

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم العلوم الإنسانية

فرع علوم الإعلام والاتصال



صورة المهاجرين الجزائريين في السينما الفرنسية

دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم *Beur Blanc Rouge*

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال تخصص
سمعي بصري

تحت إشراف الأستاذ:
كريم حمون

من إعداد الطالبة:
نايت عثمان كاهنة

السنة الجامعية: 2019/2018

كلمة شكر وعرفان:

اللهم لك الحمد، حمدا كثيرا، طيبا مباركا فيه، ولك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم شأنك وسلطانك، وكذلك الشكر يا رب على ما أنعمت علينا من قوة وصبر لإنهاء هذا العمل.

الشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف: "حمون كريم" الذي سهل لنا طريق العمل ولم يبخل علينا بنصائحه القيمة، فوجهنا حين الخطأ وشجعنا حين الصواب فكان نعم المشرف. كما نقدم جزيل الشكر إلى الذي مد لنا يد العون طيلة دراستنا "ولد طالب محمد". كما نتقدم إلى جميع أساتذتنا الذين أشرفوا على تدريسنا خلال السنوات السابفة.

اهداء:

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار، إلى من علمني العطاء بدون انتظار إلى من أحمل
اسمه بكل افتخار، أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطافها بعد طول
انتظار، وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد

"والدي العزيز"

إلى ملاكي في الحياة، إلى معنى الحب وإلى معنى الحنان والتفاني، إلى بسمه الحياة
وسر الوجود، إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب

أمي الحبيبة

إلى اخوتي أرواح قلبي ورفقاء دربي، إلى أصحاب القلوب الطيبة والنوايا الصادقة إلى
من رافقوني منذ أن حملنا حقائب صغيرة ومعهم سرت الدرب خطوة بخطوة وما زالوا
يرافقونني حتى الآن أخواتي

خطة الدراسة

الإطار المنهجي للدراسة

- 1- إشكالية الدراسة وتساؤلاتها
- 2- أسباب إختيار الموضوع.
- 3- أهمية الدراسة.
- 4- أهداف الدراسة.
- 5- مجتمع البحث وعينة الدراسة.
- 6- منهج الدراسة وأدواته.
- 7- تحديد المصطلحات والمفاهيم.
- 8- الدراسات السابقة.

الإطار النظري للدراسة

الفصل الأول: الصورة والصورة الذهنية

تمهيد

- المبحث الأول: ماهية الصورة.
- المطلب الأول: مفهوم الصورة.
- المطلب الثاني: تاريخ وتطور الصورة.
- المطلب الثالث: وظائف الصورة.
- المطلب الرابع: أنواع الصورة.
- المطلب الخامس: مستويات قراءة الصورة وقيمتها.
- المبحث الثاني: الصورة الذهنية.
- المطلب الأول: مفهوم الصورة الذهنية.
- المطلب الثاني: أنواع الصورة الذهنية.
- المطلب الثالث: وظائف الصورة الذهنية.

المطلب الرابع: خصائص وسمات الصورة الذهنية.

المطلب الخامس: مكونات وأبعاد الصورة الذهنية.

المطلب السادس: وسائل الإعلام وبناء الصورة الذهنية.

خلاصة الفصل

الفصل الثاني: السينما والسينما الفرنسية

تمهيد

المبحث الأول: ماهية السينما

المطلب الأول: مفهوم السينما.

المطلب الثاني: نشأة وتطور السينما.

المطلب الثالث: خصائص السينما.

المطلب الرابع: وظائف السينما.

المبحث الثاني: السينما الفرنسية

المطلب الأول: تاريخ السينما الفرنسية.

المطلب الثاني: السينما الجزائرية الجديدة.

المطلب الثالث: أهم المدارس والمخرجين في السينما الفرنسية.

خلاصة الفصل

الفصل الثالث: اللغة السينمائية والفيلم السينمائي

تمهيد

المبحث الأول: الفيلم السينمائي.

المطلب الأول: مفهوم الفيلم السينمائي.

المطلب الثاني: مراحل تطور الفيلم السينمائي.

المطلب الثالث: أنواع الأفلام السينمائية.

المطلب الرابع: طاقم الفيلم السينمائي.

المبحث الثاني: ماهية اللغة السينمائية.

المطلب الأول: مفهوم اللغة السينمائية.

المطلب الثاني: عناصر اللغة السينمائية.

المطلب الثالث: أسس اللغة السينمائية.

المطلب الرابع: الشفرات في اللغة السينمائية.

خلاصة الفصل

الفصل الرابع: الهجرة والهجرة في الجزائر.

تمهيد

المبحث الأول: ماهية الهجرة.

المطلب الأول: مفهوم الهجرة.

المطلب الثاني: الجذور التاريخية لظاهرة الهجرة.

المطلب الثالث: أسباب الهجرة.

المطلب الرابع: أصناف الهجرة.

المطلب الخامس: نظريات الهجرة.

المبحث الثاني: الهجرة في الجزائر.

المطلب الأول: لمحة تاريخية عن تطور الهجرة الجزائرية.

المطلب الثاني: أسباب ودوافع المهاجرين الجزائريين.

المطلب الثالث: إنعكاسات الهجرة على المهاجر الجزائري.

خلاصة الفصل

الإطار التطبيقي للدراسة.

1-البطاقة الفنية للمخرج محمود زموري.

2-البطاقة التقنية للفيلم.

3-ملخص الفيلم.

4-التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم.

5-التحليل التعييني والتضميني.

6-نتائج التحليل.

النتائج العامة للدراسة.

خاتمة.

قائمة المصادر والمراجع.

الملاحق

مقدمة:

عرفت البشرية ظهور وسائل اتصالية وأنماط تعبيرية مختلفة أخذت تتطور شيئاً فشيئاً وتنوعت أشكالها وأنواعها وسأيرت العلوم ومختلف الفنون وكذا احتياجات الإنسان وتعايشت مع ازدهار التكنولوجيا ومن بين هذه الوسائل نجد السينما التي لها قدرة التعبير من خلال الصورة والصوت والحركة ولها وحدات تعبيرية خاصة تخاطب أفراد المجتمع وعممت أنماط جديدة من التعبير الثقافي والجمالي والفني لأنها أكثر الفنون تركيباً تستخدم بقية الفنون الأخرى.

فهي تعمل على تحقيق التواصل وتقوية الصلات الاجتماعية بنقل القيم، الأفكار والايديولوجيات ككم مركب من خلال إعادة إنتاج الواقع مع التطرق إلى مختلف القضايا الاجتماعية، الاقتصادية والسياسية، خاصة وأن مضمون الأفلام السينمائية تحمل أهم المنتجات الفكرية، المعرفية الابداعية، الفنية والايديولوجية، واليوم أصبحت تخاطب العقل والحواس بالصورة والكلمة لأنها تحمل في طياتها حالة من الابداع والابهار والتأثير القوي، وتستخدم اساليب وتقنيات الانتاج الجديدة.

وإن كان الفن السابع في الدول المتقدمة قد واكب التطورات الحديثة للتكنولوجيات وأصبح علماً وفناً مثل بقية الفنون و العلوم،

و من بين الدول المتقدمة في هذا الفن نجد السينما الفرنسية التي تعتبر منشأ السينما ووضعت حجر الأساس للعديد من المساهمات الهامة في الشكل الفني وعملية صنع الأفلام بحد ذاتها. بدأت العديد من التيارات السينمائية الهامة، بما في ذلك الموجة الجديدة، في هذه البلاد. يلاحظ وجود إنتاج أفلام قوية بشكل خاص، ويرجع ذلك جزئياً إلى الحماية التي توفرها الحكومة الفرنسية.

هذه الأخيرة اخذت نصيباً محترماً من الأعمال الفنية السينمائية لعديد الاعتبارات والتي منها استفحال الظاهرة وخصوصاً ظاهرة الهجرة إلى الدول الأجنبية، لذلك لم تغفل أبداً السينما الفرنسية عن التطرق لهذه المواضيع حساسة تهم المجتمع الجزائري خاصة وأنتجت العديد من الأفلام التي تصف وتحاكي الظاهرة كفيلم « Beur Blanc rouge »

وفي الحقيقة إن هذه الدعامات الفنية للأفلام ترغب في أن تقول وتصرح بشي أو توصل له رسالة معينة للمتفرج والمتابع للشباب الجزائري، إلا أنها تحتاج إلى شرح وتفسير ودراسة وتحري وبحث كل الجوانب والمكونات والرسائل الصريحة والمضمرة التي ترغب في إرسالها وترسيخها للمتفرج، وذلك من خلال التحليل المعمق والمنهجي حيث سنسلط الضوء في دراستنا هذه على تجلية "صورة المهاجرين الجزائريين في السينما الفرنسية" من خلال الفيلم « Beur Blanc rouge » وتشريح وإدراك الدلائل

والرموز والشفرات الكامنة لظاهرة الهجرة وأسبابها العميقة والمعاناة والخطورة التي تحقق بالمهاجر الجزائري، وذلك من خلال توظيف منهجية كاملة ومتكاملة للدراسة والتحليل تستند على التحليل السيميولوجي أو العلم العام لها للدلائل المستتبطة من أعمال العالم "دوسوسير فرديناند" و كذا "سباندرس بيرس" وبالتالي سنقوم برصد مختلف المعاني والصور الخاصة بالهجرة وصورة المهاجر المغترب في فيلم « Beur Blanc rouge » بتحليل بعض اللقطات أو المتتاليات سيميولوجيا وفق مقارنة السيميولوجي الفرنسي "رولان بارت".

إن فيلم « Beur Blanc rouge » الذي نحن بصدد دراسته وتشريح مشتملاته الفيلمية الصورة كانت أو صوتا أو إيماءات، يعد من بين الأعمال الفنية التي لاقت استحسانا لدى بعض الجماهير الجزائرية، ما دعانا إلى اختيار هكذا نموذج لهذه الأعمال التي تعبر عن ما يطلق عليه بإنتاج الموجة الجديدة للسينما الفرنسية التي تعبر عن الواقع الحقيقي للشباب الجزائري بنظرة قد تكون مختلفة عما يراها مجموعة من المخرجين الآخرين.

لذا سنحاول تشريح الظاهرة من خلال هذه الدراسة، وذلك بداية بالإطار المنهجي المشتمل على الجوانب المتعلقة بإشكالية وتساؤلات الدراسة، وكذا أهمية وأهداف الدراسة والتعريف على اهم مصطلحات الدراسة والتطرق إلى منهج الدراسة، وفي الاطار النظري ويعتبر النسق الثاني والمشتمل على:

الفصل الأول الذي قسمناه إلى مبحثين، في المبحث الأول تناولنا ماهية الصورة، أما المبحث الثاني تطرقنا على معرفة الصورة الذهنية وذلك بأبعادها وأهم شيء دور وسائل الاعلام في تشكيل أو بناء الصورة.

وفي **الفصل الثاني** الا وهو السينما و السينما الفرنسية، حيث في المبحث الأول تعرفنا على السينما بمفهومها العام وعلى اهم خصائصها، أما في المبحث الثاني وهو السينما الفرنسية حيث أخذنا الفضول إلى معرفة تاريخ تطورها وظهورها.

وفي **الفصل الثالث**: فمضمونه متكون أيضا من مبحثين، فالمبحث الأول يتكلم حول اللغة السينمائية بأهم عناصرها وشفراتها والمتكون من الفيلم، وفي المبحث الثاني حول الفيلم السينمائي وذلك بالتطرق على أنواعه وطاقم المتكون فيه ومراحل تطوره.

وأخيرا **الفصل الرابع** ألا وهو موضوع الهجرة خاصة في الجزائر، ففي المبحث الأول تناولنا الهجرة بشكل عام بمفهومها، أصنافها وعلى اهم نظرياتها التي تركز على موضوع دراستنا، وفي المبحث الثاني

خصصناه على الهجرة الجزائرية وذلك بالتطرق على الأسباب التي تؤدي إلى الهجرة والفرار من هذه البلاد وصولاً إلى البلد الأكثر أماناً واستقراراً وأيضاً كيف تطورت هذه الظاهرة في الجزائر.

وأخيراً السياق الثالث وهو الإطار التطبيقي الذي ينطلق من تحديد مجال الدراسة التطبيقية وذلك أيضاً بالتقطيع التقني والقراءة التعينية والتضمينية والتحليل واستخراج النتائج العامة للدراسة.

وانتهت دراستنا بالخاتمة.

الإطار المنهجي

1- إشكالية الدراسة:

تعرف السينما على أنها ظاهرة اتصالية اظهر الانسان 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 أخذت انعطافا كبيرا في تاريخها.

تتميز السينما بخصائص كثيرة ومزايا مختلفة كالحركة والابهار بالصورة على وجه الخصوص، وقدرتها التعبيرية باستعمال الصوت، هذا ما مكنها وفي ظرف وجيز من الانتشار بشكل واسع فأصبحت ببساطة فنا ينمو فرديا من التطور التكنولوجي في التقنيات الخاصة بالإنتاج السينمائي من جهة والتطور الفكري والفني للمبدعين في مجال السينما من جهة اخرى في ضوء ما تعكسه السينما من تحولات لواقع حركات المجتمعات السياسية والفكرية والاجتماعية والمادية والقيمة، يمكن اعتبارها ناقلا وناقدا لتلك التحولات¹.

لهذا السبب لا غير أخذت الصورة السمعية البصرية السينمائية تحديدا على عاتقها مهمة تثقيف الناس، فالسينما ليست صورا تظهر على الشاشة لنشاهد وينتهي دورها وأثرها، كل هذه التداعيات والأفكار والصور اوصلتنا إلى قناعة لا نتزعزع، وخلاصتها غن السينما إضافة لكل عناصرها وادواتها وثقافة. ويشمل عنصر التثقيف السينمائي عدة زوايا ومنها نقل الواقع المعاش، إصدار حكم حول حالة اجتماعية ما، فئات المجتمع شتى المظاهر الحاصلة في حياتهم اليومية، وغيرها من مجريات البيئة المحيطة، وهذا عبر إعادة تقديمها على الشاشة الفضية، أيما كان شكل هذا التقديم: نقلا كاملا أو معدلا، حتى تكون طرفا فاعلا في عملية التعبير والحراك الاجتماعي البناء، فتتعدى بذلك مهمة الخبر والاعلام إلى مهمة الاصلاح والتوعية.

¹ نجمة زراري- الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة- التحليل النصي السيميولوجي للفيلمين "وراء المرأة" و عائشات- مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال - جامعة الجزائر - السنة 2010-2011-

ومن بين تلك المظاهر التي حرصت السينما على تناولها، ظاهرة يزداد تفشيها الكبير في عديد بلدان العالم، وعلى رأسها بلدان العالم الثالث خاصة مع نمط الرأسمالية الذي عقد حياة الفرد في المجتمعات النامية ومن بينها الجزائر، إنها ظاهرة الهجرة¹.

فالجزائر عاشت اوضاعا متردية دفعت الشباب إلى التفكير في عدة مسالك تخلصهم من الفقر والحرمان في ظل السياسة الاستعمارية الجائرة.

ومن الأسباب والدوافع التي ساهمت في تنامي ظاهرة الهجرة في أوساط السكان الجزائريين نحو الخارج، تتعلق أساسا بالأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية (الفقر والتجوع وحرمان والتعليم). والنفسية، وأصبح الجزائريون يرون في الهجرة السبيل الأمثل للخلاص من الظروف الاجتماعية القاسية وتحسين المستوى المعيشي، وتوفير ظروف حياة أفضل حرموا منها في وطنهم الواقع، خاصة ما تركه الاستعمار الفرنسي.

إذن الهجرة عامة لا تعرف اتجاهها جغرافيا معينا، وإن كانت في السنوات الأخيرة تتبعه من الجنوب نحو الشمال ومن الشرق نحو الغرب، لكنها تخضع أساسا إلى قانون واضح هو الانتقال من الفقر وللاستقرار في الأماكن الغنية والأكثر أمان².

هذا ما أدى بالعديد من المخرجين للتطرق لهكذا قصص درامية مؤثرة تروي ولو بصفة مختصرة المعاناة والمشاكل والعوائق الكبيرة، التي يعانون منها الجزائريين في بلدان الأجنبية، رغم هروبهم من الواقع المر إلا أنهم لا تخلوا حياتهم من المشاكل التي يواجهونها، فيقوم المخرج أو المنتج بإعادة تركيب هذا الواقع، بمنحه لمسة أو صورة سينمائية تحاكي أو

¹ نجمة زراري - مرجع سبق ذكره - ص ص 10-11

² علي زين العابدين-الهجرة الجزائرية نحو فرنسا وانعكاساتها الاجتماعية والثقافية على المجتمع الجزائري 1914-1962م-مذكرة ماجستير في التاريخ الاجتماعي والثقافي عبر العصور-جامعة ادرار-السنة 2013-2014، ص10

تضاهي الواقع الحقيقي لترقي أو تصل إلى حقيقة اجتماعية تعيشها هذه الفئة وتشرح أحد فضوله ومشاكله¹.

