جامعة مولود معمري تيزي وزوو -تامدا

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم العلوم الإنسانية

فرع علوم الاعلام والاتصال

الصورة المزدوجة للمرأة الجزائرية عبر الإنتاج السينمائي

دراسة سيميولوجية لفيلم **Délice Paloma**

مذكرة تخرج ضمن متطلبات لنيل شهادة ماستر في علوم الاعلام والاتصال

تخصص: سمعي بصري

من اعداد الطالبين:

-طاهر حداد.

-كريمة بتروني.

تحت اشراف الأستاذة:

د. كريمة سبيلي

السنة الجامعية

2025/2024

شكر عرفان

أولا نحمد الله تعالى على نعمته علينا ونشكره على عونه وتوفيه لنا لإنجاز وإتمام هذا العمل وكما نوجه عبارات الشكر والتقدير إلى الأستاذة سبيلي كريمة لأشرافها على هذا العمل وكل المجهودات التي بذلتها ونشكره أيضا على نصائحه التي قدمها لنا لنتمم هذا العمل.

وكما نتقدم بجزيل الشكر لأساتذة علوم الاعلام والاتصال الذين لم يبخلوا علينا بمعلوماتهم

وكما نشكر كل الذين ساعدونا على إنجاز هذا العمل من بعيد ومن قريب.

الاهداء

اهدي عملي إلى من كانوا لي سندا طوال حياتي أبي وأمي الغاليين

إلى أخوتي كل واحد باسمه ومقامه ومكانته

إلى زميلي وصديقي في العمل طاهر الذي تشاركنا مشوار الدراسي معا

إلى صديقة عمري وذراعي الأيمن مسيسليا.

اهدي لكم هذا العمل المتواضع.

كريمة

الاهداء

إلى من كانت دعواتهم سر توفيقي الى من علموني ان النجاح لا يهدى بل ينتزع بالإرادة والعسر الى والديا العزيزين شكرا لكما على كل نظرة أمل ودعم.

إلى اخوتي كل واحد باسمه الذين ساندوني في كل لحظة احتجتهم فيها .

إلى زميلتي في العمل "كريمة بتروني"

اهدي هذا العمل المتواضع اليكم فهو ثمرة دعمكم ونتيجة ثقتكم

طاهر

فهرس المحتويات

ملخص الدراسة

مقدمة.....أ

إشكالية الدراسة وتساؤولاتها.....4

2-أسباب اختيار الموضوع..... 6

الأسباب الذاتية.....6

الأسباب الموضوعية.....6

3- أهمية الدراسة.....7

5-منهج الدراسة.....11

-أدوات الدراسة 10

-مجتمع البحث وعينته.....14

-تحديد المصطلحات.....16

- -الصورة:..... 17
- -المرأة.....19
- الازدواجية:.....19
- -السينما:.....20

9-الدراسات السابقة:.....23

الدراسة الأولى:.....23

- الدراسة الثانية.....25
- الدراسة الثالثة:.....26

تمهيد 31

المطلب الأول:..... 32

-1نشأة السينما الجزائرية.....32

-2-الاباء المؤسسون.....40

التحديات التي واجهتها السينما الجزائرية.....42

دور السينما الجزائرية.....45

تمهيد **42**

المطلب الأول: توظيف المرأة في السينما الجزائرية.....**43**

المطلب الثاني: ثنائية المرآة الجزائرية بين التقليد والحداثة.....**44**

صورة المرآة في الخطاب التقليدي والحداثي..... **49**

المطلب الثالث: تحديات المرأة الجزائرية في قالب سينمائي وصورتها الجديدة من الرمزية الى الريادة.....**46**

خلاصة.....Er
reur ! Signet non défini.

تمهيد:.....**51**

: اللغة السينمائية **52**

–تعريف اللغة السينمائية:.....**52**

الأسس والمدونات والشفرات في اللغة السينمائية..... **60**

عناصر اللغة السينمائية **64**

المدونات والشفرات في اللغة السينمائي.....**69**

خلاصة.....**71**

تمهيد.....**66**

بطاقة تقنية عن المخرج.....**68**

بطاقة تقنية عن فيلم ديليس بالوما:.....**69**

ملخص الفيلم:.....**69**

أدوار شخصيات الفيلم **69**

التقطيع التقني للمتتاليات المختارة

لمقطع1..... **72**

المقطع 2.....**73**

المقطع3.....**75**

المقطع 4.....**76**

المقطع5.....**77**

مقطع6.....**79**

المقطع7.....**82**

المقطع8.....**83**

المقطع 9.....**86**

التحليل التعيني والتضميني للمستويات المختارة.....**87**

المستوى التعيني للمقطع الأول.....**87**

المستوى التضميني للمقطع الأول.....**88**

المستوى التعيني والتضميني للمقطع الثاني **89**

المستوى التعيننني ولتضميني للمقطع الثالث.....**91**

المستوى التعيننني والتضميني للمقطع الرابع **94**

.المستوى التعيني والتضميني للمقطع (5) والمقطع(6).....**96**

المستوى التعيني للمقطع (7):.....**101**

المستوى التعيني والتضميني(8).....**103**

المستوى التعيني ولتضميني (9) **106**

المستوى التعيني والتضميني رقم (10) **108**

نتائج الدراسة.....**111**

الخاتمة.....**114**

قائمة المراجع.....115

ملخص الدراسة

تهدف هذه الدراسة التي تحت عنوان صورة المرأة المزدوجة عبر الإنتاج السينمائي الجزائري على العناصر البصرية والسمعية التي ساهمت في تشكيل المستوى التضميني لصورة المرأة المزدوجة.

إلى السعي وراء التعرف على الدور الذي لعبه الخطاب السردي والبصري لفيلم ديليس بالوما في توليد المعاني التضمينية. الازدواجية للمرأة. واستظهار الكيفية التي فك بها فيلم ديليس بالوما البنية الرمزية للمرأة الجزائرية استنادا للمستوى التعيني والتضميني. والتعرف على الرموز الثقافية والاجتماعية التي حملها هذا فيلم لشخصية المرأة بغية الوصول في النهاية إلى كيفية رصد صورة المرأة في هذه الفيلم لهذا كانت إشكالية بحثنا على النحو التالي كيف جسد فيلم ديليس بالوما صورة الازدواجية للمرأة الجزائرية والتي تفرعت إلى عدة أسئلة فرعية وسعيا للإجابة على تساؤل الدراسة استوجب علينا استخدام المنهج السيميولوجي والاستناد على مقاربة التحليل النصي لرولان بارت وأبحاث مار يشال وجاك اومو وأدوات الدراسة ركزنا على الأدوات الوصفية والتقطيع التقني إلى جانب الأدوات الاستشهادية والوثائقية أما العينة فقد استخدمنا العينة القصدية وتمثلت في كل افراد فيلم ديليس بالوما وتوصلنا من خلال هذه الدراسة الى مجموعة من النتائج في العديد من الدلالات والرموز التي ساهمت في تمثيل وتجسيد المرأة.

الكلمات المفتاحية: الصورة، الازدواجية، المرأة، الفيلم. السيميولوجيا.

Abstract of the study

This study, titled "The Dual Image of the Woman in Algerian Film Production," aims to examine the visual and audio elements that contributed to shaping the connotative level of the dual image of the woman. It also seeks to identify the role played by the narrative and visual discourse of the film "Delices Paloma" in generating the dual image. Which branched out into several sub-questions, and in an effort to answer the study's question, we had to use the semiological method and rely on the approach of textual analysis by Roland Barthes and the research of Mar Shal and Jacques Oumou. As for the study tools, we focused on descriptive tools and technical segmentation, in addition to the citation and documentary tools. As for the sample, we used the sample Intentionality was represented in all the individuals in the film Delis Paloma, and through this study we reached a set of results in many of the meanings and symbols that contributed to the representation and embodiment of women. Regarding.

the keywords: the image‹Sémiologie, cinéma, women.

خطة الدراسة

مقدمة

الفصل الأول: الإطار المنهجي للدراسة

1-إشكالية الدراسة وتساؤلاتها.

2-أسباب اختيار موضوع الدراسة.

3-أهمية الدراسة.

4-أهداف الدراسة.

5-منهج الدراسة.

6-مجتمع البحث وعينته.

7-المقاربة العلمية للدراسة.

8-تحديد مفاهيم الدراسة.

9-الدراسات السابقة.

الفصل الثاني: الإطار النظري

تمهيد

المبحث الأول: السينما الجزائرية.

المطلب الأول: نشأة السينما الجزائرية.

المطلب الثاني: التحديات التي واجهتها السينما الجزائرية.

المطلب الثالث: دور السينما الجزائرية.

خلاصة

تمهيد

المبحث الثاني: حضور المرأة في السينما الجزائرية.

المطلب الأول: توظيف المرأة في السينما الجزائرية.

المطلب الثاني: ثنائية المرأة الجزائرية بين التقليد والحداثة.

المطلب الثالث: تحديات المرأة في قالب سينمائي.

خلاصة

تمهيد

المبحث الثالث: اللغة السينمائية

المطلب الأول: مفهوم اللغة السينمائية من منظور سيميولوجي.

المطلب الثاني: العناصر السيميولوجية في الخطاب السينمائي.

المطلب الثالث: أسس الشفرات في اللغة السينمائية.

خلاصة

الفصل الثالث: الإطار التطبيقي

تمهيد

المبحث الأول: معلومات عامة عن الفيلم.

المطلب الاول: بطاقة فنية عن المخرج.

المطلب الثاني: ملخص الفيلم.

المبحث الثاني: التحليل السيميولجي للفيلم.

المطلب الأول: التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم.

المطلب الثاني: التحليل التعيني والتضميني.

خلاصة الفصل

نتائج الدراسة

خاتمة

مقدمة

يعد الإنتاج السينمائي من أبرز الوسائل الفنية والتواصلية التي تعكس التحولات الاجتماعية والثقافية والرمزية داخل المجتمعات إذ لا تقتصر السينما كونها أداة ترفيه فقط بل تتجاوز ذلك لتشكل امرأة للمفاهيم والمعايير السائدة وتعيد إنتاج الصورة النمطية وفي هذا السياق تتجلى صورة المرأة في عدة قضايا مثل الهوية والنوع الاجتماعي والتمثيل الرمزي والصراعات الثقافية.

قد نالت هذه الأخيرة محورا هاما في السينما الجزائرية وقد أصبحت من أبرز الموضوعات التي شغلت السينما منذ بدايتها واختلفت صورتها باختلاف العصور والثقافات والاتجاهات الفنية فتارة تقدمها السينما كرمز للجمال و الإغراء والأنوثة الخالصة وأخرى كضحية للهيمنة الذكورية وتارة أخرى كفاعل مستقل يسعى إلى التحرر والتعبير عن ذاته ومن هنا نقول أن هذه الصورة تم رصدها بين نمطين مختلفين في أغلبية الأحيان تعبر عن بنية ثقافية مركبها تسيطر عليها النظرة الذكورية فإن صورة المرأة في الإنتاج السينمائي لا تقتصر فقط على الجانب الجمالي أو الفني فيتطلب أحيانا استحضار البعد الأيديولوجي.

استطاعت السينما مواكبة التحولات التي شهدتها قضية المرأة وإعادة بنائها بحيث أعادت لها دورها في الحياة العامة والخاصة ولتطبيق دراستنا في الميدان قد قمنا باختيار فيلم ديليس بالوما الذي هو من أهم الأفلام الجزائرية الذي عالج هذا الموضوع من حيث صورة المرأة المزدوجة والذي له صلة مباشرة مع الموضوع والتعرف على كيفية تجسيده لهذا من خلال عدة جوانب مهمة كمرأة تقليدية ومرأة متمردة تسعى لكسر ما يفرضه محيطها عليها، وانثى الخاضعة والمطيعة وكيفية النظر الى جسدها وسلوكاتها وموضوعها بين الهيمنة والتحرر أيضا، أو رمز للتضحية والدعارة.

ولدراسة هذه الازدواجية يتطلب تفكيكا متعدد الأبعاد لتسليط الضوء على كل الجوانب المذكورة أعلاه فالمرأة هنا يمكن القول على انها أصبحت كمنتجة للخطاب السينمائي لا مجرد موضوع له.

ومن أجل هذا تطرقنا في هذه الدراسة إلى ثلاث جوانب رئيسية الجانب المنهجي إلى إشكالية الدراسة والتي تحتوي على مجموعة تساؤلات فرعية للإشكالية الرئيسية، تليها أسباب احتيار الموضوع ثم أهمية الدراسة والمفاهيم المصطلحات التي تساعدنا في تحليلنا للمضوع، معتمدين على ثلاث دراسات وهذا لفك غموض هذا الموضوع أما الجانب النظري قسمناه إلى ثلاث فصول ففي الفصل الأول الذي يتحدث عن السينما الجزائرية والذي يحتوي على ثلاث مطالب من نشأة وتطور السينما الجزائرية إلى دورها والتحديات التي واجهت السينما الجزائرية.

أما الفصل الثاني فقد خصصناه للحديث عن حضور المرأة في السينما الجزائرية حيث قسمناه أيضا إلى ثلاث مطالب وفيه تطرقنا إلى توظيف المرأة في السينما الجزائرية، وكذلك المرأة بين الحداثة والتقليد إضافة إلى تحديات التي واجهتها المرأة في قالب سينمائي. ليبقى الفصل الثالث الذي يحتوي أيضا على ثلاث عناصر حيث ركزنا فيه على مفهوم اللغة السينمائية من منظور سيميولوجي، والعناصر السيميولوجية في الخطاب السينمائي وفي الأخير أسس الشفرات في اللغة السينمائية.

أما الإطار التطبيقي خصصناه للحديث عن الفيلم السينمائي ديليس بالوما لندير مكناش من حيث تقديم بطاقة فنية عن المخرج والفيلم كذلك التحليل التقني والتعيني.

مقدمة

الفصل الأول: الإطار المنهجي للدراسة

1-إشكالية الدراسة وتساؤلاتها.

2-أسباب اختيار موضوع الدراسة.

3-أهمية الدراسة.

4-اهداف الدراسة.

5-منهج الدراسة وأدواته.

6-مجتمع البحث وعينة الدراسة.

7-تحديد مفاهيم الدراسة.

8-الدراسات السابقة

1-إشكالية الدراسة وتساؤلاتها.

تعرف السينما على أنها فن وظاهرة اتصالية جديدة، أظهر الإنسان مدى اهتمامه بها خاصة في الآونة الأخيرة، فمنذ بداية القرن التاسع عشر شهدت السينما في العالم عدة تطورات هامة من خلال إنتاج أكبر قدر من الأفلام السينمائية التي أحدثت انعطافا كبيرا في تاريخه وهي أحد أبرز أشكال الفن المعاصر التي تستخدم لغرض التعبير عن القضايا الاجتماعية والثقافية والإنسانية وهي نوع من أنواع الفنون التي لا تزال تزدهر وتواكب متغيرات العصر وتسلط الضوء على مختلف القضايا وكما أنها وسيلة تساهم في نقل الثقافات بين الشعوب وتلعب دورا في تشكيل الوعي الجماعي.

وتعتبر السينما الجزائرية من أهم الوسائط الثقافية للمجتمع الجزائري وقد لعبت دورا هاما وبارزا في تشكيل الوعي الجماعي وإعادة إنتاج القيم والتصورات الاجتماعية وهي عبارة عن وعاء يحمل في طياته العديد من الدلالات والمعاني والايديولوجيات يعكس الواقع من جهة ويعيد تشكيله وفق منظور المخرج والمنتج من جهة أخرى وهي خلفية ومرآة عاكسة لتجسيد وتصوير مضامين ومواضيع مختلفة.

فبتالي قد أصبحت أداة فنية ذو مجال حيوي وجوهري أساسي لتحليل التمثلات الاجتماعية والتصورات الفكرية والأفاق الثقافية وفي مقدمتها صورة المرأة فقد شكل حضور المرأة في السينما الجزائرية موضوعا إشكاليا ومحملا بالدلالات ومعاني كبيرة بل كانت نقطة اهتمام وطرف فعال في الأعمال السينمائية وقد اختلف هذا الموضوع باختلاف الزمن والثقافة تبعا للتغيرات الاجتماعية والسياسية وغيرها.

فحضورها في السينما لا يعد مجرد اهتمام بشخصية النسائية بل هو عنصر جوهري ومصدر لأدوار القوة في التمثيل التي حققت نجاح في الساحة الفنية وتعددت المواضيع المتعلقة بالمرأة لا سيما ما يتعلق بازدواجية صورتها بين التمثلات التقليدية التي يحصرها المحيط الذي تعيش فيه وبين التمثلات حداثة تسعى لإبرازها

وتغييرها لتتخلص من تلك القيود والعراقيل التي يجعلها كائن خاضع لمحيطها والعادات والتقاليد التي تفرض عليها ورغبتها أن لتصبح متحررة.

فالسينما الجزائرية قد سلطت الضوء على هذا الموضوع بحيث ساهمت في تشكيل وتكريس صورة المرأة المزدوجة وذلك باستخدام مجموعة الدلالات والأساليب وهذا من خلال مجموعة الاعمال المنجزة والتي من بينها نجد الفيلم الجزائري الذي تحت عنوان ديليس بالوما للمخرج السينمائي نادر مكناش والذي سلط الضوء على صورة المرأة ومن خلال هذا الفيلم سعت السينما الجزائرية إلى محاولات قوية للعودة في الساحة الفنية وهو كمثال بارز تجسيده لهذه الصورة وهذا ما يدفعنا لطرح التساؤل الرئيسي التالي **كيف جسد الفيلم السينمائي الجزائري "ديليس بالوما" صورة امرأة الجزائرية؟**

وقد تفرعت الإشكالية الجوهرية لمجموعة من التساؤلات الفرعية التي تمثل الركائز الأساسية التي تقوم عليها وهي:

1-ما هي العناصر البصرية والسمعية التي شكلت المستوى التعيني لصورة المرأة الجزائرية؟

2- كيف تولدت المعاني التضمينية من خلال الخطاب السردي والبصري لفيلم ديليس بالوما؟

3-كيف ساهمت كل من (اللقطات والزوايا والاضاءة) في تشكيل دلالة ازدواجية المرأة؟

3-كيف فك فيلم ديليس بالوما البينية الرمزية للمرأة الجزائرية عبر المستويين التضميني والتعني؟

4-ماهي الرموز الثقافية والاجتماعية التي حملها الفيلم لشخصية المرأة لفيلم ديليس بالوما؟

2-أسباب اختيار الموضوع

ا) الأسباب الذاتية:

1-رغبتنا في التخصص في مجال السيميولوجيا.

2-اهتمامنا بفن السنيما وموضوعه.

3-الميول الشخصي والبحث في مجال السيميولوجيا

4-الاهتمام الشخصي بقضايا المرأة.

5-التفاعل مع الثقافة السنيمائية.

6-الاهتمام بالتحولات الثقافية في الجزائر ومدى تأثير هذا النمط في توجهات الجماهير.

ب) الأسباب الموضوعية:

1-أهمية الأفلام التي تتناول القضايا الاجتماعية والتي عن طريقها يتمكن الجمهور من التطلع على الثقافة الجزائرية.

2-محاولة فهم الأساليب الدعائية عبر الأفلام السينمائية الجزائرية بتفكيك تقنياتها الاتصالية المتضمنة للرسائل الأيديولوجية بشكل عام.

3-دراسة الأفلام الروائية الحديثة والقديمة المعروضة في الأوساط السياسية والإعلامية والتاريخية.

4-محاولة فهم تطور صورة المرأة الجزائرية عبر الأفلام السنيمائية الجزائرية ومعرفة الدلالات والمعاني والقيم والرسلات والأفكار الضمنية التي تحملها هذه الأفلام

5-التفاعل مع قضايا المرأة الجزائرية وحقوقها.

3- أهمية الدراسة

تعتبر هذه الدراسة بمثابة توثيق فكري وتحليل علمي لمسار تطور صورة المرأة في السينما الجزائرية فتكمن أهمية هذه الدراسة على أنها تحاول التعرف على مدى اهتمام السينما بصورة المرأة الجزائرية، وكيف تطورها هذا الجانب في العمل السينمائي، وكذلك التعرف على الكيفية التي تجسدت من خلالها صورة المرأة في الجانب الفني، خصوصا وقد سلطنا الضوء على فيلم ديليس بالوما والذي من خلاله تمكنا من فهم الدور الذي لعبته المرأة فيه.

4-أهداف الدراسة لكل بحث علمي أهداف يريد الباحث من خلاله الوصول اليها ومن خلال بحثنا يمكن حصرها:

- ✓ الكشف على العناصر البصرية والسمعية التي ساهمت في تشكيل المستوى التضميني لصورة المرأة المزدوجة.
- ✓ السعي وراء التعرف على الدور الذي لعبه الخطاب السردي والبصري لفيلم ديليس بالوما في توليد المعاني التضمينية.
- ✓ استنتاج الكيفية التي ساهمت بها كل من اللقطة والزوايا والاضاءة في تشكيل دلالة الازدواجية للمرأة.
- ✓ استظهار كيفية تفكيك فيلم ديليس بالوما للبنية الرمزية للمرأة الجزائرية استنادا للمستوى التعيني والتضميني.
- ✓ التعرف على الرموز الثقافية والاجتماعية التي حملها هذا فيلم لشخصية المرأة.

منهج الدراسة

من أجل القيام بأي دراسة علمية يتطلب الأمر إتباع منهج معين للوصول إلى المعلومات والكشف على الحقائق فعلى الباحث أن يعتمد على منهج معين واضح يساعده في دراسته فهو عبارة عن خطوة أساسية يسعى الباحث من خلالها الى تنظيم وترتيب أفكاره.

" فالمنهج هو الطريقة التي يتبعها الباحث في دراسة المشكلة لاكتشاف الحقيقة والإجابة على الأسئلة والاستفسارات التي يشير لها موضوع البحث وهو البرنامج الذي يحدد لنا السبيل للوصول إلى تلك الحقائق وطرق اكتشافها" (شطيف، 2000، صفحة 86)

وعلى الباحث أن يكون على علم كبير بأهمية الجوانب المنهجية في إقامة البحث، وذلك باتباع الخطوات المنتظمة والمحددة التي تمكن الباحث من الوصول إلى نتائج الدراسة ويعرفه محمد مزيان المنهج بأنه" فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار العديدة، أما من أجل الكشف عن حقيقة مجهولة لدينا أو من أجل البرهنة على حقيقة لا يعرفها الاخرون" (عمر م.، 1989، صفحة 48)

وبما أن موضوع دراستنا يهدف إلى البحث عن ازدواجية المرأة الجزائرية من خلال فيلم ديليس بالوما قد إعتمدنا إختيار المنهج السيميولوجي باعتباره منهج يقوم على التحليل وذلك بتفكيك الرموز وتركيب الدوال اللغوية والبنيوية لكشف المعنى واستخراج دلالتها ويعرف التحليل السيميولوجي على أنه الاجراء والاستراتيجية البحثية التي تستهدف استكشاف الوحدات البنائية للنسق الاتصالي فإذا كان هذا النسق صورة أو رسما فإن التحليل هنا هو تجزئة مكونات هذا البناء والتفاعل الدلالي لهذا النسق وهو منهج تحليلي لا يترك الكثير من التفاصيل الخاصة بالزاوية الاجتماعية الثقافية السيكولوجية والسياسية ومادة تهتم بدراسة اللغة وكيفية التعبير عن الدلائل والشفرات (بلخيري، 2010، صفحة 4)

وهو مجموعة من التقنيات والخطوات المستخدمة لوصف وتحليل الشيء باعتباره له دلالة في حد ذاته وبإقامة علاقات مع أطراف أخرى وبهذا يعد بمثابة الأجزاء أو الاستراتيجية التي تستهدف استكشاف الوحدات البنائية للنسق الاتصالي فالتحليل يعمل على تجزئة مكونات هذه البناءات لمعرفة تماثلها او تقابلها باعتبارها نظائر ومن معرفة الصيغة الوظيفية التي تحكم البناء والتفاعل الدلالي لهذا النسق وكذا التحليل الخاص بالسينما وغيرها (خادجة، صفحة 07).

والتحليل السيميولوجي يغوص في مضامين الرسالة والخطابات الإعلامية ويسعى لتحقيق النقدي فهو تحليل كيفي واستقرائي للرسالة ذو مضمون كامن وباطن (شاوش ج.، 2007-2008، صفحة 9)

وباعتبار أن المنهج السيميولوجي يعتمد على مجموعة من المقاربات التحليلية التي من شانها تفكيك الفيلم واستخلاص الدلالات والمعاني الدقيقة لها لذا استوجب علينا الاعتماد على مقاربة التحليل النصي لرولان بارت. للوصول الى تفكيك الدلائل والرموز والمعاني العميقة لفيلم ديليس بالوما وقد تحدث رولان بارت في مقاربته على مستويين في القراءة: التعيين والتضمين، يصفان العلاقة بين الدال والمدلول.

فيعرف **التعيين** بانه تعريف للإشارة بمعنى انه المعني الحرفي لها في حين ان **التضمين** هو ما ترتبط به الإشارة من محددات ثقافية، اجتماعية، شخصية التي تتعلق عادة بالطبقة التي ينتمي إليها المفسر عمره وجنسيته أنثويته وكما يقول فيسك فإن الدلالة التعيينية هي ما يصور أما الدلالة التضمينية فهي كيف يصور (عادل، 2018، صفحة 363)

وهو المعنى الموضوعي والبديهي للدليل ويدل على القراءة الأولية ويعتبر بارت هذا المستوى بالمعنى الجلي للدليل أي ما هو واضح للعيان، أما **المستوى التضميني** يختص بالدراسة كل ما تحمله الرسالة من دلالات وقيم رمزية يتم تحليلها في سياق ثقافي مشترك وهو القيمة الإضافية للشيء علاوة على مدلوله

الأصلي يتصل بإطار السوسيو ثقافي الذي يولد التعدد والاختلاط بين في القراءة والفهم (عباش، 2024، صفحة 143)

6-أدوات الدراسة:

لكل بحث أدواته الخاصة وتعرف هذه الأخيرة حسب موريس أنجرس أنها الوسائل والتقنيات التي يستخدمها الباحث للحصول على المعلومات والبيانات الضرورية لفهم الظواهر المدروسة وتحليلها من أجل الحصول على نتائج علمية دقيقة، ويؤكد موريس أنجرس أن إختيار أدوات جمع البيانات يجب أن تكون مناسبة لطبيعة المشكلة البحثية وأهداف الدراسة ويجب أن تتصف بالصدق والثبات لضمان وجود البيانات المحصلة (احمد، 2010، صفحة 29).

