du Maroc, Association Marocaine d'Etudes et de recherches sur l'immigrationM Casablanca 13,14 et 15 juin 2003,p 07.

الشرعيين التسلل إلى الميناء خاصة منهم القاطنون في السواحل لمعرفتهم الجيدة للموقع بما في ذلك منافذ التسلل و الإفلات من الرقابة.

و عرفت مرحلة التسعينيات ظاهرة الهجرة غير الشرعية انتشارا واسعا خلال مرحلة التسعينيات، رغم مخاطر الموت التي تنطوي عليها عملية التسلل نحو البواخر الأجنبية، وكذا العقوبات التي يفضلها طاقم الباخرة لمعاقبة " الحرّاقة" فور اكتشافهم في بعض الزوايا، أو في عرض السفن و كذلك تحت مطاردة الجوع و العطش والإرهاق طول مدّة الرحلة.

وإضافة إلى هذه الوسائل يستعمل الحراقة وسيلة الدراجات المائية في حالة قرب المساحة المائية التي ينبغي قطعها و هي طريقة شائعة في المغرب.1

4-3 الطرق الجوية:

تتم عملية الحرقة جوا وذلك بطلب تأشيرة فيزا سياحية للعبور وغالبا ما تكون صعبة لطالبها فتصبح في بدايتها هجرة شرعية وتكون مدّة الإقامة ثلاثة أشهر بهدف السياحة يستطيع حاملها الدخول إلى موطنه الأصلي والرجوع إلى الدولة الأوربية المقصودة بدون طلب تأشيرة أخرى شريطة أن لا يتعدى المدة الممنوحة. و إن تم تعدّي المهلة الممنوحة فتتحول الإقامة من مؤقتة شرعية إلى غير شرعية. وعند الوصول إلى المنطقة المقصودة يتوجه المهاجرون عادة إلى احد أصدقائهم أو إلى أشخاص متفقين معهم مسبقا للتكفل بهم، بعد الانتهاء من عملية تحديد استقرار المكان حتى و إن كان مؤقتا، تبدأ عملية البحث عن القوت والعمل.

1مشكوري متقي(كريم)، الهجرة السرية للأطفال القاصرين المغاربة نحو أوربا، دراسة في ظل المواثيق الدولية و التشريعات الوطنية، رسالة لنيل دبلوم دراسات عليا المعمقة في القانون الخاص، كلّية العلوم القانونية و الاقتصادية و الاجتماعية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله: فاس، 2006،ص27.

ويدلّ ارتفاع نسبة المهاجرين الذين استعملوا الأسلوب الجوي رغم أنه إعلاميا غير معروف. في الحقيقة أن العديد من الأسباب كانت وراء اختيار هذا النمط لأنه يعتبر أكثر أمانا و الأكثر سرعة ومع ذلك فهو في نفس الوقت الأقل كلفة.

بعد مصادقة الجزائر على البروتوكول الخاص بتهريب المهاجرين عن طريق البر والبحر والجو[1]، المكمل لاتفاقية الأمم المتحدة لمكافحة الجريمة عبر الوطنية والذي اعتمدته الجمعية العامة في 15 نوفمبر 2000، كان لزاما على المشرع الجزائري أن يتدخل بالنص على جريمة تهريب المهاجرين خاصة في ظل تزايد شبكات تهريب المهاجرين غير الشرعيين، وهو ما تم في القانون رقم 01/09 المؤرخ في 25 فبراير 2009 المعدل لقانون العقوبات، والذي تتناول أحكامه مسألة القيام بتدبير الخروج غير المشروع من التراب الوطني. وقبل هذا كان المشرع الجزائري قد تعرض إلى مسألة نقل المهاجرين من دولة أجنبية نحو الجزائر؛ أي عملية إدخال المهاجرين إلى الإقليم الجزائري، وهذا في القانون رقم 11/08 المتعلق بشروط دخول الأجانب إلى الجزائر وإقامتهم بها وتنقلهم فيها.

5- سياسة و دوافع اهتمام الاتحاد الأوروبي بمكافحة الهجرة الغير شرعية.

أجمعت غالبية الدول في الاتحاد الأوروبي على رفض الهجرة غير الشرعية سواء القادمة من جزئها الشرقي أو تلك التي تأتي من الضفة الجنوبية للمتوسط ، رغم استثناء بعض الحالات التي تسمح فيها نفس هذه الدول بمرور انتقائي للكفاءات و الأدمغة المتميزة ، و نظرا لتفاقم الهجرة غير الشرعية أصبحت بذلك ظاهرة تثير قلق دول الاتحاد الأوروبي و ذلك راجع لعديد المشاكل التي ظهرت في دول الاستقبال و المتمثلة في :

1انظر: المرسوم الرئاسي رقم 481/03 المؤرخ في 09 نوفمبر 2003، الجريدة الرسمية، العدد 69.

5-1 العوامل الاجتماعية والاقتصادية.

يتعرض المهاجرين غير الشرعيين للإقصاء من الحياة الاجتماعية و سوء المعاملة و التهميش يؤدي بالأفراد إلى المطالبة بحقوقهم نتيجة للأوضاع المتردية التي يعيشونها ، أيضا عامل التفريق الموجود داخل دول الإتحاد الأوروبي وراجع في الأساس إلى سياسة التميز بين المهاجرين غير الشرعيين و السكان الأوروبيين الأصليين و كذا التميز بين المهاجرين غير الشرعيين في حد ذاتهم أي بين المهاجرين غير الشرعيين القادمين من أوروبا الشرقية و نفس الفئة القادمة من الضفة الجنوبية للمتوسط، خاصة من الدول العربية و الإسلامية منها.

هذا ما أدى إلى بروز العنصرية التي بدأت تتصاعد منذ بداية السبعينات في غرب أوروبا ، حيث أصبح المهاجرون غير الشرعيون بصفة عامة يلامون على كل ما يحدث من مشاكل سواء التعامل بالمخدرات ، الجريمة المنظمة و تفشي ظاهرة التسول.

ونظرا للظروف الاجتماعية السيئة التي يعاني منها المهاجرون غير الشرعيون ، فقد ارتبطت ظاهرة الهجرة غير الشرعية بالعديد من المشاكل كتجارة المخدرات القادمة من بعض دول الشرق الأوسط ، شمال إفريقيا ، أفغانستان ، شرق أوروبا و أمريكا اللاتينية المتجهة نحو أوروبا الغربية من خلال التنقل عبر : روسيا ، تركيا و جنوب البحر المتوسط، وانتشر في المجتمع الأوروبي و أصبحت بذلك تهدد استقراره و أمنه خاصة شبكات التجارة بالبشر و الدعارة و استخدامهم للعمل في سوق الدعارة خاصة من دول شرق أوروبا مثل : دول البلطيق ، روسيا ، أوكرانيا، رومانيا، دول البلقان، كما ترتبط الهجرة غير الشرعية بجرائم التزوير الرشوة ، الاختلاس ، و جرائم

الاعتداء على الأشخاص ، جريمة تهريب المهاجرين غير الشرعيين التي تتشارك مع الجريمة المنظمة عبر الوطنية أو التشكيلات الإجرامية.1

إضافة إلى تنامي الأحياء العشوائية و تدني الخدمات الضرورية و كذا تدهور البيئة و أيضا مشكلة الهوية الثقافية و تراجع القيم و المبادئ الأصلية للدول الأوروبية و كذا دخول عادات غريبة على المجتمع الأوروبي مثل: التسكع، البطالة و التسول والزواج الصوري والزواج الأبيض وغيرها.

وهذه المشاكل الاجتماعية أثرت سلبا على الجانب الاقتصادي وتسبب كثرة تواجد المهاجرين غير الشرعيين زيادة النفقات خاصة بسبب ملاحقة المهاجرين واحتجازهم وكذا ترحيلهم .2

رغم أن المهاجرين غير الشرعيين يعتبرون أهم مصدر لليد العاملة الرخيصة ، إلا أن هذا في حد ذاته يعد مشكلا أساسيا و خللا في سوق العمل الأوروبية ، باعتباره منافسا قويا للأيدي العاملة المحلية ، و ذلك نتيجة لانتشار العمالة العشوائية غير الضرورية و ذات الإنتاجية المنخفضة و ظهور سوق ظل موازية للعمالة المتسللة التي تقبل بأجور أقل و كذا شروط قاسية للعمل، إضافة إلى زيادة تفشي البطالة في الدول الأوروبية نتيجة لتفشي اليد العاملة الرخيصة التي تقبل القيام بالأعمال الشاقة التي يرفضها الأوروبيين الأصليين.

1 بن بوعزيز (آسية)، سياسة الاتحاد الأوربي في مواجهة الهجرة غير الشرعية، مجلّة دراسات و أبحاث، جامعة باتنة، تاريخ التصفح 20 جوان 2016، الموقع، http://www.revue-dirassat.org

2أسيا بنعزيز،المرجع نفسه.

5-2 العوامل الأمنية:

شكلت أحداث 11 سبتمبر 2001 دورا مهما في التأثير على الهجرة غير الشرعية في أوروبا ، وهذا لأخذها بعدا دينيا ، إضافة للبعد الاقتصادي الذي اكتسبته قبل ذلك، وبذلك برز توجه يربط بين الحركات الإسلامية المتطرفة والإرهاب الدولي ،انتشار أسلحة الدمار الشامل التي تتضاعف مع موجات الهجرة غير الشرعية على الدول الأوروبية وما ينتج عنها من تداعيات ،وبذلك فقد ربطت هذه المواضيع كلها بالأمن الأوروبي.

إن اتساع العضوية في الإتحاد الأوروبية واتساع حدوده إلى ما يعرف بأوروبا الشرقية قد زادت من توافد المهاجرين غير الشرعيين الذين يهدفون إلى الاستقرار والعيش ما يزيد من تأثيره عل الأمن الأوروبي الداخلي الذي أصبح معرضا لأي تهديد أو خطر قد يمسه سواء كان ذلك من طرف المسلمين المتطرفين الإرهابيين.1

وبذلك فقد أصبح الإتحاد الأوروبي ينظر إلى ظاهرة تدفق المهاجرين غير الشرعيين من الضفة الجنوبية إلى الشمالية للبحر المتوسط على أنها مصدر كل المخاطر وتشكل تهديدا على الأمن الأوروبي وهذا ما يؤدي إلى انتشار وتفاقم ظواهر أخرى مثل: الجريمة المنظمة ، تجارة المخدرات ،التطرف الديني والعرقي،ما يؤدي إلى انتشار حالات أللاستقرار والأمن والتوترات.2

وزاد الهاجس الأمني لدول الاتحاد الأوروبي في الفترة الأخيرة بعد الثورات العربية وتدهور الأوضاع الأمنية لهذه الدول نتيجة قربها من الدول الأوروبية وزيادة اللاجئين في كل دول الجوار وتزايد التخوف من الهجرة غير الشرعية للدول الأوروبية هربا من النزاعات والصراعات الدائرة في تلك الدول العربية .

1آسية بن بوعزيز، المرجع نفسه.

2المرجع نفسه.

6- آليات الاتحاد الأوروبي في مكافحة الهجرة غير الشرعية

يلاحظ أن اغلب دول الاتحاد الأوروبي مازالت تتعامل مع قضية الهجرة غير الشرعية كمسالة أمنية بالدرجة الأولى، و من خلال هذا المبحث سنحاول تسليط الضوء على أهم الآليات التي تبنتها الدول الأوروبية في محاولة جادة لمكافحة هذه الظاهرة و ذلك من خلال:

6-1 الآليات الأمنية

_ أصبحت قضايا الهجرة في اغلب دول المجموعة الأوروبية تصنف من أهم القضايا الأمنية خاصة بالنظر إلى العلاقة المحتملة بين الإرهاب و المهاجرين ،حيث أصبح من الاحتمالات الواردة وجود أعضاء جماعات إرهابية بين المهاجرين و تحوم الشبهات حول المسلمين من إفريقيا،و قد ركز الاهتمام من قبلها بشكل أساسي على ضرورة وقف توافد المهاجرين غير الشرعيين إلى الشواطئ الأوروبية باليات اقل ما يقال عنها أمنية.1

6-2 الهيئات المختصة (تشكيل قوات الاورورفورس-إنشاء وكالة فرونتكس)

6-2-1 تشكيل قوات الاورورفورس:

و هي عبارة عن قوة خاصة يمكنها التدخل برا ،بحرا لاعتبارات أمنية و إنسانية ، تقررها القيادة العامة لهذه القوات التي تشكلت عام 1996 بقرار من الدول الأوروبية الأربع المطلة على حوض البحر الأبيض المتوسط :فرنسا ،ايطاليا ،البرتغال ،اسبانيا، تتشكل من قوات برية euro_force و قوات بحرية

1آسية بن بوعزيز، المرجع نفسه.

euro_mar_forceمهمتها حماية امن و استقرار الحدود الجنوبية الأوروبية ، و في عام 2002 شكلت أوروبا قوات التدخل السريع the rapid réaction force

إنشاء وكالة فرونتكس : و هي هيئة مستقلة متخصصة مكلفة بتنسيق التعاون ألعملياتي بين الدول الأعضاء في ميدان حماية الحدود border securityتعرف باسم frontex أنشأها الاتحاد الأوروبي في أكتوبر 2004 في إطار تشديد الحراسة على الحدود الأوروبية للحد من الهجرة غير الشرعية ، من ضمن مهامها :

تنسيق التعاون ألعملياتي بين الدول الأعضاء في مجال إدارة الحدود الخارجية.[1]

مساعدة الدول الأعضاء على تدريب حرس الحدود.

تطوير الأبحاث ذات الصلة بالسيطرة على الحدود الخارجية و مراقبتها .

مساعدة الدول الأعضاء في الظروف التي تستدعي زيادة الدعم التقني و ألعملياتي على الحدود.

تزويد الدول الأعضاء بالدعم اللازم في تنظيم عمليات العودة المشتركة.

إذ ركزت الوكالة على تدفق المهاجرين بين شمال إفريقيا و ايطاليا و مالطا ، لكن لم تبعد أحدا إلى شمال إفريقيا ، و ذلك نتيجة إلى اختلاف الرأي حول المسؤولية عن المهاجرين الذين تم إنقاذهم من البحر ، و في عام 2009 تأخرت العملية الثانية للوكالة بسبب عدم اتفاق مالطا و ايطاليا حوا مسالة استقبال المهاجرين الذين تم إنقاذهم من البحر ، إلا انه في 18 جوان 2009 تم اعتراض مهاجرين في وسط البحر و أهادتهم إلى ليبيا .

1آسية بن بوعزيز، المرجع نفسه.

6-2-2 الإجراءات الأمنية بتشديد الحراسة على حدود الأوروبية:

تخذت الدول الأوروبية العديد من الإجراءات الأمنية لتشديد الحراسة على طول سواحلها، يذكر من بينها: المشروع الإسباني الممول من طرف الاتحاد الأوروبي، القاضي ببناء جدار حدودي، وهو جدار مجهز برادار للمسافات البعيدة وبكاميرات الصور الحرارية، وأجهزة للرؤية في الظلام وبالأشعة تحت الحمراء .وفي الوقت نفسه، قامت إسبانيا بإنشاء مراكز للمراقبة الإلكترونية، مجهزة بوسائل إشعار ليلي وجهاز مدمج لحراسة المضيق. إضافة إلى مشروع إطلاق قمر صناعي أطلق عليه اسم «شبكة الحصان البحري.[1]

أما الإشكالية التي واجهت الاتحاد الأوروبي هي تسارع وتيرة الهجرة إلى أوروبا على نحو غير مسبوق في أعقاب ما عُرف بثورات الربيع العربي المشؤوم، من دول الشرق الأوسط وشمال أفريقيا بشكل دفع معظم قادة دول الاتحاد الأوروبي إلى التفكير في تحرك استراتيجي يهدف إلى مواجهة هذه الموجة غير المسبوقة من الهجرة إليها. فقد أدّت ثورات الربيع العربي إلى تزايد تدفق المهاجرين من دول شمال أفريقيا، بزيادة قدرها 823في المئة عن نسبة المهاجرين لديها في السنوات السابقة، وقد دفع ذلك إيطاليا إلى التهديد بشكل علني بالسماح لهؤلاء المهاجرين بالمرور إلى الدول الأوروبية لأخرى إذا لم ترفع باقي الدول الأوروبية من المساعدات المالية والتقنية اللازمة لمواجهة هذه الأزمة. 2

تجدر الإشارة إلى أن تحوّل الهجرة إلى قضية أمنية في أوروبا، أرغمت الدول الأوروبية الأعضاء إلى تأسيس وكالة أوروبية للتعاون وإدارة الحدود الخارجية لدول الاتحاد الأوروبي التي أصبحت تُعرف باسم فرونتكسFrontexالوكالة الأوروبية لمراقبة الحدود . وكان قد تمّ تأسيس هذه الوكالة في 26 تشرين الأول

1مساعد(كمال)، الهجرة إلى الشمال الأوربي و مشكلة اللجوء و الاتفاقات الأمنية المشتركة، يومية البناء، العدد 2185، 2016/09/24، الموقع، http://www.al-binaa.com/?article=70801

2مساعد(كمال)،المرجع نفسه.

2004 بهدف رئيس هو دعم التعاون من الناحية العملية بين الدول الأوروبية في ما يتعلق بالحدود الخارجية الأوروبية، وذلك في ضوء تزايد معدلات تدفق المهاجرين غير الشرعيين وتوسع الاتحاد الأوروبي والربط الأوروبي المباشر بين المهاجرين والإرهاب في أعقاب هجمات الحادي عشر من أيلول 2001، وبدأت هذه الوكالة العمل بالفعل في تشرين الأول 2005، وأسست مركزها الرئيس في وارسو ، وتمثّلت مهمتها الأساسية في حراسة الحدود لا سيّما ساحل البحر المتوسط، وتطوير نظام الحراسة على الحدود الخارجية من خلال تنسيق عمليات مشتركة لدولها الأعضاء[1].

تجدر الإشارة إلى أن عدد المهاجرين الذين وصلوا حدود الاتحاد الأوروبي خلال الأشهر السبعة الأولى من العام الحالي 2015، هو 340 ألف مهاجر، مقابل 123ألف و500 لاجئ خلال الفترة نفسها من عام 2014، بحسب وكالة «فرونتيكس «المكلفة بحماية الحدود الخارجية لمنطقة «شنغن «التأشيرة الأوروبية الموحدة .وتتزايد الحوادث التي يُقتل فيها المهاجرون الراغبون في الدخول إلى أوروبا، سواء أثناء عبورهم البحر المتوسط كما يحصل مع المهاجرين السوريين، حيث قضى أكثر من 4000 مهاجر منذ مطلع العام، في البحر أو على أراضي الاتحاد الأوروبي. وعلى رغم ذلك، لم تستطع دول الاتحاد الأوروبي الاتفاق على سياسة مشتركة حول الهجرة خصوصاً في حزيران الماضي حين رفض زعماء وبغضب مقترحاً من رئيس المفوضية الأوروبية، جان كلود يونكر، يقضي بقبول حصص ملزمة لتوزيع طالبي اللجوء الذين يتدفقون على اليونان وإيطاليا خاصة.[2]

يشمل «اتفاق دبلن» البلدان التالية: بلجيكا- بلغاريا- قبرص- الدنمارك -إسكتلندا- فنلندا- فرنسا- اليونان-

1 مساعد(كمال) ، المرجع نفسه.

2،المرجع نفسه.

إيرلندا– إيطاليا– لاتفيا– ليتوانيا –لوكسمبورغ– مالطا– هولندا– بولونيا– البرتغال– رومانيا– سلوفاكيا – سلوفينيا– إسبانيا– بريطانيا– السويد– التشيك– ألمانيا– هنغاريا– النمسا –النرويج وأيسلندا[1].

إذا كانت الهجرة بصفة عامة تطرح مشكلات خاصة بها تتعلق أساسا بالاندماج وتمتع المهاجرين بكافة الحقوق وفقا للقوانين المحلية والدولية، فإن الظاهرة الأكثر إثارة للقلق تتعلق بالهجرة غير الشرعية أو السرية .

ومع أن هناك جهودا تبذل للحد من هذه الظاهرة فإنها تظل محدودة النتائج طالما أن هذه الدول ليست لها الإمكانيات اللازمة لمراقبة حدودها البرية وشواطئها البحرية التي يعبر منها الجزء الأكبر من المهاجرين سرا. 2

ومع غياب إستراتيجية أوروبية أفريقية لمحاربة الهجرة غير الشرعية فإن الأمر لم يخل من بعض المبادرات المشتركة يمكن أن نلخصها فيما يلي:

إطلاق مبادرات مشتركة بين الدول المجاورة لمراقبة الحدود البحرية .وقد يتعلق الأمر بتنظيم دوريات مشتركة لكن مثل هذه المبادرات تبقى محدودة، فهي إلى جانب كونها تتطلب تنسيقا لوجستيا فإنها غالبا لا يمكن لها أن تمتد إلى كافة النواحي البحرية، وبالتالي فإن فعاليتها تظل محدودة.

- تنسيق التعاون الأمني على مستوى المعلومات والمعطيات لتفكيك الشبكات العاملة في هذا الإطار. وفي هذا السياق تم عام 1992 إحداث مركز المعلومات والتفكير والتبادل بهدف تنمية التعاون بين مختلف الدول فيما يتعلق بالهجرة غير الشرعية وتنظيم الانتقال عبر الحدود.1

1المرجع نفسه.

2بوقنطار(الحسن)، آليات مواجهة الهجرة غير الشرعية، الجزيرة نت، الجمعة 30 محرم 1426، الموافق لـ 11 مارس 2005، الساعة 07:10، تاريخ التصفح 24 جوان 2016، الموقع، http://www.aljazeera.net/specialfiles/pages/cc1baa6b-522d-4d71-a172-c021521a3991

- إحداث مجموعة تريفي (TREVI) التي تضم وزراء العدل والداخلية، وتستهدف اتخاذ إجراءات بين مختلف الدول المتوسطية لمراقبة الحدود وتحديث الترسانة القانونية لردع المهاجرين السريين وكذلك الشبكات المختلفة العاملة في هذا المجال والناقلين سواء منهم البريين أو البحريين أو الجويين الذين أصبحوا مدعوين إلى الالتزام باليقظة في مراقبة الأشخاص الذين يتم نقلهم بين الدول.
- السعي في ظروف سياسية خاصة مع وصول حكومات يسارية أكثر اهتماما بالمعاناة الاجتماعية إلى تسوية أوضاع هؤلاء المهاجرين السريين انطلاقا من بعض الشروط وفي ظل ما يسمى بنظام الحصص، وذلك لإدماجهم ضمن النسيج المجتمعي والتخفيف من معاناتهم داخل المجتمع الذي يقيمون فيه بشكل غير قانوني. وهذا هو المسار الذي سارت فيه الحكومة الإسبانية بقيادة الاشتراكي ثاباتيرو الذي خلف رئيس الوزراء أزنار.2

لكن هذه الخطوات تبقى محدودة ولا يمكن أن تستوعب كافة المهاجرين المقيمين، وفي نفس الوقت لا يمكن أن توقف بشكل فعال من هذا المد .وتبدو هذه الآليات ذات الطبيعة القانونية الأمنية لحد الساعة محدودة التأثير، ومن ثم هناك قناعة واضحة لدى الطرفين –وخاصة دول جنوب البحر الأبيض المتوسط– وكذا العاملين في المجتمع المدني بأنها لا يمكن أن تكون فعالة إلا من خلال:

- إعادة تدبير ظاهرة الهجرة برمتها، ويتعلق الأمر بتفعيل الاتفاقيات المبرمة بين الدول فيما يتعلق بالهجرة والتي تنص على تخصيص حصة من المهاجرين بصورة قانونية تستقبلها الدول المتوسطية المتقدمة.

1بوقنطار(الحسن)، المرجع نفسه.

2 المرجع نفسه.

- ورغم محدودية الحصة فإنها قد تشكل صمام أمان بالنسبة لتنظيم الهجرة والحيلولة دون تنامي الهجرة السرية.1

علاوة على هذه الإجراءات الجزئية، فقد تبلورت قناعة مشتركة مضمونها أن محاربة الهجرة السرية تتطلب على المدى الطويل مواجهة الأسباب التي تقود إليها والتي تغلب عليها شروط الفقر وازدياد الفوارق وانسداد الأفق بسبب تنامي البطالة. ومن ثم لا مناص من سياسة تنموية تمكن من خلق فرص العمل واحترام الكرامة الإنسانية .

ومن ثم لا يبقى هذا الهدف ظرفيا وإنما يندرج ضمن إستراتيجية بعيدة المدى تتطلب إصلاحات عميقة على مستوى دول المنبع ومساهمة مادية على مستوى الدول المتقدمة المستقبلة لليد العاملة. وبصيغة أخرى فإن تحقيق هذا الهدف يتطلب تنمية مستديمة قائمة على مشاريع وإنجازات ملموسة تسمح بتثبيت المواطنين في أماكن إقامتهم الأصلية. وفي هذا السياق يمكن أن نشير إلى إعلان برشلونة الذي شكل مقاربة شمولية تحتاج إلى إرادة وانخراط للدول الأوروبية المتوسطية لإنجاحها.2

7- آليات مكافحة الهجرة غي الشرعية في الجزائر

عرفت الجزائر ظاهرة الهجرة غير الشرعية حيث يتوافد على أراضيها عدد كبير من المهاجرين السريين الراغبين في الهجرة إلى أوروبا، وقد سمحت حدودها المترامية الأطراف بأن جعلت منها بلد عبور، ما أدى بالمشرع الجزائري إلى التدخل لمواجهة هذه الظاهرة الخطيرة، وذلك باتخاذ جملة من الإجراءات والتدابير القانونية المناسبة التي ترمي إلى الحد من الهجرة غير الشرعية ومواجهتها من خلال تجريمها، وإنزال أشد العقوبات بمرتكبيها .من خلال المواجهة

1 ا بوقنطار(الحسن)، لمرجع نفسه.

2 المرجع نفسه.

القانونية لظاهرة الهجرة غير الشرعية؛ من خلال إبراز الآليات القانونية التي جاء بها المشرع الجزائري لمكافحتها، كتنظيم الشروط المتعلقة بدخول الأجانب إلى الجزائر وإقامتهم بها وتنقلهم فيها، وبيان حالات وإجراءات إبعاد وطرد الأجانب إلى الحدود، ومكافحة جريمة مغادرة الإقليم الوطني بصفة غير شرعية؛ وجريمة تهريب المهاجرين، وتنظيم تشغيل العمال الأجانب .وذلك من خلال قانون 11/08 المتعلق بشروط دخول الأجانب إلى الجزائر وإقامتهم بها وتنقلهم فيها، والقانون رقم 01/09 المعدل لقانون العقوبات، فضلا عن القانون رقم 10/81 المتعلق بشروط تشغيل العمال الأجانب.

وبغية مكافحة هذه الظاهرة التي تفشت بين أوساط الشباب الجزائري، والتصدي للأعداد الكبيرة من

المهاجرين غير الشرعيين، جاءت المجابهة التشريعية لهذه الظاهرة.1في المادة 175 مكرر من قانون العقوبات القانون 01/09 التي تنص: "يعاقب بالحبس من شهرين (2) إلى ستة (6) أشهر وبغرامة من 20.000 دج إلى 60.000 دج أو بإحدى هاتين العقوبتين، كل جزائري أو أجنبي مقيم يغادر الإقليم الوطني بصفة غير شرعية، أثناء اجتيازه أحد مراكز الحدود البرية أو البحرية أو الجوية، وذلك بانتحاله هوية أو باستعماله وثائق مزورة أو أي وسيلة احتيالية أخرى للتملص من تقديم الوثائق الرسمية اللازمة أو من القيام بالإجراءات التي

1- Labdelaoui(Hocine), Les dimensions sociopolitiques de la politique Algérienne de lutte contre l'immigration irrégulière, CARIM-AS 2008/67,Série sur la migration irrégulière,Robert Schuman, Centre for Advanced Studies, San Domenico di Fiesole (FI): Institut universitaire européen, 2008,p. 8.