لقد تم تحديد موضوع هذه الدراسة في مجال السينما الفرنسية وصورة المهاجرين الجزائريين فيها من خلال فيلم *Beur Blanc rouge* الذي يطرح اشكاليات متعددة تبرز ارهاصات الظاهرة والأسباب الموضوعية وغير الموضوعية لها، والتي تقودنا لا محالة إلى طرح سؤال الاشكالية التالي:

كيف جسدت السينما الفرنسية صورة المهاجرين الجزائريين من خلال فيلم *Beur Blanc rouge* ؟

وللإجابة على التساؤل الجوهرى لدراستنا كان لابد علينا أن نطرح مجموعة من التساؤلات الفرعية، والتي تتمثل الركائز الأساسية لتفكيك هذه الاشكالية والمتمثلة فيما يلي:

- 1- ما الأسباب المباشرة وغير المباشرة التي تدفع بالجزائري للهجرة عن الوطن؟
- 2- ما هي انعكاسات الهجرة على الدول الاوروبية والجزائر على حد سواء من خلال فيلم *beur blanc rouge* ؟
- 3- ما هي الرسائل الظاهرة والمضمرة التي عكسها فيلم *Beur Blanc rouge* عن المهاجر الجزائري؟
- 4- ما طبيعة الصورة التي عكسها مضمون الفيلم *Beur Blanc rouge* عن المهاجر الجزائري؟
- 5- ما هي قضايا واهتمامات المهاجرين الجزائريين من خلال صورة الفيلم *Beur Blanc rouge* ؟

6- إلى أي مدى عبر الفيلم عن اندماج الجزائري في المجتمع الاوروبي؟

¹ خرفي عبد المحسن- سالمي بلخير- صورة المهاجر غير الشرعي في السينما الجزائرية- تحليل سيميولوجي لفيلم "حراقة بلوز"- مذكرة ماستر أكاديمي في علوم الاعلام والاتصال- جامعة قاصدي مرباح ورقلة- السنة 2017-05-16- ص15

7- ما هي القيم الثقافية والاجتماعية والنفسية التي يعبر عنها المهاجر الجزائري من

خلال الفيلم *Beur Blanc rouge*؟

2-أسباب اختيار الموضوع:

إن هذا العنصر بالذات ينبري عن شقين مهمين يبرزان هذا الاختيار بتعلق الشق الأول بجانب ذاتي له دخل مباشر وكبير في الاختيار والآخر موضوعي مرتبط بالأول ويتصل بالموضوع في حد ذاته.

الأسباب الذاتية:

- اهتمامنا بموضوع راهن في السينما الفرنسية وهو موضوع الهجرة الجزائريين ومحاولة إبراز وتحليل الموضوع أكثر.

- الرغبة في التخصص في مجال السيميولوجيا والذي يعد مجالا خصبا للدراسات والتي تعني بالفن السينما والاتصال، وبالطبع أحد مجالات البحث العلمي.

- اهتمامي بالميدان السينمائي والرغبة الجامحة في مواصلة مغامرة العام الماضي الشيقة من خلال التواصل مع الصور المتحركة وإبراز قيمتها التعبيرية¹.

الأسباب الموضوعية:

- إن اختلاف الآراء اتجاه موضوع الهجرة، بل للنظرة لهذا المهاجر والأسباب الدافعة للهجرة، كل ذلك كان حافزا لتناول الموضوع لمعرفة موقف وسيلة اعلامية جماهيرية "السينما" من هذا الموضوع.

- موضوع الهجرة الجزائرية تعتبر هذه الظاهرة عرفت تناميا ملفتا في أوساط الجزائريين إلى يومنا هذا، فهي عوامل حركت في الرغبة العلمية في معرفة أسباب الهجرة وانعكاساتها على الجزائريين، خلال فترة الدراسة التي عالجتها ضمن موضوع المذكرة².

- أفلام عالجت الموضوع بزوايا مختلفة (اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية)

¹ خرفي عبد المحسن- سالمى بلخير- مرجع سبق ذكره- ص16

² علي زيد العابدين، مرجع سبق ذكره، ص7

3-أهمية الدراسة:

- تكمن أهمية الدراسة في تسليط الضوء على أحد أهم القضايا المعاصرة، والمتمثلة في الهجرة وانتشارها الواسع في الجزائر وما تثيره من إشكاليات، وعليه فهي تستلزم التحليل العلمي والموضوعي، مثل مشكلة تسارع وتيرة أعداد المهاجرين الجزائريين فيعتبر هذا الموضوع من بين المواضيع الخصبة التي لم تتل حضاها من الدراسة والبحث إلا حديثا وبصفة سطحية، وهذا راجع لحدثة كظاهرة لم تدخل إلى الساحة الدولية، إلا في الآونة الأخيرة وكون الموضوع جديد¹.

- إن دراستنا هذه تتطوي على أهمية بالغة، ولعل أهميتها تتبع من خلال محاولة إضافة دراسة تهتم بالدراسات السيميائية لاسيما فيما يخص مقاربات تحليل الأفلام، وذلك من خلال إبراز كيفية التعامل مع مختلف التقنيات الخاصة بالتحليل السيميولوجي، والتي تعني بالأساس بكشف طرق وتقنيات التواصل والدلالات على غرار التي تعني بنقل المضامين الظاهرة أو المضمرة في لقطات الفيلم المدروس وبالتالي دراسة نمط اتصالي محدد المعاني في نقل الأفكار والتعبير عن وجهات نظر المخرج والممثلين المعبرين عن تصرفات المهاجرين الجزائريين في فيلم *Beur Blanc rouge* وعائلتهم وسلوك حياتهم والتي تقيدها في معالجة موضوع لا ينفك أن يكون موضوع الساعة في ظل الوضع الجيوسياسية والأمني وخاصة الوضع الاجتماعي والاقتصادي الصعب للدولة الجزائرية وهو موضوع الهجرة إلى أوروبا بتقديم أفكار وتصورات وتشريح للظاهرة أكثر ونقل صورة حقيقية لهذه المعاناة والمأساة التي يعيشها المهاجر².

4-أهداف الدراسة

إن لأي دراسة علمية مجموعة من أهداف يضعها الباحث يسعى لتحقيقها حيث تتمثل أهداف دراستنا في النقاط التالية:

¹ عبد المالك صايش، مرجع سبق ذكره، ص 09

² خرفي عبد المحسن - سالمي بلخير - مرجع سبق ذكره - ص 16، 17

- محاولة إثراء المكتبة الجامعية بدراسة تدخل في سياق الدراسات السيميولوجية للظاهرة.

- توضيح بعض الدلالات والمعاني الكامنة للقضية المطروحة في الفيلم *Beur Blanc rouge*، وذلك من خلال قراءتنا عن طريق توليد وتفكيك الرموز وتحليل مختلف الرسائل والدلالات الأيقونية، اللسانية والرموز.

- التعرف على الخلفيات الاتصالية والسيميولوجية التي يحملها الخطاب الفيلمي لفيلم *Beur Blanc rouge* من خلال لغة الفيلم ونوعية الخطاب (اللغوي وغير اللغوي) والجمهور المستهدف.

- الكشف عن أنماط وخصائص الصورة التي تكونها السينما الفرنسية على المهاجرين الجزائريين.

- الوصول إلى طبيعة المعالجة التي اتبعتها السينما الفرنسية في تناولها الموضوع المهاجر الجزائري من خلال فيلم *Beur Blanc rouge*¹

- تسليط الضوء على عدة عوامل معرفية من الممكن ان تساهم في تقديم معطيات إضافية عن الهجرة الجزائرية نحو الدول الأوروبية وأثارها الاجتماعية والثقافية.

- توفير دراسة جديدة للطلبة الدارسين و الباحثين، الذين يطمحون إلى معرفة وضعية المهاجرين الجزائريين، ومدى انعكاس نشاطاتهم السياسية والثقافية والاجتماعية في الدول الأوروبية.

5-مجتمع البحث وعينة الدراسة:

مجتمع البحث:

المقصود بمجتمع الدراسة، كل العناصر المراد دراستها، إن سحب جزء من المجتمع الدراسة يطلق عليه اسم العينة والعملية التي تتم بهذا الشكل يطلق عليها المعاينة.

¹ علي زين العابدين، مرجع سبق ذكره، ص06

كما تعرف الباحثة مادالين قرافيتز « graviez » أنه مجموعة عناصر له خاصية، أو عدة خصائص مشتركة تميزها عن غيرها من العناصر الأخرى، والتي يجري عليها البحث العلمي¹.

بما أن موضوع دراستنا هو تحليل ظاهرة الهجرة في المجتمع الجزائري وصورة هذا المهاجر من خلال السينما الفرنسية، فمجتمع البحث في هذه الحالة يتمثل في مجموعة الأفلام الجزائرية التي تناولت قضية الهجرة، حيث أن هذه الأخيرة عديدة ومنها فيلم "الهجرة" للمخرجة "ياسمين بن جملين" وفيلم "المشبهون" للمخرج "كمال ذهان"، وفيلم "عطور الجزائر" للمخرج "رشيد بن حاج" والفيلمين "شاب" و"غبار الحياة" للمخرج "رشيد بوشارب" وكذا الفيلم "الجزيرة" للمخرج "أمين سيدي بومدين" وفيلم "المنفي" للمخرج الأمازيغي "امبارك ميناد" عينة الدراسة:

لإتمام دراستنا كان لابد علينا من تحديد عينة الدراسة والتي تعرف بأنها ذلك الجزء المختار من المجتمع البحث الكلي ومجتمع الدراسة حيث قمنا باستخدام العينة القصدية لتحقيق أهداف الدراسة و مجتمع الدراسة لذا اخترنا فيلم Beur Blanc rouge للمخرج "محمود زموري" بأسلوب عمدي، ونشير هنا بان العينة القصدية توظف تحت أسماء متعددة مثل العينة الفرضية او العمدية او النمطية، وهي أسماء تشير كلها إلى العينة التي يقوم بها الباحث باختيار مفرداتها بطريقة تحكيمية لا مجال فيها للصدفة بل يقوم هو شخصيا بإقتناء المفردات الممثلة اكثر من غيرها ما يبحث عنه من معلومات وبيانات، وهذا إدراكه المسبق ومعرفته الجيدة لمجتمع البحث ولعناصره الهامة التي تمثله تمثيلا صحيحا، وبالتالي لا يجد صعوبة في سحب مفرداتها بطريقة مباشرة².

إن اختياري لفيلم Beur Blanc rouge كان لعدة اعتبارات اخرى منها:

¹ خرفي عبد المحسن، سالمى بلخير، مرجع سبق ذكره، ص 31

² خرفي عبد المحسن، سالمى بلخير، مرجع سبق ذكره، ص 31

- فيلم *Beur Blanc rouge* له علاقة مباشرة بموضوع الدراسة وهو موضوع الهجرة وصورة المهاجر في السينما الفرنسية.

- يصور فيلم *Beur Blanc rouge* أهم جوانب ظاهرة الهجرة.

- يعتبر من الأفلام الكبيرة والناجحة في الجزائر.

6- منهج الدراسة وأدواته:

يحتل **المنهج** أهمية بالغة في البحوث الاجتماعية، بل وفي كافة البحوث العلمية لأنه يسعى عبر أدواته على اختيار كافة عناصر الظاهرة موضوع الدراسة والتصرف معها بشكل يؤدي إلى استخراج العلاقات والروابط الكائنة بينها، ولقد عرفت الدراسات السينمائية والدراسات المتعلقة باللغة السمعية البصرية مثل: التلفزيون، وكذلك البحوث المتخصصة في النقد السينمائي، عددا كبيرا من المناهج والمقاربات منها "**المقاربة السيميولوجية**" ومنهج "**تحليل المضمون**" أو "**تحليل المحتوى**" وغيرها من المناهج التي تسعى إلى تفسير وتحليل وفك الرسائل التي تنتجها وسائل الاعلام، أين هذه الأخيرة تهتم بإنتاج وسائل ضمن أنساق دلالية محددة فالرسائل تحمل معاني ضمنية مختلفة يغفل عنها المتلقي، والتي هي في الحقيقة مرتبطة ببعض المدونات الداخلية في تكوين البيئة التي نشأ فيها المتلقي¹.

وباختصار فالمنهج العلمي عبارة عن أسلوب من أساليب التنظيم الفعالة لمجموعة من الأفكار المتنوعة، والهادفة للكشف عن حقيقة تشكل هذه الظاهرة أو تلك، أو كما عرفه "أديب خضور" هو التنظيم الصحيح للأفكار، إما من أجل الكشف عن الحقيقة حين نكون جاهلين بها، وإما البرهنة عليها للآخرين حين نكون بها عارفين².

¹ عبد الغني ارشن - رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا - تحليل سيميولوجي لفيلمي "سينمائيو الحرية والعدو الحميم" - مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال - جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، السنة 2010-2011م، ص17

² فائزة تامسوت - مسألة الشرف في السينما الأمازيغية - تحليل سيميولوجي لفيلمي "ماشاهو" و"اذرارن باية" - مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال - جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة - السنة 2009-2010م، ص14

الاجابة على الاشكالية والتساؤلات المطروحة ارتأينا إلى استخدام المقاربة السيميولوجية، وذلك لفهم الدلالات الخفية والمعنى الباطني للرسالة الفيلمية، والتي يعرفها "موريس أنجرس": انها طريقة خاصة غير تقليدية في استعمال النظرية العلمية، هذا لا يعني حسب موريس التقليد العمى بهذا التنازل، إذ يجوز للباحث التغيير فيه وفق ما تقتضيه نوعية الاشكالية البحثية.

فالمقاربة السيميولوجيا تبحث عن الدلالة الحقيقية لمحتوى الرسائل، وهذا بمعرفة معناها ومضمونها الحقيقي، والتحليل السيميولوجيا حسب الناقد الفرنسي "رولان بارت" Roland Barth شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الاعلامية والالسانية، حيث يلتزم فيها الباحث الحياد نحو الرسالة، حيث يتم الوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل، ويعرف التحليل السيميولوجي من طرف اللغوي الدانماركي "لويس هامسيلف" التحليل السيميولوجي هو مجموعة من التقنيات والخطوات المستعملة لوصف وتحليل شيء بإعتبار أن له دلالة في حد ذاته، وبإقامة علاقات مع أطراف أخرى من جهة أخرى، والتحليل السيميولوجي يغوص في مضامين الرسالة والخطابات الاعلامية ويسعى لتحقيق التحليل النقدي فهو تحليل كيفي واستقراري للرسالة ومضمون كامن وباطن¹.

وللوصول إلى تفكيك الدلائل والرموز في فيلمنا المختار للدراسة Beur Blanc rouge استعنا بمقاربة التحليل السيميولوجي لرولان بارت، وهذا لمعرفة الدلائل والمعاني المرتبطة بظاهرة الهجرة بصورة المهاجر الجزائري في السينما الفرنسية، وبالتالي تحديد المضمون الضمني والخفي للفيلم.

¹ بن شريف محمد رفيق- صورة جبهة وجيش التحرير الوطني في السينما - تحليل سيميولوجي لفيلم "خارج عن القانون" hors la loi وفيلم معركة الجزائر la bataille d'Alger - مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال - جامعة الجزائر 3- السنة 2010-2011م- ص14

إن دراستنا هذه سوف تستند بالأساس على الطريقة التي جاء بها وتبناها السيميولوجي الفرنسي رولان بارت، كما أسلفنا الذكر والمعتمدة على ثلاث نقاط رئيسية: المعنى التعبيري والتضميني والمرجع والثقافة، والتي تتطلب تجزئة الفيلم، كما تقول الباحثة "فايزة يخلف" والتي تسمح بتأسيس الروابط les liens بين العناصر المعزولة.

وبالتالي فإن الرؤية للصورة السينمائية من خلال تضمينها لمنظورين، أمر فيه من الصحة ما فيه هذه الأخيرة تتشكل من مظهر خارجي يمثل المعنى التعبيري للرسالة المصورة، أي دلالة حقيقية تعيينية، وهو المستوى الذي يدركه الجميع حيث سنقوم بوصف مختلف لقطات الفيلم المختار Beur Blanc rouge، كما يتضمن مضمون ذاتي والمستوى الدلالي التضميني الذي يجعل معاني ضمنية قد لا تظهر للوهلة الأولى أو الإنسان البسيط والتي تعكس واقع معاش معين وهو المرجع الذي اشتقت منه، كما أن هذه الرسالة تحمل شفرات ومدونات تمثل وتعبّر عن المحيط والبيئة الثقافية التي أخذت منها، كما تجسد هذه الشفرات السينما توغرافية معاني الصورة والقيم الرمزية والأيقونة التي وضعت لأجلها¹.

أدوات الدراسة:

و لتحليل الأفلام يجب استخدام الأدوات والتقنيات وذلك بالاعتماد على مقارنة جاك اومون وماري ميشال وهي كالتالي:

أ- الأدوات الوصفية: instrument descriptif

وتتضمن هذه الأدوات تقنية التقطيع التقني، التجزئة، ووصف صور الفيلم.

1. التقطيع التقني: découpage technique

مصطلح يشير إلى وصف الفيلم في حالة النهائية ويتركز على نوعين من الوحدات وهما اللقطات والمنتاليات plans- séquences والتقطيع التقني عملية الزامية في انجاز

¹ خرفي عبد المحسن - سامي بلخير - مرجع سبق ذكره، ص 27

وتحليل أي فيلم في حالة النهائية، وهو يشير أيضا إلى الكتابة السابقة للتصوير وبما أن التقطيع يعتبر أكثر تقنية من الأدوات الأخرى، فهو يوحى بالكلمات والرسومات الأولية إلى ما ستؤول إليه المعطيات التقنية لكل لقطة مرئية وأهم العناصر التي تؤخذ بعين الاعتبار في التقطيع التحليلي نجد:

- اللقطة: plans

وتشمل على رقم اللقطة، سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا.

- شريط الصوت: bonde sons

وتشمل على الموسيقى، الصوت والحوار، وعلى المؤثرات الصوتية، الضجيج والضوضاء.

- شريط الصورة: bonde image

ويشمل على محتوى الصورة، الشخصيات، المكان والأشياء، الزمان، الديكور¹.