واعتمدنا على استخلاص أدوات الدراسة على أبحاث كل من ماري ميشال وجاك أومو التي اوردهما في كتابهما (**L'analyse des films**) والمتمثلة في:

- **الأدوات الوصفية "Instrument descriptif»: وهي** عبارة عن وحدات قاعدية المكونة للفيلم والأدوات التي تضم تقنيات التقطيع التقني محددات التقسيم بالإضافة الى وصف صور الفيلم.

-**التقطيع التقني "découpage technique":** مصطلح يشر إلى وصف الفيلم في حالته النهائية، ويرتكز على نوعين من الوحدات، وهما اللقطات والمتتاليات "Plan-séquence" والتقطيع التقني عملية إلزامية في إنجاز وتحليل أي فيلم في حالته النهائية، وهو أيضا يشير إلى الكتابة السابقة للتصوير.

وبما أنّ التقطيع يعتبر أكثر تقنية من الأدوات الأخرى، فهو يوحي بالكلمات والرسومات الأولية إلى ما ستؤول إليه المعطيات التقنية لكل لقطة مرتبة، وأهم العناصر التي تؤخذ بعين الاعتبار في التقطيع التحليلي نجد: (jaques و Michel، 1989، الصفحات 35-36)

اللقطة "plan": يتم تحديدها من حيث حجمها وفضاؤها وكذلك مدتها التي تشكل العناصر القاعدية للنحو السينمائي (jaques و Michel، 1989، صفحة 37)

- **شريط الصوت**"**Bonde so**ns"ويشمل هو على الموسيقى، الصوت والحوار وعلى المؤثرات الصوتية والضجيج.

- **شريط الصورة "Bonde image"** ويشمل على محتوى الصورة الشخصيات، المكان والأشياء.

أ-2 التجزئة "Segmentation" وتتمثل هذه التقنية في عملية تحديد المتتاليات.

أ-3 وصف صور الفيلم: "Description des Images" وتعني تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني التي يحتويها الفيلم إلى لغة مكتوبة وتعطي هذه التقنية التفاصيل الخاصة لمحتوى الصورة.

ب- الأدوات الاستشهادية "Instrument citationnels": وتتكون من نسخة من الفيلم والوقف عند الصورة (jaques و Michel، 1989، صفحة 49)

ب-1 نسخة من الفيلم: "Extrait de Film" وهي التقنية الأولى المستخدمة في الأدوات الاستشهادية لتحليل الأفلام، والهدف الرئيسي منها هو عرض الأشياء بشكل دقيق وتسهيل عملية التحكم في التحليل باستخدام تقنيات أخرى تساعد على فحص هذه النسخة ومنها: التصوير البطيء والوقف عند الصورة.

ب-2 الوقوف عند الصورة: التوقف التي تحدثها على مستوى في الصورة أثناء التحليل حيث تسمح باكتشاف أدق الدلائل والعناصر التحليلية

ب-3الفوتوغرام أو الموقف عند الصورة: التوقف التي تحدثها على مستوى الصورة اثناء التحليل حيث تسمح باكتشاف ادق الدلائل والعناصر التحليلية (jaques و Michel، 1989، صفحة 50)

ب-4- البطاقة التقنية للفيلم: وعرض فيها كل المتعلقات الفنية والتقنية الخاصة بالفيلم من: العنوان، شركة وسنة الإنتاج، المؤلف، المخرج، الممثلون وكافة العاملين، الرئيسين في الفيلم.

جا- الأدوات الوثائقية:

يقصد بالأدوات الوثائقية جملة المعطيات العامة الخارجية عن الفيلم والقابلة للاستعمال في التحليل، كما تشمل على المعلومات السابقة واللاحقة لبث الفيلم.

جـ-1 المعلومات السابقة للبث الفيلم: وتشمل المعلومات والوثائق عن السيناريو، ميزانية الإنتاج، التصريحات والربورتاجات، المقابلات الصحفية الفيلم قبل بداية عملية البث والتصوير...الخ. (Jacques Aumont، صفحة 12)

جـ-2 المعلومات اللاحقة للبحث: وتشمل على المعلومات المتعلقة بالتوزيع، عدد النسخ الموزعة، أماكن البيع والنشر، الدخل، والمعلومات المتعلقة بالتحليل والنقد، حيث سنقوم بمشاهدة الفيلم عدة مرات وهذا لرصد بعض الأفكار الرئيسية للفيلمين موضوع الدراسة ومعرفة أهم التفاصيل والأحداث، ثم نقوم بتحديد أهم المقاطع والمتتاليات محل الدراسة باستخدام تقنية التصوير البطيء والوقف عند الصورة بغرض فحص ومعرفة عناصر الصورة بدقة والتحكم في التحليل بقراءة الصور قراءة خاصة بتحويل العناصر والدلائل التي تحتويها الصورة إلى بيانات وعناصر مكتوبة. (Jacques Aumont، صفحة 12)

وجدول التقطيع التقني: (لإلان رينه) (قادري، 2013، صفحة 9)

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	مضمون اللقطة	موسيقى	حوار	المؤثرات الصوتية
ترتيبها في كل مشهد	مدة اللقطة	الوصف الخاص باللقط	كاميرا ثابتو او متحركة (حركة الكاميرا)	نوع زاوية التصوير في اللقطة	الشخصيات الموجودة في اللقطة وما يرافقها من احداث	الموسيقى التصويرية المرافقة والموظفة في جنريك البداية والنهاية والاغاني	الخطاب الموجه او الذي يدور بين شخصين أو أكثر بالإضافة الى التعليق والمونولوج	الأصوات الطبيعية والاصطناعية والاصوات البشرية أو الحيوانية

7-مجتمع البحث وعينة الدراسة

يستلزم في كل بحث علمي إختيار مجتمع بحث تجرى عليه الدراسة، فمجتمع البحث يعرف على أنه مجموعة وحدات أساسية يدور حول التحليل، وهذه الوحدات الأساسية يمكن أن تكون أفراد، فوج اجتماعي، مؤسسة..... اذن مجتمع البحث مصطلح علمي منهجي يراد به كل من يمكن أن تعمم عليه نتائج البحث سواء كان مجموعة افراد أو كتب او غيرها وذلك طبقا للمجال الموضوعي لمشكلة البحث (حمد، 1989، صفحة 91)

لا يمكن إجراء أي بحث أو دراسة علمية دون اللجوء إلى استخدام العينة، التي هي عبارة عن مجموعة جزئية من مجتمع الدراسة يتم اختيارها بطريقة معينة، وإجراء الدراسة عليها ومن ثم استخدام تلك النتائج وتعميمها على كامل مجتمع الدراسة الأصلي. (نصار، 1999، صفحة 84)

وباعتبار أن من بين أهم اهداف الدراسة هو دراسة الصورة المزدوجة للمرأة الجزائرية عبر الإنتاج السينمائي، فقد حصرنا مجتمع البحث في الأفلام الجزائرية التي تناولت موضوع المرأة

عينة الدراسة

وتعرف العينة على أنها نموذج يشمل جانبا أو جزءا من وحدات المجتمع الأصلي المعني بالبحث إن المعاينة أو اختبار العينة قائم على أسس عملية صحيحة بطريقة الاحتمالات وكل وحدة من وحدات العينة يجب أن تخضع لشروط معينة (عمر ع.، 2010)

ونظرا لصعوبة أو استحالة دراسة كل مجتمع البحث استوجب علينا اختيار عينة لتمثيل المجتمع وفي سبيل تحقيق أهداف الدراسة اعتمدنا على العينة القصدية: وهي العينة التي يتم انتقاء أفرادها من قبل الباحث، نظرا لتوافر بعض الخصائص في أولئك الافراد دون غيرهم، وتكون تلك الخصائص هي من الأمور الهامة

بالنسبة للدراسة ويتم اللجوء اليها في حالة توفر البيانات اللازمة لدى فئة محددة من مجتمع الدراسي الأصلي. او عندما يتبين من خلال معطيات علمية أو دراسات سابقة ان تلك العينة هي الأكثر تمثيلا لمجتمع البحث (حمد، 1989، صفحة 45)

حيث قمنا باستخدام العينة القصدية لوضوح مجتمع الدراسة، لذا اخترنا فيلم ديليس بالوما للمخرج الجزائري نادر مكناش بأسلوب مقصود، ونشير هنا بأن العينة القصدية تأتي تحت مسميات عديدة من بينها العمدية أو النمطية، وقد تمثلت عينة دراستنا في الفيلم الجزائري ديليس بالوما للمخرج الجزائري نادير مكناش وقد وقع اختيارنا على فيلم ديليس بالوما للمخرج الجزائري نادر مكناش وهذا لمجموعة من الاعتبارات:

- النظر لما يتيحه هذا العمل السينمائي من تمثيلات متعددة ومعقدة لصورة المرأة الجزائرية في سياقات اجتماعية وسياسية متشابكة.
- ويمثل هذا الفيلم نموذجا غنيا لتحليل التمثلات السيميولوجية إذ يجمع بين البعد الواقعي والرمزي في تقديم صورة المرأة ما يسمح باستقراء الابعاد التعيينية الأيقونة والتضمينية وفق مقاربة رلن برث.
- يعالج قضايا حساسة مثل تعتبر من الطابوهات في المجتمع الجزائري مما يجعله مادة مهمة لدراسة انتاجه المشترك بين الجزائر وفرنسا، مع تمويل جزائري أثار جدلا واسعا يبرز التوتر بين دعم الفن والرقابة المجتمعية وهذا يضيف بعدا مهما لفهم السينما الجزائرية المعاصرة.
- الفيلم يقدم صورة مزدوجة ومعقدة للمرأة الجزائرية بين الضحية والفاعلة ما يجعله نموذجا مناسبا للدراسة السيميولوجية وتحليل الرموز والدلالات السينمائية حصل الفيلم على اهتمام دولي وعرض في مهرجانات خارج الجزائر رغم منعه محليا، ما يؤكد أهميته كظاهرة سينمائية تستحق البحث

والتحليل الدراسة السيميولوجية للفيلم تسمح بفك شفرات الصور والرسائل السينمائية تستحق البحث والتحليل.

- الدراسة السيميولوجية للفيلم تسمح بفك شفرات الصور والرسائل الضمنية التي يحملها خاصة في سياق العادات والتقاليد الجزائرية وصور المرأة.
- اختيار ديليس بالوما يعود الى تميزه في طرح قضايا اجتماعية مثيرة للجدل، انتاجه المتداخل بين محلي ودولي واهميته كموضوع غني للتحليل السيميولوجي في السينما الجزائرية.

8-تحديد المصطلحات

لا يمكن اجراء أي دراسة دون استخدام المصطلحات والمفاهيم الخاصة بها، فهي في الحقيقة جوهر البحث كونها تعتبر مفتاح يسمح لنا للوصول الى تحدد ابعادها، فالمفهوم هو الوسيلة الرمزية التي يستعين بها الباحث للتعبير عن أفكاره والمعاني المختلفة، بهدف توصيلها للناس، وللمفهوم أحد الرموز الأساسية في اللغة ،يمثل ظاهرة (رمزها) أو شيئا معينا أو احدى خصائص هذا الشيء ،وليس له معنى الا بقدر ما يشير الى الظاهرة التي يمثلها، ولكل موضوع علمي مفاهيمه المميزة ويسهل تحديد المفهوم إذ كان الامر ملموسا يكون للمفهوم أكثر من معنى واحد. (دويدي، 2000)

وبالتالي يجب ابراز هذه المفاهيم وتحديدها بشكل واضح لأنها مفاهيم تتكرر خلال الدراسة، لهذا يلزم توضيحها بشكل منهجي وعلمي وعليه فإن كل كلمة تكون مصدر للاختلافات في الفهم، تعد مصطلحا ينبغي توضيحه ويراد تعريف إجرائي محدد، حتى لا يحدث اللبس في مفهوم هذا المصطلح.

وبطبيعة الحال هناك تعريف لغوي للمصطلح الى أن هذا لا يعني وضوح مفهوم المصطلح لذا ينبغي مناقشة من أكثر من جانب، ويكون تعريفك الاجرائي ملزما لك" (نعمان، 1998)

استخدمنا في هذه الدراسة مجموعة من المفاهيم بحيث من المهم تحديد محتواها بهدف الوصول الى بناء تصور محدد وواضح لها ضمن اهداف الدراسة من اهم المفاهيم التي ستكرر في هذا البحث ثلاث كلمات مفتاحية مهمة وهي: الصورة، السينما، المرأة، السيسيولوجيا. الازدواجية.

- **-الصورة:**

لغويا: تعني الصورة هيئة الفعل او الامر وصفته ومن معانيها أيضا كما جاء في لسان العرب تصورت الشيء توهمت صورته لي والتصاوير التماثيل (شاكر، 2005، صفحة 18/17)

الصورة يرجع أصل كلمة صورة الى الكلمة اليونانية ايقونة Icône والتي تشير الى التشابه والمحاكاة ثم ترجمت الى imagoفي اللاتينية وIMAGE للإنجليزية وقد لعبت هذ الكلمة دورا في تأسيس أنظمة التمثيل للأفكار والنشاطات (شاكر، 2005، صفحة 9)

أما ابن منظور فيرى ان الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها. (افرفار، صفحة 38)

وقد وردت كلمة الصورة في القران الكريم في قوله تعالى "ولقد خلقناكم ثم صورناكم" (الكريم، سورة الاعراف).

ب) المفهوم الاصطلاحي: "

وتعد الصورة من اهم الفنون البصرية التي خلقت لغة جديدة استحوذت بها على طاقة البصر وهناك من يعرف الصورة على انها علامة تماثلية غير لغوية يتطابق فيها الدال والمدلول الى حد كبير والتماثل هو حجر الأساس في مفهوم الصورة، نقول صورتي تماثلني وصورة جدتي تماثلها، ولا نقول تشابهني او تشابهها

لان التشابه مفهوم ثقافي يختلف حسب الحضارات البشرية وبمعنى ان الصورة نسخة صادقو او شبه صادقة عن واقع موضوعي أي كما يفهمها الغالبية منا عادة. وهي تمثيل ذهني للواقع او إعادة محاكاة هذا الواقع من خلال الرسم، النحت اللوحات الزيتية، الصور الفوتوغرافية، السنيما الكاريكاتور وكل الأشياء التي تسمع بالاتصال عن طريق العين، كما تسمح بإعطاء معلومات وتتميز بغنى محتواها فالصورة تعتبر مادة اتصال تقيم بين المرسل والمتلقي، فهرس الصورة لا يقترح رؤية محاذية للأشياء بل يقرؤوها انطلاقا مما يسميه الباحث " بالتجربة الجمالية والمخيل الاجتماعي وذلك لان الصورة لا تخاطب حاسة البصر لدى المتلقي فقط بل jean Davigmand تحرك "حواسه واحاسيسه، ويرى أيضا ان الصورة تحمل بعدين بعد تعييني وصف هو موجود في الصورة، وبعد تضميني مل تقوله عن الوجود في الصورة، والبعد الثاني لا يفهم دون العودة او فهم البد الأول. (العياضي ن.، 2003)

أما المنظور السيميولوجي فالصورة هي حامل للمعنى وفي نفس الوقت تقيم الاتصال ونجاح العملية الاتصالية يتوقف كثيرا على متلقيها وقارنها، حيث يقوم هذا الأخير أو لا يتأمل الصورة والتمعن فيه، ثم يبحث عن المعنى الحقيقي والجانب التأملي للصورة ويسمى جانب شكلي أي انه يقدم أولا قراءة شكلية جمالية بينما يمثل الجانب الثاني في عملية فهم ما تريد ان تقوله فعلا الصورة بفك رموزها لاكتشاف معناها ويقول الباحث إبراهيم مولس " إن الصورة هي دعامة الاتصال البشري تسد مقتطفا من الواقع المدك، قابلة للاستمرار عبر الزمن، وتعتبر أحد أهم العناصر في وسائل الاعلام وهي نوعين صورة متحركة وصورة ثابتة. (لونيسي، 2014).

- **التعريف الاجرائي للصورة:**

ومن خلال التعاريف المقدمة وبالإسقاط على موضوع تعني الصورة الشكل او الهيئة الذي تعرض المرأة الجزائرية في فيلم ديليس بالوما.

- **-المرأة**

أ) **لغة:** هي الانثى من الانسان البالغ وهي مؤنث الرجل، ولا تطلق الا على الانسان ويقال امرأة عاقلة امرأة صالحة امرأة جميلة، وجمعها نساء أو نسوة وتستعمل مفردا أو مقترنة بصفات تدل على حالها أو دورها وهي تطلق على الانثى البالغة من بني أدم. (الوسيط، صفحة 1002)

ب) **اصطلاحا**

ت) **التعريف الاصطلاحي:** للمرأة قد تعددت التعاريف في هذا الباب فكل من الكتاب يعطي رأيه في المرأة ويجعل لها تعريف خاص ومن بين التعريفات الممنوحة للمرأة تذكر أنها رقاقة من زجاج شفافة فترى داخله ان مسحت عينه برفق ازدت لمعته فترى شيئا من صورتك وكأنها تخفيها داخلها في خجل، وان كسرتها يوما يصعب عليك جمع اشلائه وان جمعتها لتلصقها ندوبة وفي كل مرة تمرر يدك على الندب ستجرحك"

اوهي ذلك الكائن البشري المساند للرجل في جميع حالاته فهي شريكة حياته في كل الظروف والاوقات (الشعراوي، صفحة 9)

ج) التعريف الاجرائي: المرأة هي ذلك الكائن الذي تسلطت السينما الجزائرية ضوئها وفي دراستها يتمثل في الشخصيات التي في فيلم ديليس بالوما.

- **الازدواجية:**

أ) **لغة: مأخوذة** ورد في لسان العرب ان الازدواج من الزوج ويقال ازدوج الشيء أي صار مزدوجا، أي ثنائيا بمعنى اقترن شيء بشيء أخر (منظور، صفحة 230)

ب) اصطلاحا: الازدواجية تعني الى وجود عنصرين او مستويين متضادين او متوازيين داخل منظومة واحدة بحيث يؤدي كل واحد منهما وظيفة مختلفة ويظهر بينهما نوع من التداخل او التوتر او الانقسام ومصطلح الازدواجية يستخدم في مجالات متعددة كالفلسفة وغيرها (المسدي، 1983، صفحة 17)

وحتى في السينما والتي تشير في هذا المجال الى التعبير عن تناقض او صراع بين جانبين متقابلين داخل العمل السينمائي وتستخدم هذه التقنية لإبراز العمق الدرامي والنفسي للشخصيات (النبي، 2017، صفحة 102).

ج) اجرائيا: ومن خلال التعاريف المقدمة يتضح لنا ان الازدواجية ما يتعلق بصورة المرأة بين الحرة والمقيدة بالإسقاط على فيلم ديليس بالوما الذي يخدم موضوعنا.

- **-السينما:**

السينما

✓ **لغة:** تعرف في قاموس La rousse على أنها اختصار لكلمة cinématographie،

وهي فن تأليف وصنع الأفلام التي سيتم عرضها كما يقصد بها مدرج مخصص لعرض الأفلام. يقال إنها سينما أي أنها ليست صادقة قد تم ابتكارها من أجل التأثير (Larousse, 1980, p. 19)

وتعرف على انها جهاز يسمح بتسجيل أو عرض سلسلة من المشاهدات التي تعطي الانطباع بالحركة أو هي عملية التسجيل والاسقاط المتحرك للمشاهدات بصوت أو بدون صوت(française, s.d.)

وهي صورة المتحركة على شاشة وعي أيضا الدار الذي تعرض فيها مشاهد سينمائية، تعرف أنها اختصار لكلمة السينما تو غرافي وهي فن إنتاج الأفلام وإخراجها وهي تقنية التصوير وعرض الصورة المتحركة وصناعة وتوزيع الأفلام (حجاب، 2003، صفحة 145)

✓ السينما اصطلاحا

يعرف مونازا الطاهر السينما على أنها عبارة عن خطاب يقوم على محددات هامة هي استخدام الاستعارات والضمائر وفن زيادة ونقصان العناصر الخطابية البلاغية وهذه المحددات هي التي تميز الخطاب السينمائي عن أي خطابات أخرى (حكيم، 2006، صفحة 9)

ويضيف فورستر أن هناك عملية واحدة التي تيسر تحويل صورة الفيلم الى شكل من أشكال الخطاب هذه العملية هي السرد أو الرواية وربما توصف حدود التسريد كإنتاج نسخة رواية تكشف الخبرة وفي السينما يعمل كشف تسلسل صور الفيلم على إيضاح مخطط الراوية ويعتمد السرد على الخيال المجازي(الاستعاري) (باشا، صفحة 10)

✓ التعريف الاجرائي

السينما هو الوعاء الذي نقل صورة المرأة وفي دراستنا صورة المرأة وفي دراستنا صورة المرأة الجزائرية المزدوجة السينما هي الصورة المتحركة عن قصة بالصورة وكذلك الخداع البصرية والألوان والاضاءة ويبرز إحساس والأفكار المراد التفكير عنها في فيلم ديليس بالوما.

- **السيميولوجيا**

لغة: كلمة يونانية الأصل بمعنى علامة واقترنت هذه الكلمة بالعلوم الطبيعية في دراسة الرموز واعراض مختلف الامراض ودلالتها وفي راي جورج موني فان فرديناند دي وسور هو الذي حدد في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة السيميولوجيا بعدها: العلم العام الذي يتولى دراسة الدلائل والرموز (لفظية كانت او غيرها) التي يستعملها الناس بغرض التواصل بين بعضهم والبعض الاخر (pocher, 1976, p. 10).

وعلى هذا الأساس يكون على اللسان جزءا من السيميولوجيا العامة ويقول سوسو ان اللسان البشري وهو أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيدا وانتشارا هو اكثرها تمثيلا للعملية السيمولوجية، ومن هذا المنطق يمكن ان يصبح النموذج العام لجميع السيميولوجيات وتقوم السيميولوجيا وتقوم السيميولوجيا بدراسة كل الدلائل (كلام، إشارات، طقوس تقاليد، أنظمة مختلفة، قوانين....) في الحياة الاجتماعية، فهي وصف عميق لمستوى ظاهر بواسطة لغات أخرى (وسائل، أخرى) غير اللغة الطبيعية بواسطة دوال تمثل أشياء من الطبيعة وقد اثرت السيميولوجيا اهتمام كل نظام الدلائل مهما كانت مادته: رسم ملصق اشهاري فيلم سينمائي مسرحية وعلى الصعيد النظري للدراسات المعالجة لهذه الأنظمة السيميولوجية، نقترح لكل نظام دلائل مفاهيم دلائل مفاهيم تحليلية أساسية التي يمكن ان تكون مستعملة لفك رموزه. (ابراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصاالية، 2006، صفحة 14)

ب) اصطلاحاً :السيميولوجيا علم خاص بالعلامات هدفها دراسة المعنى الفني لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات الغير اللسانية باعتبارها نسق من العلامات، مثل علامات المرور وأساليب العرض. (الله، 2008، صفحة 67)

ج) التعريف الاجرائي: لليسميولوجيا يتمثل في المنهج المتبع لاستقراء الدلالات والرموز المشفرة للوصول الى الأهداف التي تم طرحها بخصوص صورة المرأة المزدوجة وهو موضوع دراستنا.