توجبها القوانين والأنظمة السارية المفعول. وتطبق نفس العقوبة على كل شخص يغادر الإقليم الوطني عبر منافذ أو أماكن غير مراكز الحدود."1

إحصائيات أخيرة حول الهجرة غير الشرعية في الجزائر:

احتلت ا الجزائر المرتبة العاشرة من بين الدول التي يحاول مواطنوها الهجرة بطريقة غير شرعية نحو أوربا، حسب تقرير وكالة "تحليل المخاطر سنويا لسنة " 2015، مع إحصاء 10 آلاف جزائري "يحرقون" التأشيرة في البلدان الأوروبية، وأكدت الرابطة الجزائرية للدفاع عن حقوق الإنسان أن سلطات الهجرة عبر مختلف الدول الأوربية أصدرت نحو 3217 قرار بالطرد في حق المهاجرين الجزائريين، في حين كان 636 جزائريا معنيا بقرار الترحيل القسري من أوربا.2

وخلال تقرير لها بمناسبة اليوم العالمي للهجرة المصادف لـ 18 ديسمبر من كل سنة، أكدت رابطة حقوق الإنسان الجزائرية أن الشرطة الأوربية رفضت دخول نحو 1259 جزائري عبر الحدود الجوية بسبب وثائق السفر والفيزا المزورة أو عدم توفرهم على الإمكانات المادية للوجود في تراب الدولة الأوربية، ونددت الرابطة الجزائرية بالظروف القاسية التي يتم من خلالها ترحيل المهاجرين غير الشرعيين إلى بلدانهم الأصلية على الحدود الأوروبية مذكرة صانعي القرار الأوربيون بان الأمر يتعلق بأشخاص يعيشون ظروف صعبة قبل أن يعدو أمرا يتعلق بالمشاكل

1تناول المشرع الجزائري أحكام هذه المادة في القسم الثامن الذي أضيف بموجب القانون 01/09 والذي جاء بعنوان: الجرائم المرتكبة ضد القوانين والأنظمة المتعلقة بمغادرة التراب الوطني.

2اموسيان(كريمة)،الهجرة غير الشرعية من الجزائر نحو أوروبا في المرتبة العاشرةعالميا، الجزائر، السبت19ديسمبر،2015 ،08:34، تاريخ التصفح 12 سبتمبر 2016، الموقع،

www.eldjazaironline.net/home/index.php?option=com_k2&view=item&id=6680

الأمنية، ومن مبادئ الديمقراطية احترام حقوق الإنسان وكرامته، كما طالبت من منظمات الدولية غير حكومية للحقوق الإنسان تنديد بما تقوم به وكالة الاتحاد الأوروبي لمراقبة الحدود "فرونتاكس" وغلقها، لارتكابها انتهاكات لحقوق الإنسان و للقانون الدولي، حيث أعلنت المفوضية الأوروبية، يوم الإثنين 14 /2015/12، أن حوالي 1.5 مليون مهاجر دخلوا بطريقة غير شرعية إلى الاتحاد الأوروبي، منذ بداية العام الحالي، وحتى نهاية نوفمبر، وعدد العمال المهاجرين في العالم وصل إلى 150 مليونا وثلاثمئة ألف من أصل 232 مليون مهاجر دولي في العالم. وتوضح الرابطة الجزائرية للدفاع عن حقوق الإنسان بان معظم المشاريع المقترحة لمحاربة ظاهرة الهجرة غير الشرعية تنصب حول الحلول الأمنية التي تهمل أسباب ارتفاع هذه الظاهرة فقد تم تسجيل عقد عدة اتفاقيات ثنائية ما بين ايطاليا، ليبيا، مصر، المغرب، الاتحاد الأوروبي وكذا الجزائر التي صرفت بموجبها الملايين من اجل مشاريع تعزيز الامن على الحدود والدعم اللوجيستيكي، وعلى هذا الأساس تساءل هواري قدور الأمين الوطني المكلف بالملفات المتخصصة للرابطة، عن شرعية الاتفاقيات المبرمة ما بين السياسيين الفرنسيين والجزائر وهل تحترم حاليا على غرار اتفاقيات ايفيان، والاتفاقيات المتعلقة بالهجرة المبرمة في 27 ديسمبر 1968 ما بين فرنسا والجزائر.1

وقد رفعت الرابطة الجزائرية للدفاع عن حقوق الإنسان هذه السنة شعار "معا من اجل وقف سياسة الهجرة اللانسانية "لان الفرق شاسع بين حقيقة الظروف المعاشة للمهاجرين وبين السياسات التي تتغنى بها بعض الدول اتجاههم خاصة مع ارتفاع وتيرة الهجرة والتي اعتبرتها حق أساسي ومكفول لكل المواطنين .

وأكدت الرابطة الجزائرية للدفاع عن حقوق الإنسان بان عدد المهاجرين الأفارقة بالجزائر يتراوح ما بين 45 ألف إلى 50 ألف شخصا من 10 جنسيات افريقية اغلبها النيجر، وهو ما يشير إليه تواجد المهاجرين الأفارقة بأعداد

1اموسيان(كريمة)، المرجع نفسه.

كبيرة عبر كل ولايات الوطن خصوصا بالشمال بعدما تحولت الجزائر إلى بلد يهجر إليه من مختلف دول الجوار ومنطقة عبور إلى الضفة الأخرى هربا من الظروف المزرية التي يعانون منها في بلدانهم مثلما يشير التقرير ذاته، كما قال أن وضعية المهاجرين الأفارقة في الجزائر تزداد سوءا يوما بعد يوم فمئات الأشخاص يضطرون للمبيت في العراء في الشارع فضلا عن الجوع والبرد وإهمال للأطفال في الأماكن العمومية، ما جعلهم يمتهنون التسول بعدما عجزت الحكومة الجزائرية في التكفل بهذه الفئة في الإطار الإنساني مثلما تضيف الرابطة مشيرة في ذات الوقت إلى التوقيفات التي يتعرض لها المهاجرين الأفارقة ما اعتبرتها تعطي صورة مسيئة عن بلد بحجم الجزائر ويجب إيقافها، بالمقابل اتخاذ الاحتياطيات اللازمة لمنع ظاهرة التهريب والمتاجرة بالبشر.1

واقترحت بعض التوصيات من اجل تكفل بالمهاجرين، حيث طالبت من كافة منظمات الحقوقية الدولية بدون استثناء الضغط على بلدانهم الأوروبية للمصادقة على اتفاقية حماية حقوق جميع العمال المهاجرين وأفراد أسرهم، التي لم توقعها إلى غاية اليوم أية دولة من دول الاتحاد الأوروبي، مع احترام الحقوق الإنسانية للمهاجرين الجزائريين الموجودين فوق أراضيها، وضمان حقهم في العيش بكرامة ودون تمييز، وإلغاء كل القوانين التمييزية، ومناهضة الخطابات والممارسات العنصرية التي يتعرضون لها، كما دعت السلطات الجزائرية الاهتمام بالمواطنين الجزائريين بالخارج نظرا لسوء معاملتهم من طرف القنصليات والسفارات.2

و قال الأمين الوطني للملفات المتخصصة للرابطة الجزائرية للدفاع عن حقوق الإنسان أن هذه الإحصائيات و على ضخامتها لا تعكس العدد الحقيقي للحراقة الجزائريين, و أضاف في تعليقه على بيان حرس السواحل أن العدد الحقيقي ليس ذلك الذي يتم بعد القبض على ما يعرف بالحراقة و إنما أعداد كبيرة تتمكن من بلوغ الضفة

1 اموسيان(كريمة)،المرجع نفسه.

2 المرجع نفسه.

الأخربو آخرون "يأكلهم الحوت"و استنادا أيضاً إلى إحصائيات المنظمة الدولية للهجرة ،فان عدد الذين بلغوا الضفة الأخرى من المهاجرين غير الشرعيين انطلاقاً من الشرق الأوسط و إفريقيا إلى الحدود الأوروبية إلى غاية 21 ديسمبر 2015 بلغ عددهم نحو 970 ألف شخص ، فيما توجه أكثر من 34 ألف شخص عبروا الأراضي التركية متوجهين إلى بلغاريا واليونان

و انتشرت الهجرة غير الشرعية في الجزائر عبر البحر المتوسط في السنوات الأخيرة بشكل كبير ، رغم ما تحمله العملية من مغامرة في الحياة.1

و باتت هذه الظاهرة تؤرق الحكومة من خلال رفع عدد الزوارق نصف الصلبة التي تستعمل في ملاحقة قوارب " للحراقة" في عرض البحر، كذلك استعمال طائرات مروحية لمراقبة السواحل بشكل افضل حيث تخضع السواحل الممتدة على مسافة 1200 كلم لمراقبة بحرية و جوية

و أكدت الرابطة الجزائرية للدفاع عن حقوق الإنسان بأن الهجرة السرية ظاهرة شبابية بامتياز، لذلك فعلى المسؤولين إعادة النظر في أحوال هذه الفئة قبل اللجوء إلى بحث النتائج باعتبار الضغوط القانونية على الشباب لا يمكنها حل المشكلة الا عبر الحلول التي يمكن تحل مشكلة الهجرة غير الشرعية. و قدمت بعض الحلول منها : القضاء على الإقصاء والتهميش الذي يشعر به هؤلاء الشباب... الاهتمام بمؤهلات الشباب من خلال توفير الظروف الحياتية و الامتيازات كوسائل المواصلات و المسكن و العمل و المرافق الترفيهية. القضاء على المحسوبية و البروقراطية، و إدماج مبدأ المساواة و العدل.توفير فرص للشغل مع ضمان العدالة في الأجور. بالإضافة إلى ضرورة إعادة النظر في الشراكة مع اتحاد أوروبي لان هذه الشراكة بعد مرور 10سنوات ، تصب حصريا في فائدة الاتحاد الأوروبي على حساب المؤسسات الوطنية و الاقتصاد الجزائري ، و تقدر الخسارة السنوية من هذا الاتفاق بـ 10

1بلعربي(مولود)، 1500 جزائري حاولوا الهجرة غير الشرعية سنة 2015،Réflexion ، الثلاثاء 05 جانفي 2016، تاريخ التصفح 2016/07/25، الموقع، http://www.reflexiondz.net

ملايير دولار سنويا، جراء الإعفاءات الجمركية التي تستفيد منها بعض المنتجات الأوروبية، في انتظار أن تعمم على كل المنتجات بعد سنة 2019.[1]

خلاصة المبحث الثالث

خلاصة القول أن ظاهرة الهجرة السرية ليست مسألة ظرفية بل باتت مكونا هيكليا ما زالت الآليات المستخدمة في الجزائر لحد الساعة غير قادرة على تدبيره بشكل يحد من آثاره وانعكاساته سواء على دول المنبع أو الدول المستقبلة.

خلاصة الفصل الثالث

هذه الدراسة للهجرة غير الشرعية إلى الجزائر، تدور حول تنامي هذه الظاهرة بشكل خطير وغير مسبوق. وتهدف إلى الكشف عن أسبابها وتداعياتها السلبية على أمن واستقرار الجزائر في عدة مجالات، كما تهدف إلى الكشف عن مختلف السياسات والإجراءات التي سلكتها الجزائر، من أجل مواجهة هذه الظاهرة والحد من خطورتها . وتظهر أهمية هذه الدراسة، في أنها تحاول إظهار خطورة ظاهرة الهجرة غير الشرعية على الجزائر في كثير من الجوانب، وأن الإجراءات والسياسات الجزائرية المتبعة لحد الآن غير كافية . ومن هنا، تخلص هذه الدراسة إلى نتيجة مؤداها، أنه لا بد من تكاتف الجهود الإقليمية والدولية لمواجهة ظاهرة الهجرة غير الشرعية، والحد من خطورتها وامتدادها، حيث لا تستطيع أي دولة بمفردها القيام بذلك، لأن هذه الظاهرة أصبحت ذات صبغة عالمية في توسعها وتهديداتها.

1مولود بلعربي، المرجع نفسه.

الفصل الرابع: الاطار التطبيقي تحليل سيميولوجي لفيلم حراقة للمخرج مرزاق علواش

- ✓ بيوغرافيا المخرج
- ✓ سينوبسيس الفيلم
- ✓ بطاقة فنية للفيلم
- ✓ التقطيع التقني للفيلم
- ✓ التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم
- ✓ التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم
- ✓ نتائج التحليل
- ✓ النتائج العامة

بيوغرافيا المخرج

مرزاق علواش

ولد في 06 أكتوبر 1944 في الجزائر، عايش حقبة حرب التحرير و الاستقلال تابع دراسته السينمائية في فرع الإخراج في المؤسسة الوطنية للسينما في الجزائر العاصمة ليتخرج سنة 1967 من معهد الدراسات العليا في السينما في باريس، لينتقل بعدها إلى استوديوهات التلفزيون الفرنسي بهدف إكمال تدريبه المهني بعدما ما قام بإخراج فيلمه القصير الأول (السائق) بين عام 1971- 1974.

من أهم أعماله

عمر قتلاتو الرجلة سنة 1976.

مغامرات بطل سنة 1978.

حب في باريس 1986.

باب الواد سيتي 1994.

سلام يابن العم 1996.

العالم الآخر 2001.

باب الواب 2005.

حرّاقة 2009.

سينوبسيس الفيلم

فيلم حرّاقة هو فيلم جزائري يحكي معاناة الشباب الجزائري الذي يحلم بالأفق البعيد، إنهم عشرة شبان حرّاقة يستعدّون بالقيام بمغامرة في البحر الأبيض المتوسط انطلاقا من الشواطئ المستغانمية لبلوغ جنوب اسبانيا. وكل واحد منهم يمثل حالة معينة من الشباب الجزائري، يتقدّمهم حسن المكلّف بالسفر، و الذي يدفع له الجميع تكلفة الرحلة، ولأجل ترتيب أمور بدّقة متناهية من القارب إلى المحرك وكافة مستلزمات السفر. وهناك "رشيد" الراوي الذي يسرد لنا أحداث القصة وخلفياتها، ومن الحراقة الناصر وخطيبته إيمان أخت عمر المنتحر بسبب فشله في بلوغ الضفة الأخرى في عدّة محاولات ثم نجد أربعة أشخاص يأتون من الجنوب، ليلتحقوا بالجماعة.

في يوم الانطلاق كان حسان مع جماعة الحراقة في الغابة ينتظر ريثما يصل الزورق، إلّا أن الشباب رفضوا الفكرة و اعتلوا بالضرب على حسان، وفي نفس الوقت يظهر شخص آخر يفرض على الجميع أخذه معهم بالقوة مشهرا في وجههم مسدسا ويخبرهم أنه من أفراد الشرطة. بحيثيبدأ بالتهديد ثم بعد ذلك يعزل " حسان" لوحده ويقتله أمام الجماعة مما ازداد ارتباكهم وخوفهم منه.

بدأت رحلة الإبحار إلى جانب الاستفزازات التي قام بها "الفرطاس"أين كان "حكيم" له بالمرصاد –حكيم شاب الملتزم– فيتصارعان ليقعا معا في قاع البحر، حاولت الجماعة إنقاذ صديقهم لكن دون جدوى، فواصلت رحلتهم، وفجأة تعطل القارب بسبب عطل في المحرك، وبعدها يواصل الناصر وصديقته "إيمان" الإبحار عوما وتبقى الجماعة الأخرى في الزورق طالبين النجدة، و لكن "الناصر" و " إيمان" و " رشيد" لم تكتمل لهم الفرحة حيث اعترضهم حراس الشواطئ البحرية الإسبانية ليلقوا بهم في السجن ورجوع " إيمان" إلى الجزائر وهكذا ذهبت أحلام الحرّاقة مهب الريح وكانت نهاية الفيلم.

البطاقة الفنية للفيلم

عنوان الفيلم: حراقة Les bruleurHARRAGA

المخرج: مرزاق علواش MerzekAllouache

مساعدة: ديمتري ليندر

الإنتاج:باية فيلم الجزائر بالاشتراك مع ليبرس فيلم باريس، انتاج مشترك فرانس2، بمشاركة كانال بلوس، سيني سينما فرانس2 بدعم منطقة لانكدوك روسيون بالمشاركة مع المركز الوطني السينمائي، وزارة الثقافة الجزائرية.

النوع:بالألوان

الفريق التقني:

الصورة: فيليب جيلبارPhilippe Guilbert

الصوت: فيليب بوشازPhilippe Bouchez

مونتاج: سيلفي قادمارSylvie Gadmer

مونتاج الصوت: مراد لوانشيMourad Louanchi، جوليان بوردو Julien Boudreau

موسيقي:دايفد حجاج David Hadjadj

إنتاج: فيرونيك روفي véronique rofé présente ياسين دجاديYacine Djadi

ميكساج: فرانسوا غرولت François Groult

مدير الإنتاج: مارك فانتانالMarc Fontanel

الممثلون:

نبيل عسليNabilAsli في دور (رشيد) (بطل الفيلم)

صديق بن يعقوب SeddikBenyagoubفي دور (ناصر)

سمير الحكيم Samir Al Hakimفي دور حكيم 1

لامية بوسكينLamia Boussekinne في دور (إيمان)

محمد تاكراتMohamed Takrrat في دور (حكيم 2)

عكاشة تويتا OkachaTouta في دور (حسان)

عبد الله بصغير Abdallah Besghir

محمد عبد القادر Abdelkader Mohamed

عبد اللطيف بن أحمد Abdelatif Benahmed

مبارك فرادجيMebarekFaradji

رشيد زموشRachid Zamouche

ياسين الناصرYacine Naceur

بلقاسم بن تاتةBelkacemBentata

نموذج تقنية فك الرموز

ترقيم اللقطات

0

هذا الرمز يشير إلى ترقيم لقطات الجينيريك

1، 2، 3 يشير إلى ترقيم لقطات الفيلم

شريط الصوت

on تعليق داخلي/ ضجيج داخلي.

Ooff تعليق خارجي/ ضجيج خارجي.

تعليق غير متزامن نسبيا مع الصورة.

[ ] صمت طويل على إثر حوار أو تعليق.

سلم اللّقطات l'échelle des Plans

لقطة عامة (P.G) Plans Général

لقطة الجزء الكبير (P.G.E) Plans du Grand Ensemble

لقطة الجزء الصغير Plans du Petit Ensemble(P.P.E) ou Plans du Demie Ensemble (P.D.E)

لقطة متوسطة (P.M) Plans Moyen

لقطة أمريكية (P.A) Plans Américain

لقطة مقربة حتى الخصر (P.R.T) Plans rapproché Taille

لقطة مقربة حتى الصدر (P.R.P) Plans Rapproché Poitrine

لقطة مقربة (P.R) Plans Rapproché

لقطة قريبة (G.P) Gros- Plan

لقطة قريبة جدا (أو لقطة مضافة) Très- Gros- Plan (T.G.P) ou Insert

زوايا التصوير les angles de camera

زاوية عادية Angle normal de prise de vue…

زاوية غطسية Angle contre- Plongée …….

زاوية تصاعدية Angle Plongée ……

<>

المجال و المجال المقابل Champ et contre- champ……

الكاميرا الذاتية (C.SBJ) caméra Subjective

حركات الكاميرا Les mouvements de caméra

لقطة ثابتة (P.F) Plans fixé

لقطةمصاحبة (P.A) Plans D'accompagnement

بانوراما عمودية من تحت لفوق.....

بانوراما عمودية من فوق إلى تحت.....

بانوراما أفقية من اليمين إلى اليسار .....180°

بانوراما أفقية من اليسار إلى اليمين.....180°

بانوراما عمودية متبوعة ببانوراما أفقية.....

بانوراما دائرية..... 360°Panorama Circulaire(P.C)

التنقلTravelling

تنقل أمامي (T.AV) Travelling Avant

تنقل خلفي (T.AR) Travelling Arrière

زوم أماميZoom Avant(Z.AV)

زوم خلفي(Z.AR) Zoom Arriéré

تنقل جانبي Travelling Latéral(T.L)

تنقل مصاحبا D’accompagnement Travelling(A.T)

تنقل دائريPanoramique(T.P) Travelling

المتتالية الأولى: قبل عرض الجينيريك

	شريـــط الصـــورة						شريط الصـوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكامير	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	11 ثا	كتابة: ميناء مستغانم الجزائري يبعد بمسافة 200 كلم من الشواطئ الإسبانية				--------		صوت أمواج البحر O
02	07 ثا	ارجل شخص تهتز بطاقة هوية ممزقة وورقة بيضاء مطوية مرمية على الأرض	G.P	P.F	↰	--------		//
03	21 ثا	صورة لأرجل رجل معلّق يرتدي سروال ومعطف أسود ويبدو من خلال الصورة الشخص قد انتحر	G.P	↑	↰	الراوي: واسمني رشيد لالا ماشي رجليا لي راكم تشوفو فيهم		صوت أمواج البحر مصحوب بصوت اهتزاز الحبل.
04	06 ثا	صورة لعمر وهو مشنوق	P.P. E	P.F	↰	[] الراوي: خير باه يفارقنا		//

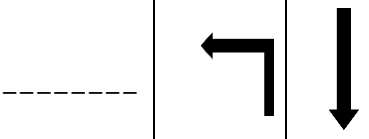
						بلا ما يخبرناهذاك النهار كان لينا كحل.		

أثناء عرض الجينيريك

شريـــط الصـــورة					شريط الصـوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكامير	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
1	06ثا	سوق تعج بالمارة وباصات متوقفة و حركة نشيطة للمواطنين تظهر كتابة الجينيريك فيرونيك روفي تقدم véronique rofé présente.	P.E	P.F		--------	موسيقى هادئة	صوت ضجيج المارة والباعة مصحوب بصوت صفير السيارات
2	04 ثا	حركة للمارة و للمواطنين يسعون ويشترون لتظهر كتابة الجينيريك بدعم منطقة لاكدوك دوسيون Avec la soutien de la région Languedo -c	P.P.E	P.F		--------	//	// O
3	07ثا	صورة لشاب وهو يمشي بسرعة داخل حي يوجد به	P.R.P	ت.م		الراوي: هذا لي راه مقلق تاني مشي أنا هذا	//	//

		مارة ويظهر على الصورة إسم الفيلم "حرّاقة" HARRAGA Les bruleur مونتاج سلفي قادمار.				الناصر حبيبي كيف كيف تربينا في سيتي وحدة الناصر هو البوقوس تاع ألكارتي هو وأنا وعمار عولنا نحرقو، نهجروا، معناها نهربوا من هذا البلاد وننساو كلشي		
04	05ثا	الناصر يصافح رجل أمام مدخل العمارة تظهر كتابة الجينيريك ميكساج فرونسوا كرولت François Groult	P.R.T	P.F		--------		
05	05ثا	الناصر و الرجل يدخلان العمارة و يدور بينهما حوار و يقدم ناصر جهاز GPS	P.R.T	ت.م		--------		

6	09ثا	صورة جهاز GPSفي يد الناصر و هو يتفحصه تظهر كتابة الجينيريك برود فيليب آكوكا post productio n Philippe Akoka	T.G.P	P.F		--------		
7	09ثا	الشخص والناصر واقفان مراد يقلب جهازا GPS و الشخص يتلفت يمينا و شمالا داخل العمارة	P.R.T	P.F		--------		
8	03ثا	ناصر يدخل يده في جيبه ليعطي الشخص المال مقابل جهاز GPS	G.P			-------		صوت الكيس البلاستيكي ●
9	05 ثا	الشخص يستلم المبلغ و يقوم بعد المال المعطى له من قبل الناصر	G.P	P.F		--------		// ●
10	03 ثا	الشخص يتحدث مع الناصر	G.P	P.F		الشخص: أي الله يسهل الناصر: Salut الشخص: توصل بخير		صوت ضجيج المارة والسيارات O

							إنشاء الله		
0 11	06 ثا	الناصر يستعمل هاتفه النقال تظهر كتابة الجينيريك فيلم لمرزاق علواش Filme de Merzek Allouache	G.P			--------		// O
0 12	03ثا	يضع ناصر هاتفه النقال في أذنه لكي يهاتف.	G.P			--------		// O

انتهى جينيريك البداية

المتتالية الثانية:

	شريـــــط الصـــــورة					شريـط الصـــوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	14 ثا	بطاقة هوية ممزقة مرمية على الأرض بجانبها ورقة بيضاء				---------		
02	13 ثا	صورة لعمر داخل شالية و هو معلّق بحبل				---------		
03	16 ثا	صورة إيمان أخت عمر وهي تعيد إلصاق بطاقة هوية عمر				"عمر": إيمان اختي العزيزة voila enfin راني رايح ثلاث خطرات و هما يحكموني.		
04	18 ثا	صورة إيمان وهي تنظر لصورة أخيها عمر في بطاقة الهوية ثم تضمها إلى صدرها				"عمر": بلادي ولات نقطة كحلة باقي تكبر حتى استعمرت كامل دماغي تشفاي واش قلتلك إذا رحت نموت و إذا ما رحتش نموت.		

المتتالية الثالثة:

	شريـــــط الصـــــورة						شريـط الصـــوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	05 ثا	صورة لأيدي متشابكة أمام قبر.	G.P	P.F	⌐	[ ]		صوت بكاء صوت أمواج البحر O
02	08 ثا	صورة لمجموعة من النسوة ملتفين حول القبر.	P.P.E	P.F	⌐	[ ]		// O
03	08 ثا	صورة لعمر والناصر متكئين على جذع الشجرة	P.A	P.F	⌐	الراوي: الموت تاع عمر زدمنا بزاف من هذاك النهار ولينا نجو بزاف للمقبرة ونفكرو في الحرقة		// O

المتتالية الرابعة:

	شريـــــط الصـــــورة					شريـط الصـــوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	08 ثا	صورة لمكان به عمارة على واجهة البحر	P.E	P.F	⌜	----------		صوت أمواج البحر مصاحب بصوت سقوط المطر، صوت هبوب الرياح. O
02	08 ثا	صورة لرشيد يرتدي معطف أسود ويداه في جيبه واقف في أحد أزقة الحي.	P.A	P.F	⌜	الراوي: حسان عطانا يومين باش نكملوله الدراهم لخصو si non يحبس كلشي واه.		// O
03	23 ثا	صورة لسيارة ماشية في الطريق	P.E	← 180°	⌜	الراوي: ⌜ كاين بزاف لي روحو في [ ] بلاصتنا هذاك النهار كان البرد بزاف في مستغانم حتى الثلج		// O

					وطاح هذا ما يبشرش بالخير. عمري ما ننسى الموت تاع عومار صاحبي والثلج.		

