وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
□□□□□□□□□ □ □□□□□□□ □□ □□□□□□□□ □ □□□□ □□□□
□□□ □ΛΛ□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
جامعة مولود معمري - تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها
UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes
.

رقم الترتيب:.....

الرقم التسلسل:.....

مذكّرة تَخَرُّج لِنَيْلِ شَهَادة المَاستر

الميدان:لغة وأدب عربي
الفرع: لغة وأدب عربي.
التخصّص:أدب ومجتمع جديد

العنوان

فيلم "الساحة" La place
–دراسة سيميو ثقافية –

. إعداد الطالبتين:
سامية طالح
زاهية خوليل

إشراف الأستاذة:
آمنة بلعلى

لجنة المناقشة:

أ/د. لعباس عبدوش، أستاذ محاضر صنف "أ" جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... رئيسا

أ/د. آمنة بلعلى، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... مشرفا ومقررًا

أ/ فريزة رافيل، أستاذة مساعدة صنف "أ" جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... ممتحنا

السنة الجامعية: 2016-2017

الإهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى:

الوالدين الكريمين حفظهما الله عز وجل ورحمهما وأطال عمرهما إن إنشاء الله

إلى إخوتي الأعزاء " فازية، كريمة، ليزا، وعبد السلام"

إلى "ليديا، ماسينيسا، وعلاء الدين"، وكل عائلتي.

إلى الأستاذة المشرفة الكريمة "آمنة بلعلى"

وإلى كل صديقاتي في الإقامة الجامعية، وزملائي في القسم.

طالح سامية

الإهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى والديّ الكريمين، وإخوتي، وكل عائلتي.

إلى كل زملائي وأصدقائي الأعزاء.

وإلى جميع من ساهم في تشجيعي من قريب أومن بعيد، وأسهم في إتمام هذا البحث.

زاهية خوليل

شكر وعرفان

الشكر والحمد لله تعالى الذي هدانا إلى سبيل العلم والرشاد، وفتح لنا أبواب النور والسداد، ومنى علينا بالخير والمنفعة العلمية.

ولا أنسى أن نشكر أستاذتنا الفاضلة "آمنة بلعلى" التي لم تبخل علينا بنصائحها وتوجيهها خلال إشرافها على هذا العمل.

كما أتقدم بخالص الشكر لكل من مد لنا يد العون في إنجاز هذا البحث الذي نأمل أن ينتفع به طلاب العلم والمعرفة.

مقدمة

مقدمة:

تعتبر الأفلام السينمائية من بين أكثر الوسائط التكنولوجية تصويرا وتعبرا للواقع الاجتماعي المعاصر، غذ أنّها تستخدم لتوضيح وتفسير التفاعلات والعلاقات المتغيّرة في جميع المجالات، ومع فئات وأعمار مختلفة، فهي تهتم بالميدان التعليمي والزراعي والصناعي...وغيرها كما تتراوح أغراضها بين: الإعلام، والإرشاد، والتثقيف، والترفيه...وما إلى ذلك من الأغراض الأخرى.

فالفيلم السينمائي عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة عن موضوع أو مشكلة أو ظاهرة معيّنة، مطبوعة على شريط ملفوظ على بكرة، تتراوح مدّة عرضه عادة من 10 دقائق إلى ساعتين، حسب موضوعه والظروف التي تحيط به، ويعتمد هذا الوسيط بالدّرجة الأولى على الصورة، التي تحتل مكانة بارزة في محاولة تجسيد هذا الواقع، وبلورة الفكر الثقافي للمجتمعات وأداة فعّالة للتواصل والتّأثير في الآخر، من خلال الرموز والإيحاءات التي تحملها في طيّاتها حيث أنّها تشدّ انتباه المتلقي بألوانها ورموزها الإبداعية من جهة، ومحاولة فك هذه الشفرات من جهة أخرى، وهذا ما يخلق نوعا من التفاعل بين هذا الوسيط والمتلقي أو المشاهد.

انطلاقًا من هذه الفكرة تبلورت الإشكالية الرئيسية لبحثنا هذا، والمتمثّلة في: هل حقا يمكن للأفلام السينمائية بصفة عامة، وللأفلام السينمائية الجزائرية بصفة خاصة أن تعكس بكل مصداقية الحالة الاجتماعية، والفكرية، والثقافية، والحضارية للمجتمع الجزائري؟، وكيف يمكن للصورة كذلك أن تعكس أو تجسّد ثقافة المجتمعات؟، وما الذي يرمي إليه المنتج السينمائي من وراء توظيفه لتقنية التّضمين والإيحاء، بدل اللّغة الشفوية المباشرة؟، وما مدى تفاعل المتلقي أو الجمهور بهذا الوسيط التكنولوجي الجديد؟، بتعبير آخر، ما دونا نحن كمتلقين في تأويل هذه الرسائل المشفّرة التي تحملها الصورة المجسّدة من خلال الفيلم السينمائي؟.

وللإجابة عن هذا الإشكال، قمنا بدراسة سميوثقافية للفيلم السينمائي الجزائري الموسوم "بالساحة" la place الذي كان من إخراج " دحمان أوزيد" لسنة 2010. فاعتمدنا على المنهج السيميائي الثقافي، الذي يعنى بدراسة الأنظمة الثقافية باعتبارها دوالا وعلامات، وأيقونات وإشارات

رمزية لغوية وبصرية، بغية استكناه المعنى الثقافي الحقيقي داخل المجتمع، ورصد الدلالات الرمزية والإيديولوجية والأنتروبولوجية، والفلسفية وحتى الأخلاقية.

فقمنا بتقسيم بحثنا كالتالي:

مقدمة، وفيها قدمنا عرضا وافيا عما يحتويه بحثنا، ثم الفصل الأول المعنون بالصناعة السينمائية والذي ينقسم إلى مبحثين، فالأول يتحدث عن نشأة الصناعة السينمائية عند الغرب ثم عند العرب، وعناصر تشكيل الفيلم ووظائفها، إضافة إلى وظائف الفيلم السينمائي، أما المبحث الثاني المعنون بالسينما الجزائرية بين التاريخ والواقع، فيحتوي على معلومات حول السينما الجزائرية، والمراحل التي مرت بها، إضافة إلى عرض بعض العراقيل التي واجهت مسارها نحو التطور والرقي.

أما في الفصل الثاني من البحث، المعنون بالظواهر السيميوثقافية، فخصصنا المبحث الأول للفضاء السيميوطيقي للفيلم، وذلك بتقديم بطاقة فيلمية له، ونظرة عامة حول الموضوع الذي تناوله، وأبرز التقنيات التي وظفت فيه، وفي المبحث الثاني فهو عرض لأهم المظاهر الثقافية الجزائرية، ومقومات الهوية الوطنية المجسدة في الفيلم، إضافة إلى مظاهر المثاقفة والتعددية. وفي الأخير ختمنا بحنا بخاتمة تحوي خلاصة البحث وأهم النتائج التي أفضينا إليها من خلال تحليلها لهذا الفيلم، إلى جانب قائمة المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها، ونذكر من بينها كتاب " تشريح الفيلم " **لبرنارد ف_ ديك**"، للمترجم مصطفى محرم، كتاب السينما وصناعة الأفلام لأحمد الطوخي، ومعجم السميائيات لفيصل الأحمر، وكذلك كتاب ما هي السميولوجيا؟ لمحمد نظيف.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا أثناء البحث فهي متعددة منها صعوبة التعامل مع الموضوع بصفة عامة، وهذا راجع لقلة الدراسات التي تهتم بالأفلام السينمائية عامة والطرح السيميائي والثقافي خاصة، عدم توفر الكتب المترجمة إلى اللغة العربية في هذا المجال، وبالتالي قلة المصادر والمراجع، وهذا هو الأمر الذي أدى بنا إلى الاعتماد على أكثر الأحيان على المواقع الإلكترونية، والمقالات المنشورة فيها.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة " آمنة بلعلى" التي وجهتنا إلى خوض غمار هذا البحث رغم صعوبته، وكذا تشجيعاتها الضمنية في محاولة رفع معنوياتنا، كما نتوجه بشكرنا وامتناننا إلى لجنة المناقشة بشكرين، شكر على تعليمنا وصبرهم علينا طوال السنة، وشكر ثاني لإتمام جهدهم لقراءة ونقد هذا العمل المتواضع، ووعد منا بالالتزام بنصائحهم والأخذ بكل الملاحظات بعين الاعتبار من أجل تقويم هذا العمل.

و بالله التوفيق

الفصل الأول

الصناعة السينمائية

المبحث الأول: السينما والفيلم السينمائي.

1- نشأة الفيلم والصناعة السينمائية

2-لغات السينما

3- عناصر تشكّل الفيلم السينمائي ووظائفها

4- وظائف الفيلم السينمائي

المبحث الثاني: السينما الجزائرية بين التاريخ والواقع.

1- السينما الجزائرية والمقاومة

2- إكراهات الواقع وإشكالية السينما

المبحث الأول: السينما والفيلم السينمائي

تعدّ السينما من أبرز الوسائط التكنولوجية في العصر الحديث، وهذا راجع إلى التّقنيات المتطوّرة التي تقوم بإنتاجها، والتي تجعل المجتمع أو المتلقي يتفاعل معها ويعيش اللّحظة، وبما أنّ السيميائيات هي العلم الذي يدرس حياة العلامات، فقد أخذت فن السينما بعين الاعتبار، وقامت بدراسته كنص فني علاماتي، ودلالات وتأويلات معيّنة، كشفت عنها تحليلات عدّة نقاد ومفكّرين سيميائيين.

فكان " كريستيان ميتز" من مؤسّسي سيميائية السينما، حيث هدف منذ 1967م إلى وضع منهجية وتطويرها، وتطبيقها على شريط الرواية الخيالية، مستعيرا قواعد السيميائيات، وقسّمها إلى ثلاثة مستويات:

الأول على مستوى الكاميرا (التقاط الصورة)، والثاني على مستوى المشهد السينمائي (عمل الممثّلين)، وأخيرًا على مستوى تركيب الفيلم. ثمّ ألّف كتابًا حول السينما الروائية، لكنّه رغم ذلك لم يتعرّض للدلالات التكنولوجية، وهكذا ظهرت عدّة دراسات بعده قامت بتحليلات أكثر منهجية ودقّة[1]، ولكن قبل الخوض في عالم السينما، ارتأينا أوّلا تحديد مفهوم السينما وعناصره المشكّلة له وكل ما له علاقة بهذا الموضوع.

السينما: هي صناعة المتحرّك وعرضه للجمهور عبر شاشات كبيرة في دور العرض، أو على شاشات أصغر (كالتلفاز والحواسيب). ويعتبر الفن السينمائي وتوابعه من إخراج وتمثيل، واحد من أكثر أنواع الفن شعبية، ويسميه البعض بالفن السابع، مشيرين بذلك إلى فن استخدام الصوت والصورة معًا، من أجل إعادة بناء الأحداث على شريط خلوي[2] لذا تعدّ الأفلام السينمائية وسيلة هامة من وسائل الاتّصال التي يمكن استخدامها لتوضيح وتفسير التفاعلات والعلاقات المتغيّرة في مختلف المجالات.

[1]– ينظر: برنار توماس، ماهي السيميولوجيا؟، تر:محمد نظيف، ط1، دار البيضاء – المغرب – 1994، ص54.

[2]– ينظر أحمد الطوخي، السينما وصناعة الأفلام، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، 1390، ص 9.

و نلاحظ هنا من خلال هذا التعريف أنّه يؤدّي بنا إلى التّساؤل حول نشأة السينما ومراحل تطوّرها فكيف كانت بداياتها؟ ومتى ظهرت بالتّحديد؟ ومن هم أهم روّادها؟.

1- نشأة الفيلم والصناعة السينمائية:

1-1- عند الغرب:

كانت البداية الحقيقية لميلاد صناعة السينما في عام 1895م،مع الأخوين "**أوجست Auguste**" و"**لويس لوميير Louis Lumiere** " الذين اخترعا أوّل جهاز يمكن من عرض الصورة المتحرّكة على الشاشة في 13 أفريل1895م في فرنسا، فقد شاهد الجمهور أوّل عرض سينماتوغرافي في قبو" **الجراند كافيه Grand Café**"، الواقع في شارع "**الكابوسينCapucines**" بمدينة باريس، ولهذا يعتبر الكثير من المؤرّخين أنّ "**لويس لوميير**" هو المخترع الحقيقي للسينما لتصبح السينما واقعا ملموسا مع " **آرمان**" و"**جينكيز**" اللّذين اخترعا جهازا أفضل للعرض واستخدماه في تقديم أوّل عرض لهما كظلك في سبتمبر من السن نفسها الأمر الذي أدى بـ" **توماس إديسونThomas Edison**" دعوتهم للانضمام إلى الشركة التي كان قد أسّسها لاستغلال "**الكينيتوسكوب Kinetoscope**"، وفي العام التالي تمكّن "إدسون" من صنع جهاز آخر يجمع بين مزايا الجهازين، ثم أقام أوّل عرض له في أفريل1896م، فلقا نجاحًا كبيرا[1].

وقد ظلّت الأفلام في سنوات عمرها الأولى، لا تتعدّى مجرد التّسجيل الإخباري للأحداث الواقعية، ولم تكن هناك استديوهات، وكانت الأفلام تُلتقط في الشوارع والحدائق والشواطئ والمصانع، وكان إعداد الفيلم كلّه متروكًا لقدرة المصوّر الذي كان يقوم بمهام المخرج، والمصوّر والمدير الفني، وخبير التحميض والطّبع، كما أنّ المصوّرين السينمائيين في ذلك الوقت يُعدّون على أصابع اليد، ومن بين هؤلاء خرج الرّواد العظماء الذين لعبوا دورًا مهمًا في تطوير فن السينما، ومنهم يبرز اسم "**جورج ميليه**" الذي يرجع إليه الفضل في إخراج السينما من إطار التّسجيل الإخباري للأحداث الواقعية إلى إطار آخر، هو محاولة سرد القصة، مستعملًا مصادر فن

[1] - http://www.startymes.com:?t:27345168-04/03/2011.20:44 أرشيف الطلبات والبحوث الدراسية، بحث عن السينما، 2016/05/11، 12:45.

آخر هو المسرح، فدفع بالسينما إلى طريقها المشهدي على حد تعبيره هو شخصيًا، ودخلت السينما بذلك أوّل طريق لها للأفلام الروائية، ثم عقب "**جورج ميليه**" كل من " **دادوين، بورتو، ديفيد جرييفيث، شارلي شابلن**، وآخرون[1].

1-2- عند العرب :

كانت مصر من أوائل بلدان الوطن العربي التي عرفت الفن السينمائي، وكان ذلك عام 1896م بالإسكندرية، وفي العام نفسه قدّم أوّل عرض سينمائي في حديقة الأزبكية بالقاهرة بواسطة أحد أجهزة "**لوميير**" الفرنسية، ولم يبدأ عرض الأفلام السينمائية إلّا في أفريل 1990 في صالة قهوة سانتي بجوار الباب الشرقي لحديقة الأزبكية بواسطة "**فرانشيسكو بونفيلي**" و زوجته، وبدأ أوّل تصوير سينمائي مصري بالإسكندرية عام 1907، حيث قامت به محلات "**عزر**" و"**دوريس**" وجرى التحميض والطبع في معاملها.

وفي عام 1917م تكوّنت الشركة السينمائية المصرية بالإسكندرية من مصوّر يدعى "**أمبرتو دوريس** "بالاشتراك مع بعض الايطاليين، وبنك روما، فأنتجت فيكين قصرين هما: "**الزهور الميتة**" و"**شرف اليدوي**"، وعرض الفيلمين لأوّل مرة عام 1918م، دالا أنّهما لم ينجحا[2]، ثم تلتها مجموعة من المحاولات التي توّجت بعضها بالنّجاح، ومنها ما فشل، لتنمو بعد ذلك الصناعة السينمائية في العام العربي وتنتشر في مختلف أرجائه.

2-لغات السينما:

وللسينما لغات خاصة تميّزها عن باقي الفنون الأخرى، تتواصل من خلالها مع الجمهور فقد تكون لغتها صامتة، أو كما يُطلق عليها "**تولستوي**" اسم "**الأبكم الأعظم**" "**كريستيان ميتز**" باستخلاص خمسة لغات أخرى لها هي:

[1]- ينظر: http://www.startymes.com:?t:27345168-04/03/2011.20:44 أرشيف الطلبات والبحوث الدراسية، بحث عن السينما، 2016/05/11، 12:45.

[2]- المرجع نفسه.

2-1- الصورة المتحركة: ونجدها الخاصية الأبرز في السينما، لما لها من دلالات وإيحاءات خاصة[1].

2-2- الاستتباع القصصي: ونعني به اللّقطات المرتبطة ببعضها والتي تُنتج في النهاية قصّة واحدة، ذات مدلولات عديدة، وهذه المدلولات نابعة من القصة ذاتها، فكل لقطة تحمل مدلولا معيّناً ويتراءى لنا أنّه يتغيّر، ولكنّه في الحقيقة يتطوّر ليفضي بنا إلى المعنى المقصود[2].

2-3- الصوت اللّفظي: فقبل أن تكون السينما منطوقة استخدمت عبارات مكتوبة لفهم القصة فاحتفظت الرسالة اللّسانية بأهميتها غلى يومنا هذا، فقد ميّز فيها "**رولان بارث**" وظيفتين: الأولى تُدعى "**الترسيخ اللّساني**" وهي التي توجّه القارئ نحو مدلول معيّن حيث تعجز الصورة عن ذلك أو عند تعدّد المدلولات في ذهن المشاهد، وهي وظيفة مثبتة للمعنى، ويكون كلامها خارج الحكي، أي مجرّد تعليق على تلك الصورة، والثانية هي: "**وظيفة الرّبط** "تعيّن فيها الرسالة اللّسانية الصورة على إنتاج المعنى، وتتم على مستوى خطاب القصة المروية[3].

2-4- الضجيج: من الأكيد أنّنا عندما نشاهد فيلمًا سينمائيا ندرك تلك التشويشات المرافقة للصورة والكلام، فإنّه ضجيج منظّم ما دام مفتعلًا وإراديا، فإنّ له معاني ومدلولات تساعد على توضيح القصة، أو تقريب الفيلم من الواقع، ويقول "**جان موطيت**" في هذا الشأن "وهو ما ينطبق على العناصر الدالة الأخرى، هو علاقة الضجيج، سواء بالصورة التي يوافقها، أو بضجيج آخر أو بالصوت اللّفظي، أو بالموسيقى...، هناك علاقة صوتية مع مجموع النسيج الصوتي اللّفظي للفيلم، وعلاقة توافق دلالية عامة" [4].

2-5- الموسيقى: ولها استعمالان، الأوّل: علاقة تكرار بينها وبين باقي العناصر الصوتية والبصرية، كقرع الطبول في مشاهد الحرب، وهنا نتحدّث عن علاقة توافق وانسجام الصورة أو الموقف وموسيقاها المصاحبة، والثاني علاقة تناقض واختلاف، يبحث على الاستغراب

---

[1]- ينظر: سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، الدار البيضاء، المغرب، ج1، ط2، د ت، ص 265.

[2]- المرجع نفسه، ص 81.

[3]- ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 111.

[4]- المرجع السابق، ص 112.

والاستهجان، حسب أغراض المخرجين وقصدية الفيلم، كوضع موسيقى الأكورديون السارة في مشهد جنازة، والموسيقى ليست تعليقا على الصورة أو مدعمة لها، وللتّعبير اللّفظي، لكنّ ارتباطها ببعض العناصر يكسبها دلالتها[1].

ونظرا للخلط الكبير الذي نجده في تحديد مفهومي الفيلم والسينما يقول "**جوهان كوهيت سات**" في التّمييز بينهما بهذا القول: " الفيلم ما هو سوى جزء صغير من السينما، لأنّ هذه الأخيرة تمثّل مجموعا واسعا من الوقائع منها ما يتدخّل قبل الفيلم (القاعدة الاقتصادية للإنتاج الأستديوهات، التمويل، الحالة التكنولوجية للأجهزة...إلخ)، وأخرى إثر الفيلم (التّأثير الإيديولوجي رد فعل المتفرجين أسطرة النجوم...إلخ)، وأخرى أيضا تتدخّل أثناء الفيلم، لكنّها إلى جانبه وخارجه (الطقوس الاجتماعية للعرض السينمائي، تجهيز القاعدة، مشكل تلقي الصور...إلخ"[2]، أي أنّ الفيلم هو ذلك الجزء أو الأجزاء المشكّلة للسينما، فالسينما أوسع وأشمل من الفيلم السينمائي، لذلك اعتبرت السينما الفضاء الذي تنتج فيه الأفلام، ولا يمكننا الحديث عن طبيعة السينما وتطوّرها في أيّ مرحلة كانت، إلّا من خلال طبيعة الأفلام ومميّزاتها، وتتمثّل هذه المميّزات في العناصر التي تشكّل الفيلم، وهي كما يلي:

3- عناصر تشكّل الفيلم السينمائي ووظائفها:

3-1- السيناريو: نسمع دائما أن لأي فيلم سيناريو خاص به... فما هو السيناريو؟.