9-الدراسات السابقة:

تعتبر الدراسات السابقة ذات أهمية قصوى في الدراسات العلمية كون هذه الأخيرة تعتبر خطوة أساسية التي يجب على الباحث ان يسلكها في بحثه وهي المفتاح الأساسي لبناء الدراسة اذ تمنح للباحث الصورة الأولية لدراسته فالتالي هذه الأخيرة تمنح للباحث الاعتقادات والتصورات الأولية عن بحثه ويقصد بالدراسات السابقة الأبحاث المستخدمة والمشار اليها في الرسالة او الاطروحة سواء وردت في مقدمة البحث واشكاليته ام في التراث الادبي ام الجانب الميداني ام في مناقشة النتائج. (الشريف، 2009، صفحة 6) وكما تعمل هذه الدراسات على تزويد الباحثين بالمعايير والمقاييس والمفاهيم الاجرائي التي قد يحتاجها الباحث مع التركيز على الدراسات التي تخدم الموضوع (واخرون، 1999، صفحة 126)

الدراسة الأولى:

دراسة الباحثة " عواطف زراري" عنونت هذه الدراسة: بصورة المرأة في السينما الجزائرية –تحليل نصي سيميولوجي لفيلمي "القلعة" "ونوبة نساء جبل شنوة" قدمت هذه الدراسة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال ،2002-2001انطلقت الباحثة من إشكالية تساءلت من خلالها عن **معرفة حقيقة الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تقديمها عن المرأة وهل هذه الصورة نابعة من واقع المرأة أم لها صلة بالتوجه الإيديولوجي الذي ينتمي إليه المخرج سواء كان رجلا أو امرأة؟** وقد تفرع عن هذا التساؤل الرئيسي مجموعة تساؤلات فرعية نذكر منها:

ما هي ملامح الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تقديمها عن المرأة؟

ما هو التصور الذي تطرحه السينما الجزائرية بشأن العمل والتعليم ومشاركة المرأة في النشاطين

السياسي والاجتماعي؟

هل هذه الصورة نابعة من الواقع الاجتماعي للمرأة الجزائرية؟

ما الدوافع الكامنة وراء تقديم هذه الصورة النمطية للمرأة لدى السينمائيين الجزائريين؟

كيف تم توظيف المرأة في فيلم القلعة؟"

–ما طبيعة الصورة التي عكسها مضمون فيلم "نوبة نساء جبل شنوة" عن المرأة؟

وللإجابة عن كامل التساؤلات اعتمدت الباحثة على المدخل السيميولوجي باعتباره من أكثر المداخل صلة بمجال الفيلم السينمائي والاعتماد على مقاربة التحليل النصي بما أن الفيلم عبارة عن نص، كما اعتمدت على أداة تحليل المضمون لان طبيعة الدراسة تتطلب استعمال أداة تحليلية تكشف مختلف الدلالات الرمزية والصيغ المستخدمة في التعبير عن الأفكار. أما فيما يخص مجتمع البحث فقد تمثل في الأفلام الجزائرية التي تعرضت لقضايا المرأة وتم اختيار فيلمين جزائريين "قلعة "و " نوبة نساء جبل شنوة" كعينة قصدية مباشرة. وقد توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج نذكر منها:

يتميز أفلام نوبة نساء جبل شنوة على الواقعية وهذا بفضل اللقطات الوثائقية المأخوذة من أرشيف الحركة الوطنية

أما فيما يخص فيلم القلعة بحكم كونه فيلم روائي قد اعتمد على خيال المخرج وقدرته على الابتكار

اشترك الفيلمان في طرح موضوع موحد والمتمثل في وضعية المرأة في المجتمع الجزائري

يميز فيلم نوبة عن فيلم القلعة أن فيلم نوبة قام بعرض نموذجين عن المرأة الجزائرية وهما المرأة العصرية والمرأة التقليدية، أما فيلم القلعة فقد اقتصر على تقديمه للمرأة في صورة المرأة التقليدية الماكثة في البيت.

ارتبط وجود المرأة داخل الفيلمين بتواجدها داخل فضاء معين ولهذا نجد هذا الأخير قد لعب دورا بارزا في كليهما، فكل فيلم عمل على التركيز على فضاء محدد والذي من خلاله تم الكشف عن وضعية المرأة داخله.

- **الدراسة الثانية:**

تحت عنوان "**صورة المرأة المغاربية في السينما المغاربية**"، تحليل سيميولوجي لعينة من الأفلام، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر، للباحثة نايلي نفيسة، سنة 2013/2012.

هذه الدراسة تبحث على العناصر الأساسية التي يوظفها المخرج السينمائي المغاربي لتصوير المرأة وعلاقتها بمختلف الأفراد في بيئتها الاجتماعية من خلال طرح الإشكال الاتي: كيف عالجت كل من السينما الجزائرية التونسية والمغربية موضوع المرأة من خلال أفلام عينة الدراسة؟ وللإجابة على هذا الإشكال طرحت مجموعة من الأسئلة الفرعية وهي:

ماهي الدلالات والمعاني التي عبرت عنها الرسائل الضمنية حول المرأة في السينما المغاربية؟

هل تطابقت الصورة المقدمة عن المرأة من طرف السينما المغاربية مع الواقع الخاص بها؟

ما هي البعاد والأفكار التي احتوتها هذه الأفلام حول موضوع الدراسة؟

اعتمدت هذه الدراسة على منهج التحليل السيميولوجي، وذلك بتحليل عينة من الأفلام التي اختيرت بطريقة قصديهن مكونة من ستة أفلام مغاربية فيلمين من كل بلد، بحيث كان الفيلم الأول من إخراج رجال والثاني من إخراج نسائي. لتتوصل الدراسة في الأخير على النتائج التالية:

-ظهرت المرأة المغاربية في هذه الأفلام بصورة إيجابية أكثر منها سلبية، عن طريق توظيف مخرجيها للشخصيات النسائية المتحديات للظلم والأوضاع غبر العادلة.

-وظف كل مخرج في هذه الأفلام عنصر الخطاب والرسائل اللسانية للتعبير عن العنف اللفظي والممارس من الرجل ضد المرأة في المجتمعات المغاربية.

برزت المرأة بصورة واقعية وبشكل يتناسب مع مكانتها في المجتمع، وهذا لم يمنع من القول إن مخرجي هذه الأفلام لم يتخلوا عن النظرة السلبية التقليدية للمرأة الضعيفة المستسلمة من طرف الرجال خاصة.

-الصورة الذهنية التي ظهرت بها المرآة في السينما المغاربية كانت إيجابية إلى حد ما، دون أن تخلو من السلبية في كثير من المواقف وهذا ما يدعم الصورة الذهنية السينمائية السائدة عن المرأة العربية والمغاربية خاصة.

- **الدراسة الثالثة:**

صورة الذات والآخر في السينما الجزائرية

دراسة تحليلية لعينة من الأفلام السينمائية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في علوم الإعلام والاتصال جامعة قسنطينة، 3سنة 2018/2017للباحثة رحموني لبنى.

-جاءت هذه الدراسة لمحاولة التعرف على معالم الصورة التي يسوقها السينمائيون عن الشخصية الجزائرية، وعن شخصية الآخر المختلف عنها، من خلال طرح التساؤل التالي:

ما هي ملامح صورة الذات والأخر في السينما الجزائرية؟

واندرج ضمن هذا التساؤل مجموعة من الأسئلة الفرعية أهمها: -ما هي مختلف تمظهرت الذات والأخر في الأفلام الجزائرية؟ -ما هي السمات التي تتميز بها شخصية الذات، وشخصية الآخر من وجهة نظر المخرجين في هذه الأفلام؟ -ما هي محددات شخصية الذات، والآخر حسب ما جاء في هذه الأفلام؟

-كيف أثر المخرجون على الصور النهائية التي تم تسويقها عن الذات والأخر في الأفلام المذكورة من حيث : الفكر الإيديولوجي، أسلوب الإخراج؟

بنت هذه الدراسة مقاربة التحليل السيميولوجي، التي تقوم على الفهم الأفضل للرسالة الفيلمية واعادة بناء المعاني فيها، وقد اعتمدت وفق هذه المقاربة على منهج التحليل النصي الذي يقوم على اعتبار الفيلم نص –خطاب– يضعه صاحب الفيلم بإتباع طريقة رولان بإرث في تحليل النصوص الأدبية وفق ثلاث أنظمة التعيين والتضمين، المرجع، الثقافة.

طبق هذا المنهج على مجموعة من الأفلام التاريخية التي اختيرت بطرقة قصدية وفق شروط ومعايير وضعتها الباحثة وتمثلت في معركة الجزائر، بلديون، الأفيون والعصا، خرطيش غولواز. لتتوصل الدراسة في الأخير على نتائج أهمها

–قدمت الأفلام الجزائرية العديد من المظهرات عن الشخصية الجزائرية يمكن تحديدها في الشخصية فيلم المجاهدة، القائد العسكري، الشخصية المثقفة، شخصية المرآة التي اختلف النظرة والرؤية إليها من لأخر.

–السمات التي تتميز بها الشخصية الذات الجزائرية: الشجاعة، النزعة الثورية، الحشمة والشرف، رفض الانصياع والخضوع. اختلفت الصور التي رصدتها الباحثة عن الذات في الأفلام قيد الدراسة ففي فيلم معركة الجزائر حاول المخرج أن تكون الصورة حيادية، الأفيون والعصا كانت صورة الذات مثالية، فيلم بلديون كانت صورة الذات إيجابية في مجملها، أما فيلم كرتوش غول واز فقد كانت الصورة سيئة سلبية في مجملها.

سجلت الدراسة تأثير مباشر وقوي للمخرجين السينمائيين في الأفلام الأربعة على الصورة النهائية التي تم تقديمها عن الذات والآخر سواء من الناحية الفكرية الإيديولوجية أو من حيث الأسلوب الإخراجي، وتوظيف العناصر التعبيرية الدالة في الفيلم من أجل تكوين الانطباعات النهائية.

التعقيب على الدراسات السابقة:

➢ **الدراسة الأولى صورة المرأة في السينما الجزائرية**

أ) أوجه التشابه:

تشابهت هذه الدراسة مع دراستنا من ناحية متغير السينما الجزائرية ومتغير صورة المرأة أيضا بحيث اعتمدت على التحليل السيميولوجي للأفلام والعينة القصدية كانت عبارة عن فلميين جزائريين، أين استفدنا كثيرا من هذه الدراسة خاصة في طريقة المعالجة والتحليل واجادة استخدام مقاربة السيميولوجي الفرنسي رولان بإرث وكذا أدوات جمع البيانات والمعلومات. كالأدوات الوصفية وغيرها.

ب) أوجه الاختلاف:

اما بالنسبة لأوجه الاختلاف يمكن حصرها في الاختلاف من حيث الفيلم فنحن في بحثنا قد ركزنا على فيلم ديليس بالوما واختلفنا وكذلك المجال الزماني والمكاني للبحث.

ج) أوجه الاستفادة من هذه الدراسة:

ساعدتنا هذه الدراسة في تقديم خلفية نظرية للبحث وكما ساعدتنا على الكشف عن الكيفية التي تم تجسيد صورة المرأة من خلال هذه الأفلام وكما ساهمت في تقديم نموذج تطبيقي لتحليل سيميولوجي للأفلام.

2)الدراسة الثانية: صورة المرأة المغاربية في السينما المغاربية

- ✓ **أوجه التشابه:** فقد اتفقت مع دراستنا الحالية هي الأخرى في البحث عن الصورة التي تسوقها السينما عن المرأة،
- ✓ **أوجه الاختلاف**

تختلفان في أن الدراسة السابقة تبحث عن صورة المرأة المغاربية، في حين في دراستنا ركزنا على صورة المرأة الجزائرية بصفة خاصة وهناك نقطة اختلاف مهمة بين هذه الدراسة والدراسات التي تبحث عن صورة المرأة الجزائرية والتي تتناول مواضيع مختلفة عن عمل المرأة تحررها وضعيتها الاجتماعية ...إلخ، هو أن هذه الدراسة ركزت بشكل معمق على صورة المرآة المزدوجة (الحرة، والمقيدة) والتي تحاول التغيير من الوضع الذي تعيشه ومحاولة الخروج من القيود التي تحكمها.

- ✓ **أوجه الاستفادة.**

كما ساعدت هذه الد راسة في تحديد الجانب النظري للدراسة الحالية فيما يخص السينما الجزائرية ومتغيراتها، وتتكامل هذه الدارسة مع دارسة نايلي في تكوين إطار مرجعي نظري للدراسات السينمائية بالجزائر في ظل نقص الذي تعانيه من المراجع وكذلك اخذ اعتبارات أولية عن الخطوات التي نتخذها ونركز عليها في الإطار المنهجي.

الدراسة الثالثة: صورة الذات والآخر في السينما الجزائرية

- ✓ **أوجه التشابه:**

كلا الدراستين تتشارك في متغير السينما الجزائرية أي درستا موضوع يتعلق بالسينما الجزائرية، تتشابهن كونهما يندرجان ضمن الدراسات السيميولوجية وكذلك الاشتراك في الأدوات المستخدمة في التحليل.

- ✓ **أوجه الاختلاف:**

تختلفان في متغير المستقل حيث نحن ركزنا في دراستنا ركزنا على صورة المرآة اما في هذه الدراسة تم التركيز على متغير الذات والأخر ونحن ركزنا على فيلم ديليس بالوما وهم ركزوا على تحليل فيلمي معركة الجزائر والافيون والعصا.

✓ أوجه الاستفادة

ساعدتنا هذه الدراسة على بناء تصورات أولية حول الدراسة حيث ساعدتنا على صياغة العنوان المناسب لدراستنا وكذلك اخذ لمحة أولية عن إشكالية الدراسة والمنهج والأدوات المناسب لبحثنا وكذلك كان لها دور في بناء خطة الإطار النظري المناسب

المبحث الأول: السينما الجزائرية

المطلب الأول: نشأة السينما الجزائرية

المطلب الثاني: التحديات التي واجهتها السينما الجزائرية

المطلب الثالث: دور السينما الجزائرية

تمهيد:

لقد نشأت السينما الجزائرية في ظل ظروف سياسية وتاريخية متعلقة بالبلاد حيث استخدمت كأداة نضالية توثق الثورة الجزائرية وتنقل معاناة الشعب الجزائري فهي نشأت خلال فترة الكفاح ضد الاستعمار الفرنسي وهي لم تتكون دفعة واحدة بينما مرت بمراحل عديدة وعلى الرغم من النجاحات التي حققتها السينما الجزائرية وكذا الدور الذي لعبته خصوصا أبان الثورة التحريرية الا انها واجهت صعوبات وتحديات كثيرة كنقص التمويل والتعرض للضغط وغيرها من الأمور وهذا ما سنتطرق اليه في هذا الفصل.

المبحث الأول: السينما الجزائرية

المطلب الأول: نشأة السينما الجزائرية

ان الحديث عن السينما الجزائرية يعد من الصعب كونها عرفت بداية عسيرة في ظل الظروف الاجتماعية والسياسية التي كانت تعيشها الجزائر فالسينما الجزائرية كانت موضوع الانتقال في ردح من الزمن على المستوى المحلي والعربي والعالمي، بحيث اتخذت السينما الأداة المعبرة عن قضايا الجزائر ذات توجهات تحريرية تجعل المتفرج يكشف خبايا الأشياء وأسرارها عن تاريخ الجزائر في شكل مادة فنية تقنية ومثال ذلك الفيلم الحائز على السعفة الذهبية لمهرجان كان الفرنسي ، الفيلم الأول المتحصل على جائزة علمية للمخرج محمد الأخضر حامينا بعنوان وقائع سنوات الجمر وأهم ما امتازت به السينما الجزائرية أن وقائعها احتضنت مجموعة من الاثار المعروفة والمجهولة بحيث أنها شكلت جدلا بين الذات والأخر في الحديث عن أسرار ومعالم سياسية اجتماعية أيديولوجية تاريخية فقد كانت مرتكزة على ملامح وبطولات التحرير من سطوره الاستعمار إن ولادة السينما الجزائرية أثناء ثورة الجزائر حينما نظمت فرق جيش التحرير الجزائري إدارة سينمائية عسكرية انتجت العديد من الجرائد السينمائية و الأفلام التسجيلية، وبعد الاستقلال أممت الحكومة الجزائرية دور العرض السينمائي في الجزائر (وتبلغ قرابة 350 دارا) وخصصت أربعين في المائة من أرباحها للمركز الوطني للسينما الذي أنشأته وزارة الاعلام عام 1964 م وقد اتسع نشاط المركز حتى شمل انتاج الأفلام الروائية الطويلة وأفلام الرسوم المتحركة الى جوار الأفلام التسجيلية.

وهذا دليل على عدم عجز السينما الجزائر في تشييد دور للسينما، رغم ما كانت تمر به من خسائر خلفها الاستعمار فواكبت بذلك مسار الفن السابع كغيرها من الدول العربية بل وقدمت في هذا المجال اعمالا يعتز بها في أكبر المهرجانات الدولية.

تزخر الساحة الفنية الجزائرية بكثير من الاعمال التي عالجت الثورة التحريرية واتخذت منها موضوعا لأعمالها نظرا لما حملته تلك الثورة من معاني التحدي والبطولة لذلك سارع المبدعون من شعراء ورائيين ومخرجين الى توظيفها في مختلف الاشكال الفنية وبما أن الفنون البصرية هي الأكثر تأثيرا في الجماهير خاصة ونحن في عصر الثقافة المرئية فقد ساهمت السينما الجزائرية في إعادة صياغة تلك الاحداث التاريخية متجاوزة بذلك حدود الزمان والمكان ونقلت للمشاهد حقائق كان يجهلها. ويعود الإنتاج السينمائي الجزائري الى عام 1957م وذلك في اطار الحرب التحرير الوطنية حيث قامت فرقة المناضلين لولاية الأولى بتصوير العديد من الأفلام والانتاجات السينماتوغرافية انتجت هذه الفرقة أربعة حصص تلفزيونية يراد منها مواجهة الدعاية الفرنسية الرأي العام الى جميع دول العالم لتشق الستار عن معاناة الشعب الجزائري واضطهاده على أيدي الاستعمار الفرنسي، لقد تم بث هذه الحصص في الدول الاشتراكية ومن بين ما انتج الخلية السينماتوغرافية لجيش التحرير الوطني، حصة خاصة بالدور الذي تلعبه الممرضات في صفوف جيش التحرير الوطني كما تم تصوير العديد من الوقائع الخاصة بالمجاهدين في مناجم الونزة أين تتواجد جيوش العدو ينبغي الإشارة الى انه وحتى عام 1946م لم يكن للجزائر سوى مصلحة فوتوغرافية واحدة، وفي عام 1947م أنشا الفرنسيون مصلحة سينمائية انتجت عدة اشرطة القصيرة عرضت وترجمت اغلبيتها للغتين وتقسيم هذه الأفلام الى أنواع أفلام تتعلق بالأدب والعادات الجزائرية، أفلام ثقافية، وافلام وثائقية وافلام حول التربية الصحيحة يمكن في هذا الصدد ادراج عناوين عديدة مثل قيصرية 1949، العيد غير المنتظر 1959 اغنى ساعات افريقيا الرومانية هيبن الملكية، رعاة الجزائر.... الخ (السكان، 1982، صفحة 216)

كلها تم إخراجها في الجزائر بينما تستكمل عمليات التطهير والتركيب استوديوهات باريس، تميزت سنة 1948 باستحداث مصلحة الإذاعة السينمائية وكانت تضم مجموعة من القوافل التي تنتقل الى الجنوب

الكبيرة حاملة في طياتها العديد من الأفلام السينمائية وكانت تنظيم السينما الجزائرية عن طريق انشاء مصلحة خاصة بالسينما تابعة لجبهة التحرير الوطني وتولت مهمة تسجيل وقائع حرب التحرير الوطني وتحويلها الى ذاكرة اجتماعية ومن بين سلسلات الأفلام المنتجة (ألسكان، 1982، صفحة 218)

- **سلسلة الأفلام المنتجة:**

-**الجزائر الملتهبة** أنتج ما بين 1957-1958 وهو فيلم قصير اخرجه رونيه فوتيه وأنتجته بالتعاون مه شركة جمهورية المانيا ديموقراطية.

-**ساقية سيدي يوسف:** أنتج عام 1958 وهو فيلم قصير اخرجه بيار كليمون لاجئون

-**صوت الجزائر** أنتج عام 1961 من اخراج محمد الأخضر حامينه وجمال شندلي ومصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية.

ياسمينة: أنتج عام 1961 من اخراج محمد الأخضر حامينه وجمال شندلي ومصلحة السينما التابعة للحكومة الجمهورية المؤقتة. (stora, p. 9)

وتطور الإنتاج السينمائي الجزائري ورافق ظهور العديد من الخطوات والمراحل ومن بينها نجد

-**عام 1963:** انشاء الديوان الوطني للأحداث الجزائرية وانشاء مراكز التوزيع الشعبي.

-**عام 1964**: انشاء المركز الوطني للسينما وتبعه تنظيم رقابة الإنتاج والتوزيع، وانشاء مراكز التجريبي للتوزيع الشعبي ودار الاثار السينمائية الوطنية الجزائرية والمعهد الوطني للسينما وتأميم الاستعمال السينمائي.

-**عام 1965**: انشاء مصلحة السينما بالمحافظة السياحية للجيش الوطني الشعبي.

-**عام 1968**: انشاء مركز التوزيع السينمائي.

يمكن القول إن السينما الجزائرية مرت بعد الاستقلال بمرحلتين مهمتين من حيث التطور الإيديولوجي لأصحابها فقد كانت المرحلة الأولى تأسيسية لهذا النوع من الفن، وكان السينمائيون يتخبطون في إشكالية تحديد هويتهم بالنسبة للأخر الذي يمثله، وفي المرحلة الثانية تحدث القطيعة بين السينمائي وتاريخه وتعدو بذلك الصناعة الفيلمية الهدف الأسمى لكل لعامل هذا الحقل من الفنون. (dossier de pesse cinéma d'Algérie, s.d.)

وإذا كان انشاء النواة الأولى للسينما الجزائرية سنة 1957 جاء كرد فعل على النشاط البسيكولوجي الذي كانت تمارسه الإدارة الاستعمارية من أجل زعزعة ايمان وثقة الشعب الجزائري في الثورة (حمادي، 1954، صفحة 50)

الا أن ذلك ثم بفضل أسماء سينمائية اجنبية يتقدمها الفرنسي روني فوتي الذي كان اول من اقتحم مجال فضح المستعمر الفرنسي بالصور وكان فوتي عضوا في الحزب الشيوعي.

الذي هجره وفضل الالتحاق بجبهة التحرير الوطني سنة 1956 وبرفقة زملائه الاخرين أراد فوتيي تأسيس أرشيف خاص بالثورة الجزائرية مع إعطاء الأولوية للكفاح في الداخل على الخارج.

ويعتبر روني فوتيي من استعمل الكاميرا لتصوير معارك جيش التحرير الوطني في الجبال وكان ذلك في الولاية التاريخية الأولى أوراس النمامشة وكان فوتي قبل ذلك يلتحق به سينمائيون فرنسيون أخرون من

المناضلين المقربين من الحزب الشيوعي وعلى راسهم بيار كليمون ويان لوماسون وسيسيل دي كوجيس علاوة على الدكتور بيار شولي وهو ما يبرر وجود أسمائهم في اخراج أولى الصور في الجزائر.

ولا ننسى بهذا الصدد الدور الذي ساهمت به دول صديقته مثل يوغسلافيا، وعلىٍ اسها المارشال تيتو الذي أوفد كلا من ستيفان في مواقع القتال في حين يعتبر جمال الشندرلي عميد السينما الجزائرية لكونه أول جزائري يحمل الكاميرا في جبال الجهة الشرقية للوطن، ليصور معارك جيش التحرير وينقل يوميات المجاهدين للعالم والذي يضاف الى كل تلك الاسمأء التي عمل معها وتعلم منها وهو الإعلامي الجزائري الذي كان يعمل أنداك مصورا في مجلة الاحداث المصورة الفرنسية وحسب المخرج عمار العسكري، فان تلك الأفلام كانت تصل الى الخارج عن طريق حمال الشندرلي الذي يعمل كممثل جبهة التحرير الوطني ثم للحكومة الجزائرية لدى هيئة الأمم المتحدة (حمادي، 1954، صفحة 59).

أنشأت الثورة وتحت اشراف روني فوتي مدرسة التكوين السينمائي بجبال الولاية الأولى لتعليم الجنود الجزائريين تقنيات التصوير وتخرج من هذه المدرسة عدد من السينمائيين الذين كان لهم فيما بعد اسما في سماء الفن السابع الجزائري كما أخرجت المدرسة وطلابها المشرفون عليها عددا من الأفلام التسجيلية التي تحكي نضال الشعب الجزائري وكفاحه من أجل الحرية ومن تلك الأفلام الجزائر الملتهبة، المدرسة ممرضات جيش التحرير الوطني الهجوم على مناجم الونزة، ساقية سيدي يوسف وغيرها.

وسقط عدد من طلبة مدرسة التكوين السينمائي في ميدان المعركة بالولاية الأولى وإنجاز أفلام تشرح للعالم حقيقة الوضع في الجزائر. وهؤلاء الطلبة الشهداء هم:

محمود فاضل، معمر زيتوني، عثمان مرابط، مراد بن رايس، صلاح الدين سنوسي، خروبي الغوثي مختار، عبد القادر بن حسينة سليمان بن سليمان، على جناوي (حمدي، 1979، صفحة 6)

المطلب الثاني: التحديات التي واجهتها السينما الجزائرية.