المتتالية الخامسة:

	شريـــــط الصـــــورة				شريـط الصـــوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	20 ثا	صورة لحسان يدخل ورشة لصناعة السفن ويتبادل الحديث مع احد عمّالها.	P.R.P	T.P	<>	العامل: كيراك حسان: لباس العامل: تفضل العامل: رشيد عينك لباب		صوت إغلاق الباب
02	16 ثا	صاحب الورشة يتحدث			⌐	العامل: درتلك وحد الموتار أخويا 30 شيفو		صوت غطاء بلاستيكي
03	18 ثا	صور لحسان والعامل يتبادلان أطراف الحديث	P.R.P	P.F	<>	حسان: وينتا نجي نديها؟ العامل: ها منا على سوق. حسان: بزاف الناس مقلقين. العامل: حسان نتا غادي تخلصني نتا غادي تخلص		

						امام ربي. حسان: باغي تولي إمام ذورك		

المتتالية السادسة:

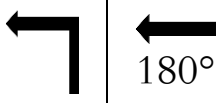
	شريـــــط الصـــــورة					شريـط الصـــوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	11 ثا	صورة لحي به عمارات و طفل متكئ على جدار العمارة	P.E	P.F	⌜	----------		صوت الأذان و الأطفال الصغار ●+ O
02	06 ثا	صورة لعمارة كبيرة بها مقعرات هوائية، بيت من القرميد به مقعرات هوائية	P.E	P.F	⌝	[ ] الراوي: هذا كارطينا		// ●+O
03	05 ثا	صورة لامرأة متكئة عل شرفة العمار	P.E	P.F	⌜	الراوي: كارطي تاع المنسيين من الدنيا d'égouttage		// ●+ O
04	05 ثا	صورة لأطفال صغار متكئين على شرفة العمارة بها قرميد	P.E	P.F	⌝	الراوي: المزيرية الشوماج، الطرافيك.		صوت الأطفال الصغار

		ومقعرات هوائية						
05	04 ثا	صورة للإيمان و هي تمشي في رواق العمارة مرتدية للحجاب	P.R.P	A.T		الراوي: كل يوم ناس تزيد وناس تموت.		صوت الأطفال الصغار مصحوب بمشي إيمان في الدرج O
06	08 ثا	صورة لإيمان وهي تنزل من درج العمارة	P.R.P	180°		الراوي: تحلم برك لوكان دير سونداج تلقى 90%قاع غادي يحرقو		صوت محرك السيارة وسيرها ●
07	05 ثا	صورة لإيمان راكبة في الكرسي الخلفي لسيارة الأجرة.	P.R.P	P.F		الراوي: إيمان دايمن نشوفها كيما أختي الكبيرة		// ●
08	13 ثا	يصورة لإيمان و هي تخلع الحجاب	P.R.P	P.F		الراوي: مازلني نشفى على ضحكة تاعها.		// ●
09	02 ثا	صورة لسائق السيارة و هو يدقق النظر في إيمان من خلال المرآة المعاكسة	T.G.P	P.F		[ ]		// ●

10	05 ثا	صورة لإيمان وقد تمكنت من نزع الحجاب	ل.م روائية في غير موضعها	P.F				//

المتتالية السابعة:

	شريـــــط الصـــــورة					شريـط الصـــوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	12 ثا	صورة لإيمان تجري باتجاه صديقها الناصر.	P.E	P.F		----------	/	صوت أمواج البحر O
02	06 ثا	صورة لإيمان والناصر يصعدان درج الشاليه معا.	P.R.P			----------	/	// O
03	23 ثا	صورة لإيمان والناصر واقفان ويتبادلان أطراف الحديث.	G.P	P.F		إيمان: راني حابة نروح معاكم. ناصر: منيتك؟ إيمان: Je ve partir. الناصر: إيمان ما تفاهمناش كيما هاك. الناصر: درك ماشي كيفكيف	/	// O

		مانقدرش يوم نقعدك بلا بيك في هذاي البلاد، بلاد الهم، بلاد الشر						
04	09 ثا	صورة لبحر هائج	P.E	180°			/	صوت أمواج البحر مصحوب بصوت محرك القارب O
05	16 ثا	صورة لقارب في البحر و امواج متلاطمة	P.E	P.F		----------	/	// O
06	07 ثا	صورة لمؤونة الحراقة و أواني منزلية.	G.P	P.F		الراوي: خصنا نكونوا عشرة لا زيادة ولا نقصان نتقاسموا كلشي le danger le frai الخوف حتى الفرحة كي نوصلوا.	/	صوت أمواج البحر مصحوب بصوت الأواني. O+●

المتتالية الثامنة

	شريـــــط الصـــــورة					شريـط الصـــوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	07 ثا	صورة إيمان وهي واقفة في شرفة العمارة تتطلع على الخارج.	P.R.P	P.F	⌜	----------		صوت الرياح O أبواق سيارة الشرطة O
02	13 ثا	صورة لناصر وهو يتمشى على شاطئ البحر.	P.M	→ 180°	⌜	----------		صوت أمواج البحر مصاحب بصوت طائر البحر O
03	13 ثا	صورة لناصر وهو واقف على شاطئ البحر يترصد إلى الأفق البعيد.	P.M	P.F	⌜	----------		// O

المتتالية التاسعة

	شريـــــط الصـــــورة						شريـط الصـــوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	06 ثا	دخول حكيم لملهى ليلي يرتدي قميص وقبعة ولحية	P.M	P.F	⬏	الراوي: هذا حكيم السمينة حتى هو راه باغي يحرق معانا.	موسيقى الراي	ضجيج الحضور مصاحب بصوت لعبة الدومينو. ●
02	03 ثا	صورة لحسان وحكيم مع مجموعة من الحضور داخل ملهى ليلي	P.P.E	P.F	< >	حكيم: واش قلتلي حسان. حسان: سيريغلي	//	// ●
03	06 ثا	صورة لحسان وحكيم في حوار بينهم	P.R.P	P.F	< >	حكيم: شوالا هادي سيريغلي؟ حسان: قلتلك سير يغلي سيريغلي.	//	// ●
04	03 ثا	حسان يلعب الدومينو	P.T.R	P.F	⬎	-------	//	// ●
05	12 ثا	حكيم واقف ينظر إلى حسان وينتظر إجابته. حسان مركز مع الدومينو غير مبالي.	P.R.T	P.F	< >	حسان: [ ] مع الصباح نعطيك الرسمي وجدك	//	// ●

						روحك. [ ] حكيم: السلام عليكم.		
06	04 ثا	حسان مركز مع الدومينو غير مبالي.	G.P			----------	//	صوت قطع الدومينو ●
07	10 ثا	حسان يتكلم مع حكيم حكيم بعدها يدير رأسه	P.R.P	P.F		حسان: بدل علينا الكسوة تاعك يرحم والديك حكيم: [ ] واش دخلك في الكسوة تاعي هاذا الشي شغلي.	//	// ●

المتتالية العاشرة

	شريـــــط الصـــــورة					شريـط الصـــوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	04 ثا	رشيد يلف حاجياته داخل كيس بلاستيكي	G.P	P.F		----------	/	صوت المذياع مصحوب بصوت الكيس

								البلاسيكي ●
02	05 ثا	رشيد يلصق الكيس بجسمه ويلف حوله الشريط اللاصق	P.R.T	P.F	↰	----------	/	// ●
03	05 ثا	صورة لإخوة رشيد جالسين ويتطلّعون فيه بصمت.	P.M	P.F	↗	الراوي: خاوتي الصغار كانوا يشوفوا فيا باطل	/	// ●
04	08 ثا	صورة رشيد وهو يكمل لف الشريط اللاصق حول الجسم العلوي من الجسم.	P.R.T	P.F	↰	الراوي: الحق غاضوني كي راني رايح ومخليهم بصح بروميتلهم انشاء الله غي نطلع نطلّعهم بلواحد و فاطيارة و كل واحد والبيبي تاعه.	/	//

المتتالية الحادي عشر

	شريـــــط الصـــــورة					شريـط الصـــوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01		صورة لإيمان تحضر في أكلة تقليدية	G.P	P.F	↗	----------	/	صوت العجين صوت الاواني

								●
02		صورة لإيمان تتكلم مع امها	P.R.T	P.F	‹ ›	الأم: شاراكي ديري: إيمان: فالرفيس. الأم: الرفيس يندار بالمناسبات يا بنتي	/	// ●
03		صورة لإيمان تضع خمار فوق رأسها وهي تتحدث	G.P	P.F	‹ ›	إيمان: لوكان ما نروحش نهبل.	/	// ●
04		صورة لأم إيمان متحجبة وهي تتحدث	G.P	P.F	‹ ›	الأم: قاع لسم شاو بنتي دخلوهم للحبس	/	// ●
05		صورة لإيمان وهي تتحدث مع أمها	G.P	P.F	‹ ›	إيمان: الحبس راهي هنا البلاد هادي هيا الحبس.		// ●

المتتالية الثانية عشر

	شريـــــط الصـــــورة					شريـط الصـــوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01		صورة لناصر ووالده يتحدثان داخل المطبخ	P.R.P	P.F	↰	الأب: Di que tu arrive tu m'appelle	/	صوت الأذان O

02		صورة لأب الناصر وهو يتحدث	P.R.P	180°	⌐	الأب: Je inquiet pas je te fais confiance’	/	// O
03		صورة لأب الناصر يتحدث ويشير بإصبعه	P.R.P	180°	⌐	الأب: cette foi si je sais que tu es réussit rien ne perdra	/	/
04		صورة لأب الناصر وهو يتحدث	P.P.E	P.F	⌐	الأب: Quand j’tai jeun comme toi j’ai fais la même chose, je suis venu كي هاذاك الحمار.	/	/

المتتالية الثالثة عشر

	شريـــــط الصـــــورة						شريـط الصـــوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	05 ثا	صورة لحكيم بحقيبته أمام عمارة مهدمة في الطابق السفلي يرتدي لباس و قبعة	P.P.E	P.F	⌐	الراوي: احنا كنا نسناو في الباتيمو 04 لي راه مهدم		رياح خفيفة O

		عصرية فوق رأسه.						
02	04 ثا	رشيد، إيمان، ناصر يقفان بجانب السور أمام العمارة المهدمة	P.R.T	P.F		الراوي: عنده 6 سنين و هو كيما هاك تقول القيرة فاتت عليه		// O
03	04 ثا	إيمان ورشيد واقفان بجانب السور.	P.R.P	P.F		الراوي: و إيمان دارت واش في راسها و راهي جايا معانا		// O
04	06 ثا	صورة لحكيم وهو يلهو بمشيته بين البناء المحطم	P.P.E	180°		الراوي: والسمينة مول الكاسكيتا كان هنا تاني بصح ما علابالنا بيه ما علابالو بينا.		// O
05	03 ثا	صورة لحكيم وهو واقف أمام العمارة المهدمة	P.R.P	P.F		الراوي: كل واحد فجيهته هادي هي العقلية في كارتينا.		// O

المتتالية الرابع عشر

	شريـــــط الصـــــورة					شريـط الصـــوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	07 ثا	صورة لحرّاق يتكلّم مع حسان و يشهر السكين في وجهه	P.R.P	P.F	⌐	حسبنا حمير حسبنا حمير جبتنا البوطي وراك رايح هاذي قاع ماشي حالة هاذي قاع ماشي حالة		صوت شجار الحرّاقة مصحوب بصوت امواج البحر O
02	09 ثا	صورة الحراقة وهم ينظرون في البحر	P.P.E	P.F	⌐	الراوي: الشيئ لي همنا دوك هو نروح حتى لوكان الشيطان يحرق معانا ما علابالناش بيه		صوت محرك القارب مصحوب بصوت أمواج البحر O
03	5ثا	صورة لزورق في البحر	P.P.E	P.F	⌐	--------	موسيقى هادئة	صوت أمواج البحر O
04	07 ثا	الشخص المجهول على شاطئ البحر يشهر			⌐	الشخص المجهول: شكون لي ما حبش		//

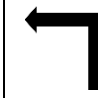
		مسدّسه في وجه حكيم وناصر ورشيد	P.M	P.F		يروح		O
05	02 ثا	ناصر ورشيد يرتديان ملابس شتوية يقابلان الشخص المجهول	P.R .P	P.F	<>	ناصر: مازال يخصنا نقارعوا		// O
06	02 ثا	الشخص المجهول يقف على شاطئ البحر	P.R .P	P.F	<>	الشخص المجهول: واش نقارعوا.		// O
07	05 ثا	صورة ناصر ورشيد	P.R .P	P.F	<>	رشيد: تليفون		// O
	4ثا	صورة للشخص المجهول	P.R .P	P.F	↰	الشخص المجهول: بصح **en reste tranquille**		// O
09	09 ثا	صورة لقارب على شاطئ البحر مع غروب الشمس	P.E	P.F	↰	--------		// O

10	06 ثا	صورة لمجموعة من الحرّاقة و رشيد يتكلم في الهاتف	P.M	P.F	⬏	رشيد: allo c'est oui bon راك sure أيا صح صح رشيد: أيا وجدوا رواحكم.		صوت رنين الهاتف صوت أمواج البحر O
11	07 ثا	صورة الحرّاقة و هم يستعدّون لركوب الزورق	P.M	A.T	⬏	--------		صوت أمواج البحر O
12	06 د	صورة للحرّاقة راكبين الزورق على شاطئ البحر	P.P.E	P.F	⬏	الراوي: بانتلي في قلبي كنت ندعي باه الموتار ما يقلع شهاك البنادم خطرات مايفهامش روحه بصح يدير شاراه كاتبله ربي		// O

المتتالية الخامسة عشر

	شريـــط الصـــورة					شريط الصـوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	06 ثا	صورة للحراقة فوق الزورق	P.P. E	P.F	⌜	رشيد: la marine la marine ناصر: طفي الموتار		صوت محرك القارب مصحوب بصوت مياه البحر **O**
02	01د	صورة الحراقة يسكبون الوقود في المحرك	T.G.P	Z.AR	⌜	--------		صوت سكب البنزين **O**
03	01د	صورة الحراقة راكبين الزورق و هو راسي في عرض البحر	P.M		↑	الشخص المجهول: Ah c'est normale من الصحراء للبرد بغيتوا تروحوا **تروحو l'Europ شموا ريحة l'Europe ، هذا ماكان**		صوت مياه البحر **O**

						والو، الصح مازال الصح القدام، توحشت الجمل"		
04	13 ثا	صورة للزورق في عرض البحر وقت غروب الشمس	P.G	P.F	⌐	الراوي: كي تكون متودر فالبحر الحاجة الولى لتتمناها si que ما تعاودش تخرج في دزاير. هادي الهدرة قاع الحراقة يقولوهالك.	موسيقى هادئة	// **O**
05	13 ثا	صورة للناصر وهو يقود الزورق وفجأة يصيح بفرح وسرور.	P.R.P	P.F	⌐	الناصر: هاهاها سبانيا سبانبا رشيد ها ها ها الشخص المجهول: Accéléré accéléré		صوت محرك القارب مصحوب بصوت مياه البحر **O**
06	04 ثا	ناصر ورشيد يحاولون تشغيل القارب بعد توقفه فجأة	P.R.P	P.F	⌐	-------		صوت تشغيل محرك القارب **O**

		بسبب السرعة الفائقة.						
07	09 ثا	صورة للمشاجرة بين الشخص المجهول وحكيم.	P.R.P	A.T		--------		صوت مياه البحر. صراخ الحراقة. صوت طلقة المسدس **O**
08	02د	صورة لحكيم والشخص المجهول يتشاجران في عرض البحر حتى الموت.	P.M	P.F		الحراقة: حكيم حكيم حكيم.		صوت صراخ الحراقة **O**

المتتالية السادسة عشر

	شريـــط الصـــورة						شريط الصـوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	05 ثا	صورة القارب وسط عرض البحر وقت طلوع الشمس	P.E	←	↰	لازم نقوللكم حاجة كي تحل عينيك صباح و انت مقابل سبانيا شمس تاعها ريحة لابايلا le bonheur يا خويا le bonheur		صوت مياه البحر **O**
02	01د و 09 ثا	صورة لرشيد ينزع ملابسه ليستعدّ للسباحة و يتحدث مع الناصر و إيمان.	P.R.P	P.F		رشيد: الناصر ناصر يالا c'est l'heur ناصر: moi je reste encor رشيد: tu déicide mentent رشيد: Imene stp parle avec lui رشيد: c'est		// **O**

		un bateaux ramasse c'est le والله retour, tribunal, après la vie a la con dans un payée a la con. **واذا صحونا في بابور مغربي جهنم تم ومن بعد يقيسونا ويخلونا نموت كيما الكلاب"**						
03	03 ثا	صورة لناصر وهو يرمي بنفسه في الماء.	P.P.E	P.F		--------		// **O**

المتتالية السابعة عشر

	شريـــط الصـــورة						شريط الصـوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير		التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	02 د	صورة لرشيد و هو يرتدي بدلة كلاسيكية يتحدث في الهاتف	P.M	P.F	↰		salut ADEL c'es Rachid bien sur j'ai réussit prépare la bière		صوت مياه البحر **O**
	08 ثا	صورة لمجموعة من الحراقة ينتظرون النجدة و انتفاضة أحد الحراقة قلقا	P.P.E	P.F			مانقعدش هنا نروح، نروح مانقعدش		

		صورة لرشيد أمام شاطئ البحر جالس و هو حافي الرجلين بجانبه حذاءه موثوق اليدين يرتدي بدلة رمادية	G.P	↑	↰ ↰	--------		صوت أمواج البحر **O**
02	03 ثا	صورة لرشيد و هو منكس للرأس يبكي بحرقة .	P.P.E	P.F	↰	الراوي: ديراكت إيمان بعثوها للبلاد يومين من ذاك.		
03	05 ثا	صورة لرشيد وحراس السواحل الاسبانية	P.P.E	P.F	↰	الراوي: ناصر تلاقيتو فالحبس تاعهم.		صوت راديو حراس السواحل **O**
04	07 ثا	صورة لرشيد وهو يبكي بحرقة	P.P.E	P.F	↰	الراوي: كنا بالقليل 300 واحد مخلطين من السينيغال المالي، المروك، الميزيرية يا خويا المزيرية.		

05	04 ثا	صورة لرشيد وهو يبكي بحرقة	P.P.E	P.F	⌐	الراوي: قاع كارهين كيفكيف قاع الي بنيناه طار فالسما الروتور للبلاد ولا هاذي المشاكل		

المتتالية الثامنة عشر:

نهاية الفيلم

	شريـــط الصـــورة						شريط الصـوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	03 ثا	صورة لأربعة من الحرّاقة ينظرون	P.P.E	P.F	⌐	الراوي: بالاك ريغلوا les papiersو لا اكسبيلساوهم	موسيقى هادئة	صوت مياه البحر **O**
02	08 ثا	صورة لأربعة من الحراقة فوق القارب	P.E	P.F	⌐	هذه الحياة وقت صغير حياة مرّة حياة ما تتمناها الحتى واحد على هذا الشيئ حكيتلكم هذي الحكاية.	موسيقى هادئة	// **O**
03	03د	احصائيات و أرقام على الشاشةمن سنة 1988 على فيفري				--------		// **O**

		2009 على الأقل 13400 من المهاجرين لقوا حدفهم في الحدود الأوربية من بينهم 5182فقدوا في البحر. في البحر الأبيض المتوسط و في المحيط الأطلنطي 9500 من المهاجرين فقدوا الحياة في قناة سيلبسا 3163 توفوا ما بين ليبيا، تونس، مصر، مالتا، و إيطاليا و 125 شخص فقدوا الحياة خلال						

		عبورهم الطرق الجديدة بين الجزائر و جزيرة سيردينيا. هناك أيضا 4399 توفوا في عرض البحر جزر الكاناري و في مضيق جبل طارق مابين المغرب و الجزائر و إسبانيا من بينهم 2232 اختفوا...							

جينيريك النهاية:

	شريـــط الصـــورة					شريط الصـوت		
مدة اللقطة	زمن اللقطة	مضمون الصورة	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	التعليق	الموسيقى الموظفة	الصوت القياسي
01	11 ثا	صورة لأحد شوارع الجزائر بمدينة مستغانم مملوءة بالمارة	P.P.E	← 180°	↰	--------	موسيقى هادئة	

		صعود جينيريك النهاية.						

التحليل التعيني و التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم:

يتركز التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم على اختيار أطر التحليل أو مادة التحليل من أجل قراءة متتاليات المقاطع المختارة التي تخدم الموضوع، ونحن بصدد تحليل النص، والصورة لفيلم حرّاقة الذي له علاقة بموضوع الهجرة الغير الشرعية.

التحليل التعيني للمتتالية الأولى: قبل عرض الجينيريك

يتكون هذا المقطع من أربع لقطات أدرجت في الفيلم ضمن جينيريك البداية، بحيث تظهر الصورة بخلفية سوداء كتب عليها ميناء مستغانم الجزائري يبعد مسافة 200كلم عن الشواطئ الإسبانية صاحب الصورة مؤثر صوتي وهو صوت أمواج البحر.

هنا في اللقطة الموالية بداية تسلسل الأحداث بحيث تظهر لنا الصورة أرجل شخص تهتز بلقطة قريبة، وحركة كاميرا ثابتة، وبطاقة هويّة ممزقة بجانبها ورقة بيضاء مطوية مرمية على الأرض بزاوية تصوير عادية.

وفي اللقطة الثالثة صورة الشخصية عمر معلق بحبل يرتدي سروال ومعطف أسود ويبدوا من خلال الصورة انه قد انتحر، بلقطة قريبة وحركة كاميرا بانورامية من الأسفل إلىالأعلى وزاوية تصوير تصاعدية حيث صاحب اللقطة تعليق الراوي.

أما اللقطة الرابعة من المتتالية صورة عمر وهو مشنوق بلقطة مقربة حتى الصدر وحركة كاميرا ثابتة، صاحب الصورة مؤثر صوتي اهتزاز حبل المشنقة صاحبه صوت أمواج البحر بالإضافةإلى تعليق الراوي.

التحليل التضميني للمتتالية الأولى

انقسمت المتتالية الأولى إلى قسمين و هو بمثابة بداية الفيلم، فالقسم الأول يمثل مرحلة ماقبلالجينيريك، أما الجزء الثاني يمثل مرحلة عرض الجينيريك.

مرحلة ما قبل عرض الجينيريك:

تشكل الفيلم من مجموعة من اللقطات التي تكون المشهد، والمتتاليات هي البني الكبرى للفيلم. غير أن دور المتتاليات يختلف حسب أهميتها داخل بناء السيناريو، لذا نركز في هذه المرحلة على الجينيريك الافتتاحي، والذي له دور محوري في بسط عالم الفيلم ، ومن ثم عرض والختم.ونحاول أيضا رصد لحظات ظهور الشخصيات الرئيسية على الشاشة.

تبدأ هذه المرحلة بظهور أول كادر سينمائي هذا الجزء من السرد يطلق عليه اسم " ماقبل العنوان" avantitre وهو الفاصل الزمني الذي يحدده الوقت، يقع بين بداية العرض لشريط الفيلم وظهور العناوين.

لقد جاء هذا الجزء في شكل كتابة بيضاء مكتوبة على خلفية سوداء ميناء مستغانم، و الذي يبعد عن السواحل الإسبانية بـ 200 كلم، إن توظيف مثل هذه اللقطة في بداية الفيلم يسمح للمشاهد بفهم الموضوع المطروح على مستوى السرد وبالتالي اللقطة هنا أدت وظيفة إيضاحيةتمثلت في السياق المكاني الذي جرى فيه أحداث الفيلم.

و تُظهر لنا اللقطة الأولى من الفيلم صورة لبطاقة التعريف الوطنية ممزقة ومرمية على الأرض بجانبها ورقة بيضاء مطوية، وبعدها تتدرج الصورة عموديا من الأسفل إلى الأعلى بحركة بانورامية لتظهر لنا صورة عمر وهو مشنوق بحبل وسطشاليه على شاطئ البحر، وتتعتبر هذه اللقطة بمثابة مقدمة للفيلم أين تمّ من خلالها توظيف عدّة فضاءات زمانية ومكانية ، و كما تم توظيف دلالاتالأشياء و الهيئات و الأشخاص، و اللباس، و الديكور، و الأصواتالتي توحي وترمز إلى فكرة معينة فاللقطة الأولى لبطاقة التعريف الوطنية وهي ممزقة لها دلالة معينة، بحيث أن كل ماهو دال في هذا العالم يعود إلى اللّغة، لأن هذه الأخيرة ارتبطت بالوجود، وهذا ما جعلنا نفتقد إلى أنظمة الأشياء في حالتها الأصلية.

ففي نفس اللقطة فدلالة الصورة (بطاقة التعريف الوطنية) رمز من الرموز وحق من حقوق الفرد المدنية لثبوت هوية داخل رقعة جغرافية معينة فالصورة الموضحة في الفيلم هي تمزيق الهوية الثقافية والتخلي عنها هذا من خلال تحليل مضموناللقطة أما من الناحية التقنية توحي إلى المعنى الطراديجي للفيلم.

وفي نفس المتتالية تظهر لنا صورة شخص تهتز أرجله و بجانبها ورقة بيضاء و التي نقلتها لنا الكاميرا بحركةبانورامية من الأسفلإلىالأعلىلتكتمل الصورة عند اللقطة التي يظهر فيها الشخص مشنوقا، هنا تطرح قضية انتحار بحيث زاد التدرج البانورامي من الأسفل إلى الأعلى نوع من التشويق لمعرفة من يكون الشخص المنتحر، وتبين لنا من بداية الصورة الفيلم يعالج قضايا اجتماعية يجب البحث في أسبابها وفق ما يسرده لنا الفيلم، أما دلالة الحركة البانورامية أدت وظيفة حكائية، كما ساهمت في خلق عنصر التشويق لأن الكاميرا قبل أن تبرز مرّة واحدة جسد الممثل

بكامل طوله تبدأ بكشف الأرجل فالصدر حتى تنتهي بالوجه وهو التدرج الذي ينتج عنه القلق كما هو الشأن عند جيل دو لوز عندما تكلم عن ملأ الفراغ أو ما يسمى بملأ القطة (Remplissage de plan

أثناء عرض جينيريك

يتكون هذا الجزء من ثلاثة عشر لقطة تبرز لنا العناصر الأساسية والمهمة في الفيلم يبين لنا إظهار بعض الجزيئات من الأشياء، والفضاء والأماكن، بحيث شملت اللقطةالأولى على وصف المكان وهو سوق يعجّ بالمارة، وباصات متوقفة مع حركة نشيطة للمواطنين بلقطة الجزء الكبير وزاوية تصوير غطسية، ظهور كتابة الجنيريكالأولى في اللقطة "فيرونيك روفي تقدم"، وفي اللقطة التي تليها دائما في نفس الصورة كتابة جينيريك" تدعم منطقة دوسيون" بلقطة الجزء الصغير وحركة كاميرا ثابتة، زاوية التصوير عادية، صاحب هذه اللقطة صوت قياسي والمتمثل في ضجيج المارة، والسيارات مصاحب بموسيقى هادئة.

وفي نفس المتتالية صورة لشاب وهو يمشي بسرعة داخل حي يوجد به سوق ومارة، مصحوب بالظواهر السمعية ضجيج المارة، وصفير السيارات تتبعه موسيقى هادئة بلقطة مقربة حتى الصدر وتنقل مصاحب للكاميرا بزاوية تصوير عادية يظهر لنا تعليق الراوي " **هذا لي راه مقلق تاني مشي انا هذا الناصر حبيبي كيف كيف، كي خويا تربينا في سيتي وحدة، ناصر هو البوقوس تاع الكارتي، هو ، أنا و عمر عولنا نحرقونهجروا، معناها نهربوا من هذي البلاد وننساوكلش**"و إثر هذا التعليق يظهر لنا عنوان الفيلم بالبنط العريض **"حـــراقة"مونتاج "سيلفي غادمار"**

وفي لقطة أخرى ناصر يصافح رجل داخل مدخل العمارة ثم يدخلان في الطابق السفلي مصحوبة بكتابة الجينيريكميكساج " فرونسواكروليت" بلقطة مقربة حتى الخصر، وحركة كاميرا ثابتة بزاوية تصوير عادية

بحيث يدور حوار بين الرجل وناصر ثم يقدم له جهاز "جي بي آس" بلقطة مقربة حتى الخصر وتنقل مصاحب في للكاميرا بزاوية تصوير عادية، لتنتقل الكاميرا بعد ذلك الى صورة جهاز جي بي آس في يد الناصر وهو يتفحصه مصاحبة بكتابة الجينيريك " بوست برود فيليب آكوكا".