- السيناريو عبارة عن "فيلم على ورق، وقد تستغرق كتابته عدّة شهور ، فكلّما كثر الوصف والدّقة فيه كلّما سهل التنفيذ الفعلي للفيلم، و(السيناريو هو تقطيع القصة إلى مشاهد، كلّ مشهد منها وحدة قائمة بذاتها مكمّلة للأخرى، وبتعبير آخر هو مجموعة شاملة لأحداث الفيلم بحيث يتراءى لقارئه أنّه يشاهد فيلما كاملا بكلّ وقائعه وانتقالاته، وتحرّكات أبطاله"[3] وقبل وضع السيناريو للفيلم لابد من تحفيز الفكرة التي تكون موجودة سابقًا، وليس من الضروري أن يكون المؤلف السينمائي

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 112.
[2]- دليلة مرسلين فرانسوا شوفاكون، مارك بوفات، جان موطيت، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1995، ص 76.
[3]- أحمد الطوخي، السينما وصناعة الأفلام، دار مكتبة الحياة للطباعة والنّشر، بيروت، 1390، ص 13.

هو صاحب الفكرة أو الموضوع الأصلي والذي يمكن اقتباسه من قصّة أو مسرحية، أو أيّ مصدر آخر، ولكن المهم بعد هذا أن يصوغه في شكل مناظر ومواقف متتابعة صالحة للتصوير السينمائي.

وعملية تنمية الفكرة الأولى وتسجيلها على الورق تعرف في المجال السينمائي بأنّها تحضير المعالجة وتبدو كسجل قصير، بسيط في كتابته للموضوع المقترح، وتنحصر قيمتها في تسلسلها. فنجاح أي فيلم سينمائي مرهون بكتابة ونجاح السيناريو، وكاتب السيناريو هو الفنان والأديب المتخصّص الذي يبرع في كتابة القصة السينمائية وتطوّر نموّها الدرامي، وذلك بوضع السياق المتتابع الذي يروي أحداث القصة أو الموضوع في صورة مرئية بارعة التّأثير، قوية التّعبير أي الأسلوب الفني الذي يسهّل نقله إلى الشاشة، لذلك عدّ السيناريو جنساً قائما بذاته، له متخصّصوه وبدونه لا يمكن إنتاج الفيلم ولا تتّضح عناصره أثناء العرض إلّا به، وتتمثّل هذه العناصر فيما يلي:

– **الحوار**: الحوار في الفيلم السينمائي له ما يميّزه عن باقي الحوارات الموجودة في الرواية أو المسرحية أو الإذاعية، فهو عامل مساعد أو مكمّل، وهو يستعمل لتوضيح اللّقطة أو المشهد، فهو إذن الكلام الذي يتبادله ممثلو الفيلم حسب سياق الموضوع والمشاهد والأحداث، والحوار السينمائي يجب أن يكون سهلا وبسيطا جدا، بحيث يفهمه الجميع ومختصرا بالقدر الذي تعجز الصورة عن أدائه، كما يختلف اختلافا كليا عن حوار المسرح، فالمسرحية أساسها الحوار، ويكون ثابتا ومحدّدا[1]، كما تقوم الصورة مقام الكلام في الحوار، ويمكن بواسطتها التعبير عن أحاسيس كثيرة فليس من الضروري مثلا أن يقوم الممثل وهو يبكي: " إنّني أبكي ألمًا وحزنا على كذا" بل إظهار صورة لوجهه والدموع تغسل وجنتيه أو إظهار عينيه مغرقتين بالدّموع، يكفي لجعلك تحس بحقيقة شعوره"[2] وهنا يظهر لنا بوضوح الحوار من خلال ملامح الشخصيات.

[1]- ينظر: أحمد الطوخي، السينما وصناعة الأفلام، ص 21.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

– **الصورة** : هي وسيلة السيناريست والمخرج للتعبير عن أفكارهما ووجهتي نظرهما أو رؤيتهما ولذلك يجب أن تحمل الصورة أكبر قدر ممكن من أدوات التعبير، والحوار، هي عامل مساعد لتوضيح ما يصعب توضيحه، لأنّ الحوار في الفيلم يتعاون مع باقي الوسائل الأخرى.

ويتكوّن شريط الفيلم من سلسلة من الصور الثّابتة أو الإطارات التي تقوم بتصويرها الكاميرا السينمائية، وهذا هو شريط الفيلم منذ اختراع أوّل كاميرا سينمائية، في معامل "**إديسون**" وحتى أكثر الكاميرات تعقيدًا، فالكاميرا السينمائية تقوم بتصوير صور فوتوغرافية منفصلة يتم تركيبها بالتّوالي وبنفس السّرعة إذا صوّرت بها، لتولّد الشّعور بالحركة، ويعتمد المصوّر في أداء عملية التّصوير على ثلاثة مكوّنات هي:

1– الإضاءة : فالإضاءة في الفيلم السينمائي هي التي تمكّننا من معرفة الفضاء الخارجي، أو المكان الذي تقع فيه الأحداث مثل الزمان والمكان، (اللّيل والنّهار)، وكذلك تبيّن لنا أيضا ملامح الشّخصيات ففي بعض المواقف يضطر المصوّر إلى استخدام أضواء خافتة لإظهار مشاهد الحزن والكآبة أحياناً، وأحيانًا أخرى لإضفاء جو الرومانسية مثلا، باستخدام الألوان مثلا.

2– زوايا التصوير: تتوقّف زاوية التصوير على موضع العدسة الشيئية لحقل التصوير، فعندما تكون الكاميرا موضوعة بشكل أفقي على ارتفاع نظر إنسان، تبدو الزاوية "عادية"، ويستطيع المخرج أن يفلّم موضوعه بطريقة النزول (أي من فوق إلى تحت)، أي بوضع الكاميرا فوقه، أو بطريقة الصعود بوضعها تحته، إمّا للإيحاء بنظرة نحو الأعلى، أو الأدنى، وإمّا لتشويه الرّؤية فعندما يصوّر المصوّر وتتحرّك الكاميرا إلى تصوير مشهد ما، فإنّه يحدث تغيير الزاوية[1].

3– الكادر السينمائي: فيعرف بأنّه صورة مستطيلة، تتكرّر بانتظام على شريط الفيلم السينمائي وتحيط بها من الجانبين عدد من الثقوب تختلف وفقا لنسبة ارتفاع عرض الكادر، ويفصل كل كادر عن الكادر الذي يليه خط ضيّق[2] ومجموع هذه الكادرات تشكّل لنا شريطا من الصور المتتالية المشكّلة للفيلم السينمائي.

[1]- ينظر: ماري-تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، pdf، ص 6.
[2]- ينظر: الكادر السينمائي والتلفزيون، 2009/03/02، http://www.startimes.com/?=15201898.

-**الصوت والمؤثّرات والموسيقي:** يشتمل الصوت على اللّغة اللّفظية والمؤثّرات الصوتية والموسيقى التي تندرج جميعها بطريقة متكاملة لتكوين الصّوت في الصور المتحرّكة، وللصّوت أهمية كبيرة في السينما إذ أنّ:

– الصوت يزيد الإحساس بالواقعية، فهو لغة الشخصيات، من جهة ولغة الأشياء من جهة أخرى كصوت المطر مثلا أو الرّعد.

– الصوت يفسّر الصورة، فمثلا عند مشاهدة الأحوال الجوية، فإنّه يصاحب الصورة صوت المقدّم لشرح تلك الرّموز، والإشارات.

– الصوت يربط بين الصورة المتتابعة، فعند الانتقال من مشهد إلى مشهد آخر أحيانا لا يمكننا فهم الصورة الموالية إلّا من خلال الصوت الممتد من المشهد الأوّل إلى المشهد الثاني، وبدون ذلك الصّوت لا يمكننا فهم تلك الصورة الثانية. وهنا تظهر قيمة المؤثرات الصوتية في السينما لأنّها تقول لنا ما لا نراه، أو تعطينا معلومات أكثر مما يمكننا رؤيته، لهذا، فالصوت مهم لأنّه يستطيع أن يشترك في القصة دون أن يحتل أيّ حيّز، إنّه يساعد الحدث دون أن يعيق تقدّمه أو يبطئ من سرعته، كما يمكن للّقطة أن تميّز المكان، كما أنّها تعمل عمل الرابط، فالمشهد يمكن أن يقطع في لقطات مختلفة، ولكن الصوت يربط بينها، فبينما نستطيع أن ننقل عيوننا بين أشياء مختلفة، فإنّ آذاننا تسمع نفس الصوت، وإذا كانت عدسة التصوير تقوم بدور التقطيع فإنّ الميكروفون يقوم بدور الرّبط، والموسيقى في الفيلم غالبا ما تكون موسيقى تصويرية، أي أنّها تصاحب تصوير الشخصية أو الحدث، وإمّا أن تكون مصاحبة للكلمات، أي أن تكون لحنًا لكلمات أغنية، أو أن تكون موسيقى لرقصة ما[1].

فالموسيقى والمؤثرات الصوتية في الفيلم ليست إضافة بسيطة للصّور، ولكنّها عنصر مهم من عناصر الفيلم، لأنّها تعبّر تعبيرًا قويا وواضحا عن حوادث الفيلم، بحيث يشعر المتفرّج أنّها جزء لا يتجزّأ من الفيلم، كما أنّها عامل مساعد في التّعبير عن المواقف، وسير الأحداث، فيحيا المتفرّج حياة أبطال الفيلم ويدرك مشاعره.

[1]- ينظر: أحمد الطوخي، السينما وصناعة الأفلام، ص 14

3-2- المونتاج: وهو تركيب أو رفع شيء على آخر، وهو فن اختيار وترتيب المشاهد، وطولها الزمني على الشاشة، بحيث تتحوّل إلى رسالة محدّدة المعنى، ويستند "**المونيتير**" (وهو الذي يقوم بالمونتاج في عمله على خبرته وحسّه الفني وثقافته العامة وقدرته على إعادة إنتاج مشاهد تبدو مألوفة لكنّها بالقصّ واللّصق، وإعادة ترتيب التوقيت الزّمني للأحداث، تتحوّل إلى دراما ذات خطاب معتمد، موجّه إلى الجمهور، ومع الطفرة التقنية التي تتسارع وتيرتها يوما بعد يوم، يبرز دور "المونيتير" إلى أن يتوازى مع دور المخرج، وكاتب السيناريو لأيّ عمل درامي"[1].

3-3- الإخراج: " الإخراج السينمائي كلمة شاملة، تجمع بين عمليات التحضير والاستعدادات الأولية وعمليات التنفيذ، ثم مرحلة إعداد الفيلم، ليكون صالحا للعرض، ومهمة الإخراج تتطلّب جهدا ووقتا وعملًا متواصلًا، تجمع بين مظاهر الإدارة والقيادة والدراية لربط وتدعيم العلاقات بين الوحدات الفنية، والطاقات البشرية والمعدات، في تناسق وتفاهم حتى يتحوّل اللّفظ المكتوب إلى صورة مرئية وصوت مسموع"[2].

إنّ هذه العناصر جميعها تساهم فيها عدّة وسائط أخرى، فإضافة إلى الممثلين، هناك عنصر الفضاء الذي يمثّل الأمكنة الداخلية والخارجية، كما توجد وسائط تقنية كالكاميرا، التي تقوم بعملية التّصوير والتّركيب، من خلال المتخصّصين في مجال الإضاءة، والتركيب والمونتاج، بالاستعانة بالمخرج والسيناريست والمركّب، وهذا ما يعني أنّ السينما هي فن صناعة مركبة ومعقّدة تستدعي وسائل تكنولوجية جديدة جدّ متطوّرة، وطبيعية كذلك، لا حصر لها لإنجاح أي فيلم.

4- وظائف الفيلم السينمائي:

تعتبر السينما أداة من الأدوات التي تجمع بين الشعوب، ويعتبرها البعض ركنا أساسيا من الحضارة والفكر، ولها دور مهم في عكس روح العصر، وإدانة التخلّف، وفتح مجال أمام المشاهد ليرى بالصورة المرئية واقعه وظروفه وحقيقته، فالأفلام السينمائية بحكم انتشارها بفضل وسائل

[1]- المونيتير سعيد، عناصر الفيلم السينمائي والتسجيلي الوثائقي، على الموقع:
:www.maxforums.net/showthread.php ?t=//9009 ttp//، 2008/05/10، 02:51.
[2]- المرجع نفسه.

الإعلام والاتصال، تتجاوز حواجز اللّغة من خلال الترجمة، واعتمادها على الصورة كوسيلة أساسية للتعبير، فهي تركز على القضايا الإنسانية، لذا تعتبر من أكثر الوسائل ضرورة في حياته.

ويعتبر الترفيه والتسلية من الوظائف الرئيسية للاتصال، فالاستمتاع والاسترخاء، والهروب من مشاكل الحياة، يعدّ في الوقت الذي يمثّل فيه الترفيه عن الجماهير، وتخفيف أعباء الحياة عنهم، هدف من أهداف وسائل الاتصال.

ويرى علماء الاتصال والباحثون أن وسائل الاتصال المعتمدة على الصورة والصوت، مثل التلفزيون والسينما تهتم بعنصر الترفيه بصفة أساسية، لكون الجماهير تتأثّر بالصورة أكثر، لكونها أقرب من الحقيقة الملموسة، مما يؤدي إلى التفاعل بشكل أكبر.

وتعدّ السينما من أيسر الطرق لتوصيل المعلومات والمعارف إلى طالب العلم والمعرفة، وهي أبلغ تأثيرًا على العقول والنفوس من الكلمة المسموعة أو المكتوبة، فالصورة المحركة لها تأثيرا أكبر على إنسان مهما كان مستواه الثقافي والتعليمي، والأخلاقي والتربوي.

وإذا تعاملنا مع التربية بمفهومها الواسع، سنجد أنّ السينما تعد من أقوى الوسائل التربوية تأثيرا، شأنها شأن وسائل الإعلام الأخرى، وسائل مؤسسات المجتمع، بحيث يشير الواقع إلى وجود زيادة ملحوظة في القدرة التربوية لوسائل الاتصال والإعلام، حتى أنّها استطاعت المساهمة في تشكيل البيئة بصورة واضحة ليزداد وعي المشاهد، وتزداد ثقافته، خاصة تلك البرامج الموجّهة لتنمية الحس الأخلاقي والتربوي لدى الأطفال[1].

وممّا يزيد من التّأثير التّربوي للسينما أنّها كما يقول أحد النّقاد الإيطاليين: "لا تقدم لنا أفكار الإنسان كما فعلت الرواية من قبل، بل تقدّم لنا سلوكه، وتقترح علينا مباشرة ذلك الأسلوب الخاص".

فالأفلام السينمائية تلعب دورا هاما في التعبير عن الظروف الاجتماعية والسياسية، وتقوم كذلك بدور حفظ الذاكرة والتاريخ، فهي تسجّل أهم الأحداث التاريخية الاجتماعية في العالم ويمكننا بذلك العودة إليها في أيّ وقت، للاستفادة منها في التعرف على ثقافات الأفراد والشعوب، كما تلعب دورا في التواصل بين الأمم، وتغيير القيم وتحويلها، وإنشاء قيم جديدة والترويج لها.

1- **ينظر:**أهمية الفيلم السينمائي ،على الموقع: masscomm.kenanaonline.net/posts/141120

المبحث الثاني: السينما الجزائرية بين التاريخ والواقع.

1- السينما الجزائرية والمقاومة:

أدركت المقاومة الجزائرية أهمية السينما في العمل الثوري، حيث كانت الحاجة ملحّة لسينما تواكب مسيرة حرب التّحرير، فأنشأت المقاومة لذلك في 1957م مدرسة التكوين السينمائي بالولاية الأولى، وكان مديرها "**روني غونتي**" السينمائي الفرنسي الذي التحق بجبهة التحرير، أنتجت هذه المدرسة أربعة أشرطة تلفزيونية عُرضت بتلفزيونات الدول الاشتراكية، منها: شريط حول المدرسة نفسها، وشريط حول ممرضات جيش التحرير، وشريط آخر حول معركة ألغام الونزا، ثم أقامت وحدة الأرشيف السينمائي لجبهة التحرير الوطني، ما بين 1960 و1961م أنشأت الحكومة الجزائرية المؤقتة لجنة السينما Comité Du Cinéma، ثم في نفس الوقت مصلحة السينما Service Du Cinéma، وهكذا كانت البداية الفعلية للسينما الجزائرية التي تتناول الهم الجزائري والواقع الفعلي له[1].

إلّا أنّ الجزائري لم يحظ بفرصته الكاملة لنقل صورة الهوية الجزائرية إلى العالم عبر الأشكال المطوّلة والقصيرة للتصوير السينمائي إلّا بعد الاستقلال، حيث يؤكّد "**جورج سادول**" ذلك قائلا: " لم يوجد على حد علمي إلى غاية 1960، أي بعد 65 عامًا من بداية السينما أي فيلم مطوّل إفريقي فعلي، لا في التمثيل أو التصوير أو الكتابة، أو التركيب أو غيرها، وهكذا حرّم مائتي ألف شخص من الشّكل الأكثر تطوّرا في عالم الفنون"[2].ويقرب عمر السينما العربية إلى ما يزيد عن نصف قرن، ومع هذه المدّة لا نستطيع أن نقول أن الفيلم العربي قد حقّق انجازا يذكر وخاصة على الصعيد الدولي، حيث لم يستطع الخروج من النطاق المحلي، وفيما يلي عرض موجز لتاريخ السينما في بلادنا:

يمكن تقسيم السينما في الجزائر إلى ثلاثة خطوط عريضة هي:

- سينما ما قبل الثورة أو السينما الكولونيالية.

[1]- ينظر: آمنة بلعلى وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، دار الأمل، تيزي وزو، 2015، ص 54.
[2]- منقول عن Aot pi Mahrzi ,LecinèmaAlgerien,Sociètè Nationale dèdition ,Alger,page58

– السينما أثناء الثورة أي ميلاد السينما الوطنية.

– السينما بعد الاستقلال.

يعود تاريخ السينما الجزائرية إلى البدايات الأولى للسينما العالمية، فعلا كانت الجزائر مسرحا للسينماتوغراف منذ نشأته في أواخر القرن التاسع عشر، إذ كلّف الأخوين "**لوميير**" المصوّر "**فيليكس مسغش Felix Mesguich** "، بتصوير مشاهد من الجزائر، فكانت الأشرطة طويلة ثم عرضها سنة 1897، ومنها: " الجزائر"، "دعوة المؤذن"، "ساحة الحكومة"، " الميناء"، وكذلك مشاهد من تلمسان، حيث استقطبت المناظر الجزائرية الكثير من المخرجين المشهورين في السينما الصامتة أمثال: "**جاك فيدرا**" بقلمه " **الأتلنتيدا**" وكذلك "**جان نوار**" بقلمه "البلد" سنة 1929.

كما صوّرت بعد الحرب العالمية الثانية، العديد من الأفلام الأقل شهرة إلى غاية 1954 وكانت حصيلة هذه المرحلة من الزمن ما يقارب ثمانين فيلما مطوّلا، تصنّف كلّها ضمن السينما الكولونيالية.

ويكن تحديد مرحل الستينات كميلاد فعلي للسينما ما بعد الاستقلال، وهي تضم الإنتاج الخاص والعام، وكذلك سينما المهجر، والإنتاج المشترك الذي برز بأعمال عالمية مها: "معركة الجزائر" للمخرج الايطالي "جيلونيتيكرفو" في 1966، وبذلك امتلكت الجزائر بعد الاستقلال حوالي 400 قاعة تحت وصاية الدّولة[1]، " وانطلاقًا من سنة 1964م تم تأسيس المركز الوطني للسينما INC وفي 18 آذار من نفس السنة أنشأة السينماتيك الجزائري، لتأتي سنة 1967م، ويتم حل المؤسّسين المذكورتين فتعوض بالمركز الجزائري للسينما CAC والديوان الوطني للتجارة والتوزيع السينائي ONCIC الذي احتكر استيراد وتوزيع الأفلام، وكان يشرف أيضا على إنتاج الأفلام المشتركة مع الدول الأجنبية والعربية"[2].

[1]- ينظر: محمد عبيدو، السينما في الجزائر، البدايات، الحوار المتمدّن، العدد 1631،على الموقع: http://www.ahewas.ong2006/08/03.

[2]- آمنة بلعلى وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، ص 56.

أمّا السينما الجزائرية بعد الاستقلال فمرّت بمرحلتين مهمّتين من حيث التطوّر الإيديولوجي لأصحابها، فقد كانت المرحلة الأولى، تأسيسية لهذا النّوع من الفنون، وكان السينمائيون يتخبطون في إشكالية تحديد هويتهم بالنسبة للآخر، الذي يمثّل العرب، وفي المرحلة الثانية وبالتحديد في الثمانينات من القرن العشرين، تحدث القطيعة بين السينمائي وهويته، نتيجة الانتكاسات، وتحدث الرّدة ويتحوّل السينمائي من حامل لآمال وآلام مجتمعه إلى سينمائي فقط، وتغدو بذلك الصناعة الفيلمية الهدف الأسمى لكل عامل في هذا الحقل من الفنون إلى درجة الاستسلام للطموحات الفردية بمعزل عن سيرورة الواقع والتاريخ.