2. التجزئة: segmentation

وتتمثل هذه التقنية في عملية تحديد المتتاليات.

3. وصف صور الفيلم: description des images

وتعني تحويل الرسائل الاعلامية والمعاني التي يحتويها الفيلم إلى لغة مكتوبة، وتعطي هذه التقنية التفاصيل الخاصة لمحتوى الصورة².

ومن أهم الجداول المقدمة في هذا المجال او في هذه المرحلة، الجدول الذي وضعه "الان رينية" عام 1963م لفيلمه "مورييل"

جدول رينية التقطعي³

¹ خرفي عبد المحسن-سالمي بلخير-مرجع سبق ذكره ص27.

² جمال شعبان شاوش- صورة الارهاب في السينما الجزائرية- تحليل سيميولوجي لفيلمي المنارة ورشيدة- مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال- جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة- السنة 2007-2008م- ص ص 15، 16

³ -فايزة تامسوت ، مرجع سبق ذكره ، ص14

شريط الصوت			شريط الصورة			اللقطة	
الرقم	المدة	الوصف	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	الحوار	الموسيقى	الضجيج
رقم اللقطة	مدة اللقطة	اللون، الاضاءة، الديكور، المضمون، الحركة	سلم اللقطة، حركة الكاميرا	زوايا التصوير في اللقطة	الحوار الثنائي المتحدد التعليق	الموسيقى التصويرية	الطبيعي والتصنيعي

ب- الأدوات الاستشهادية: instrument citationnels

وتشمل على تقنية نسخة من الفيلم والوقوف عند الصورة.

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، والوقوف عند الصورة.

2- الوقوف عند الصورة:

و تعني التوقف التي تحدثه على مستوى الصورة أثناء التحليل، حيث يسمح باكتشاف أدق وابسط الدلائل والعناصر التحليلية التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب لقطات الفيلم، كما يمكن اعتبارها كنمط أو نوع خاص لتحليل الأفلام بتجميد figer مؤقتا اللقطات أثناء تعاقبها وهذا ما يسمح بقراءة الصورة واستخراج أهم مكوناتها¹.

¹ وليد قادري، صورة الاسلامين في السينما المصرية، تحليل سيميولوجي لفيلمي "عمارة يعقوبيان" و"مرجان أحمد مرجان"، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال جامعة الجزائر 3- السنة 2001-2012م، ص ص11، 12

ج- الأدوات الوثائقية:

يقصد بالأدوات الوثائقية، جملة المعطيات الخارجة عن الفيلم والقابلة للإستعمال في التحليل، وقد اختلف النقاد والباحثون بشأن شرعية هذه الأدوات، حيث استبعدوا فريق منهم استخدامها واعتبرها عناصر دخيلة على الفيلم، بينما قال الآخرون أن التحليل الفيلمي لا يمكنه إلا أن يتغذى من هذه العناصر الخارجية والمدعمة، فالباحثة "ماري ميشال" تثبت واعتمدت على هذه الأدوات وصنفتها في أدوات التحليل وتشمل الأدوات الوثائقية على:

- المعلومات السابقة لبث الفيلم.

- المعلومات اللاحقة للبث.

1-المعلومات السابقة لبث الفيلم:

وتتضمن السيناريو المكتوب، أوراق عمل المخرج، ميزانية الإنتاج، التصريحات، والبرورتاجات، والمقابلات الصحفية عن الفيلم قبل عملية البث والتصوير ومختلف الوثائق الأخرى...الخ

2-المعلومات اللاحقة للبث:

وتشمل كل المعلومات المتعلقة بالتوزيع ورقم المشاهدين في شبك التذاكر، وعدد النسخ الموزعة ونموذج النشر وملصق الفيلم وصور الدعاية...الخ¹

وتحليلنا السيميولوجي لفيلم Beur Blanc rouge سنقوم بمشاهدة الفيلم عدة مرات لرصد بعض الأفكار الرئيسية للفيلم موضوع الدراسة، ومعرفة أهم التفاصيل والأحداث، ثم نقوم بتحديد أهم المقاطع والمنتاليات محل الدراسة باستخدام تقنية التصوير البطيء والوقوف عند الصورة بغرض فحص ومعرفة عناصر الصورة بدقة والتحكم في التحليل بقراءة الصورة

¹ عبد الغني ارشن - مرجع سبق ذكره، ص ص 24، 25

قراءة خاصة بتحويل العناصر والدلائل التي تحتويها الصورة إلى بيانات وعناصر مكتوبة، فهذه المرحلة تسمى بالمرحلة الأولى في التحليل، أي قمنا بتحديد المستوى التعييني بطرح السؤال كيف؟

وتأتي بعدها المرحلة الثانية في التحليل أي تحديد المستوى التضميني، بطرح السؤال لماذا؟

إن الصورة السينمائية تحتوي على معنى تعييني للرسالة، وعلى معنى تضميني "مضمون داخلي للرسالة" وهي تعكس سياق مرتبط بالبيئة الاجتماعية والثقافية التي اخذت منها¹.

أيضا التطرق إلى مختلف الشفرات البصرية المتضمنة للفيلم والتي تتجلى عن طريق سلم اللقطات، وحركة الكاميرا، وزوايا التصوير، ومضمون الصورة، وأيضا الغوص في مدلولات الصورة ومعانيها، ومختلف القيم الأيقونية والرمزية وبالإضافة إلى تجسيد المدونات والشفرات السينماتوغرافية والتي تبرز براعة المخرج، كما يشير هذا المستوى التضميني إلى الجانب اللغوي أو المتعرف عليه سيميائيا بالرسالة الألسنية، والتي تبرز بعض الدلالات من خلال الكلام المكتوب أو المنطوق وتفسيرها².

مقاربة رولان بارت roland Barthes

قسم رولان بارت في كتابه "عناصر السيميولوجيا" القراءة الدلالية إلى مستويين:

- المستوى التعييني الإيحائي:

والذي يعني دلالة تعينية دقيقة والمتعلق بجملة الوصف فقط.

-المستوى التضميني الدلالي:

والمتعلق بمقدرة الباحث على تفكيك مختلف الدلالات التضمينية للمكان والزمان والحركة،

¹ وليد قادري- مرجع سبق ذكره، ص12

² خرفي عبد المحسن- سالمي بلخير- مرجع سبق ذكره، ص29

حيث يقول رولان بارث: "على أن الصورة ليست هي الأشياء التي تمثلها وإنما استعملت لنقول شيء آخر".

وحسب الباحثة "جودين لازار" **judith lazar** « هناك موقفان:

- الموقف الذي يحيل على المظهر الخارجي للصورة "ويتعلق هذا الأمر بالمستوى **التعيني**"

- الفعل الذي يركز على فهم وتشخيص وفك الرموز وهو نفسه الذي يحيل. وحسب الباحث "سعيد بومعيزة" فإن مقارنة رولان بارث تهتم بتحليل الرسالة الأيقونية المدونة، ثم تحليل الرسالة الأيقونية غير المدونة أي التدايكي¹.

7- تحديد مصطلحات ومفاهيم الدراسة:

1- الصورة:

- الصورة لغويا:

في الانجليزية image تعني الرسم، الشكل، الهيئة، مشتقة من اللاتينية imago تلفظ بالضم وسكون الواو في عرف الحكماء، الصور جمع صورة، وصار يصوره ويصبره، أي آماله، قال تعالى: "فصرهن إليك" بضم الصاد وكسرها، قال "الأخفش" يعني "وجههن"

¹ نفس المرجع السابق، ص ص 29 30

يقال: "صر لي وصر وجهك إلي"، أي أقبل علي وتسمى "خيلة خيالية image" نسخ حسي أو ذهني لما أدركه البصر مع أو بدون تركيب جديد للعناصر التي تؤلف هذه الخيلة¹.

الصورة اصطلاحاً:

مصطلح فلسفي، اختلف معانيه عند الفلاسفة، فأفلاطون "يجعل إلى جانب عالم الأشياء الجزئية عالماً عقلياً آخر قوامه الأفكار".

أما عند أرسطو: "فالصورة متممة للمادة لكي تتشكل بها، وليست مستقلة، والصورة والمادة هما وجهها الحقيقة في كل شيء وهي وعي لشيء غائب أو غير موجود، وتقابل الإدراك الذي هو تصور شيء حاضر".

أما في الفن فهي "ذلك الكل المكتمل، تعكس على نمو دقيق ومباشر نمط للعلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر، كما أنها ترتبط بهذا النمط اوثق ارتباطاً"، ومنها الصورة الفنية (artistic image) «وهي منهج معين يستخدم في الفن لترديد الواقع الموضوعي في شكل حي متمعن حسي يمكن إدراكه بطريقة مباشرة في إطار مثل أعلى جمالي محدد.

ومنها الصورة النوعية جوهر بسيط لا يتم وجوده بالفعل دون وجود ما حل فيه في الدراما التلفزيونية تعيد تأليف الحركة من مقاطع ساكنة والأخرى تضاف لها الحركة، فالصورة image-mouvement ليست صورة تضاف إليها الحركة بل صورة في حركة بصورة مباشرة.

الصورة اجرائياً:

الصورة هي بناء ذهني مختلف القوام للمتخيل في الفكر أو الموجود في الطبيعة، بشكل ذات الفكرة والتكوين، ويتبنى اظهار علامات محددة لإبلاغ رسالة إما اجمالية أو فكرية أو

¹ سعاد حسن السوداني، الدعاية في الصورة الدرامية السينماتوغرافية الشرقية المعاصرة، المسلسل التركي "العشق الممنوع"، نموذجاً دراسة تحليلية، جامعة بغداد، بغداد العراق - مجلة الاردنية للفنون مجلد 11، عدد 2، 2018، 97، 126- السنة 2018، ص 98

وجدانية، وهي نوعان ثابت كما في الرسم، والفوتوغراف، ومتحرك وانتقالي كما في الدراما التلفزيونية وهي السينماتوغرافية في الفيلم السينمائي و المكونة في الذهن و يقوم المخرج بتجسيدها على أرض الواقع.¹

2-الهجرة:

الهجرة لغة:

الهجرة مشتقة من الفعل هجر، والهجر ضد الوصل، يقول النريدي "هجر يهجره هجرا بالفتح وهجرا بالكسر، صرمه وقطعه"، هجرا هجرانه: "صرمه وقطعه"، وهجر الشيء يهجره تركه واغفله وأعرض عنه، ومنه حديث أبي الدرداء: "ولا يسمعون القرآن إلا هجرا أي يريد الترك له والأعراض عنه.

قال الأزهري: وأصل المهاجر عند العرب خروج البدوي من جاديته إلى المدن يقال هاجر الرجل إذا فعل ذلك وكذلك كل محل بمسكنه منتقل إلى قوم آخرين يسكناه، فقد هجر قومه وسمي المهاجرون مهاجرين لأنهم تركوا ديارهم ومسكنهم التي نشؤا بها ولحقوا بدار ليس بها أقل ولأمال حين هاجروا إلى المدينة، فكل من فارق بلده الأصلي بدوي أو حضري أو سكن بلد آخر فهو مهاجر والاسم من الهجرة.

كما أن هجرات ابراهيم عليه السلام من أشهر الهجرات في التاريخ، إذ أنه أحس بمضايقة للحكام له ومحاولة اغتياله فقرر الهجرة هو ومن آمن بدعوته من بلاد (أرو) إلى (بلاد الشام) ثم إلى (مصر) بسبب الجفاف والقحط، أين أهداه مليكها جارية اسمها "هاجر".

توحي هجرة ابراهيم عليه السلام بأنها كانت بسبب الظروف الاجتماعية القاسية في المرة الثانية، بعدما كانت بسبب القهر والتعدي من طرف الحكام معا يبين أن أسباب الهجرة قد تتنوع وتتعدد.²

الهجرة اصطلاحا:

¹ سعاد حسن السوداني، مرجع سبق ذكره، ص 98

² علي زين العابدين - مرجع سبق ذكره، ص ص 2,3,4

باعتبار أن الانسان منذ العصر الحجري القديم كان معروفا بالجمع، والالتقاط وهجرته كانت بسبب فقر البيئة التي يعيش فيها، إلى ما يضمن له جني قوته اليومي، فإن هجرته استمرت عبر العصور لهذا السبب الرئيسي.

بما أن بصدد دراسة المهاجر الجزائري نحو الخارج الدول الأجنبية، فمن الضروري التطرق لدراسة الموضوع من الناحية النظرية لدى علماء الاجتماع، حيث أوردوا تعريفات مختلفة يمكن عرض أهمها:

تعريف ميرل : Mirrel

عرف ميرل الهجرة في كتابه (السوسيولوجية والثقافة **sociologie and culture**) أنها حركة تحدث لفترة واحدة في حياة الفرد أو الأسري ولكنها تغير حياتهم كلية.

تعريف -لندبرج Lindbergh :

والهجرة كلمة عامة تستعمل للدلالة على التغيير الدائم نسبيا للمكان الجغرافي للأفراد.

تعريف محمد عاطف غيث:

الهجرة هي انتقال الانسان من موطنه الأصلي وبيئته المحلية إلى وطن آخر للإرتزاق وكسب وسائل العيش أو لسبب آخر¹.

مما سبق ذكره من التعريفات يمكن بناء تعريف شامل للهجرة دون اغفال العناصر التالية في ذلك وهي:

التغيير الفيزيائي- المسافة- الدوام (النسبي) الغاية من الهجرة هي: انتقال أفراد أو الجماعات من بيئتهم الأصلية إلى بيئة أخرى، بشكل دائم نسبيا لأغراض معينة، وهو الشخص المضطر لترك منزله لأسباب اقتصادية واجتماعية متوجها إلى بلد آخر بغرض العمل أو الإقامة الدائمة.

¹علي زين العابدين-مرجع سبق ذكره-ص4

وهذا حسب تعريف ابن العربي الهجرة الشرعية بقوله: "الهجرة هي الخروج من دار الحرب إلى دار الاسلام، او الهجرة هي الخروج من بلد الكفر إلى بلد الايمان.

التعريف الاجرائي للهجرة:

هو انتقال من أرض إلى أرض أخرى أو من بلد إلى بلد آخر، وهي أيضا انتقال الانسان من موطنه الأصلي وبيئته المحلية إلى وطن آخر للإرتزاق وكسب وسائل العيش أو قد يكون ذلك لسبب مغاير ومن بين الهجرات نجد ما يعرف بالجالية الجزائرية.

3-السينما:

السينما لغة:

اختصار لكلمة (cinématographe) أي التسجيل الحركي حرفيا، وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام وعرضها وقاعة العرض، ومجموع النشاطات في هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المفلمة مصنفة في قطاعات، وتدل الكلمة في الوقت معا على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية¹.

السينما اصطلاحا:

البعض يرى بأنها فن أو مجموعة من الفنون الجميلة، وبوابة متسعة بما يكفي لرؤية شيء من عالم الخيال، بينما ينظر لها الآخر بأنها صناعة وحرفة، وأنها ادوات وآلات وظفت وفقا لقوانين وتقنيات معينة، وهناك من يراها وسيلة اعلامية نافذة ومؤثرة تستعين بمعظم انجازات الانسان وترحب بأخر مجرد صور فوتوغرافية تعرض توهم بالحركة، مزودة بالأصوات، وفئة اخرى تراها ثقافة ولغة بصرية كما هي الثقافة واللغة اللفظية، وكذلك تعتبر

¹ زينة عقاب- السينما الايرانية والخلاف السني الشيعي حول الخلافة- فيلم "النبراس"- مذكرة ماستر في العلوم الاسلامية- جامعة الوادي- السنة 2013-2014م، ص ص 13،14

بأنها مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور، إما في شاشات كبيرة تسمى السينما أو على شاشات أصغر وخاصة كشاشات التلفزيون¹.

إذن فالسينما إلى كونها فنا من الفنون الأخرى، عندما تم التنبه من قبل صانعي الأفلام إلى قدرتها وامكانياتها في تسجيل اجزاء من الحياة ومن الواقع الانساني المعاش وامكانية عرضه مرة أخرى فضلا عن استيعابهم لتأثير قوة الصورة السينمائية على المتخرجين في كونها تسجل عالمنا متحركاً، فإن فكرة أن السينما هي الحركة ولدت مع اختراع السينما ذاتها، ويمكننا أن نقول أن كل تطور تكتيكي للفن السابع، إنما هو نتيجة مباشرة إلى التعبير عن الحركة بصورة أفضل.

تعريف الاجرائي للسينما:

السينما هي وسيلة للتواصل بين المخرج، السيناريست، الممثل، وغيرهم مع الجمهور عن طريق رسالة تمثلت في الصور، الفيديوها، الأصوات وغيرها من اجل واقعية حول موضوع لهدف ما.

4- اللغة السينمائية:

تعريف اللغة السينمائية على أنها الصلة بين الدال والمدلول للصورة البصرية والصورة الذهنية والصوتية، واللغة السينمائية مكونة أساساً من صور، وهي إعادة انتاج مباشر للواقع. ومن جهة أخرى يرى "كريستان ميتر" يقول أن اللغة السينمائية لغة مركبة تتألف من اقتران خمس عناصر دالة وهي:

- الصورة الفوتوغرافية المتحركة.
- البيانات المكتوبة (وهما النوعان المؤلفان لشريط الصورة)
- الصوت المنطوق به
- الصوت التشابهي

¹ نفس المرجع السابق، ص14

- الصوت الموسيقية¹.