حظيت السينما الجزائرية منذ نشأتها بمكانة مرموقة على المستوى المحلي والعربي والعالمي وذلك على الرغم من المشاكل والأزمات التي مرت بها والتي جعلت الإنتاج خلال فترات معينة يتذبذب بين الصعود أحيانا والهبوط أحيانا أخرى وقد نالت الأفلام المنتجة منذ الاستقلال الى يزمنا هذا من قبل العديد من النقاد

والدارسين والمهتمين بالحقل الفني والمشهد السينمائي وانتشرت اخبارها الكثير من وسائل الاعلام الدولية، وذلك للسمعة الطيبة التي تمكنت من تحقيقها لا سيما قد نالت جوائز مهم وحققت مراتب متقدمة في المهرجانات العالمية لعل أهمها على الاطلاق حصولها على لخضر حامينه وهي الوحيدة عربيا وافريقيا في هذا المجال لغاية يومنا هذا وطوال مسيرة تطورها تميزت السينما الجزائرية بالتباين والاختلاف في نوعية وحجم ومضمون الأفلام المنتجة بسبب عدد من العوامل أهمها تعدد وتنوع السياسات والمسؤولين عن تسيير قطاع الثقافة والسينما في البلاد ثم الهجرة الجماعية التي ميزت القطاع السينمائي حيث اضطر العديد من المخرجين الى مغادرة البلاد بحثا عن رؤوس أموال العديد من المخرجين الى مغادرة البلاد بحثا عن رؤوس الأموال لدعم انتاجاهم، وعن مناخ الحرية يمكنهم من التعبير عن آرائهم واتجاهاتهم دون يتعرضوا للمضايقة سواء من قبل السلطة او من قبل الإسلاميين المتطرفين الذين ادخلوا البلاد في ازمة امنية منذ بداية التسعينات. غابت السينما الجزائرية عن النسخة الرابعة من جوائز النقاد للأفلام العربية التي يشرف عليها مركز السينما العربية حيث أعلنت نتائجها أول أمس عبر احتفالية موقع زوم عن الفائزين ضمن فعاليات سوق مهرجان كان الافتراضي وهي الجوائز التي تمنح للأفلام العربية التي تم انتاجها خلال 2019 بمشاركة لجنة التحكيم تتكون من 141 ناقدا من 57 دولة يشاهدون الأفلام العربية عبر موقع فستيفال نيوز قاموا بالتصويت للأفضل في فئات الجوائز ورغم ورود الفيلم الجزائري أبو ليلى للمخرج امين سيدي بومدين ضمن قائمة ترشيحات هذه الجوائز الا انه لم يستطيع خطف أي جائزة امام اعمال عربية متميزة. (حارت، ايديولوجية في الفيلم التاريخي ، 2008، صفحة 125)

المطلب الثالث: دور السينما الجزائرية

عملت الثورة الجزائرية منذ بدايتها على تسخير كل الوسائل السمعية والبصرية التي أتيحت لها من أجل توثيق كفاح الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، فكانت المادة الأساسية للأفلام من صميم الواقع اليومي للثورة.ُ وفي تلك الفترة سجلت ولادة متميزة ومتفردة لسينما أقرب إلى الواقعية الإيطالية، لكنها ارتبطت ارتباطا مباشرا بالنضال ضد الاستعمار، فلم يكن للأعمال السينمائية المنتجة حينها سوى خيار واحد، وهو مواجهة الآلة الدعائية للمستعمر الفرنسي وتوثيق نضال مسلح لمجاهدين أرادوا تخليص الشعب من معاناة دامت قرابة قرن ونصف في ظل الاستعمار كان دور السينما في الجزائر توثيقيا من جهة، ودعائيا من جهة أخرى خلال حرب التحرير التي دامت قرابة سبع سنوات–1954، وكان للسينمائيين في الجزائر خاصة خلال فترة حرب التحريرية.

مهمتان كبيرتان هما القيام بدعاية كبيرة من أجل التعريف بالثورة الجزائرية، والتوثيق من أجل تأسيس ذاكرة فنية تحفظ أحداث الثورة كما قدمت السينما الجزائرية الرواية المضادة التي كان يطمسها المستعمر الفرنسي، وكان هذا الدور دليلا مثبتا لجرائم المستعمر الفرنسي التي ارتكبت في حق الشعب الجزائري، فقد تمكنت السينما التحريرية فيّ الجزائر من الاضطلاع بدور جبار في الثورة بالتزامن مع اندلاع حرب التحرير، وتجاوزت الأبعاد التقليدية لصناعة السينما التي سطرتها هوليود، فقد كانت الكاميرا سلاحا حقيقيا وكان المخرجون مقاومين على أرض المعركة، من أجل تقديم صور حية وواقعية عن بطولات المجاهدين الجزائريين وكشف جرائم المستعمر الفرنسي الذي كان يشن حربا استنزافية حقيقية في الجزائر .لم تكنّ السينما الجزائرية خلال حرب التحرير وبعد الاستقلال مجرد نزعة أو ربما نزوة حماسية أو مغامرة فرضها سياق تاريخي معيّن، بل كانت انطلاقتها في تلك الفترة على أسس مدروسة بوأتها مكانة كبيرة في العالم، إذ يصنفها أحد

النقاد الأمريكيين على أنها " دون شك السينما الأكثر ثراء وابداعا في العالم العربي، فقد حازت على شهرة عالمية، وهي المنافس الوحيد للسينما المصرية (marie, 1989, p. 55)

انت البداية بأفلام تسجيليةّ ليه سجلت من أرض المعركة وحملت مشاهد حقيقية، وهي تذكرنا بالواقعيةّ الإيطالية التي غيرت الذاكرة الجماعية الإيطالية لفترة ثلاثة عقود، خاصة أفلام المخرج الإيطالي روسيليني" مثل "روما نوافذ مفتوحة عرض في العام " 1944 وبايزان العام1946، وهو الفيلم الذي استعمل فيه المخرج جثثا حقيقية عند تصوير الفيلم (شعبان، 2017، صفحة 103).

لكن ما يميز سينما المقاومة الجزائرية غيرها هو أن السينمائيين كانوا مجاهدين بحق، فهم جنود ومحاربون بكل ما يحمله هذا اللفظ من معنى فمواجهة الموت في ساحة المعركة كان أمرا حتميا، ويقول الكاتب "جان ألكسان" في كتابه "السينما في الوطن العربي : " إن السينما الجزائرية هي إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير، بل إن مجموعة من السينمائيين استشهدوا في هذه الحرب منهم معمر زيتون وعثمان مرابط ومراد بن رايس وصلاح الدين السنوسي وعلي جنادي، لقد كانت الحاجة ملحة لإيجاد سينما تواكب مسيرة حرب التحرير التي بدأت عام 1954

خلاصة:

وفي الأخير يمكن القول ان السينما الجزائرية نشأت في سياق الكفاح ضد الاستعمار الفرنسي حيث لعبت دورا نضاليا بارزا وهذا من خلال تسليط الضوء على معاناة الشعب وقد ساهمت في نقل صوت الجزائر المظلومة في فترة الاستعمار وهنا نقول انها كمرآة عاكسة لما عاشه الشعب الجزائري خلال تلك الفترة فالتالي نرى انها قد أدت دور ثقافي وتاريخي مهم على الرغم من التحديات والصعوبات التي واجهتها.

المبحث الثاني: حضور المرأة في السينما الجزائرية

المطلب الأول: توظيف المرأة في السينما الجزائرية.

المطلب الثاني: ثنائية المرأة بين التقليد والحداثة.

المطلب الثالث: تحديات المرأة في قالب سينمائي

تمهيد:

لقد كانت المرأة محورا مهما في الخطاب السينمائي الجزائري حيث سلطت هذه الأخيرة منذ البدايات صورة المرأة وعلاقتها بالمجتمع والتعبير عن معاناتها أدوارها والتحولات التي تتطرق اليها وبين التقاليد الراسخة وموجات الحداثة المتلاحقة فقد جاءت السينما الجزائرية لتسلط الضوء على التحديات والعراقيل والصعوبات التي تواجه المرأة سواء في حياتها اليومية او في تمثيلها داخل الفضاء العام ولا يقتصر الامر في هذه الأمور فقط فتوظيف المرأة في السينما امتد ليشمل حضورها كمخرجة وصانعة وممثلة وفي هذا الفصل سنرى كيف تناولت السينما الجزائرية قضايا المرأة وتحليل تمثيلها بين تقاليد المجتمع ومطالب الحداثة.

المبحث الثاني: حضور المرآة في السينما الجزائرية

المطلب الأول: توظيف المرأة في السينما الجزائرية.

تحمل سينما المرأة نوعا من الطرح التوعوي والجرأة في طابعها الى جانب العمق الإنساني وما يزيد تميزها ان صانعاتها هن نساء حملن على اكتافهن مهمة النهوض بحضور المرأة على طريقتهن ومن خلال عدستهن مثل فيلم المخرجة هالة لطفي الخروج للنهار 2012 وفيلمي المخرجة هالة خليلي (الردايدية، 2015، صفحة 15)

أحلى الأوقات وقص ولزق والمخرجة نفين شلبي التي قدمت للربيع العربي سلسلة من الاعمال التي تدور في قائمة سلسلة تحمل اسم أنا والأجندة. وللريادة النسائية في الوطن العربي حضور قوي في صناعة الأفلام لتنمو العلاقة بين الطرفين بشكل ثري وتصبح نشاطا حاضرا فنادين لبكي المخرجة اللبنانية وهي من أشهر المخرجات اللواتي وصلن الى العالمية حيث انطلقت من فيلمها كراميل الذي كتبت له السيناريو وأخرجته ومن ثم سكر بنات الذي صدر عام 2007 وعرض للمرأة الأولى في مهرجان كان للأفلام. كما يأتي فيلم لبكي هلا لوين الذي كتبت له السيناريو وأخرجته ومثلت فيه في مهرجان كان للأفلام عام 2011 وهو على غرار فيلمها كراميل لتتناول حياة النساء العاديات اللاتي يتأثرن بواقع لبنان الاجتماعي المركب الذي أفرزته عقود من الثورات السياسية (حارت، 2008، صفحة 125).

وللمرأة في السينما المغربية والجزائرية والتونسية صورة تختلف كل منها عن الأخرى ففي الجزائر مثلا توجد المخرجة مفيدة التلاتلي التي اشتهرت من خلال فيلميها صمت القصور وموسم الرجال اللذين عالجت فيهما قضايا المرأة من وجهة نظر سينمائية بطريقة جريئة وواقعية وبحسب طبيعة المجتمع الذي تعيش فيه (الردايدية، 2015، الصفحات 16-17).

غير ان المخرجين ناقشوا بدورهم واقع المرأة في السينما مثل المخرج سعد الشرايبي في فيلمه نساء ونساء حيث تطرق للاضطهاد والعنف الاجتماعي اللذين تتعرض لهما النساء في العديد من المجالات كما ان قضايا المرأة في السينما الجزائرية تعالج من قبل مخرجين رجال أمثال أحمد الشويخ في فيلمه القلعة الذي يدين الضغوطات التي تتعرض لها المرأة وتدفعها الى العنف والانحدار الى الجريمة أحيانا.

فيما تميزت السينما التونسية بالجرأة والوضوح نتيجة القوانين الاجتماعية التي منحت المرأة التحرر الاجتماعي وتعاملت مع جسدها بحرية أكبر خلاف ما هو مطروح في المغرب والجزائر ومع تزايد المشاكل والانتهاكات التي تعانيها المرأة في المجتمعات العربية كان لبعض الاعمال الأخيرة دور كبير في ضرورة اتخاذ إجراءات الحد عليها

المطلب الثاني: ثنائية المرآة الجزائرية بين التقليد والحداثة.

نحاول من خلال هذا المبحث ان نتبنى طرح الثنائية الثقافية بخصوص الحداثة والتقليد يمكن تقسيمه الى قسمين خطاب يدعي العمومية ويعامل المرأة كمواطنة وكعاملة على قدم المساواة مع الرجل وخطاب يكرس المرأة للأدوار الخصوصية (كأم وكزوجة ويتركز على العائلة)

- ✓ **صورة المرآة في الخطاب التقليدي**

يدعى هذا الطرح الخصوصية ويكرس مبدا الاختلاف في النوع الاجتماعي كبناء ثقافي يجعل المرآة عنصر في اطار البينة الاجتماعية يخضع بالضرورة لإكراهاتها ومعوقاتها وعليه فإن هذه البينة الثقافية هي التي رسمت أدوارا خاصة بكل من الرجل والمرأة طبقا لمبدا الاختلاف البيولوجي بينما وهي تؤدي بدورها الى إعادة انتاج هذا الاختلاف في اطار ثقافي يكرس التمايز بين الجنسين كبعد رمزي يجعل الرجل بمثابة القائد فهو الذي يفرض رايه أوامره على مرؤوسيه باعتباره سيدا له مكانة مرموقة في اعلى الهرم الاجتماعي ويجعل

المرأة كائنا متدينا في اسفل الهرم الاجتماعي تطيع وتمتثل لأوامر الرجل فالأول الفضاء العمومي والثاني الفضائي المنزلي وفي هذا التمايز غاية يتجه اليها وهو التكامل بين الجنسين والمصدر الذي جعل المرآة تختلف عن الرجل هو التقاليد

صورة المرآة في الخطاب الحداثي:

يدعي الخطاب الحداثي العمومية في الطرح بحيث ينظر الى المرأة باعتبارها فاعل اجتماعي قادر على مخالفة قواعد اللعبة التي يفرضها النسق الثقافي تمتلك هامش من الحرية يجعلها على قدم واحد من المساواة مع الرجل تناضل من اجل الحصول على استقلالية نسبية في اطار النظام الابوي الذي يميز مجتمعنا تعدل فيه او بالأحرى في المكونات البنيوية له والصانعة للرجل عن طريق تغيير صورة المرآة بالنسبة اليه باعتبار ان هذا الاختلاف البيولوجي بينهما لا يعني التمايز الثقافي في المركز والدور الممنوح لكل واحد منها حيث دلت التجارب الحياتية في المجتمعات الغربية التي قلصت الهيمنة الذكورية فيها الى حد كبير ان المهام لها القابلية للتداول بين الجنسين واصبح الدور الذي كان يقوم به الرجل هو نفسه الذي تقوم به المرأة في إشارة الى تثمين دور القيم الانثوية التي غيرت الكثير من ملامح الحياة الاجتماعية في هذه المجتمعات اما بالنسبة للمجتمع الجزائري فانه هو الاخر تأثر الى حد كبير بالنموذج الثقافي الغربي بتأثيره من العولمة وكثافة حجم الاتصالات وقنوات الاعلام المختلفة الهجرة نحو الخارج بالإضافة الى العامل التاريخي المتمثل في الاستعمار الفرنسي الذي عمل على تهديم البنية الاجتماعية التقليدية الطابع المميز للمجتمع الجزائري آنذاك كل هذا اثر بشكل او باخر على التركيبة الاجتماعية في خضم التحولات الاقتصادية الثقافية السياسية والاجتماعية التي طرأت عليه في حقب زمنية متتالية نتيجة صوبا نحو تحديث المجتمع الجزائري في البداية قبل نقله الى الحداثة كتغيير مادي ونوعي في البرمجيات الذهنية للفرد الجزائري، هذا ما كان مبرمجا ومهيأ

له بفعل المشروع التنموي الذي يعتمد على التصنيع ينظر الخطاب الحداثي للمرأة كمواطنة لها كامل الحقوق التي تنطبق على صفة المواطنة كالحق في التعبير والعمل والحقوق الاجتماعية الأخرى المرتبطة بالمرأة ويقف وراء هذا الخطاب الحركات النسوية التي عملت منذ امد أطول على تكريس المبادئ الكونية المتعلقة بالحرية المساواة العدالة على وضعية المرآة المهمشة في نظرها كي ترتقي الى مصف الرجل يدعم الحركة النسوية وتوجهاتها عدة عوامل منها ما يتعلق بالشرعية التاريخية والقيم التي تأسست عليها الحداثة هي التي جعلت بعض النساء في حياتهن يتميزن ببعض الخصائص تختلف في الجواهر عن النساء التقليديات مديا ومعنويا على الأقل من حيث شكل اللباس والمستوى التعليمي المتميز طريقة الكلام ونوع المعاملة المبينة على الانفتاح على الاخر والارتباط معه على أساس التوافق والتكامل السير بحرية في الفضاء العمومي وإبراز القدرات والمواهب في الفضاء المهني والتطلع الى المبادرة والمنافسة والاستقلالية في اتخاذ المواقف والقرارات.....الخ كلها مؤشرات تدل على النقلة النوعية لنوع من النساء نحو الحداثة ،وتظهر المرأة الحداثية في الأوساط الحضرية التي تتميز بنخبة فكرية ذات مستوى ثقافي عالي مفرنسة إلى حد ما، بالمقابل وضعها المادي مرفوق نسبيا لكن رأسمالها الديني ضعيف (بلحاجي، الصفحات 72-73-74)

المطلب الثالث: تحديات المرأة الجزائرية في قالب سينمائي وصورتها الجديدة من الرمزية الى الريادة.

1-تحديات المرأة الجزائرية في قالب سينمائي:

أثر تطور المطالب النسائية وتكثف نشاط المجتمع المدني، وبالخصوص المنظمات النسائية عاشت السينما الكثير من التحولات في كيفية تصوير انشغالات وتحديات المرأة الجزائرية في الفترة الحديثة والنموذج الأقرب إلى هذه الصورة.

فيلم ليلى والأخرون لسيد على ما زيف سنة1978م:

الذي عكس بدقة معاناة المرأة العاملة يعتبر فيلم ليلى والأخرين اخراج سيد علي ما زيف عام 1978م أول فيلم عربي غير مصري يتناول وضع المرأة العربية وذلك من خلال المشاكل التي تواجه الطالبة مريم والعاملة ليلى فرغم أن مريم طالبة في الجامعة الا أن اسرتها تريد أن تفرض عليها الزواج من رجل لا تعرفه ورغم أن ليلى عاملة في أحد المصانع الا انها تواجه احتقار رئيس العمال لها ولكل العاملات لأنه لا يؤمن بالمساواة بين الرجل والمرأة وهكذا يعبر الفيلم عن حقيقة ذهاب المرأة الى الجامعة للتعلم او إلى المصنع للعمل لا يعني في ذاته تغيير الوضع في المجتمع. (فريد، 1998، صفحة 74)

ويقول عنه أحمد بجاوي انه مشرب كليا بأفكار التوجه النسوي بمختلف فئاته الاجتماعية والرسالة المبتغاة وراءه هي انما ينبغي على ليلى ومريم أن تخوضا مرحلة النضال اللاحق النضال ضد المجتمع الذي لايزال يفرض على المرأة نوعا من الوصاية التي لم تعد تتلاءم مع وضعها الاقتصادي.

فيلم نهلة لفاروق بلوفه سنة 1979م وهو أكثر الأفلام التي اهتمت بالحديث عن قضايا المرأة وفي هذا الفيلم نجد الشخصية الرئيسية التي عبر من خلالها المخرج عن مأساة الحرب الأهلية في لبنان، والتي تحمل عنوان الفيلم، شخصية نسائية وهي شخصية مغنية لبنانية تفقد صوتها أثناء الحرب وفي الفيلم شخصيات نسائية أخرى. (ألسكان، 1982، صفحة 242)

والنتيجة الخاصة بهذين الفيلمين أنهما يعبران عن وجهة النظر التقدمية في تناول وضع المرأة في المجتمع وبصفة عامة يمكن القول بأن صورة المرأة العربية في الأفلام الجزائرية هي أكثر الصور تقدمية على صعيد السينما العربية، وربما يرجع ذلك إلى أن الجزائر هي الدولة العربية التي يتم فيها تأميم الإنتاج السينمائي وبالتالي يخضع الإنتاج لرقابة تتفق مع سياسة الدولة.

فيلم راضية لمحمد أمين مرباح سنة 1992م:

والذي يحكي عن جيلين مختلفين من النساء وهما المرأة التقليدية الأم والعصرية البنت :(إن أهم اشكال تم طرحه على مستوى هذا الفيلم هو ثنائية التقليد والعصرنة وقد تم تجسيد ذلك من خلال توظيف شخصيتين نسائيتين متناقضتين الأولى تمثل التقاليد والمجسدة في شخصية الام راضية والثانية تمثل العصرنة والتقدم المجسدة في شخصية البنت سليمة حبيبة.

وهناك أفلام أخرى قدمت صورة لم تعدها السينما الجزائرية انها صورة المرأة المبتذلة اما فيلم الشبكة فيقدم لنا نموذجين عن هذه الصور راقصة الملهى وبائعة الهوى، حيث يعرض لنا هذا الفيلم عالمين متناقضين، عالم البادية الذي يتصف بالشرف والبراءة وعالم المدينة مصدر الأفات الاجتماعية أين تتمركز فيه الملاهي الليلية.

خلاصة:

ومن خلال المعلومات المقدمة أعلاه يمكن القول ان السينما الجزائرية أصبحت كمرآة عاكسة للمرأة فهي قد سلطت الضوء على مختلف التحديات التي تواجه المرأة كالتحديات الاجتماعية والثقافية التي تواجهها خاصة في ظل الصراع بين التقليد والحداثة فقد رصدت الأفلام الجزائرية مختلف صورة المرأة المناضلة والمضحية الى تلك التي تبحث عن ذاتها وسط مجتمع محافظ يقيد حرياتها وكما يتبين ان السينما الجزائرية القت اهتماما كبيرا لموضوع المرأة وتوظيفها كعنصر مهم وفعال في السينما.

المبحث الثالث: اللغة السينمائية

المطلب الأول: تعريف اللغة السينمائية

المطلب الثاني: أسس ومدونات اللغة السينمائية.

المطلب الثالث: عناصر اللغة السينمائية

تمهيد:

تعد الصورة السينمائية من أبرز أهداف التعبير الفني التي استخدمها المخرج لإيصال رؤاه وأفكار الى المتلقي وكذلك تحتل مكانة مركزية في تحليل الخطاب السينمائي وفي هذا السياق سنبرز في هذا الفصل مفهوم الصورة السينمائية وكل الجوانب المتعلقة بها.

المبحث الثالث: اللغة السينمائية

المطلب الأول: تعريف اللغة السينمائية:

تعتبر السينما احدى أهم التكنولوجيات التي تستخدم في نشر المعلومات والرسائل المختلفة في نطاق واسع من خلال مجموعة من العلامات والإشارات، ذلك ما جعل منها نظاما سينمائيا، أما الفيلم هو مجموعة من الصور المختلفة للأشياء التي تتحول بدورها الى لغة، أي أنها لغة ذات طابع وخصائص جمالية وفنية من نوع خاص، ومختلف طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى.

ومن هنا تأتي السينما بالضبط من حيث ايحاءها والحاح فكرة وجود اللغة من نوع جديد التي تحتوي في ذاتها ابداع وواقع مجزأ وهي أيضا محتواه داخل العمل الإبداعي الفني. (الثاني، 2005، صفحة 194)

فلقد تعددت التعاريف حول اللغة السينمائية حيث يرى كريستيان ميتز اللغة السينمائية، لغة هجينة لأنها تتألف من اقتران خمس مواد تعبير دالة مختلفة بعضها عن بعض، نوعان يؤلفان شريط الصورة وهما الصورة الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاث أنواع هي التي تشكل شريط الصوت، وهي الصوت التشابه والصوت الموسيقي، الموسيقى الألية (مجدي و كامل مرسلي ، 1973، صفحة 66)

أما الدكتور محمود ابرقن في كتاباته الصادرة تحت عناوين: التحليل السيميولوجي للفيلم وهذه هي الس ينما الحقة فيرى العكس، اذ يعتبر بأن المخرجين الانطباعيين في بداية القرن العشرين وأشاروا الى مفهوم اللغة السينمائية ضمنيا؟ بعد لويس دلوك السينما لغة عالمية ووسيلة تخاطب بين الشعوب قادرة على الوصول الى أي مكان. (ابراقن، 2004، صفحة 63) ومن جهة أخرى يرى هذا الكاتب–محمد ابراقن– ان اللغة السينمائية هي وقف على الأفلام الحكاية التي تحكي قصصا فتكون اللغة الفيلمية حينئذ محددة بالقصة أولا الحكاية ثانية"

أما أبل كانس الذي يضع السينما في مقابل اللغة اللفظية البدائية القائمة على الوحدات الكتابية التمثيلية فانه يسمى السينما بلغة الصور التي وان لم تتطور بحيث ينبغي أن تكتسب قواعد مفصلة ونحوا دوليا (سادول، 1997، صفحة 205)

ومن جهة أخرى يرى العالم فرانسوا شوفا سو أن اللغة السينمائية، تطلق على مجموع الإشارات الصوتية والمرئية التي تسمح للمخرج أن يجعل رسالته سهلة الإدراك من قبل المتفرجين، فكل فيلم ما هو ألا مجموعة معلومات يدلى بها المخرج للمتفرج، ولكي يكون هناك اتصال لابد من وجود مرسل ومستقبلا ولابد على المرسل استعمال مدونات معروفة لدى المستقبل بمعنى لا بد من استعمال عادات المتفرج في استقبال الصور، الأصوات ثم بناء مدونة4 سينمائية انطلاقا من هذه المعطيات وهذ المدونة هي التي تكون ما يسمى باللغة السينمائية(Chevassu, 1962, p. 9)

أما ما رسال مارتان يرى بأن: ظهور اللغة السينمائية مرتبط تاريخيا بالاكتشاف التدريجي لأشكال التعبير الفيلمي التي تجسدت بفضل المساهمة الكبيرة لكل دافيد واراك غريفيث وسرجي ميخائيل معنى هذا أن السينما لم تكن تتمتع منذ البداية بلغة وأن هذه اللغة ليس بإمكانها أن تبرز وتتطور لو لم تكن هناك أفلام متميزة ورائدة في تاريخ السينما العالمية)ابراقن, قاموس اعلامي للاعلام والاتصال هذه هي السينما الحقة , p. 65)2004 ,

في حين ترى الدكتورة دليلة مرسلي في كتابها مدخل الى السيميولوجيا" نقصد باللغة السينماتوغرافية مجموع النظم السينما طو غرافيه الخالصة التي نظم في خطاب من نمط خاص، عناصر مستمدة من أنظمة ثقافية أخرى (وأخرون، 2006، صفحة 87)

المطلب الثاني: الأسس والمدونات "الشفرات في اللغة السينمائية.

❖ أسس اللغة السينمائية

للغة السينمائية أسس تعتمد عليها لإيصال المعنى المقصود بنجاح الى المتلقي تتمثل في **الإيجاز والرمز:**

-**أولا-الإيجاز:** يمثل شكلا شائعا وعاما في اللغة السينمائية بالإضافة له وظيفة تأثيرية وللإيجاز وظيفتين أساسيتين هما

-الاختيار السليم لأهم التفاصيل لإضفاء قوة تأثيرية على المعنى، والفعالة من التدفق الزمني.

-تعتمد حذف أو إخفاء بعض التفاصيل المهمة، لإضفاء قوة تأثيرية على المعنى.

أنواع الإيجاز

1-الإيجاز الفني: يجرى من خلاله اختيار أهم تفاصيل والأزمة القوية ويرتبط بطبيعة فن الفيلم من حيث المرونة في تشكيل عنصري الزمان والمكان الخاصين بالفيلمين ويختزل المسافة الزمانية بين نقطتي الانتقال اختزالا كبيرا على النحو التالي:

2-ان تصور واقعة الانتقال في عدد من اللقطات تتناول مغادرة شخص مسكنه، ثم وهو الشارع ثم وهو يدخل من باب مكتبه.