ورغم غياب سياسة ثقافية واضحة، واستراتيجية للتوزيع وندرة الإنتاج وأزمة السيناريو وتقصير الإعلام في الدعاية لها، وغياب تقاليد راسخة للصناعة السينمائية، إلّا أنّ السينما الجزائرية حافظت على جدّيتها، وتطرّقت بجرأة وعمق لموضوعات المرأة والصراع بين الأجيال الهجرة والبيروقراطية، التطرّق الديني وغيرها من الظواهر، وظلّت تتألف بين الحين والآخر، في المحافل الدولية بفضل مخرجين شباب احتكوا بالسينما العالمية.[1] ويمكن تقسيم السينما الجزائرية بعد الاستقلال إلى المراحل التالية:

1-1- سينما الستينات(السينما الثورية):ويمكن التمييز فيها بين طابعين:

أ- **الأفلام الثورية التاريخية**: التي تحتفي بأسماء حقيقية وأحداث واقعية، صنعت بطولات الثورة الجزائرية من أمثال فيلم: "معركة الجزائر".

ب-الأفلام الثورية التخييلية: المستوحاة من نصوص أدبية، والمشتركة مع الطّابع الأوّل في نفس السّمة، وهي الواقعية والتسجيلية، وقربها الشديد من صورة الحياة اليومية التي عاشها الجزائري إبان فترة الاستعمار، وحرب التحرير، منها: " **فيلم الأفيون والعصا**" عن رواية "**مولود فرعون**" بنفس العنوان.

[1]- ينظر: جريدة الخبر، يومية جزائرية مستقلّة، 2011/01/26م.

1-2- سينما السبعينات: تعتبر فترة السبعينات مرحلة انتقالية للسينما الجزائرية، من الطابع الثوري إلى الطابع الاجتماعي، فشهدت مزيجا بينهما، كما شهدت تحوّلاً هامًا في سياسة الإنتاج السينمائي، بحيث سعى المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما إلى الإنتاج المشترك مع مختلف الدّول سواء العربية أو الأجنبية، " وإن كان الإنتاج المشترك يضم جانبا سلبيا في فرض الشريك الأجنبي لبعض الشروط على حسب – رأي المخرج " **أحمد راشدي**"–فإنّه في نفس الوقت يضم نقاطًا ايجابية، تأتي في مقدّمتها سهولة توزيع الفيلم داخل وخارج الوطن[1]، ومن بين الأفلام التي أُنتجت في هذه الفترة نجد: عزيزة الذي أخرجه التونسي عبد اللّطيف بن عمار، وثلاثة أفلام من إخراج المخرج المصري الكبير يوسف شاهين، وهي "**العصور**"1973، "**عودة الابن الظال**" 1975 "**اسكندرية ليه**" 1978"[2].

1-3- سينما الثمانينات: لقد شهدت السينما الجزائرية في فترة الثمانينات تواصلا وتحديثا جزئيا فقد تم في 1984م حل المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما، الذي أنشأ في 1967م، وكان مسؤولاً عن كلّ الأفلام الروائية الطويلة في الجزائر، وتم توزيع مهام المكتب على هيئتين منفصلتين هما:

- المؤسّسة القومية للإنتاج السينمائي.
- المؤسّسة القومية للتوزيع ودور العرض.

ورغم الصّعوبات والعراقيل فقد استمر مخرجو السينما الجزائرية المخضرمين في تقديم أعمالهم فقدّم "**مرزاق علواش**" "**رجل ونوافذ**" 1982م، قبل أن يغادر الجزائر إلى باريس ليقدّم "**حب في باريس**" في 1986م، وقدّم "**الأخضر حامينا**" "**ريح الرّمل**" في 1983م، و"**الصورة الأخيرة**" في 1985م وقدّم " **مازيف الحرية** " في 1986م، والعسكري بفيلم "**بوابات الصّمت**" في 1987[3].

[1]- ينظر:الصحفية لطيفة ، آراء عن واقع السينما الجزائرية، جريدة المساء، 2011/10/22م، منشور على الموقع: http://www.djagairess.com/elmassa.

[2]- ينظر: أرشيف السينما العالمية، تاريخ السينما الجزائرية، على الموقع:http://www.startimes.com,11/07/2003,001:31.

[3]- ينظر: تاريخ السينما الجزائرية، بحث جامعي، قسم فنون، موقع نفائس المدرسة: http://www.nafaes.net

1-4- سينما التسعينات: لقد عرف الإنتاج السينمائي في فترة التسعينات، تراجعا مخيفًا نتيجة الأوضاع السياسية التي آلت إليه البلاد، من جرّاء العنف الإرهابي، من تدمير للمنشآت الثقافية وتهديد وقتل للصحفيين والمثقّفين عامة، وهذا ما أثّر سلبًا على المنتوج السينمائي في تلك الفترة فقد تراجع عدد دور السينما في العاصمة من 54 إلى 5 صالات فقط، فتمّ إقفال معظمها أو تدميرها بسبب انعدام الأمن وموجة الهلع والخوف الذي انتاب الأسر الجزائرية. " ورغم المصاعب والحقائق الدامية، ومحن السينما الجزائرية في هذه الفترة، إلّا أنّ هناك منتجين نجحوا في إخراج أفلامهم رغم تلك الظروف الصّعبة، ونذكر من بينهم: " **مالك لخضر حمينا**" الذي أخرج فيلمه " الخريف" تحت حظر التجوّل، وخلال حالة الطوارئ، و"**بلقاسم حمينا**" الذي تعرض لحاجز طرقي مزيّف نصبه إرهابيون عندما كان يخرج فيلمه "**مشاهو**" و "**يامينة بشير شويخ**" التي أخرجت أوّل فيلم عن الإرهاب "**رشيدة**""[1].

كما عرفت هذه الفترة ميلاد مخرجين جدد مثل: "**ربيع بن مختار**"، و"**رشيد بن ابراهيم**" الذي أخرج "**الفصل الثالث**"1992م، بالإضافة إلى الكاتبة والروائية "**حفصة زين القوديل**" التي قدّمت فيلم "**المرأة الشيطان**" في 1993م، والذي أثار ضجّة كبيرة في الوسط الثقافي الجزائري[2].

1-5- السينما في الألفية الجديدة: في 2002 انطلقت حملة جادة لاستعادة دور السينما بترميمها وإعادة بنائها لاسيما المهمة منها، والتي تعرّضت لحوادث التّخريب والحرق في العشرية السوداء، لكن هل يكفي ذلك من أجل نهضة وتطوير السينما؟، طبعًا لا، " فعلى المستوى الفني لم يكن النتاج السينمائي مرضيًا، بل قليلا مقارنة بما وصلت إليه التكنولوجية السينمائية من إمكانات إنتاجية، وبما تقدّمه الصّناعة الفيلمية العالمية من أفلام يوميًا، وهذا الواقع الفقير في الثقافة الجزائرية لا يزال مائلا إلى اليوم"[3] لكن هذا الإنتاج القليل لا يعني عدم وجود أفلام جيدة استطاعت أن توجد لها مكانة في المحافل السينمائية الدولية، لتحصل بذلك على العديد من الجوائز والتشجيعات، ومن بين هذه الأفلام التي حقّقت نجاحا كبيرًا نذكر: فيلم "**الخارجون عن القانون**"

[1]- آمنة بلعلى وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، ص 59.
[2]- ينظر: تاريخ السينما الجزائرية، منتديات ستار تايمز، 2003/07/11، على الموقع:httpp://www.startimees/ ?t=102173
[3]- آمنة بلعلى، الرواية الجزائرية والسينما، ص 59.

للمخرج التونسي "**عبد اللّطيف عمار**"، والذي تعود أحداثه إلى فترة الثورة التحريرية في الجزائر، إلى جانب هذه الأفلام الطويلة، عرف كذلك إنتاج الأفلام القصيرة حركية كبيرة قادها المخرجون الشباب، ونذكر على وجه الخصوص الشابة "**ياسمين شويخ**" في إنتاج فلمها الجديد "**الجن**" بعد إخراجها لفيلم "**الباب**" الذي حصل على العديد من الجوائز، بحيث تعالج فيه موضوع المرأة ودورها في المجتمع، ورغباتها الشّخصية[1].

فرغم مرور السينما الجزائرية بكلّ هذه المراحل، والصعوبات التي واجهتها، إلّا أنّها حاولت أن تتخطّاها وتتغلّب عليها، لتحقيق أكبر عدد ممكن من النجاحات، والامتيازات، وذلك بمختلف الوسائل المتاحة لها، إلّا أنّ المجتمع له دخل بطريقة أو بأخرى، في تشكيل هذه الحوافز أو العراقيل التي تعاني منها، فما هي نظرة المجتمع إلى هذا الوسيط التكنولوجي الجديد؟، وفيما تمثّلت هذه الحواجز التي أعاقت سيرورة وتطوّر هذا الفن؟

2- إكراهات الواقع وإشكالية السينما:

ما يمكن تأكيده في الواقع هو وجود ركود رهيب في مسألة الإنتاج السينمائي الجزائري وهذا بشهادة العديد من المختصين في هذا الميدان، من بينهم: الناقد "**أحمد بجاوي**"، الذي أشار إلى ذلك من خلال مداخلاته بعدّة يوميات وطنية، والموقف نفسه بالنّسبة للعديد من المخرجين الجزائريين المشهورين عالميا، على غرار "**كريم موساوي**"، "**إلياس سالم، مرزاق علواش**"...إلخ من الذين أجمعوا على غياب صناعة سينمائية، وندرة قاعات العرض، يحولان دون تطوّر الفن السّابع في بلادنا.

ولقد أقامت جريدة الشّعب حوارًا مع النّاقد المسرحي، والسينمائي "**حبيب أبو خليفة**"، وهو أستاذ بالمعهد العالي لمهن وفنون السّمعي البصري ببرج الكيفان، حيث تحدّث على إشكالية السينما في بلادنا، والتي أضحت فعلا بحاجة إلى إعادة صياغتها من جديد، وذلك بالأخذ بعين

[1]- ينظر: الصحفية شفيقة، جديد الجزائرية، جريدة المساء، 2010/01/23، على الموقع: http://www.djazairvess.com/elmassa/29406 .

الاعتبار عدّة جوانب كان يقتضي الأمر في إعادة النّظر فيها، ولذلك تم رصد مجموعة من هذه المشاكل، ومنها:

* **سوء التسيير من طرف الدولة والمؤسسات المعنية بهذا القطاع:** تحدّث "**أبوخليفة**" عن عدّة أسباب لغياب الإنتاج السينمائي، فأشار إلى السبب الجوهري الذي يكمن في عدم توافق السياسات الثقافية المتعاقبة في تسيير القطاع السينمائي، إضافة إلى علاقة الإنتاج السينمائي بمؤسسات الدّولة، فيقول: " السينما والفن عموما، لا يعقل بأن يكونا خاضعان للقرارات المركزية، والإبداع يقع على عاتق أهل الاختصاص قبل كل شيء، كما أنّ تنظيم الإنتاج السينمائي يجب أن يعتمد على مسألة فتح سوق السينما، كما هو الأمر بالنسبة لجميع المجتمعات المتقدّمة التي تراعي هذا الجانب.[1]

تطرّق كذلك في حديثه إلى نقطة أخرى، تتعلّق بالمحيط، حيث أنّ الثقافة السينمائية التي يجوز عليها المجتمع هي التي تدفع إلى بروز الإنتاج، بمعنى أنّ حاجيات المجتمع في هذا الشّأن تساهم إلى حدّ بعيد في التّأسيس لإنتاج سينمائي معتبر، ولكن المشكلة المطروحة حاليا تكمن في كون القطاع العمومي هو الذي يؤطّر الإنتاج السينمائي، ونحن ندرك جيّدا ما يمسّ القطاع العمومي من نقائص تكمن في السياسة البيروقراطية التي لا تعطي ذوي الحقوق حقّهم، فيقول "**أبو خليفة**" في هذا الشأن: "وفقا لما عشناه خلال السنوات السابقة، وما نعيشه حاليا، هو نتيجة حتمية لترسبات السنوات الماضية، حيث ظلّت القرارات المتعلّقة بالإنتاج السينمائي تتّخذ على مستوى المكاتب الإدارية، وبعيدا عن تصوّرات المبدعين، وحتى صندوق ضبط الإيداع كان يموّل أفلاما لم ترق إلى المستوى المطلوب، وهي أفلام لا يمكن إقناع المتفرج الجزائري بمتابعتها، بقاعات العرض، بالنّظر لعدم تميّزها عن تلك التي تعرض بالفضائيات ومواقع الانترنيت.[2]

وهذا ما أثار كذلك المخرج والمنتج "**بشير دراييس**" الذي يرى أنّ مشكلة السينما الجزائرية لا تكمن في غياب الإمكانيات والميزانية، وإنّما في سوء تسيير القائمين على قطاع الثقافة في الجزائر

[1]- ينظر:حوار الصحفي علام.م.مع حبيب أبو خليفة، جريدة الشعب، ركود في الانتاج السينمائي، 2015/05/10، على الموقع: http://www.ech.chab.com/ar/widgetkit/

[2]- ينظر: الموقع نفسه.

فيقول: " اللّوم الكبير يقع على المسؤولين الذين تمّ تكليفهم خلال 15 سنة الماضية، ببرنامج السينما في الجزائر، واللّذين لم يهتموا بجانب تكوين الإطارات السينمائية، واكتفوا بفتح المجال أمام استنزاف أموال وزارة الثقافة في أعمال لا علاقة لها بالجزائر"[1].

وهذه السياسة حسب "**بشير درايس** "كسّرت الإبداع وحطّمت الإنتاج السينمائي وهذا ما اتّضح لنا في تصريحه القائل: "لدينا إمكانات في الجزائر، ولكن للأسف ليس لدينا المعرفة"، كما استغرب من غياب فضاءات النقاش السينمائي، وعدم وجود مجالات متخصصة في السينما وترويجها، وقال أنّ الدّولة تمارس سياسة إقصاء المتخصّصين، ما أثر على فضاءات التّواصل[2] لذا اعتبر هذا المخرج أنّ المسؤولين القائمين على مجال السينما في الجزائر، قاموا بأدوار جد سلبية من ناحية التسيير.

* **نقص التكوين:** ضعف الإنتاج السينمائي وقلّته ناتج عن النقص الحاد في التكوين، وذلك بمختلف مستوياته، يقول في هذا الموضوع المخرج، والمنتج السينمائي "**أمين قيس**" الذي تطرّق إلى مشكلة التّكوين في القطاع السّمعي البصري: " إنّ الميزانيات الكبيرة التي خصّصت للتظاهرات الكبرى المنظّمة في البلد، ومن بينها: تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية 2011، لم تخصّص حصّة منها لقطاع التّكوين في المهن التي تمسّ السينما، مثل التركيب، أخذ الصور، الصوت الصورة، كتابة السيناريو، وغيرها"[3]، هنا يتّضح لنا أنّ الصناعة السينمائية في الجزائرية ضعيفة وقليلة مقارنة بالموضوعات والإمكانات المتوفّرة، لذلك فإنّ إنشاء بنية قاعدية صلبة لهذا القطاع أصبح أكثر من ضروري، فضعف النتاج السينمائي راجع إلى نقص التّكوين، وبالكاد انعدامه أحيانا، خاصة في المجال التقني، ومن أجل التخلص من هذا العجز، وجب تضافر الجهود بين أصحاب القرار والمنفّذين، وفتح أبواب الحوار والنّقاش، والارتكاز على أصحاب المهنة وذوي الخبرة، لأنّهم الأجدر على فهم الوضع، وواقع ما يحدث، وهم يقدمون الاقتراحات للدّولة، ويبرزون

[1]- ينظر:ندوة صحفية، محمد علال، قراءة 31 ماي 2014، 23:00 على الموقع:
http://www.alkhabar.com/press/article/44895
[2]- ينظر: المرجع السابق.
[3]- الصحفية لطيفة، آراء عن واقع السينما الجزائرية، جريدة المساء، 2011/05/22، على الموقع:
http://www.djazairess.com/elmassa

ما يجب أن يكون عليه هذا القطاع، وتعزيزه بالفنيين، لأنّه من المفروض أن تكون لدينا رؤية محدّدة وواضحة، مسايرة للتكنولوجيا التي لا تنتظر أحدا، وإنّما هي في تطوّر مستمر، وكذلك قدّمنا بعض الاقتراحات من قبيل:

* **إدراج تخصّصات السينما في الجامعات والمعاهد العليا:** يقول المخرج السينمائي "**العربي لكحل**": " أنّ السّاحة السينمائية في الجزائر لا تملك تقنيين سيّئين، وإنّما تملك كفاءات تحتاج إلى تكوينهم، وإبراز مواهبهم، بالممارسة، وتعزيز الإنتاج، وهي الإمكانيات التي يمكنها من مواكبة التقنيات الحديثة"[1] لذا يتوجّب علينا بناء مدارس عليا، وفتح تخصّصات في الجامعات في هذا المجال.

* **إنشاء معاهد خاصة بتكوين المخرجين السينمائيين والمنتجين:** لتحقيق احترافية في هذا المجال: فقد اعتبر الممثّل " **عبد النور شلوش**" قضية تكوين التقنيين في الجزائر لا مفرّ منها، ولا يجب أن يبقى الأمر مرهونا بإنشاء معهد عال للفنون، أو مدرسة للمهن السينمائية، مشيرا إلى أنّ هناك طرقا أخرى بديلة للتكوين، وهذا من خلال الترخيص لمدارس خاصة، تتولى تكوين تقنيين بمختلف تخصّصاتهم، على غرار مهندسي الصوت، ومديري التصوير، ومصوري الفيديو وغيرهم[2].

* **العمل على نشر وترويج الأفلام السينمائية الجزائرية:** فالكاتب والسيناريست "**عز الدين ميهوبي**" يرى أنّ حالة الركود التي تعيشها الساحة السينمائية الجزائرية، بحاجة إلى إعادة النظر في أطر التكوين في المعاهد المتخصّصة، وكذا تشجيع حلقات التواصل بين الأدباء والسينمائيين مشيرا إلى أنّ الجزائر قد أنتجت خلال السنوات الأخيرة أعمالا أدبية هامة، يمكن اقتباسها سينمائيا فيقول: " إنّ كاتب السيناريو يحتاج إلى أن يكون قارئا جيّدا في جميع المجالات، وأنّ الجزائر قد أنتجت أعمال أدبية هامة يمكن اقتباسها سينمائيا"[3].

---

[1]- الصحفية لطيفة، آراء عن واقع السينما الجزائرية، جريدة المساء، 2011/05/22، على الموقع: http://www.djazairess.com/elmassa

[2]-ينظر: المرجع نفسه.

[3]- الصحفية وردة نوري، الانتاج السينمائي مرهون بالأجانب في الجزائر، 21 مارس 2016، 22:52، على الموقع: http://www.elkhabar.com/press/article/102814

* **تشجيع الإنتاج المشترك:** يرى السيناريست والكاتب المسرحي "**سعيد بو المرقة**" أنّ الإنتاج المشترك يعدّ نقطة ايجابية لصالح الفنيين أوّلا، لأنّ الميزانية المخصّصة للعمل المشترك لن ترهق كاهل المنتج الجزائري الذي يجد نفسه مرتاحا من الجانب المادي، وسيساعد المنتج الأجنبي على تكثيف الإنتاج واشتراك أكبر عدد من التقنيين، ضف إلى ذلك فإنّ الإنتاج المشترك سيساعد على تبادل الخبرات، لأنّ الشريك الأجنبي لن يمنح القدرة على التّحكم دون أخذ المقابل والدّفع له، مشيرا في سياق حديثه إلى أنّ هذه الانتاجات هي التي تجعلنا نغتنم الفرصة من أجل التكوين الآلي والحصول على التّقنيات وكيفية الإنتاج"[1]، وهو تكوين في حدّ ذاته بديل عن مدارس التّكوين الخاصة، والتابعة للدولة التي تكلّفها أموالا باهظة.

في آخر هذا الفصل نستنتج أن الصناعة السينمائية في الجزائر، لم توجد كفن مستقل بذاته إلا في الآونة الأخيرة، حيث أصبح إقبال الجمهور عليها واضحا من خلال استخدامه للتقنيات الجديدة والحديثة فيه، وهو الأمر الذي جعل المتلقي و هذا الوسيط في علاقة تفاعلية دائمة.

[1]– الصحفية وردة نوري، الإنتاج السينمائي مرهون بالأجانب في الجزائر، 21 مارس 2016، 22:52، على الموقع:http://www.elkhabar.com/press/article/102814.