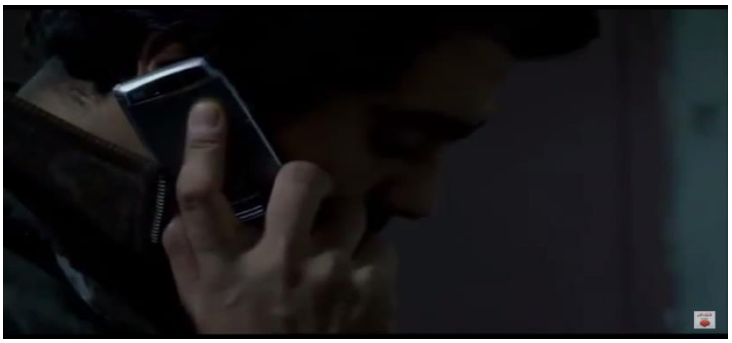
وفي اللقطة الثامنة من المتتالية الشخص والناصر واقفان يقلّب الجهاز، الشخص يتلقّت يمينا وشمالا داخل العمارة بلقطة مقرّبة حتى الخصر، وكاميرا ثابتة بزاوية تصوير عادية مصحوب بمؤثر صوتي وهو ضجيج المارة.

ثمّ يدخل الناصر يده في جيبه وهذا في اللقطة التاسعة ليعطي الشخص مبلغ مالي مقابل الجهاز بلقطة قريبة وحركة بانورامية من الأعلى إلى الأسفل، وزاوية تصوير غطسية مصحوب بصوت قياسي ضجيج المارة وموسيقى صوتية هادئة بالإضافة إلسمؤ ثر صوتي وهو صوت الكيس.

وفي نفس المقطع الشخص يستلم المبلغ بزاوية تصوير المجال والمجال المقابل الشخص " **أيا الله يسهل توصل بخير إن شاء الله**"

وبعدها الناصر يستعمل هاتفه النقال في محاولة اتصال ثم تظهر لنا كتابة الجينيريك "فيلم لمرزاق علواش"

وفي اللقطة الأخيرة من المتتالية الناصر يضع هاتفه النقال فيأذنيه للاتصال بلقطة قريبة وحركة كاميرا بانورامية من الأسفلإلىالأعلى وزاوية تصوير تصاعدية.



أثناء عرض الجينيريك:

في فضاء مكاني آخر وفي تعاقب خطي للصور يخلق لدى المشاهد نوع من الواقعية سوق يعج بالماراة، و الباصات المتوقفة، وحركة نشيطة للمواطنين بلقطة الجزء الكبير التي تبدأ بها أحد فصول العمل ومشاهده. ودلالتها تقدمة للمواقع وجغرافية المكان وتدخلنا في الحدث دون غموض رافق هذا المشهد شريط صوتي دال وتعبيري هو الآخر تمثل في ضجيج السيارات والمارة وكذا صوت السارد وكلّها عوامل ساهمت في خلق التشويق وحب الإستطلاعوالإحاء بالواقعية لدى المشاهد بهذا الشكل يعلن المخرج عن بداية الفيلم.

ومن هنا يسمح لنا بالدخول إلى مستوى البنية العميقة للفيلم ومحاولة كشف الخيط الرقيق الذي يربط بين البنية المعقدّة والمشكلة للفيلم والواقع المادي المتمثل في البنية الاجتماعية حيث سنقوم بتفسيرات وتأويلات لمعرفة آليات إنتاج المعنى داخل هذه البنيات.

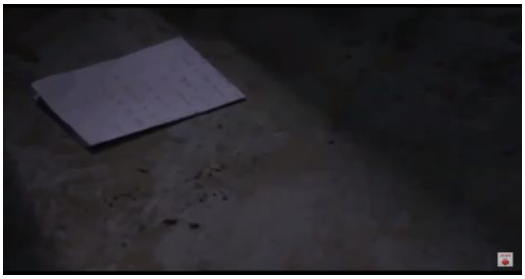
تمّ التركيز بعدها على شخصية ممثل وذلك في لقطة مصاحبة وهو يمشي في أحد شوارع المدينة وفي هذا المشهد دلالة توحي صورة الشخص بأنه هو البطل الذي يركز عليه المخرج في بداية الفيلم فهي تساعد المتلقي بوضوح الرؤية وما ينوي البطل تقمصه بحيث حضي على لقطة طويلة من بداية الفيلم، بحيث تمّ تصويره في وضعية جدّ قلقة بتنقل مصاحب للكاميرا بحيث أدت وظيفة وصفية تصف لنا حالة الممثل البطل خلال فترة.

أما الفضاءات المكانية الأخرى من أروقة، وأزقة المدينة فهي تدرج فيما يسمى بالسرد السينمائي الذي أصبح بوثقة تنصهر وتمتزج فيها كل أشكال التعبير الإنساني، فترمز لنا حركة الفضاء الخارجي إلى طبيعة النشاط الاقتصادي للسكان كما بينته الصورة منتجات ألبسة، وانتشار بعض مظاهر القمامة الدلالة على عدم النظام والفوضى حيث امتزجت الصور بصوت الراوي " **هذا لي راه مقلق تاني ماشي انا هذا الناصر حبيبي كيف كيف كيما خويا تربينا في سيتي وحدة ناصر هو البوقوس تاع الكارتي، انا و عمار عولنا نحرقو، نهجرو، معناها نهربو من هذي البلاد وننساوكلشي**" من حيث المضمون السردي فكلمة " نحرقوا" " نهربوا" في السياق اللغوي للفيلم تدل على أن الموطن الأصلي أصبح يشكل هاجسا أمام الشباب الجزائري نظرا للمشاكل التي تعتريه، ليظهر بعدها عنوان الفيلم " حراقة"فكلمة حرّاقة لهجة جزائرية، وهي أن المهجر السري عند وصوله للقارة الأوربية يقوم بحرق أوراقه الثبوتية من جواز سفر وما شبه ذلك حتى لا تتمكن السلطات من طرده لبلد إقامته فتضطر لإطلاق سراحه.

ثم توجه ناصر، إلى مكان منعزل ليلتقي هناك بشخص مجهول يدل على سرّية المهمة مكلّف بها البطل، وذلك كما بينته اللقطة ناصر و يحاور الشخص المجهول والذي يعد من الشخصيات الثانوية للفيلم، بحيث جهاز (GPS)الذي يحدد مسار الرحلة وهذا يدل على طبيعة المهمّة السرية غير واضحة المعالم هي الأخرى بحيث رافق هذه المتتالية شريط أيقوني دال هو الآخر تمثل في صوت السارد مصحوب بموسيقى هادئة تعتبر مساعد في التعبير عن المواقف وسرد الأحداث فمن خلالها يستطيع المتفرج أن يحيا حياة أبطاله في الفيلم، وان يدرك مشاعرهم.

التحليل التعيني للمتتالية الثانية:

تحتوي المتتالية الثانية من أربع لقطات بحيث نشاهد فيه تسلسل للأحداث بصورة تظهر بطاقة التعريف الوطنية ممزقة مرمية على الأرض بجانبها ورقة بيضاء مصحوبة بصوت رنين الهاتف بزاوية تصويرغطسية وكاميرا ثابتة.



لتنتقل الكاميرا تظهر لنا فيها صورة لأرجل شخص تهتز بعدها تظهر لنا كامل الشخصية بالطريقة البانورامية من الأسفلإلىالأعلى صورة عمر وهو معلق بحبل داخل شالية على شاطئ البحر.

ثمّ يبين لنا المقطع صورة "لإيمان" وهي تعيد إلصاق بطاقة الهوية في حزن وبكاء وتضمّها إلى صدرها مصحوبة بتعليق الراوي" **ايمان ختي العزيزة راني رايح ثلاث خطرات وهوما يحكموني، بلادي ولات نقطة كحلة في بالي، تكبر حتى استعمرت دماغي، تشفاي واش قلتلك، اذا رحت نموت، واذا مارحتش نموت.**"

التحليل التضميني للمتتالية الثانيــة:

إن تسلسل الأحداث في الفيلم يشكل البناء الرئيسي للفيلم والذي تمثل في انتحار الشاب عمر والذي يعدّ السلوك المرفوض كما سبق ذكره، بحيث تعتبر هذه اللقطة ممكررةللقطة ما قبل الجينيريك أين تعمد المخرج على تكرارها ليبين من خلالها مأساة الفيلم، فظاهرة الانتحار هي منافية للتعاليم الإسلامية (حفظ النفس) و ما تنص عليه النصوص القرآنية والسنة النبوية الشريفة ونجد هناك علاقة وطيدة بين السلوك والقيم بحيث يمثل الوازع الديني

والأخلاقي في الكثير من المجتمعات الأساس الرئيسي في مقوماتها المعنوية، إذ لكل مجتمع بغض النظر عن بناء تركيبته، معتقد ديني معين، لهذا علماء النفس والاجتماع والعلاقات الإنسانية يجمعون على أهمية الدين والأخلاق في حياة الإنسان.

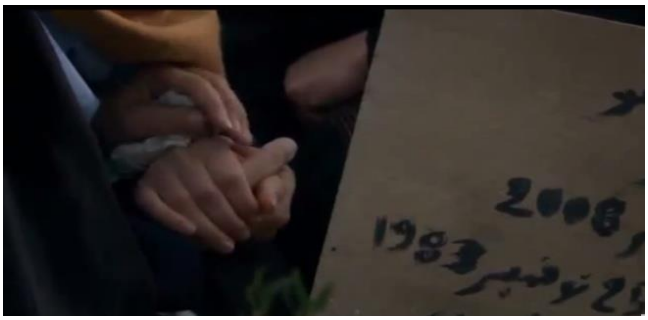
وعودة مرة أخرى للحديث عن بطاقة الهوية التي تكررت هي الأخرى في المتتالية الثانية فهي المعادل الصرف لما يسمى الاستعارة التمثيلية المركبة في علوم البلاغة إذأنالاستعارة التمثيلية هي ما كانت علاقتها المشابهة بين الهيئة المستعار فيها المدلول أو المشبه به، والهيئة المستعار لها الدال أو المشبه به، إذ تشبه إحدى الصورتين البلاغيتين بالأخرى ثم يدّعي أن الصورة المشبهة هي من جنس الصورة المشبه لها [1].بحيث أن بطاقة الهوية وهي ممزقة تعبر عن ماهيتك، وبتالي يوجد مظهران أساسيان لهوية شخص ما أوّلها اسمه الذي يميزه عن غيره من الناس وثانيها ذلك الشيء الغير الملموسوالأكثر تعقيدا وعمقا الذي يشكل في الحقيقة ماهية المرء والذي لانملك كلمة دقيقة تصفه، فالروح للعديد من الناس مثقلة بدلالات دينية تصرف الانتباه على معناها الجوهري أما الأنا (الذات والشعور) فهي مثقلة على نحو مشابه بشحنة فوريدية والذات الباطنية متصلة بعلم النفس الشعبي الذي ظهر أخيرا كما أن للهوية معاني إضافية له علاقة بحالة مطابقة والهوية الشخصية نفسها بين اسم المرء الذي يؤدي وظيفة إشارية واسمشيئي آخر قدنحسب أنه معنى لاسم المرء الذي يؤدي وظيفة دلالية حقا [1].

أما الشريط الأيقوني و المتمثل في رنين الهاتف وأمواج البحر الذي له أثر كبير في تحديد المعنى الذي يوحي بالواقعية فصوت رنين الهاتف في الفيلم يعبر عن صدور مكالمة تحمل أخباراًو تحذيرا ما مثل الرسالة النصية أما الصوت القياسي صوت البحر ، فهو من الأصوات الطبيعية، وهي من العلامات التي وظفها المخرج في كامل فيلمه والتي تدل على رمز جريان الحياة أو رحلة الإبحار إلى الضفة الأخرى.

أما في اللقطة الموالية فهي تكملة للمتتالية صورة لإيمان وهي تعيد إلصاق بطاقة الهوية في بكاء صامت وحزن عميق بحيث تبرز لنا هذه اللقطة لوعة الفراق مصحوبة بتعليق الراوي "**إيمان أختي العزيزة راني رايح، بلادي ولات نقطة كحلا، كبرت حتى استعمرت كامل دماغي، تشفاي واش قلتلك اذا رحت نموت، وإذا مارحتش نموت.** " هذه الرسالة كتبت في الورقة البيضاء المرمية بجانب عمر استعملها المخرج لنزع اللبس الذي يعتري الصورة وفهم سبب انتحار عمر ، ومن خلال الرسالة المكتوبة نفهم أن الشباب الجزائري يتصور أن وطنه الأم نقطة سوداء لهذا يفضلون طريق الموت على المكوث في وطنهم تحت شعارات عديدة منها " **ياكولني الحوت ولا الدود.**" "**الكرطون في روما ولا القعاد في الحوما.** " هي شعارات يرددها الحرّاقةهربا من الواقع ولو بعد فشل محاولاتهم العديدة في الحرقة.

التحليل التعيني للمتتـــالية الثالثة:

تنتقل الكاميرا في المقطع الثالث لوصف فضاء عام لمكان خارجي وهو المقبرة لتظهر لنا صورة لأيدي متشابكة أمام القبر بلقطة قريبة وحركة كاميرا ثابتة بزاوية تصوبر عادية مصحوب بصوت أمواج البحر وبكاء.



وبعدها صورة لمجموعة من النسوة ملتفين حول القبر في حزن بلقطة الجزء الصغير وحركة كاميرا ثابتة، ثمّ تظهر لنا صورة لرشيد والناصر متكئان على جذع الشجرة مصحوبة بتعليق الراوي **"الموت تاع عمر زدمتنابزاف من هاداك النهار ولينا نروحوابزاف للمقبرة."**

التحليل التضميني للمتتالية الثالثـــة:

يصف لنا المقطع الثالث فضاء آخر وهو المقبرة رمزا من رموز الآخرة نهاية العالم الدنيوي بحيث صورت لنا الكاميرا عائلة الفقيد في صمت رهيب لا أحد يتكلم احترام حرمة المقابر في الإسلام أو في عقيدة أخرى فالشفرة التي أراد المخرج إيصاليها وهي نهاية نحو المجهول إما الموت او الفقدان لا أحد يعلم مصيره.

صورة لرشيد وأصدقائه متكئين على جذع الشجرة دلالة على الحيرة لتمتزج بتعليق الراوي " **الموت تاع عمار صدمنا من هاداك النهار ولينا نجو للمقبرة ونفكروا في الحرقة.** "تبين لنا من خلال التعليق أن نفس النهاية التي كانت مع صديقهم ستكون نهايتهم، إما الوصول إلى الضفة الأخرى أو الموت.

التحليل التعيني للمتتالية الرابـعة:

صورة لفضاء خارجي به عمارة على واجهة البحر مع سماء ملبّدة بالغيوم مع تساقط الأمطار بلقطة الجزء الصغير وحركة كاميرا ثابتة وزاوية تصوير عادية مصحوبة بصوت أمواج البحر، رياح وهطول الأمطار.

وفي اللقطة الثانية صورة لرشيد يرتدي معطف ويداه في جيبه في أحد أزقة المدينة مصحوبة بتعليق الراوي" **حسان عطانا يومين باش نكملولو الدراهم ولا يحبس كلش واه."**

وبعدها تظهر لنا صورة ماشية في الطريق بحركة بانورامية ليكمل الراوي حديثه " **هذاك النهار كان البرد بزاف في مستغانم، حتى الثلج وطاح هذا الثلج ما يبشرش بلخير عمري ما ننسا الموت تاع عمر صاحبي"**

التحليل التضميني للمتتالية الرابعـــة:

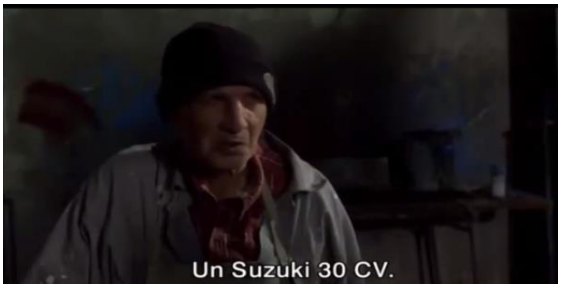
في هذا المقطع، المشاهد أمام فضاء مكاني خارجي يتمثل في حي يقع على واجهة البحر، بحيث السماء ملبدة بالغيوم، والأمطار الغزيرة، لقد اختار المخرج هذه الصورة للدلالة على فصل الشتاء فلغة الطبيعة تترجم مغامرة

الرحلة التي سوف يخوض غمارها مجموعة من الشباب فدلالة الغيوم والمطر استعارة تشبيهية في الغوص داخل عالم الحلم والحياة متطلعا إلى عالم متألم، وهنا عوضنا كثيرا عن عدم ترجمة الفيلم في تخيل عوالم ممكن أن نكتشفها عبر تحويل معنى اللغة المنطوقة المغيبة إلى معنى التعبير التشكيلي البصري، ويعتبر هذا النوع من الصورة نظام بديل عن اللغة مصحوب بمؤثر صوتي دال على واقعية القصية فدلالة اللغة السينمائية في هذا المشهد اكتشاف دلالات خاصة مثل التعبير الصريح franchisse، أو الكشف المفاجئ للأشياء révélation soudaines، بعد ذالكتنتقل الكاميرا في نفس الفضاء أين تظهر صورة لرشيد يرتدي معطف ويداه في جيبه وهو متخفي في مكان خالي عن أنظار الجميع للدلالة على سرّية المهمة مصحوبة بتعليق الراوي " **حسان عطانا يومين باش نكملولو الدراهم سينو يحبس كلشي**. " بمعنى الأمر الذي يهم السماسرة هو جمع المال ولا يهم حياة الآخرين لتظهر بعد حين سيارة بحركة بانورامية أفقية بحيث تجعل المتلقي يحس كأنه موجود في الوسط، الأمر الذي يدفعه لتركيز نظره على ما تقوم به الشخصية من أفعال ليكمل الراوي سرده " **هذاك النهار كان البرد بزاف في مستغانم حتى الثلج وطاح هذا الثلج ما يبشرش بالخير**. " بحيث تمّ ربط الطبيعة بالقدر وهي ثقافة مكتسبة يتم ربط الطبيعة بالواقع مثلا في الثقافة الجزائرية رفيف العين يوحي بأنه أمر سيئ سوف يحدث، إن التشابه بين الطبيعة والثقافة يتمثل في أن كل منهما قدرة يوظفها الإنسان في محاولة التكيف مع المواقف التي تواجهه وأكمل الراوي حديثه "**عمري ما ننسا الموت تاع صاحبي عمار**. " تم ربط حادثة انتحار صديقهم بالرحلة التي سوف يخوضها الحراقة يمكن أن تكون نهايتهم نفس مصير صديقهم ولكن بطريقة مختلفة.

التحليل التعيني للمتتالية الخامسة:

دخول حسان لورشة صناعة السفن وإصلاح القوارب، ليلتقي بعامل هناك ويجري بينهم حديث العامل "**كيراك**" حسان "**لباس**" مصحوبة بمؤثر صوت إغلاق الباب

العامل: " **درتلك وحد الموتار اخويا 30 شيفو**" صوت الغطاء البلاستيكي حسان:" **وينتا نجي نديها" العامل: " ها منا على سوق**"حسان:" **بزاف والناس مقلقين أنا نخلصك عادي**" العامل: " **تخلصني عادي انت تخلصني أمام ربي.**" حسان: " **باغي تولي إمام ذورك.**"



التحليل التضميني للمتتالية الخامسة:

يعالج هذا المقطع قضية التهريب ذات التنظيم المقاولاتي لعبور المياه المتوسطية نحو الضفة المقابلة تزايد أعداد المهاجرين غير الشرعيين دفع هذه الشبكات للاستفادة منهم إذيصطاد السماسرة الشباب اليائسين حتى من إيجاد فرص العمل في أوطانهم وتشددهم على الهجرة الغير الشرعية مقابل مبالغ مالية ويعتبر هذا النوع من الهجرة من أكثر الطرق إقبالا لكونه الأقل ثمنا من باقي الأشكال الأخرى [1] .

وتظهر هذه الحقيقة جليا من خلال هذا المقطع حيث يتوجه حسان دليل الرحلة إلى أحد الورشات لأخذ زورق الرحلة في سرية تامة ومن خلال تحليل الشريط الصوتي وباعتباره مادة من مواد التعبير الخاصة بالغة السينمائية فإن الحوار الذي جرى بين حسان والعامل داخل الورشة، يدل على نشاط شبكات التهريب، التي لا يهمها سوى

الحصول على المال رغم معاقبة القانون لمثل هذه الفئة وان كان الزمن السردي في هذا المقطع زمنا طبيعيا يحيل على حالة الطقس (جو متقلب وتساقط للأمطار) فهو أسلوب لأحداث بعض التغيرات اللّونية والتلاعب بالإضاءة ليجعل الصوت أكثر قتامة فيبعض الأحيان وعمق الشعور بالوحدة والقلق رغم أن حضوره الصوتي كان خافتا في الكثير من الأحيان ورغم تقلبات الطقس التي لاتسمح بالهجرة فإن هذا لم يمنع حسان من المجازفة والمغامرة في عرض البحر ومدى تعلّق العصابات بأهدافها حتى وإن كان هذا على حساب الآخرين وذلك كما بينه الحوار حسان: " **وينتا نجي نديها؟** " **العامل:** " **ها منا على سوق** " **حسان:** " **بزاف الناس مقلقين أنا نخلصك عادي** " **العامل:** " **انت تخلصني غدوا أمام ربي** " **حسان:** " **باغي تولينا إمام دوك.**"إن مثل هذه العصابات ينعدم فيها الضمير الأخلاقي وهو قدرة فطرية تدرك الخير من الشر من غير خبرة سابقة إضافةإلى انعدام الضمير الديني في قول حسان: " **باغي تولي امام ذروك** ".

التحليل التعيني للمتتالية السادسة:

تندرج ضمن هذا المقطع عشر لقطات تصف لنا الحالة العامة السائدة في المدينة بدأت بصورة حي به عمارات مقعرات هوائية مغطى بقرميد وأطفال صغار متكئين على شرفة العمارة ثم صورة لإيمان وهي تمشي في رواق العمارة مرتدية للحجاب ثم يسترسل الراوي في وصف الحالة ومختلف أشكال الانحرافات الراوي " **الميزيريةالشوماجالطرافيك كل يوم ناس تزيد وناس تموتتحلم برك لوكان دير سونداج تلقى تسعين بالمائة قاع غدي يروحو.**" بحيث امتزجت هذه اللقطات بصوت الأذان.

وبعدها تظهر لنا الكاميرا إيمان وهي في سيارة الأجرة تتجه نحو الشاطئ وفي الطريق تقوم بخلع الحجاب لتبقى في لباس وهيئة غير مألوفة وتعجب السائق من هذا المنظر من خلال المرآة العاكسة للسيارة، صاحب اللقطة مؤثر صوتي وهو صوت محرك السيارة.

التحليل التضمين للمتتالية السادسة:

وصف الحالة العامة للحي، تم التركيز على البنايات كشكل من أشكال التجمع السكاني وبصفة دقيقة على المقعرات الهوائية وهي مثبتة على سطح الجدران كإشارة على الاستلاب الثقافي و السيطرة على فكر ما أو مجموعة أفكار على البنى العقلية والنهج الفكري للإنسان بذاته أو لمجتمع بعينه، وهذا يؤدي بالضرورة إلى تحول هذا الفكر

المسيطر لهذا الكائن أو المجتمع، إلى سلطة مطلقة لا يمكن دحضها أو مواجهتها، فالقنوات الغربية هي عبارة عن غزو ثقافي قادم من بعيد بفضل ما حدث من تطورات في نطاق شبكة الاتصال الحديثة فالغرب يعمل جاهدا على ترويج نموذجها الذي يعبر عن الحرية والذي يعتبر سببا رئيسيا في هجرة الشباب إلى الدول الغربية ليواجهوا مصيرا آخرا في انتظارهم.

حيث ركزت الكاميرا على العمارات وهي مكتظة للدلالة على ضيق المساكن، عيشة بسيطة.

التحليل التعيني للمتتالية السابعة:

في المقطع السابع حدث تغيير في قرار إيمان الهجرة مع الناصر ورشيد بحيث تبين لنا الكاميرا صورة لإيمان وهي تجري باتجاه صديقها ناصر ثم يصعدان درج الشالية ويتبادلان أطراف الحديث إيمان:" **راني حابة نروح معاكم**"

ناصر: " **منيتك** " إيمان تكرر نفس الكلمة الناصر: " **إيمان ما تقاهمناش كيما هاك** " إيمان " **درك ماشي كيفكيف ما نقدرش نقعد دقيقة بلا بيك في هاذي لبلاد بلاد الهم، بلاد الشر**." يصحبها مؤثر صوتي أمواج البحر.

وفي نفس المتتالية تنتقل الكاميرا لتصف لنا فضاء آخر، صورة لبحر هائج وقارب أمام الشاطئ.

وبعدها بزاوية تصوير غطسية صورة الحراقة ومجموعة من المؤونة وبلقطة مقربة حتى الصدر صورة الحراق يسعل ويتناول الطعام يصحبه تعليق حسان " **واش بيه هذا راه مريض**" الحراق" **واه راه مريض**" حسان: "**هذا هو الريسك**" الحراق2: "**كتلتنا الميزيرية في هذا الغابة.**"

التحليل التضميني للمتتالية الســـابعة:

تظهر لنا صورة إيمان متوجهة نحو الناصر ثم يصعدان درج الشالية بلقطة متوسطة بحيث تضع هذه اللقطة المتفرج في علاقة حميمية مع الممثلين، وبلقطة بانورامية من تحت إلى فوق (بانوراما عمودية) لإبراز تفاصيل الديكور ثم يجري حوار بين الناصر وإيمان " **راني حابة نروح معاكممانقدرش نقعد دقيقة في هاذي البلاد بلاد الهم، بلاد الشر**" حيث يرتبط هذا الحوار من الناحية السوسيولوجيةبالأبعاد التالية:

ضغوط البيئة وما يصاحبها من تفكك في قواعد الضبط الاجتماعي، والروابط الاجتماعية وينعكس ذلك ميدانيا في صورة أن المهاجرين غير الشرعيين يعيشوا في بيئات اجتماعية منخفضة المستويين الاقتصادي والاجتماعي.

اختلال التوازن الوسائل والأهداف المتاحة بالطرق المشروعة فالمجتمع يؤدي في حالات متعددة إلى حدوث اضطرابات ما يؤدي بدوره إلىإضعاف التماسك والتساند الاجتماعيين وبالتالي ظهور الانزلاقات.

وفي نفس المقطع تنتقل الكاميرا لتصور لنا واجهة البحر هائج وأمواج متضاربة بلقطة الجزء الصغير، بحيث حضي هذا العنصر الطبيعي وبقوة في الفيلم وجزءا هاما وجوهريا في البناء الدرامي للفيلم فالبحر بصخبه وهيجانه كان ملجأ لشخصيات الفيلم للهروب من الواقع وقسوته. مصحوب بصوت قياسي صوت القارب وموج البحر حيشكل هذا المؤثر الصوتي عنصرا هاما من عناصر الصوت على شريط السينما وتحتاج لاستعمالها حسا عاليا من قبل المخرج، أن يجعل المشاهد يحس انه داخل الحدث لأنها تخلق جوا يشعرك بالواقع وبالحياة تماما.

تتوالى الصور في هذه المتتالية بحيث تبرز لنا الكاميرا صورة لمؤونة الحراقة بلقطة قريبة وهي التي أطّرت وجه الشخصية حتى العنق من اجل أن يلفت انتباه المتفرج إلى تفصيل ما في الديكور ليتولد في الحين لدى المتفرج حب الاطلاع مع حركة كاميرا ثابتة للتركيز على الديكور مصحوبة بتعليق الراوي " **خصنا نكونوا عشرة لازيادة ولا نقصان نتقاسمواكلشي الخوف حتى الفرحة كي نوصلوا.**" بزاوية تصوير غطسية لدحر الشخصية وتقزيمها من خلال سرد الراوي والدلالة الرمزية التي تكمن في تعليق السارد في قوله " **نتقاسموا الفرحة والخوف**" فالمصطلحين الخوف والفرحة هما مصطلحين نفسيين يخصشخصية لأفراد بحيث تبرز هذه الأخيرة من خلال المكبوتات والرغبات في البحث عن تحقيق التفوق الاجتماعي، ولوسائل الإعلام منها المرئية في استقطاب المشاهد بمغريات الغرب أحلام يسعون لتحقيقها يوما ما. امتزج هذا المقطع بصوت اصطناعي وطبيعي صوت مؤونة الحراقة.