3-أن تختزل أكثر من ذلك فنرى الشخص يغادر باب مسكنه ثم نراه وهو يدخل مكتبه.

4- يقتصر فقط على رؤية خروج الشخص من كادر الصورة وهو في مسكنه ثم رؤيته وهو يدخل في كادر جديد داخل مكتبه.

ب-الايجاز الدرامي تكون فيه تأثيرات درامية تتمثل في إيجاد التأكيد والتشويق والمفاجأة فيعطي للمعاني الدرامية قوة تأثيرية ويقدمها للمشاهد بصورة غير مباشرة ويعتمد الايجاز الدرامي على إخفاء او حذف التفاصيل او جزء منها تكون مهمة في حد ذاتها عكس الإيجاز الفني (الياسين ع.، 2011، صفحة 65).

الايجاز لأسباب اجتماعية إنسانية أو رقابية

يتم بتوظيفه لتجنب التصوير المباشر لمواقف القسوة والعنف الحوادث الأليمة لأنها تأذي الشعور الإنساني ومن ناحية أخرى فقد يكون هناك توقع باعتراض الرقابة عليه وعدم السماح بظهورها على الشاشة ويصور هذا النوع بطرق متعددة ونفسها التي يعتمدها الإيجاز الدرامي.

1-إخفاء الحدث أو جزء منه وراء عنصر الديكور بمعنى ان يلم المشاهد ببداية الحدث، ثم يخفي الجزء.

2-ان يدور الحدث وراء عدد من قطع الديكور بحيث تظهر لمحات منه فقط فتصبح هذه اللمحات مجموعاتها هس الأجزاء المكونة للحدث على الرغم من اخفائه الجزاء مهمة منه.

3-أن يظهر الحدث عن طريق الظلال المنعكسة على الحائط بالديكور، توقف حركة الكاميرا للإيحاء بالحدث وذلك عندما تتحرك الكاميرا أمام العنصر الرئيسي في الحدث مبتعدة عنه لتدعو المشاهد الى استنتاج ما يدور خارج الكادر (الياسين ع.، 2011، صفحة 67).

ثانيا-الرمز:

أحد أهم دعائم اللغة السينمائية التي تعتمد في تعبيرها على الصورة بالدرجة الأولى للإيحاء بالمعنى، فالرمز السينمائي بمعناه الدقيق يهدف الى التأثير في المشاهدة عن طريق الإيحاء له بمعنى أعمق من المعنى المباشر البسيط للصورة بزيادة التأثير بتطلب دائما قدار من المشاركة الذهنية الى جانب المشاهد ويتوقف

وصول المعنى الرمزي الى المشاهد على تفاعل عدد من العناصر ترتبط بتكوين المشاهد مثلا (ابراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصاالية، 2006، صفحة 20):

1-درجة الحساسية أو الذكاء أو التصوير لديه.

2-البيئة الاجتماعية أو القومية.

3-المستوى الثقافي والإيديولوجيات والثقافات والمعتقدات.

4-خبرات الحياة وتجاربها.

5- الشكل العام للاستخدامات الرمزية (ابراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصاالية، 2006، صفحة 21)

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

أنواعها

أ-الاستعارة التشكيلة: يقصد بها تلك التي تقوم على تشابه أو تناقض بين لقطتين من حيث الشكل الخاص بكل منها

ب-الاستعارة الدرامية: تِدي دور أكبر لأنها تِؤدي تفسيريا في الدراما وهو يتجاوز التشبيه أو التناقض الشكلي بين عنصرين.

ج-الاستعارة الأيديولوجية: تمثل نوع أعمق للاستعارة الدرامية اذ تحمل وجهة نظر فلسفية أو فكرية لتوحي بمعاني رمزية تتعلق بالحياة ومعتقدات أو وجهة نظر الشخصية للكاتب (الياسين ع.، 2011، صفحة 61).

❖ **-المدونات (الشفرات) في اللغة السينمائية:**

تقوم الرسالة السينمائية على عناصر ومستويات عديدة من التدوين، منها الإدراك ذاته وتتنوع حسب الثقافات الى جانب المطابقة والمماثلة على الأشياء البصرية والسمعية بمعنى القدرة على الاستعمال الجيد والصحيح للوسيلة والرسالة التعيينية التي يقدمها الفيلم وهناك أيضا الهياكل السردية الكبرى في الفيلم ومجموع الرموز والتضمينات المختلفة المرتبطة بالأشياء أو بعلاقات الأشياء الخارجية عن الفيلم وفي هذا الإطار يميز بين ثلاث مستويات للتدوين هي:

1-المدونات تحت الفيلمية: هي مدونات ادراكية وظاهرة نتداولها في الحياة العادية وتتحكم في معرفة الأشياء والأشكال في الفيلم، فالأشكال تمثل المستوى الجمالي أما الأشياء فهي المستوى الأيقوني وتستعمل لمعرفة المعاني في الأفلام.

2-**المدونات فوق الفيلمية:** هي مدونات تركب وهيكل الفيلم في مجمله، وتتدخل للإعطاء الفيلم صيغة الخطاب والشعر والوصف.

3-**المدونات داخل الفيلمية:** وتتعلق أساسا بالمدونات الأنثروبولوجيا والثقافية التي توجه المعاني والتضمينات الرمزية والتي تمر عبر الديكور الملابس الحركات.

وهناك أيضا مستوى أخر من التصنيف للمدونات والخاصة بالمدونات الفيلمية في حد ذاتها وهي:

4-مدونات أيقونتيه بصرية: وهي التي تنشأ المعنى (أي الحرفي والشكلي للصورة)

5-المدونات التي تحرك الأيقونة البصرية والترسيخ الميكانيكي: وهي مدونات العلاقة بين اللقطات ومدونات زوايا الالتقاط ومدونات عمق المجال..... الخ.

6-**المدونات الخاصة بالصورة الفوتوغرافية المختلفة:** مثل مدونات المونتاج والصور المتسلسلة ومدونات تركيب الصور في المتتاليات.

7-المدونات الخاصة بالصور الفوتوغرافية المتحركة: مثل مدونات حركات الكاميرا والبانوراما الترافلينغ وغيرها.

8- **المدونات المختلطة:** هي مدونات موجودة بين المدونات الفيلمية السينمائية وغير السينمائية.

9-المدونات الفرعية: وهي مرتبطة ومسؤولة عن هيكل الفيلم وفي تنظيم المتتاليات والمونتاج الذي يمثل الجانب الفني والجمالي في الفيلم، ومرتبطة أيضا بذوق وابداع المنتج (ابراقن، 2004، صفحة 70)

المطلب الثالث: عناصر اللغة السينمائية

تستعمل اللغة السينمائية في خطابها عددا كبيرا من الدل تستعمل اللغة السينمائية في خطابها عددا كبيرا من الدلائل التي تأخذها من الواقع، أي تستعمل أشكال خاصة بها ولا توجد عند غيرها، وتستعين بأصناف دلالية ومدونات ثقافية أخرى، ومن الحياة الاجتماعية وهذه الدلائل لا تأخذ قيمتها الأيديولوجية والدلالية في الفيلم إلا من خلال العلاقة التي، تقوم فيما بينهما ومن خلال الدلائل والأشكال السينمائية.

1-لقطة الجزء الكبير: هي التي تتولى تقديم جزء مهم من الديكور (مكان زمان شخصيات ظروف العامة).

كالتركيز على منظر واحد من مدينة ما.

2-لقطة الجزء الصغير: وتسمى أيضا لقطة الوضعية، والتي تستخدم لتقديم البطل والشخصيات في وسط درامي جديد، كتصوير مشاجرة مثلا.

3-لقطة متوسطة: وهي التي تظهر الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة وقد اعتبرت هذه اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر في المتفرج بعلاقة حميمة مع الممثلين (شاوش ج.، 2007-2008، صفحة 90).

4-**لقطة أمريكية:** هي التي تصور الشخصية من الرأس الى منتصف الفخذين ويراد بها إبراز مختلف حركات الممثل وأفعاله.

5-لقطة مقربة: هي اللقطة التي تأطر جزء أساسي من الشخصية، بغية الحصول على بعض التفاصيل وهي تنقسم الى نوعين:

6- لقطة مقربة حتى الخصر أو لقطة نصف مقربة وهي التي تأطر الشخصية من الرأس الى الحزام. (شريف، 2015/2014، صفحة 12)

7-**لقطة مقربة حتى الصدر:** وهي تبين الجزء الممتد من الرأس الى الصدر.

8-لقطة قريبة: وهي اللقطة التي يتم التركيز فيها على وجه الشخصية حتى يتم الكشف على بعض الملامح الغامضة أو العناصر الضرورية، لفك عقدة معينة في البناء الدرامي (نايلي، صورة المرأة من خلال السينما المغاربية ، 2012-2013، صفحة 37).

9-لقطة قريبة جدا: وهي اللقطة التي تستند إلى تصوير تفاصيل معينة من جسم (عين، شفاه، يد) أو التركيز على عنصر سينمائي مهم في القصة، وتسمى اللقطة في سيميولوجيا السينما، لقطة مضاف، كما تضيفه من قيمة درامية بسيكولوجيا تزيد من عمق التشويق في السينما. (نايلي، صورة المرأة من خلال السينما المغاربية ، 2012-2013، صفحة 37)

زوايا التصوير

أ) -**الزوايا العادية:** وهي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا في وضعية مقابلة للديكور الذي يراد تصويره كلاهما في مستوى واحد.

ب) - **الزوايا الغطسية:** هي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا على الديكور أو الشخصية المراد تصويره، ما يؤدي الى تقلص أبعاده وشخصياته، وحصر الحركة فيه من دلالات هذه الزاوية نذكر منها الإيحاء بفكرة التبعية، أي خضوع الشخصية لموقف درامي معين وخلق إحساس بالهيمنة الاحتقار، والسحق كما لها قيمة استكشافية، تبرز عناصر جديدة على مستوى الديكور (شريف، 2015/2014، صفحة 44).

ج) -**الزوايا التصاعدية:** هي الزاوية التي يعلو فيها الديكور على الكاميرا مما يوسع من أفقها المقلص ويثري من دلالتها السينمائية مثل الارتباط بفكرة التعظيم الهيبية.

د) -**المجال والمجال المقابل:** هي زاوية تناسب تصوير محادثة لحوار بين شخصين متقابلين، يفصل بينها خط وهمي وهو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط الصور انطلاقا من وضعيات قصوى دون تعدي الجانب الاخر من الخط. (شاوش ج.، 2007، صفحة 25)

حركات الكاميرا

1-البانوراما: حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي أو الافقي دون نقل الالة من مكانها وهناك نوعين من البانوراما هما:

2-البانوراما الافقية: تثبت الكاميرا بموجب هذه التقنية فوق الحامل لتدولا على محورها أفقيا من اليمين الى اليسار أو العكس، للأغراض التالية:

الاكتشاف أو الوصف التدريجي لفضاء الفيلم وتقوية القلق لان الكاميرا قبل أن تبين التفصيل الذي يشوق إليه المخرج تماطل في وصف تدريجي لعدة أشخاص أو أشياء أخرى ثم التركيز على صمت أو فراغ تراجيدي.

3-بانوراما عمودية: تقوم فيها الكاميرا بالدوران عموديا من الأعلى الى الأسفل أو العكس، وهذا لوصف أو ابراز صفات القلق الشك، أو التشويق، وإبراز الشخصية وتقوم أيضا بالوظائف التالية: الوظيفة الوصفية لتوضيح كل تفاصيل الديكور عموديا والوظيفة الإيجابية بإقامة ربط، أو علاقة بين جزئين لا معنى لأحدهما دون الأخر مثل البانوراما النازلة من الوجه لليدين (اقوجيل، 2015/2014، صفحة 42).

4-التنقل: يعني أن تنتقل الكاميرا في كل اتجاه وتصور من كل الزوايا، فالكاميرا تنتقل وتتحرك على سارا معين، وفي هذه الحركة تستطيع الكاميرا أن تكون محمولة على الكتف أو موضوعة على العربة والتنقل أماميا تقريب الديكور، أو خلفيا إبعاد الديكور أو جانبيا أو مصاحبا.

-أنواع التنقل

1-التنقل الخلفي: تغير زاوية التصوير في هذا التنقل حيث تتدرج من لقطة فردية إلى عامة وهذا يعني أن الكاميرا في هذه الحالة تنتقل تدريجيا من الخلف تاركة الفضاء لتبيان كل ما يمكن ان يرتبط بفكرة عن مكان كالإحساس بالعزلة، واليأس والعجز والانفصال المعنوي

2-التنقل الجانبي: يعرف أيضا بالتنقل المصاحب له، ويلازم الشخصية في كل تحركاتها، وهذا يعني أن هذا التنقل هو حركة مرافقة تنطوي على دور وصفه يسمح للمتفرج بمتابعة شخصيات أو أشياء متنقلة خلال مدة معينة من التصوير (ابراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصاالية، 2006، صفحة 52)

3-التنقل العمودي: هي الحركة التي تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة على رافعة ومنقولة بشكل يسمح للمصور إمكانية تتبع حركة الممثل، وهو يسرع صعود أو نزول الأدراج.

4-التنقل البصري: هو عدسة خاصة ذات بؤر متغيرة تسمح بتغيير الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا، لذلك يمكن القول إن هذا النوع هو مجرد بانوراما، لأن تبقى بمقتضاها ثابتة

5-التنقل البانورامي: وهو الشكل الذي يجمع لاعتبارات جمالية بين التقنيتين: البانوراما والتنقل، ويستخدم هذا الشكل عادة لتقديم فكرة تراجيدية، أو تصوير موقف درامي غامض (بلخيري، 2010، صفحة 66)

ب-الأوضاع الغير الخاصة: هناك أوضاع أخرى في الصورة الفيلمية غير خاصة بها لوحدها فقط وتتمثل في:

1-الشخصيات: تعمل على خلق صراع الذي ينمي العمل ويزيد حركاته وتفاعله، ومن ثم يخلق التشويق، فالشخصيات هي العود الرئيسي الذي يحرك العمل الفني، وميول الشخصيات واتجاهاتها هي التي تكون محض تصادم مع ميول واتجاهات أخرى، وهذا التصادم يولد الصراع كما هو معروف هو يصنع الحبكة والتأزم وصولا الى الذروة التي دائما ما تكون محض اهتمام المشاهد.

2-الديكور: يعد الديكور عنصر هاما في عملية الإبداع السنيمائي، فهو يساعد في استحداث البعد الدرامي المناسب، ويمكن اعتبار الديكور في معناه الواسع شخصية متخفية لكن دائمة الحضور هدفه في كل فيلم البحث عن البعد الدرامي الأفضل من أجل وضع المشاهد في اطاره الجغرافي والاجتماعي المناسب.

3-الإضاءة: هي عنصر فني درامي يقدم موضوع ما أو شخصية من خلال حصرها وعزلها في دائرة الضوء والاجسام الصغيرة، مثلا يمكن أن تجلب الانتباه إذا توافرت لها الإضاءة من الأعلى، والألوان الأنصع من ألوان الأجسام المحيطة بها كما يمكن للإضاءة أن تبرز شخصية أو موضوع معين من خلال تحريك الموضوع من المناطق المضيئة، ولها القدرة على جعل تمثيل النص والطبيعة والجو المعنوي المحسوس، وتفيد الإضاءة في خلق الإحساس بالعمق المكاني، وفي خلق جو انفعالي. (نايلي، صورة المراة من خلال السينما المغاربية، 2012/2013، صفحة 47)

4-الموسيقى: تستخدم الموسيقى في الأفلام لملئ فترات الصمت المصاحبة، للصورة، أو التعبير عن حالة نفسية أو تأزم في موقف درامي، كما تستعمل كقيمة إيقاعية أو الأغراض حسية لإحداث توازن حسي للمتفرج ولها بدور تأثيري بسيكولوجي.

5-الصوت: يمتلك الصوت قدرات كبيرة في التعبير عن الجو للفيلم من خلال مختلف المؤثرات الصوتية، كما يساهم الصوت والضجيج من الرفع من مصداقية الحدث المصور، ويضفي عليه أبعاد درامية هامة وبالتالي فإن الأصوات السينمائية ليست مجرد أصوات عادية بل تعبر دلائل خاصة في الخيال الفيلمي (شعبان، 2017، صفحة 53).

خلاصة:

وفي الأخير يمكن القول أن اللغة السينمائية وسيلة تعبيرية خاصة بالسينما والتي تمكنها من نقل الأفكار المشاعر الرموز فالسينما لا تعتمد فقط على الحوار بل توظف مجموعة من العناصر البصرية والسمعية لتكوين خطاب متكامل له دلالات متعددة واللغة السينمائية لها دلالات جمالية وله قواعد وأسلوب في سرد الحكاية والتأثير في المتلقي وهي جوهر الخطاب السينمائي واداته الأساسية في التواصل مع المتفرج.

الفصل الرابع: الإطار التطبيقي

المبحث الأول: معلومات عامة عن الفيلم.

المطلب الأول: بطاقة فنية عن المخرج".

المطلب الثاني: ملخص فيلم "ديليس بالوما".

المبحث الثاني: التحليل السيميولوجي للفلم

المطلب الاول: التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم.

المطلب الثاني: التحليل التعيني والتضميني.

تمهيد

يعتبر الإطار التطبيقي من أهم جوانب البحث العلمي إذ أن في هذا الجانب الطالب يقوم بتطبيق كل معارفه ويقوم أيضا بتحليل فيلمه المختار وفق منهج معين يهدف إلى تفكيك بنياته بالاستناد إلى مستويين التعيين والتضمين كما يساهم هذا التحليل من جهة أخرى الى كشف الابعاد العميقة للفيلم وتبرز كيفية توظيف السينما كأداة للتعبير الفني والفكري وأين تظهر بصمة الطالب وكما يقوم في هذا الجانب بتحليل واستخلاص النتائج المرجوة من بحثه والتي تتناسب وتخدم موضوع دراسته.

المبحث الأول: معلومات عامة عن الفيلم:

لكل فيلم معلوماته الفنية الخاصة اذن سنقدم معلومات المتعلقة بفيلم ديليس بالوما.

المطلب الأول: بطاقة فنية عن المخرج

الاسم الكامل: نادر مكناش.

مكان الميلاد: باريس فرنسا.

الأصل: جزائري.

المهنة: مخرج، كاتب سيناريو.

المسار العلمي: درس في معهد السينما بنيويورك وتابع دراسته في الكونسرفاتوار الأوروبي للسينما.

الجائزات: حصل على العديد من الجوائز في مهرجانات دولية (كان، برلين).

بطاقة تقنية عن الفيلم: وتتمثل في

العنوان الأصلي: Délice Paloma / **العنوان بالعربية:** ديليس بالوما.

سنة الإنتاج: 2007

النوع: دراما (اجتماعية، كوميديا سوداء)

مدة العرض: 134 دقيقة.

اللغة: الفرنسية/العربية.

بلد الإنتاج: الجزائر/فرنسا/ ألمانيا.

طاقم الفيلم

المخرج والسيناريو: نذير مكناش.

الموسيقى التصويرية: أرمان أمار.

التصوير: جين كلود لا ريو.

المونتاج: مونيكا كولمين.

الممثلون الرئيسيون.

بوجمعة جيلالي بدور لحاج.

أسماء كراش بدور شيرين /نادية كواسي: دور مدام الجيريا/ عباس فرياح/ بن يوسف طاهر.

ملخص الفيلم:

فيلم ديليس بالوما هو فيلم من انتاج جزائري وإخراج ندير مكناش عام 2007 يصنف ضمن الأفلام الدرامية والاجتماعية ذات لمسة ساخرة وواقعية يعكس بعض التغيرات المظلمة في المجتمع الجزائري بعد العشرية السوداء والتي تحمل ابعادا مزدوجة لشخصية المرأة الجزائرية.

تدور أحداث هذا الفيلم حول امرأة تدعى مدام الجيريا كاسم مستعار مهني وضعته لنفسها بينما اسمها الحقيقي في الفيلم هو زينب أغا تدير شبكة أعمال غير قانونية من قضايا طلاق وزواج وعقارات بالشراكة مع صديقتها شهرزاد والمحامي جعفر لتلعب دور الوسيط والقائمة على حل القضايا مقابل مبلغ من المال بطرق غير قانونية وغير أخلاقية ومن بين ضحايا هي رشيدة التي منحت لها اسم بالوما وهي فتاة شابة جميلة في العشرينات تستغل جمالها وطموحها لتدخلها في عالم الدعارة والوساخة وتستغلها في قضية خيانة مدبرة لتتحول من نادلة في صالون شاي إلى راقصة في المسارح وبنت الملاهي الليلية وطعما لدعارة.

أدوار شخصيات الفيلم

مدام الجيريا: امرأة متوسطة السن تدير مكتبا الاعمال غير قانونية.

بالوما: فتاة شابة تستغلها الجيريا في أحد قضاياها اللاأخلاقية لتدخلها عالم الدعارة والانحراف

شهرزاد: شريكة الجيريا في أعمالها اللاقانونية

رياض: ابن الجيريا الشاب الذي تعلق ببالوما.

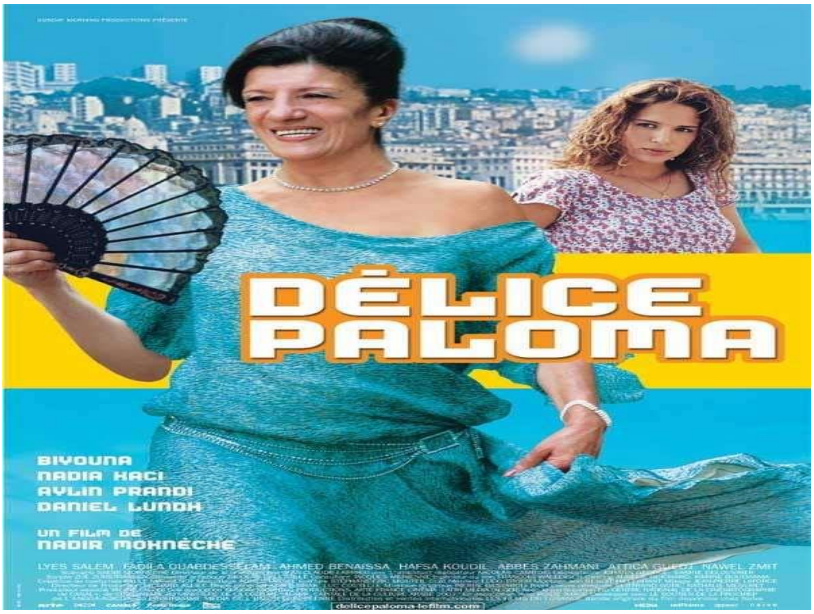
مينا: أخت الجيريا البكماء وهي بعيدة عن فسادها

جعفر: المحامي الذي تعتمد عليه الجيريا في اعمالها وتديرها معه.

مدام بليل: أحد زبونات مدام الجيريا واهم قضية في الفيلم التي تريد الطلاق من زوجها بخطة خيانة مدبرة.

السيد بليل: زوج السيدة بليل الذي سيقع في المكيدة بتدبير الجيريا استغلال لبالوما.

التحليل السيميولوجي لملصق فيلم ديليس بالوما:



يظهر في الملصق وجه امرأة متقدمة في السن بملامح قوية ونظرة مباشرة توحي بالقوة والخبرة والتي جسدت دور ألجيريا وفيه مزيج من الألوان الذي يزيد نوع من الفخامة والاغراء والذي يعكس الطابع المزدوج للشخصية بين الجاذبية والسلطة، وعليه أيضا عنوان الفيلم **délice Paloma**مكتوب بخط واضح وبارز بالنسبة للخلفية تشير الى مجموعة الرموز كالبنايات التي لعبت دور مهم في الفيلم كلها يمكن الإشارة اليها على أنها مجموعة ذو رموز اجتماعية وثقافية ذو دلالة ومعاني مختلفة.

الديكور والملابس:

يلعب كل من الديكور واللباس دورا مهما في الفيلم لا يقتصر فقط على الجانب الجمالي بينما يتعدى ذلك، فهما يشكلان أدوات بصرية فالديكورات المختارة من مكاتب بيروقراطية قاتمة إلى شقق متواضعة تحمل طابعا مغاربيا تقليديا تعكس حالة من التدهور والجدود، وتبرز الفجوة بين الاصالة والحداثة المصطنعة. أما الملابس فتشكل دلالتين مختلفتين فمثلا لباس الجيريا يشير إلى التحكم والسلطة والشخصية القوية والتي تسعى إلى كسر الحواجز التي يفرضها المجتمع الذكوري أما لباس بالوما يشير إلى التحفظ فهو لباس بسيط يرمز إلى البراءة.