الفصل الثاني:

الظواهر السيميوثقافية لفيلم الساحة

المبحث الأول: الفضاء السيميوطيقي للفيلم.

1-البطاقة الفيلميّة

2- موضوع الفيلم

3- تحليل المادة الفيلمية والتقنيات المستخدمة

4-تحليل المضمون والتلفّظ الفيلمي

المبحث الثاني: مظاهر الثقافة المجسدة من خلال فيلم الساحة La place.

1-مظاهر الثقافة الجزائرية والهوية

2-مظاهر المثاقفة والتّعددية

المبحث الأول: الفضاء السيميوطيقي للفيلم.

1-البطاقة الفيلميّة:

- **عنوان الفيلم:** "الساحة" La place
- **النّوع:** فيلم كوميدي موسيقي، اجتماعي في نفس الوقت.
- **سنة الإنتاج:** 2010.
- **الإخراج:** دحمان أوزيد.
- **الفكرة الأصلية وسيناريو وحوار:** سليم عيسى.
- **مدير الإنتاج:** بلقاسم حجاج.
- **المدير الفنّي:** سليم عيسى.
- **مويسقى وأغاني:** سليم عيسى. أمين حمروش.

  يوسف بوكلة. شيخ سيد بيمول.
- **إنتاج الموسيقى:** خالد سوامي.
- **الديكور:** رمضان كاسر.
- **الصّوت:** محمد زيواني.
- **الصّورة:** شمس الدين توزان.
- **المونتاج:** آمال غانم.
- **بطولة:** أمين بومدين. غزال لعلوي. كريم زنيمي. ايمان حدور.

  حبيب عيشوش نادية قادري عمر رميشي علي جبارة.

  أمقران سعد الدين سالم أوسلاس زوبير يحياوي نجيبة لعراف.

2- موضوع الفيلم:

يعتبر فيلم " الساحة " La place أوّل كوميديا موسيقية جزائرية، تشبه الأفلام الكوميدية الموسيقية الأمريكية، ففي حوار صحفي مع مخرج الفيلم "دحمان أوزيد" الذي يعرفه المشاهدون من خلال العديد من المسلسلات التلفزيونية منها: "العودة"، و"الغائب" الذي تحصّل على جائزة الفنك الذّهبي لسنة 2007، بالإضافة إلى العديد من البرامج الوثائقية كحصّة "فضاء الانترنيت" بأنه رفع التّحدي عاليا بإنجاز هذا الفيلم، وذلك بالاعتماد على الكفاءات الوطنية فقال: "كان انجاز الفيلم تحديا كبيرا، ومغامرة فنيّة تستحق العناء، لأنّ الجمهور الجزائري لطالما أحبّ الكوميديات الموسيقية المصرية والهندية، وكان يحلم بكوميديا موسيقية جزائريّة، ومواضيع اجتماعية بعيدة عن أغاني الحب المصرية التي تؤدّيها دوما شخصية المغني العاشق في الأفلام الرومانسية"[1] ، وهذا أول مظهر من مظاهر الاهتمام بالهوية والثقافة، ولرفع الاستلاب والتأثر بالآخر.

عنوان الفيلم

الفيلم هادف من النّاحية السياسيّة والاجتماعيّة، خاصّة وأنّ السّيناريو يتحدّث عن مجموعة من الشباب القاطنين في حي سكني جديد، تجاوره ساحة غير مهيئة، تنتظر تحويلها إلى فضاء مفيد، يعود بالنّفع لسكّان الحي، وهو يصوّر يوميات هؤلاء الشباب الذين يقتلهم الملل والرّوتين

[1]- الصحفية أمينة جنان، المخرج دحمان أوزيد للنصر، 2011/01/04 على الموقع:www.djazairess.com/annasr/9755

والبطالة لتكون السّاحة ملاذهم الوحيد، جنبا إلى جنب مع المسنّين المتقاعدين المتجمعين حول لعبة "الدومينو"، وأمام هذا اليأس المتراكم تتحقّق فكرة وحلم إنشاء كوميديا موسيقية، والتي تبنّاها "طارق حاج عبد الحفيظ" في شخصيّة "ياسين" رفقة "صونيا نواصر" في شخصيّة "زاهو"، والتي دفعته إلى الإيمان بإمكانية تحقيق هذا الحلم، ليبدأ رحلة الجهد والعمل من أجل تحقيق هذه الغاية التي ينظمّ إليها كل شباب وشابّات الحي الذين يعرفهم "ياسين"، ورغم تميّزهم ونجاحهم يبقى التّشجيع وتقييم أهل الفنّ والإبداع منعدما في بلادنا، لذلك بدؤوا رحلة تنقّلهم بين السفارات أملا في الحصول على تأشيرة، لكن دون جدوى، ليقرّروا في الأخير "الحرقة" كحلّ نهائي لمشاكلهم، لكن بأسلوب فكاهي مليء بالتّفاؤل والحماس، ليرجعوا بعد ذلك عن قرارهم ويعودوا إلى حيّهم، وينقذوا ساحتهم من الطامعين فيها، ويُختتم الفيلم بأغنية يؤدّيها "براعم صغار"، يسندون مسؤولية نجاحهم أو فشلهم في المستقبل على الدّولة، وينتهي الفيلم بسؤال: " يا ترى كيفاش إيكون غدوة؟"، وهو تساؤل حول مستقبل الشباب في الجزائر في ظلّ وضعية اقتصادية صعبة.

تناول الفيلم العديد من القضايا الاجتماعية التي تمس الشباب الجزائري، من البطالة، وأزمة السّكن، وشرب الخمر، تعاطي المخدرات، وتطرّق كذلك لقضية الصراع بين الأجيال (الأصالة والمعاصرة)، وقضية المساواة بين الرجل والمرأة، وذلك في قالب فكاهي مليء بالمرح والحركة التي تجسّدت في الرّقص وغناء الرّاب الذي أدّاه مجموعة من الشباب (ذكور وإناث) بأسلوب خاص يبرز ما يمتلكه شبابنا من مواهب وطاقات، كما تعرّض لقضية مهمّة وهي الهجرة غير الشرعية وعالجه لأوّل مرّة في السينما الجزائرية بطريقة تفاؤلية من مشهد يشرح فيه بعض الشباب في أغنية راب راقصة أسباب رغبتهم في الهجرة، ولكّنهم يقرّرون في الأخير عدم الذهاب والبقاء في الوطن الذي كبروا فيه، محاولين العمل، والسّعي لتغيير الأوضاع من أجل غد أفضل.

كما تطرّق الفيلم كذلك إلى الحديث عن موضوع الديمقراطية القائم على الحوار البنّاء، وتعرّض لموضوع العولمة، وكذا موقف الشّعب الجزائري من القضية الفلسطينية والعدوان الصّهيوني.

ومن الملاحظ كذلك في هذا الفيلم، أن معظم الشّخصيات من فئة الشباب، كون الفيلم يتحدّث عنهم بالتّحديد، وهو يمس مشاكلهم بالدّرجة الأولى، كما نلاحظ تقاربا في عدد الذّكور والبنات وهذا يوحي إلى فكرة المساواة بين الرّجل والمرأة، وامتثال المجتمع الجزائري المعاصر لهذه الفكرة، وهذا عكس ما كان سائدا في الماضي من تهميش المرأة وعدم الاعتراف بمكانتها الاجتماعية، ولذلك تميّز الفيلم بالبطولة، فكل الشّخصيات الموجودة فيه تتشارك في البطولة، ولا يمكن تمييز أيّ أحد منهم عن الآخر، كما نلاحظ كذلك أنّها تحمل ألقابا مستعارة لها دلالة خاصة، فمثلاً نجد الممثل "حشيشة" ملقّب بهذا الاسم، لأنّه كان يبيع الحشائش والأعشاب، ونجد كذلك "كنزة" الملقّبة بـ "زيدانة" لأنّها تحب لعب كرة القدم بمهارة واحترافية، تشبيها باللاعب الجزائري المشهور "زين الدين زيدان"، وكذلك الممثل "كاوازاكي" الذي يشبه نفسه بمدرب فريق اتحاد العاصمة "كاوا"، وكلمة "زاكي" تأثرا بالثقافة اليابانية. فرغم أنّ معظم الممثلين يحملون مستوى علمي عال، إلّا أنّهم قد أضحو ضمن قائمة البطّالين، وذلك رغم المواهب التي يتمتّعون بها. فمثلًا، الممثل "موحا" المهووس بحب الانترنيت وكلّ ما تعلّق بالتّكنولوجيا الحديثة، له مستوى علمي في الإعلام والاتصال، وكذلك "مناد" في التسيير والاقتصاد وياسين في "المجال الفني"، إلاّ أنّ كلّ هؤلاء وجدوا أنفسهم أمام واقع محتوم وهو البطالة، بسبب غياب الإمكانيات المّادية الضرورية لإثبات كفاءاتهم العلمية خاصة والمواهب عامة، كما يمكن إرجاع ذلك أيضاً إلى عدم اكتراث المؤسّسات الاجتماعية والثقافية لمثل هذه المواهب والإبداعات التي قلّما نجدها مجتمعة في أشخاص ذوي مستوى فكري وعلمي جيّد وبالتّالي توفّر الإمكانيات البشرية والفكرية وحتى الثقافية، في حين تنعدم الإمكانيات المادية المشترط توفيرها لأيّ فرد كان يرغب بالمساهمة في تنمية وازدهار البلاد بمختلف مجالاتها.

3- تحليل المادة الفيلمية والتقنيات المستخدمة:

عرف النّقد العربي الحديث والمعاصر مجموعة من المناهج النّقدية، بفضل المثاقفة والتّرجمة والاحتكاك بالغرب، من بينها المنهج البنيوي، المنهج التفكيكي، ومنهج القراءة والتقبّل الجمالي، والمنهج السّميولوجي الذي أصبح منهجا وتصوّرا ونظرية وعلما لا يمكن الاستغناء عنه

لما أظهره عند الكثير من الدارسين والباحثين من نجاعة تحليلية، وكفاءة تشريعية في شتى التّخصّصات والمعارف الإنسانية.

والسيميوطيقا أو السيميولوجيا هو علم يدرس منطق العلامات بمفهوم بيرس أو هي "علم عام يدرس العلامات في حضن المجتمع" بمفهوم ديسوسير، ومن ثمّة تدرس السيميولوجيا مختلف الدوال اللّفظية وغير اللّفظية، أي تنفتح على ما هو لساني وما هو بصري، مثل إشارات المرور اللّوحات التشكيلية، والعروض المسرحية والسينوغرافيا المرئية والصورة بصفة عامة. ومن سمات عصرنا الراهن أنّه "عصر الصّورة" مما يعني هيمنة الصّورة وسيادتها لتكون إحدى أهمّ أدوات عالما، فهي كما يقال عنها "تغني عن ألف كلمة" فمع مرور الوقت تجاوزت أهمية الصّورة المجال الإعلامي والسياسي لتصبح مهمّة في حفظ الذّاكرة المجتمعيّة والمكانيّة، حتى أنّها باتت اليوم تُستخدم في العلاج النّفسي وحل بعض المشكلات السلوكية"[1] فاستعمالات الصورة في وقتنا الرّهن لها حصّة الأسد في التّواصل والإعلام.

3-1- الصورة في فيلم الساحة: والصورة السينمائية "صورة خاصة، تمتاز بفضائها الديناميكي المركب، وتتّسم كذلك ببعدها الحركي المتعاقب، علاوة على كونها عبارة عن لقطات ذات مستويات متنوّعة، ترتبط بما هو لفظي وبصري وموسيقي، وعليه تتحوّل الصورة السّينمائية إلى علامات لفظية، بصرية وأيقونية مختلفة، تنقل لنا العالم المرصد تعينا أو تضمينا، وبالتالي تستلزم التفكيك والتركيب في ضوء سياقاتها الداخلية من جهة ومعطياتها الإيحائية من جهة أخرى"[2].

وبحكم المنهج السيميولوجي المتّبع في دراستنا، والذي يعنى بكلّ الدّوال اللّغوية وغير اللّغوية فيدرس العلامات والإشارات والرّموز والأيقونات البصرية، ارتأينا في تحليلنا للفيلم ككلّ وللصورة الفيلمية على وجه الخصوص بدراسة الصورة والصّوت كعنصرين هامين يقوم عليهما هذا العمل الفني.

---

[1]- نعمان المطري، دور وتأثير الصورة في حياتنا، 2016/01/29 على الموقع:
m.mc-doualiya.com/programs/familiy-children , 13/07/2016

[2]- جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة السينمائية، على الموقع:
Almothaqaf. Com/index.php/qadaya2014/884309.html

كما " تستند السيميولوجيا منهجيا إلى عمليتي التفكيك والتركيب (تشبه هذه العملية تفكيك أعضاء الدّنيا وتركيبها) على غرار البنيوية النّصية المغلقة أي أنّ السيميوطيقي يدرس النّص في نظامه الداخلي البنيوي من خلال تفكيك عناصره وتركيبها من جديد عبر دراسة شكل المضمون وإقصاء المؤلّف والمرجع والحيثيات السياقية والخارجية والتي لا تنفتح عليها إلّا من خلال التناص"[1]. فكّكنا هذا العمل الذي تتراوح مدّة عرضه ساعتين تقريبا إلى 18 متتالية تتألّف من أزيد من 1383 لقطة، تتكوّن كلّ متتالية من مشاهد تختلف نسبيا عن السّلسلة الموالية لها، لكن ملتحمة بها في إطار تتابع الأفعال. هناك من الكتّاب الذين يميّزون بين المقطع والمشهد وإن كانا مترادفين عمليا، فيرون أنّ " المشهد وحدة من الحدث تحدث في الموقع نفسه، وتتألّف من لقطة واحدة أو أكثر، أمّا المقطع فهو مجموعة من اللّقطات، تشكّل جزءا قائما بذاته في الفيلم، ويكون بصورة عامة مفهوما بحدّ ذاته"[2] فالفارق الوحيد الموجود بينهما هو احتمال وجود مشاهد ضمن المقطع الواحد، ولكن عدم إمكانية وجود مقاطع ضمن مشاهد.

والملاحظ على المقاطع، انقسامها إلى جزئين مختلفين، جزء يقتصر على ذكر الحدث والحوار، وجزء ثاني متعلّق بالمشاهد الغنائية، وهذا ما فرضه الجنس الذي ينتمي إليه الفيلم (فيلم موسيقي راقص).

كما أنّه من خلال الدراسة الإحصائية لعدد اللّقطات، وجدنا التقارب شديدا بين عدد اللّقطات المتعلّقة بالحدث والحوار مع نظيرتها المتعلّقة بالمشاهد الغنائية الرّاقصة، فالأولى 721 لقطة والثانية 662 لقطة، لذلك كان تصنيفه ضمن الكوميدية الموسيقية الغنائية منصفا.

[1]– جميل حمداوي، سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة، الاثنين 2010/11/01 على الثامنة، على الموقع:maamri-ilm2010.yoo7.com/t1675-topic

[2]- برنارد ف – ديك، تشريح الفيلم، ترجمة: د. محمد منير الأصمعي، ، منشورات وزارة الثقافة، ط6 سوريا، 2013، pdf.

3-1-1-البنية المقطعية للفيلم

الرقم	المقطـــــــــــــــــع	عدد اللّقطات
01	وضع المشاهد في الأوضاع العالمية (التقدّم التكنولوجي، والجوسسة) والأزمة الوطنية ومحاولة الشاب الجزائري إيصال صوته إلى العالم.	33 لقطة
02	حالة الشباب البطال الذي يعاني مختلف الآفات + أغنية.	53+34
03	الحديث عن موضوع السّكن في الجزائر+ لكلّ مشهد مقطع موسيقي.	78+23
04	عرض مواهب الفتيات (ستار أكاديمي) + أداء فردي لأغاني.	44+45
05	ظاهرة الباركينغ، وسلطة الشّرطة في المجتمع.	45
06	زيارة نعيمة للجزائر وحديثها عن الهجرة + أغنيتين والمشاكل التي أحدثتهما في أوساط الحي.	44/37
07	العلاقات العاطفية الجزائرية ومعاناتها + أغنية.	46/23
08	المخدّرات + أغنية " انسى لفات وسيبّ تبدى".	33+23
09	بقاء السّاحة دون تهيئة، ووصول الطامعين فيها ومحاولة جماعة الايكولوجيا توعية سكّان الحي بأهميته + أغنية تحويلها إلى مساحة خضراء.	17+64
10	المساواة وأحقّية النّساء بالاستفادة من مقطع موسيقي جميع المشاريع المقترحة + النغمة.	75+61
11	انعقاد جمعية عامة للوصول لحل يرضي الجميع، مقطع موسيقي في موضوع الساحة لكن باء بالفشل + " يوم الجمعة".	18+21
12	دورة تكوينية لإلقاء دروس حول الدّيمقراطية وتوعية الشّعب، ونشر ثقافة الحوار.	51
13	وضعية الفن والفنّان المهمّشة في الجزائر + مقطع موسيقي.	86+31
14	طرق أبواب السفارات بحثا عن المساعدة + مقاطع غنائية راقصة.	61+29
15	الصراع بين الأجيال والحديث عن الأصالة والمعاصرة.	23
16	اليأس من الأوضاع، ومحاولة الهجرة غير الشرعية كحل + أغنية الحرقة.	67+114
17	عودة الشباب إلى حيّهم وطردهم للطّامعين في السّاحة.	64
18	نهاية الفيلم بأغنية يؤدّيها براعم صغار كرسالة موجّهة للمسؤولين.	40 لقطة

3-1-2-مقطع قائمة الأسماء:

السّبب الرّئيسي الذي يدفعنا للجلوس قبل بداية الفيلم هو أنّه من المستحيل معرفة كيف يبدأ خذ على سبيل المثال العنوان الرّئيسي الذي يتألّف من اسم الفيلم، ومعه قائمة الأسماء الافتتاحية فالترتيب الكلاسيكي يتمثّل في الشعار، ثم عنوان الفيلم ثم قائمة أسماء الممثّلين والعاملين الرّئيسيين، والمنتج والمخرج ثم بداية أحداث الفيلم، لكن قد تحمل بداية الأفلام نوعاً من الإبداع فتخرج من تلك التقاليد.

ففيلم "السّاحة" حمل نوعا من التّغيير، جعله يتميّز بحيث كانت بدايته بالتناوب بين قائمة الأسماء وعنوان الفيلم وبين أحداث الفيلم، بحيث ترغمنا المشاهد على قراءة قائمة الأسماء، وكأنّ المخرج لديه هدف من وراء ذلك، فهو مدرك جيّدً لذهنية المشاهد، الذي غالبا ما يهمل المعلومات المقروءة التي يحملها الجنريك. لكن هذا التناوب له جمالية خاصة، بحيث أنّ الأسماء كانت موضوعة على خلفية قائمة (سوداء) للتّركيز على الكتابة، كما أنّ الشّريط الصّوتي والحوار لم يرتبط بصورتها، وإنّما امتدّ ليشمل قائمة الأسماء.

ولقد جاء هذا المقطع كمقدّمة للدّخول في أحداث الفيلم، ومن خلاله يمكننا تحديد الزّمان والمكان، فأشار إلى "googleEarth"، وما وصلت إليه التكنولوجيا، بوضع كاميرا في الساتليت تصوّر العالم شبرًا شبرًا، وهي كما أشار أمين بومدين (كوازاكي) بأنّها وسيلة للتجسّس الأمريكي يقوله: "...أعلاش راكم تكاميرو فينا، الله يعطيكم لعما؟". كما أشار إلى الأوضاع الوطنية من خلال صورة العنف في الملاعب والتي اكتسحت جميع المجالات السياسية والاقتصادية، وذلك في بداية الفيلم.

والقول نفسه ينطبق على مقطع قائمة الأسماء النهائية، بحيث يتقلّص المشهد الأخير ليتحوّل إلى شاشة داخل أخرى، بحيث تعرض في الأولى مشهد لأطفال صغار يغنون في السّاحة، داخل سيّارة "حشيشة" وتحتها سؤال: كيفاه ايكون غدوا؟، وترجمته بالفرنسية، يليه عنوان الفيلم، وقائمة الأسماء الختامية التي تتحرّك تصاعديا لتضمحلّ في الشّاشة الصّغيرة، أمّا الجهة اليسرى للشّاشة فاقتصرت على التّرجمة، لذلك يمكن القول أنّ المقطع الأخير لم يقتصر على قائمة الأسماء بل

حمل إضافة للحبكة. وأيّا كانت الطريقة التي يبدأ بها الفيلم وينتهي فمن المفروض مشاهدتها، إذ إنّ المقصود منها هو أن تشاهد كاملة، وإضاعة العناوين والأسماء هي إضاعة لجزء من النّص.