تم تصوير إحداث المقطع في فضاء داخلي وهو شاليةأمام شاطئ البحر وللمكان دلالة رمزية تحمل معاناة قاسية من اجل السير في طريق مجهول وفي أغلب عمليات تهريب المهاجرين يكون عدد من هؤلاء أو جميعهم قادمون من مناطق بعيدة عن المكان الذي تنطلق منه الرحلات، وهناك عمليات تحضير كثيرة ينبغي القيام بها قبل بدأ الرحلة، وعليه يكون المهاجرين السريين بحاجة إلى أماكن يبيتون فيها زبائنهم إلى غاية استكمال جميع إجراءات الرحلة وتحين الفرصة لبدئها وإذا كان البعض منهم يجد مأوى لدى أحد الأقارب فان الأكثرية بحاجة إلى مكان يسكنوه إلى غاية الانطلاق.

التحليل التعيني للمتتالية الثامنة:

يندرج ضمن هذا المقطع ثلاث لقطات استهلّت بصورة إيمان وهي واقفة تتطلّع من النافذة مصحوبة بمؤثر صوتي صوت الرياح وصفير سيارة الشرطة لتتبعها صورة لناصر وهو يمشي على شاطئ البحر ثم يقف ويترصد إلى الأفقالبعيد صوت أمواج البحر و طيور البحر.

التحليل التضمينيللمتالية الثـــامنة:

تعود بنا الكاميرا من جديد إلى فضاء خارجي مستهلة بصورة إيمان تتطلع بصمت من النافذة منغمسة في التفكير دلالة على شرود الذهن لتعقبها مباشرة صورة لناصر وهو يتطلع للأفق البعيد في حين غياب الحوار وحلّت الصورة

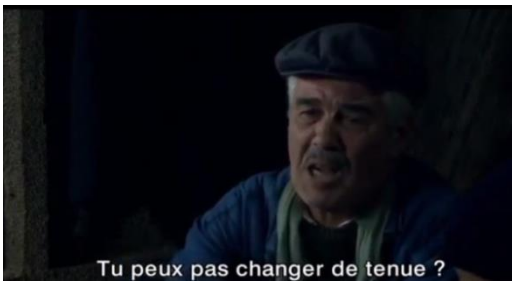
محلّ اللّغة وتوالي اللقطتين الأولى والثانية لإيمان والناصر دلالة على العلاقة العاطفية بينهما عمد المخرج على توظيفها بحركة كاميرا بانورامية لوصف المنظر الخارجي مصحوبة بمؤثر صوتي طبيعي وهو موج البحر المؤثر الصوتي الغالب طوال أحداث الفيلم إلى جانب استخدام إيحاءاتالأصوات كالطيور في هذه الحالة صوت الطائر مؤثر صوتي اصطناعي نظرا لحدّة صوته داخل المقطع، وهناك صوت ثانوي يتمثل في صفير سيارة الشرطة للدلالة على المشاكل الغير القانونية المنتشرة في البلاد.

التحليل التعيني للمتتالية التاسعة:

في هذا المقطع انضمام عنصر جديد إلى جماعة المهاجرين حكيم وهو صديق قديم لرشيد والناصر يدخل إلى ملهى ليلي لملاقاة حسان دليل الرحلة وهو يرتدي قميصا معطفا وقبعة، ويضع لحية خفيفة عل ذقنه الراوي "**هذا حكيم سمينة حتى هو باغي يحرق معانا**"

ودار حوار بين حكيم وحسان حكيم: " **واش قلتلي حسان**" حسان: " **سي ريغلي**" حكيم: " **شوالا هاذي سير يغلي**" حسان " **قلتلك سير يغلي، سير يغلي** " يصمت حسان ثم يرد " **مع الصباح نعطيك الرسمي وجد روحك**" حكيم " **سلام عليكم**" حسان " **بدّل الكسوة تاعك يرحم والديك**." حكيم: " **واش دخلك فالكسوة تاعي هذا شي شغلي**."

صاحب المقطع مؤثر صوتي المتمثل في قطع "الدومينو" أما الموسيقى الموظفة غناء الملاهي الليلية.



التحليل التضميني للمتتالية التـــاسعة:

يبدأ هذا المقطع بما تظهره الصورة بلقطة الجزء الصغير الشاب المتميز حكيم ذو اللحية الخفيفة يرتدي قميص معطف وقبعة وهو يدخل إلى احد الملاهي لملاقاة حسان وتسوية أمور الرحلة مع كل من ناصر ورشيد، ونحن في تحليلنا التضميني سنحاول إعطاء معاني لمختلف التشكيلات البصرية المتمظهرة في الصورة من هيئة، لباس، ديكور إضافةإلى تبيان رمزية الشخصية وعلاقتها بمسار البناء الدرامي لفيلم كما سنقوم بتحليل الشريط الصوتي الأيقوني.

تعتبر الحانة في هذه اللقطة دالا في الأفلام الجزائرية فضاء لتجمع مختلف طبقات وفئات المجتمع، ومكانا منبوذا في العرف العام نظرا لكونه بؤرة التلف القيمي، وفساد أخلاق الأمة وإذا ما حللنا هذه اللقطة سيميولوجيا ناتج عن غياب الأصل الشرعي، و الضعف القيمي والحضاري في شخصية الرجل حكيم الذي أوكلت له القوامة.

أما بالنسبة لتجنيد المهاجرين فغالبا ما يتم ذلك في المقاهي والحانات حيث يترصد الراغبون في الهجرة ظهور خيط يقودهم إلى الشبكة، معنى ذلك أن هذه الأخيرة لا تقوم في الغالب بمهام تجنيدية حفاظا على المجموعة من الشكوك التي قد تحوم حولهم، خصوصا من جانب عناصر الأمن.

التحليل التعيني للمتتالية العـــاشرة:

استهلّت بدايتها بوصف فضاء داخلي وهو المنزل صورة لرشيد يلف حاجياته داخل كيس بلاستيكي أسود ثم يلصق الكيس البلاستيكي في جسمه ويلّف حوله بالشريط اللاصق.

بحيث نشاهد صورة لإخوة رشيد جالسين ويتطلعون فيه بصمت الراوي " **خاوتي الصغار يشوفوا فيا باطل الحق غاضوني كي راني رايح ومخليهم بصح برومیتلهم نشاء الله غي نطلع نطلّعهم بالواحدوفطيارة وكل واحد وألبيتاعه.**"

التحليل التضميني للمتتالية العاشرة:

في هذا يبدأ رشيد في التحضير، ويلف حول صدره شريط لاصق لحفظ أمتعته من البلل داخل فضاء خارجي وهو المنزل بحيث يمتاز البيت بالضيق حيث يجتمع إخوة رشيد وينامون في غرفة واحدة، حيث بينت لنا هذه اللقطة

ضيق السكن أو أزمة السكن المسبب الاجتماعي في الهجرة خاصة في منطقة حضرية المدينة التي تستقطب ملايين السكان بفضل التقدم وفرص العمل أحيانا ولكن مع هذا التقدم ثمة مشكلة عجز الإنسان عن حلها بشكل واضح وصريح، وهي مشكلة الإسكان الحضري التي تعد مشكلة أساسية تؤثر في الفرد والمجتمع على حد سواء. بحيث يحلم الشباب بالعيش الرغيد في بيت ملائم يناسبه ويناسب حجم عائلته.

صاحب الصورة مؤثر صوتي وهو صوت المذياع دليل على بساطة العيشة بالرغم ان الفيلم تم اخراجه سنة 2009 في ظل رواج تكنولوجيا الانترنيت وتعدد القنوات التلفزيونية وتعمد المخرج استخدام المذياع للدلالة على البساطة وكمؤثر صوتي للدلالة على الواقعية ليمتزج بتعليق الراوي في غياب حوار الممثلين وغياب صوت الموسيقى فنلحظ هنا حلول الصورة مكان الصوت وغالبا ما تستعمل هذه الطريقة في الدراما والطراديجيا الراوي: " **خاوتي الصغار يشوفو فيا باطل الحق غاضوني**" بلهجة عامية جزائرية نوع من الإحساس النفسي دائما يحس بها المهاجر سواء بالطريقة الشرعية أو غير الشرعية وهو ترك البلد الأمإلى بلد آخر أوربي السير نحو المجهول، ليواصل الراوي تعليقه " **بصح بروميتلهم نشاء الله كي غادي نطلع نطلعهم بلواحد وفي الطيارة وكل واحد والبيتاعه.**" التطلع إلى عالم مجهول وعلى الرغم من أن العناصر الصوتية الموجودة في المتتالية (الحوار، والمؤثرات الصوتية صوت المذياع ، والكيس البلاستيكي.) هما عنصران فاعلان ولهما تأثير قوين في إحداثالأثر المرجو في المتلقي، بل وفي توليد الدلالات من اللقطة فاللقطة تعمل في الفيلم على مستويين من التفاعل، حيث أنها تحمل داخلها الزمان والمكان فهي تحمل (الممثل الديكور الإضاءة الموضوعات والحوار) وكلها تعمل في آنية واحدة وبشكل متزامن من إنتاج الدلالة والمعنى، ثم تأتي مرحلة تتالي وتعاقب اللقطات التي تنشأ معنى دلالات أخرى.

التحليل التعيني للمتتالية الحادي عشر:

داخل فضاء داخلي دائما صورة لإيمان في المطبخ وهي تحضر أكلة تقليدية.

بحيث جرى بينها وبين أمها حوار الأم "**شاراكي الديري**".

إيمان: " **فرفيس**" الأم: "**الرفيسيندار بالمناسبات يا بنتي**" إيمان: " **لو كان ما نروحشنهبل**" الأم " **قاع لي مشاو دخلوهم للحبس**" إيمان: " **الحبس راه هنا هاذي البلاد هي الحبس**" مصحوب بصوت قياسي صوت الأواني

التحليل التضميني للمتتالية الحادية عشر:

يبرز لنا هذا المقطع شخصية نسائية وهي صورة لإيمان وأمها في مكان داخلي وهو المطبخ، إيمان تحضر أكلة تقليدية عريقة تسمى بـ"الرفيس" الذي يستعمل غالبا في المناسبات بلقطة مقربة صدرية وهي لقطة حكائية في الفيلم تؤطر الجزء الأساسي للديكور لتجعل بقية التفاصيل ثانوية، وبزاوية تصوير غطسية أدت إلى تقليص أبعاد الشخصية وأفادت المعنى التراجيدي في الفيلم.

أما على مستوى الديكور نلاحظ بساطة المنزل أي تكوين فكرة على الوضع الاجتماعي للفئة (الفقر، القهر) ويلحظ هذا من خلال الأواني المستعملة في المطبخ ويغلب على المقطع طابع الصمت بحيث امتزج المقطع بحوار إيمان مع أمها "**شاراكي ديري**" إيمان تحدق بعينيها بحيث كانت رؤيتها مصوبة بحيث لا نستطيع ان نغفل لغة الجسد المرئية، ودورها في خدمة الهدف الدرامي ويمكن توظيف كافة أعضاء الجسم في الحركة الناطقة مثلا ملامح الوجه لإيمان منها العين لها عشرات الحركات والإشارات وكل واحدة منها تحمل دلالتها الخاصة فنلاحظ اتساع الحدقة لإيمان ترمز للخوف والدهشة و دلالة على المشاكل، الحسرة التي تعتريها ورمزا للتفكير وكيفية الهروب من الواقع المعاش بحيث أنها ترفض الكلام مع أمها، الأم:"**الرفيس يا بنتي يندار بالمناسبات" وبلقطة قريبة لإيمان:"يما لكوكان مانروحش نهبل"** ، بنفس اللقطة الأم:"**قاع لي مشاو دخلوهم للحبس**"، دلالة اللقطات القريبة في هذه المتتالية غالبا ما تستعمل للتأكيد على الشيء المصور وتعتبر اللقطة القريبة من أقوى الأدوات في يد المخرج، ولكن عليه ألا يستعملها بصفة مستمرة، وبدون مبرر لأن ذلك يضعف تأثيرها على المتفرج، وتفقد قوتها أما على مستوى الشخصيات فدلالة الأم التي رفضت فكرة الحرقة تتعدى الجزء إلى الكل لتصبح رمز الوطن و الهوية الأم في هذه اللقطة هي المرأة هي الانتماء هي بصورة أخرى الوطن، الجزائر ككيان معنوي جمع الأبناء على قضية الأرض ككيان مادي و الاثنان يشكلان كينونة واحدة.

التحليل التعيني للمتتالية الثـانية عــشر:

الأب يتحدث مع ابنه رشيد بلقطة مقربة حتى الصدر وحركة كاميرا بانورامية بزاوية تصوير عادية في فضاء داخلي وهو البيت الأب يتحدث:

Je inquiet pasje te fais confiance' cette foi si je sais que tu es réussit rien " ne perdra, con j'tai jeun comme toi j'ai fais la même chose, je suis venu "كي هاداك البغل.

التحليل التضميني للمتتالية الثانية عشر:

تم تصوير أحداث هذا المقطع في مكان داخلي وهو عبارة عن مطبخ في منزل الرجل الذي يحب إيمان، ثم يجري حوار بين الأب وابنه حول الهجرة تمثلت في نصائح مقدمة، الأب حيث يحتوي هذا الحوار على مجموعة من الدلالات والرموز الموحية والمتمثلة في:

1-دور الأسرة في التنشئة الاجتماعية باعتبارها الخلية الأساسية في بناء المجتمع، تبين لنا من خلال هذه اللقطة تشجيع الولي على هجرة الابن باعتبار أن الهجرة غير الشرعية عمل إجرامي يعاقب عليه القانون، الأب:"" بحيث الثقة لا تأخذ محلها في هذه اللقطة، يواصل الأب الحوار:""، وهنا انساب النجاح لجرم قانوني، هنا الأسرة لها دور في تصدع المجتمع والسبب الرئيسي في الهجرة وسببها أيضا عم التكيف النفسي الذي تعاني منه الشخصية مثل الثقة بالنفس، القلق المستمر، العنف الاجتماعي، المخاوف المرضي، غياب الإحساس بالتكامل الداخلي في الشخصية، عقدة النقص والاضطهاد.

2- غياب الإحساس بالأمن و تترجم هذه المصطلحات في مصطلح واحد وهو الاغتراب إما الانفصال أو التخلي، وبالتالي فقدان مقومات الإحساس المتكامل بالوجود.

أما من ناحية الديكور توقفت الكاميرا على وصف البيت كخلفية عمق المجال بحيث لم يركز على وصف البيت لوحده، فقط تحديد المكان وهو المطبخ ومن ثم القيمة الفكرية و النمذجة الايديولوجية التي يفرض أن يمتلكها كل فضاء تصويري وهي دالة على الحالة الاجتماعية والثقافية للشخصية.

أما الشريط الصوتي فكان الحوار باللغة الفرنسية وهذا راجع إلى الثقافة التي خلفها الاستعمار الفرنسي في الجزائر والتشبع بثقافة الآخر، الانسلاخ عن الهوية الثقافية بحيث لا تكتمل الهوية ولا تبرز خصوصياتها الحضارية إلا إذا تجسدت مرجعيتها في كيان شخص تتطابق فيه ثلاث عناصر الوطن الأمة الدولة. بحيث التبعية الثقافية والفكرية والانبهار بالآخر وثقافته يضعف اللغة والتي هي وجه من وجوه الهوية.

أما المؤثرات الصوتية وبصوت خافت تمثل في صوت الأذان عنصر ثانوي في اللقطة فهو صوت يأتي من خارج ليست له أهمية لكن تعطي للمشهد إحساسا قويا بالصوت المحيطي. وهنا صوت الأذان لا يطابق إطار الصورة وإطار آلة العرض ما يسمى ب "Décadrage" خارج إطار اللقطة أي كل صوت أو ضجة أو كلمة في الحوار تسمعها الأذن أو أي فونيم آخر نسمعه ولاتدري العين مصدره في الصورة المرئية، أثناء العرض على الشاشة.

التحليل التعيني للمتتالية الثالثة عشر:

في هذا المقطع استعداد الحرّاقة مع توظيف لقطات الجزء الصغير إضافةإلى اللقطات المقربة حتى الصدر، وذلك صورة كل من "إيمان" ورشيد وناصر وهم في رواق ضيق بجانب حائط مقابلين بذلك مبنى محطم لعمارة.

أين كان حكيم الشاب الهادئ والملتزم يرتدي قبعة ينتظر هو الآخر كما تزامن هذا المقطع مع شريط صوتي أيقوني دال تمثل في صوت السارد " **حنا كنا نستاوفلباتيمو اربعة لراه مهدم عنده ست سنين و هو كيما هاك تقول القيرة فاتت عليه**".

التحليل التضمينيللمتالية الثالثة عشر:

في هذه المتتالية موضوع التحليل تضمن في بنيته العميقة بعض أوجه الصيرورة التاريخية لأحداث و الوقائع الاجتماعية، ومحاولة تقديم تحليل للظاهرة من وجهة نظر معينة عبر آليات معينة، وفي هذا المقطع تمثيل لهذا التحليل السياسي التاريخي على اعتبار أنه لايمكن عزل المعنى في الفيلم كبناء أو نظام مركب عن البنية الاجتماعية، والسياسية، والسياسية للنظام الاجتماعي المعين، وتجسد هذا من خلال لقطة كل من حكيم، ناصر، و ايمان وهم يتهيئون للهجرة أمام مبنى محطم تماما كدلالة رمزية عن العنف الذي شهدته الجزائر في قول السارد "**عندو ست سنين وهو مهدم تحسب القيرة فاتت عليه**".

حكيم الشاب الملتحي وسط العمارة المهدمة بحيث تم ربط الشخصية بديكور العمارة المهدم أما ناصر ورشيد في الجهة المقابلة للبناء، وهذا تمثيل لحالة الصراع السياسي الذي شهدته الساحة السياسية، حيث تدل الشخصيات

الثلاث هيئتها، وانتماءاتها على قطبين المشكل و الفاعل في النظام السياسي بين الحكم الإسلامي الفيس الذي يرمز حسب الفيلم إلى التشدد والحكم الديمقراطي الذي يرمز إلى الحرية، والتي كانت أحد الأسباب الرئيسية في إنتاج العنف ومختلف الظواهر الاجتماعية منها الهجرة موضوع دراستنا بحثا عن الأمن والاستقرار، وما يبرر هذا الطرح في التحليل هو وظيفة الشخصيات في البنية السردية للفيلم، فكانت وظيفة كل من حكيم ناصر، ورشيد هي قيادة الرحلة وكان الأمر نفسه بالنسبة للتشكيلات المهيمنة التي تصارعت هي الأخرى على السلطة، وقيادة الدولة في الوقائع، وما يوحي إلى هذا الشريط الصوتي المتمثل في صوت السارد حينما قال " **أنا، والناصر وإيمان، وحتا بولحية وكان معانا بصح ما علابالو بينا ما علا بالنا بيه،كن في لي باتيموكانو مهدمين تقول القيرةفاتت عليهم**" وهذا يحيل إلى حالة الصراع، ورفض الآخر التي طبعت المشهد السياسي أثناء الأزمة في الوقائع.

التحليل التعيني للمتتالية الرابعة عشر:

تتأزم العقدة في هذا المقطع بلقطة متوسطة حتى الصدر وزاوية تصويرية عادية الحرّاق يشهر السكين في وجه حسان: " **حسبنا حمير، هاذي قاع ماشي حالة قاع ماشي حالة**"

بحيث ركزت الكاميرا في هذه المتتالية على صورة الزورق في البحر بلقطة الجزء الصغير، ثم يركز المخرج على الحراقة و هم ينظرون إلى البحر.

في اللقطة التي تليها، ليظهر لنا المخرج مرة أخرى صورة المجهول يشهر مسدسه في وجه حكيم، الناصر، ورشيد بلقطة متوسطة " **شكون لي ما حبش يروح** " ثم تبرز لنا اللقطة الموالية صورة لناصر ورشيد يرتديان ملابس شتوية يقابلان الشخص المجهول " **واش نقارعو**" ناصر: " **تليفون**" بزاوية تصوير المجال والمجال المقابل، وبعدها الشخص المجهول يقف على شاطئ البحر بلقطة مقربة حتى الصدر يتكلم "**بصح en reste tranquille** "

وفي نفس المقطع هناك ثلاثة لقطات تبين لنا استعداد الحراقة لركوب الزورق.

التحليل التضميني للمتتالية الرابع عشر:

تواصلت أحداث الفيلم في المقطع الرابع عشر، وفي تحليلنا التضميني للمتتالية سوف نقوم بإعطاء لكل شيء دلالته، (فضاء مكاني، زماني، هيئة، ديكور) في سياق البيئة السردية للفيلم، وتمثيلها بما يقابلها في البيئة الاجتماعية.

بدأت رحلة الحرقة في اليوم التالي، لتظهر لنا صورة حراق وهو يشهر سكينه في وجه حسان فدلالة السكين هو عبارة عن سلاح للدفاع عن النفس وهو غير مشروع قانونيا ونستخلص من هذه اللقطة انعدام الأمن والثبات في الموطن الأصلي وانتشار الغدر الخيانة، بحيث تم تصوير أحداث اللقطة في مكان خارجي وهو الغابة دلالة على الهدوء، والسكون خفية على أنضار الآخرين وله دلالة أخرى أن الشاطئ غير محروس وغالبا ما ينطلق الحراقة أثناء رحلتهم من الشواطئ غير المحروسة بعيدا هن أنضار الأمن بحث يشهر أحد الحراقة في وجه حسان فدلالة السكين عبارة عن سلاح للدفاع عن النفس وهو غير مشرع قانونيا ولكن هذا دلالة على انعدام الأمن وهو وسيلة للدفاع في حالة الخطر، وبعدها تظهر شخصية أخرى في الفيلم وهو الشخص المجهول الذي يريد السيطرة على زمام الأمور تبدأ العقدة في الفيلم، الشخص المجهول يشهر مسدسه في وجه حكيم، ناصر، رشيد فالمسدس دلالة على أن الشخص المجهول كان يعمل لدى الأمن وارتكب جرائم في حق الدولة أدى به الأمر للهروب إلى الخارج.

وما نريد قوله هنا هو أن فيلم حراقة موضوع التحليل والذي يعالج قضية الهجرة غير الشرعية في الجزائر تضمن في بنيته السردية العميقة بعض الشفرات الدالة على تأثر الظاهرة بحركة التحول الكبرى التي شهدتها الساحة الدولية والمحلية ونحن هنا دائما أمام تمثيل مختلف الأنساق البصرية والأيقونية والصوتية في البنية السردية العميقة وربطها بالبنية الاجتماعية والسياسية المشكلة لنظام معين، وهذا كما بينه المقطع الرابع عشر من الفيلم، فالشخص المجهول الأصلع المتسلح الذي انضم لجماعة المهاجرين وفرض نفسه كقائد بالقوة، إلى جانب كل من رشيد، ناصر، حكيم، شكل نقطة تحول ومنعطف حاسم في مسار البناء الدرامي للفيلم. أما من ناحية الفونيم فهو حوار بين الشخص المجهول ناصر ورشيد الشخص المجهول: "**Aller en est va** " **ناصر: " مازال يخص نقارعوا "** الشخص المجهول " **واش نقارعو** " رشيد " **تيليفون كاين جماعة رايحينيعيطولنا قبل ما يطيح الليل**" وهذا يحيل في الأصل إلى طبيعة النظام الدولي المجهول المعالم والأصول والذي شكل هو الآخر نقطة تحول في بناء النظام السياسي والاجتماعي في الجزائر، وبالتالي أثر على دخول الجزائر إلى معترك العلاقات الدولية المعاصرة، وفي عدم

قدرة النظام السياسي على صياغة مكانة معينة تحدد له لعب دور فعّال في تشكيلة العلاقات الدولية المعاصرة وهذا يحيل على عجز السلطات المحلّية في الواقع على احتواء هذه الظاهرة و التحكم فيها.

تواصلت الأحداث في هذا المقطع لتظهر لنا صورة لقارب في البحر مع غروب الشمس وانتشار نوع من الهدوء وبلقطة الجزء الكبير التي قدمت جزء مهم من الديكور التي سمحت لنا بمشاهدة منظر واحد من المناظر ولها أيضا دلالة أخرى تعبر عن العزلة أو القلق أو الحزن وذلك عندما توضع شخصية أو بعض من الشخصيات في فضاء طبيعي رحب.

أما في اللقطة التي تظهر لنا صور الحراقة ورشيد يتكلم في الهاتف " **allo oui c'est bon** راك **sur**أيا **صحصح**" وغالبا ماتعطي شبكات التهريب الإشارة للمهاجرين السريين بأن الطريق مؤمنة يستطعون الانطلاق ناصر: " **أيا وجدوا رواحكم** " بدأت رحلة الحراقة مع غروب الشمس، يقودها كل من ناصر، رشيد، في صراع وشجار بين الشخص المجهول والقادة، وهذا الصراع في البنية السردية للفيلم يعادل مايسمى العقدة في الرواية، فتأزم الأحداث لكي تصل إلى الحل، وهذا ماجسدته لقطات المقطع الرابع عشر في فضاء زماني ومكاني معين له دلالة ووظيفة خاصة في سياق البناء الدرامي للفيلم.

فإذا كان الزمن السردي في هذه اللقطة هو الليل زمنا طبيعيا، الظلام يدل سيميائيا على الغدر،الدسيسة والخيانة، أما الفضاء المكاني وهو البحر الذي يدل على التقلب والاضطراب وعدم الثبات وزوال الحدود والضياع.دائما نبقى في الجانب الأيقوني " صورة لحراقة راكبين في الزورق على شاطىء البحر بلقطة الجزء الصغير (ل.ج.ص)

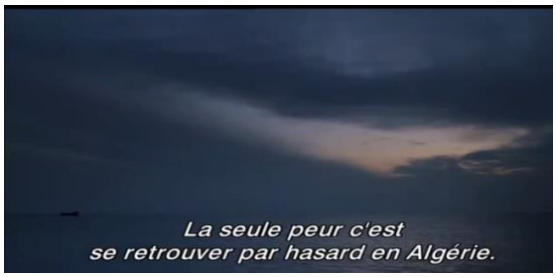
التحليل التعيني للمتتالية الخامســـــة عشر:

مرحلة أخرى لتصوير مغامرة الحراقة لحظة انطلاقهم نحو الضفة الأخرى، بحيث تصور لنا الكاميرا صورة الحراقة في عرض البحر بلقطة الجزء الصغير ثم تنتقل الكاميرا لتصور لنا صورة الحراقة يسكبون الوقود في المحرك.

لينطق الرجل المجهول: " **البرد c'est normale من الصحراء للبرد تروحوا l'Europ شموا ريحة l' europ، هذا ماكان والو، الصح مازال الصح القدام، توحشت الجمل**" بزاوية غطسية.

أما من الناحية الصوتية صاحب هذا المقطع صوت قياسي، صوت المحرك وسكب البنزين مصحوب مياه البحر.

وفي نفس المتتالية تصور لنا الكاميرا صورة الزورق في عرض البحر مصحوب بتعليق الراوي " **كي تكون متودرفي البحر الحاجة الأولى للتتمناهاماتعاودش تخرج في دزاير هادي الهدرة قاع الحراقة يقولوهالك**"



ثم تقترب الكاميرا لتصور لنا ناصر بلقطة مقربة حتى الصدر وهو يصيح " **اهااها ها سباني اسبانيا**"

وبعدها تحدث المفاجأة في الفيلم تعطل القارب فجأة نظرا للسرعة الفائقة ثم يعود المخرج باستعمال لقطة ثابتة يصور فيها مشهد ناصر ورشيد يحاولون تشغيل القارب بعد توقفه لتحصل مناوشات بين الشخص المجهول وناصر، فيتدخل

حكيم لإنقاذ الموقف، في هذه المرّة هي النهاية بالنسبة للشخص المجهول وحكيم في قاع البحر و محاولة أصدقائه إنقاذه ولكن دون جدوى في فضاء زماني تمثل في الليل الحالك.