عناصر اللغة السينمائية:

تتشكل من مجموع عناصر لا تتوفر إلا في السينما، ومجموعة عناصر عامة تستمدّها من لغات أخرى، السينما إذن ليست لغة بلا شرعه، بل بالعكس هي لغة مهيكلّة بعدد كبير من الأوضاع، ومن بين هذه الأوضاع جزء فقط يمكن أن يكون سينمائياً محضاً (الأوضاع الخاصة) بينما العديد من الأوضاع الأخرى ليست خاصة بالسينما (الأوضاع الغير الخاصة).

الأوضاع الخاصة: سلم اللقطات - زوايا التصوير - حركة الكاميرا - تقنيات السينما من السيناريو والمونتاج والحوار.

الأوضاع الغير الخاصة: الشخصيات - الديكور - الموسيقى - الصوت - والاضاءة².

5-السينما الفرنسية:

تضم سينما فرنسا الأفلام والأعمال الفنية التي أنتجت ضمن فرنسا أو أخرجت من قبل مخرجين فرنسيين ضمن فرنسا أو في الخارج.

تعد فرنسا من أكثر الدول نجاحاً من حيث صناعة الأفلام في أوروبا، وذلك بحسب عدد الأفلام التي تُنتج سنوياً بصرف النظر عن كيانها السينمائي القوي والمبتكر، كانت فرنسا أيضاً مكاناً لانتقاء الفنانين من جميع أصقاع أوروبا والعالم.³

المفهوم الاجرائي للسينما الفرنسية:

¹ بسمة بلخرشوش - ليندة صابري - معالجة السينما الجزائرية لظاهرة العنف ضد المرأة - تحليل سيميولوجي لفيلم "رشيدة" - مذكرة ماستر في علوم الاعلام والاتصال، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، السنة 2014-2015، ص19

² نجمة زراي، مرجع سبق ذكره، ص15

³ مؤرشف من الأصل في 01 April 2008. "The French System and Managing Co-productions". Skillset. 20 April 2008. اطلع عليه بتاريخ 19 أبريل 2012 أكتوبر 2006.

هي الأفلام السينمائية من إنتاج وإخراج فرنسي، والتي تتناول مضمونا دراميا يعالج قضية ما، كقضية اجتماعية بعينها.¹

6- الصورة الذهنية:

لغة:

هو الشيء الذي جعل له صورة وشكلا ورسمه ونقشة، صُوِّرَ لي، أي خُيِّلَ لي، تصور الشيء توهم صورته وتخيله، وتصور له الشيء، صارت له عنده صورة وشكل وصورة العقل أي هيئته.

اصطلاحا:

إنَّ للصورة هي الشكل الخارجي الذي يأخذه شيء ما، وقد شكلت التكنولوجيا ضروبا منها وهي:

الصورة الفوتوغرافية الثابتة والمتحركة، كما أن الانطباع الذهني لتلك الصورة المجردة يَكُونُ صورة عنها في الذاكرة، لكن ما يهم دراستنا هو الصورة المكونة عن موضوع ما أي عن المواضيع التصويرية لا المادية، وعلى هذا فالصورة معان عدة.

1- الصورة هي الشكل الهندسي مثل شكل، تمثال، أي صورته.

2- الصورة هي الصفة التي يكون عليها الشيء، كما في قولنا : "إن الله خلق آدم على صورته".

3- وقد تطلق على النوع مثلما نقول : هذا الأمر على ثلاث صور.

4- وقد تطلق على تركيب المعاني المجردة فيقال صورة المسألة.

5- تطلق على ما رسمه المصور بالقلم أو آلة التصوير أي على انعكاس خيال الشيء على المرآة أو في الذهن.

¹ مؤرشف من Alan Riding (28 February 1995). "The Birthplace Celebrates Film's Big 1-0-0". The New York Times. الأصل في 26 يونيو 2017

ولتوضيح هذه الفكرة فإنه يرجع استخدام image إلى صورة، انطباع، فكرة ذهنية وهي قد تكون صورة لشيء ما أو لشخص في ذهن إنسان ما، أي فكرته التي كونها عن ذلك الشخص، وصورته التي رسمها في ذهنه أي انطباعه عنه¹.

التعريف الاجرائي:

الصورة الذهنية هي الطريق إلى المعنى، وذلك بواسطة الخيال الفردي للجمهور، ففي السينما هي كل ما يريد المخرج إيصاله من معاني ودلالات إلى الجمهور، عبر عدة صور تشكل لنا مادة خام ما يسمى بالفيلم.

7- التحليل:

لغة:

حلل العقدة وفكها، وحلل الشيء، ارجعه إلى عناصره، وحلل نفسية فلان، درسها لكشف خباياها، وتحليل الجملة هو بيان اجزائها ووظيفة كل منها، كما في الوسيط.

اصطلاحا:

على وجه العموم هو ارجاع ظاهرة مركبة إلى أبسط عناصرها أو أجزائها، وهو بمثابة اكتشاف وتبويب الأفكار والمشاعر والحقائق والأطر المرجعية وفق خطة منظمة².

8- السيميولوجيا:

السيميولوجيا sémiologie كلمة يونانية الأصل sémio والتي تعني العلامة، فهذه الكلمة اقترت بدراسة الرموز ومختلف الأمراض ودلالاتها في العلوم الطبيعية، ووظيفه عالم اللسانيات السويسري "فردناندي سوسور" **FERDINAND DE SOUSSURE** في الكشف عن طبيعة الدليل، أين حدد مفهوم السيميولوجيا على أنها : هي العلم الذي يدرس جميع الدلائل اللسانية وغير اللسانية، ليست جزء من علم السيميولوجيا.

¹ عواطف زراري- صورة المرأة في السينما الجزائرية- تحليل نص سيميولوجي لفيلمي، "القلعة" وتوبة نساء جبل نسوة-

مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال- جامعة الجزائر-3-، السنة 2001-2002م، ص32

² نجمة زراري- مرجع سبق ذكره، ص47

كما أشار ديسوسور لهذا العلم على أن السيميولوجيا تدرس كل الدلائل (كلام، اشارات وطقوس، تقاليد، أنظمة مختلفة، قوانين)، في الحياة الاجتماعية.

أما "لورس بروشر" فلقد لخص مفهوم السيميولوجيا في قوله هي "وصف عميق لمستوى ظاهرة بواسطة لغات أخرى (وسائل أخرى) غير اللغة الطبيعية بواسطة دول « signifiants » تمثل أشياء من البيئة.

اهتمت السيميولوجيا بكل أنظمة الدلائل « système des images » (رسم، ملصق اشهاري، المسرح، الفيلم السينمائي...)

وعلى الصعيد النظري للدراسات المعالجة لهذه الأنظمة السيميولوجية تقترح لكل نظام دلائل ومفاهيم تحليلية والتي يمكن أن تستعمل في فك رموزه، وكانت الدراسات الأولى المتعلقة بسيميولوجيا الصورة للمقالات التي كتبها في هذا الشأن "ورلان بارث" المحاولات الأولى في مجال تحليل دلائل الصور ومضامينها ليأتي بعد ذلك الكثير من الباحثين ليخضعوا إلى مجال سيميولوجيا الصورة، من بينهم "أميرتو إيكور" وغيره من الباحثين. وتهتم السيميولوجيا بثلاث مجالات أساسية وهي:

الدليل: وهو حامل الدلالة ويتكون من الدال والمدلول والعلاقات التي تجمع بينها اعتبارية الأنظمة والشفرات: **codes** هي التي يعمل من خلالها الدليل وهي طريقة وتنظم وتطور هذه الشفرات حسب حاجات وثقافة المجتمع.

الثقافة: وهي التي تدور في خضمها هذه الشفرات وتتفاعل فيما بينها¹.

الفيلم:

هو مادة خام مرنة مغطاة بطبقة حساسة للضوء، شريط مصنوع من هذه المادة التي تحتوي على السلسلة من الصور الفوتوغرافية، كما يقصد به فيلم سينمائي كلمة فيلم من

¹ عبد الغني ارشن، مرجع شبق ذكره، ص ص 33، 34، 35

الانجليزية وتعني "الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصورة وحفظها".

ومن باب التوسع أصبحت تعني "العمل السينمائي" ومجموع العمال المنظور إليها حسب مجالاتها على غرار الفيلم الخيالي وفيلم المحفوظات، كما أن الأفلام عدة أنواع تبعا لجملة من الاختلافات فمنها القصيرة والطويلة والمتوسطة ومنها الروائية والتسجيلية والوثائقية ومنها السياسية والاجتماعية والدينية وغيرها من التقسيمات¹.

9-المشهد السينمائي:

يتكون الفيلم السينمائي من عدة مشاهد (scène) نسمي بالمتتاليات، وتتكون المتتالية الواحدة بدورها من عدة لقطات بوصفها وحدات تركيبية (unité syntagmatique) كبري، كما أن المشهد الفيلمي وحدة درامية تغطي مساحة زمانية معينة ومكان معين، بحيث يقسم كتاب السيناريو نص السيناريو إلى مشاهد، فتكون المشاهد الوحدات السينمائية².

10-الفيلم الروائي:

يقول برسام Bursom الفيلم الروائي بأنه هو الفيلم الروائي الذي يعتمد سرده السينمائي على بناء مؤلف روائي ابتكاري، فهو يستلزم القصة من الواقع لكنه يعتمد أكثر على خيال المؤلف والمخرج وقدرتهما على الابتكار دون ان يقيد بالواقع واداء مواقفها، ويستعان فيه بالممثلين المحترفين لتجسيد شخصيات الرواية وتمثيل احداثها واداء مواقفها، ويصور عادة في الاستوديوهات حيث يكون الديكور عنصرا أساسيا من عناصر البناء الفيلمي، بجانب بقية العناصر وقد يلجأ فيه إلى التصوير في المواقع الحقيقية والأماكن العامة ويعتمد في جزئية الصوت على عنصر الحوار أساسا.

8- الدراسات السابقة:

¹ خرفي عبد المحسن- سالمي بلخير، مرجع سبق ذكره، ص22

² جمال شعبان شاوش- مرجع سبق ذكره- ص25

لقد استعنا في دراستنا هذه على مجموعة من الدراسات السابقة والتي قدمت لنا بعض الطرق المنهجية لتحليل الأفلام، كما عرفتنا ببعض المفاهيم والمصطلحات التي لها علاقة بموضوع الدراسة وساعدتنا في التحليل السيميائي وضبط دراستنا من حيث الإطار المنهجي لهذه الدراسة وكذا سير الدراسة التطبيقية وهي:

الدراسة الأولى:

بن شريف محمد رفيق، بعنوان **صورة جبهة وجيش التحرير الوطني في السينما، تحليل سيميولوجي لفيلم خارج عن القانون وفيلم معركة الجزائر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، بالجزائر العاصمة، 2011.**

انطلقت هذه الدراسة من فكرة الصورة السينمائية باعتبارها أداة تعبيرية تحمل العديد من الرموز والدلالات، وتجعل مكانة هامة في عالم السينما، هذه الأخيرة التي اعتبرت فن من الفنون الانسانية، عملت على تقديم العديد من الأفلام، وتناولت مواضيع عديدة، كالحروب، والصراعات السياسية في العديد من الدول، بما في ذلك الجزائر، وقد حاول الباحث من خلال هذه الدراسة معالجة موضوع الثورة التحريرية، أو جبهة التحرير الوطني، باعتبارها مواضيع مثلت فكرة العديد من الباحثين والنقاد والمخرجين للأفلام السينمائية، فوقع الاختيار على فيلمين هما: فيلم "معركة الجزائر" لـ "جوليو بونتيكورفو"، وفيلم "خارج عن القانون" لـ "رشيد بوشارب"¹.

تمثلت تساؤلات الدراسة فيما يلي:

- ما هي الدلالات الضمنية والصريحة التي تقدمها هذه الأفلام عن الصورة الواقعية لجبهة وجيش التحرير الوطني؟
- ما هي صيغ التعبير التي استعملت ووظفت في تصوير هذا الواقع؟
- ما هو البعد الايديولوجي لصورة جبهة وجيش التحرير الوطني؟ وما هي الأساليب التعبيرية المعتمدة عليها في اخراجها؟

¹ رفيق بن شريف محمد، صورة وجبهة وجيش التحرير الوطني في السينما، تحليل سيميولوجي لفيلم خارج عن القانون وفيلم معركة الجزائر، مذكرة ماجستير في علوم اعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والاعلام، 2011

- ما هي الرموز والشفرات السيميولوجية التي تحملها صورة جبهة وجيش التحرير الوطني في هذه الأفلام؟ وهل كانت هذه الرموز مطابقة لواقع الجبهة والجيش في الفترة ما بين 1945 و1962م؟

الاجابة عن هذه التساؤلات، اعتمدت الدراسة على منهج التحليل الفيلمي، والمقاربة السيميولوجية لرولان بارث، وعمد الباحث على اختيار عينة قصدية تمثلت في فيلم "خارج عن القانون" لـ "رشيدة بوشارب"، وفيلم "معركة الجزائر" لـ "جوليو بونتيكورفو"، للخروج بنتائج دراسة تغطي وتجييب عن التساؤلات المطروحة، واهم هذه النتائج:

يشير فيلم معركة الجزائر أن هناك عوامل ادت إلى ظهور تنظيم جبهة وجيش التحرير الوطني في الجزائر، فالاستعمار الفرنسي، والتحول السياسي إلى جانب قمع المستعمر الفرنسي للمجتمع الجزائري، وسياسة التجهيل، كلها عوامل ساهمت في بروز جبهة وجيش التحرير الوطني، في حين نجد أن فيلم "خارج عن القانون" أشار إلى هذه العوامل التي أثرت في الفرد الجزائري، ولكن من خلال اسقاطها على المهاجرين الجزائريين في فرنسا¹.
تم تصوير جبهة وجيش التحرير الوطني في كلا الفيلمين، على أنهم ذلك النظام المدني، والعسكري العازم على مواجهة المستعمر الفرنسي من خلال الوصول إلى ضم كل أفراد المجتمع الجزائري تحت نفس النظامين من أجل الوصول إلى الحرية والاستقلال.
الدراسة الثانية:

نفيسة نايلي تحت عنوان "صورة المرأة من خلال السينما المغاربية" مذكرة لنيل دكتوراه علوم في الاعلام والاتصال، كلية الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر.
هدفت هذه الدراسة إلى الاطلاع على العناصر الأساسية التي يوظفها المخرج السينمائي لتصوير المرأة، معرفة درجة مطابقة صورة المرأة في هذه الأفلام لصورتها في الواقع.

¹ رفيق بن شريف محمد، مرجع سبق ذكره

قد تمحورت اشكالية الدراسة حول السينما كنتيجة مرحلة معينة من التطور الاجتماعي والثقافي في تاريخ الانسان، كما للسينما من تأثير كبير على الرأي العام، من خلال ما نشرته من قصص واقعية، بالإضافة إلى كون السينما حاليا ليست مجرد صور بل حقل واسع من الرسائل الضمنية، مما جعل النقاد والباحثين ايجاد السبيل لتحليل هذه المضامين عبر ما يسمى باللغة السينمائية، كما أصبحت السينما تعالج عدة قضايا منها قضايا المرأة، وفي السينما العربي أصبحت المرأة مساوية للرجل حتى في الاجرام، فيما كانت مصر السبابة في تصوير حياة المرأة عربيا وفي جميع الدول العربية كذلك، و بذلك الدول المغاربية والتي كانت من ولايات الاستعمار، ففي الانتاجات السينمائية الجزائرية، التونسية والمغاربية اهتم المنتجون بتجسيد صورة المرأة منذ بداياتها الأولى، وتطورت تزامنا مع تطور السينما وارتقت بذلك الرؤى حول ما هو راق في رسم صورة المرأة¹.

واختارت الدراسة ثلاثة أفلام جزائرية: جزائرية "وراء المرأة للمخرجة "نادية شرابي" و"مسخرة" للمخرج "الياس سالم" ومن الأفلام التونسية "باب العراش" للمخرج "مختار العجمي" و"الحرير الأحمر" للمخرجة "رجاء لعماري"، وبالإضافة إلى فلمين مغربيين "الفسيون" من اخراج "لحسن بن جلون"، وفيلم "الكازويات" من اخراج "ترجس النجار" ولمعرفة مختلف الدلالات والمعاني المتعلقة بالموضوع، استند لما سبق إلى طرح الاشكالية التالية:

- ما هي الصورة الذهنية التي صنعتها السينما المغاربية للمرأة من خلال الأفلام الجزائرية، التونسية والمغربية؟

وللإجابة عن الاشكالية المطروحة قامت الدراسة بطرح عدة تساؤلات تمثل ركائز أساسية لتفكيك الاشكالية تمثلت فيما يلي:

1- كيف عالجت كل من السينما المغربية موضوع المرأة من خلال الأفلام عينة الدراسة؟

¹نفيسة نايلي، صورة المرأة من خلال السينما المغاربية، مذكرة دكتوراه، علوم في الاعلام والاتصال، كلية العلوم والاتصال، جامعة الجزائر.

2- ما هي الدلالات والمعاني التي عبرت عنها الرسائل الضمنية حول المرأة في السينما المغربية؟

3- هل تطابقت الصورة المقدمة عن المرأة من طرف السينما المغربية مع الواقع

4- ما هي الأبعاد والأفكار التي احتوتها هذه الأفلام حول موضوع المرأة؟

5- ما هو الفرق بين صورة المرأة في كل من السينما الجزائرية، التونسية والمغربية على حدی؟¹.

استخدمت الدراسة مقارنة التحليل السيميولوجي، وهذا للوقوف على الدلالات الحقيقية لمحتوى الرسائل لمعرفة معناها الحقيقي، فهو تحليل كيفي واستقرائي للرسالة، وقد اختارت الدراسة التحليل السيميولوجي للوصول إلى تفكيك الدلائل والرموز في الأفلام المختارة، وهذا من أجل معرفة مختلف الدلائل والمعاني المرتبطة بصورة المرأة وتحديد المضمون الضمني للأفلام.