3-1-3-تحليل تفصيلي للمتتالية 14:

بالنّظر إلى حجم الفيلم الذي يستغرق تقريبًا ساعتين، واستحالة تحليلنا لجميع لقطاته، حاولنا الاقتراب من الفيلم أكثر من خلال تحليلنا المفصّل لمتتالية 14، التي تصوّر الشّباب اليائس من الأوضاع، والتي تصوّر انتقالهم بين السّفارات أملا في مساعدتهم، وتمّ اختيارنا لهذا المقطع لكونه يصوّر قضية وحلم أيّ شاب جزائري في حصوله على تأشيرة الدخول إلى أوروبا أو غيرها، فينتقل ياسين وأصدقائه من سفارة لأخرى، لكن الرّد يكون دائما بالسّلب وإن اختلفت الحجج، إضافة إلى ذلك فهي تحوي على مشاهد متنوّعة ومليئة بالبهجة والحركة التي نلمسها في تنوّع اللّباس والرّقص والموسيقى بحي مثّلت هذه العناصر ثقافة كلّ بلد، فاقتنى الشباب قبعات سوداء ولباسا كلاسيكيا ورقصوا على موسيقى غربية أمام السفارة الأمريكية، كما لبست الفتيات "الساري" وهو لباس نسوي هندي بثلاث قطع وتزينّ بمجوهرات هندية، ونفس الشيء بالنّسبة للذّكور حيث اقتنوا ألبسة بيضاء وتزيّنوا بعقود من الزّهور، وقلّدوا الهنود في الحركات ورقصوا على أنغام هندية، وبرزت الثقافة الهندية كذلك من خلال اللّغة، أمّا في السّفارة الصينية فقد لعبت الموسيقى الجانبية أو الضّجيج دورا في إبراز ثقافة الآخر، بحيث كان صوت دقّ النّاقوس كتعبير عن وصول وقت الحسم والجد ظاهرة مازالت راسخة في عادات الصينيين.

لعب الديكور أيضا دورا في إظهار ثقافة الآخر، فوجدنا عَلَم كلّ بلد يرفرف على كلّ سفارة كما وجدنا البالونات الحمراء المزيّنة التي توضع على رفوف المنازل أو على جدران أبوابها في السفارة الصينية، لكن تقليد الشباب لجنسيات مختلفة كان على وعي تام بهويتهم وبهوية الآخر كما أنّ التّقليد كان لتحقيق غاية، تمثّلت في إثارة إعجاب السّفارات وبالتّالي منحهم الدّعم المادي، لكن بمجرّد رفضهم، هبّوا هاتفين بوطنيتهم، رافعين العلم الجزائري.

لتحليل المتتالية رقم 14 علينا تقطيعها إلى مجموعة من المتتاليات الفرعية أو المشاهد، ليتسنى لنا تحليلها عن كثب، وقد ارتأينا أن نقطّعها كما يلي:

المتتالية 14: طرق أبواب السفارات بحثا عن المساعدة أو الحصول على التأشيرة.		
م 14 أ	عدم تقييم وزارة الثقافة للفنانين، لذلك تسعى الفرقة للبحث عن مساعدة خارجية.	9 لقطات
م14 ب	أداء مقطع غنائي راقص، وطلب الفيزا، وكان الرّد بالسّلب.	16لقطة(أغنية) +11لقطة(حوار)
م14 ج	أداء رقصات هندية بلباس هندي أمام السفارات لكن الرّد بالقول أنّ الهند تعاني من فائض في الفنانين.	24 لقطة رقص + 4 للحوار
م 14 د	التّوجيه إلى السّفارة الصّينية، والتي أهدتهم أدوات للبناء والفلاحة كحلّ لأزمتهم.	21 لقطة غناء +5لقطات حوار

يخضع تقطيع المتتالية إلى منطق توالي الأحداث، أنّ اليأس دفع الشّباب للتوجّه إلى الدّعم الخارجي وطرق أبواب السفارات، فكانت البداية بالسّفارة الأمريكية، لكن النّخوة العربية والغيرة على الدّين الإسلامي، والظّلم الإسرائيلي في القدس وفلسطين دفع "حشيشة" لإذلال السّفارة بتوجيه فردة حذاء لأوباما رئيس الولايات المتحدة الأمريكية، ونحن نعرف رمزية الحذاء الثقافية وما يحمله من تاريخ لإذلال الحكومات، فيذكّرنا بذلك الصّحفي العراقي الذي رمى "بوش" بالحذاء. كان ردّ السّفارة طبعا بالاحتقار، وكون الإرهاب الذي يعاني منه الغرب كمؤشّر لاندلاع حرب الحضارات، وهذا ما أثار غضب الفرقة، والرّد عليهم بكلّ حماس بالمقولة المشهورة: one two three viva l'Algérie*.

وتوجّهوا بعدها إلى السّفارة الهندية لكونهم أهل الفن والفنانين، فكان ردّهم بأنّهم يعانون فائضا في الفنانين والشطاحين، ليتوجّهوا في الأخير إلى السّفارة الصّينية، والتي وجّهت لهم نصيحة بالعمل والجدّ للخروج من الأزمة، فأهدتهم أدوات خاصة بالبناء والفلاحةّ، وهذه من شيم الصّينيين كيف لا وهم أصحاب المثل القائل: " لا تعطيني سمكًا وإنّما علّمني كيف أصطاده".

3-1-4-دراسة اللّقطة*:

" في الفيلم يمكن أن تكون صور الأشخاص والأمكنة والأشياء قريبة أو بعيدة، جزئية أو كاملة ساكنة أو متحرّكة، ويمكن أن تُعرض سرعة أو يطول أمدها على الشّاشة، وأن تتبع بعضها بعضا وفق التّسلسل الزّمني أو تظهر بترتيب رمزي، صانع الفيلم هو الذي يختار أيا من هذه الصّور سنراها وكيفية رؤيتنا لها"[1].

ولتبيان كلّ هذا يعتمد المخرج على وحدة أساسية صغرى تتمثّل في اللّقطة، "واللّقطة هي ببساطة ما تسجّله آلة التّصوير بعملية مفردة"، ويمكن تعريف اللّقطات على أساس المسافة والمساحة والموضوع، فالحديث عن المسافة هو مدى قرب أو بعد آلة التّصوير عن الشّيء المصوّر فتكون لقطة قريبة، قريبة جدا، أو بعيدة، بعيدة جدا، أو متوسّطة، أو يعتمد تحديد نوعها على المساحة المصوّرة فتكون لقطة رأسية أو أمريكية، وتكون اللّقطة زاوية منخفضة وذلك حسب وضع آلة التّصوير بالنّسبة إلى الشيء المصوّر، كما تعتمد على حركة الكاميرا في حدّ ذاتها، فقد تتحرّك مع حركة ما تصوّره أو نحوه أو إلى جانبه أو مبتعدة عنه، وهناك أنواع عدّة من اللّقطة المتحرّكة اعتمادا على الطريقة التي تتحرّك بها آلة التّصوير، فإذا كانت تتحرّك على سكّة أو مقطورة فتسمي لقطة سائرة، وإذ كانت تتحرّك على رافعة إلى الأعلى والأسفل، دخولا إلى مشهد وخروجا فهي لقطة رافعة[2].

لقطة قريبة جدا **القطة قريبة**

*هي عبارة عن صورة متحركة في مدة زمنية

[1]- برنارد ف –ديك، تشريح الفيلم، ص من 94 إلى 110.

[2]- ينظر:المرجع نفسه، ص 111.

لقطة تحتية **لقطة رافعة**

وقد يوهم المصوّر المشاهد بحركية الكاميرا أثناء التزويم والتثبيت حيث يستخدم "عدسة ذات طول محرقي قابل للتّغيير، وهذا الطّول المعرفي هو المسافة بين مركز العدسة إلى النّقطة التي تقع الصّورة عندها وتعطى هذه العدسة القابلة للتعديل انطباعا بالحركة اقترابا أو ابتعادا".

أمّا عن نوع اللّقطات المستخدمة في الفيلم فمعظمها متوسّطة، وذلك أثناء أداء الممثّلين للحوار ونجد اللّقطة الإجمالية خاصة في الأداء الجماعي للرّقص والغناء، وهناك لقطات عامة لتصوير المكان الذي تجري فيه أحداث الفيلم.

وفي بداية الفيلم نجد لقطات تأسيسية، تليها لقطات فردية للأفراد، اللّقطة الأولى، ونلمس ذلك في المشهد الذي يعرض الشّخصيات (الشباب والشّابات)، فتعرض اللّقطة الأولى (التّأسيسية)[1] صورة لجميع الممثّلين الذّكور ثمّ تليها لقطات فردية، لكلّ واحد كما استعان صانع الفيلم باللّقطات القريبة جدا، ونجدها أثناء تصوير قارورة الخمر، أو أثناء عرض شعار أو لوحة الولايات المتّحدة الأمريكية في السّفارة...لكن استخدامها كان محدودًا جدًا.

[1]- اللّقطة التّأسيسية هي لقطة بعيدة تعرّف بموقع ما، مثل لقطة لعائلة مجتمعة تصبح أساس للقطات أقرب تبيّن المكوّنات المختلفة.

لقطة تأسيسية

استعمال تقنية التّكبير أو التّصغير(زوم) لتعزيز الانطباع بالحركة بحيث لا يلجأ إلّا نادرًا لتحريك الكاميرا، ونجد التزويم في حالتين في اللّقطة التي تصوّر "سارة" أثناء غنائها بالقبائلية وهي تزويم بالابتعاد، لكنّها بكلّ هدوء وسلالة لدرجة عدم إحساسنا بابتعاد الكاميرا، كما نجدها في تزويم بالاقتراب من وجه البطل الذي كان بين جماعة من الشباب، واللّقطة كذلك التقطت من زاوية وقولهم: " أهنا هنا كمّل أشوية، عمّي قوقل زيد، منا منا، رانا لتحت" دليل على المستوى المتدنّي للوطن مقارنة بهذه الدّول.

تقنية التزويم

أمّا فيما يخص سرعة عرض اللّقطات، فيمكن القول إنّ معظم الفيلم جاء بلقطات قصيرة أو قصيرة جدا، خاصة في المقاطع الموسيقية الرّاقصة لترجمة ومسايرة الدينامكية والحيوية التي تمتاز بها المشاهد، فنجد اللّقطات القصيرة والقصيرة جدًا، أثناء أداء الرّقص (RAP) وأثناء أداء "نعيمة" لعرض الأزياء، حيث تبدو سريعة لدرجة عدم التمييز بين لقطة وأخرى. وهذا الشيء يشي بعمل حثيث في المونتاج، وفي عمليات القطع واللّصق، وهذا ما انعكس على إيقاع الفيلم ككلّ، فالمشاهد يبقى متيقظا ومشدودا إلى أحداث الفيلم، ومتفاعلا حسيا وفكريا مع الدينامكية التي يتمتّع بها الفيلم.

3-1-5-المؤثّرات البصرية: تعتبر المؤثّرات البصرية من التّقنيات التي استعانت بها السّينما من أجل خلق مشاهد خارجة عن المألوف بهدف إثارة المشاهد فتولّد الوهم، وتخلق عالما افتراضيا مليء بالإثارة.

ونجد في هذا الفيلم بعض التقنيات البسيطة المعتمدة على التلاعب بالصّورة، فتظهر الشخصيات وتختفي بشكل غير واقعي، وتسمى هذه التقنية: الاختفاء، ونجدها في مشهدين.

1- أثناء حضور وزير الثقافة إلى الساحة وتشجيعه للفرقة على الاستمرار والإبداع، ليختفي مباشرة وهو، دليل على نقص وغياب التمويل والمتابعة لهذه الجهة للفن والفنانين، لقد ظهر واختفى بلمحة البصر، وإن حقّق هذا الاختفاء نوعا من المتعة (في السّخرية)، فإنّه ساهم في بناء المعنى.

2- أثناء مطالبة الفتيات بحقّهن في السّاحة، وهي حركة ديناميكية ساهمت في تطوير أحداث الفيلم، كما استعان صانع الفيلم بمؤثّر بصري آخر، وهو إضافة رسومات ملوّنة افتراضية إلى مشهد واقعي، ونجد ذلك في المشهد المصوّر في الحافلة، أثناء الحديث عن حالة عاطفية، تمثّلت في الحب المكبوت بين الثنائي "زاهو وياسين" لمنح المشهد المزيد من الرومانسية، فعمّت في جميع أرجاء المكان زهور وألوان زاهية تعكس ما في نفوس الشخصيات من عواطف جميلة، وهذه المؤثّرات تعتبر إضافات بهدف التنميق والزّينة، تضاف في آخر المطاف عن طريق تقنيات الإعلام الآلي.

3-1-6- الترجمة في أسفل الشاشة : تشترك الترجمة المكتوبة مع الترجمة المباشرة الشفوية في كونها نقلا للحوار فعلى الرّغم من أنّ " التّرجمة المكتوبة هي ظهور معنى الحوار باللّغة المترجم إليها في أسفل الشّاشة"[1] وهي شائعة في الأفلام العالمية، إلّا أنّها أصبحت اليوم لا تقتصر على الأفلام الأمريكية بل أصبحت وسيلة من وسائل الترويج، وأدلّة لتعريف الآخر بالمنتوج المحلي، فبفضل العولمة أصبحت أبواب العالم مفتوحة على كل الثّقافات، لذلك كانت ترجمة الإبداعات إلى اللّغات العالمية ضرورة لابدّ منها، لتوسيع نطاق المشاهدة لتشمل أكبر قدر ممكن من المشاهدين، مع اختلاف جنسياتهم وثقافاتهم ولغتهم ولذلك كانت التّرجمة في هذا الفيلم لهذا الهدف، أمّا عن اللّغة فيكثر استعمال اللغة الفرنسية في بلادنا لأنّها من الخلفيات التي لا تخفى على أيّ مواطن جزائري فهي اللّغة التي فرضت نفسها حتى بعد خروج فرنسا من بلادنا، إضافة إلى كونها من بين اللّغات العالمية الرّاقية.

فقد وجدنا نوعا آخر من الترجمة في المقطع 14 وهو ترجمة مباشرة، قامت بها "كنزة" من اللّغة الهندية إلى العربية، بحيث كان القول الأصلي والمترجم في نفس الوقت، إلاّ أنّ الصّوت الهندي كان منخفضا مقارنة مع التّرجمة.

[1]- برنارد ف –ديك، تشريح الفيلم، ص 67 .

3-2-دراسة العلامات اللّفظية: الصّوت والمؤثّرات والموسيقى.

لا يختلف دور العلامات اللّفظية عن المؤثرات البصرية، فهي التي تصوغ حكاية الفيلم وبفضلها يتم التقدّم في قراءة المحتوى.

3-2-1-الحوار: هو تبادل أطراف الحديث بين شخصين، أو أكثر، وقد جاء في الفيلم بمختلف أنواعه، فكان ثنائيا، ومتعدّد، وافتراضيا، أمّا عن الثنائي الذي يدور بين شخصين فنجده في حوار الشباب للشابات في الحديقة العمومية، ويمكن أن نمثّل بحوار "ياسين مع زاهو" في قولهما:

ياسين: " احقا فكريني انجبلك فيلم Dancer in the dark ، Lars von trier، Comédie musicale au même temps فيلم اجتماعي".

زاهو: "ياسين...نهار كامل وحنا نهدرو عن الموسيقى، السينما، السياسة، الآفات الاجتماعية العولمة ...Le réchauffement Climatique ، Les aztèques .

ياسين: "!! zaho حبيت أنقولك بلي ...".

فالحوار من الناحية اللّغوية هجين بين الدّارجة والفرنسية، كما أنّ الحوار يعكس ثقافة الشباب الجزائري ومدى تفتحهم على الوسائط الجديدة. أمّ بالنسبة للعلاقة العاطفية فكانت مليئة بالتحفّظ والخجل.

وقد يكون الحوار بين أكثر من شخص مثل الحوار الذي دار بين "كوازاكي ومشايخ الحومة في الساحة".

الشيخ نجم: "يعطيك الصاحا Justement!! عندي قعدا مع أصحابي".

كوى: "وعلاه هكذا؟ !! وجدت لينا، أنا وأصحابي،حناتاني عندنا قعدا".

الحاج: "واش من قعدا تعرفوأنتوما !!روحوتَقَاقِيوْ، تشاتشي، SMS.Skype في سبير قهوة !هاهاها".

الحاج: وينكيازمان بكري: الظرافة، الأخوة، حسن الجوار.

دادا بحري: النيف...الرجلة.

الشيخ نجم: زمان اللّي رانا فيه، ما تقدرش تتصوّر وياوليدي، بالنّسبة ليكم ! Science-fiction

كوازاتي: واللّه ما فهمناكم أنتم الشيوخة، غير لي يَطْلَعْلُو شوية شيب يدخل في السقاط، يبدى يبتتب: أعلَبالك زمان، درنا، شفنا، أعلابالنا، الوقت كان أمليح...

أهو كي كان أصغير، هذاك الوقت، واش كان اقولوا باباه؟ أوليدي ! وقتكم ما كاين والو، حنا في وقتنا، يا حسرا !!! كانت البراكة، الله احفضك شيخ، الله الله أعليك !، أعطينا قصيدة، قعدا للشوق أمساغة للذوق...

أوباباه كي كان أصغير، هداك الوقت جدو واش كان ايقولوا: وقتكم ما فيه الخير، حنا في وقتنا كان الرّزق أخفيف، المعيشة على الكيف، الحرمة والنيف...سمى أنت دركة، جدو يشكي، باباه يشكي، أوهو يشكي، أوتقدر تظل هكذا حتى La fin تاع الدنيا.

شوية Logique، كي تولي تسمع هكذا ما كان حتى زمان أمليح.

وكاينا حاجة ما تدخلش راسي، كي نسمعها ايجينيVirtige فليصتوما، ياك ما توحشتوش الاستعمار !!!

الشيخ نجم: حبّس لثم !!!نبكو على الاستعمار؟ أعرف واش تقول يا باباغاي !

كوازاكي: باباغيو، حلّوه وفليُو، بيدونأوتويو، هكدبيبيو...أنتما اعرفو واش تقولوا، ربيتو كبدة على تقدمين، تقيوس لوكان مازالو عايش ايقولكم...أنتما أقدم قاع...والله غير أقدم.

دادا بحري: أنتما Les geunes ما علابالكومش الجهنمة ألي تستناكم، كي خلاص البترول تجيبو لخبر؟.

الشيخ: والله غير اتغيضوا.

كوازاكي: ما تقلقش أعلينا الحاج، حنا ديجا عايشين apiprait بين الحراق والتهمبير.

وهناك حوار أخر على نفس المشهد، يتمثّل في ردّ كوازاكي اتّصال هاتفي.

– **رنّة الهاتف.... كوازاكي:** oui، ماشي في السّاحة، السّاحة أخلاص أداوها les vieux ولّات Noir et Blanc، فيلم شارلو، شكون...ماشايخ تاع الحومة، غير بريمي خو، ف –cocotte minute ما يطيبوش يا محاينك. وهنا يعكس الحوار ذلك الصراع بين الأجيال، وتلك النظرة الدونية التي يحملها جيل اليوم للمشايخ الذين يحملون أفكارا، أكل عليها الدّهر وشرب.

هذا الحوار الذي جاء من طرف واحد فيه نوع من المقصدية في ترك فضاء للمشاهد لتصوّر الطرف الثاني وكلامه، وهذا في حدود كلام كوازاكي طبعا.

لقد وظّف المخرج العديد من الوسائط الجديدة للاتّصال في هذه الحوارات، إضافة إلى الهاتف المحمول، فنذكر الكاميرا الثّابتة على الحائط في السفارات عبر هذه الكاميرا. كما نذكر كاميرا من نوع آخر وذلك في بداية الفيلم حيث وجّه كوازاكي الكلام لأمريكا عبر كاميرا في الساتليت، في قوله: " صحّا لمريكان، كاوازاكيمعاكم، نجب مولودية، ونموت على لعلام وهاذي هي بلادنا أمباعد ؟ !!علاش راكم تكاميريو فينا؟ ! الله يعطيكم لعمى". وفي قوله: " عمي قوقل، خالتي ياهو...".

- كما نجد كذلك الحوار بين موح والدانيماركية عن طريق الانترنيت وهذه كلّها تدخل في الحوار الافتراضي ووسائله والذي يمثّل المجتمع الجديد.
- وللإشارة فقط إلى حوار "كوازاكي" والمشاييخ ندرك الفرق بين حوار السيناريو والحوار المجسّد من طرف الممثلين، بحيث كانت للصورة والصوت الدور الأعظم في تشكّل الخطاب، وذلك بالاعتماد على النّبرة، وملامح الوجه والإيماءات...، فالتحوّل من نص كلامي إلى نص بصري جعل العرض أكثر واقعية وأكثر إيضاحا وبالتالي أكثر تأثير على المشاهد.

- أمّا فيما يخصّ العلامات اللّغوية فلقد جاء الحوار باللّغة الدّارجة ممزوجا بألفاظ وعبارات باللّغة الفرنسية، وهذا نتيجة لسياسة المستعمر الفرنسي الذي مكث أكثر من قرن و30 سنة، بحيث سعت فرنسا إلى محو الهوية الجزائرية، كما نلاحظ كذلك حضور ألفاظ أجنبية نتيجة التأثّر بالآخر كلفظة "باسط" وحضور أقل للألفاظ الأمازيغية التي وجدناها في سطور الحوار كـ "أغيول" و"تخربيشين" و"أكى". الأمر الذي يجعل حوارات الفيلم هجينا لغويا يصعب على غير الجزائريين فهمه.