المطلب الأول: التقطيع التقني للمتتاليات المختارة

المقطع الأول

رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	13 ثانية	جامعة تظهر الجيريا من البعيد وتظهر ديكور السجن ثم متوسطة ثم قوية الى الكتف	ثابتة	امامية (تتقدم الجيريا نحو الكاميرا بينما تقف هي بثبات	الجيريا تمسك حقيبتها وبجانبها شرطية تمسكها من معصمها خارجة من السجن	ممر السجن مطلي اللون بالونين الأزرق والأبيض	/	/	فرع اقدام مع زقزقة العصافير
2	40 ثانية	متوسطة	ثابتة	امامية	شرطية جالسة على مكتبها ترجع لمدام الجيريا اغراضها	مكتب إدارة السجن	الشرطية مخاطبة الجيريا عجبك J'espère que الحال F la prison Voilà les bijoux voilà le sac vérifier بصح الصاك شباب	/	

3	2 دقيقة 12 ثانية	قريبة	ثابتة	امامية	مدام الجيرينا خارج السجن ومعها شهرزاد واخت الجيريا مينا اتيت لزياراتها	خارج السجن مكان معزول لا شيء فيه الا ذلك السجن والى جهة تقابله طريق سيارات	مدام الجيرنا محدثة اختها مينا صافا؟ شهرزاد وأنتي؟ شهرزاد Je m'appelle plus chah rasade je repère mon Nom C'est pour ça tu ne m'embrasse Je te présente mes enfants des 3 ans tu n'es pas venir de me voir au moins une fois je ne peux pas rester longtemps Qu'Est-ce que ce déguisement Ya une affaire Arrêt je suis marrie maintenant tout est bien tient tes clés de t, apparemment		صوت الرياح بكاء أطفال نباح كلب

المقطع (2)

اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	مؤثرات صوتية
1	22 ثانية	متوسطة	المجال والمجال المقابل	امامية	مدام الجيريا على مكتبها تقابلها مدام بليل تتنمران أطراف الحديث حول قضية طلاقها من زوجها بأقصى سرعة ممكنة	مكتب يبدو في غاية الإهمال قليلا	مدام الجيريا Madame bellul il ne faut jamais perdre l ; espoir je vous promis bientôt vous serais libre comme avant Et comment j'aimerais bien savoir Ecouter madame Algeria ce casting ne va pas durer 100ans il faut trouver une nouvelle nana J'ai entre مدام الجيريا Des bembe alomi que je vous montrer une série de photo des filles superbe et vous allez me dire quelle beauté votre marie serais sensible.	/	زقزقة العصافير

المقطع3

اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	مؤثرات صوتية
1	دقيقة 31و ثانية	جامعة مركبة متوسطة	ثابتة	جانبية تبرز التفاعل رشيدة والجيرنا لتتحول الى امامية	مدام الجيريا داخل الصالون شاي جالسة على طاولتها تتأمل النادلة رشيدة مستدرجة إياها للحديث	صالون شاي على طابع كلاسيكي يحوي طاولات ومقاعد وصور وبعض الآلات الكلاسيكية القديمة	رشيدة Me délice Paloma faite maison avec des produits naturelles Merci Le délice Paloma l'idée n'était venir que cette charmante fille pouvait convenir à Corrias monsieur bellul C'est bon ? الجيريا Très bon الجيريا Ça te plaît ci ? الجيريا Quelle beauté une beauté comme toi serveuse رشيدة Vous me voyez comme quoi Je ne sais pas en tout cas pas serveuse الجيريا Manne qui Ah ça te plaît de faire le mannequin الجيريا Non, hhh رشيدة Si si tiens en cas tu veux être mannequin	/	صوت الملاعب والكؤوس واصوات افراع الجرس

المقطع (4)

اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	مؤثرات صوتية
1	دقيقة و 30 ثانية	قريبة	ثابتة	امامية	مدام الجيريا ورشيدة داخل السيارة يتنمران أطراف الحديث على طبيعة العمل الذي ستلتحق به رشيدة	داخل سيارة من النوع الفاخر آنذاك	c'est quoi en juste le boulot ? رشيدة لا لجريا مدام الجيريا En fait un peu de tout on s'occupe de mariage des divorces en fait des filateurs des enquêtes مدام Moi je n'ai jamais fait ça رشيدة Toi tu préfères faire le mannequin je le vois dans tes yeux مدام الجيريا Non رشيدة C'est quoi ton rêve مدام الجيريا Mon rêve c'est la danse رشيدة Ah tu aimes danser الجيريا J'adore رشيدة Tu as quel âge الجيريا 21ans رشيدة Et ta famille ne s'inquiète pas الجيريا Je vais tout seule et je fais ce qui me plaît رشيدة Formidable الجيريا	/	صوت الرياح

المقطع 5

اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	مؤثرات صوتية
1	دقيقة و56 ثانية	متوسطة	ثابتة ثم ترافلينغ خلفي ثم بانورامية افقية من اليمين الى اليسار ثم تعود الى حركة المجال والمجال المقابل في حوار بين الجيريا ورشيدة	تبدأ اللقطة بزاوية جانبية اين تظهر الجيريا ومينا ورشيدة بشكل جانبي بعدها تتحول الى عادية حين تصطحب الجيريا رشيدة لنعرضها على البيت بعدها تتحول الى امامية	مدام الجيريا تصطحب رشيدة الى البيت وتعرفها على اختها مينا ثم توريها البيت وتعرفها على الأشخاص الذين تتواجد معهم	بين واسع يحوي على نوع من الأثاث الفاخر ولوحة كبيرة تستحوذ على جزء كبير من جدار الصالون تعبر على عصر اشبه بالذكوري	مدام الجيريا ça va c’est chez moi ma sœur mina c’est Rachida elle va travailler avec vous Où est c qu’elle a dit ? رشيدة Elle dit que tu es belle Viens je veux te faire visiter le salon la photo de mes parents mes sœurs que tu as vues et m collaboratrice	/	ضجيج الخارج من سيارات

		Shéhérazade et mon fils Riyad tu veux l'on fasse une surprise Une surprise à qui ? رشيدة Riyad et الجيريا Shahrazade tu vas danser d'ailleurs il va vouloir trouver un joli nom Mais pourquoi j'aime bien mon nom رشيدة Mon nom qui fasse rêver et vous allez m'appeler comment ?							

							الجيريا Paloma		
2	دقيقة و27ثانية	أمريكية ثم قريبة ثم إيطالية	نبدأ بترافلينغ خلفي ثم امامي بعد تنتهي بثابتة	تبدأ الزاوية بأمامية بعدها تتحول الى جانبية وهي تلتقط بالوما من الجانب	رشيدة وهي تتقدم شيئا فشيئا لتستقر على رقصة من نوع شرقي غربي امام شهرزاد	شرفة واسعة تطل على المدينة		اغنية رومانسية شرقية	/

المقطع (6)

رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	دقيقة	قريبة	ثابتة	عادية أمامية	بالوما تطلب من رياض ان يفتح لها الباب لتغادر بعد ان شعرت ان السيدة الجيريا تريد استغلالها في أعمالها	داخل البيت	بالوما لرياض Ouvre-moi la porte Tu ne prends pas ton sac رياض Si je veux le chercher بالوما Qui ce qu'elles veulent au juste Elles veulent que tu le pièges رياض	موسيقى هادئة من النوع المتوتر	/

		Pour qu'il dévore il ne le toucherait pas							
2	دقيقة 6 ثواني	متوسطة	ثابتة	امامية	بالوما في مقابلة مع السيد بليل من اجل اجراء كاستينغ للرقص	على ركح المسرح	Comment tu t, appelle ? السيد بليل Je m'appelle Paloma بالوما Paloma ! jolie prénom السيد بليل Vous étés espagnols ? Non je suis de Tipaza بالوما Vous dansez déjà quelque part السيد بليل Non la danse est tellement mal بالوما Veux que on pense toujours que les danseuses ne sont pas bien je ne comprends pas pourquoi السيد بليل Vous voulez passer à la scène	/	/

		Je dis que danser dans un cinéma c'est défait Vous avez appris comment السيد بليل Tout seule je regarde la télévision égyptienne libanaise fifi Abdou et Samia Gamal بالوما Vous voulez essayer un costume السيد بليل							

المقطع (7)

اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	مؤثرات صوتية
1	دقيقة و22 ثانية	جامعة ثابتة ثم بانورامية افقية ثم تعود الى الثبات	تبدأ بحركة ثابتة ثم بانورامية افقية ثم تعود الى الثبات	تبدأ بزاوية عادية على مستوى العين بعدها تتحول الى جانبية تبرز بالوما والمغني من الجانب لإبراز التفاعل بينهما	تصطحب مدام الجيريا وشهرزاد بالوما الى ملهى ليلي اين تخطف الأضواء برقصة مع مغني السهرة	ملهى ليلي	/	اغنية جزائرية من نوع الراي je pense à toi Paloma	صراخ الحاضرين وصخب

المقطع 8

اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	مؤثرات صوتية
1	دقيقة و10ثواني	لقطة جامعة ثم إيطالية ثم قريبة	ثابتة	تبدأ بزاوية خلفية تلتقط لأجواء من الخلف ثم تتحول الى جانبية تبرز تناغم كل اثنين ثم امامية	الجميع رقص بحنون خاصة مدام بن بابا ورياض ما دفع مينا للتدخل لإيقافهم	حمامات كاراكلا بتيبازة	السيد بن بابا Comme si beau السيد الجيريا Excuse-moi madame Ben bobo c'est un handicapé	اغنية جزائرية Je pense à toi Paloma	/
2	40ثا	من لقطة أمريكية الى إيطالية	ترافلينغ امامي تقترب شيئا فشيئا	زاوية جانبية تظهر الجيريا ورياض وجعفر من الجانب	رياض وهو سكران تماما ولا يعي ما يفعله يتقرب من الجيريا بعد ان قالت له انت قاسي	حمامات كاراكلا	الجيريا لرياض Tu es pourri Oui je suis pourri رياض الجيريا Complètement souple	موسيقى هادئة متوترة	زقزقة عصافير وخرير المياه

اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	مؤثرات صوتية
3	43ثانية	جامعة ثم متوسطة	بانورامية افقية ثم ثابتة	جامعة زاوية خلفية تبرز بالوما من الخلف وهي تركض بعدما تتحول الى امامية	بالوما تركض بينما يلاحقها رياض لتسقط يتعثر رجلها بالأرض	في كاراكلا في طبيعة تشبه الغابة	رياض Paloma بالوما Pourquoi tu me suis رياض Paloma Laisse-moi بالوما Tu te fais mal رياض excuse moi	موسيقى من الاكشن	صوت الرياح
4	7ثواني	جامعة	ثابتة	زاوية خلفية	بالوما ورياض يمسكان بيد بعض يسيران ناحية البعض	في كاراكلا على من البحر	/	/	أمواج البحر
5	20ثانية	جامعة	ثابتة	امامية	بالوما ورياض يركبان على قارب مجذفين بعيدا	على شاطئ البحر بعد	/	موسية هادئة حزينة	أمواج البحر

							غروب الشمس		
6	20ثانية	جامعة	ثابتة	غطسية	تحول المكان الى مكان محاصر من طرف الدرك الوطني بعد تلك الأجواء الاحتمالية	حمامات كاراكلا بتيبازة	مدام الجيريا بقوة وهي تروي في فلاش Cette fois ci je n'ai pas pu m'arrange avec la loi et j'ai plongé	موسيقى هادئة حزينة	صوت كلاسيكي الدرك الوطني

المقطع 9

اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	مؤثرات صوتية
1	دقيقة و 13 ثانية	لقطة جامعة	حركة بانورامية افقية من اليمين ثم ثابتة	زاوية تصوير عادية ثم جانبية تظهر جانب الجيريا ثم خلفيته	الجيريا تخرج من الباب ومعها انينات من الكحول تمسك بها وتشرب منها بعشوائية تسير على اقدامها وهي تتحدث وتسرد	خارج البار ليلا	La disparition de mon fils c'est une punition pour moi souvent je rêve Riyad et Paloma sont en Italie dans le train qui traverse Napoli et Roma en premier classe bien sur je vois mon petit-fils rejoindre son père le petit nomi et sa tête sur son genoux Riyad lit son journal Paloma bouquine en face il y j'entendis Riyad demandes à son fils elle est ou mamie Le petit répond comme habitude au bar Riyad et Paloma. Aussi	/	صوت قرع امام بالوما واصوات موسيقى بعيدة تأتي من الباب

المطلب الثاني: التحليل التعيني والتضميني للمقاطع المختارة.

المقطع الأول: خروج الجيريا من السجن.

المستوى التعيني:

يبدأ المشهد بلقطة جامعة بحركة كاميرا ثابتة وزاوية تصوير أمامية أين نرى مدام **الجيريا** وهي تتقدم نحو الأمام مرتدية سترة باللون تدريجيا الأخضر الفاتح وداخله قميص أبيض تبدو كأنها سترة رياضية مصحوبة باللون الأحمر وسروالا من نفس اللون الأخضر كذلك، مع كعب عالي تسير به بخطى واثقة ورشاقة تامة كأنها متعودة عليه، حاملة بيديها حقيبة ملابسها، وإلى جانبها شرطية بزي رسمي للشرطة تمسكها من معصمها كمتهمة لتسيرا معا خارج ممر ذاك السجن المطلي باللون الأزرق من الفوق والأبيض من التحت.

بعدها تتحول اللقطة إلى متوسطة وزاوية تصوير أمامية وحركة كاميرا ثابتة أين تقف مدام **ألجيريا** مقابلة للشرطية المسؤولة وهي جالسة على مكتبها لاستكمال إجراءات الخروج وإعادة أغراضها من مجوهرات وحقيبة يد سائلة إياها باستفزاز أن كان الجو قد أعجبها في السجن، بينما تقابلها **ألجيريا** بابتسامة باردة ومن بعدها تتحول اللقطة إلى قريبة بزاوية أمامية وحركة ثابتة أين كانت **شهرزاد** شريكتها ألجيريا في أعمالها السابقة مع مينا أخت **الجيريا** قادمتين لزيارتها، ليدور الحوار بينهن جعل **الجيريا** غير مصدقة لما تسمع وتشاهد، فقد كانت **شهرزاد** وهي مرتدية لحجاب فضفاض باللون الأزرق الليلي المائل للأسود لتقف **الجيريا** مذهولة من هيئتها التي تغيرت ب 180 درجة. لتحاول بعدها تلطيف الجو بسؤال عن أحوالهما مخاطبة **شهرزاد** باسمها الذي تعودت عليه، لكن تستوقفها هذه الأخيرة بجدية قائلة لها أنها استرجعت اسمها الحقيقي ولم تعد **شهرزاد** المتفتحة والمتضامنة مع فسادها، لتشير إلى رضيعين صغيرين داخل عربة أطفال صغيرة قائلة لها أنها أم لهذين الرضيعين الأن وهي متزوجة ولديها أسرارها الخاصة وسعيدة بحياتها الجديدة النظيفة،

فتبدو عليها علامات الأسى لتستدير إلى **مينا** التي لا تتكلم، طلبة إياها بالعودة للعيش معها كالسابق لكن تتدخل **شهرزاد** قائلة لها أنها سعيدة وهي تمارس دور الجدة، فتنهي **شهرزاد** النقاش وهي تعطي **لألجيريا** مفاتيح بيتها كتوديع لها.

فوتو غرام من المقطع الأول

المستوى التضميني للمقطع الأول

لقد عبر المخرج في هذا المشهد عن ازدواجية واضحة في الشخصية الأنثوية، أين كان اللقاء بين **ألجيريا** و**شهرزاد** مع **مينا** يمثل طالعين انثويين مختلفين من ناحية الفكر والمعتقد والهندام فقد كانت ألجيريا تمثل تلك المرأة المتحررة من كل القيود والغير المبالية بأي قاعدة، وقد عكست ذلك في هندامها المكون لدلالة اسمها، لتصنع من ثيابها الخضراء المصحوبة بالأبيض والاحمر علما جزائريا يمثل الحرية والاستقلال بينما كانت خطواتها بالكعب العالي تشير إلى امرأة قوية وواثقة وقوية لا تهاب وفارضة لنفسها ليتجلى هذا في صوت كعبها العالي الذي كان دوس الأرض بكل قوته كأنها تقول لمن حولها أنا هنا موجودة وبكامل إرادتي وحريتي بينما كان منظر **شهرزاد** ومينا عكسها تماما، أين كانت هيئة **شهرزاد** وكلامها يرمز لامرأة مستورة لا تريد الحرية، بل كان هذا بارزا في كلامها وهي تفتخر بزوجها وأمومتها وبارزا في هندامها الذي يرمز لامرأة مستورة بالالتزام والإرادة بلون أسود يشير إلى التزهد والترفع من ملذات الحياة معلنة بذلك تخليها عن سوابقها وحياتها القديمة مؤكدة، ذلك وهي تقول **لألجيريا** لقد استعدت اسمي القديم، ولم أعد شهرزاد

التي تشاركك الفساد والانفتاح والضياع ما يشير إلى تناقض أخر في شخصية أنثى كانت تشعر بالضياع الداخلي، ما بين كونها انثى تريد الاستقرار وبين أنثى تريد الحرية، لتجد راحتها بعدها في كونها الزوجة والأم، وقد كان الأمر نفسه متعلقا ب **مينا** التي لم تكن يوما تشعر بالراحة وهي تعيش تلك الحياة المتفتحة مع أختها وقد دل على ذلك رفضها لطلب الجيريا في العودة معها بملامح يعتليها الذعر وكأنها تخاف أن تعود للضياع بعد أن وجدت الاستقرار في الحجاب وممارسة دور الجدة. بينما كانت اللقطات القريبة والزوايا الأمامية تلعب دورا كبيرا في تجسيد أهمية النقاش الذي كان يدور بينهن في حين كان غياب الموسيقى والاكتفاء بالمؤثرات الطبيعية يعطي بعدا محوريا للحوار، أما الإضاءة الباردة فقد كانت تعطي بعدا عاطفيا يجعل المشاهد يشعر بكمية التوتر في الحوار.

المقطع الثاني: مقابلة السيدة ألجيريا بالسيدة بليل.

المستوى التعيني

في هذا المقطع تظهر مدام **ألجيريا** وهي جالسة على مكتبها تقابلها السيدة **بليل** وإلى جانبها شريكتها في العمل شهرزاد في لقطة متوسطة وحركة كاميرا ثابتة داخل مكتب أثاثه قديم بعض الشيء وليس بالفاخر تتنمران أطراف الحديث حول قضية طلاق السيدة **بليل** من زوجها، والتي تريد الحصول عليه في أقرب وقت لتخرج لها مدام **الجيريا** ملفا يحوي صورا لبعض الفتيات قالت لها اختاري الفتاة التي قد ينجذب إليها زوجك لترد عليها، السيدة **بليل** إنها تريد إنهاء القضية في أقصر وقت لتسترجع، القاعة التي ورثتها من أبيها. في مشهد خال من الموسيقى والمؤثرات الصوت وإضاءة دافئة قليلا مع هيئة فاخرة وأنيقة للسيدة **بليل** ورسمته للسيدة **ألجيريا** وفاضحة **لشهرزاد** وحركة مجال ومجال مقابل الحوار يثبت.

في عودة من مدام **الجيريا** إلى الخلف بدأ المخرج إحداث الفيلم في مكتب ليس بالفاعل بالجزائر العاصمة تترأسه مدام **الجيريا** في أعمال غير قانونية، أين تجد حلولا في قضايا الطلاق والزواج والعقارات والتحقيقات بأشكال غير قانونية مقابل مبالغ مالية من المال، بمساعدة شريكتها شهرزاد والمحامي المزيف **جعفر** وابنها **رياض** وكأنه مكتب قد تم تأسيسه ليكون سربا دون أن يظهر شكل المكاتب الرسمية.

فوتو غرام من المقطع (2)

المستوى التضميني

في اللقطة الأولى من المقطع تظهر مدام **الجيريا** جالسة على مكتبها في لقطة متوسطة وحركة كاميرا ثابتة وزاوية تصوير أمامية بإضاءة دافئة تبرز الجانب الحيوي منذ بداية الفيلم، ولقطات متوسطة تبقي المشاهد على مسافة اجتماعية من الشخصية لتعرض بها وتبعد عنها الغموض وتقابلها مدام **الجيريا** في أسرع وقت ممكن لتسعد قاعة السينما من زوجها التي ورثتها من أبيها في هيئة يبدو عليها الثراء والفخامة بينما تبدو على هيئة مدام **الجيريا** الجدية في التعامل بلباس كلاسيكي يبرز لتكسب ثقة الزبائن بينما تقف إلى جانبها شريكتها **شهرزاد** بلباس ليس بالمتحشم كأن مهمتها تنحصر في الأوغاد ليجسد الحوار الأهمية الكبرى في المشهد والذي يظهر الجانب الدلالي والسيميولوجي للفيلم.

إذ يبدو الحوار في هذا المقطع بين السيدة **بليل** التي تصر على مدام **الجيريا** أن تجد فتاة أجمل وأبهى من اللواتي ترسلهن للإيقاع بالسيد بليل وإطاعته في شبكة من خيانة مدبرة ليتسنى لها الطلاق بأقل الاضرار وتستعيد قاعة السينما منه في مشهد يخلو من الموسيقى والمؤثرات الصوتية إلا زقزقة العصافير، ما يبرز اهتمام وتركيز المخرج على النقاش الذي يدور بين **ألجيريا** و**بليل** ليستمع إليه المشاهد دون أن يفقد تركيزه ويستوعب بذلك أحداث الفيلم.

المقطع (3): اللقاء بالنادلة.

التحليل التعيني:

في صالون ذو طابع كلاسيكي تقليدي يحتوي طاولات ومقاعد وصور وبعض الآلات التراثية القديمة تجلس مدام **الجيريا** على طاولة تتوسط الصالون بلقطة بصعه وكاميرا ثابتة وزاوية أمامية تتأمل باهتمام نادلة في مقتبل العمر يبدو عليها الجمال فتأتي النادلة ومعها طلب لمدام **الجيريا** والذي هو عبارة عن تحلية باسم تضعه النادلة المسماة رشيدة على طاولة مدام **الجيريا** مخبرة إياها بمكوناتها ثم تتركها مغادرة الطاولة على أعين **الجيريا**، التي تلاحقها والتي باتت مع ذلك تسرد ما في نفسها وفي بالها آنذاك وأنها فور أن تذوقت التحلية الفكرة التي راودتها هي أن تلك الفتاة قد تجذب السيد بليل وتذيب صلابته بعدها تعود رشيدة الى مدام **الجيريا** للتحاسب معها على التحلية لتسألها أن كانت التحلية أعجبتها لتبدي بعدها **الجيريا** أعجابها الكبير بالتحلية ثم تسالها أن كان العمل في الصالون كنادلة قد أعجبها لتكتفي رشيدة بكلمة لا بأس لتتابع **الجيريا** بعدها الحديث قائلة لها: يا للأسف كل هذا الجمال تعملين كنادلة فتندهش رشيدة من كلامها وتسألها عن العمل الذي تراه مناسبا لها في حين تؤكد لها **الجيريا** مرة أخرى أن جمالها لا يستحق هذا ومن دون حق مازح ولطيف تقول لها رشيدة تعمل عارضة أزياء مثل فتبتسم **الجيريا** وتجاربها المزاح لتقول لها إذا تودين أن تكوني عارضة أزياء لكن تقاطعها رشيدة لتخبرها أنها مجرد مزحة، من تخرج **ألجيريا** ببطاقة

العمل الخاص بها فيها رقم الهاتف وتعطيها لرشيدة قائلة لها هذه إن كنتي ترغبين أن تصير يوما عارضة، وتضيف لها حساب التحلية تاركة الباقي لها وتاركة إياها بابتسامة في مشهد يخلو من الموسيقى لكنه يظهر الأصوات التي تعبر عن أجواء الصالون من ملاعق وصحون وأصوات دردشة وصوت اقراع الجرس واضاءة ناعمة بالألوان الدافئة وهيئة تظهر السيدة **الجيريا** بمنظر راقي وضخم وطقم عمل باللون الطوب مع زاوية جانبية تبرز التفاعل الحواري بين الاثنين.

فوتو غرام من المقطع (3): مقابلة مدام الجيريا بالنادلة (ديليس بالوما).

المستوى التضميني للمقطع 03:

في لقطة جامعة تظهر مدام **الجيريا** وهي جالسة على طاولة في صالون شاي ذو طابع كلاسيكي يحتوي على طاولات فخمة واثاث تراثي كلاسيكي منه ساعة من النوع القديم وصور تبرز الفخامة المكان ما يجعله مكانا راقيا ذو ابعاد تاريخية يجمع ما بين الاصالة والمعاصرة ويضع مدام **الجيريا** محل المرأة المنفتحة التي لا تعكس الا فئة قليلة جدا جدا في مجتمع جزائري. تتميز نسائه بالمكوث والاستقرار في البيوت نساء لا تخرج من البيت الا بهيئة تغطي أطرافها خاصة في فترة ليست بالبعيدة عند نهاية العشرية السوداء.