كما لجأت الدراسة إلى مقارنة التحليل النصي لملائمتها للموضوع بالإضافة إلى تقنية تحليل فيلم باستخدام الأدوات الوصفية والاستشهادية والوثائقية.

ولإنجاز هذه الدراسة اختار الباحث في تحديده للموضوع صورة المرأة، من خلال السينما المغربية، العينة القصدية أو العمدية لعينة التحكم.

النتائج العامة للدراسة:

تلخصت في الآتي:

- ركزت كل الأفلام على توظيف صورة متنوعة للمرأة، وذلك للتعبير بشكل واضح عن وضعها داخل المجتمع.

- حاول مخرجي هذه الأفلام تسليط الضوء على علاقة الرجل للمرأة.

- ركزت الأفلام الستة على حياة المرأة.

¹نفيسة نايلي، المرجع السابق.

- وظفت الأفلام للتعبير عن معاناة المرأة وسعادتها.

- عبر مخرجي هذه الأفلام عن طموحات المرأة المغاربية.¹

الدراسة الثالثة:

زراري عواطف تحت عنوان "صورة المرأة في السينما الجزائرية" رسالة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال.

تدرس هذه الرسالة سياق اجتماعي جزائري عن صورة المرأة الجزائرية، كما تقوم هذه الدراسة بعض التعريفات والتفسيرات والطرق المنهجية لتحليل الأفلام، خاصة وأننا اتبعنا نفس التحليل وهو التحليل السيميولوجي للفيلم، وانطلقت الباحثة من اشكالية ملخصة في السؤال التالي:

معرفة حقيقة الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تقديمها عن المرأة وجعل هذه الصورة ناجحة من واقع المرأة ام لها صلة بالتوجه الايديولوجي الذي ينتمي إليه المخرج سواء كان رجلا او امرأة؟

كما اعتمدت على مجموعة من التساؤلات للإجابة على هذه الاشكالية:

- ما هي مختلف النماذج المقلوبة التي كونتها الغربية والعربية عن المرأة؟

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

- ما هي الفئات النسائية التي يتكرر الحديث عنها في السينما الجزائرية؟

- هل هذه الصورة السينمائية ناجحة من الواقع الاجتماعي للمرأة الجزائرية؟²

وللإجابة على هذه التساؤلات اعتمدت الباحثة على منهج التحليل الفيلمي وتحليل المضمون الفيلمين للخروج بنتائج دراستنا تغطي وتجيب عن التساؤلات المطروحة، وأهم هذه النتائج:

¹ نفسية نايلي، مرجع سبق ذكره.

² زراري عواطف، صورة المرأة في السينما الجزائرية، مذكرة ماجستير، في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، السنة 2001-2002.

- ارتبط وجود المرأة في الفيلمين بتواجدهما داخل فضاء معين، ولهذا نجد هذا الأخير قد لعب دور هام في كلا الأفلام، فكل فيلم عمل على التركيز على فضاء معين ومحدد.
- اختلاف مكانة الرجل في الفيلمين، في فيلم "توبة" قام بعزل دور الرجل واخرجه من النص السردي من خلال رسمه لرجولة مشلولة وهذا لفتح المجال امام المرأة للتعبير عن حريتها.
- أما الفيلم الثاني فحدث العكس تماما، حيث تم اسناد بطولة الفيلم لرجل، هذا الرجل الذي حظي بمساحة كبيرة في مشاهد الفيلم، وهذا ما يدل على ان الفضاء الخارجي هو ملك للرجل فقط.

أوجه التشابه والاختلاف:

تعتبر اغلب الدراسات التي اعتمدنا عليها متفقة مع دراستنا في استخدام منهج التحليل السيميولوجي، إذ سهلت علينا هذه الدراسات كيفية التعامل مع المنهج وتطبيقه خاصة باستخدام ادوات تحليل الأفلام التي يستند عليها المنهج كبطاقة التقطيع التقني التي اعتمد عليها بل الباحثين في تقطيع الأفلام محل التحليل وبالتالي قمنا بالاطلاع على كيفية التقطيع وكيفية اختيار المقاطع التي تخدم موضوع دراستنا، وتعرفنا من خلال بعض الدراسات على المفاهيم والمصطلحات المتعلقة ببحثنا وكيفية صياغة اهداف البحث وأهميته وكما أخذنا بعين الاعتبار نتائج كل دراسة لكي نبني على عاتقها نتائج دراستنا.

اما بالنسبة لمتغيري دراستنا فهذه الدراسات الثلاث وهي دراسة بن شريف محمد رفيق بعنوان الصورة جبهة وجيش التحرير الوطني في السينما، والدراسة الثانية لنفسية نايلي بعنوان "صورة المرأة من خلال السينما المغاربية"، أما الدراسة الثالثة والأخيرة هي لزراري عواطف تحت عنوان "صورة المرأة في السينما الجزائرية"، فهي تختلف مع دراستنا في اختيار العينة، وفي نفس الوقت استفدنا منها في الجانب النظري الذي يسلط الضوء على السينما الجزائرية والسينما.¹

¹ زراري عواطف، مرجع سبق ذكره.

حيث لعبت هذه الدراسات دورا هاما في مساعدتنا على تكوين أفكار مبدئية وأولية حول
دراستنا.

الإطار النظري

الفصل الأول: الصورة والصورة الذهنية

تمهيد

المبحث الأول: ماهية الصورة

المطلب الأول: مفهوم الصورة

المطلب الثاني: تاريخ وتطور الصورة

المطلب الثالث: وظائف الصورة

المطلب الرابع: أنواع الصورة

المطلب الخامس: مستويات قراءة الصورة وقيمتها

المبحث الثاني: الصورة الذهنية وقيمتها

المطلب الأول: مفهوم الصورة الذهنية

المطلب الثاني: أنواع الصورة الذهنية

المطلب الثالث: وظائف الصورة الذهنية

المطلب الرابع: خصائص وسمات الصورة الذهنية

المطلب الخامس: مكونات وابعاد الصورة الذهنية

المطلب السادس: وسائل الاعلام وبناء الصورة الذهنية.

خلاصة الفصل.

تمهيد:

تزايد الاهتمام بموضوع الصورة وأهميتها بالنسبة للفرد أو للمؤسسة نظرا لما تقوم به هذه الصورة من دور هام في تكوين الآراء واتخاذ القرارات وتشكيل السلوكيات، وقد أصبح تكوين الصورة هدفا تسعى لتحقيقه مختلف الجهات من مؤسسات او منظمات او أحزاب، وحتى الدول، وذلك من خلال الأداء الذي تقوم به الصورة من خلال احتياجات الجماهير وتطلعاتهم المؤثرة والمتأثرة.

حيث نبدأ بالصورة ونشأتها وبمفهومها مروراً إلى الصورة الذهنية ونتطرق إلى أنواعها ووظائفها، خاصة دور وسائل الإعلام في تكوين الصورة الذهنية، ومدى تأثيرها على الرأي العام.

مفهوم الصورة

يعرف روبير « Robert » الصورة بأنها إعادة إنتاج طبق الأصل، أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء، و أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمثابة والتمثيل والمحاكاة، ذلك ان الفعل اللاتيني « Imitar » يعني اعادة الانتاج بواسطة المحاكاة¹.

والصورة « Image » أتت من الكلمة اليونانية « Image »، كما أنها في أصولها الاغريقية اللاتينية ترادف أيضا كلمة "أيقون" والتي تعني المشابة والمماثلة والتمثيل، وعليه بني "بيرس" شرح نظريته السيميائية ليعتمد عليها كمصطلح مركزي وهي إما أن تكون ثنائية الأبعاد "الرسم، التصوير" أو ثلاثية الأبعاد مثل النقوش والتمثيل.

وفي التنزيل نجد قوله تعالى بعد بسم الله الرحمن الرحيم: "هو الذي يصوركم في الرحم كيف يشاء" وقوله أيضا: "وهو الذي خلقكم فأحسن صوركم" وقوله تعالى: "في أي صورة ما شاء ركبك".

وعليه يصبح أصل اشتقاق الصورة من صاره على كذا أي اماله إليه فالصورة مائلة إلى شبه أو هيئة، والتصوير جعل الشيء على صورة والصورة على هيئة يكون عليها الشيء بالتأليف.

أما في اللغة اللاتينية فهي من « Imago Imaginis » وتعني أخذ مكان شيء ما « qui signifie » « qui prend la place » حيث كان القدماء يستعملون مرادفات عديدة لها مثل « Effigie ».

أيضا يمكن تعريفها لغة على أنها وحدة خطية لواقع شوهد او أعيد إنتاجه، وذلك لأجل تحقيق أهداف معينة².

¹ محمد الصماري، الصورة والمقاربة (مقاربة سيميوطيقية)، ص 01

² جميلة سالم عطية، الصورة في السيميائيات المعاصرة، علوم الاعلام والاتصال، تخصص سيميولوجيا الاتصال، جامعة الجزائر-3، السنة 2011-2012، ص ص 4-5

أما اصطلاحاً يمكن تعريف الصورة في علم البصريّات بأنها تشابه أو تطابق للجسم تنتج بالانعكاس أو الانعكاس لأشعة الصوتية وتتكون أيضاً بواسطة الثقوب الضيقة، وبهذا فإن الصورة الحقيقية هي نتاج تلاقي الأشعة على الحاجز.

أما في العصر الحاضر فنقر "مارتين جولي" بأن تعريف الصورة أصبح شيئاً صعباً لأنه لا يمكن إيجاد تعريف شامل لكل استعمالاته مثل رسومات الأطفال، الأفلام، الرسومات الجدارية أو الانطباعية، المعلقات، صورة العلامة التجارية.

وعليه فالصورة نعني بها هيئة الشيء أو هي تسجيل شكل الجسم أو بطريقة قابلة للدوام ويمكن رؤيته مباشرة، أو عن طريق جهاز يسمح بالنظرية، وبذلك فإن الصورة هي الهيئة التي يكون عليها الشيء أو شكله على أن هيئة الشيء أو شكله تتم معرفته عن طريق حاسة البصر كما هو الحال في الرؤية المباشرة للشيء، أو عن طريق شاشة العرض كما هو الحال في التلفزيون وتعد الصورة هنا هيئة الشيء أو شكله¹.

وعليه فالذاكرة المصطلحية للصورة ومرجعيتها التاريخية والمعرفية ترجعها إلى مصطلحي المشابهة والمماثلة وكذلك إلى مصطلحات تجاربها وتقاربها منها:

1- مصطلح الشبح: هو مصطلح يطلق على الصنم باعتباره شبحاً للأموات.

2- مصطلح النظرة: هي عند الاغريق ان تحيا يعني أن تنظره وأن تموت يعني أن ينعدم فيك النظر فنتقلص بذلك الصورة عند الميت، لتضعف القدرة التواصلية مع الآخرين.

3- مصطلح السيميولاكر: عند اللاتين الخيال أو تلك الصورة التي نضعها للميت حتى نمحّه حياة.

4- النزعة الأيقونية: هي أنت من الشرق كتعبير عن العقيدة المسيحية الشرقية وإعادة حياة قديس ما من خلال تخليد هذه الأيقونة.

¹ جميلة سالم عطية، مرجع سبق ذكره، ص ص 5، 6، 7.

5- مصطلح التمثيل والتمثل: وهو مفهوم مركزي للصورة، حيث تعطي لكل ما نراه

صورة حتى تمثله¹.

الصورة في السيميولوجيا:

أما مصدرها السيميولوجي فيأتي من لفظة -IMATARI- التي تعني التماثل مع الواقع وبهذا يصبح مصطلح "الصورة" يعني سيميولوجيا كل تصوير تمثيلي يرتبط مباشرة بالمرجع الممثل بعلاقة التشابه المظهري، أو بمعنى أوسع كل تقليد تحاكيه الرؤية في بعدين: "رسم، صورة" أو في ثلاثة أبعاد (نقش، فن . التماثل).

تعددت تعاريف الصورة في ميدان السيميولوجيا باختلاف وتعدد منطلقات الباحثين في هذا الميدان: فقد عرفها كل من "جون لويس مسيكة" « jean louis » و"دومنيك ولتر": "بأن الصورة كائن منطقي يقوم أساسا على علاقة التشابه « relation analogique » علاقة يرتبط الدليل اللغوي بالمدلول ارتباطا، اعتباريا، ويشار فيها إلى الشيء بالمشابهة « la ressemblance » .

إن الصورة بالفعل واقع مدرك، إلا أننا نعرف أن الإدراك غير مستقل عن أي تأثير يضاف إلى ذلك الإدراك نفسه مؤسس، كما أن هناك خاصية ثانية للصورة تتمثل في كونها تعمل وفق سنن أيقوني خاص بها، وعليه تكون الصورة مرموزة بكيفية مزدوجة، لكي نقدر القيمة الحقيقية للصورة يجب أن نستوعب أكبر قدر من المعارف التي تفرض وجود رصيد اجتماعي وثقافي ومكتسبات فكرية².

¹ جميلة سالم عطية، مرجع سبق ذكره، ص 07.

² أمينة آمال قاسم، سيميائيات الصورة الكاريكاتورية -ناجي العلي أنموذجا، مذكرة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، السنة 2009-2010، ص ص 47، 48.

وعند "ابراهيم مولز « A. Moles » في مثل هذا التصور فهي: "دعامة الاتصال البصري تجسد مقتطفاً من المحيط المدرك (الواقع)، قابلة للبقاء والاستمرار عبر الزمن، وهي أهم أداة الاتصال الجماهيري، وللصور تنقسم إلى ثابتة وأخرى متحركة.¹

وإذا أردنا تعريفها اجرائياً، نجد أن الصورة « Image » هي كل تمثيل « Représentation » فكري "صورة ذهنية" « Image mentale » ينطوي على ترجمة مباشرة للمرجع الممثل بعلاقته المشابهة، وليس المطابقة وفي هذا تميز للصورة « Image »، والصورة « photographie » فإذا كانت « Image » دليل يشبه إلى حد ما، ما يمثله فإن « la photographie » هي سيميولوجيا إيقونية « icône » واقعية لما تمثله، وبحكم هذه الطبيعة فإن علاقة الصورة « Image »، بالصورة « photographie » هي علاقة الوحدة الثنائية نسخة، أصل « copie original »

تاريخ وتطور الصورة:

لقد رافق استخدام الصورة ظهور الانسان البدائي، حيث عبر عن نفسه وأفكاره بتصوير الأشياء والطيور والحيوانات المحيطة به، واستمر استخدام الانسان للصورة في التعبير عن نفسه حتى ظهور الفنانين وأصحاب المهارة في التعبير بالصورة رسماً باليد، حيث كانت نظرة الفنان غير موضوعية ومتأثرة بمهارة ومواهب الشخص، واستمر استخدام الصورة يدوياً بالقلم أو الفرشاة على الورق أو الجدران، أو ألواح الخشب حتى ظهور التصوير الفوتوغرافي في منتصف القرن التاسع عشر.

وخطت عملية التصوير خطوات متقدمة، وفتح المصور العالم للإنسان الذي لم يره من قبل، ففي الحرب الأهلية الأمريكية قام (ماتيو برادي) (Mathew Brady) بتصوير بشاعة الحرب، فتظهر الصورة على أنها تمثل حقبة موضوعية في تمثيل الحقيقة.

¹ أمانة أمال قاسم، مرجع سبق ذكره، ص48.

ويأتي التصوير في الوقت الحاضر بمعلومات عن العالم لم يكن الانسان أن يعلمها لولا التصوير، ويعرض فيلم بحركة بطيئة تستطيع أن ترى حقيقة من خلال أشياء لا تستطيع العين المجردة ملاحظتها.

وبالرغم من الحقائق التي تنقلها الصورة، غير أن آخر التطورات التي جرت على التصوير تجعل من الصعب منحه الثقة، لأن عين المصور والعدسات وزاوية الكاميرا، ونوع الفيلم ونوع الورق الذي تطبع عليه، جميعا عوامل تؤثر في مصداقية التصوير، ومعها يكون من أمر فإن التصوير غير الطريقة التي نفكر بها دول العالم، وكيفية تعامل عقولنا مع المعلومات وخاصة عند استخدام الصورة في الاعلان والدعاية حيث أن الصورة يمكن أن لا تمثل الحقيقة وإنما تمثل وجهة نظر المستفيد من هذه الصورة وآخر التطورات في علوم الصورة هو اختراع الصورة الهاتفية والإلكترونية والصورة الرقمية¹.

فالصورة عبرت قرونا دون أن تدرك كمجموعة موحدة، وكان من الضروري انتظار اختراع السينما لتحصل ظاهريا على هذه السمة² وهناك تنوعات وتباينات في استخدام هذا المصطلح "الصورة" فمنها: الصورة البصرية، والصورة الذهنية، وصور الخيال، وصور التخيل (أفلام اليقظة)، وصور الارتسامية، والصور اللاحقة، وصور الذاكرة، والصور الرقمية، والصور الفوتوغرافية والمتحركة، وصور التلفزيون، وصور الواقع الافتراضي... الخ. وعلى الرغم من تعدد هذه الصور وتباينها إلا أن التكنولوجيا ساهمت فيما يسمى بتحويلات الصور، الأمر الذي ساهم فعلا في ثراء الصورة وتطورها والشكل التالي يوضح هذه التحويلات:

الصور الفوتوغرافية لها

الأحداث

— الصور الفوتوغرافية — التمثيل البصري

¹ عادل زيادات، علاقة الصورة بين المقاربة الأدبية والاعلامية، جامعة اليرموك، الاذاعات العربية، عدد2، 2003، ص 44-45.