3-2-2-الموسيقى: قد ترد الموسيقى في هذا الفيلم لتؤدي وظيفة تصويرية، حيث تصاحب تصوير الشخصية أو الحدث، وإمّا تأتي مصاحبة لكلمات في شكل أغنية أو تصاحب رقصة ما.

لقد تلعب الموسيقى دورا هاما في الفيلم نظرا لانتمائه إلى الأفلام الغنائية الموسيقية، بحيث نجد في كل مقطع من الحوار والحدث مقطعا موسيقيا يقابله، ولم يقتصر الغناء على المقاطع فحسب، بل نجده حتى على مستوى المشاهد، إضافة إلى ذلك نجد الموسيقى التصويرية التي ترافق

المشاهد الحماسية، لإثارة وتعميق الفكرة، وإيصال مختلف المشاعر، فتنوّعت بتنوّع المواقف التي وردت فيها.

والملاحظ كذلك أنّ الأغاني والرّقصات نابعة بشكل طبيعي من الحدث ومرتبطة به وليست مجرّد تسلية، فكانت وسيلة للتعريف بالشخصيات (في بداية الفيلم)، كما كانت وسيلة للتعبير عن العواطف والحماس الذي نلمسه في أغنية "حبيت أنمو في" An mouver"، فالرّقصات والأغاني كانت انعكاسا للطاقة الشبابية، وترجمة لرغبتهم في تغيير الأوضاع.

كما لعبت الموسيقى والرّقصات المصاحبة لها دورا للتعريف بالثقافات سواء: الجزائرية العاصمية، أو الأمريكية، أو الهندية، وذلك أثناء أداء الفرقة لرقصات على موسيقى أجنبية (في السفارات).

وقد عبّر الشباب عن استيائهم وغضبهم من الأوضاع المزرية التي يعيشونها وذلك بأداء مقاطع من الراب والهيب هوب، وذلك أثناء الحديث عن المخدّرات والهجرة غير الشرعية (الحرقة) لكن الراب كان من أكثر الألوان الغنائية المناسبة للتعبير عن المشاكل، والآفات الاجتماعية فأغنية الرّاب لا تعتمد على صوت المغني بقدر ما تركّز على الإيقاع وكلمات الأغنية، حيث "يقع الرّاب في منطقة رمادية بين الكلام والشّعر والنثر والغناء، استخدمت الكلمة في اللّغة الانجليزية البريطانية بمعنى "يقول" منذ ق 18، وكلمة RAP هي اختصار لجملة « RhythmicAfricanPoetry » والتي تعني" الشعر الافريقي المقفى"[1].

والرّاب جزء من لغة الأمريكيين ذوي الأصل الإفريقي، والهيب هوب هو أوسع من الأوّل، فهو ليس فقط نوع من الموسيقى الخاصة بل يمثّل ثقافتهم كذلك، فهي حركة ثقافية للسود في أمريكا جاءت كردّ فعل على العنصرية، ووسيلة تعبير عن مشاكلهم الاجتماعية، وبفعل التّأثير بالآخر ومحاكاة لهدا النّوع الموسيقي، استطاع الجيل المعاصر إنشاء ما يسمى بـ "الرّاب العربي. " وقد جاء في الفيلم ليعبّر عن انفتاح الشباب على الثقافة الموسيقية الجديدة.

[1]- ينظر: الموسوعة الحرة ويكيبيديا، هيب هوب، على الموقع: هيب هوب www.wikipedia.org/wiki/، 17-06-2016، 21:30.

3-2-3-السّرد باستخدام الصّوت المرافق: "الصّوت المرافق هو السّرد أو التّعليق من خارج المشهد، وهو عنصر متعارف عليه في الأفلام منذ بداية عصر السينما النّاطقة"[1]، وهو شائع في الأفلام الروائية، وكذا الأفلام الوثائقية وشبه الوثائقي، كما أنّ استعماله شائع سواءً عبر التلفزيون أو مثلا في المطارات لإعلان أوقات الرّحلات، يجعلنا قليلا ما نلاحظه نظرا لكوننا أصبحنا معتادين على الأصوات التلفزيونية لأشخاص غير مرئيين، يرجون لبضائع أو يقرؤون ملصقات...وقلّما نتساءل عن مصدر الصّوت أو هوية صاحبه، لأنّنا عادة لا نهتم إلّا بالمعلومات التي يخبرنا بها هذا الصوت.

ولقد وجدنا في الفيلم مجموعة من الأقوال من مصدر مجهول، بحيث كان تعليقا أو حوارا مع الشّخصيات، وكان وجوده ضروريا للانتقال من مشهد لآخر، فنجد الصّوت يُساند جدّة "كوازاكي" (لالة عيشة)، يقوله: " هولقان... رانا أمعاك بالجهة...ها رانا جبنا السّكنة، مبروك أعلينا لبلاد هاذي لازم تضرب على حقك"، وهو يعتبر كحلقة وصل بين انتفاضة السّكان وفرحتهم بالحصول على السّكنات، و"أحيانا يحتاج الصوت المرافق إلى تعزيز سمعي ببعض الأصوات، بعض الأنغام الوترية، لحن موسيقي..."[2] ففي الصّوت المرافق السابق تصاحبه مجموعة من الألحان كالزغاريد وصوت المزمار كدليل على الفرحة والاحتفال.

- وفي قول المعلّق: "مَنعُو الساحة على الليجان، ما بقالم غير الجناين حشيشة حب، طالبة معيشة"، جاءت كذلك حلقة وصل بين مشهدين.
- قد يخاطب الصوت المرافق للشخصيات، فمثلا في ختام الحوار الذي دار بين "كوازاكي" و"المشايخ"، قوله الصوت المرافق: " تبكمتو...ردّوا الصرف دركا...".

كما نجده كذلك مباشرة بعد هذا المشهد بقوله: "يا معشر المشاييخ، يا شيخ نجم، آه دادا فحري وين راكم رايحين؟ ترميو رواحكم في البحر؟ لمزية كي فهمتو، آو محلى فراقكم، لبلاد كوليتوها يا صاحبي ! ديجى أخدمنا أعليكم، مَامْ ويلا تزاقات، عندنا خيط صحيح".

---

[1]- برنارد ف – ديك، تشريح الفيلم، ص 81.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و وقد تستدعي الحبكة أن يسمع صوت شخصية ما، هذا النّوع من الأصوات قد يشمل صوت الرسالة، الصوت الشّخصي، الصوت المكرّر والصوت الصّادر عن الآلة، "فالصّوت الشّخصي هو: الصوت الداخلي الذي يقول حرفيا ما يفكّر الشّخص المعني به"[1] وهذا النّوع من الأصوات تعجّ به الأفلام إلّا أنّنا لم نجده في فيلم "السّاحة"، إلّا في المشهد الذي يصوّر "موح" في الحديقة عندما يدردش مع الدانماركية "كيخستان" عبر النت، في الأخير يغمض عينيه ويتّكئ على الكرسي لنسمع ما كان يفكّر فيه في القول: "إن شاء الله، هاذ الخطرة الفيزا في الجيب".

أمّا الصّوت المكرّر فلم نجده في الفيلم والذي يعتبر في تكرير حوار أو موقف من طرف شخصية، وقد كان معروض سابقا في أحد المشاهد، كما أنّ الصوت الصّادر عن الآلة هو الصوت الذي لا يسمع إلى نهاية الفيلم (وهو غير مستخدم في الفيلم) في حين نجد صوت الرسالة في المشهد الخاص بتوديع السكان للشباب، حين بعثت صديقة حشيشة رسالة إلكترونية عبر الهاتف النقال مضمونها دعاء للسفر: "طريق السلامة إن شاء الله، اللّهم إنّا نسألك في سفرنا هذا البر والتّقوى، ومن العمل ما ترضى، اللّهم هوّن علينا سفرنا هذا، وطوعنا بعضه، اللّهم أنت الصّاحب في السّفر والخليفة في أهلك..."

3-2-4-المؤثّرات الصّوتية: ويدخل تحت هذا العنوان جميع الأصوات المسموعة في الفيلم باستثناء الحوار والموسيقى والسرد الروائي من مصدر غير مرئي، والتي تعرضنا إليها سابقا وتعتبر الضّجة مؤثّرا صوتيا هامًا في الفيلم، ومن الممكن أن تكون أداة مشروعة، بل وذات تأثير قوي.

ويمكن للضجّة كشكل من أشكال الصوت أن تصدر عن مصدر قد يظهر على الشاشة، وقد لا يظهر، ليس من الضروري لنا أن نرى مصدر الصوت، بل كل ما ينبغي معرفته هو أنّه يوجد مصدر ما.

فالصّوت قد يكون فعليا (طبيعيا) "بمعنى أن يكون من مصدر حقيقي، يمكن لنا أن نراه أو لا نراه، وأحيانا نرى وجهاً يصاحب الصوت، وفي أحيان أخرى يبقى الصوت بلا وجه، وهذا لا يعني عدم وجوده"[2].

[1]- برنارد ف – ديك، تشريح الفيلم ، ص 88.
[2]- المرجع نفسه ، ص73.

وقد يكون الصوت صوتا معلّقا، "في كونه يصدر عن مصدر خارج المشهد الفعلي الذي يجري فيه تصوير الحدث، وربّما كان الصّوت المعلّق المألوف أكثر من أيّ صوت آخر هو الموسيقى الخلفية"[1]، فأمّا عن الأصوات الفعلية فكثيرة في الفيلم، ونجد على سبيل المثال، صوت وصول السيارة وغلق أبوابها، كدليل على وصول الأصدقاء (حين حاول كوازاكي الانتحار)، ونجد صوت صفّارة الإنذار لسيارات الشّرطة أثناء حديث حشيشة مع المراهق، كدليل على الخطر، وإن لم نكن نراها، فنحن كذلك سمعنا زقزقة العصافير في الحديقة، والصوت الصّادر من القطار في المحطّة، كما سمعنا صوت حيوانا ثائرا أثناء وصول الجدة "لالة عيشة" إلى "السّاحة" ووجدت حفيدها يلعب كرة القدم مع الفتاة، وهذا دليل على الغضب الشديد للجدّة، وهو نوع من الإثارة للمشاهد، أمّا صوت المعلّق فهو كثير كذلك في الفيلم، فنجده خاصة كموسيقى خلفية، تصاحب المشاهد، فتكون رومانسية هادئة تارة، وحماسية ديناميكية تارة أخرى. نستخلص مما سبق أن الفيلم السينمائي استعان بمجموعة من التقنيات الخاصة به، لتتداخل أصناف العلامات في مرسلة واحدة حيث تتضافر العلامة اللسانية مع الأيقونة، فبتوحيد الصورة و الصوت والحركة تتشكل الصورة السينمائية المؤثرة، ليتحقق بذلك المعنى المقصود.

4-تحليل المضمون والتلفّظ الفيلمي:

إن الحديث عن الآفات الاجتماعية وعن المشاكل التي تمُسّ الشباب ليست بالأمر الجديد لكن الجمع بين هذه المواضيع وفي فيلم سينمائي واحد لأمر ليس بالهيّن تحقيقه، كما أنّ الحديث عن أمور درامية بأسلوب فكاهي ليس بالهيّن كذلك، ففي الآونة الأخيرة اكتسح أسلوب السّخرية والتهكّم كافة الخطابات، ليشمل حتى الخطابات الدّينية، وهذا لمدى التّأثير الكبير لهذا الأسلوب في المتلقي، الذي أثقلت الحياة كاهله، ليأتي الفن للترفيه عليه وتسليته، لكن يمكن تمرير رسائل تربوية أخلاقية أو تثقيفية تعليمية أو إيديولوجية سياسية.

[1]- برنارد ف – ديك، تشريح الفيلم، ص 74.

4-1-أسلوب السخرية:

" والسّخرية هي طريقة من طرق التعبير، يستعمل فيها الشّخص ألفاظا تقلب المعنى إلى عكس ما يقصده المتكلّم حقيقة، وهي النّقد والضّحك أو التّجريح الهازئ، فهدف السّخرية هو النّقد أوّلا والإضحاك ثانيا"[1]، وقد يتّفق أسلوب الهجاء بأسلوب السّخرية في كونهما هجوما ونقداً للآخر، إلّا أنّ الأوّل يعتمد على الطريقة المباشر للهجوم في حين تعتمد السّخرية على الطريقة المباشرة للنّقد. والنّقد في الفيلم ليس موجّه لشخص بعينه بل هو نقد مؤسّساتي، وتسليط الضّوء على بعض الظواهر السّلبية المتفشية في المجتمع، ويمكن التمثيل لذلك بما يلي:

4-1-1-نقد المؤسّسة الاجتماعية:

لقد سلّط الفيلم الضّوء على ظاهرة خطيرة تفشّت في شوارعنا، والمتمثّلة في السّرقة والاعتداءات التي لا تلقي أيّ صدى من المجتمع، لدرجة أنّها أصبحت ظاهرة أقل ما يقال عنها بأنّها عادية ليوضّح منتج الفيلم وبأغنية راقصة معبّرة "أغنية نورمال" وبمشهد لأشخاص يرقصون ويمشون للوراء، تعبيرًا عن سلبية موقفهم وغرابة تصرّفهم، وقد برزت هذه الظّاهرة أكثر بعد موجة الإرهاب التي عاشتها الجزائر في العشرية السوداء، نتيجة تفشّي الرّعب في أوساط الشّعب وقلّة الثّقة بين أفراده.

كما تعرّض الفيلم لظاهرة التلوّث ولامبالاة السّكان بنظافة حيّهم، وأشار إلى موضوع إعادة بيع بعض المستفيدين لسكناتهم، ليتحوّل هذا القطاع إلى تجارة مربحة ومصدرا للتحايل على الدّولة. ولقد تحقّقت السّخرية بعكسية الصورة للخطاب الشّفوي، وذلك في المشهد الذي يصوّر العمارات الجديدة ذات الشّرفات الضّيقة مرافقا الخطاب شفوية متعدّدة المصادر ومتزاحم فيما بينهم.

صوت النّسوة:

- " يايمة أشحال شابة L'appartement ".
- " لازم انمسحو الدروج...".
- " بالاكو أنديرو نوّار، لازم نحافظو عليها".
- " الساحة هاذي أنديروها مساحة خضراء تهبّل !!".

[1]- الموسوعة الحرة، ويكيبيديا، على الموقع :سخرية https://ar.m.wikipedia.org/wiki/

صوت المعلّق: " الله إبارك" Les appartements" أكبار، أنضاف، زيد ما عندي ما نقول أعليها، لازم أنحافظوا أعليها".

فكلّ هذه الخطابات الشّفوية رافقت تلك الصّورة التي تناقض كل الأقوال لتصوّر عمارات ذات شرفات ضيّقة جدا، وتعكس التردّي في الواقع بين أقوال الناس وسلوكاتهم وهذا لتحقيق السّخرية والإضحاك.

4-1-2-نقد المؤسّسة الدّينية:

تناول الفيلم فئة من الشّعب بالنّقد، وهي السلفية المتعصّبة، والتي مثّلتها أسرة "عمي رابح"، فركّز المخرج على موضوع تعدّد الزّوجات، والتعصّب للعادات والتقاليد، كما أشار إلى خشونة الحوار الذي دار بين الحاج وحشيشة حين قال: " الله احشرك مع أبو لهب يوم القيامة ! "، كما سلّط الضّوء على ظاهرة المصاحبة بين بنت الحاج وحشيشة، ومدى إلحاح الفتاة على عدم خروج هذه العلاقة حدود شرع الله وسنّته، في حين أنّ العلاقة في الأساس محرّمة، في حين أنّ هذه الظّواهر بعيدة كل البعد عن تسليم المسلمين ومبادئ الدّين الإسلامي الحنيف، ويرسم من خلال هذه الأمثلة التناقض الصّارخ بين سلوكات المسلمين.

4-1-3-نقد المؤسّسة الثقافية:

تطرّق الفيلم لوضعية الفن والفنّانين في الجزائر، وذلك بالإشارة إلى انعدام الدّعم من طرف الجهات المعنية، فكان دعم وزارة الثقافة لا يتعدّى حدود توفير المواد الغذائية، وكأّنه إشارة إلى أنّ هذه الجهة لم تصل إلى الاكتفاء الذّاتي لتسعا إلى الإبداع وتشجيع المبدعين، بل بقيت في حدود الاستهلاك، كما أنّ نعتهم بـ "البقارة" لدليل على ذلك، وأشارت إحدى الفتيات إلى وضعية " صالات السينما" بقولها: " الفيلم قديم والغمة والسخانة تقتل !".

4-1-4-نقد المؤسّسة السياسيّة:

يعتبر معظم الفيلم إسقاطا للنزاعات الحاصلة حول كرسي الحكم، وتعبيرًا عن الأوضاع الفوضوية التي تعيشها السّاحة السياسيّة، فعنوان الفيلم "الساحة" تعدى حدود كونه بقعة غير مهيكلة في وسط حي بالعاصمة، لتكون تعبيرا عن الجزائر الوطن، التي تحوّلت إلى بؤرة

صراع بين المستثمرين الأجانب الذين يحاولون نهب ثرواتها، وبين شعبها الذي حاول النهوض باقتصادها، رغم عجزه، ليكون مستقبلها مجهولا ومفتوحًا على التّوقعات.

وأثار السلم كذلك موضوع الديمقراطية التي لطالما كثر الحديث عن مبادئها السّامية، في حين عجزوا عن تطبيقها، وتحقيق آمالها، يشير منتج الفيلم إلى السبيل لتحقيقها، وذلك بإقامة حوار بناء، والسّعي إلى تحقيق التعايش والتوافق رغم كثرة الآراء واختلافها. فالحوار سبيل الأمّة والعالم لتحقيق التوافق والتعايش في زمن لا يعترف بالحدود والاختلاف.

4-2- الاستعانة بأسلوب التضمين:

وتجلى ذلك من خلال الدورة التثقيفية لسكّان الحي بمبادئ قيام الحوار ومفهوم الدّيمقراطية أشار إلى موضوع مضمّن تمثّل في أنواع التّعليم بالجزائر قديمًا وحديثًا، التّعليم القديم الذي صوّر فيه الشّباب بأثواب بيضاء يعتلون قبّعات جالسين على الحصير، حاملين الألواح خشبية، والتّعليم في الزّوايا قائم على التّكرار، واستعمال الألواح، والعصا الطّويلة كأداة للعقاب في حين التّعليم الحديث، نلاحظ وجود الطّاولات، والمكان مضاء، ووجود سبورة وكراسي. للصّورة دور عظيمًا في تلخيص المعاني، فقد نعبّر بصورة واحدة ما تعجز عليه الصّفحات والكتب، كما يمكن أن تحمل الصّورة خطابين مختلفين، والذي لمسناه في المشهد السابق، فهو خطاب مزدوج، يحمل موضوعين مختلفين: الدّيمقراطية وطرق التّعليم فيالجزائر قديمًا وحديثًا.

مقابلة التدريس بين الماضي والحاضر

والتّضمين لم يقتصر على هذا المشهد فقط، وإنّما كثر استعماله، فالتّواصل لا يقتصر فقط على توصيل الرّسائل اللّفظية الصّريحة أو القصدية، إنّ التّواصل كما نتصوّره يشمل مجموع العمليات التي يتبادل بها المخاطبون التّأثير والتأثر، إنّ القارئ قد يعترف بهذا على أنّ هذا التّحديد يقوم على مسلّمة كون كلّ فعل وكلّ حدث يوفّران مظاهر تواصليّة بمجرّد ما يتمّ ادراكهما من قبل كائن إنساني، لذلك كانت القصدية، والتّأثير في المتلقّي شرطين جوهريين تقوم عليهما سميائيات التّواصل، " إذ يجب أن يتوفّر القصد في التّبليغ لدى المتكلّم، وأن يعترف متلقّي الرّسالة بهذا القصد"[1] "كما أنّ التّأثير يعد وظيفة أساسية للكلام في حقل السيميولوجيا"[2].

للمتلقّي دور هام في فهم الرّسائل التّعيينية والتضمينية التي يحملها الفيلم، فالمتفرّج ليس كيانا هامدًا، ولهذا فإنّه يفعل في النّص ويلوّنه بما يحمله من قناعات وأفكار وعواطف فيعمد إلى تأويل ما يشاهده حسب اديولوجيته وثقافته، والفئة العمرية التي ينتمي إليها، فلكلّ قراءته ولكلّ تأويلاته، "فهناك من يركّز في إدراكه للعمل المرئي على جملة الرّسائل المنبثقة من تناغم مفردات النّص البصري كلّها، فيوزّع انتباهه على المنظومة ككل، وهناك من يركّز وعيه على الجانب الحسّي لأجساد الممثّلين والممثّلات وأشكال ملابسهم وتغيرات مناظرهم وحركاتهم، بطريقة تصرّف اهتمامه عن متابعة المعنى الأساسي لتطوّر الحدث"[3].