كما تزامن هذا المقطع كذلك بشريط صوتي أيقوني لصوت المحرك صوت العراك طلقات المسدس أصوات الحراقة وهم ينادون " **حكيم، حكيم**" الذي كانت نهايته الغرق في عمق البحر إلى جانب الشخص المجهول.

التحليل التضميني للمتتالية الخامسة عشر:

تكونت هذه المتتالية من ستة لقطات دائما في فضاء خارجي وهو عرض البحر، لتظهر لنا اللقطة الأولى صورة الحراقة وهم يسكبون الوقود بلقطة مقربة في المحرك بلقطة مقربة دلالة على طول المسافة و مرور يوم واحد على الرحلة أما اللقطة التي تليها صورة للزورق في البحر وقت غروب الشمس فدلالة غروب الشمس في هذه اللقطة يخلق جو من حالة التوتر و الخوف ودخولهم في الليلة الثانية من الرحلة فالفضاء الزماني الطبيعي استعملها المخرج في الفصل بين اللقطات والمشاهد بحركة كاميرا ثابتة وزاوية تصوير عادية تمتزج هذه الصورة بتعليق الراوي " **كي تكون متدور فالبحر الحاجة الأولى لتتمناها ما تعاودش تخرج في دزاير، هاذي الهدرة قاع الحراقة يقولوهالك.**"يعتبر هذا التعليق من طرف الراوي على أنه عايش هذه الفترة في زمن مضى وله تجربة في مجال الحرقة، وتظهر لنا صورة لناصر وهو يقود الزورق وفجأة يصيح بفرح وسرور " **هاهاها سبانيا، سبانيا** " في هذه اللقطة اهتمت بتصوير المشاعر التي تثيرها الأشياء والأحداث في نفس الفنان، فعل يؤدي إلى تصاعد الذروة ولو نتحدث عن الزمن النفسي في هذه اللقطة حيث أن المشاهد لا يحس بالزمن الذي استغرقته اللقطة على عكس مشاهد الخوف وهذا ما أظهرته لنا اللقطة الموالية وهو توقف القارب فجأة بسبب السرعة الفائقة الوصول إلى الذروة بسبب تسلط الرجل المجهول فالسرعة الفائقة للقارب تقنع المتفرج بوجود خطر وشيك يجب استعراضه قبل ظهوره يظهر لنا هذا أيضا من خلال استخدام سلاح الشخص المجهول فتوقف القارب فجأة يعتبر صدمة للحراقة وهذا يدخل في إطار المفاجأة التي كانت بصورة منطقية في سياق الأحداث في الفيلم وخلق عنصر التشويق.

تأزم العقدة يظهر لنا من خلال صورة مشهد شجار بين حكيم والشخص المجهول فوق القارب ما يسمى بالصراع الذي يتمثل في تعارض الشخصيات حيث كان الصراع بين الشخصيتين أكثر تأزما من سابقه وخلق نوع من التوتر لدى نفسية المتفرج بحيث يعتبر العنف أكثر نجاحا في خلق التشويق و المفاجأة عند المشاهد فتوقع العنف يخلق التشويق والحركة ذاتها تخلق المفاجأة لأنها جاءت مخالفة لتوقع المتفرج والتقنيات التالية تمكن المخرج من خلق

العنف في الصورة وجعلها أكثر عنفا مما عليه في الطبيعة، بحيث نلحظ في هذه الصورة القطع القافز بين اللقطتين بداية الكلام حكيم والشخص المجهول حكيم " **انت ماتنجمش تبلع فمك**" ليحدث القطع في مشادة حكيم والشخص المجهول الانتقال من لقطة صراع كلامي إلى لقطة صراع جسدي حاد مع تغير سرعة الحركة فتزيد اللقطة حدة أو تقل حسب المطلوب بحيث نسمع طلقات الرصاص كمؤثر صوتي تلازم وموضوع اللقطة فطلقة الرصاص بالضبط للتأكيد على عنفوانية الحدث ليتواصل الشجار في قاع البحر بزاوية تصوير غطسية أفادت المعنى التراجيدي في اللقطة على التصرف المشين فتنتهي بغرق الشخص المجهول وحكيم كما تحمل هذه اللقطة دلالات أخرى موحية تمثلت في نهاية الاديولوجيات و الأقطاب المتعارضة على حد تعبير جون بودار في أطروحته موت الواقع تقول هذه الأطروحة " اننا نعيش لحظة انقلابية تنقلنا من عصر الواقع إلى عصر موت الواقع بسبب موت أو نهاية وتحلل المبدأ المؤسس للواقع... لقد انتهى عصر الواقع عصر الأقطاب والمواقع والإيديولوجيات التي تشكل تداخلا وتطاحنا خلال فترة معينة."1 ممزوج بصراخ الحراقة " حكيم، حكيم " كدلالة عن تأثر الحراقة بالموقف وشعورهم بالندم بسبب العلاقة الضدية التي كانت بين حكيم وكل من أصدقائه ناصر رشيد وإيمان واستعمال تقنية القطع في هذه اللقطة طريقة صائبة في إبقاء المتفرج في إثارة دائمة.

بعد هذا المشهد العنيف عودة الصورة إلى الإيقاع الطبيعي من خلال المزج الطويل وحركة كاميرا بطيئة وتم تصوير هذا المشهد في الظلام لأنه أكثر قوة وبلاغة من تصويره في وضح النهار كما أن دلالة الليل في هذه اللقطة حملت الغدر والدسيسة كما سبق الذكر.

التحليل التعيني للمتتـــالية السادسة عشـــر:

تجري أحداث هذا المقطع دائما في نفس الفضاء وهو البحر تم التعرف عليه في المقطع السادس عشر بلقطة الجزء الكبير صورة القارب وسط عرض البحر وقت طلوع الشمس بحركة بانورامية من اليمين الى اليسار مصحوبة

بصوت الراوي " **نقوللكم حاجة كي تحل عينيك صباح وأنت مقابل أسبانيا تشم ريحة la paille الـ bonheur يا خويا الـ bonheur** "

لتنتقل الكاميرا وتصور لنا صورة لرشيد ينزع الملابس ليستعد للسباحة ويتحدث إلى"رشيد"و"إيمان" بزاوية تصوير المجال والمجال المقابل، وبلقطة مقربة حتى الصدر وزاوية تصوير غطسية، وبعدها صورة رشيد يقذف نفسه في الماء.

ومن خلال توظيف لقطات، وزوايا تصوير مختلفة تظهر لنا صورة حراق يتكلم ".

واذا صحونا في بابور مغربيجهنم تم ومن بعد يقيسونا ويخلونا نموت كيما الكلاب

التحليل التضميني للمتتالية السادسة عشر:

تكونت هذه المتتالية من ثمانية لقطات في هذه المتتالية نجد تخفيف التصاعد في البنية الدرامية للفيلم تظهر لنا صورة القارب في عرض البحر وقت طلوع الشمس مع هدوء تام دخولهم في يوم آخر من المغامرة بحركة بانورامية للكاميرا لوصف المنظر الراوي " **لازم نقوللكم حاجة كي تحل عينيك صباح وانت مقابل سبانيا شمس تاعها ريحة la Pailla le bonheur le bonheur**" يعتبر التعليق عبارة عن خيال الراوي أو الحلم الذي يراود الراوي دائما يحلم إلى الأفضل حتى وان كان في مأزق يصعب الخروج منه.

وبعدها تظهر لنا صورة لرشيد يرمي نفسه في الماء ليواصل إبحاره عوما في قطع المسافة المتبقية من المغامرة بحيث غامر بنفسه من أجل بلوغ المبتغى المهم رفض الوطن الأصلي، يعكس هذا ما يتردد على ألسنة الحراقة من مصطلحات مثل: " ياكولني الحوت وما يكلنيش الدود " هي العديد من العبارات يرددها الحراقة فيتمنى الموت في مكان مجهول على الموت بكرامة في بلده الأم بحركة كاميرا ثابتة وبزاوية تصوير غطسية، أراد المخرج هنا أن يبين لنا أن الحياة بالنسبة للحراق لا تقدر بثمن مقابل الوصول إلى الهدف الذي يسعى إليه.

وفي لقطة أخرى صورة الحراقة صورة لحراق وهو يتكلم وصد يقه ينظر إليه بلقطة مقربة حتى الصدر الحراق " **إذا طحنا في بابور مغرابي الضرب نورمال جهنم تما ومن بعد يقيسونا ويخلونا نموت كيما الكلاب**" يعكس لنا هذا الصراع والنزاع القائم بين الدولتين الجزائر والمغرب حيث أن النظرية الواقعية تؤكد أن النزاعات الدولية قائمة على الفرضية التالية كلما زادت الخلافات حول المصالح كلما زادت حدّة النزاعات وهذا ما نراه من الخلال النزاع القائم بين الجزائر والمغرب حول قضية الصحراء الغربية.

تؤكد النظرية الواقعية أن السياسة الدولية يحكمها البعد النزاعي أساسا، والتاريخ يثبت مدى لجوء الدول إلى الحروب والنزاعات العنيفة التي ثبت أنها الملامح والمظاهر الدائمة لطبيعة العلاقات بين الدول، وتؤكد أيضا على

الطابع السيادي وغياب سلطة شرعية قادرة على التحكم في النزاعات المصلحية بين الدول المدفوعة لتحريك جميع مواردها خدمة لأهدافها وضمانا لأمنها.

ان الفرضية السابقة تجد لها تعبيرات قوية في هذه القراءة المتشائمة لطبيعة العلاقات الدولية التي هي صراع من أجل القوة أين تهتم الدولة بأمنها الذاتي بعيدا عن أمن الآخرين، لتحقيق مصلحتها المعبر عنها بالقوة، وهذا ما يؤكده هانس مورغانثو H.Morgenthau بقوله ان المرجع الرئيسي للواقعية في السياسة الدولية هو مفهوم المصلحة المحددة بناءا على القوة فالمصلحة هي القوة وهي لا تفترض التناسق أو السلام العالمي، بل على العكس تفترض صراعا مستمرا أو تهديدا مستمرا بالدخول في حرب، لذا فإن السلام الدائم يصعب بلوغه ولا يحتمل الوصول إليه، فكل ما تريده الدولة أن تفعله لمحاولة تجنب الحرب، هو تحقيق توازن القوة مع الدول الأخرى لكي لا يستطيع أي طرف أن يحقق السيطرة الكلية. ولهذا يعتبر مفهوم توازن القوى الميكانيزم الأكثر عملية لتحقيق الاستقرار وتسوية الخلافات.

ويعتبر النزاع الجيوبوليتيكي إلى وجود علاقة بين موقع الدولة ومساحتها وسلوكياتها النزاعية، كما يؤكد دور الحدود في إثارة النزاعات بحيث يركز دور الخصائص الجغرافية في توجيه سلوكيات الفاعلين4 ودور العامل الجغرافي كمصدر محتمل للنزاعات يدخل في إطار فكرة دور التلاصق الجغرافي كوسيط محتمل للخلاف بين دولتين لوجود مصادر موضوعية للنزاع بينهما. هذا فيما يخص التحليل النصي للقطة، أما من الجانب الأيقوني، صورة لأحد الحراقة بلقطة مقربة للتركيز على الحدث المهم وهو وجه الشخصية بحيث تظهر لنا صورة الحراق بوجه شاحب يملأه اليأس، وعدم وجود السبيل لحل المشكلة التي تواجههم، وعدم القدرة على مواصلة قطع المسافة عوما وهذا دلالة على البيئة التي يعيش فيها هؤلاء الحراقة أنهم من منطقة الجنوب بعيدين عن الساحل بخلاف الشابين المثقفان ناصر ورشيد اللذان قطعا المسافة، عوما مخرج وهنا بين لنا التباين في الشخصيات الذي يعمق دلالات السمات والأحداث ويعطيها علامات خاصة في المظهر والسلوك وطريقة الكلام ويزيد من قوتها.

أما اللقطة التي تليها صورة لناصر وإيمان يرميان نفسهما في الماء بلقطة الجزء الصغير وهي لقطة وصفية لوصف الشخصيات وكذا المنظر من حولهما. إيمان لازالت متمسكة بعشيقها دلالة على الوفاء ولكن من جهة أخرى يتنافى والقيم المجتمعية الدينية اختيار الهجرة مع شخص أجنبي غير مشروع قانونيا ولا دينيا ويعكس هذا أيضا عينة النساء في الجزائر اللواتي اخترن هذا الطريق بحثا عن التحرر والأمان والتطلع إلى عالم مملوء بالمسرّات وهذا الاختيار أدى بإيمان القبض عليها من طرف حراس السواحل و رجوعها إلى الجزائر. وتنتقل الكاميرا مرة أخرى لصورة رشيد وهو مستلقي على الشاطئ يلتقط أنفاسه دلالة على التعب والإرهاق بلقطة مقربة حتى الخصر وزاوية كاميرا غطسية التي أفادت العزلة للشخصية دلالة على التيه في أغوار مجهولة وفي فضاء شاسع لايرحم. لتتولى الصور في اللقطة بحيث تبين لنا الكاميرا رشيد يغير ملابسه ثم صورة لرشيد وهو يتكلم مع ابن عمّه في الهاتف بحيث الكاميرا هنا استخدمت اللقطة المقطوعة في عملية المونتاج وهي كالتالي: صورة لرشيد مستلقي ثم يغير ملابسه بدله كلاسيكية ثم يتكلم مع ابن عمه وهي لقطة نقطع عليها ولكنها جزء من الحدث وهي تستخدم للإيجاز لأن اللقطات المقطوعة تستعمل تجنبا لتكاليف المونتاج الباهظة ولها دور أيضا اختزال مالا تهمنا رؤيته ، فتشير البدلة الكلاسيكية إلى الرقي على عكس ما كان يرتديه سابقا التغير في نمط اللباس وحتى العادات والتقاليد وهذا ما نلحظه من خلال نص التعليق رشيد " **salut Adel bien sur j'ai réussi préparer la biere**" غالبا ما يستقبل هؤولاء الحراقة أهاليهم أو أصدقائهم وهذا أيضا له دلالة في التأثير على الأفراد من خلال ماينقله المهاجرين المقيمين في المهجر أثناء زيارتهم للموطن الأصلي على أن هجرة هي السبيل الوحيد للنجاح وتحقيق ما يأملونه بحيث تبدأ عملية البحث عن العمل، وهنا سيبحثون عن العمل بأنفسهم قاصدين المزارع، ورشات البناء كل حسب مؤهلاته. وبعد مرور فترة معينة أي بعد التمكن من جمع مبلغ كافي فالبعض يواصلون مغامراتهم قاصدين الدول الأوربية المجاورة، وتعتبر الجزائر بالنسبة لهم منطقة عبور لا غير و مقصدهم الأساسي هي القارة الأوربية. والفئة الأخرى تعود إلى موطنها الأصلي بعد أن يكون هؤلاء المهاجرين قد جمعوا

كمية من المال لإعانة ذويهم أملا في العودة مرّة ثانية، والآخرين يفضلون الاستقرار هادفين من وراءه إلى استعمال الزواج من المواطنات الأصليات حتى يستطيعون الحصول على أوراق الثبوتيةبشتى الطرق والوسائل، ليتفاجؤون بالواقع المرير هناك وهذا ماسوف نبينه في اللقطات الموالية. أما التحليل النصي أثناء مكالمة رشيد لابن عمّه دلالة على الانحلال الخلقي والديني ونحن نعلم أن الخمر محرم في الشريعة الإسلامية وله دلالة أخرى وهي تعبير عن النشوة والفرح التي تغمر المهاجر حين وصوله للمكان المقصود.

أما في اللقطة التي تليها صورة لحراق "علي" ينتفض غضبا في عرض البحر تصل به إلى درجة الهستيريا فيرمي بنفسه في قاع البحر هذا السلوك شمل النفس والبدن في آن واحد نراه من خلال الحركة الانفعالية حين بدأ يضرب نفسه دلالة نفسية عن الغضب وعن فشل مهمة العبور إلى الضفة المقابلة ويعتبر هذا تعبير غير ألسوني ومن مسببات الاضطراب أو اللاتوازن ظهور عوامل تعرقل سلوك الهادف أو عدم التكيف مع الواقع. صاحب هذه المتتالية تعليق " علي" : " **ما نقعدش هنا نروح، نروح مانقعدش هنا**" دلالة على الانفعال وعدم مواجهة الواقع وبعدها يرمي بنفسه في الماء حتى الموت " **سلكوني سلكوني** " مصحوبة بمؤثر صوتي صراخحاد الحراقة وسط عجز أصدقائه على انقاضه هذه اللقطة لها دلالة أن أغلبية الحراقة مصيرهم الانتحار والتي تعتبر نتيجة مؤلمة لهؤلاء الحرّاقة وبعدها يعقبها الندم على الفعلة وبعدها يعم الهدوء دلالة على الإنهاك وعدم وجود حل للمشكلة.

في هذه المتتالية نلاحظ هنا في هذه المتتالية استعمل المخرج تقنية القطع في المونتاج بين اللقطات والمتمثلة في صورة رشيد وهو يغير ملابسه وبعدها تم قطع اللقطة لتظهر صورة إيمان ورشيد يرميان نفسهما في الماء وبعدها صورة رشيد يتكلم في الهاتف وبعدها صورة الحراقة في البحر ثم العودة مرة أخرى صورة رشيد أمام حراس السواحل الاسبانية هذا القطع يريد به المخرج الأحداث التي تجري في الفيلم في مدة زمنية واحدة كما لها دلالة أخرى كسر حاجز الملل والنفور للمشاهد، إذ ليس هناك تسلسل في القطع بين اللقطات ولكن هناك تغير في المكان بحيث إن المشاهد يدخل ويخرج في منتصف اللقطة فليس من الضروري أن نرى اللقطة بكاملها حتى نفهم الغرض القصصي

منها فالدخول في منتصف اللقطة يوحي دلالة على أن الزمن قد مر والخروج من اللقطة قبل أن تكتمل الحركة ومشاهدة لقطة جديدة تماما يوحي أن هناك تغير في المكان إذ التغير في الزمان يحدث ومع ذلك تضل القصة في منتهى الوضوح. والمعنى الكلي للقصة يأتي من هذه التغيرات ويفهم ضمنا من تجاوز وتراكم اللقطات.

"ثم صورة "لإيمان" و "ناصر" يقذفان نفسيهما في عرض البحر لمواصلة الرحلة عوما.

ثم تغير الكاميرا المكان ولكن في نفس الفضاء لتظهر لنا صورة "رشيد" وهو مستلقي على شاطئ البحر يلتقط أنفاسه وفي لقطة أخرى رشيد يرتدي بدله كلاسيكية ويتكلم مع ابن عمه في الهاتف وهو في قمّة السرور

"salutADEL c'esRachid bien sur j'ai réussit prépare la bière "

تعود الكاميرا إلى الفضاء السابق الحراقة في القارب ينتظرون النجدة لينتفض أحد الحراقة في نفسية جد قلقة وأشد انفعالا الحراق يصيح: " **مانقعدش هنا**

نروح، نروح مانقعدش." ويلقي نفسه في عرض البحر بلقطة الجزء الصغير وحركة كاميرا ثابتة.

التحليل التعيني للمتتـالية السابعة عشـر:

بعد قرار كل من "رشيد"، "الناصر"، و"إيمان" التخلي عن الجماعة وقطعهم المسافة المتبقية إلى الشاطئ لم تكتمل فرحتهم بحيث تظهر لنا الكاميرا صورة لحراس السواحل الإسبانية بزاوية تصوير تصاعدية,

لتقترب الكاميرا بلقطة مقربة تظهر لنا صورة لرشيد جالس حافي الرجلين وبجانبه حذاءه منكس الرأس يبكي " **قاع لي بنيناه طار فسماءالروتور للبلاد ولا هاذ المشاكل** ".

التحليل التضميني للمتتالية السابعة عشر:

تكونت هذه المتتالية من خمسة لقطات في فضاء مكاني وهو شاطئ البحر لتظهر لنا صورة حراس السواحل البحرية فوق الجبل دلالة على تردي العديد من المهاجرين غير الشرعيين على المكان والدليل تم القبض على رشيد قبل أن يخرج من البحر ويذهب إلى صديقه بزاوية تصاعدية دلالة عن القوة والصرامة والهيبة التي يتمتع بها هؤلاء الحراس وهذه تعتبر آلية أمنية لمواجهة الهجرة غير الشرعية الوافدين من دول المغرب العربي، دول إفريقيا وجنوب الصحراء وهذا راجع أساسا إلى التفاوت الكبير في مستوى المعيشي ونوعية خدمات التعليم والرعاية الصحية بين دول ضفتي المتوسط، فيحصي اليوم الاتحاد الأوربي حوالي 8 مليون مهاجر غير شرعي نصف هذا العدد كان حاصلا على تأشيرة إقامةمؤقتة تم تجاوز مدّة الإقامة فأصبح بوضعية غير شرعية، وفي مواجهة هذا الخطر عمدت الدول الأوربية إلى توحيد جهودها في مواجهة هذا الخطر، ولعل أهم التدابير الأمنية كل من إنشاء مراكز اعتقال المترشحين لدخول دول الاتحاد الأوربي بدون وثائق كذلك اعتماد أساليب لترحيلهم، وتشديد الحراسة على الحدود والدخول في اتفاقيات أمنية و التنسيق مع دول المصدر أو العبور لمكافحة الهجرة غير الشرعية.

تظهر لنا صورة بزاوية جانبية لرشيد أعطت نوعا من التسطيح للقطة مما جعلنا نركز فقط على صورة حراس السواحل البحرية وعدم الانجذاب للشخصية الرئيسية في الفيلم ولها أيضا دلالة زمنية تتمثل في رؤية الصورة ذو موضوعين في نفس الوقت والمتمثلة في حالة رشيد وهو منكس الرأس مكبل اليدين ورجليه حافيتين وصورة لحراس السواحل البحرية فدلالة الحركة الجسدية هنا تنكيس الرأس دل على الحالة التي آل إليها هؤلاء الحراقة ودلت أيضا

على الحسرة، الأسف والمذلّة. وبعدها صورة لأرجل رشيد حافية لتقليل من قيمة هؤلاء الفئة التي حلمت أن يكون لها مستقبل في البلاد الأوربية أما تكبيل اليدين فدلالة على أن الشخصية مصيره الحبس وكل هذه التعبيرات الجسدية تم طرجمتها في تعليق الراوي الذي هو بنفسه الشخصية رشيد: " **إيمان بعثوها للبلاد يومين من ذاك، ناصر تلاقيتو فالحبس تاعهم**" صورة لرشيد وهو يبكي دلالة على الخوف الحسرة والندم وتبخر كل ماتم الترتيب له طوال فترة الحرقة رشيد: " **كنا بالقليل 300 واحد مخلطين من السينيغال مالي من المروكميزيريايا خويا قاع كارهين قاع لي بنيناه طار فسماء.**"

التحليل التعيني للمتتالية الثامنة عشر:

نهايـــة الفيلم:

كانت نهاية الفيلم متزامنة مع سرد الراوي وهو يحكي مرارة التجربة مع توظيف صورة لأربعة حرّاقة ينظرون بلقطة الجزء الصغير الراوي:" **هذي الحياة وقت قصير حياة ما تتمناها الحتى واحد على هذا شيحكيت لكم لحكاية**".

وفي اللقطة التي تليها تظهر واجهة سوداء مكتوبة باللّون الأبيض إحصائيات وأرقام على الشاشة.

جينيريك النهايــة:

صورة لأحد أزقة ولاية مستغانم مملوءة بالمارة والسيارات وبعدها صعود جينيريك النهاية .

التحليل التضميني للمتتالية الثامنة عشر:

نهاية الفيـــــلم:

ونقصد بنهاية الفيلم هنا المشهد الأخير الذي يعتبر بمثابة الحل للقصة والنهاية عند سد فيلد " هي أول شيءينبغي على الكاتب أن يعرفه قبل أن يبدأ الكتابة." 1السيناريو سيد فيلد ص81 ووفق هذا تظهر لنا صورة لأربع من الحراقة بلقطة الجزء الصغير والتي تشمل شخصيتين فما فوق يمكن التمييز بينهم لوصف الحراقة داخل السياق الاجتماعي بحيث امتزجت الصورة بتعليق الراوي: " **بالاك ريغلو les papies والا expultion**" هنا نصل إلى حل العقدة في الفيلم دلالتها هؤلاء الحراقة أما مصيرهم الإقامة في أوربا وذلك بواسطة عدة طرق نذكر من أهمها التجمع العائلي rogrepment familiale والذي يتم عن طريق الزواج من أجل الاندماج في المجتمع

الأوربي وتغير هنا مسار الهجرة وتمنح له الوثائق في مدة محددة وأما يبقى بدون وثائق مما ينعكس سلبا على الدول المستقبلة.أما في ما يخصتحليل التعليق لم يكن في إطار الصورة بل عبارة عن سرد ما سيحدث بحيث الحوار جاء هنا متقطع أو مايسمى بالحوار القافز والذي يكون الرد غير متسلسل على مبدأ التماسك والترابط المعروف في الحوار العادي " ونعني بالقفز هنا إيجاز الحذف بين الجمل وليس في حدود الجملة الواحدة" وله أيضا دلالة الإيضاح ويضيء لنا ما قد يبدو غامضا. و لفهم هذا يجب الرجوع إلى اللقطات التي سبقت المشهدالرجوع اللقطات الموجودة بين المتتالية عشر والثامنة عشر والتي لم تكن عينة لدراستها وهنا نقول أنه لا يمكننا تحليل لقطات الفيلم بمنأى عن اللقطات الأخرى حتى وان لم تكن من المقاطع المختارة.

أما اللقطة التي تليها صورة لأربعة حراقة فوق القارب بلقطة الجزء الكبير لقطة وصفية للمكان وتوحي أيضا في هذه اللقطة على نهاية الفيلم أما الناحية زمنية بداية غروب الشمس دل هنا على هدوء الأوضاع في الفيلم وتثير حتى الهدوء في نفسية المشاهد ويظهر لنا هذا من خلال تعليق الراوي وبهدوء " **هذه الحياة وقت صغير حياة مرة حياة ما تتمناها حتى الواحد، على هاذي الشي حكيتلكم هذي الحكاية.**"ممزوج بموسيقى هادئة الإيقاع

وفي اللقطة الأخيرة من الفيلم استعمل المخرج أسلوب الاقتباس للدلالة عن الواقعية وهذه سمة من سمات الأفلام التسجيلية والتي هي عبارة عن أرقاموإحصائيات تبين لنا نتيجة الحرقة أما الموت أو الاعتقال بلغة مزدوجة الفرنسية، العربية، الانجليزية ليتسنى للكل أن يفهم النتائج التي تترتب جرّاء الحرقة.

و الملاحظ في فيلم حراقة انه جاء على صيغة الفيلم الوثائقي وبطريقة وثائقية في عرض الأحداث، وهو أسلوب اتبعه المخرج لبلوغ واقعية معينة توهم المشاهد بأن الأحداث التي يشاهدها أقرب إلى الحقيقة منها إلى التمثيل، خاصة وانه قدم إحصائيات عن عدد ضحايا الهجرة غير الشرعية.