² آمينة آمال قاسم، مرجع سبق ذكره، ص 51.

- التمثيل البصري ← الصورة (العقلية)
- الصورة (العقلية) ← الأرشيف
- الأرشيف ← المجاز
- المجاز ← التصور البصري
- التصور البصري ← الصور الافتراضية¹.

وظائف الصورة:

تحمل الصورة عدة وظائف كونها وسيلة تعبير عن الواقع باعتمادها دلالات أيقونية على حوادث واقعية ونلخص هذه الوظائف فيما يلي:

أ- **الوظيفة الاخبارية:** تحمل الصورة "طبيعة فنية، أو كاريكاتورية" قيمة مستوحاة من الواقع المعاش والمتعلقة بالأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية فهي تقدم المعلومات والأخبار.

ب- **الوظيفة الترفيهية:** أن العامل الترفيهي يكاد يكون محبذاً أو بالإجماع من طرف جمهور القراء أو المشاهدين وعليه تعكس الصورة مدى تجاوب الجمهور مع ما تقترحه من مواضيع ترفيهية.

ج- **الوظيفة التعليمية:** كثيراً ما توظف الصورة لخدمة أغراض تربوية وقد جاءت آراء علماء علم النفس والاجتماع لتؤكد أهمية الترفيه في التعليم من حيث الأشرطة المرسومة، المساعدة على تنمية قدرات الطفل العقلية والتي تظهره في قالب هزلي يثير انتباه الأطفال وتجذبهم إليها.

د- **الوظيفة الجمالية:** إن كل صورة معالم بداخلها، سواء تعلق الأمر بالصورة ذاتها أو الألوان التي تزينها.

¹ أ. محمد جاسم محمد العبيدي، سيميائية الصورة في الفخاريات الرافدينية القديمة: فخار سامراء -حلف- العبيد، مجلة علوم الانسانية، السنة السادسة، العدد 41 ربيع 2009، الجامعة المستنصرية- بغداد- العراق، ص4.

هـ- **الوظيفة التعبيرية:** تقوم الصورة التلفزيونية بالتعبير عن الأحداث والوقائع والأشخاص بطرق عديدة، تجعل المشاهد يتأثر ويتعلق بها والصورة ذات اللقطات المغرية والمكبرة هي التي تؤدي هذه الوظيفة أكثر وبصفة أحسن.

و- **الوظيفة الإقناعية:** نجدها بشكل خاص في المجال التجاري (الاشهار) بحيث تؤدي الصورة دور المقنع¹.

أنواع الصورة:

أ- **الصورة الثابتة:** هي تقطعات على الأكثر، أو على الأقل محددة بمحيط يتطلب سلطة تصويرية مهمة مرتبطة بالمحيط، ولقد استطاع الانسان أن يجمد المرئيات، بدأ بالنقش باليد ثم بالرسم، وانتقل إلى الصورة الفوتوغرافية، ومنها إلى الفيلم السينمائي ثم التلفزيون فالتصوير والأفلام تنقل الصور وتكررها كما تراها العين.

حيث أن الانسان لا يصور من العدم بل الأصح انه ينقل المصور وبشكله في موضوعات مرئية، وفي الأصل فإن الانسان في حد ذاته صورة وفقا لما جاء في الذكر الحكيم: "هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء لا إله إلا هو العزيز الحكيم" وتشمل الصورة الثابتة كل من الصور الفوتوغرافية، الكاريكاتور، الصور الاشهارية، الصور الفنية.

ب- **الصورة المتحركة:** هي المكونة من مجموعة الصور الحية التي تحول وتترجم الأحاسيس المكونة الباطنية إلى تحقيق حركة الصورة الثابتة، وقد حولت تلك الرغبة إلى تجارب علمية لتحليل الحركة وتطبيقها على الصورة، وقد حفظ التاريخ اسم أول رجل استطاع تحريك مجموعة من الصور الثابتة لإيهام النظر بأن تلك الصور تتحرك وهو (colemon selleis) الأمريكي عام 1860م، لكنه لم يتوصل إلى عرض على الشاشة.

بعدها بعشر سنوات توصل Henry Rennohey إلى عرض الصورة المتحركة الأولى في ركض حصان أبيض والتي حققها J. Dissac بكاليفورنيا عام 1877م وعلى هذا

¹ جميلة سالم عطية، مرجع سبق ذكره، ص08.

النحو عرفت بداية القرن 19م وضع القواعد الأولية لتحقيق الايهام بحركة الصورة، لكن بقي هذا العمل مقتصرًا على المخترعين، ولا يشاهد العروض إلا عدد قليل من الناس.

حيث أن الصورة المتحركة لم تخرج إلى الجمهور ولم تعرف لدى العامة وبقيت في إطار ضيق حتى اخرج « Edisoun » آلة سماها « Kinetoscope » وهي آلة عرض للصور المتحركة الأولى وبذلك عام 1885م، فإن ظهور آلة السينما توغراف ونجاح أو لعرض سينمائي عام 1895م، يعد أهم مرحلة في الصور المتحركة ويعتبر هذا التعرض تاريخًا رسميًا لميلاد السينما وتشمل الصورة المتحركة: الصورة السينمائية، الصورة التلفزيونية، الفيديو... الخ¹.

وللصور أنواع متعددة منها:

- الصورة البصرية: وهي الملموسة للعيان والصورة بوصفها تعبيرًا عن التمثيل العقلي للخبرة الحسية، بحيث يتشكل الوعي بالصورة.
- الصورة الذهنية: والصورة الذهنية وهي ليست حرفية أو مماثلة للصورة الحسية بل درجة أعلى.
- ثم الصورة التي تشير إلى المؤسسات أو الأفراد أو الشعوب، مثل صورة الشعب الصيني وملامحه.
- صور عناصر الحلم والتخيل.
- الصورة اللاحقة التي تشكل عند حاسة الابصار بعد منبه حسي على العين.
- الصورة الارتسامية فهي نوع من الصور الشبيهة بالإدراك.
- صور الذاكرة التي تحت نوعًا من التفكير المألوف لنا في عمليات التفكير.

¹ جميلة سالم عطية، مرجع سبق ذكره، ص ص 13، 14.

- الصورة الرقمية المرتبطة بالكمبيوتر ادت إلى تحولات جذرية في الثقافة الانسانية نظرا لدورها كمعلومة مع سهولة الحصول عليها والتعامل معها ثم تخزينها وإنزالها¹.

مستويات قراءة الصورة وقيمتها:

جدد جل علماء السيميولوجيا قراءة الصورة عبر ثلاث مستويات هي:

أ- **المستوى الإدراكي:** ويتعلق بالإدراك الأولى لمحتويات، ويتجلى ذلك من خلل الأشكال، الخطوط والأوان.

ب- **المستوى المعرفي:** ويتم التوصل من خلاله إلى المدلول عن طريق بعض الخصوصيات الموجودة في الصورة والقائمة على أساس علاقة التشابه بين الدال والمدلول.

ت- **المستوى الأيديولوجي:** تتم قراءة الصورة على هذا المستوى انطلاقا من القيم الاتجاهات والدوافع والآراء².

ثانيا قيم الصورة:

- **القيمة التعويضية:** تسعى الصورة أو بآخر إلى مخاطبة المشاعر ونقل قيم جديدة للمشاهدة خاصة فيما يتعلق بالجانب الثقافي والعاطفي الذي يمكن أن يتم به تكوين رأي عام "نقل صورة لحادث ما يولد السخط الشديد والاستنكار لدى الرأي العام مثلما هو الحال في فلسطين".

- **القيمة الذاتية:** تحوي الصورة عنصر الذاتية الذي يصنفه المصور على صورته من خلال نفننه في اختيار زوايا التصوير، لقطات التصوير.

¹ عبد ربه عبد القادر العنزي، صناعة الصورة السياسية في الحملات الانتخابية، مجلة الباحث الاعلامي، العدد (32)،

جامعة الازهر - غزة، ص 42

² جميلة سالم عطيه، مرجع سبق ذكره، ص 09.

- القيمة النبوية: يتم التركيز في الصورة على عنصرها وإهمال باقي العناصر الأخرى وهذا حسب المساحة والفضاء المشغول من طرف كل عنصر وهو ما يسمى في عالم التصوير "بمركز التأثير البصري"¹.

¹ جميلة سالم عطية، مرجع سبق ذكره، ص ص 9، 10.

مفهوم الصورة الذهنية

شغلت الصورة الذهنية أذهان الكثيرين من العلماء والباحثين عن كيفية تكوينها، والصورة الذهنية عند الفرد قديمة وشمولية قدم الوعي البشري ذاته وهي شاملة للبشر جميعا يمارسونها وتمارس اتجاههم دون استثناء.

ومصطلح الصورة الذهنية نشأ في الغرب في احضان علم النفس الاجتماعي، وتعود كلمة « image » إلى أصل هو (imago) المتصلة بالفعل (imitari) بمعنى يحاكي أو يمثل، وبذلك تدل كلمة « image » على المحاكاة والتمثيل.

لهذا ارتأينا أن نستعرض مفهوم الصورة الذهنية أولا من الناحية اللغوية ثم الاصطلاحية.

أولاً: الصورة في اللغة العربية كما جاء في المعجم الوسيط هي: الشكل والتمثال الجسم، والصورة بمثابة خياله في الذهن أو العقل.

وبشير **المعجم الوجيز** إلى أن "تَصَوَّرَ" تعني: "تكونت له صورة وشكلا، وتصور الشيء تخيله واستحضر صورته في ذهنه، وصورة المسألة أو الأمر : صفتها، وصورة الشيء تعني ماهيته المجردة وخیاله في الذهن أو العقل¹.

والصورة في **معجم المصطلحات الاعلامية** « image » تقابله في اللغة العربية ثلاثة ألفاظ هي: فكرة ذهنية، وصورة والانطباع، وقد تكون صورة لشيء أو لشخص أو ذهن انسان أو فكرته التي كونها عن ذلك الشخص وصورته التي رسمها له في ذهنه أي انطباعه عنه. ويعرفها **قاموس علم الاجتماع** على أنها تمثيل عقلي لموضوع أو فئة معينة من الموضوعات وعلى الرغم من أن الصورة الذهنية تقوم على الادراكات المتابعة فهي لا تمثل انعكاسات بسيطة.

¹ نسيم لونيس، صورة المرأة الجزائرية المثقفة في البرامج التلفزيونية- دراسة تحليلية سيمولوجية لعينة من دراما المسلسلات التلفزيونية الجزائرية، أطروحة الدكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر -3، السنة الجامعية 2015-2016، ص ص 95،96

اما الصورة في اللغة الانجليزية وحسب موسوعة ليكسيكون « lescicon » فإن الصورة الذهنية اشتقت من اللفظ اللاتيني (imago) ويقصد بها رسم أو شكل أو صورة، ويقصد بالصورة الذهنية إعادة تقديم ما تم تخزينه في العقل.

ويعرف قاموس ويستّر wester في طبعة الثانية الصورة بأنها تشير إلى التقديم العقلي أي شيء يمكن تقديمه للحواس بشكل مباشر، أو هي احياء أو محاكاة لتجربة حسية، وقد تكون تجربة حسية ارتبطت بعواطف معينة، وهي أيضا استرجاع لما اختزنه الذاكرة او تخيل لما أدركته حواس الرؤية أو السمع أو اللمس أو الشم أو التذوق.

وفي الطبعة الثالثة لهذا القاموس ورد فيها تعريف الصورة الذهنية بأنها مفهوم عقلي شائع بين أفراد جماعة معينة يشير إلى اتجاه هذه الجماعة الأساسي نحو شخص معين، أو نظاما ما، أو طبعة بعينها، أو جنس بعينه، أو فلسفة سياسية او قومية معينة، أو أي شيء آخر¹.

والذهن يقوم ببناء هذه الصورة عن طريق الاعتماد على وسائط معرفية وإدراكية، تبدأ من أدواته هو المعرفية، كالحواس مثلا، وتنتهي بمصادر المعرفة التي يجد فيها مادة تتعلق بالشيء الذي يريد تكوين الصورة عنه مثل: الكتب، والأخبار والاتصال الذاتي بالشيء ونحو ذلك مروراً بالذهن الذي يقوم بالربط بين المعلومات التي تتاح له عبر المصادر المعرفية، لينتج الصورة الذهنية المطلوبة، والحقيقة ان قدرة الحواس على الاتصال مع عالم الاتساع تظل قدرة محدودة، من هنا كانت الوسائط المعرفية الأخرى هي وسيلة صناعة الصورة في غالب الأحيان².

وهناك تعريف آخر قدمه "كينيت بولدينغ" للصورة الذهنية من خلال تعريف لصورة المرشح في الانتخابات بأنها: "مجموعة الانطباعات الذاتية التي تتكون عنه في أذهان الناخبين، وهذه الانطباعات يمكن أن تكون أفكارا عن القيم السياسية للمرشح او شخصيته أو

¹ نسيمه لونيس، مرجع سبق ذكره ، ص ص 96، 97.

² أحمد سالم، صورة الاسلاميين على الشاشة، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2014، ص 5.

مقدرته القيادية، ويتكون الكثير من هذه الانطباعات في مناصب رئاسة الدولة، من خلال ما ثبته وسائل الاعلام الجماهيرية¹.

ومن هنا بدأ استخدام مصطلح الصورة الذهنية « **image** » مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين كمصطلح له علاقة بالمنشآت التجارية، لكن ما لبث أن استخدم في المجالات السياسية والاعلامية والمهنية المختلفة.

ويشير قسم من المصادر الأجنبية إلى ان مصطلح الصورة الذهنية لم يظهر إلى الوجود إلا في عام 1908 على يد العام "جراهام دلاس" والذي أشار في كتابه "الطبيعة البشرية والسياسية" إلى أن الناخبين في حاجة إلى تكوين شيء مبسط ودائم ومنظم عند الثقة في مرشح ما ومع تقدم علوم الاتصال دخل مصطلح الصورة الذهنية في مختلف مجالات البحوث المتصلة بالرأي العام ثم تعاظم الاهتمام بها مع التقدم الكبير في مجالات الاتصالات والمعلومات الذي حول العالم إلى قرية صغيرة تضع فيها الأخبار والمعلومات ليلا ونهارا.

فتعاظم الاهتمام بدراسة الصورة في مختلف فروع الاعلام سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، وبيئيا واداريا ومن هنا ظهرت التعاريف الخاصة بالصورة الذهنية².

انواع الصورة الذهنية

وردت تصانيف عديدة للصورة الذهنية نبرز اهمها فيما يلي:

التصنيف الأول: يحدد هذا التصنيف ثلاثة أنواع للصورة وهي

¹ أمين جنيح، صورة المؤسسات المعرفية الإسلامية لدى أساتذة العلوم الاقتصادية، دراسة ميدانية ببعض جامعات الشرق الجزائري، مذكرة ماجستير في الاتصال والعلاقات العامة، جامعة منتوري قسنطينة، السنة 2010-2011، ص28.

² اسمهان حني، دور الشبكة البرمجية في تشكيل الصورة الذهنية للمؤسسة الاعلامية، دراسة ميدانية على عينة من مشاهدي قناة النهار، مذكرة ماستر في علوم الاعلام والاتصال، جامعة العربي بن مهيدي ام البواقي، السنة 2016-2017، ص 54-55.

- **الصورة الملقاة:** وهي الصورة التي تقوم بإعطائها المؤسسة عن نفسها، وذلك اتصالها بمحيطها سواء كان اتصالا لفظيا أو غير لفظي، مكتوبا أو مسموعا أو مرئيا، فالمؤسسة مثلا تعطي صورة عن نفسها من خلال الشكل المادي لها.

- **الصورة الملقاة المدركة:** إذا كان هناك صورة ملقاة فالأكيد أن هناك صورة متلقاة وتعد هذه الأخيرة بمثابة المتحدث باسم المؤسسة، وهي الصورة التي يراها بها الآخرون أي الجمهور.

- **الصورة المرغوبة:** وهي الصورة التي تهدف المؤسسة إلى تحقيقها في أوساط جمهورها، وفي مجال التسويق فإن الصورة المرادة تعني التوقع ووجود ارادة استراتيجية من أجل تطوير الصورة المدركة بضمان تموقعها بطريقة معينة في ذهن الجمهور المستهدف ولكسب ميزة تنافسية¹.

التصنيف الثاني: يحدد هذا التصنيف 04 أنواع للصورة وهي:

- **الصورة المؤسسية:** وتكون على المستوى الوطني أو الدولي من جهة وتخص الجمهور العام من جهة ثانية، وهي تتطور بفضل اتصال يعتمد على القيم التي تمثلها المؤسسة وتعبر عنها خاصة في المجالين الاجتماعي والاقتصادي.

- **الصورة المهنية:** يرتبط هذا النوع من الصورة بطبيعة النشاط الذي تقوم به المؤسسة وبكيفية أدائها له.

- **الصورة العلائقية:** وتتطور هذه الصورة من خلال تواصلها القبلي والبعدي مع جمهورها الداخلي والخارجي.

- **الصورة العاطفية:** وتشخيصها نوعية العلاقات التي يربط الجمهور بالمؤسسة بغية تنمية الرأسمال العاطفي والودي بينهما.

وظائف الصورة الذهنية

¹ أمين جنيح، مرجع سبق ذكره، ص46.