فالمشاهد يتلقى مجموعة من الصور الفيلمية مع أصواتها، فيحاول فهم رسائلها ويحاول تأويلها في إطار سياقها الثقافي والمجتمعي والحضري، والخطاب المباشر الظّاهر – إذا صحّ التّعبير – تمثّل في الحديث عن مشاكل الشباب، لكن هناك ما هو أعمق، فالمشاهد حاملة لمجموعة من الأفكار المضمرة والمخبّأة بين السطور، ونذكر على سبيل المثال:

4-2-1-المشهد الذي يصوّر العنف في الملاعب مع وجود لافتات مكتوب عليها (مستشفى البنك الوطني): رغم الشعارات التي كثرت حول حريّة التّعبير إلّا أنّ المواضيع السياسية كثيرا ما تناقش بتحفّظ واحتراس، لذلك استعان منتج الفيلم بأسلوب التّضمين والتّلميح لإيصال

[1]- رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وقواعدها، مراجعة وتقديم: عز الدين مناصرة، ط1، دت، ص 192.
[2]- المرجع نفسه، ص 172.
[3]- صلاح فصل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، ط1، 1997، ص 10.

أفكاره، غير أنّ فهم هذا المشهد متوقّف على المتلقّي، فتصوير العنف في الملاعب للحديث عن الأوضاع السياسيّة والاقتصاديّة تقريب لصورة العنف المتفشية في كافة القطاعات، كما يُفهم منها أنّ كرة القدم أصبحت أكثر من مجرّد رياضة للتّرفيه، بل أداة في أيدي المسؤولين السياسيين من أجل إلهاء الشعب عن أمور مهمة في حياتهم.

تبيان التضمين من خلال الصورة

4-2-2- المشهد الذي يصوّر كلّ من "كوزاكي" الشاب والطّفل والشّيخ يلعبون بالأرجوحة:

فالصّورة تحمل العديد من التّأويلات، وتطرح العديد من التّساؤلات، لماذا لعبة الأرجوحة وليس غيرها؟، لماذا توالي الطّفل والشاب ثم الشّيخ على الأرجوحة؟، هل الأغاني التي أدّتها الشّخصيات ذات مقصديّة أم هي عفويّة؟.

تناوب الممثلين في اللعب على الأرجوحة

إنّ اختيار لعبة الأرجوحة لم يكن عفويا، فالتّأرجح نحو الأمام والخلف تعتبر عن الأوضاع المزرية التي يعيشها الجزائري، فرجل للأمام وأخرى للخلف، وكأنّنا منذ أزل ونحن نعيش الجمود. كما أنّ

توالي الطّفل والشّاب والشّيخ على الأرجوحة هو تعبير عن عدم تغيّر الأوضاع لعدّة أجيال، فمنذ الاستعمار إلى يومنا ونحن في مكاننا.

والأغاني كذلك ذات معنى إيحائي، فكلّ جيل يؤدّي أغنية تعكس أوضاعه، وتعبّر عن أفكاره، فأغنية الشّيخ كانت لعملاق الأغنية الأمازيغية "ايدير" التي تقول: "أسنْدوأسنْدو، أَكْنْ أَنْشَارْ أَفُوقالْ" تعبيرا عن الأوضاع الاقتصادية، القائمة على مداخيل البترول، وكأنّه بقرة حَلوبْ، نعيش على عائداتها. أمّا "كوازاكي" فقد أدّى أغنية تعبّر عن أفكاره القائمة على الهجرة والحرقة، هروبا من هذه الأزمة التي يعيشها الجزائريين.

والطّفل الصّغير أدّى أنشودة "عليك منّي سلام، يا أرض أجدادي"، تعبيرًا عن اليأس والحزن العميق لما آل إليه الجزائر الوطن الحبيب " فإذا كان السيميوطيقي والنصيون يبحثون عن الدلالة والمعنى داخل النص الأدبي والفني فإن علماء سيميوطيقا الثقافة يبحثون عن المقصديات والوظائف المباشرة وغير المباشرة"[1].

لا يمكن الحديث عن الصورة السينمائية إلا في علاقتها بالمستقبل أو المتلقي، الذي يتلقى هذه الصورة، ويدخل معها في علاقات تفاعل، وإدراك وتقبل و لذة حسية و ذهنية، و من ثمة لا تتحقق مقصدية الفيلم إلا بفعل التلقي أو التقبل، لان المشاهد هو الذي يعيد بناء الصورة المتلقية دلالاتها الحقيقية أو المحتملة أو الممكنة.

المبحث الثاني: مظاهر الثقافة المجسدة من خلال فيلم الساحة La place

1-مظاهر الثقافة الجزائرية والهوية:

الثقافة هي ذلك الكل المعقّد، الذي يشمل المعرفة، المعتقدات، الفنون، والقانون، الأخلاق والعادات والعرف، وكافة المقدّرات والأشياء الأخرى التي تؤدّي من جانب الإنسان باعتباره عضو في المجتمع"[2]فهي فعل اجتماعي يقوم به الإنسان، ويشمل كل نشاط يقوم به، أو يتأثّر به من خلال احتكاكه بالمجتمع وتواصله معه.

[1]- جميل حمداوي، سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة، الاثنين 2010/11/01 على الثامنة، على الموقع:maamri-ilm2010.yoo7.com/t1675-topic

[2]- حسين عبد الحميد رشوان، الثقافة دراسة في علم الاجتماع، مؤسسة الشباب، الإسكندرية، 2006، ص 5.

والثقافة ليست ظاهرة معزولة، خالية من أي فعالية اجتماعية أو سياسية بل هي أساس الهوية ولهذا كانت مشكلة الهوية في الجزائر شديدة الارتباط بالإشكالية الثقافية، فمن بين أسباب الأزمة التي مسّت المجتمع الجزائري، الطّابع الأحادي للتصوّرات السّائدة في مجال الثقافة، كالتّأكيد على الإسلام فقط أو على العروبة وحدها، أو الأمازيغية لا غير، هذه النّظرة هي التي أسّست لهويّة ناقصة، تقوم على الإقصاء الذي أفرز العنف الذي عاشته بلادنا فيما مضى، وأدّى إلى انقطاع التواصل، وعدم الانسجام داخل المجتمع، " فالهوية وحدة جماعة بشرية ما، كائنة ما كانت تناقضاتها أي تعدّدها، كما تتجلّى في الخصوصيات أي التجانس المميّز، كما تصنعه الجغرافيا والتاريخ، وكما تعبّر عنه التطلّعات الأصليّة والأساسية لدى الإنسان"[1] فمن خلال تاريخ الجزائر الطويل تشكّل الوجدان الثقافي للمجتمع الجزائري على ثلاث أسس تمثّل الهويّة الجزائرية وهي:

- الحضارة الأمازيغية.
- اللّغة العربية.
- الدّين الإسلامي.

تعنى سيميوطيقا الثقافة بدراسة الأنظمة الثقافية باعتبارها دوالا وعلامات، وأيقونات وإشارات رمزية لغوية وبصرية، بغية استكناه المعنى الثقافي الحقيقي داخل المجتمع، ورصد الدلالات الرّمزية، والانتروبولوجية والفلسفية والأخلاقية[2]، فتناولنا في هذا الجزء من البحث مجموعة من المظاهر الثقافية، بدراسة الدوال والعلامات بغية بناء المعنى العميق، وتحصيل الدلالة المخفية في طيات الفيلم، فأشرنا إلى بعض المظاهر الثقافية الجزائرية المجسّدة في مشاهد الفيلم والمعبّرة عن الهوية الوطنية والاجتماعية، فنذكر منها:

1-1- اللّغة:

العامل الثقافي عنصر أساسي في تحديد الهوية الاجتماعية والوطنية، واللّغة أهم عنصر من عناصر الثقافة، فثقافة أي مجتمع مرتبطة ارتباطا وثيقا بنمط اللّغة، والأسلوب المتّبع فيها، وإذا

[1]- الميلودي شغموم، المتخيّل الهويّة (الكرامات أنموذجا)، مجلة بصمات، جامعة الحسن الثاني محمدية، دار البيضاء، 1990، ص 25.

[2]- ينظر جميل حمداوي، سيميوطيقا الثقافة (يوري لوتمان أنموذجا)، 2014/07/9، على الموقع الالكتروني:
http://www.alukah-net//interature-language/0/73254/10:03.14/04/2016

أخذنا بعين الاعتبار أنّ العامية عنصر من عناصر الثقافة الوطنية تبيّن لنا مدى التفاعل بين التّراث والحداثة في الثقافة الجزائرية، ذلك أنّ اللّغة العامية هي لغة السينما، والتي جاء بها حوار الفيلم، غير أنّها كانت تحمل بعض المفردات بالفصحى، باعتبارها اللّغة الوطنية الرّسمية ولغة الطّبقة المتعلّمة، كما نجد كذلك في طيّات الكلام بعض الاستعمالات لمفردات قبائلية، كإشارة للجذور الأمازيغية للهويّة الجزائرية كدوال معبّرة عن رسمية هذه اللّغة التي عانت التّهميش لسنوات عدّة، فنجد ألفاظا تداولتها الشّخصيات في حواراتها، كما تجسّدت في اسم العلم: "داد فحري"، ونجد كذلك حضور للأغنية القبائلية التراثية، "دايذير"، وغناء أحد الفتيات (سارة) بالقبائلية، فالعلامات تنوّعت بين اللّغوية والموسيقى وتضافرت لتشكّل سيميوزيس أو السيرورة السيميائية.

1-2- اللّباس:

بالإضافة إلى الاستعمال اللّغوي، نجد اللّباس الذي يعبّر عن الهوية الجزائرية، وتنوعه ساهم في اثراء ثقافتنا، اللّباس الرّجالي أو النّسوي التّقليدي كان حاضرا بشكل ملحوظ، فنجد "الكاراكو العاصمي"، واللّباس الشّاوي والقبائلي، وكذلك الحايك القديم الذي تضيفه المرأة على جسدها حين يغادرن منازلهنّ التزاما للحشمة"[1]، وهي قطعة قماش بيضاء تلفّ على جسد المرأة.

اللباس التقليدي الجزائري

إضافة "للعجّار" الذي يغطّي الوجه ويبقى فقط على العيون وهو مطرّز بالمجبود، أمّا عن الكشوة الرجالية فنجد "البرنوس"، وكذا سروال الشّلقة مع الجاكيت والحزام العريض، الشاشية

[1]- الموسوعة الحرة ويكيبيديا، حايك جزائري، على الموقع: ...حايك <wiki https://ar.m.wikipedia.org

والقشّابية...كلّها ذات قيمة تراثية عظيمة، واستخداماتها اليوم تحمل نوعا من التّباهي بالتّراث والهوية الجزائرية المستقلّة.

بالإضافة إلى اللّباس التّقليدي نجد اللّباس المعاصر، وهو اللّباس البسيط اليومي، الملائم لتغيّرات العصر، ونجد كذلك اللّباس الإسلامي المتمثّل في القميص الأبيض التي غالبا ما تلبس إلى المساجد لأداء الصّلوات، وكذا الحجاب العادي الذيّ اقتنته عائلة "كوازاكي"، والنّقاب الأسود الذي لبسته نساء الحاج "عمي رابح"، وهو لباس مشرقي أفغنستاني، أو عراقي نتيجة التوسّع للتيار الإسلامي في الجزائري " والنقاب زي فضفاظ غالبًا ما يكون أسود اللّون، يخفي معالم جسد المرأة بالكامل، عدا العينين"[1]، ويعبر هذا التنوع من جهة على انفتاح المجتمع الجزائري على كل الثقافات، وأحيانا على الاستلاب.

1-3- الفن : في المجال الفني نجد بعض الآلات الموسيقية التّقليدية كالقبري والبندير وغيرها من الآلات الموسيقية البسيطة ذات الصّوت المميّز، والتي وجدناها في الفيلم تذكّرنا بتراثنا الفني العريق فنذكر منها:

1-3-1-القمبري: وهي آلة موسيقية ذات أوتار منقورة للقناوة، تستعمل أساسا في شمال افريقيا والمالي حيث أتى بها العبيد من غينيا، كما يستعملها التوارق والبربر... يعزف عليها رفقة "القراقب" الحديدية، وطبل كبير لتوجيه انجذاب الأنصار خلال الطقوس اللّيلية التي تدعى "ليلا" وهي خليط من الاحتفال والتّداوي، حيث يفترض أنّها تسمع بتفريغ الهموم التي يعاني منها الأنصار"[2].

1-3-2- البندير: آلة موسيقية تقليدية، معروفة في كافة الطّبوع الجزائرية وفي كل المناطق وقلّما نجد عرسا خالي من الفرق التي تضرب على البندير والقصبة، لكن الفيلم أشار إلى دور آخر لهذه الآلة غير كونها آلة موسيقية طربية، فقد لعبت دور المنبّه وصوتا يتقدّم إعلان عن خبر عاجل، وهذا الأسلوب في نشر الأخبار كان معروفا قديمًا خاصة في المداشر.

---

[1]- الموسوعة الحرة ويكيبديا، حايك جزائري، على الموقع: ... حايك wiki>https://ar.m.wikipedia.org

[2]- المؤسسة العمومية للتلفزيون(EPTV)، القمبري آلة موسيقية تقليدية، 03/08/ 2010،على الموقع:WWW.medmen.eu/ar/notice/EpT 00131

1-3-3- القلّار : آلة موسيقية من التّراث الجزائري، وهي في طريق الانقراض، يُعزف عليها **كالدّربوكة**، ذات طبل مصنوع من جلد للحيوانات وهي أسطوانية الشّكل، يوضع عليها حزام لتعلّق على الكتف، ولقد عزف عليها "دادا فحري"، في الفيلم.

أمّا عن الموسيقى عامة، الموظفة في الفيلم فهي مزيج بين الموسيقى المعاصرة والموسيقى الشّعبية العاصمية دلالة على الثقافة الجزائرية المعاصرة، التي سايرت مجريات العصر دون نسيان ماضيها وتراثها.

1-4- الدّيكور والبناء المعماري:

بالإضافة إلى اللّباس والأكسيسوارات التي تتزيّن بها المرأة الجزائرية نجد الدّيكور والبناء المعماري الخاص، والمتمثّل في القصبة كرمز للهويّة الجزائرية، ومعلم تاريخي هام، بحيث "يعدّ حي القصبة في أعالي العاصمة الجزائرية من أكبر الأحياء القديمة في الجزائر، وصنّف من المواقع التي ينبغي أن تحافظ عليها اللّجنة الوطنية لحماية أملاك الدّولة.

كما يعتبر حي القصبة بموقعه ومعالمه وهندسته، شاهدا على ذاكرة الأمّة وتاريخ الشّعب الجزائري لاحتوائه على أكبر تجمّع عمراني لمباني يعود تاريخ بنائها إلى العهد التّركي، ومنها قصر مصطفى باشا، وقصر دار الصّوف، وقصر دار القادس، وقصر سيدي عبد الرّحمان، ودار عزيزة بنت السّلطان، وقصر دار الحمرة الذي تحوّل إلى دار الثّقافة إلى جانب قصر أحمد باي الذي يشغله المسرح الوطني"[1] فنقلت لنا عدسة الكاميرا صورة أحيائها، وجدرانها البيضاء وسطوحها الواسعة، وشبابيك نوافذها، فكانت خلفية معبّرة عن هويّة هذا الشّعب وجمالية بنائه المعماري القديم، في حين يصوّر الأحياء والعمارات الجديدة بالفوضوية والضّيق، وانعدام المساحات الخضراء، وكأنّه بصدد إيصال رسالة بعدم نسيان هذا التّراث الجميل والجري وراء ثقافة، هي أصلا غربية وغريبة عن مجتمعنا.

[1]- منتدى ستار تايمز، حي القصبة بالجزائر (معلم تاريخي عريق)، 2009/07/13، 17:12، على الموقع: WWW.Startimes.com/ ? t:18040507

صورة القصبة

1-5- المعتقدات:

تمثّل المعتقدات الشّعبية رافد من روافد المجتمع، ومع مرور الزّمن أصبحت تلك المعتقدات تلعب دورا مهمّا في ترسيخ جزء من ثقافة الأفراد، وتوجيه سلوكهم، " وقد يبلغ إيمانهم بصحّة هذه الخرافات الشعبية جدا يجعلهم يخالفون العقل وحتى الدين من أجل تطبيقها"[1].

غير أنّ هناك من الظواهر والأمور التي رسّختها الأديان والكتب المقدّسة المرتبطة بما الورائيات، وعالم الجن والشّياطين من الأمور التي تعرّض لها النّص القرآني، كونهم مخلوقات نارية في قوله تعالى: ﴿ وخلق الجان من مارج من نار﴾ **الآية(15)- من سورة الرحمان**، فهي غير مرئية لكنّها تأكل وتشرب وتعقل، لذا ستحاسب يوم القيامة شأنها شأن الإنسان، وقد تسكن جسد البشر فيطلق على المريض بأنّه مسكون، ويعالج عن طريق الرّقية الشّرعية بواسطة القرآن، أو تستعمل طرق ووصفات شعبية راسخة في ثقافتنا كالباخور بالجاوي وبعض الأعشاب ليطرد الشّياطين.

وهذه الذّهنية صوّرها الفيلم في مشهد غنائي يتحدّث عن التّأثير الكبير لجمال الشابة "نعيم" التي أخذت عقول سكّان كل الحي، فأشار إلى ذهنية الشّابات اللّواتي أطلقن على هذه الظّاهرة اسم:

[1]- جريدة الاتحاد، واقع المعتقدات الشّعبية في المجتمع الجزائري، 2012/12/25، 20:24، على الموقع الالكتروني: واقع- المعتقدات- الشعبيةwww.elidihadonline.html.com/societè/9972

"إفلونزة الغزلان"، في حين أعلنت النّساء الأكبر سنا عن خطر نعيمة باعتبارها "جنية بنت الشّيطان"، واستعن بالطّالبْ الذي حاول إخراجها على طريقته الخاصة (الباخور والجاوي).

كما أنّ هناك موضوع العين والحسد الذي يؤمن الجزائريين بآثاره صغيرهم وكبيرهم، وأنّ لزوم الصّمت أثناء أداء أيّ مشروع هو من الإجراءات الأزمة لتفادي المصائب.

1-6- روح العروبة:

تناول المشهد المصوّر في السّفارة الأمريكية تأييد الجزائريين للقضية الفلسطينية، والتي تعتبر قضية العرب والمسلمين كافة، فتجسّد الموقف على لسان أحشيشة الذي واجه أمريكا التي تساند إسرائيل وتدعمها بكل وسائلها، للقضاء على الهويّة العربية الإسلامية لهذا المكان المقدّس، فندّد بوحشية اليهود بغزّة، ولقد استعان المشهد بمختلف أنماط التّعبير، فبالإضافة إلى العلامة اللّغوية اللّفظية استعمل الرمز الذي جسّده الحذاء (هو رمز لإذلال الحكومة الأمريكية يرجعنا إلى الموقف التّاريخي للصّحفي العراقي الذي ضرب أحد حكّام أمريكا بحذائه).

1-7- الصّراع بين الأجيال (الأصالة والمعاصرة):

لعلّ من أهم القضايا الشّائكة التي ذاع صيتها في السّنوات الأخيرة هي قضية صراع الأجيال، على أنّ هذا الصّراع زاد حدّه في الآونة الأخيرة مع انتشار وسائل الإعلام، إضافة للتّطوّر والانفتاح الذي يعيشه مجتمعنا.

وبرزت المشكلة هنا بين جيل من الأدباء المحافظين المتمسّكين بالموروث والتّقاليد القديمة التي نشؤوا عليها، وجيل الشّباب، نشأ في ظل الانفتاح الجماعي والثقافي، وبالتالي رفض كلّ ما هو تقليدي وموروث، غير أنّ المشكلة لا تقف عن حدّ الاختلاف، بل قد تتعدّى ذلك إلى حدود الصّراع والحوار الذي جرى بين كوازاكي و المشاييخ في السّاحة يدخل في هذا الإطار فالمشاييخ في السّاحة يدخل في هذا الإطار، فالمشاييخ دائما يفتخرون بالمبادئ السّامية والأخلاق العالية وكثرة البركة والخير، في حين كوازاكي كشف اللّثام عن الحقيقة، بأنّ كلّ جيل يفتخر بزمانه وتشاؤم بالمستقبل، وهذه النّظرة قد ملّت منها الذّهنيات، وحان لهم بتغيير موقفهم المنتهي الصلاحية، والحوار هنا جسّد هذا الاختلاف، لكنّه حقّق هدف الإقناع بسكوت المشاييخ وعدم

ردّهم، وبالتّالي تمهيد الطّريق لتحقيق التّفاهم والانسجام، فالحوار هو السّلاح الوحيد في أيدي البشر، للتّفاهم وتحقيق السّلام، واحترام الآخر، مهما كانت معتقداته وثقافته.