جنيريك النهـــاية:

والذي يعتبر آخر لقطة في الفيلم دلالة على نهايته وفي صعود جينيريك النهاية لتظهر لنا صورة أحد أزقة المدينة وهي تشبه نوعا ما جينيريك البداية بحركة بانورامية لوصف المظهر وبلقطة الجزء وكلها لقطات وصفية تصف المكان ودلالة الصورة تبين لنا حركة عادية للمواطنين و توحي البنية القصصية للنص الفيلمي على واقعة أ وظاهرة حدثت بالفعل بحيث تحيلنا هذه اللقطة كإطار مرجعي لواقعة النص الفيلمي.

تحليل نتائج المقاطع المختارة من الفيلم:

يعتبر مرزاق علواش ممن عايشوا حالة الهجرة حين غادر من الجزائر إلى فرنسا ، فهو يريد من وراء فيلمه لفت انتباه الغرب و بخاصة دول البحر الأبيض المتوسط إلى حقيقة المئات من الحراقة الذين يموتون في عرض البحر دون أن يبلغوا الضفة الأخرى.و بينما الذين يتمكنون من الوصول إلى تلك البلدان،فيعتبرونهم حالات إنسانية بكل ما تحمله الكلمة من إيحاءات . و أن يكفوا عن إدانة الظاهرة بأنها حالات شاذة لا تستدعي الاهتمام بهم ، و هذا ما حققه بالفعل المخرج إذ تحصل فيلمه على عدة جوائز منها جائزة أحسن فيلم في مهرجان فلنسية بإسبانيا 2010.

علواش صاحب التحفتين الكبيرتين في السينما العربية "عمر قتلاتو" و"مغامرات بطل"، مد تجربته على استقامتها في "سلام يابن الخالة" و"حي باب الواد "و"العالم الآخر" وغيرها، لكنه يعود اليوم بفيلمه "حراقة" (أي أولئك الشباب الذين يحرقون أوراق هوياتهم قبل رحلات التسلل إلى أوروبا عن طريق الزوارق حتى يفشل حراس السواحل على الجانب الآخر في تحديد هوياتهم) لكي يطرح موضوعا لا يبتعد كثيرا عن اهتماماته الأثيرة برصد ملامح فشل المشروع الوطني البديل للتنمية.

ولاشك أن من بين آثار فشل الأنظمة الوطنية في العالم الثالث عموما، وفي الجزائر خصوصا، ظاهرة الهجرة غير الشرعية من بلدان جنوب المتوسط إلى شماله، من إفريقيا عموما، إلى اسبانيا وفرنسا وايطالي خصوصا، ومنها إلى بلدان أخرى في القارة الأوروبية.

لعل أول ما يستدعي الانتباه في هذا الفيلم أن أكثر ما كان يصلح له هو أسلوب الفيلم التسجيلي والوثائقي. غير أنه بسبب استحالة تصوير رحلة يقوم بها عدد من المغامرين اليائسين في زروق وما قد تؤدي إليه من غرق الزورق اعتقال المتسللين، ولذا فقد آثر علواش أن يجعل فيلمه روائيا، أي تمثيليا، دون أن يحتوي على مادة درامية كافية، تثري الموضوع وتجعله يتجاوز المواد والتقارير الإخبارية المصورة.

إن الفيلم يعتبر الفيلم إدانة لمجموعة من الشباب المقبل على الهجرة غير الشرعية بقدر ماهوتلخيص للوضع الاجتماعي الذي يتخبط فيه من يهمّون بتلك المغامرة، فهو يصور حالة اجتماعية خطيرة تنحدر من جسد المجتمع، وهو يرد الظاهرة إلى أصولها الحقيقية إذ نجد: الفقر البطالة، القهر الاجتماعي و الكبت، و التهميش و السياسات التي تزيد الهوة بين الأغنياء والفقراء، من العوامل المؤدية إلى انتشارها.

الفيلم الذي يبلغ زمن عرضه 103 دقيقة في حين أن مادته البصرية والدرامية لا تصنع أكثر من فيلم لا يتجاوز 30 دقيقة.

ولهذا يمتلئ الفيلم بالاستطرادات واللقطات المكررة. ويفتقد الموضوع إلى حبكة درامية قوية، كما ينقصه تحليل اجتماعي قوي للشخصيات التي تجتمع على متن الزورق، وتغلب عليه الخطابة والتشنج والمشاجرات المتكررة التي لا تصنع أي تطور في الشخصيات، ولا تسير بها إلى الأمام حتى تصل إلى ذروة محسوبة جيدا.

إن كل ما يحدث في هذا الفيلم يمكن للمتفرج التكهن به مسبقا بل وتوقع حدوثه، كما أن أبطاله لا يتميزون عن بعضهم البعض في شيء، وكان من الممكن إنقاص عددهم أو زيادته دون أن يتأثر الفيلم أو يختل بناؤه .

تبين لنا اللقطة الأولى من الفيلم قضية الانتحارو التيلم نجد له أي مبررات ، كان من الأجدر بكاتب السيناريو أن يعطينا دوافع أقوى للانتحار من خلال الخلفية الاجتماعية للشاب مثلا، فإن كان الدافع من وراء الإقدام على شيء كهذا الفشل في الوصول إلى جنّة الغرب التي يحلمون بها.

هناك مثلا، الفتاة "إيمان" التي لا نعرف لماذا تصر كثيرا على الذهاب مع المجموعة رغم كلالمخاطر، وقد رأيناها في بداية الفيلم وهي محجبة، تهدد خطيبها بالالتحاق بالجماعات المتطرفة والقيام بعملية انتحارية إذا لم يسمح لها بالذهاب معه. فما هو الدافع العنيف و الباطني الذي لا تقوى على ردعه؟ وما هي التهديدات التي تعرضت لها في الوطن لكي يصبح العبور إلى الجانب الآخر نوعا من الإنقاذ؟

لا يقدم الفيلم تفسيرا دراميا لهذه الجوانب، و كما لا يسعى "علواش" من خلال السيناريو الذي كتبه و كالعادة بنفسه ، العودة إلى الماضي في مشاهد تتقاطع مع ما يدور في الزمن المضارع، لإثراء الشخصيات واكسباها أبعادا درامية مقنعة للمتفرج .

الأسرة هي السبب الوحيد في التشجيع على الهجرة وهذا ما شاهدناه لحظة توديع الأب لأبنه،و تعد هذه من الحالات الشاذة و النادرة التي نصادفها في المجتمع الجزائري.

استعمل المخرج كثيرا أسلوب القطع الذي أخلّ نوعا ما بقصة الفيلم مما أدى إلى نوع من الغموض والإبهام في لقطات الفيلم، فمثلا لم نعرف سبب هجرة الرجل "الفرطاس" الذي نجهل اسمه في الفيلم، و الذي كان من الأمكن أن ندرجه ضمن أسباب الهجرة غير الشرعية. كما أننا لم نفهم أسباب هجرة إيمان وتوعدها للالتحاق بالجماعات الإرهابية.

استخدام المخرج الراوي في التعليق لتغطية الفراغ الموجود في اللقطات و خاصة حينما يخيم الهدوء داخل اللقطة وهذا ما يوحي أيضا بواقعية الفيلم وهذا يحسب نقطة ايجابية في الفيلم.

إن أسلوب "علواش" لشخصية الراوي في الفيلم يذكرنا بأسلوب "برخيت" في الإخراج المسرحي الذي يستخدم السارد لكسر الإيهام، و لعل استخدام "علواش" لهذه التقنية – على لسان شخصية "رشيد" جاء للهدف نفسه، تحفيزا للمتلقي للتفكير في هذه الظاهرة الاجتماعية التي لم تعد ظاهرة شاذة و نادرة و إنما تستدعي اهتمام الدول والحكومات الإيجاد حل لها.

وللتغلب على "الفراغ" الذي يعاني منه فيلمه يلجأ "علواش" حينا إلى التركيز على مشاعر الخوف والقلق التي تعتري الرجال في القارب، وهم يتطلعون إلى مياه ممتدة بلا نهاية، ويلجأ حينا آخر للتوقف والتركيز على مناظر الطبيعة الممتدة بعرض الأفق، و التي تصاحبها الموسيقى في لحظات تنفس نادرة في الفيلم تجعل الطبيعة هي العنصر الأقوى في الصورة وكأن المشاهد قد أصبح رهينة بين يديها .

ومن هنا كان من الموجب أن يستعمل مرزاق علواش الموسيقى لملأ الفراغات التي تعتري اللقطة، ولكن غياب الموسيقى عن المشهد أو اللّقطة هو إجبار المشاهد على مواجهة الواقع كما هو و بدون محسّنات، و يحاصر الموقف صور ينتج عنها التوتر والقلق لهذا فهو لا يحتمل، ونضطر حتى في الحياة أن نملأه بسماع الموسيقى أو الثرثرة ، الصمت يحول العرض السينمائي في لحظة إلى نوع من المواجهة، مواجهة الذات و الآخر و منها يتولد المعنى داخل الفيلم.

وعلى خلاف ما يتوقعه المشاهد يجعل "علواش" الشاب الأصولي الملتحي الذي يظل صامتا معظم الوقت، هو أكثر الجميع شجاعة، فهو الذي يواجه الشاب المسلح ويحاول انتزاع المسدس منه، ثم يقفز معه إلى الماء حيث يغرق الاثنان. وهو موقف "فكري" يتناقض تماما مع موقف "علواش"من الأصوليينفي أفلامه السابقة. وبشكل عام يعاني الفيلم من الترهل والاستطرادات والتكرار والثغرات الكبيرة في بناء الشخصيات، وعدم الاستفادة مما يمكن أن يوجد بينها من تباين في الخلفيات والظروف الاجتماعية، كما يهمل تصوير البيئة الخاصة

التي يأتي منها كل منهم في بداية الفيلم أي قبل أن يتركز الحدث على فعل واحد فقط هو الرحيل عن طريق المهرب "حسن"، وهو الحدث الذي يستولي على اهتمام الفيلم إلى جانب الرحلة التي يدرك المشاهد بوعيه، ما ستنتهي إليه.. من ضياع الجهد والمال والوقت.. بل والأمل في إشارة على أن الدائرة مغلقة .

الواقعية في جينيريك النهاية

ومن أجل منح فيلمه قوة أكبر مما توحي به مناظره ولقطاته، ، ينهي "علواش" فيلمه بكتابة بعض المعلومات الصادمة حول أرقام الضحايا الذين يغرقون سنويا خلال تلك الرحلات الخطرة، ولأعداد الذين يقبض عليهم،ويتم ترحيلهم مجددا إلى بلادهم.فهو أسلوب واقعي اتبعه المخرج لبلوغ واقعية معينة توهم المشاهد بأن الأحداث التي يشاهدها أقرب إلى الحقيقة منها إلى التمثيل.

وظهر لنا جليا بأن الفيلم السينمائي هو مرآة عاكسة لعصره بكل تفاصيله المرضى والمسخوط عليها فهو يصور لنا الظاهرة فنيا، كما أن السينمائي ""مرزاق علواش" لا يفترض أن يكون ناقلا لخبر أو ملقيا لمحاضرة على سبيل المثال، لكن يصيغ رسالته في الفيلم من خلال مزيج من القيم الوظيفية و الجمالية و بإضفاء طابعه الخاص على العمل، و استطاع من خلال أحداث الفيلم أن يختار شخصيات درامية تمثل الواقع، أي كانت موافقة للفكرة الموجودة في أذهان المشاهدين بناءا على تجاربهم في الحياة، و التي انطلق منها المخرج من تجاربه التي عاشها بين مجتمعين أوروبي و جزائري بحيث اختار الفئة المتعلمة المتمثلة في رشيد، إيمان، والناصر، و هنا يكمن السؤال ما سبب هجرة رشيد، و إيمان والناصر، من الجزائر؟ والتي لم نلتمسها طوال لقطات الفيلم، والفئة المحرومة التي تعاني من البطالة، و الفقر و التهميش.

الفيلم ينتهي ويظل السؤال قائما: هل كان من الأفضل أن يعثر "علواش" على طريقة لصنع فيلم تسجيلي عن هذه الظاهرة؟ لأن الظاهرة الاجتماعية مثل الحرقة تحتاج إلى أفلام تسجيلية وثائقية من موقع المغامرة أكثر مما هو تمثيلي.

النتائج العامة للدراسة

من خلال قراءة وتحليل جداول التقطيع و المقاطع المختارة تبين أن كل من سن المهاجرين السريين ومستواهم التعليمي وترتيبهم بين الإخوة داخل الأسرة ووضعيتهم اتجاه الخدمة الوطنية كلها عوامل تؤثر في تصوراتهم للإقبال على ظاهرة الهجرة، وذلك انطلاقا من عوامل الدفع المتمثلة في انعدام فرص التشغيل، وجود البيروقراطية والعراقيل الإدارية، وأخيرا عدم تحقيق الطموح المادي.

أما فيما يخص المستوى التعليمي للمهاجر فأكدت الدراسة أن ذوي المستوى التعليمي الابتدائي ورسوبهم المبكر يجعلهم يرون أن الأسباب الدافعة للهجرة تعود إلى انعدام فرص التشغيل وصعوبة حصولهم على مناصب شغل توائم مستواهم التعليمي، وحتى ذوي المستوى التعليمي العالي أو كوادر الدولة يرون أن الهجرة هي السبيل الوحيد للحصول على الكرامة النفسية، وهذه النتيجة نراها في شخصية رشيد و الناصر.

ويؤثر ترتيب المهاجر السري بين إخوته داخل الأسرة على تصوراته للأسباب الدافعة إلى الهجرة حيث إن المهاجرين السريين الكبار في الأسرة يرون أن الأسباب الدافعة تعود إلى عدم تحقيق الطموح المادي، لأنّهم لم يستطيعوا تحقيق كل متطلبات أفراد أسرهم في حين المهاجرين ذوي المراتب الوسطى والصغيرة بين الإخوة هم غير معنيين بمسؤولية الإعانة الاقتصادية للأسرة، وبالتالي يرون أن الأسباب الدافعة تعود إلى انعدام فرص التشغيل، وهذه النقطة وظفت في المتتالية العاشرة من الفيلم.

وبعد تحليل وقراءة جداول التقطيع توصلت الدراسة إلى أن كلا من مكان إقامة المهاجر السريين ومدى معرفتهم للأشخاص المقيمين بمكان الانطلاق تؤثر في تصوراتهم لاختيار مكان الانطلاق المتمثلة في قرب المكان إلى السواحل الإسبانية مثلا (سواحل مستغانم كما هو موظف في الفيلم) وتوفر المكان على أشخاص لتقديم المساعدة، وهي كلها عوامل تؤدي إلى الإقبال على الظاهرة.

وكلما كانت مناطق إقامة المهاجرين باتجاه الوسط والشرق كلما كانت تصوراتهم في اختيار مكان الانطلاق نحو

توفر المكان على أشخاص يقدمون لهم المساعدة، قد يكونوا أصدقاءهم أو أقاربهم يزودونهم بالمعلومات اللازم معرفتها للإقبال على الظاهرة وهم غالبا ما يكونون أعضاء في شبكات تنظيم الهجرة السرية.

ويحدث العكس كلما كانت مناطق إقامة المهاجرين في الغرب كلما كانت تصوراتهم في اختيار مكان الانطلاق تستند إلى القرب الجغرافي حيث يفضلون الشواطئ القريبة إلى السواحل الإسبانية خاصة الشواطئ غير المحروسة نظرا لمعرفتهم واطلاعهم الواسع على خصوصيات المنطقة.

ومن جهة أخرى إن مواد التعبير المستعملة في الفيلم لتمثيل واقع الهجرة غير الشرعية قد تباينت بين العلامات اللسانية (شريط الصوت) و العلامات غير اللسانية (شريط الصورة)، ولكن ما يلاحظ على هذا التمثيل هو طغيان شريط الصورة على شريط الصوت، وهذا راجع حسب القراءة إلى عنصر الإيحاء بالواقعية في بناء الصورة الفيلمية، و الذي يناسب أسلوب العرض الوثائقي، و الايحاء بالواقعية يتحدد بما يسمى "تكثيف الواقع"، وطبيعة تكثيف الواقع، حيث أن كل صورة عبارة عن مقطع مكثف منتقى من الواقع، وهذا المقطع أو الجزء الذي نريد إبرازه يشكل البؤرة المهيمنة التي يتمفصل حولها الخطاب الفيلمي، ويجب أن تجرى إليه جميع الوسائل التعبيرية، و أما طبيعة التكثيف فهي ترتبط بمحتوى الصورة أو المقطع المنتقى حيث يمكن تكثيف الواقع بوسيلتين، وسيلة خارجية وهي تضييق المقطع أي أن لا يحتوي مقطع الصورة إلاّ على ذلك الجزء لمجرى الأحداث و ترك ماعدا ذلكخارج إطار الصورة، و أما الوسيلة الداخلية فتتحقق عن طريق الأفكار التي تحتويها الصورة و التركيز بصفة خاصة على الفكرة المركزية و هي في الفيلم فكرة الصراع.

وبناءا على النتائج المتحصل عليها تم وضع مجموعة من الاقتراحات الهادفة للتقليل من ظاهرة الهجرة غير الشرعية في الجزائر من خلال آليات متعددة منها وسائل الإعلام والسينما و عن طريق توفير الحد الأدنى من الخدمات التي يحتاجها المواطن للعيش بسلام في وطنه، وفتح المجال أمام الشباب في عملية التنمية من خلال خلق فرص حقيقية

للعمل، وتطوير مستوى التعليم فكل ذلك سيحد من وتيرة انتشار ظاهرة الهجرة غير الشرعية في الجزائر و التي عرفت انتشارا متواصلا عبر السنين.

كما السينما مدخل أساسي لتنمية المجتمع و إرساء دعائم المثل العليا للإنسانية فيه كالديمقراطية و المساواة و العدل والحرية، والإعلام و هذا من خلال تعزيز ثقافة الصورة.

زيادة الاهتمام بالدراسات السيميوسينمائية خاصة المواضيع الاجتماعية التي اقتصرت فقط على التحليلات الكمّية مثل موضوع الهجرة.

إن الصورة المسموعة التي تبثها الأفلام السينمائية تسهم بشكل كبير في توجيه السلوك الجماهير وهذا ما تم استنتاجه من خلال تحليلنا لفيلم حرّاقة.

خاتمة البحث

الخاتمة

جاءت إشكالية هذه الدراسة كمحاولة لمعرفة هل يمكن أن يساهم الفيلم السينمائي بلغته السينمائية أن يترجم الواقع الجزائري و هل استطاع أن ينقل لنا معاناة المهاجرين غير الشرعيين من خلال مقاطع الفيلم للحد من ظاهرة الهجرة غير الشرعية في الجزائر، ومن أجل معالجة هذه الإشكالية و لإحاطة بكل جوانبها تحليلا سيميولوجيا من خلال دراسة اللغة السينمائية و مختلف دلالتها الخفية الكامنة وراء الصورة.و لا شك أن دراسات "رولانبارث" و"كريستيان ماتز" أسهمت بشكل كبير في إثراء مجال السيميولوجيا السينمائية.

تبين من خلال العمل المقدم بان دراسة علم الدلالة و الرموز الذي يدخل ضمن موضوع السيميولوجيا أمر معقد لأن الظاهرة الاتصالية في حد ذاتها يمكن أن تتسع لتشمل أنماط الاتصال مثل الاتصال اللساني، الاتصال الاجتماعي، الاتصال السياسي، الاتصال النفسي، و العديد من أنظمة الإعلام و الاتصال مثل الصحافة المكتوبة، الإذاعة، التلفزة، الفيديو، الفوتوغرافيا، الإشهار، الشريط المرسوم، المسرح الأوبرا، البالي، المعلوماتية، الانترنيت .....الخ.

وتفاديا للتشعب في الموضوع على المستوى النظري و التطبيقي عمدنا إلى دراسة سيميولوجية للسينما التي تعتبر وسيلة من وسائل الاتصال و دراسة من جهة أخرى ظاهرة الهجرة غير الشرعية كموضوع اجتماعي ومحاولة منا ربطه بموضوع اتصالي من خلال دراسة مختلف الدلائل و الرموز التي تحويها الصورة السينمائية حول المهاجرين غير الشرعيين في الجزائر من اختيار لقطات الفيلم التي تخدم الموضوع إلى التقطيع التقني ثم التحليل التعييني و التضميني وصولا إلى النتائج المستوحاة من الفيلم.

تعتبر الصورة السينمائية أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي، شديدة التأثير على الجمهور المشاهد، فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي خاص، يتم عن طريق تكتل أو تجمّع منسق لخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعات من العلامات أو الإشارات، وهذا ما يجعل منها نظاما سينمائيا.

و الفيلم مبدئيا صور الأشياء التي تتحول إلى لغة، بمعنى أنها لغة ذات طابع و خصائص جمالية وفنية من نوع خاص ومختلف طبعة لأنظمة اللسانية الأخرى، ومن هنا تأتي الصورة السينمائية بالضبط من حيث إيحائها و إلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد التي تحوي في ذاتها إبداع ووقائع مجزئة وهي أيضا محتواة داخل العمل الإبداعي الفني.

وبناءا على النتائج المتحصل عليها من خلال دراسة الدلالة الرمزية للأفلام السينمائية الجزائرية حول الهجرة غير الشرعية هي التقصي عن هويةالسينما الجزائريةومدى تمثيلها للواقع الجزائري من خلال الدلائل التي يحملها فيلم "حراقة" تم وضع مجموعة من لاقتراحات والتوصيات الهادفة للتقليل من الهجرة غير الشرعية في الجزائر من خلال توفير الخدمات الاجتماعية والصحية و التعليمية، و فتح المجال أمام دماج الشباب في عملية التنمية من خلال خلق فرص حقيقية للعمل، و تطوير مستوى التعليم فكل ذلك سوف يحد من وتيرة انتشار ظاهرة الهجرة غير الشرعية في الجزائر و التي عرفت نموّا وانتشارا كبيرا في هذه الآونة .

وفي الأخير تبقى هذه الدراسة نسبية و ليست مطلقة فالسينما في النهاية هي معالجة خلاّقة للواقع أي تمثيل للواقع وليس نقل كما هو معاش بكل قوانينه وضوابطه.

قائـــمة
المـــــراجع

القائمة البيبليوغرافية للبحث.

المعاجم

1– الفار محمد جمال ، **المعجم الإعلامي**، دار أسامة المشرق الثقافي: عمان الأردن، ط1، 2006

2– السبكي، علي بن عبد الكافي، **الإبهاج في شرح معاني الأصول علم الأصول للبياضي**، بيروت: دار الكتب العلمية

3– أبو عبيد، **معجم الأدباء**، بيروت: دار الكتب العلمية، 1991،.

4– إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج2، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع: اسطنبول، 1972

5– بدوي أحمد زكي بدوي، **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية**، مكتبة لبنان : بيروت، الطبعة الجديدة، 1986

6– صليب جميل ، **المعجم الفلسفي**، ج1، 1932

7– معتوق فريدريك ، **معجم العلوم الاجتماعية**، أكاديمية بيروت: لبنان، ط1، 1993

8– ماري تيريز جونو، **معجم المصطلحات السينمائية** ، جامعة باريس: السربون الجديدة.

القواميس:

1– ابن منظور ،**لسان العرب**،ج4، القاهرة: دار الحديث، 2003.

2– جلورجيلوردانينو، سعيد حجازي، **القاموس العربي في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة**، عربي فرنسي ولحق فرنسي عربي، دار الكتب العالمية. بيروت لبنان 1977.

المصادر

إحصائيات المركز السينمائي العربي، الحصيلة السينمائية للسنوات من 2010إلى 2013

قائمة المراجع:

1– النحاس هاشم ، **الهوية القومية في السينما العربية دراسة استطلاعية مستقبلية**، ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، أكتوبر 1976.

2– الجابري محمد عابد ، **وحدة المغرب العربي**، مطابع الجامعة: تونس، 1978 .

3– اليكسان جان ، **السينما في الوطن العربي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1978 .

4– الكسان جان ، **تاريخ السينما السورية/ 1928–1988**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب:دمشق، 2012 .

5– إبراهيم احمد ، **نقد الرواية في الأدب الحديث في مصر**، ط3، دار المعارف: القاهرة، 1984 .

6– العدل أنور عطية ، **السكان والتنمية**، دار المعرفة الجامعية،1987 .

7– القضاة محمد فلاح ، **التلفزيون و الفيلم**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الجامعة الأردنية، 1994 .

8– البطريق نسمة ، **الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة**، دار غريب للنشر والتوزيع القاهرة، 2004 .

9– المهندس حسن حلمي ، **دراما الشاشة، بين النظرية و التطبيق للسينما والتلفزيون**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

10– السيد علاء عبد العزيز السيد، **الفيلم بين اللغة والنص/ مقاربة منهجية في إنتاج المعنى و الدلالة السينمائية**

11– الحديدي منى سعيد ، سلوم إمام علي، **أسس الفيلم التسجيلي**،دار الفكر العربي: القاهرة، 2004 .

12– المصري عز الدين عطية ، **الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية**، الجامعة الاسلامية غزّة، 2010 .

13– القيسي فارس مهدي ، **التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي والتلفزيوني**،

14– إيلام كير ، تر سيزا قاسم، **سيميوطيقا المسرح العلامات في المسرح/ مدخل إلى السيميو**طيقا، الجزء الثاني، الدار البيضاء، منشورات العيون، 1987

15– أفاية محمد نور الدين ، **الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل**، منشورات عكاظ، 1988

16– آرخون دانيل ، **قواعد اللغة السينمائية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997

17– أبو شادي علي ، **سحر السينما**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2006.

18– بارث رولان ، تر محمد خيري البقاعي، **نظرية النص في أفاق التنصيه**، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1987

19– بنتلي أريك ، تر جبرا إبراهيم جبرا، **الحياة في الدراما**، المؤسسات العربية للدراسة والنشر: القاهرة، ط3، 1982

20– بيكون غايتان ، **آفاق الفكر المعاصر**، نخبة من المترجمين منشورات عويدات: بيروت

21– بن قفة خالد عمر ، **أيام الفزع في الجزائر**، مركز الحضارة العربية، مصر،ط1، 1998

22– تيري ايغليتون، ترجمة ثائر ديب، **نظرية الأدب**، وزارة الثقافة، دمشق،1990

23– توسان برنار ، تر محمد نظيف، **ما هي السيميولوجيا**، أفريقيا الشرق: بيروت، ط2، 2000.

24–لحسن علي محمد مصطفى ، **سياسات و تجارب إعادة انخراط مهجري بلدان المغرب العربي**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987

25– حبلي علي عبد الرزاق ، **علم اجتماع السكان**، دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية ط 4، 2005

26– خليفة شعبان ،محمد عوض، **المواد السمعية البصرية و المصغرات الفيلمية**، مكتبة العلم، مكتبة المحبة:جدّة، 1997

27– خاتمي محمد ، ترجمة سرمد الطائي، **حوار الحضارات**، دار الفكر: دمشق،2002

28– دي سوسير فرديناند ، ترجمة يوسف الغازي مجيد النصر، **محاضرات في الألسنية العامة**، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986

29– دولوز جيل، تر حسن عودة، **الصورة الحركة فلسفة الصورة**، منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما: دمشق، 1998

30– ريكو بول ، تر محمد برادة، حسن بورقية، **من النص إلى الفعل**، عين للدراسات و البحث الإنسانية و الاجتماعية: القاهرة، 2001

31– زكريا أحمد كمال ، **دراسات في النقد الأدبي**، دار الأندلس: القاهرة، ط2، 1980

32– زكريا خضر ، و آخرون، **دراسات في المجتمع العربي المعاصر**، ط2، دار الأهالي: دمشق، 1999

33– زكريا فؤاد ، **الثقافة السيكولوجية/ التعبير الموسيقى**، دار مصر للطباعة، 2009

34– سبرزسني بيتر ، تر فيصل الياسري، **جماليات التصوير و الإضاءة في السينما و التلفزيون**، مركز الحضارة العربية: القاهرة، 2003

35– سموك علي ، **إشكالية العنف في المجتمع الجزائري/ من أجل مقاربة سوسيولوجية**، مختبر التربية و الانحراف والجريمة في المجتمع، جامعة باجي مختار: الجزائر، 2006

36– سنو غسان منير حمزة ، علي أحمد الطراح، **الهوايات الوطنية و المجتمع العالمي و الإعلام**، ط1، دار النهضة العربية: لبنان، 2002

37– سعد الدين مروان ، **السينما الأمريكية المستقلّة**، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012

38– رالف ستيفينسون، جان ودوبري، تر خالد حداد، **السينما فنا، منشورات وزارة الثقافة**، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1993.