تستقر مدام **الجيريا** على طاولة تتوسط الصالون بكاميرا ثابتة وزاوية أمامية تتأمل باهتمام نادلة في مقتبل العمر يبدو عليها الجمال بنظرات تحمل داخلها مخططات أكبر من النظرة لتاتي اليها نادلة المسامة رشيدة

ومعها طلب مدام **الجيريا** والذي هو عبارة عن تحلية باسم تضعها على الطاولة **الجيريا** مخبرة إياها بما يكون اسم تلك التحلية بخطاب نادلة تريد اسعاد زبونها كي تجعله وفيا لذلك المكان بأسلوب لبق ولطيف وبراءة فتاة شابة لا تعرف الكثير عن الحياة ثم تتركها لتتابعها **الجيريا** بنظرات ممزوجة بالإعجاب والتخطيط في ذات الوقت لتعود إليها **رشيدة** بعد لحظات لتطالبها بالحسابات وتسألها عن رأيها بالتحلية في لقطة أمريكية تبرز رشاقة **رشيدة** لجعل المشاهد يصدق أنها حقا فتاة جميلة ورشيقة بملامح جذابة وجسم انثوي جذاب فتبدي **الجيرنا** إعجابها بالتحلية بعدها تسالها كنادلة إذ كان العمل كنادلة قد اعجبها بأسلوب يريد فتح المجال لحديث أطول فتكتفي **رشيدة** بلابأس فتستقبل **الجيريا** هذه الكلمة التي لا تدل على الرضا لتحاول إغرائها بمدح بتلاعب بعواطف أي فتاة ثابتة جميلة قائلة لها أن جمالها أبعد من أن يسجن في كونك مجرد نادلة كأنها تعرض نقطة ضعف فتاة عمرها وقرأت بين عينها طموحا أكبر مما هي عليه لتسألها رشيدة بفضول عند العمل الذي تراه مناسبا لترد عليها **الجيريا** بأسلوب ذكي جدا في التعامل وكأنها ليست المرأة الأولى التي تحاول فيها التلاعب بمشاعر الفتيات قائلة لها المهم ليس نادلة ما جعل رشيدة بلا وعي تقول لها هل عارضة أزياء قالت ما يدل على فتاة تحمل داخلها شخصية غير تلك الظاهرة براة نادلة ما جعل **الجيريا** تشعر بسهولة اقناع الفتاة، رغم أن **رشيدة** تداركت موقفها بخطاب مازح ناكرة ذلك بدلالات كأنها خائفة من أن تصرح برغبة تتجاوز عادات المجتمع والاسر الجزائرية إلا أن **الجيريا** تدرك ذلك ساحبة من حقيبتها بطاقة عملها قائلة لرشيدة هذا لك إذ كنت ترغبين أن تصبحي يوما عارضة بحركة امرأة جريئة وواثقة وخبيرة كأنها متأكدة من أنها ستعود للقائها تاركة لها الحساب مع الباقي لتخبر رشيدة بطريقة غير مباشرة انها امرأة عينة لا مجال لتفويت الفرصة في مشهد أعطى اهتماما للحوار الذي جرى بين الاثنين ليخبرنا المخرج انه مفتاح العقدة في الفيلم دون موسيقى مثيرة للانتباه لكن بمؤثرات صوتية تمثل أصوات الحركة في الصالون من أواني ودردشة تبرز الاقبال الكبير للزبائن اليه مع صوت قرع الجرس في نهاية اللقطة ما يدل على إشارة سردية تمهد لقدوم حدث لاحق مهم قد يغير مجرى الأحداث بأكملها وإضاءة

ناعمة دافئة توحي إلى مكان داخلي أمن وتسمح بقراءة تعابير الوجه دون ظلال مشتتة ما يعزز أهمية الحوار والتفاعل.

المقطع (04): الجيريا مع رشيدة.

التحليل التعيني:

في لقطة قريبة إلى الكتف وحركة ثابتة وزاوية أمامية تستقر مدام **الجيريا** داخل السيارة من نوع فاخر على المقعد الامامي للسائق وإلى جانبها رشيدة بثبات غير زي العمل الذي تلبسه إنما لباس أي فتاة بمثابة لون زهري بينما مدام **ألجيريا** بهيئة كلاسيكية معاند بين الأبيض والأسود تتبادلان أطرف الحديث داخل السيارة المتوقفة عن حركتها في مكان بعيد عن ضوضاء المدينة ، طبيعة تكسوها الأشجار أكثر وبإضاءة دافئة وغياب الموسيقى المشهد بصوت الرياح لتسأل **رشيدة** عن نوع العمل الذي تقترحه عليه والعمل الذي هي تقوم به، لتبدأ **ألجيريا** بتعريفها عن طبيعة عملها المتمثل في قضايا الطلاق والزواج والتحقيقات وقضايا العقارات، لتقاطعها مخبرة إياها انها لم تتخصص في هذا النوع من الاعمال يوما، فتذكرها **ألجيريا** بما سمعته منها أثناء لقاءها الأول مرة وطموحها في أن تكون عارضة لكن تنفي **رشيدة** هذا تماما فتسألها **ألجيريا** عن حلمها الحقيقي لترد عليها بخجل وتوتر، أنها تجد الرقص جدا وتحلم بفرصة فيه، فتسألها **ألجيريا** باهتمام على أثر كلامها عن عمرها لتفصح لها **رشيدة** عن عمرها المتمثل في 21 سنة. فتندهش نسبيا متسائلة عن أهلها لترد بخرم وشدة قائلة لها: أنا أعيش لوحدي وأقوم بما يخرج على فقط ما جعل مدام الجيريا في حالة4 الاعجاب لتقول لها هذا رائع.

فوتو غرام من المقطع (4): مقابلة السيدة ألجيريا بالسيدة رشيدة

التحليل التضميني

تستقر **الجيريا** داخل سياراتها المركونة في طبيعة هادئة بعيدة عن ضوضاء المدن وإلى جانبها **رشيدة** ما يدل على أهمية الحوار الذي يدور بينهن خاصة غياب الموسيقى والمؤثرات الصوتية ما عدا صوت الرياح الذي يثبت تواجدهما في مكان طبيعي هادئ يصفى على الحوار أهمية كبرى داخل السيارة من نوع فاخر يثبت الحالة المأدبة الجيدة **لأجريا** إضافة إلى ملابسها الرسمية التي تبرز كونها امرأة ذات قضايا معقدة أبعد من مجرد قضايا رد تينة لامرأة جزائرية يقتصر عملها في الطبخ والنفخ والفصل بالمقابل كانت هيئة **رشيدة** متمثلة في قميص من لون زهري يمدحها ويرمز إلى شابها وصغر سنها وطاقة انثوية مليئة بالشغف والطموح في مشهد ذو لحظة قريبة إلى الكتف وحركة ثابتة ورائية عادية تسلط الضوء على ملامح **الجيريا** و**رشيدة** وتبرز التفاعل بين الاثنين وتمنح للحوار الذي دار بينهما أبعاد سيكولوجية وعاطفية توصل للمشاهد ما وراء الكلمات أين تستفسر **رشيدة** عن طبيعة العمل الذي سيجمعها ب **الجيريا** بخطاب يملأه الفضول فتدركها **الجيريا** بإجابة امرأة واثقة عن أعمالها تتمثل في قضايا عقارات وتحقيقات وزواج وطلاق وبروح فيها نوع من الفرور والاغراء الذي يجعل المستمع يصدق ويحترم مكانتها على أساس امرأة اعمال ما جعل

رشيدة تتوتر قائلة لها أن طبيعة هذا العمل لا تفقه فيه شيئا ولكي تدخل **الجيريا** في أصل غايتها وتفصح عن رغبة **رشيدة** وطموحتها الخفية حاولت بشكل غير مباشر وفي جو لطيف مازح استدراجها مذكرة إياها عن حلمها كعارضة أزياء وبصورة صريحة تنفي **رشيدة** هذا لكن بنغمة تريد ان تقول شيئا اخر لكن الخوف يحجزها عن ذلك وهذا ما لم يكن خفيا على **الجيريا** التي يدل كل كلام من كلامها على خبرة واسعة في الاغراء والاستدراج فتسألها عن حلمها لترد عليها **رشيدة** بخجل وتوتر يعكس فتاة جزائرية تدرك جيدا عادات وتقاليد المجتمع وتخاف من رغبات قد لا تطابقها أنها تجد الرقص وتحلم به وهي اللقطة التي كانت بالنسبة لا **أجيريا** طعما للصيد ففي اهتمام وإصرار تسأل عن عمرها والتي جزمت أنها على 21 عام ما زاد من دهشة **الجيريا** واصرارها أكثر سائلة إياها عن أهلها لتقول لها في جملة دالة على شخصية فتاة متمردة طموحة وعنيدة لا تأبه لاحد أنا أعيش لوحدي وأفعل ما يحلو بي وهي جملة تدل على فتاة لا تملك من يتحكم في تحركاتها ولأمن يضبط شخصيتها فتاة لا تملك ما تخسر ومخالفة للمبادئ التي تترعرع عليها الأسر الجزائرية التي تعيش هكذا طموحات قلة أخلاق وضعف وازع الديني وانعدام شرف بينما مدام **الجيريا** كلاما تنتظر سماعه بفارغ الصبر لتقول هذا رائع في كلامه مليئة بالثناء.

المستوى التعيني والمقطع (5)

في لقطة متوسطة وحركة ثابتة تدخل **الجيريا** في بيتها الذي يتواجد في حي شعبي ومعها **رشيدة** لتخرج **مينا** فجأة أخت **ألجيريا** من المطبخ على صوتها الذي يناديها بحماس لتتحول الزاوية إلى جانبية. أين تقوم **الجيريا** بتعريف **رشيدة** على أختها البكماء، والتي يظهر على ثغرها ابتسامة طويلة توحي بالإعجاب مخاطبة أختها بالإشارة، ما جعل **رشيدة** تتساءل عما تريد قوله فتترجم لها **الجيريا** قائلة لها بأنها تقول لكي أنك جميلة جدا بعدها تمسك يد رشيدة ساحبة إياها لتتحول الحركة ترافلينغ خلفي ثم بانورامية أفقية من اليمين إلى اليسار أثر جولة استكشافية في بيت هذا النوع الفاخر بأثاثه ومساحته مع لوحة كبيرة تتوسط جدار

الصالون تمثل عصرا من العصور الذكورية القديمة لتسعا الاثنتان بعدها على لوح مكتبه صغيرة عليها صور تخص أسرة مدام الجيريا من ابنها واختها وصديقتها شهرزاد وأهلها تعرضهم عليها بالواحد في لقطة قوية إلى الكتف لتعرض عليها بعدها رقصاتها تفاجئهم بها فترفض رشيدة ذلك وتعود **ألجيريا** لتذكرها بحلمها قائلة أنها ستحصل على أسم أخر يليق بها وبجمالها فتستغرب مجيبة أنها تجد اسمها لكن متسائلة بفضول في نفس الوقت عن هذا الاسم لتقول لها بحروف بطيئة لكنها مسموعة بالوما اسمك اللامع سيكون بالوما تجرها **ألجيريا** إلى خارج الشرفة أين يتواجد ابنها **رياض** وصديقتها **شهرزاد** تتركها للخطة مسرعة لجهاز الموسيقى تقوم بانتقاء أغنية مناسبة وفي لقطة إيطالية وحركة ترافلينغ خلفي ثم أمامي ثم ثابتة تتابع الكاميرا حركات **بالوما** بزاوية جانبية ثم عادية أين بدأ جسدها يتناغم مع أغنية شرقية وبرقصته أين لفت انتباه جميع الأعين التي كانت تراقبها لتعود فجأة إلى الخلف بخجل بينما تصفق لها **ألجيريا** بحرارة وحماس مرددة كلمة برافو.

مجموعة فوتو غرامات من المقطع (5)

المستوى التضميني للمقطع (5)

تصطحب ألجيريا الفتاة الشابة إلى بيتها ما يدل على نجاح عمليتها في إقناعها للعمل معها أخيرا في لقطة متوسطة وزاوية ثابتة لتعرفها على أختها **مينا** الخارجة من المطبخ بعد ندائها لها وعيونها لا تغادر وجه **رشيدة** بابتسامة عريضة تدل على اعجابها بها وإشارات قد تخبرها فيها أنها جميلة ما يدل على إنها لا تتحدث تاركين لها. بعدها في حركة ترافلينغ خلفية ثم بانورامية أفقية من اليمين واليسار ولقطة جامعة تبرز فخامة البيت الذي تعيش فيه **الجيريا** خاصة تلك التوجه الذكورية التي ترمز الى مدى تعلها بكل ما هو تراثي حضاري ماديا بينما عيشها مع اختها وابنها، إضافة الى صديقتها **شهرزاد** في بيت واحد يدل على انفتاح لا يراعي الاسرة الجزائرية المحافظة التي تعيب وتشرعب اجتماع شاب مع امرأة اجنبية عنه في بيت واحد وترفض رفضا قاطعا هذا النوع من المساكنة لتزيد رشيدة من هذه الغابة بموافقتها على هذه الأجواء ما يبرز شخصيات انثوية متمردة لا توالي اهتماما لمبادئ وقواعد المجتمع خاصة وأنها ستقيم معهم كفرد جديد من تلك الاسرة.

أما أثاث المنزل الفاخر فيدل على الثراء والرفاهية المادية التي تنعم بها بينما الإضاءة الدافئة وغياب الموسيقى مع لقطة تتحول إلى القريبة دال على أهمية الحوار الذي يشكل مصطلحات غريبة دخيلة على المجتمع اسلامي وثقافة جزائرية أصيلة إذ أخذ مجرى الحوار بين رشيدة والجيريا بعدا ثقافيا دينيا أخر يعيد عنا تماما خاصة حين طلبت منها أن تفاجئ شهرزاد ورياض برقصة منها بخطاب لا يجد عيبا في هذا النوع من الحركات مع اختياراها لاسم بالوما الذي لا يمثل الطابع التقليدي للأسماء الجزائرية إنما اسم أجنبي إسباني يعني الحمامة ما يدل على طائر يرفض القيود ويرمز للخربة اسم يعكس شخصية رشيدة تماما وفي مشهد اخر مكمل للمقطع تجر الجيريا بالوما إلى خارج الشرفة اين توجد شهرزاد ورياض لتبدا في استعراض حركاتها على انغام شرقية في لقطة إيطالية تتعمد اظهار جسدها مركزا على خصرها الذي

يتمايل أمام أعينهم كأنها فتاة عجرية لكنها تعود للخلف فجأة على استحياء وكأن فطرتها الجزائرية قد استيقظت للحظة ما يدل على فتاة ذو ازدواجية فكرية وسلوكية.

المقطع (06):

في لقطة قريبة وحركة ثابتة وزاوية امامية تقف **بالوما** امام الباب تحاول فتحه بغضب باغية مغادرة البيت بعد ان شعرت أنها طعم للاستغلال ليأتيها رياض من الخلف لتدير اليه طالبة منه أن يفتح الباب يغضب والذي لم يبدي أي اعتراض لذلك إنما جلب لها حقيبتها لتسأله بعدها بالوما عن الذي تريد امه منها بالضبط مجيبا إياها بصراحة أنها تريد أن توقع السيدة بلبل في المكيدة كي يطلق في مشهد ذو إضاءة خاصة وأجواء ليلية وموسيقى هادئة من النوع المؤثر. أما في لحظة قافزة لكنها مكملة للمقطع ومضمونة تظهر بالوما واقفة لكن بلقطة متوسطة وحركة ثابتة وزاوية امامية على ركح المسرح بقميص صيفي باللون الأزرق في مقابلة مع السيد بليل الكبير في السن قليلا والجالس على أحد مقاعد المسرح ببذلة رسمية سائل عن اسمها واقامتها وإن كانت تملك خبرة في الرقص مسبقا، وكيف تعلمت الرقص لتجيب عليه بالوما إجابات عفوية فلم تكذب وتقول أنها تملك خبرة مسبقة وانما اكتفت بأخباره انها تتابع التلفزيون والراقصين أمثال سامية جمال وفيفي ادو وأن الرقص ثم النظر اليه بسوء الى ان الرقص على المسرح شيء أخر لتظهر على السيد بليل علامات الاعجاب والانجذاب ويطلب منها تجريب زي الرقص في مشهد ذو اضاءة خاصة تتناسب مع أجواء المسرح وغياب الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

فوتو غرامات المقطع (6)

المستوى التضميني للمقطع (06):

بعد ان شعرت بالوما انها طعم للاستغلال في ذلك البيت تظهر في لقطة غاضبة منها وهي تحاول فتح الباب بلقطة قريبة وحركة ثابتة ما يبرز ملامحها وظهر للمشاهد احساسها دون ان تلفظ حتى بينما وقوف رياض خلفها دون منعها وجلبها الحقيبة بهدوء شاب متقدم وملامح تشفق على حال بالوما.

دليل على عقل يرفض كل ما تمارسه أمه من اعمال ورافض للظلم والاستغلال الذي تعيشه بالوما ما جعله يكون صريح معها ليخبرها بنوايا أمه في ان تكون هي المصيدة التي من خلالها سيقع **بليل** في الفخ في خطاب يحمل معه الصدق ونغمة تريد من بالوما الخروج من هذه الوساخة في مشهد ذو اضاءة خافتة واجواء ليلية وموسيقى هادئة متوترة تبرز الطبيعة المتوترة لبالوما ورياض وتضيق على الموقف جديته وبعده المتوتر وفي لقطة أخرى مكملة للمقطع.

أين تقف بالوما على ركح المسرح بلحظة متوسطة تبرز رشاقة جسمها وأنوثتها بقميص أزرق سماوي مع اضاءة خافتة تناسب أجواء المسرح لكنها ناعمة ما يعطي انطباعا بالرقة والنعومة مع الحياء يسري في كل انثى حتى لو جعلتها الظروف ترغم على الانفتاح يدل على فتاة تريد بلوغ طموحها رغم كل شيء فحتى بعد ما سمعته من رياض الا أن هذه القفزة النوعية ذلك المشهد الذي يرمز إلى حالة نفسية ترفض الاستسلام وتصر على ما تريد ولو حساب مكيد مدبرة.

بينما السيد بليل الذي يقف على مقعد من مقاعد المسرح ببذلة رسمية تبرز مكانة وكبر سنه الدال على صعوبة انجذابه للفتيات كما وصفته زوجته تشير إلى مقابلة كاستينغ تجريها بالوما مع أسئلة يطرحها عليها من اسمها وأصولها وخبرتها في المجال والأساليب التي تعلمت من خلالها لتكون صراحتها وعفويتها في الإجابات خاصة وأنها لم تنكر عدم رقصها في جهات معينة من قبل وانها وفية للقنوات المصرية والبنائية ومعجبة بفيفي عبدون وسامية جمال دليل على براءتها من الداخل وروح تجذب رجل تعود على التصنيع إضافة إلى جمال استثنائي ما جعله يمنحها فرصة للتجريب وتستطيع جذبه من أول مقابلة على عكس الاخريات في مشهد مركز على أجوبة **بالوما** وملامحها دون موسيقى ومؤثرات صوتية.

المقطع (7): الاجواء الليلية.

التحليل التعيني:

في ملهى ليلي صاخب تظهر **بالوما** بلباس احمر ضيق جدا ومغري يبرز مكنونتها على مستوى الصدر برفقة **الجيريا** بلباسها الأزرق الغير المحتشم ومع **شهرزاد** بلباس بني اسود من نفس الطراز الفاضح هي أيضا ومعهن **رياض** و**جعفر** على طاولة واحدة متبادلين كؤوس الكحول والخمر بلقطة جامعة تظهر فيها أجواء الملهى الليلي ليتحول بعدها المشهد إلى لقطة إيطالية نسلط الضوء على **بالوما** وهي ترقص مع مغني تلك الليلة بتقارب على اغنية جزائرية من نوع الزاي يفنيها المنفى بحد ذاته وعلى صراخ وصفير من في الملهى في إضاءة دافئة ليلية تبرز أجواء الليل وتسلط الضوء على الملامح وزاويته تبدا بالعادية ثم تتحول إلى جانبية تظهر تفاعل **بالوما** والمنفي.

فوتو غرام من المقطع (7)

المستوى التضميني للمقطع (7):

تواجد **بالوما** في ملهى ليلي بعد مدة قصيرة من تواجدها في بيت **الجيريا** دليل على تأثيرها الكبير بحياة الجيريا ودليل على شخصية منحرفة ومتفتحة بطرق غير أخلاقية كانت مخبأة داخل ملامح شاشة صغيرة وكأنها كانت ترغب بذلك منذ زمن لكنها لم تجد البديل خاصة مع فستانها الفاضح باللون الأحمر الذي يرمز الى إشارات للإثارة والاغراء وعاطفة قوية تريد اغرائها دون وعي وكأنها تريد الخروج عن السيطرة تماما بأحمر يشتعل من بعيد وبجانبها الجيريا وشهرزاد اللواتي كنا مستمتعين بالسهرة تماما ومبسوطين من **بالوما** كانت نجمة سهرة فقد اختطفها مغني السهرة تثبت أن بالوما كانت نجمة السهرة فقد اختطفها مغني السهرة من مكانها ليرقص معها على أغنية التي أطلقها في تلك اللحظة تقارب لا أخلاقي وحركات منحرفة بزاوية ثابتة تركز على الحركات الجسدية ليشعر المشاهد ان ذلك المكان هو عالم اخر تماما يختلف عن عاداتنا ومبادئنا كأنها أوروبا في بقعة جزائرية في اضاءة خافتة دافئة واجواء ليلية لكن بأضواء لم تكن تخفي **بالوما** وكأنها الضوء كان يتابعها هي فقط على صراخ وصفير في الملهى.

أجواء كانت ترمز لشخصيات غاضبة ومتمردة على قواعد المجتمع وكأنهم في كل حركة كانوا ينتقمون فيها على طريقتهم.

المستوى التعيني للمقطع (8): المكيدة المدبرة للسيد بليل.

في مكان مخصص لتبديل الملابس في المسرح السيد بليل وداخل غرفة صغيرة للتبديل تخفي الأطراف لكنها تظهر الرأس وبالوما التي كانت تغير ملابسها ويقابلها السيد **بليل** الجالس على الكرسي كعادته يسمع لكلامها وهي تغير في نفس الوقت ولكن هذه المرة باهتمام اكثر لتخرج بعدها مودعة له لكنه يستوقفها للحظة طالبا تقبيلها لتقاومه وترفض فتركض مغادرة بينما يعتذر منها بصوت مسموع من الخلف لتعود ادراجها اليه في لقطة متوسطة وحركة ثابتة وزاوية عادي لتقابله وجها لوجه وعلى مسافة ليست بالبعيدة منه لتقول له أن الخطأ لم يكن خطاه لتكمل حديثها معطية إياه موعدا للقاء في يوم الغد على 11.30 في محطة ميناء في مشهد تسوده موسيقى هادئة من نوع الأوركسترا النابعة من المسرح وصوت الجمهور كذلك في اضاءة خافتة لذتها دافئة وفي لحظة أخرى مكملة جامعة بحركة ثابتة وزاوية امامية تجتمع الجيريا مع السيد **بليل** وجعفر الممسك لكاميرا ومعهم **بالوما** الجالسة على السرير داخل غرفة صغيرة ليس من النوع الفاخر إضافة إلى وجود **رياض** معهم منتظرين قدوم السيد **بليل** إلى الموعد الذي تخاف السيدة بليل الا وهي به خاصته انها اكدت بانه دقيق في المواعيد بينما تخاطب الجيريا ابنها رياض بحدة لتقول له انصرف وفور رايتك له اعلمنا بذلك وفي لقطة تتحول إلى القريبة تظهر **بالوما** والسيد **بليل** في موقف لا أخلاقي على طرف السرير وهما جلسين بهيئة تفضح بعض الأطراف بعد أن تم دفع الباب من قبل **رياض** ليتدخل **الجيريا** ومدام **بليل** ويستغل **جعفر** الموقف للتصوير على نظرات **بالوما** التي تملئها الاشمئزاز واللامبالاة في نفس الوقت والتي تغلق ازاز قميصها الأبيض لقطة قريبة بينما يقف **بليل** انا محامي السيدة **بليل** بينما

ترمقه مدام **بليل** بنظرات اشمئزاز مصطنعة لتقول له شكرا جزيلا بنبرة يملئاها الخذلان المصطنع على انغام موسيقى متوترة وصوت فلاش ودفع الباب مع اضاءة خافتة.

فوتو غرامات من المقطع (8)

المستوى التضميني للمقطع (8)

تغير بالوما لملابسها في غرفة التبديل التي تغطي جسمها دون رأسها وعلى مرئ السيد بليل المقابل لها والجالس هناك دون أن تبدي حرصا او تستحي من ذلك دليل على فتاة لم تعد تألبه لشيء من حولها فتاة غير النساء الجزائريات اللواتي يستحين من وجود الرجل في نفس المكان خاصة في فترة كانت النساء فيها متحفظات وصارمات في هذه الأمور.

بينما كانت محاولة السيد بليل لتقبيلها بعد ذلك لقطة متوسطة توضح الموقف بينهما كانت لقطة تفسر نجاح بالوما في اثارة السيد بليل وجذب انتباهه فتقاومه لأول وهلة كحال أي فتاة عربية تحاول الدفاع عن نفسها وترفض هذه السلوكيات.

لكنها سرعان ما تعود إدراجها بعد أن اتاها صوته من الخلف ملتمسا العذر ما يرمز لرجل متفهم لا يجد أن يفرض نفسه على النساء لتتذكر هي فجأة المهمة الملقاة على عاتقها، فتطلب منه موعدا للقاء في خطاب

بنغمة مستعجلة هذا أمرها تاركة إياه على عجلة من أمرها وكأنها قد تندم وتغير قراراها أي لحظة بينما كانت الموسيقى الهادئة من نوع الأوركسترا النابعة من المسرح التضميني.

على المشهد جوا من الرومانسية على اضاءة خافتة لكنها دافئة ومسلطة الضوء على **بالوما** والسيد **بليل** بينما كان حضور السيد **بليل** الى الموعد في لقطة مكلمة للمقطع كانت حلا ونجاحا لقضية تناولها الفيلم ومهمة سعت مدام **الجيريا** لتحقيقها لصالح السيدة بليل مقابل مبلغ من المال يحقق مشروعها في حمامات كاراكلا لتكون بالوما هي المفتاح الذي من شانه سال الجميع مصالحة.

ففي غرفة صغيرة عادية كانت تقف بالوما بقميص أبيض ذو ازرار وكأنه يسهل عليها المهمة مع سروال عادي وهيئة لا توحي الى فتاة تطمح لنيل علاقة إنما كانت تريد انهاء المهمة في اقصى سرعة داخل تلك الغرفة التي لا تبرز أجواء عاطفية ولا جد بينما تقول الجيريا لها لا تقلقي والى جانبها مدام بليل وجعفر الحامل لكاميرا.

ليرى من كل شيء الى خطة مدبرة للفضح. أما **رياض** فكانت تبدو عليه علامات القلق والانزعاج وكأنه رافض لان تكون **بالوما** في ذلك الوقت حتى تصرخ عليه **الجيريا** لتصرفه من الغرفة خوفا من ان يفسد الخطة ودون تفاصيل معمقة للمشهد.