للصورة الذهنية عدة وظائف وهي لا تختلف عن وظائف أي ظاهرة أخرى، غير أنها تختلف في أساليب التطبيق ومجالاته، ومن هنا نذكر أهم الوظائف الخاصة بالصورة الذهنية.¹

أ- الوظائف الايجابية للصورة الذهنية:

- **على مستوى الفرد:** تتمثل الوظائف الايجابية للصورة الذهنية من ناحية الفرد بأنها تستطيع أن تسهل عليه أشياء عدة لفهم الحقائق المحيطة به سواء في المجتمع الذي يعيش فيه أو في مجتمعات أخرى، فهي تقرب له الواقع وتساعد في توظيف معارف سابقة لفهم أحداث جديدة، بتوظيف خبراته السابقة أو الاستعانة بأفراد ذوي خبرة أكثر منه، وذلك من خلال توفير الوقت والجهد اللازمين لفهم وتفسير حدث معين يعتبره الانسان جديداً، وتقلل الصورة الذهنية من حاجة الفرد إلى معاشية الآخر، وتمثيل المعلومات المتعلقة في كل لحظة.

وتقوم الصورة الذهنية من الناحية الاجتماعية بتحديد الهوية الاجتماعية للفرد وتحدد دوره الاجتماعي، مما يسهل عليه التعامل مع الآخرين، مما يؤدي إلى التفاعل الايجابي بينهم، وقد تكون للصورة الذهنية وظائف نفسية معينة لها علاقة بالجانب الاجتماعي للفرد.

- **على مستوى الجماعة:** من الجانب المعرفي فإن الصورة الذهنية تعمل على وضع نظام للبيئة الاجتماعية والتقليل من المثيرات أو الأخطار المحيطة بالجماعة، وتساهم الصورة في عملية التفكير داخل الجماعة، خاصة إذا كان أفراد الجماعة يكونون نفس الصور حول ما يدور داخل مجتمعهم، ولهذا فإنهم يتفقون على رسم مخطط سليم لموافقته مما يسهل عليهم التواصل فيما بينهم.

- **على مستوى الأنظمة:** للصورة الذهنية وظائف معرفية، تساهم في خلق توقعات عن سلوك الأنظمة الدولية الأخرى وممارستها وإيجاد تفسيرات، وخلق مخططات فكرية

¹ أمين جنيح، مرجع سبق ذكره، ص46.

للتعامل مع الأنظمة الأخرى، لأن الصورة الذهنية، تساهم خاصة في التطورات التي يشهدها العالم من ثورات وصراعات وتغييرات كثيرة على المستوى السياسي، والثقافي، والاجتماعي...الخ¹.

ب- الوظائف السلبية للصورة الذهنية:

- **على مستوى الفرد:** تتسبب الصورة الذهنية أحيانا في تشويه تفكير الفرد وذلك من خلال التبسيط الزائد في الأحداث والمبالغة في التصميم وهذا ما يؤدي إلى تشويه الواقع، فهي تعيق المتلقي على ربط حياته بالواقع الواسعة التي تحدث في العالم، ومن هنا يتولد التبسيط الذي يأتي عن طريق تشويه وسائل الاعلام للحياة الواقعية، فإن الصورة الذهنية لا يمكنها ان تحقق دائما وظائف مرغوبة من الناحية النفسية، فالفرد أحيانا ومن شدة اقتناعه بالصورة التي يشكلها لنفسية قد تؤدي إلى الانحراف عن الجماعة نتيجة اقتناعه بالأفكار التي يحملها حول ظاهرة معينة، مما يؤدي إلى التعصب للآراء والأفكار وبالتالي إلى الوحدة والاعترا ب.

- **على مستوى الجماعة:** إن الأفراد أثناء انتمائهم لجماعة معينة يحتفظون بالصورة الذهنية، ما قد يؤدي إلى عواقب سلبية من خلال الفهم السيء للظواهر والأحداث سواء تعلق الأمر بما يحيط بهم من أحداث داخل جماعتهم أو الجماعات الأخرى، وقد ينجر عند ذلك ما يسمى بالتمويه حول ما يحدث فعلا حولهم، وإذا ما حدث تشويه للواقع فإن الأفكار التي كان يحتفظ بها الفرد في الوهلة الأولى قد تتغير بأفكار أخرى سواء كانت سلبية أو ايجابية، فيحدث من خلال ذلك ما يسمى بالاصطدام بالواقع، فتصبح الجماعة هنا غير قادرة على التعامل مع الواقع والمستجدات بطريقة سريعة وسليمة.

- **على مستوى الأنظمة:** تؤدي الصورة أحيانا إلى تجميد سياسات النظام وعدم تطويرها، ما قد يؤدي إلى انهيار النظام نتيجة الهزات غير المتوقعة بسبب إضعاف الصورة

¹ إسمهان حني، مرجع سبق ذكره، ص ص 62، 63.

لقدرة النظام على سرعة الاستجابة للمتغيرات الدولية، ويحدث هذا خاصة داخل الدولة التي تعاني من مشاكل دولية داخلية، حيث تضعف العلاقة بين الحاكم والمحكومين وتنامي الصورة السلبية للأفراد لما يحدث داخل الدولة وما يقوم به النظام ومن هنا ينقلب المحكومين على الحكام لتغيير تلك الصور المرسومة لديهم حول الأوضاع السائدة في بلدهم¹.

خصائص وسمات الصورة الذهنية:

هناك العديد من السمات والخصائص المختلفة التي يتسم بها الصورة الذهنية نذكر من بينها ما يلي:

1- عدم الدقة: ذهب الكثير من الباحثين إلى أن الصورة الذهنية لا تتسم بالدقة، ولعل مرجع ذلك أساس هو أن الصورة الذهنية مجردة انطباعات لا تصاغ بالضرورة على أساس علمي موضوعي، بل تعد تبسيطا للواقع، كما أن الصورة الذهنية لا تعبر بالصورة عن الواقع الكلي، ولكنها تعتبر في معظم الأحيان عن جزئية من الواقع الكلي، لاسيما وأن الأفراد عادة يلجؤون إلى تكوين فكرة شاملة عن الآخرين من خلال معلومات قليلة يحصلون عليها لعدم القدرة على جمع المعلومات الكاملة.

2- المقاومة للتغيير: فالصورة الذهنية تميل إلى الثبات ومقاومة التغيير، وتتعدد العوامل التي تحدد وتؤثر في كم وكيف التغيير المحتمل في الصورة الذهنية، وبعض هذه المتغيرات يتعلق بالصورة ذاتها وبعضها الآخر يتعلق بالرسائل الواردة من خلالها.

3- التعميم وتجاهل الفروق الفردية: تقوم الصورة الذهنية على التعميم المبالغ فيه، ونظرا لذلك فالأفراد يفترضون بطريقة آلية أن كل فرد من أفراد الجماعة موضوع الصورة تنطبق عليه صورة الجماعة ككل على الرغم من وجود اختلافات وفروق فردية، والأفراد يستسهلون في اصدار الحكم على الأفراد من خلال تصنيفهم ضمن جماعات أخرى، ويترتب

¹ أسمهان حني، مرجع سبق ذكره، ص ص 64.

على أن الفئات والجماعات والمهن المختلفة يكون عنها الجمهور صور ذهنية تتسم بالتعميم وتتجاهل الفروق والاختلافات التي قد تكون في بعض الأحيان جوهرية وأساسية¹.

4- تؤدي إلى الإدراك المتحيز: تؤدي الصور الذهنية إلى تكوين ادراكات متحيزة لدى الأفراد، فالصور الذهنية تبنى أساسا على درجة من درجات التعصب، لذا فإنها تؤدي إلى اصدار أحكام متعصبة ومتحيزة، فمن خلال الصور الذهنية يرى الأفراد جوانب من الحقيقة، ويهملون جوانب أخرى لأنها لا تتماشى مع معتقداتهم، ولا تتسق مع اتجاهاتهم.

5- التنبؤ بالمستقبل: تسهم الصور الذهنية في التنبؤ بالسلوك والتصرفات المستقبلية للجمهور اتجاه العوائق والقضايا والأزمات المختلفة، فالصورة الذهنية المنطبعة لدى الأفراد باعتبارها انطباعات واتجاهات حول الموضوعات والقضايا والأشخاص يمكن أن تنبؤ بالسلوكيات التي قد تصدر عن الجماهير مستقبلا.

6- تخطى حدود الزمان والحدود: تتسم الصورة الذهنية بتخطيها لحدود الزمان والمكان، اذا فالفرد لا يقف في تكوينه لصورة الذهنية عند حدود معينة بل يتخطاها ليكون صورا عن بلده ثم العالم الذي يعيش فيه، وتمتد الصور التي يكونها إلى ما وراء الهجرة التي يسكنها، وعلى مستوى الزمان، فالإنسان يكون صور ذهنية عن الماضي وعن الحاضر، إضافة إلى المستقبل، وبذلك يتضح أن الانسان يكون صورا ذهنية عن الأزمنة والأماكن المختلفة وفقا لمعارف ومذكراته ومشاهداته إضافة إلى قدرته على التخيل والاستنتاج².

كما يمكن لنا في هذا السياق أن نلمح لعدة سمات وخصائص أخرى للصورة الذهنية وذلك على النحو التالي:

- الصورة عملية ديناميكية متفاعلة تمر بمراحل متعددة تتأثر كل مرحلة بما يسبقها وتؤثر فيما يلحق بها، كما أنها متطورة ومتغيرة وتأخذ أشكالا عديدة وقوالب مختلفة.

¹ أمين جنيح، مرجع سبق ذكره، ص 33، 34.

² أمين جنيح، مرجع سبق ذكره، ص 34.

- الصورة الذهنية عملية معرفية فهي تمر بمراحل العمليات المعرفية من ادراك وفهم وتذكر وتخضع للمتغيرات والعوامل التي تخضع لها العمليات المعرفية أو تتأثر بها.
- الصورة الذهنية عملية نفسية مما يعني كونها عمليات داخلية، لها أبعاد شعورية إلى جانب أبعادها المعرفية.
- الصورة الذهنية تتكون وتتطور في اطار ثقافي في معين أي أنها لا تنشأ في فراغ وإنما تتأثر بكل الظروف المحيطة بها¹.

مكونات وأبعاد الصورة الذهنية

هناك اجماع بين معظم الباحثين على أن الصورة الذهنية تشمل ثلاثة أبعاد ومكونات أساسية تتمثل فيما يلي:

1- البعد المعرفي:

وهو البعد الذي يدرك من خلاله الفرد موضوعا معيناً يتصل بدولة أو شعب أو مجتمع ما مثل المعرفة بالأسس التاريخية والجغرافية للدولة والمعرفة بالمعلومات المتعلقة بشعبها.

2- البعد الوجداني:

ويمثل مشاعر الفرد وانفعالاته نحو دولة أو شعب أو مجتمع ما ويمتد من التقبل إلى الرفض ويتدرج في الشدة بين الايجابية والسلبية.

3- البعد الاجرائي:

ويتمثل في رغبة الفرد في السفر إلى دولة أجنبية والعيش والعمل بها أو الزواج منها ويعتمد هذا العامل على المسافة الاجتماعية بين الشعوب.

¹ نفس المرجع السابق، ص 35.

ومنح الصورة الذهنية وعملية التتميط بعدا سلوكيا إلى جانب البعد الإدراكي ويفرضها على بعض الناس من طبقات معينة فهي نمط مكرر مبتذل أو فكرة شائعة أو تقليدية في طريقة تصرف أو تفكير بعض الناس من طبقات معينة.

هذه العناصر والأبعاد لا يمكن تقسيمها إلا في حالة التغيير فقط وذلك أنها متداخلة ومتشعبة ومتراصة مع بعضها، فالمعلومات باختلاف طريقة ادراكها تربط بشكل متلاحم مع ما يجب سلوكه اتجاه المتصورين¹.

وسائل الاعلام وبناء الصورة الذهنية

قد كان بداية الانساني باستخدام الاشارات « signal » ودل ذلك تطور كبير في الأهمية في ارتقاء هذا التفاهم حينما بدأ استخدام اللغة، ثم كان التطور أكثر أهمية متمثلا في الكتابة كوسيلة لنقل الحقائق والأفكار إلى الغير².

وقد صاحب هذا التطور في استخدام الرموز تطور مماثل في علاقات الانتاج نتيجة لانتقال المجتمع البشري من مرحلة الصيد إلى الرعي، ثم إلى الاستقرار إلى ضفاف الأنهار عندما عرفت الزراعة، وتبع ذلك ظهور الحضارات القديمة وقيام الحكومات تعبيراً عن تطور جديد في التفاهم الانساني على مستوى اكبر من التجمع الصغير الذي أخذ صورة القبيلة أو العشيرة أو الترابطات أو الاتحادات أيا كان نوعها، وقد لجأت هذه الحكومات إلى التأثير في المحكومين من خلال فنون النقش والرسوم والشعر، وبالإضافة إلى استخدام تأثير رجال الدين والكناب، وكبار المسؤولين في إضفاء الهيبة على الحكام وكسب الولاء لهم، ويدل ذلك على أن التفاهم الانساني ارتبط بنشأة المجتمعات الأولى، وقد ارتبط استخدام هذا التفاهم عبر العصور بمهارة القائمين بالاتصال والوسائل الاتصالية المتاحة لهم، وإذا كان اختراع

¹ أسمهان حني، مرجع سبق ذكره، ص 57.

² سمير رحمانى، صورة اسرائيل بعد حريها الأخيرة على لبنان لدى الجزائريين، جويلية- أوت- 2006، دراسة ميدانية لجمهور طلبة العلوم السياسية وعلوم الاعلام والاتصال بجامعة محمد خيضر ببسكرة- جامعة منتوري قسنطينة، السنة 2007-2008، ص ص 41، 42.

الكتابة قد حفظ لنا تاريخ الانسانية أو تراثها الثقافي، فإنه بلا شك لم يستطع ان يعمل على نشر الثقافة في العصور الخالية على نطاق واسع من دون وسائل الاعلام¹.

1- الصحافة المكتوبة:

كانت الثورة الأولى في وسائل الاتصال متمثلة في اختراع "جوتنبرغ" للطباعة في منتصف القرن الخامس عشر، ثم تطورت الطباعة تدريجيا حتى وصلت إلى شكلها الحالي الذي أثمر ظهور الصحافة، التي تطبع ملايين النسخ، لتأتي بعد ذلك ثمرة أخرى، لا تقل أهمية عن الأولى وكان لها صداها الأوسع في العالم وقد عرف العالم المذياع (الراديو) في بداية العشرينات من القرن الماضي، وانتشرت هذه الوسيلة الاعلامية في الثلاثينات انتشارا واسعا، وقبل ذلك كان العالم الانجليزي "وليام سترجون" « **Sturjon** » قد اكتشف الموجات الكهرومغناطيسية عام (1824) واستطاع صامويل موريس « **morse** » اختراع التلغراف في (1937) كوسيلة اتصال كان لها أثر بارز في مجال نقل المعلومات.

2- التلفزيون:

ظهر بعد ذلك جهاز التلفزيون قبل بداية الحرب العالمية الثانية، وانتشرت على مستوى تجاري بعد الحرب وفي أعقابها، ثم بدأ انتشارها الواسع في الخمسينات والستينات من القرن الماضي، وقد أصبح من الممكن نقل الأحداث بالصوت والصورة في نفس لحظة من وقوعها عن طريق الأقمار الصناعية أيا كانت المسافة بين محطة الارسل وأجهزة الاستقبال كما كان ينقل الراديو عن طريق موجاته القصيرة الأخبار والتعليقات وغيرها من المواد الاعلامية إلى أبعد الأماكن².

3- الاتصال الالكتروني:

¹ سمير رحمانى، مرجع سبق ذكره ، ص ص 41، 42.

² سمير رحمانى، مرجع سبق ذكره، ص ص 42، 43.

يشهد النصف الثاني من القرن الماضي من تكنولوجيا الاتصال والاعلام تفوق بكثير من أشكال التكنولوجيا ما يتضاءل أمامه كل ما تحقق في عدة قرون سابقة، ولعل ما أبرز مظاهر التكنولوجيا الاندماج الذي حدث بين ظاهرتي تفجر المعلومات وثروة الاتصال، ويتمثل المظهر البارز لتفجير المعلومات في استخدام الحاسوب الالكتروني، في تخزينه واسترجاع خلاصة ما أنتجه الفكر البشري، لتأتي مختلف الابتكارات الحديثة كالحاسوب الشخصي وتطور الاتصالات بمختلف أنواعها، ليتجه العالم بعد ذلك إلى ما أطلق عليه الرائد "مارشال ماكلوهان" "القرية العالمية" وذلك بتطور الانترنت وما صاحبها من تكنولوجيا كالبريد الالكتروني والصحافة الالكترونية والكتب وغيرها.

يقول الدكتور "أديب خضور" تعلمنا سوسيولوجيا الاعلام أنو المؤسسة الاعلامية لا تنشأ في فراغ وإنما هي وبدورها محكومة بشروطها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية.

بمعنى آخر أن المؤسسات الاعلامية وجدت أصلا لتحقيق مصالح معينة وهذه المصالح لها شروطها المشار إليها والتي تستجيب للواقع الاجتماعي الذي تظهر فيه¹. إن وسائل الاعلام تبقى دائما جزءا لا يتجزأ من النظام الاجتماعي الذي تعمل فيه وهي تعكس بالتالي مصالحه وقيمه وأهدافه وتعمل على تثبيته وتدعيمه.