39– شكارة عادل عبد الحسين ، **هوبهاوس في التنمية الاجتماعية**، مطبعة دار السلام، 1975

40– شحادة عبد السلام ، **فن التصوير**، مطابع الهيئة الخيرية، غزة: فلسطين، 1998

41– شكري عبد المجيد ، **الدراما المرئية**، دار العربي للنشر والتوزيع: القاهرة، 1994

42– شولز روبرت ، تر سعيد الغانمي، **السيمياء والتأويل**، المؤسسة العربية للدراسة والنشر: بيروت، 1994

43– شيف ليكال يولدا ، **قضايا البحث الفلسفية في الفن**، دار دمشق، دمشق، 1984، ص102

44– عبد الحميد محسن ، **التغيير الاجتماعي والإسلام**، مطبعة النعمان: بغداد، 1976

45– عدلي رضا ، **البناء الدرامي في الراديو و التلفزيون**، دار الفكر العربي: القاهرة، 1998

46– عليان ربحي مصطفى ، عدنان محمد الطوبي، **الاتصال و العلاقات العامة**، ط1، دار الصفاء: عمان، 2005

47– فنسينت. سي، لابي. م، تر حسن عون، **نظرية الأنواع الأدبية**، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط2، 1998.

48– فيلدمان وهاري جوزيف، تر محمد عبد الفتاح قناوي، **دينماية الفلم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1996.

49– فياض هاشم ، **إفريقيا دراسات في حركة الهجرة السكانية**، مركز البحوث و الدراسات الإفريقية: ليبيا، 1992

50– فيشر ارنست ، تر أسعد حليم، **ضرورة الفن**، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998

51– قيرة إسماعيل ، **مستقبل الديمقراطية في الجزائر**، مركز الدراسات الوحدة العربية: لبنان، ط1، 20

52– قمر عصام توفيق ، عبير عبد المنعم فيصل، و آخرون، **المشكلات الاجتماعية المعاصرة**، ط1، دار الفكر: عمان، 2008

53– كونتز جوليان ، تر هاشم النحاس، **كيف تعمل المؤثرات السينمائية**، وزارة الثقافة و الارشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة والنشر، دون سنة النشر

54– لوتمان يوري ، تر نبيل الدبس، **مدخل إلى سيميائية الفلم**، وزارة الثقافة، 2001

56– لافاي البير ، **منطق السينما**، الشمال للتأليف والنشر، بيروت، 2001

57– لودج ديفيد ، تر ماهر البطولي، **الفن الروائي**، المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة، ص1، 2002

58– ماشليلي جوزيف ، تر هاشم النحاس، **التكوين في الصورة السينمائية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983

59– مالكموس ليزبيث – روى ارمز، تر سهام عبد السلام، **السينما العربية والإفريقية**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية: القاهرة، ط1،

60– مفتاح محمد ، **التشابه و الاختلاف**، المركز الثقافي العربي، 1996

61– مرتاض عبد الملك، **في نظرية الرواية/ بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

62– مدانات عدنان ، **أزمة السينما العربية**، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ط1، 2007

63– محمد نور عثمان حسن ، ياسر عوض الكريم مبارك، **الهجرة غير المشروعة والجريمة**، جامعة نايف للعربية للعلوم الأمنية، الرياض، 2008

64– مالفي عبد القادر ، **تفاعل الصورة مع النص/ دراسة فينومينولوجية ل مسلسل الحريق** ، مخبر الاتصال الجماهيري و سيميولوجيا الانظمة البصرية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر : الجزائر 2015.

65– هيرمان لويس، تر مصطفى محرم، **الأسس العلمية لكتابة السيناريو في السينما والتلفزيون**، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 2003.

66– وارن بول ، ترجمة علي الشوباشي، **السينما بين الحقيقة والوهم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،197

67– واسيني لعرج ، اتجاهات **الرواية العربية في الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986

68– يخلف فايزة ، **مناهج التحليل السينمائي**، دار الخلدونية للنشر والتوزيع: الجزائر، 2012

المجلاّت:

1– الذكرى الخمسون للسينما الناطقة، مجلة الأسبوع العربي لبنان، العدد 12، 1977

2– النجّار سليمان باقر ، **الهجرة وانتقال الأيدي العاملة من المنطقة العربية**، مجلّة عالم الفكر،العدد 2، المجلد 17، وزارة الإعلام : الكويت، 1986

3– الحربي سليمان عبد الله ، **مفهوم الأمن وصيغه وتهديداته**، المجلّة العربية للعلوم السياسية، العدد 19، مركز دراسات الوحدة العربية،: بيروت، صيف 2008

4– اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا (الإسكوا)، **موجز السياسات الاجتماعية، موجز السياسات الاجتماعية حول هجرة الشباب في البلدان العربية**، العدد الثالث،2009

5– المجلّة الدولية للعلوم الاجتماعية، **الهجرة الدولية عام 200**، مركز المطبوعات اليونيسكو: القاهرة، العدد 169، سبتمبر 200

6– السينما التونسية/ **مهرجانات قرطاج الدولية**، مجلّة إفريقيا قارتنا، العدد الرابع، 2013

7– إبراهيم بشار ، **عن تجربة القطاع العام في السينما السورية**، مجلّة السينما العربية، العدد 1، 2015

8– بركات وائل ، **السيميولوجيا بقراءة رولان بارث**، مجلة جامعة دمشق– المجلد18، العدد الثاني، 2002

10– بودربالة الطيب ، السعيد جبا الله، **الواقعية في الأدب**، مجلّة العلوم الإنسانية، العدد السابع، جامعة محمد خيضر بسكرة: باتنة، 2005

11–بتقة سليم ، **المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى الزيف المرئي المضمر والمنظور**، مجلّة المخبر في اللغة والأدب الجزائري،العدد الثامن، جامعة محمد خيضر بسكرة: الجزائر، 2012

12– عموري سعيد ، **من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات**، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الإنسانية، العدد 13، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة عبد الرحمن ميرة: بجاية، 2015

13– فرانوازبارفيه، **التلفزيون و شراكة الفنون**، ترجمة جودت جالي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الثاني، 2004

14– قاسم قيس ، **دور القطاع العام في السينما العراقية**، مجلة السينما العربية، العدد1، 2015

15– ماتز كريستيان ، تر محمد علي الكردي، مجلّة الثقافة الأجنبية، العدد 1، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1976

16– مبروك مهدي **الهجرة السرية بالمغرب العربي**، الشباب، الشبكات، وثقافة الهروب، مجلّة المغرب الموحد، العدد4

الحوليات:

1– ابراقن محمود ، **اللسانيات و السيميولوجيا و السيميوطيقا، دراسة ابستمولوجية وتصنيف مختلف الدلائل**، حوليات جامعة الجزائر، العدد 09 ، الجزء الثاني، مارس، 1996

الملتقيات و المؤتمرات:

1– المؤتمر الأول للمغتربين العرب، جسر التواصل، **دور الدراسات و مراكز الأبحاث في تنظيم الهجرة العربية، مركز السودان لدراسات التنمية والسكان نموذجا**، الأمانة العامة، 4-6 ديسمبر 2010

2– تورادو ، ميشل بي آي، **هجرة العمل والبطالة المدينة في الدول الأقل تقدما**، المراجعة الاقتصادية الأمريكية،1969

3– بخوش مداخلة نجيب ، سعاد سراي، **المعالجة الإعلامية لظاهرة الهجرة السرية في الجزائر**، المؤتمر الدولي حول الإعلام والأزمات والرهانات والتحديات، كلّية الاتصال، جامعة الشارقة: الإمارات العربية المتحدّة.

4– عياد سمير محمد ، **الهجرة في مجال الأورو متوسطي/ العوامل والسياسات، الملتقى الدولي في المتوسط**، جامعة قسنطينة: الجزائر، 2008

5– فاطمة هبة ، الاتّجار بالبشر/ الشكل المعاصر لتجارة الرقيق، مجلّة سياسية دولية، العدد 66، 2006

الصحف و الجرائد

1– رافينستين ارنيست ، **قوانين الهجرة**، صحيفة جمعية الإحصاء: لندن، 1885

2– نعمة هاشم ، الجزائريون في فرنسا... **الهجرة والهوية الوطنية**، جريدة الشرق الأوسط ، العدد 8292، 11 أوت 2001

القوانين والمراسيم

1– قانون 11/8 المؤرخ في 21 جمادى الثانية الموافق لـ 25 يونيو 2008، **يتعلق بدخول وخروج الأجانب إلى الجزائر و إقامتهم بها وتنقلهم فيها**، جريدة رسمية، العدد 36، الصادرة في 02 يوليو 2008

2– قانون 1/9 المؤرخ في 29 صفر 1430، الموافق لـ 25 فيفري 2009، يعدل ويتمم الأمر رقم 156/66 **المتضمن قانون العقوبات**، الجريدة الرسمية، العدد 15، الصادرة في 8 مارس 2009

3– المرسوم الرئاسي رقم 481/03 المؤرخ في 09 نوفمبر 2003، الجريدة الرسمية، العدد 69

4– تناول المشرع الجزائري أحكام هذه المادة في القسم الثامن الذي أضيف بموجب القانون 01/09 والذي جاء بعنوان: **الجرائم المرتكبة ضد القوانين والأنظمة المتعلقة بمغادرة التراب الوطني**

الموسوعات:

1– غربال محمد شفيق ، وآخرون، **الموسوعة العربية الميسّرة**، بيروت: دار النهضة، لبنان للطبع والنشر، 1987

2– ماركس مارتين ، **الصوت الموسيقي، موسوعة تاريخ السينما في العالم/ السينما الناطقة 1930/ 1960**، الجزء الثاني، العدد 1586، الهيئة العامة لمطابع الشؤون الأميرية، 2010

3– يوساي باولو تشرتشي ، **السينما في بواكرها الأصوليات والباقيات، موسوعة تاريخ السينما في العالم/ السينما الصامتة**، المجلد الأول،ط1، العدد 1558، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010

الأطروحات و الرسائل:

1– إبراهيم حسن خالد ، **هجرة السودانيين إلى الخارج،/ الأسباب والآثار النفسية والاجتماعية**، أطروحة دكتوراه في علم النفس، الجامعة المصتنصرية، العراق، 1988

2– براح أحمد ، **التغيرات الأسرية الناجمة عن هجرة رب الأسرة إلى الخارج/ دراسة ميدانية بمنطقة عين البنيان**، أزفون، رسالة دكتوراه دولة، قسم علم اجتماع: البليدة، 2005

3– رمضان محمد ، **الهجرة السرية في المجتمع الجزائري/ أبعادها و علاقتها بالاغتراب الاجتماعي**، دراسة ميدانية، كلّية الآداب و العلوم الإنسانية: جامعة تلمسان

4– زوزو رشيد ، **الهجرة الريفية في ظل التحولات الاجتماعية في الجزائر 1988–2008**/ دراسة ميدانية على عينة المهاجرين إلى مدينة بسكرة، أطروحة دكتوراه دولة في علم اجتماع التنمية، جامعة منتوري: قسنطينة، 2008

5– صايش عبد المالك ، **مكافحة تهريب المهاجرين السريين**، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه علوم، جامعة مولود معمري: تيزي وزو، 2014

6– محمد البربري، **الهجرة الوافدة من منظور أمني**، دراسة تطبيقية على جمهورية السودان، رسالة دكتوراه في علوم الشرطة، كلّية الدراسات العليا، أكاديمية الشرطة، القاهرة، 1991

6– ابراقن محمود ، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية/ دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**، أطروحة دكتوراه الدولة بالأبحاث لنيل شهادة دكتوراه دولة في علوم الإعلام والاتصال، كلية الآداب و اللغات، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001

7– مشكوري متقي كريم ، **الهجرة السرية للأطفال القاصرين المغاربة نحو أوربا**، دراسة في ظل المواثيق الدولية و التشريعات الوطنية، رسالة لنيل دبلوم دراسات عليا المعمقة في القانون الخاص، كلّية العلوم القانونية و الاقتصادية و الاجتماعية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله: فاس، 2006

8

9– منصور كريمة، **إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية، جامعة وهران: الجزائر، 2012-2013.

رسائل الماجستير

1– آكلي آكزو محمد ، **الوضع القانوني للمهاجرين الجزائريين بفرنسا**، رسالة ماجستير كلّية الحقوق، جامعة تيزي وزو: الجزائر، 1986

2– بن زيوش غالية ، **الهجرة والتعاون المتوسطي منذ منتصف التسعينيات**، رسالة ماجستيرفي العلوم السياسية والعلاقات الدولية، كلّية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2005 http://www.aswat-elchamal.com

3– معمر محمد ، **أسباب ودوافع الإقبال على ظاهرة الحرقة/ دراسة ميدانية على ظاهرة الحرقة**، دراسة ميدانية للحرقة المطرودين من إسبانيا بمدينة الغزوات ولاية تلمسان، مذكرة ماجستير، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة الجزائر. 2009

4– عزدين عطيّة المصري، **الدراما التلفزيونية مقوماتها و ظوابطها الفنية**، بحث مكمل لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب: غزّة، 2010.

.

مواقع الانترنيت:

المجلاّت الالكترونية

1– اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا(الإسكوا)، **موجز السياسات الاجتماعية حول هجرة الشباب في البلدان العربية**، العدد الثالث، 2009،ص E/Escwa/SDD/2009/Technical Papier 7 8

2– الرفاعي محمد ، **تاريخ السينما الحربية**، مجلة الالكترونية الشاملة السبت 1 أكتوبر 2011، 2016 ، موقع www.sutuur.com/cinema/2370-muhmd .html

3– بن بوعزيز آسية ، **سياسة الاتحاد الأوربي في مواجهة الهجرة غير الشرعية**، مجلّة دراسات و أبحاث، جامعة باتنة، تاريخ التصفح 20 جوان 2016، الموقع، http://www.revue-dirassat.org

4– بلي بغداد أحمد ، المخرج الجزائري، محمد شويخ، **التزاوج بين الرمز والواقع**، مجلّة أصوات الشمال، 2016

5– حمادي عبد الرحمن ، **تيار الأفلام القصيرة/التجربة السينمائية الليبية**،مجلّة الرافد الإلكترونية، دائرة الثقافة للإعلام: الشارقة، الموقع http://www.arrafid.ae/arrafid/p21_7-2010.html

6– حسون علي الهادي ، **السينما العراقية تنتج 100 فيلم خلال عمرها**، مجلّة السطور الإلكترونية، الأحد, 25 نوفمبر 2012، 23:53، موقع http://www.sutuur.com/Cinema/6314-news.html

7– عبيدو محمد ، **السينما في الجزائر/ البدايات**، مجلّة الحوار المتمدّن، العدد 1631، 2006، تاريخ التصفح 15 جوان 2016، الموقع: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=71665

8– عبيدو محمد ، نحمد شويخ، **سينما التأمل الجريء بالواقع العربي**، الحوار المتمدن، محور الأدب والفن، العدد 1589، 2006 http://www. Ahewar.org/show.art.asp ?aid=68732 .

9– عياش إبراهيم محمد ،**الهجرة غير الشرعية**، الحوار المتمدّن، العدد 2386، 2008، تاريخ التصفح 2016 /04/25، من موقع.http//www.org/debat/show.art

10– نصر جورج ، **السينما اللبنانية " من سينما الحرب إلى ما بعدها"**، مجلّة تحولات، العدد 39، الجمعة 20 فيفيري 2009، من موقع http://www.tahawolat.com/cms/article.php3?id_article=2364

11– فراج ممدوح ، **الثورة الرقمية /اجتياح صناعة السينما**، الرافد مجلّة الكترونية تفاعلية تصدر عن دئرة الثقافة والاعلام: حكومة الشارقة http://www.arrafid.ae/191_p26.html

المقالات الالكترونية

1– الفيلم السينمائي، موسومة المقاتل، http://wwww.moqatel.com/openshare/Behot/Fenon – Elam/Founoun/ sec052

2– الخشاني محمد، **أسباب الهجرة غير الشرعية إلى أوربا**، http://www.aljazeera.net/specialfiles/pages/40d65cc9-4cc5-41a4-b718-6656b133f208

3– اموسيان كريمة ،**الهجرة غير الشرعية من الجزائر نحو أوروبا في المرتبة العاشرة عالميا، الجزائر**، السبت19ديسمبر،2015 ،08:34، تاريخ التصفح 12 سبتمبر 2016، الموقع، www.eldjazaironline.net/home/index.php?option=com_k2&view=item&id=6680

4– بوقنطار الحسن ، **آليات مواجهة الهجرة غير الشرعية**، الجزيرة نت، الجمعة 30 محرم 1426، الموافق لـ 11 مارس 2005، الساعة 07:10، الموقع، http://www.aljazeera.net/specialfiles/pages/cc1baa6b-522d-4d71-a172-c021521a3991

5– ديزني ولت ، ترجمة ممدوح شلبي، **عبقرية صناعة أفلام الرسوم والتحريك في العالم**، عين على السينما، الثلاثاء 3 يناير 2012، 11:39:00، www.eyeoncinema.net

6– بارك وليام ، **أسرار المؤثرات الصوتية في السينما و التلفزيون**، 4 أوت 2015 www.bbc .com/ arabic/artanduculture/2015/07/150703

7– علوان طاهر ، **شعرية السرد السينمائي**، http://dimension4future. Blogspot. Com/200709//blog-post.html

الجرائد واليوميات الالكترونية

1– بلعربي مولود ، 1500 **جزائري حاولوا الهجرة غير الشرعية سنة 2015**، Réflexion ، الثلاثاء 05 جانفي 2016، تاريخ التصفح 2016/07/25، الموقع، http://www.reflexiondz.net

2– وردة نوري، **الإنتاج السينمائي مرهون بالأجانب في الجزائر**،جريدة الخبر،21 مارس، 2016 http://www.elkhabar.com/press/article/102814/#sthash.hEY6ywoU.dpuf

3– مساعد كمال ، **الهجرة إلى الشمال الأوربي و مشكلة اللجوء و الاتفاقات الأمنية المشتركة**، يومية البناء، العدد 2185، 2016/09/24، الموقع، http://www.al-binaa.com/?article=70801

المهرجانات:

1– دليل مهرجان وهران للفيلم العربي، ط6، وزارة الثقافة: الجزائر

الأفلام:

1– علواش مرزاق ، **فيلم العالم الآخر**، انتاج مشترك جزائري فرنسي: الجزائر، 2001

2– سيري فلورنت ايميلو ، **فيلم العدو الحميم**، شركة توزيع جديدة ليه أفلام دورف،2007، مدّة العرض 108 دقيقة.

3– حداد موسى ،**حراقة بلوز**، انتاج مشترك مع الوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي بمساندة وزارة الثقافة، 2013.

القائمة البيبليوغرافية باللغة الفرنسية

قائمة المراجع والمصادر باللغة الأجنبية

1– Auerbch. E, Mimésis, **La représentation de la réalité dans la littérature occidentale**, Paris, Gallimard, 1968

2– Alfred Sauvy, **L'eroupe submergée**, **sud– Nord dans 30 ans**, paris, Édition Dumas, première édition, Septembre, 1987

3– Aumont Jaques, Michel Marie : **L'Analyse Des Films**, Edition Nathan, Université, Pari, 1988

4– Aumont Jacques, Marie Michel, **l'Analyse des filmes**, Paris, Nathan Université, 1989

5– André Semprini, Analyse la communication, comment analyser les images, les Medias, la publicité, paris, l'harmattan, 1996

6– A Moles, **Limage**, **communication**, **Fonctionnelle**, Casterman

7– Aumont J, Bergala A, Marie.M, **Esthétique du film**, Paris, Ed, Fernand Nathan, 1983

8– Sijill Jennifer Van, **Les Technique Narratives du Cinéma/ Les 100 plus grand procédés que tout réalisateur doit connaître**, traduction et adaptation française Thierry Le Nouvel, 2006

9– Abdou. B, **40 ans du cinéma Algérien**, éditerai par le commissariat général' Djair Anné de L'Algérie en France, Mars,2003 .

9– Barthes Roland .**La revue international.de la filmologie**,1960.

10– Barthes .R, **L'aventure Sémiologique**, Edition du seuil,1985.

11– Branigan Edward, **Narrative Comprehension and film**, London & New york, Routledge, 1992

Collet Jean, Marie Michel, Percheron Daniel, **Lectures du filme**, Paris, Ed Albartos, coll Ca/Cinéma, 1977

12– Colin Michel, Langue, **Films**, **discours**, **prolégoménes à une Sémiologie générative du Film**, paris, Ed Klincksiek, 1985

12– Cucca Antonio, **l'écriture du scénario**, Ed Dugauri, 1988

13– Collinson Sarah, **Shore to shor The politics of migration in Euro–Maghreb Relations**, London, The Royale Institute of international affairs, 1996

14– Chaleard Blanc, Marie Claude, **Histoire De L'immigration**, Edition la Découverte :Paris, 2001 .

15– Daniel Percheron Christian, Diégése, **Lecture du filme** (**livre collectife**), paris, Ed Albetros, Coll., ca/ Cinéma, 1977

16– Daniael Percheron, **Ponctuation Lectures du filme live collectif**, paris, Ed Albatros,Coll ca/cinéma, 1977

17– Desmed Everest–, **Le Processus Interprétatif**, Margada, liéger, 1990 .

Didi George Heberman, **Devant l'image**, paris, Ed de Minuit

18– Eco Umberto, traduit de l'Italien par M Bouzaher, **sémiotique et philosophie du Langage**, Paris, Edition P.E.F,1988.

19– François Chevassu, **L'Expression cinématographique**, paris, Ed. Lherminier Pierre, Editeur, coll. Intelligence d'une machine, 1977

20– Georges Sadoul, **Dictionnaires des cinéastes**, paris, Ed Seuil, 1977

21 – Hadj Moussa Ratiba, **le corps– l'histoire le territoire le rapport des geures dans le cinéma algérien**, les édition Balzac publisud, canada, 1979 .

22– Hass Claud Raymond, **pratique de la publicité**, paris, Dumod, 1983 .

23– Iser Wolfgang, **l'acte de lecture**, **théorie de l'effet esthétique**, Edition Mardaga 1985 .

24– Iberraken Mahmoud, **Sémiologie du cinéma**, Méthodes et analyses filmiques, Alger, OPU,2006.

25– IOM, 2006, Losing Hope at Sea, **The tragedies of irrrgular migration**, **migration**, switzerland, Decembre 2006.

26– Jullier Laurent, **l'écran post– moderne**, **un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice**, paris l'harmattan, 1997.

27– Lukacs G., **La Théorie du roman**, paris, Gonthier, 1963.

28– Luis Prieto, cité par Baylon Christian,Faber Pual, **Initiation a la linguistique**, paris, Ed Fernand Nathan, 1975

29– Lazard Judith, **Ecoles**, **communication**, **Télévision**, puf,1er éduction, Paris, 1985.

30– Labdelaoui Hocine, **Les dimensions sociopolitiques de la politique Algérienne de lutte contre l'immigration irrégulière**, CARIM-AS 2008/67,Série sur la migration irrégulière,Robert Schuman, Centre for Advanced Studies, San Domenico di Fiesole (FI): Institut universitaire européen, 2008 .

31– Morrise Charles, Signs, **language and Behaviour**, Englewood Cliffs,1946 .

32– Metz Christiane, **langage et cinéma**, paris, Larousse, 1971.

33– Meherzi Lotfi, **le cinéma algerien** , institution, imaginaire, idéologie, édition, sned, Alger, 1980 .

34– Megherbi Abdelghani,**Les algériens au miroir du cinéma colonial**, contribution a la sociologie de la decolonialisation, édition S.N.E.D, 1982.

35– Nattiez Jean Jaques, **Fondements d'un sémiologie de la musique**, UGE , paris, 1975 .

36– Mouhoubi Salah, **La Politique de coopération**, Algérie- France, bilans et perspectives, Benaknoun : Alger, Edition OPU

37– Robin .R, **Le réalisme Socialiste une esthétique impossible**, paris, payot 1986

38– Roger Mucchelli, **L'Analyse de contenu de documents et des communications**, Paris, Ed Entreprise Moderne d'Edition libre, Cool Technique, 1988

39– Roger Boussinot, **L'Encyclopidie du cinéma**, tomel, paris, Ed Bordas, 1989

40– Roman Jacobson, **Essais de linguistique générale**, pari, Ed de Minuit,1966

41– Séguier Aumont, où on est **l'Analyse des films**, paris, Ed de minuit, 2008.

42– Shkovski.V, t. todorov, **Lart comme procédé**, Moscou, 1929,théorie de la littérature, paris, Seuil, 1965.

43– S.Massey Douglass, **In Marcelon Suarez orozco**, **The new Immigration and Interdiscipilinary Reader**, New York, 2005

44– Tamazli Wassyla,**en attendant Omar gatlato**, presse de l'ENAP, Alger,1979 .

المجلاّت باللغة الأجنبية

1– Bureau International du travail, **une Approche équitable pour les travailleurs migrants dans une économie modalisateur**, conférence international du BIT 92 session rapport Numéro 06

2– Driouach Hichem, **La question de la migration clandestine en Méditerranée/ le cas du Maroc**, Association Marocaine d'Etudes et de recherches sur l'immigrationM Casablanca 13,14 et 15 juin 2003

3– Henry Jean Robert, **Maghrébines en France– de la mère– patrie aux marges de L'Europe Européen**, Revue panoramiques N° 55 , 4em trimestre, paris,2001.

4– Lequeret Elisabeth, **1988–2001 le cinéma avec l'état**, Cahier du cinéma,paris, N spécial, Fev 2003.

5– Michelle Guillant, **La Mosaique des migrations Africaines**, Revue Esprit N° 160: Paris, Aute -Septembre, 2005.

6– Serge Eisenstein, Mikhailovitch, **La vision en gros plan**, Iskousstrokino, 1954, 1954, texte repris par les Chaiers du cinéma, No 226-227, janvier 1971.

7–Yun Gao, V.Poisson, **Le trafic et l'exploitation des immigrants chinois en France**, Travail, Genre et Sociétés,N° 16, Paris

8– Vaissemourice, **Dictionnaire des relation internationales au 20em siècles**, Eduction armand colin, pari, 2000

الموسوعات الالكترونية

1– Encyclopedia unversalis, **article réalisme socialiste**, http://www.universalis.fr/encyclopedie/realisme-socialiste

الأدلّة

2– P.Kolker Robert, the film text and film , in the Oxford guide to film studies Cinéma, **production cinématographique**, **1957–1973**, ministére de l'information et de la culture/ service des arts audio- visuels

الأفلام السينمائية

1–Benguigui yamina, **Fime Incha'allah Dimanche**,2001

2–Chouikhe Yamina, **Film Rachida**, production :algerie Art France cinéma, ciné sud promontion, ciél production, canal+

3– Zemmouri Mohamed, Marie-Laurence Attias, **Film Beur Blanc Rouge**,Distributeur Zelig Films Distribution,2006,1 :28 munit.

الحصص التلفزيونية

1–Emission de télévision, produite par France 3, Vue/www.France 3.fr

الجرائد

1–Vue www. Elkhabar.com /quotidien/ ? ida=1…nsert=2009080.

التقارير

1–Labdelaoui Hocine, **La gestion des frontière en Algérie**, CARIM rapport de recherche, 2008.