تظهر بعدها وهي تغلق ازرار قميصها والسيد بليل بفنيلة داخلية وقميص داخلي باللون الأبيض وهو تحت تأثير الصدمة أثر كسر الباب بعد خبطة من رياض الذي لم يتحمل بسبب القهر فيدخلون جميعا مصورين المشهد تحت دهشة السيد بليل الذي لم يفهم ما يحدث من حوله وكانه في حلم لا يعرف متى يستنبط منه دون ردة فعل ودون انفعال فقط صدمة حولته إلى صم بينما بالوما تغلق أزرارها وعيونها خليط بين الاشمئزاز والندم في تعبير يقول ها قد نفذت المهمة فماذا عد ذلك كأنها نريد ان قول لقد نفذت المهمة فماذا بعد ذلك

كأنها تريد أن تقول لقد تعبت نفسي ومن كل الناس بينما واصلت مدام **بليل** التمثيلة في خيبة مصطفة لكن داخلها يصرخ فرحا وسرورا وهذا ظهر في حركة جسمها وعيونها ولو خبا لسانها في مشهد تكسوه الإضاءة الدافئة مبرزة ملامح الجميع وموسيقى متوترة تعكس الأجواء المتوترة في تلك الغرفة.

المقطع 9: نهاية الاعمال القذرة

التحليل التعيني:

في أجواء احتفالية في حمامات كاراكلا بتيبازة بحضور الجيريا وصديقتها شهرزاد وبالوما ورياض ومينا مع السيد **حسن بن بابا** شريكها في مشروع ترميم هذه الحمامات وتحويلها إلى نوادي ذات أنشطة متعددة بحضور زوجته ،كذلك يظهر الجميع وهم يرقصون على أنغام أغنية الراي je pense à toi بزاوية خلفية ولقطة جامعة وحركة ثابتة تتحول إلى جانبية تبرز تناسق كل اثنيتن مع بعضهما في لقطة إيطالية أين تم التركيز على **رياض** وهو يرقص بجنون وفقدان وعي مع السيدة **بن بابا** زوجة السيد **حسن بن بابا** والتي بادلته هي أيضا تلك الأجواء الفاسقة على مرئ **بالوما** التي كانت تنظر اليه وهي ترقص مع رجل أخر بينما هو يزداد غرابة وجنون مع كل نظرة منها لتتحول الى امامية مع مجيئ **الجيريا** وحسن بن بابا ومع تدخل مينا ليست بصحة جيدة في مشهد تسوده الإضاءة الدافئة في النهار وبثياب تبرز تلك الأجواء الاحتفالية وفي زاوية جانبية وحركة ترافلينغ أمامي شيئا فشيئا من لقطة أمريكية الى إيطالية يظهر **رياض** بكل وقاحة نعم فاسد وتتابع قلة ادبه امام **شهرزاد** و**مينا** و**جعفر** وهو يقترب من أمه الجيريا بوقاحة لتصرخ قائلة أنه سكران للغاية على ألحان موسيقى هادئة وصوت زقزقة العصافير وخرير المياه ليستمر المقطع وهو يبرز رياض وحالته المزرية أين كان يجري وراء بالوما في مكان في كاراكلا أشبه بالغابة.

لتسقط الأخيرة على إثر الهرع بحركة بانورامية افقية لقطة جامعة وزاوية خلفية كانت تلاحق ذلك المشهد بعدها، تتطور الاحداث بين الاثنين لتشاهدهما في زاوية خلفية ولقطة جامعة وحركة ثابتة وهما ممسكين بأيدي بعضهما يسيران ناحية البحر ليظهر بعدها في لقطة أخرى جامعة وزاوية أمامية مع غروب الشمس على موسيقى هادئة وصوت الطبيعة. على أمواج البحر راكبين على متن قارب مقرين مغادرة المكان. بينما في مشهد اخر كان نهاية الجيريا واعمالها ونهاية طموحها يتحول المكان فجأة الى مكان محاصر من طرف الدرك الوطني على لقطة عامته زاوية غطسيه وحركة ثابتة وعلى حديث الجيريا مع نفسها قائلة هذه المرة لم أستطع تخطي القانون وغرقت في جو تسوده موسيقى هادئة حزينة مع أصوات لا سيلكى الدرك التي حاصرت المكان.

فو تو غرام من المقطع (9) للحظة وصول الشرطة.

المستوى التضميني (9)

لقد أبرزت هذه اللقطات عدة جوانب تخفيها الغالبية الطاغية في المجتمع بحيث أظهرت فساد أصحاب النفوذ أين كان السيد **حسن بن بابا** شخصية حكومية تعمد هذه الاعمال وعمد هذا العتاد ليبدوا إنسانا براغماتي لا يهمه سوى المال خاصة وأنه يفتقر الغيرة والكرامة التي يملكها الرجل الشرفي الذي لا يسمح

لاحد أن يلمس زوجته بينما هو كان يتأمل زوجته ترفض وقاحة وتعجرف وقلة ادب مع **رياض** إلا أنه بقي باردا بل وكان مسرورا غير منزعج بينما مينا اخذت **الجيريا** أظهرت ذاك الجانب من المرأة الجزائرية التي ترفض هذه المناظر لتفك ابن أختها عن **زوجته بن بابا** ما يدل على أن الفطرة تكون أقوى من المكتسبة أحيانا أما **رياض** فكان في كامل سكره وكانه ينتقم لنفسه ويعذبها إذ كان مع **زوجة بن بابا** وفي نفس الوقت عتياه لا تغادر **بالوما** التي كانت في جهة مقابلة ترقص مع رجل أخر ليزداد حرة كل ماراها ما يثبت مشاعر قوية يخفيها على شكل غيرة أذى نفسه بها ليبرز هذا أكثر حين جرى وراءها وخاف عليها بعد سقوطها بينما يظهر في زاوية خلفية ولقطة جامعة وهما ممسكين أيادي بعضهما متجهان نحو السجن ما يدل على حياة أخرى يعيشانها معا.

لتنتهي قصة الجيريا في زاوية غطيسة كانت تبرز أعوان الدرك الوطني وسياراتهم بحضور **حسن بابا** ما يدل على أنه ما من سلطة تفوق سلطة القانون بل وتعكس أيضا ضعف قائله لم أستطيع هذه المرة ان اتجاوز القانون ما يرمز للاستسلام والنهاية في موسيقى جريئة وهادئة من طرف الدرك الوطني بمؤثرات اصوات اللاسلكي ثم إلى موسيقى هادئة حزينة تعكس نهاية مأساوية لا **اجريا** وطموحها على كلام كانت تسرده في شكل فلاش باك قائلة هذه المرة لم أتمكن من تخطي القانون ما يوحي لليأس والاستسلام للواقع ليندثر طموحها في لحظات.

المقطع (10): حالة الجيريا المزرية.

التحليل التعييني

خارج البار نوعا **الجيريا** تسير ممسكة لعدد من أنينات الخمر تشربها بعشوائية في لقطة جامعة وزاوية عادية جانبية تبرز جانبها ثم زاوية خلفية بحركة بانورامية افقية لتبدأ **الجيريا** بالسير وهي تتحدث مع نفسها وتسرد اشتياقها لابنها **رياض** وهي تتخيل حياته مع **بالوما** في إيطاليا بروما، وتوالي ملتقيا بابنه وجالسا يقرأ جريدة بينما **بالوما** تطلع تقابله طفلتين تلعبان ليسأل احداهن عن جدتها فتجيب أنها في البال كالعادة ليضحك وتضحك معه بالوما. في أجواء ليلية على صوت فرح كعبها العالي الذي خرجت به من السجن وأصوات موسيقى تخرج من البار وعلى نفس الهيئة التي خرج بها من السجن بعد ثلاث سنوات.

فوتو غرام من المقطع (10)

المستوى التضميني للمقطع (10):

نلتمس في هذا المشهد جانبا من امرأة لا تستسلم وتصبر إذ تظهر **بالوما** وهي في البار بعد ساعات من خروجها من السجن وكأنها تصر على أخلاقها وسلوكيتها رغم المدة التي قضتها في السجن، بينما كانت الكاميرا التي تلتقطها من الخلف بزاوية خلفية وهي تسير مع أنينات الخمر رمزا للوحدة ورمزا لرحلة جديدة لكن لا تعلم ماهي خاصة وأنها كانت تعبر عن مدى اشتياقها لابنها ومتخلية إياه مع **بالوما** في أجواء سعيدة بنبرة منكسرة تريد لو أنه بجانبها.

خلاصة

ومن خلال التحليل السيميولوجي للفيلم قد أظهر لنا هذا الفصل أن اللغة السينمائية لا توظف بشكل عشوائي فقط بل توظف كوسيلة للتعبير عن مواقف وإثارة انفعالات وبناء خطاب بصري محكم وهذا الجانب تأكيد لأهمية السينما كأداة علمية لفهم الرسائل الفكرية والجمالية للفيلم وما يحمله من معاني ودلالات، ونحن بتحديد فيلم ديليس بالوما نموذجا استنتجنا في الأخير أن هذه الأخير يحمل في طياته على العديد من المعاني والرموز والتي من خلالها نجح لتجسيد صورة المرأة المزدوجة كمرآة تقليدية والأخرى كمرآة متمردة التي تحاول كسر الحواجز والقيود التي يفرضها عليها المجتمع .

نتائج الدراسة

بعد عملية تحليل الفيلم ديليس بالوما توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج العامة التي تعكس صورة معقدة ومركبة المرأة الجزائرية حيث تتجلى من خلاله ازدواجية واضحة في تمثيلها على مستويات متعددة فيما يلي أبرز نتائج التحليل السيميولوجي التي تعكس هذه الازدواجية.

- ✓ -**الازدواجية بين القوة والخضوع:** تظهر مدام الجيريا كامرأة ذات سلطة ونفوذ تدير شبكة من العلاقات والمصالح غير أنها تظل أسيرة نظام اجتماعي يحده مد تمكينها لينتهي بها الامر في العزلة والسقوط.
- ✓ -**الازدواجية بين الجسد والكرامة** يتم توظيف جسد المرأة كأداة للقوة والاغراء مع ذلك يسعين لإخفاء ذلك خارجا وإعطاء صورة غير الباطنة.
- ✓ -**الازدواجية بين الحداثة والتقليد:** تتجلى الحداثة في المظهر الخارجي ونمط الحياة في حين تظل الممارسات الاجتماعية والقوانين ذات طابع تقليدي ما يضع المرأة في مفوضات وجودية.
- ✓ -**الازدواجية بين التمرد والردع:** رغم ما حققته بعض الشخصيات النسائية من قوة ونفوذ الا ان النسق الذكوري يعود ليقصيها.
- ✓ -**الازدواجية بين الجرأة والقيود الاجتماعية:** النساء يظهرن في مظهر نسائي يبحثن فيه عن الحرية لكن ينتهي ذلك بشروط وقيود ليتجلى ذلك بسهولة انما كانت ملزمة بخطة ومكيدة تخلصها من زاوجها وتحررها.
- ✓ -**الانوثة كأداة اجتماعية مزدوجة** مظهر البطلات في الفيلم تبرز الانوثة كوسيلة للبقاء والتفاوض لكنها تحمل أيضا عبئا أخلاقيا وثقافيا لتتحول المرأة إلى موضوع حكم دالع.

- ✓ **الطموح وما يفرضه الواقع كبيتين لشخصية المرأة الجزائرية** طموح بالوما في أن تكون راقصة كان رغبتها مكبوتة فيها إذ فرض عليها الواقع ان تكون نادلة وفتاة عادية في المجتمع لكن حين أرادت أن تقرض طموحها فرضته في بقعة صغيرة بعيدا عن أصداء المجتمع وتقاليده.
- ✓ -**الازدواجية والخجل كفطرتين متلازمتين للمرأة الجزائرية:** بحيث يتجلى ذلك في تصرفات بالوما التي تبدأ بالتمرد والجرأة وإطلاق الحنان لنفسها واهواءها لكنها تعود للحظة إلى سلوك انثوي يملأه الخجل والندم.

-**صراع ما بين حياة الملاهي الليلية:** وما بين الحياة المستقرة والعادية: ويظهر ذلك لدى شهرزادا التي تكون في كل مرة هادئة مع نفسها حالمة وراغبة في حياة مستقرة بعيدة عن أجواء الليل والدعارة طامحة أن تشعر بالأمومة ليتأكد هذا في أول لقطة من الفيلم اين تقضي الجيريا سنين في السجن بينما تحولت هي إلى امرأة جزائرية عادية بالجلبات والحجاب ومعها طفلين.

نتائج الدراسة على ضوء التساؤلات الفرعية:

- ✓ **المرأة وسعيها للتحرر**: رغم الصمود: تقاطعت رمزية المرأة بين المهيمنة والمسيطرة والتحرر.

ساهمت اللقطات في صناعة المشهد السينمائي حيث تظهر ثنائية الشخصيات أحيانا أخرى تمثل بعض اللقطات العزلة وأخرى السيطرة كما مثلت الإضاءة النور والظل والتعبير عن الصراع الداخلي بين الخضوع والرغبة في التحرر.

- ✓ فك **فيلم ديليس بالوما** البنية الرمزية للمرأة الجزائرية من خلال صورتها بين المحافظة والحرية وبين الضحية والفاعلة قد مثلت كل شخصية في الفيلم صورة.

- ✓ صور الفيلم المرأة على أنها تعكس المجتمع الجزائري بين المحافظة والعزلة وبين القوة والضعف وكل شخصية من الفيلم مثلت جزء من هذه الصورة.
- ✓ ظهور الشخصيات بملابس تعبر عن حالتين ملابس محافظة تقليدية والأخرى جريئة مثل ألجيريا وبالوما.
- ✓ ظهرت في الفيلم مجموعة من الرموز الثقافية والاجتماعية مثل الحجاب، الاحياء القصديرية، الهيمنة، السيطرة، التحرر فكلها رموز ساعدت على توضيح الصورة المزدوجة.

الخاتمة

وفي الأخير من خلال المعلومات المقدمة أعلاه ونتائج التحليل السيميولوجي للفيلم السينمائي ديليس بالوما نتوصل إلى أن المرأة ضلت حبسية صورة مزدوجة من جهة المرأة التقليدية المطيعة التي تجسد قيم الاسرة والشرف والانتماء ومن جهة أخرى المرأة المتمردة الباحثة عن ذاتها وحقها في الوجود خارج نتيجة تعقد الموروث الثقافي والديني والتحولات السياسية والاجتماعية والفنية من جهة أخرى.

ومن جهة أخرى ساهم الفيلم في ترسيخ أدوار نمطية وأدوار ثانوية فصورة المرأة لم تكن مجرد عنصر سردي ثانوي بل كانت ولا تزال موقعا للصراع الرمزي بين خطابين متناقضين وهي ليست انعكاسا بسيطا للواقع بل هي نتاج تفاعل بين البيئة الذكورية للمجتمع.

والان يجب أن ينظر لهذه الأخيرة ككائن إنساني كامل يحمل تناقضات وموجهات وصراعات مختلفة والسينما قد نجحت في تقديم وتجسيد هذه الصورة.

وبناءا على ما سبق نذكر أن السينما تعتبر انتاجا للواقع حيث تقوم بنقل مختلف الاحداث والوقائع ولها دورا في التعبير عن مختلف الدلالات والمعاني لنجد السينما الجزائرية التي على اختلاف مراحلها عالجت مواضيع متعددة ومتنوعة كالأفلام الثورية التي ساعدت على نشأتها في حين تطرقت الى موضوع المرأة في الكثير من منتجاتها ليختلف طرح المرأة كموضوع في الفيلم السينمائي وذلك لاختلاف الأدوار التي تجسدها لتعدد الصور المقدمة والمعروضة سواء من خلال نقل معاناة النساء الجزائريات وكذا المرأة المكافحة العاملة التي تحدت المجتمع الذكوري ومن خلال عرض فيلم ديليس بالوما استنتجنا مختلف هذه الأدوار فمنه نقول أن هذا الأخير ساهم في نقل بعض من الصور التي تتحدث عن الواقع في المجتمع.

قائمة المصادر والمراجع

- **المصادر**

1-القران الكريم سورة الأعراف الآية 14

- **المراجع:**

❖ **قائمة الكتب**

2- سعيد محمد عبد النبي. (2017). الازدواجية في السينما قراءة في البنية السردية والبصرية .

3-وائل بركات. (2002). السيميولجيا بقراءة رولان بارت.

4-اسراء الردايدية. (2015). المراة في السينما. *ابداع يلهم المخرجين لخو تجارب أعمق (11)*.

5-رجال وحيدة دويدي. (2000). *البحث العلمي اساسية النظرية وممارسته العلمية* . دمشق : دار الفكر.

6-احمد حمدي. (1979). *واقع السينما الجزائرية المجاهد الأسبوع*

7-جان السكان. (1982). *السينما في الوطن العربي*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب

8-نصر الدين العياضي. (2003). جمالية الصورة مجلة الاذاعة العربية. *(2)*. تونس: شركة الفنون الرسم والنشر الصحافة.

9-وهبة مجدي، و احمد كامل مرسلي . (1973). معجم *الفن السينمائي*. القاهرة، مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب.

10-العساف صالح بن حمد. (1989). *المدخل الى البحث في العلوم السلوكية* (الإصدار ط1). الرياض: مكتبة العبيكان.

11-برنار تومسان، و محمد نضيف. (2000). *ماهي السيميولوجيا* (الإصدار 2). المغرب: افريقيا للنشر.

12-بن مرسلي وأخرون. (2006). مدخل *الى السيميولوجيا نص صورة*. الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية.

13–در رضوان طوطح. (بلا تاريخ). المراة في روايات سخر خليفة

14–ديفيد روبنسيون تر. (1999). *تاريخ السينما العالمية* . مصر : المجلس الاعلى للثقافة .

15–رانيا عباش. (2024). سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق.

16–ضيل ديليو علي غربي واخرون. (1999). اسس المنهجية في العلوم الاجتماعية. *منشورات جامعة قسنطينة* . الجزائر.

17–عبد السلام المسدي. (1983). الازدواجية اللغوية في الوطن العربي . بيروت : دار الطليعة .

18–عبد السلام المسدي. (1983). الازدواجية اللغوية في الوطن العربي . بيروت : دار الطليع

19–عدي عطا حمادي الياسين. (2011). اثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي (الإصدار الطبغعة الأولى). دار الوارق للنشر والتوزيع .

20–علي افرفار. (بلا تاريخ). علم نفس الصورة مدخل نظري الى تكوين صورة المرأة لدى الطفل. بيروت : دار الطليعة.

21––قدور عبد الله. (2008). *سينمائية الصورة مغامرة سينمائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم* (الإصدار ط1). عمان : مؤسسة الوراق عمال الأردن.

22–قدورة عبد الله الثاني. (2005). *السينمائية الصورة مغمرة سينمائية في اشهر الإرسالات البصرية في العالم* (الإصدار دار الغرب للنشر والتوزيع). وهران ، الجزائر

23–ليندة خادجة. (بلا تاريخ). *دلالة العناصر السردية في الاشهار التلفزيوني*. الجزائر..

24–محمد ابو نصار نصار. (1999). *منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل التطبيقات* . عمان : دار الطباعة والنشر .

25–محمد ابو نصار نصار. (1999). *منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل التطبيقات* . عمان : دار الطباعة والنشر.

26–محمد شطيف. (2000). *البحث العلمي*. الاسكندرية: المكتبة الجامعية.

27-محمد متولي الشعراوي. (بلا تاريخ). المراة في القران . *مكتبة الشعراوي الاسلامية* . قطاع الثقافة

28-محمد مزيان عمر . (1989). *البحث العلمي مناهجه وتقنياته*. الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية.

29-محمود ابراقن. (2006). تحليل سيميولوجي للفيلم. (ترجمة احمد مرسلي، المترجمون) ديوان المطبوعات الجامعية.

30-مرسلي احمد. (2010). *مناهج البحث العلمي في علوم الاعلام والاتصال* (الإصدار 4). الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية.

31-منصور نعمان. (1998). *البحث العلمي حرفه وفن* (الإصدار ط1). دار الكندي للنشر والتوزيع

34-ير فريد. (1998). *هوية السينما العربية*. بيروت : دار الفار ابي.

المراجع باللغة الفرنسية

35-jaqus cars mont michal marie .(1989) .l,analyse des films nathan univrsity . paris.

36-Louis pocher .(1976) .introduction a une sémiotique des images su

37-Rahid Boudjdra .(1980) .Naissaance du cinéma Algérienne . paris ،france : édition Maspero.

38-Ronld Barthers .(1964) .Éléments de sémiologie . *revue de communication*-

39-Rtiba Hadj-moussa .(بلا تاريخ) .e corps l,histoire les rapports du genre dans le cinéma Algérienne .- *collection l,univer*

40-frencois Chevassu .(1962) .*la langue cinématographique* .paris ،france : imprimerie centrale de l,oues

❖ **الاطروحات والرسائل الجامعية:**

❖ **اطروحات الدكتورا**

41-نفيسة نايلي. (2012/2013). صورة المراة من خلال السينما المغاربية. *دراسي تحليلية لعينة من الافلام الجزائرية والمغربية اطروحة لنيل شهادة دكتوراه*. الجزائر 3.

42-فايزة يخف. (2006). خصوصيات الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانتاج الاقتصادي . *دراسة تحليلية سيميولوجية اطروحة دكتولراه في علوم الاعلام والاتصال* . الجزائر

❖ رسائل الماجستر

31-عبد الغاني ارشن. (2014). رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا. *مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال* . الجزائر.

43-د قادري. (2013-2012). صورة الاسلاميين في السينما المصرية تحليل سيميولجي لجيلمي لفيملي عمارة يعقوب مرجان احمد مرجان. *مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستر في علوم الاعلام والاتصال* الجزائر.

44-جمال شاوش عثمان. (2017). صورة الارهاب في السينما الجزائرية تحليل سيميولوجي لفيلمي المناورة. *مذكرة لنيل شهادة ماجستر في علو الاعلام والاتصال* . الجزائر.

45-حورية حارت. (2008). ايديولوجية في الفيلم التاريخي . *تحليل سيميولوجي لفيلم الجزائر مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستر في علوم الاعلام والاتصال*. الجزائر.

46-زينب لونيسي. (2014). صورة الطفل الجزائري في السينما الجزائرية الثورية . *دراس تحليلية سيميولوجية مذكر لنيل شهادة الماجستر في علوم الاعلام والاتصال.*

❖ *مذكرات الماستر*

47-بة كراع وسوسن اقوجيل. (2015/2014). صورة الثورة التحريرية الكبرى في السينما الجزائرية المعاصرة . *تحليل سيميولوجي لفيلم الخاريجي عن القانون مذكرة لنيل شهادة الماستر* . الجزائر: دار قرطبة

48-ايمان بحيج وافية مرابط مسعود. (2019). شخصية البطل في السينما الجزائرية . *مذكرة ماستر* . سمعي بصري

49-صورة المراة في السينما الجزائرية فيلم بابيشا نموذجا مذكرة. (بلا تاريخ). *مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر تحت اشراف ادكتور بن مهدي مروزق*

➢ المجلات

50-دسعود جمل محمد بلحاجي. (بلا تاريخ). المراة الجزائرية المعاصرة بين خطاب التقليد والحداثة مقاربة سوسيو انتروبزولوجية. *مجلة التغيير الاجتماعي(4)*.

51-سعيد محمد عبد النبي. (2017). الازدواجية في السينما قراءة في البنية السردية والبصرية . *مجلة الفنون والسينما* . دار العين للنشر والتوزيع.

52-صيد عادل. (جوان , 2018). سيميولوجيا السينما واللغة السينمائية. *مجلة العلوم الانسانية لجامعة ام البواقي*.

53-ضيل ديليو علي غربي واخرون. (1999). اسس المنهجية في العلوم الاجتماعية. *منشورات جامعة قسنطينة* . الجزائر.

54-عباس عبد مهدي الشريف. (2009). توظيف الدراسات السابقة في الرسائل الجامعية. *المجلة اعربيةا للتربية*.

55-سليمان ماجي. (بلا تاريخ). المراة الجزائرية والسينما الجزائرية. *مجلة الثقافة*(197)

56-عبد الماجيد شاكر. (جانفي, 2005). عصر الصورة السبيات والايجابيات. *مجلة علم المعرفة* .

❖ **القواميس**

57-محمود ابراقن. (2004). *قاموس اعلامي للاعلام والاتصال هذه هي السينما الحقة* . الجزائر : منشورات المجلس الأعلى للغة العربية

58-ابن منظور. (بلا تاريخ). لسان العرب. دار المعرفة

59-حمد منير حجاب. (2003). الموسوعة الاعلامية. القاهرة ، مصر : الفجر.

60-معجم الوسيط. (بلا تاريخ). مجمع اللغة العربية مادة إمرأة . القاهرة.

61-ptit Larousse .(1980) .dictionnaire encyclopédie pour tous . librairie Larousse .

❖ **الملتقيات**

62-جمال حمادي. (4نوفمبر , 1954). حوار مع المخرج العسكري *يومية المساء*.

❖ **المواقع الالكترونية**

63-سلمى قودير. (بلا تاريخ). *السينما الجزائرية الخروج الى الضوء*، من www hafhamag.com. تاريخ الاطلاع 18 03, 2025 على الساعة 18.00.

64-سليم عفار. (بلا تاريخ). *السينما والثورة الجزائرية.* ، من info.www.djzair.news. تاريخ الاطلاع 18 ماي 2025 على الساعة 14.00

65-سليم عقار. (بلا تاريخ). السينما والثورة الجزائرية الخروج الى الضوء. (www.hfaham.com) تاريخ الاطلاع 18 ماي 2025 على الساعة 10.00

الملاحق

صور لشخصيات فيلم ديليس بالوما:

ايلين براندي:(دور بالوما)

باية بوزار (دور الجيريا)

احمد بين عيسى:(دور ميسو بليل)

دانيال لوند: (بطولة رياض)