2-مظاهر المثاقفة والتّعددية:

مبدأ الحوار لا يجب أنّ يتحقّق فقط بين الأجيال لثقافة واحدة، وإنّما لابدّ أن ينطلق من أصغر خلية في المجتمع وهو فرد إلى أن يتحقّق بين الثقافات العالمية المختلفة، ليسود السّلام والوئام بين الأمم. " وسيميائيات الثّقافة لا تقتصر على تحليل ثقافة واحدة أو خاصة، بل تتعدّ ذلك إلى ثقافات كونية، تتّسم بطابع عام، قوامها الانفتاح والتّعايش، التّواصل والتّكامل، التّعددية والتّهجين، الاختلاف والتنوّع، التّسامح والتّعاون والمثاقفة، وتداخل النّصوص، وتعدّد اللّغات..."[1] وقد جسّد الفيلم هذه الحالة من الثّأر والتّأثير من خلال العديد من المشاهد، وقبل التطرّق إليها، استحسنا التعرّض لمفهوم المثاقفة أوّلا.

2-1- مفهوم المثاقفة ومظاهر التأثر بالأخر :

المثاقفة من المفردات التي تعبّر عن أوجه التّبادل الثّقافي (الأخذ والعطاء) بين الحضارات البشرية المتعدّدة وهو اتّجاه يسعى أن يكون وسطا بين الانفتاح المطلق الذي يؤول إلى الانصهار في ثقافة الآخر، وبين الانغلاق المطلق الذي يؤول إلى الانعزال تمامًا عن الآخر والعالم بأسره وبهذا المعنى تُعدّ المثاقفة رافدًا مهمًا تسعى كلّ أمّة من خلاله إلى معرفة الآخر، واستثمار ما لديه من قيم ومعطيات إنسانية وحضارية، وإلى تنمية كيانها الثّقافي بشكل خلّاق، وغير مضر بمقوّمات الهوية وثوابتها.

لكن قد يحمل مصطلح المثاقفة مفهوم الغزو الثقافي، الذي يتضمّن في طيّاته الرّغبة في محو الهوية وإلحاقه بالآخر، وفرض التّبعية عليه ومعاملته بنظرة فوقية، احتقارية متغطرسة، لذا لابدّ من الحرص والأخذ بما يفيد والابتعاد عن النّقل والتّقليد دون العمل على الاستفادة والإبداع، كما أنّ إدراك ثقافة الآخر واقفة على إدراك ثقافتنا وذواتنا.

[1]- ينظر: جميل حمداوي، سيميوطيقا الثقافة (يوري لوتمان أنموذجا)، 2014/07/09، على الموقع الالكتروني: www.alukah-net//interature-language/0/73254.8/05/2016.02:30.

2-2- الهوس بالإعلام الآلي والاتصال، واستعمال الوسائط الجديدة:

هناك وعي لشباب اليوم بما وصلت إليه التّكنولوجيا والالكترونيات من تقدّم ودقّة، وهي من ضروريات العصر، بحيث أصبحت المعلومة في متناول الجميع (العولمة)، ولقد أشار الفيلم إلى مجموعة من الوسائط الجديدة للإعلام والاتّصال، فنذكر مثلا إشارته إلى محرّكي البحث .yahoo Google، في قول كوازاكي: " عمّي قوقل، خالتي ياهو..."، وكأنّهما ينتميان إلى الأسرة الجزائرية لكثرة استعمالهما، كما أشار إلى الاتّصال عن طريق sms وskype وViber، بالإضافة إلى الهاتف النّقال الذي هو بدوره له كلّ هذه المزايا، وأشار الفيلم إلى وسيط آخر تمثّل في الكاميرات الجدارية على أبواب السفارات، فكان الاتّصال غير مباشر، تعبيرا لعلوّ شأن هذه السّفارات في بلادنا ولقد أصبحت هذه الوسائط ليست وسائل للاتصال فقط، بل وسائل لتغيير القيم القديمة واكتساب قيم جديدة. ويتجلى ذلك في الظاهرة المتفشية مؤخرا في مجتمعنا، وهي وضع السماعات طوال الوقت في الشارع لسماع الموسيقى، سواء بالنسبة للشباب أو الفتيات، وقد جسد هذه الظاهرة كل من "موحا" و "كنزة".

توظيف الوسائط الجديدة في الفيلم

2-3- الانبهار بالآخر ومحاولة الانحلال فيه: يتولّد الانبهار من اتّساع الهوة بين العالم الغربي المتقدّم والعالم الثّالث المتخلّف، بحيث يعيش الأوّل البذخ والثّراء الفاحش، في حين الثّاني يتخبّط في الفقر والأزمات .كما قد يتولّد نتيجة الزّيف الإعلامي الذي تنتهجه هذه الدّول لتزيين صورتها ومغالطة شبابنا، بكونها جنّة على الأرض، من وضع رجله فيها ونسي همّ الدّنيا والآخرة، إضافة إلى هذا الانبهار نجد سوء الأوضاع الدّاخلية التي لا تشجّع إلّا للهرب من الوطن، وتخلّيه عن

انتمائه إليه، فالزّواج بالأجنبيات ظاهرة متفشية في مجتمعنا، ولقد جسّدها الفيلم في شخصية "موح" الذي أقام علاقة افتراضية مع دانمركية، ويحلم بالحصول على الفيزا والهجرة بعيدًا.

2-4- استعمال اللّغة الفرنسية : استعمال هذه اللّغة في الوسط الجزائري ناتج عن السياسة الاستعمارية لمحو الهوية والثّقافة العربية الإسلامية، ولطول مدّة مكوثها في الوطن (132 سنة) كادت أن تحقّق مرادها، وهذه المثاقفة القهرية – إن صحّ التّعبير – تجسّدت عن طريق تهجين اللّغة المحليّة لتكون خليطا بين لغتين، وهذه الظّاهرة تشترك فيها جميع دول البحر المتوسّط المجاورة كتونس والمغرب، وهذا نتيجة تعرّضها لنفس السياسة الاستعمارية، ونجد هذه الظاهرة في اغلب حوارات الفيلم.

2-5- الانفتاح على الثقافات الأخرى : لقد كانت من نتائج العولمة أن يصير العالم قرية صغيرة، فبنت جسورًا لالتقاء الثقافات وتحاورها ومعرفة كلّ واحد بالآخر، ولقد كان تجسيد الشّباب لمظاهر ثقافية لكلّ بلد، دليل على وعي الشّعب الجزائري، كما قد يُفهم بذكر الفيلم لهذه الثّقافات مقابلتها بالثقافة المحلية للمشاهد، فذكر الفيلم خصوصية كلّ تجمّع، سواء في اللّباس أو الرّقص أو الموسيقى، فركّز على التوجّهات الإيديولوجية للولايات المتّحدة الأمريكية، وعلى الجانب الفنّي للهند والجانب الاقتصادي والعملي للصّين، وكأنّ المخرج يريد أن يقول أنّ قيام أيّ حضارة قائم على ثلاثة عناصر أساسية وهي السياسة، الاقتصاد والفن.

2-6- التناص: ظهر مصطلح التناص عند "جوليا كريستيفا" عام 1966م إلّا أنّه يرجع إلى أستاذها الرّوسي "ميخائيل باختين" الذي أشار إلى مصطلح الحوارية، بعد ذلك اتّسع مفهومه وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدّراسة والاهتمام، وشاعت في الأدب الغربي، ولاحقا انتقل هذا الاهتمام بتقنية التّناص إلى الأدب العربي مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر أدبية ونقدية غربية، ضمن الاحتكاك الثّقافي إضافة إلى التسريبات التراثية الأصلية.

ولقد أوردنا التناص تحت عنوان المثاقفة والتّأثر لكون السيناريست عاد إلى التّاريخ ليستفيد من التّراث الإسلامي العريق بالتناص من خطبة طارق بن زياد، لمّا أحرق جميع سفن جيشه وخطب فيها قائلًا: " أيّها النّاس أين المفر؟ البحر من ورائكم والعدو من أمامكم وليس لكم واللّه إلّا الصّدق والصّبر..."، فيتشابه الموقفين في كون اللّحظة حاسمة ومصيرية، لابدّ من العزم والثّبات لمواجهة

المستحيل، من أجل الخروج إلى برّ الأمان، فيخطب "دادا فخري" بلباس حربي يعود إلى زمان الفتوحات الإسلامية قائلين:" البحر من ورائكم، والمشاكل أمامكم والجزائر بيناتكم تناديكم".

2-7-التأثر بثقافة الهيب هوب:

الهيب هوب هي أكثر من مجرّد موسيقى فهي حركة ثقافة السّود المولّدين الأمريكيين، الذين عانوا الاحتقار والاضطهاد جرّاء التّمييز العنصري، وتسمى كذلك موسيقى الشّارع، وهي شحنة غضب من الأوضاع السياسية والاجتماعية، لتترجم في موسيقى وأغاني نذكرها كما يلي:

- **ديجي** : وهو فن تشغيل الأقراص الموسيقية، والتّلاعب بها على أنغام متعدّدة، وقد تصل بذلك إلى درجة اختلاط الموسيقى بأخرى، لتكون مزيجا موسيقيا بامتياز.

- **الكتابة على الجدران : Graffiti** وهي بمثابة التّعبير البصري لموسيقى الرّاب، ولقد تجسّدت الرّسومات على جدران السّاحة بحيث اختلفت الصّور والكتابات والألوان لتشكّل لوحة فنيّة بامتياز والملاحظ على هذه اللّوحة أنّها ليست نقلاً لما هو غربي وإنّما تعبير غربي لمضمون جزائري فنجد كتابات عربية "كالحرية" مثلاً، كما نجد رموزًا داخل الكف، وهي الرّموز المنتشرة في بلادنا الشّاسعة والحاملة لدلالات كثيرة، يمكن أن نقول عنها أنها لغة تمرد، لأنها تعبر عن المكبوتات.

الرسم على الجدران

- **رقص البريك دانس :Break Dance** والذي يكون على موسيقى الهيب هوب، وهو التّعبير الجسدي لموسيقى الرّاب.

رقص بريك دانس

- **موسيقى الرّاب :** هي العنصر الأساسي في هذه الثّقافة.

- **بيت بوكس :** هو شكل من أشكال الإيقاع الصّوتي الذي يعتمد بشكل رئيسي على إنتاج قرع الطّبول والأصوات الموسيقية باستخدام فم واحد، الشّفتين واللّسان والصّوت، وقد يتضمّن الغناء أو محاكاة أصوات طبيعية أو اصطناعية وهي لا ترتبط بثقافة الهيب هوب فقط[1].

نستنتج إذا أن ظاهرة التأثر بالآخر، هي ظاهرة حتمية فرضتها ضروريات الحيات الراهنة، ونحن مرغمون على مسايرتها.

[1]- ينظر الموسوعة الحرّة، ويكيبيديا، هيب هوب على الموقع: هيب هوب https://ar.m.wikipedia.org/wiki11:04.

خاتمة

في ختام بحثنا توصلنا إلى النتائج التالية:

استنتجنا من الفصل الأول أنه يمكن للأفلام السينمائية أن تصور الواقع بأحدث الوسائل التي توصلت إليها التكنولوجيا الحديثة، إلا أن المصداقية في تجسيد الأحداث والمواقف، وحتى ما تعلق بالتاريخ، ويبقى الأمر فيها نسبيا وهذا بحكم اختلاف الرؤى لدى الجمهور، وتعدد زوايا النظر للأحداث المنقولة، وطريقة تأولها، أما فيما يخص المعلومات المقدمة عن ظاهرة أو ثقافة أو حضارة معينة، فيتطلب فيها التدقيق والبحث أكثر فيها، بالرجوع إلى الأرشيف، والنظر في مسارها التاريخي، بالاستناد إلى الخلفية المعرفية المسبقة.

وفي الفصل الثاني توصلنا إلى أن الصورة تحمل بالضرورة رسالة إيديولوجية، أو علمية أو فلسفية، ويتضح ذلك من خلال ما تحمله من ألوان وأشكال وحركة في بعض الأحيان، ويتعلق هذا الأمر كذلك بالكفاءة والقدرة على استنباط الأفكار الخفية التي تحملها في طياتها، والتي لا يمكن كشفها إلا من خلال امتلاك خلفية معرفية رصينة.

صحيح أن الجمهور يتشارك بمختلف طبقاته في هذا الوسيط الجديد ألا وهو الفيلم السينمائي، إلا أنه يختلف من حيث الكفاءة والقدرة على التأويل للقضايا المثارة من خلال المادة المعروضة، والتي غالبا ما تكون هادفة.

إن أسلوب السخرية من الأساليب الناجعة في التأثير على المتلقي، وإثارة المتعة في المتفرج، وبالتالي دفعه إلى التغيير بطريقة لاشعورية.

إن الاستعانة بالتضمين والإيحاء من الدرجات الراقية التي قد يصل إليها الأسلوب، بحيث تفتح المجال لتعدد التأويلات، وتحقق بذلك دوام سيرورة العمل الفني.

إن توسيع الدراسات السيميائية جعلته لا يقتصر على المجال الأدبي فقط، بل توسع ليشمل كل من المجال السينمائي والثقافي عامة، لتشتغل على جميع المظاهر الثقافية، كالموضة واللباس والغناء، باعتبارها علامات ورموز وأيقونات، ذات معاني ودلالات تعكس خصوصية كل جماعة بشرية.

وخلاصة القول: يتبين بأن سيميوطيقا السينما هي التي تدرس المادة الفيلمية من زاوية شكلية، تقنية، خطابية، ولفظية، بهدف تحصيل السيميوزيس أو بناء الدلالة تعيينا أو تضمينا.

وأهم ما ترتكز عليه هذه السيميوطيقا الفنية البصرية أو المرئية، هو تفكيك الصور السينمائية وتركيبها من خلال التوفيق بين ثلاثة خطوات أساسية هي: البنية، الدلالة، والوظيفة ومن هنا فقد اتضح لنا بأن الصورة الفيلمية هي صورة أيقونية مركبة ومتحركة، تخضع لجماليات المونتاج ترتيبا وتقطيعا وتغييرا.

وختمنا هذا التحليل بدراسة الجوانب الثقافية، باعتبارها أهم جانب يميز خصوصية مجتمع ما عن غيره، بفضل عاداته وتقاليده التي توضح انتماءه الحضاري.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **بالعربية :**

1. القران الكريم .
2. أحمد الطوخي، السينما وصناعة الأفلام، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، 1390.
3. آمنة بلعلى وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، دار الأمل، تيزي وزو، 2015.
4. برنار توماس، ماهي السيميولوجيا؟، تر: محمد نظيف، ط1، دار البيضاء – المغرب – 1994 .
5. برنارد ف – ديك، تشريح الفيلم، ترجمة: د. محمد منير الأصمعي، ط6، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2013، pdf.
6. جريدة الخبر، يومية جزائرية مستقلّة، 2011/01/26م .
7. حسين عبد الحميد رشوان، الثقافة دراسة في علم الاجتماع، مؤسسة الشباب، الإسكندرية، 2006.
8. رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وقواعدها، مراجعة وتقديم: عز الدين مناصرة، ط1
9. سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، الدار البيضاء، المغرب، ج1، ط2، د ت .
10. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، ط1، 1997.
11. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 .
12. فيلم "الساحة" La place.
13. ماري–تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، pdf .
14. الميلودي شغموم، المتخيّل الهويّة (الكرامات أنموذجا)، مجلة بصمات، جامعة الحسن الثاني محمدية، دار البيضاء، 1990.

- **بالفرنسية :**

Aot pi Mahrzi ,Le cinéma Algérien, Société Nationale d’édition , Alger,

- **مواقع الانترنت:**

http://www.startymes.com:?t:27345168-
http://www.startimes.com/?=1520189804/03/2011.20:44

www.masscomm.kenanaonline.net/postas/141120

http://www.ahewas.ong:

http://www.djagairess.com/elmassa

http://www.startimes.com,11/07/2003,001:31

http://www.startimees/?t=102173

http://www.djazairess.com/elmassa/29406

http://www.ech.chab.com/ar/widgetkit/

http://www.alkhabar.com/press/article/44895

http://www.djazairess.com/elmassa

www.djazairess.com/annasr/9755

www.m.mc-doualiya.com/programs/familiy-children , 13/07/2016

www.almothaqaf.com/index.php/qadaya2014/884309.html

www.maamri-ilm2010.yoo7.com/t1675-topic

www.wikipedia.org/wiki/

http://www.alukah-net//litirature-language/0/73254/10:03.14/04/2016

https://ar.m.wikipedia.org

WWW.medmen.eu/ar/notice/EpT 00131

www.Startimes.com/?t18040507

www.elidihadonline .html الشعبية- المعتقدات- واقع- .com/societè/9972l

www.alukah.net/litirature-language/0/73254 08/05/2016.02:30.

11:04https://ar.m.wikipedia.org/wiki

الفهرس

مقدمة.....1

الفصل الأول

الصناعة السينمائية

المبحث الأول: السينما والفيلم السينمائي.....5

1- نشأة الفيلم والصناعة السينمائية: 7

1-1- عند الغرب:.....7

1-2- عند العرب :.....8

2-لغات السينما 8

2-1- الصورة المتحركة.....9

2-2- الاستتباع القصصي 9

2-3- الصوت اللّفظي 9

2-4- الضجيج 9

2-5- الموسيقى 9

3- عناصر تشكّل الفيلم السينمائي ووظائفها:..... 10

3-1- السيناريو 10

- الحوار 11

- الصورة 12

-الصوت والمؤثّرات والموسيقي..... 13

3-2- المونتاج 14

3-3- الإخراج 14
4- وظائف الفيلم السينمائي: 14
المبحث الثاني: السينما الجزائرية بين التاريخ والواقع. 16
1- السينما الجزائرية والمقاومة: 16
1-1- سينما الستينات(السينما الثورية): 18
1-2- سينما السبعينات 19
1-3- سينما الثمانينات..... 19
1-4- سينما التسعينات 20
1-5- السينما في الألفية الجديدة 20
2- إكراهات الواقع وإشكالية السينما: 21

الفصل الثاني:

الظواهر السيميوثقافية لفيلم الساحة

المبحث الأول: الفضاء السيميوطيقي للفيلم. 27
1-البطاقة الفيلميّة: 27
2- موضوع الفيلم:..... 28
3- تحليل المادة الفيلمية والتقنيات المستخدمة:..... 30
3-1- الصورة: 31
3-1-1-البنية المقطعية للفيلم 33
3-1-2-مقطع قائمة الأسماء: 34
3-1-3-تحليل تفصيلي للمتتالية 14: 35
3-1-4-دراسة اللّقطة:..... 37
3-1-5-المؤثّرات البصرية 40

3-1-6- الترجمة..... 41
3-2-دراسة العلامات اللّفظية: الصّوت والمؤثّرات والموسيقى. 42
3-2-1-الحوار 42
3-2-2-الموسيقى 44
3-2-3-السّرد باستخدام الصّوت المرافق 46
3-2-4-المؤثّرات الصّوتية..... 47
4-تحليل المضمون والتلفّظ الفيلمي:..... 48
4-1-أسلوب السخرية: 49
4-1-1-نقد المؤسّسة الاجتماعية: 49
4-1-2- نقد المؤسّسة الدّينية:..... 50
4-1-3-نقد المؤسّسة الثقافية: 50
4-1-4-نقد المؤسّسة السياسيّة:..... 50
4-2- الاستعانة بأسلوب التضمين:..... 51
4-2-1-المشهد الذي يصوّر العنف في الملاعب مع وجود لافتات مكتوب عليها (مستشفى، البنك الوطني): 52
4-2-2- المشهد الذي يصوّر كلّ من "كوزاكي" الشاب والطّفل والشّيخ يلعبون بالأرجوحة 53
المبحث الثاني: مظاهر الثقافة المجسدة من خلال فيلم الساحة La place..... 54
1-مظاهر الثقافة الجزائرية والهوية: 54
1-1- اللّغة:..... 55
1-2- اللّباس: 56
1-3- الفن 57
1-3-1-القمبري..... 57

1-3-2- البندير 57
1-3-3- القلّار 58
1-4- الدّيكور والبناء المعماري:..... 58
1-5- المعتقدات:..... 59
1-6- روح العروبة:..... 60
1-7- الصّراع بين الأجيال (الأصالة والمعاصرة): 60
2-مظاهر المثاقفة والتّعددية:..... 61
2-1- مفهوم المثاقفة ومظاهر التأثر بالأخر : 61
2-2- الهوس بالإعلام الآلي والاتصال، واستعمال الوسائط الجديدة:..... 62
2-3- الانبهار بالآخر ومحاولة الانحلال فيه 62
2-4- استعمال اللّغة الفرنسية 63
2-5- الانفتاح على الثقافات الأخرى 63
2-6- التناص 63
2-7-التأثر بثقافة الهيب هوب: 64
خاتمة..... 66
قائمة المصادر والمراجع 69
الفهرس 72