وكذلك نرى وسائل الاعلام والاتصال الغربية وخاصة الامريكية في عصر العولمة تخترق حدود الدول، بل أصبحت تحرص على بث الأخبار والتحليلات والبرامج المختلفة لإيصال الرسائل التي تخدم مصالحها سواء كانت سياسية أو تجارية أو اقتصادية، بل تعددت ذلك إلى بث رسائل اجتماعية وثقافية سميت "الغزو الثقافي" من قبل بعض الدول العربية التي ترفض الدخول في خصوصياتها من دين وثقافة وتقاليد لاسيما المفاهيم والكلمات

¹ ريم بوش، صورة المرأة العربية في الاعلام العربي وتجسيدها في الصحافة النسوية، مجلتي دزيريات وزهرة الخليج أنموذجا 2007 إلى 2009، اطروحة دكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر -3-، ص 68

والرسائل التي تتعلق "بالديموقراطية" و"الإصلاح" و"تشويه مفاهيم" و"النضال المشروع" التي تسميه "بالإرهاب" كما تهتم للترويج للمشاريع التي تخدم مصالحها باسم "الإصلاح".

لا تنكر وجود التوجهات الإيجابية في وسائل اعلام أخرى تمثل بالدرجة الأولى تلك البلدان التي تسعى إلى التطور والخلاص من هيمنة القيم الليبرالية وقيم العولمة، فترى أن على وسائل الاعلام أن تخدم اهداف ومصالح كافة المواطنين وأن تمثل بالدرجة الأولى سلاح القيم والأهمية القصوى في نشر الأفكار الانسانية والتأثير في الرأي العام وتقوم بدور كبير في تثبيت القيم الثقافية التي يصعب على المجتمع الليبرالي نشرها لتعارضها في بعض الاتجاهات مع قوانين السوق ومخالفاتها للمحاولات الرسمية في مجال الثقافة والسياسة.

ملخص الفصل:

تعد الصورة والصورة الذهنية واحدة من أهم الوسائل التي تمكن القارئ عليها خاصة وسائل الاعلام سواء كان تلفزيون، إذاعة أو سينما لإيصال تصورات ومعاني بالإضافة إلى دلالات، يقصد من خلالها إيصال أفكار وآراء المتابعين لهذه الوسائل.

إن كل صورة تصدر في المجتمع هي في الواقع نص ثقافي ولأن كل النص الثقافي ينبغي ان يكون "رسالة تحمل معنى متكامل".

لهذا كانت الصورة والصورة الذهنية لها دور هام في وسائل الاعلام منذ القدم والتي من خلالها اوصلت لنا المعاني والدلائل الذهنية لفهم الواقع وما يحيط به.

الفصل الثاني: السينما والسينما الفرنسية

تمهيد

المبحث الأول: ماهية السينما

المطلب الأول: مفهوم السينما.

المطلب الثاني: نشأة وتطور السينما.

المطلب الثالث: خصائص السينما.

المطلب الرابع: وظائف السينما.

المبحث الثاني: السينما الفرنسية

المطلب الأول: تاريخ السينما الفرنسية.

المطلب الثاني: السينما الجزائرية الجديدة.

المطلب الثالث: أهم المدارس والمخرجين في السينما الفرنسية.

خلاصة ال

تمهيد:

تعتبر السينما بمثابة بوابة التغيير وقوة معالجة الأوضاع المجتمع فكثيرا ما كانت السينما الفرنسية ما تطرح مواضيع حول الواقع الاجتماعي الجزائريين، وقد كانت المرأة العاكسة لما كان يعيشه الجزائريين في بلاد الغربة و ذلك من خلال الهجرة اليها من اجل توفر الظروف الملائمة للمعيشة الممتلئة بالهدوء و الراحة لكن عكس ذلك.

وتعتبر السينما أهم وسائل الاتصال، وعلى هذا الأساس حاولنا في هذا الفصل التطرق أولا إلى ظهور وتطور السينما والمراحل التي مرت بها بعد ذلك تطرقنا إلى السينما الفرنسية التي تعتبر من بين سينمائيات التي مرت بعدة مراحل حيث أحدثت رؤى وتوجهات، الجيل الأول من الموجة الجديدة في مجال الفن السابع في فرنسا: " la nouvelle vague"، وذلك كحركة مجددة، ثورة إبداعية متكاملة، أنتجت تطويراً جوهرياً في هذا الحقل، طال الكم والنوع. وتمتد مرحلة تلك الموجة، ما بين عامي 1958 و 1962. كما يشكل قوام تلك الحركة الواسعة، أكثر من 200 مخرج، أنجزوا قرابة الـ 400 فيلم.

اما اليوم فقد أصبحت تعتبر السينما العالمية لمشاركتها وتدخلها في عدة السينمائيات الموجودة في العالم.

مفهوم السينما

إن لفظ السينما أكبر من أن تعطيه تعريفا محددا، حيث تظهر إشكالية التعريف من خلال نوع المنتج السينمائي أو الغرض منه وأنماطه، هناك اختلاف في وجهات النظر تصل أحيانا إلى حد التناقض.

إن السينما ليست فقط فنا مستقلا ووسيلة تعبير متميزة، ولكنها أيضا وسيلة اتصال جماهيري مهمة، وقد صنفها عالم الاتصال الأمريكي "مارشال ماكلوهان" « marchel Macluhan » من بين وسائل الاتصال الساخنة « media chauds » (hot) إلى جانب الاذاعة، الكتاب والصحافة المطبوعة وفي مقابل الحكام parole، الهاتف والتلفزة التي يعدها وسائل اتصال باردة « media froids » (cool) لقلة معلوماتها وكثرة استقطابها للمتلقي¹.

إن مصطلح السينما في أبسط تعريفاته هو الكتابة بالصور، لكنه تعبير واسع الدلالات يضم كل ما له علاقة بالأفلام الروائية والتسجيلية وأفلام الرسوم المتحركة، والأفلام التلفزيونية وغير ذلك، كما أن فن السينما يعد واحدا من أهم الفنون التي تلعب دورا بارزا في حياة الانسان المعاصر لما لها من تأثير ظاهر على مختلف الشرائح في المجتمع، وقد اطلق وصف الفن السابع على السينما لأنها يمكن أن تضم الفنون الستة الأخرى، فمنذ العصر الاغريقي ومحاولات الفنانين لا تنقطع من اجل خلق عمل فني شامل يجمع الفنون كلها، وقد تجسد هذا العمل اولا في الدراما الاغريقية².

أ- تعريف السينما لغة: اختصار لكلمة « cinématographe » أي التسجيل الحركي حرفيا، وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني

¹ محمود ابراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، دراسة حالة لسيميولوجيا السينما، مذكرة دكتوراه الدولة في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، السنة 2001، ص11.

² كريمة منصور، اتجاهات السينما الجزائرية في الالفية الثالثة، مذكرة دكتوراه في الفنون الدرامية، جامعة وهران، السنة 2012-2013، ص10.

وإنتاج الأفلام وعرضها وقلة العرض ومجموع النشاطات في هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المفلمة مصنفة في القطاعات.

وتدل الكلمة في الوقت معا على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية.

ب- تعريف السينما اصطلاحا: البعض ينظر لها بأنها فن أو مجموعة من الفنون الجميلة، وبوابة متسعة بما يكفي لرؤية شيء من عالم الخيال بينما ينظر لها بعض آخر بأنها صناعة وحرفة، وأنها ادوات وتوظفت وفقا لقوانين وتقنيات معينة، فصارت صالحة لأن تقدم الانسان ما يعجبه ويمتعه، وهنالك من يراها مزيجا بين الاثنين، أو بشكل اوسع يراها وسيلة اعلامية نافذة ومؤثرة تستعين بمعظم انجازات الانسان وترحب بآخر وما توصل إليه قدراته، مجموعة تراها وسيلة ترفيهية لا غير، وهناك فئة تراها ثقافة ولغة بصرية كما هي الثقافة واللغة اللفظية وآخرون يعتبرونها علما متكاملا له أصوله وفروعه يدرس في المعاهد وكذلك تعتبر بأنها مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض الجمهور إما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسعى دور السينما، أو على شاشات أصغر وخاصة كشاشات التلفزيون¹.

التعريف الاجرائي:

هي وسيلة اعلامية واتصالية تختص بصناعة الصور المتحركة المعروضة في تعاقب، إما في دور السينما أو على شاشة التلفزيون، توالت جهود العديد من الفنانين وعلى رأسهم ليوناردو دافنتشي مؤسس علم البصريات على خلقها: "فمنذ آلاف السنين والقصاصون ومحركوا العرائس والممثلون والمطربون، يتمتعون الناس بمختلف الطرق في كل انحاء العالم، ومع بداية القرن العشرين ظهرت طرق جديدة للتسلية بفضل المكتشفات العلمية والتقدم التكنولوجي، وخاصة في السينما.

¹ زينة عقاب، السينما الايرانية والخلاف السني الشيعي حول الخلافة، فيلم النبراس أنموذجاً، مذكرة ماستر في العلوم الاسلامية، جامعة الوادي، سنة 2013-2014، ص ص 13، 14

والسينما من اقوى الأسلحة الفكرية على المتلقي، إذ تنفذ إلى عقل مشاهديها لتؤثر فيهم وتصوغ أفكارهم، ومبعث قوتها أنها تمتلك من الامكانيات التأثيرية الهائلة، ما لا يملكه المسرح، وما لا يملكه فن آخر، كما أنها ليست أداة للتسلية أو الريح فقط، وإنما تبث رسائل فكرية محددة تستلج العقول بالإثارة والتشويق، ونتيجة لذلك أصبحت الثقافة التي نتحصل عليها من السينما ثقافة مبسترة ومجزأة ومتناثرة ومتباعدة ولا تستند إلى تقاليد علمية أو تعليمية، ويزيد من سيئاتها أن كثيرا من المعلومات والحقائق التي ترد عن طريق السينما تتسم بالإثارة والمبالغة والعنف، فهي تعتبر قوة تأثيرية كبيرة على الأفراد والجماعات، فالكثير من مظاهر الحياة قد تغيرت بفعل التأثير بالمضامين التي تقدمها السينما، إننا نتكلم عن فن ترشحت قواعده وأصبحت له خصوصيته وبلاغته ونظراته في وقت وجيز¹.

نشأة وتطور السينما:

ترجع بدايات السينما إلى ثلاث أقسام من النشأة والتطور:

القسم الأول: من حيث الاختراعات:

كانت البدايات الحقيقية لميلاد صناعة السينما فتعود إلى حوالي عام 1895م نتيجة للجمع بين ثلاثة اختراعات سابقة، اللغة البصرية، الفانوس السحري، والتصوير الفوتوغرافي، فقد سجل الاخوان "أوجست ولويس لوميير" اختراعهما الأول جهاز يُمكن من عرض الصور المتحركة على الشاشة في 13 فبراير 1895م في فرنسا، على أنه لم يتهياً لهما اجراء أول عرض عام إلا في 28 ديسمبر من نفس العام، فقد شاهد الجمهور أقل عرض سينماتوغراف في "قبو الجرائد كافية"، الواقع في شارع الكابوسين بمدينة باريس. وهكذا بدأت السينما عن طريق عرض صور متحركة في نهاية عام 1895م، ولقد كان العرض عبارة عن شريط سينمائي، وقد تم هذا في مسارح عادية مجهزة بشاشة في عدة عواصم أوروبية.

¹ كريمة منصور، مرجع سبق ذكره، ص 12.

القسم الثاني: من حيث كيفية العرض

وهذا بدوره ينقسم إلى ثلاث أنواع وهي كالآتي:

أولاً: السينما الصامتة:

تعتبر أول مرحلة في تاريخ إنتاج الأفلام فالسينما الصامتة دامت لربع قرن من الزمان 1902-1927م فهي قادرة بالإيحاء والتعبير على جذب المشاهد لها، بل أنها تعد من التحف الفنية بالنسبة للمشاهدين في هذا الزمان.

وتعرف السينما الصامتة بأنها تلك الأفلام التي تعتمد عن اللقطة السينمائية المعبرة والاستغناء عن الحوار، هذا الغياب يجعل السينما الصامتة مفهومة رغم اختلاف لغات المشاهد، مثل قصة قصيرة محكمة في بنائها الفني يستطيع أن يضع أمامك عالماً متكاملًا دون الحاجة إلى العد والتطويل بالكلام الكثير.

وكذلك هي الأفلام التي تعتمد بالأساس على الصورة في غياب الحوار وحتى الموسيقى في الغالب لتساعد المتفرج على الانصهار مع قصة الفيلم، وميزته أنه موجه لشريحة أوسع من الجمهور على الرغم من اختلاف اللغات، إلا أن كل الأفلام الأولى كانت صامتة وذلك لعدم تطور تقنية دمج الصوت مع الفيلم¹.

والسينما الصامتة في مفهومها العام، هي تلك السينما التي تعتمد على أساسيات السينما الصامتة في السرد وطريقة الطرح والتمثيل حتى وإن كان يتخللها قليل من الحوار بشرط أن لا يكون ركيزة أساسية بل هو عنصر دخيل وطارئ وغير أساسي، وتتميز أيضاً في كيفية تركيبها وتفرداها في النوعية وطريقة طرحها وهو ما يجعلها مميزة عن غيرها.

ثانياً: السينما الناطقة:

دامت السينما الصامتة حتى عام 1927م، حين ظهر أول فيلم ناطق في هوليوود هو أساس العمل السينمائي.

¹ زينة عقاب، مرجع سبق ذكره، ص ص 16، 17.

إذ شهد تاريخ الأفلام السينمائية لحظات حاسمة غيرت فيها تكنولوجيا جديدة كل شيء، وفي عام 1927م، كان أول فيلم سينمائي ناطق وهو بداية عصر السينما الناطقة، وفجأة اختفت الأفلام الصامتة وظهر نوع من النجوم، ونوع جديد من القصص السينمائية، مما غير كيفية الكتابة والتصوير وعرض الأفلام السينمائية¹.

ثالث: السينما الرقمية:

بدأ العصر الرقمي في الأفلام السينمائية في عقد الثمانيات كان مصطلح السينما الرقمية يثير الكثير من الجدل ليس فقط في كونه يمثل النقلة النوعية الأولى التي ستحصل في تاريخ السينما بشأن كاميرات التصوير فحسب، بل في كونه يهدد هيمنة هوليوود يعلن أن السينما ستكون ملكا وحقا للجميع.

إلا أنه اكتسب زحما كبيرا حوالي عام 1990م، ومنذ البداية استخدمت التكنولوجيا الرقمية الابتكار انواع جديدة من الصورة، فقد أصبح بإمكاننا استخدام برامج مثل: الصورة الرقمية، على سبيل المثال إزالة شخص أو إضافة بناءة...، مما غير إدراكنا الأساسي للواقع المصور، وساعدت أنظمة المونتاج الرقمي في تكوين أساليب وتقنية سينمائية جديدة، كاستخدام لقطات قريبة جدا، وصور وأشكال تطير حول الشاشة، وأشكال تتغير وتتحول إلى أشكال أخرى أمام أعين المشاهدين.

ولقد تعرضت كاميرات التصوير السينمائية خلال مسيرة السينما للكثير من التطورات، لكنها لم تكن تغييرات جذرية، ومن المثير للغربة ان هذه الثورة الرقمية الهائلة التي توغلت في كل منزل، لا يبدو أنها اثرت في كاميرات التصوير السينمائية، فالحمل ما زال يجري على الطريقة المكلفة جدا وهي قديمة، حيث أصبحنا نشاهد الأفلام رقما بواسطة الأقراص

¹ كريمة منصور، مرجع سبق ذكره، ص 18.

الدمجة العادية (VCD) او الرقمية (DVD) وتناقل الصور والأفلام بين اجهزة الجوال رقميا¹.

فالسينما الرقمية ببساطة هي تقنية جديدة في التسجيل والعرض، تتمثل في التعامل مع الصور بمبدأ الصفر والواحد (البث والبايث)، أي التعامل مع الصور على أنها اشارات كهربائية ثنائية (رقمية) بدلا من طبعها وتحميضها كيميائيا على ورق حساس، تماما كما نلتقط الصور والأفلام في أجهزة الكمبيوتر او الجوال، إذ لا يوجد شريط بل لا توجد صورة ملموسة اصلا، ولكننا هذا ما يحدث مع السينما الرقمية، فالكاميرا الرقمية تصور وتخزن المعلومات في ذاكرة الكترونية موجودة بداخلها يمكن للمصور سحب المعلومات ونقلها إلى جهاز كمبيوتر عادي، ثم العبث بها وتحريرها كما يشاء، دون وجود أي شريط في كامل العملية الانتاجية.

القسم الثالث:

من منظور التأثير بنمو السوق إلى العصور التالية

أ- عصر الريادة (1895 - 1950):

في هذا العصر بدأت صناعة الفيلم الكاميرا الأولى، الممثل الأول، المخرج الأول، بتقنية جديدة تماما، فلم تكن هناك أصوات على الاطلاق، ومعظم الأفلام كانت وثائقية، خبرية، وتسجيلات لبعض المسرحيات، واول دراما روائية كانت مدتها حوالي خمسة دقائق، فأصبحت مألوفة حوالي عام 1905م، وكانت ما تزال أداة اتصال جديدة، فلا يجب أن ينظر إليها على انها تافهة، ربما تكون حقا بدائية، ولكن يجب ادراك أن الطاقة والعمل الذي يدل لانتاج هذه الأفلام كان مبهرًا، وأن اخذ المنتجين على عاتقهم مهمة انتاج هذه الأفلام كان امرا متميزا.

ب- عصر الأفلام الصامتة (1911 - 1926)

¹ زينة عقاب، مرجع سبق ذكره، ص 18.

يتميز هذا العصر عن سابقه بكثرة التجريب في عملية مونتاج الأفلام، فلم تكن هذه المرحلة صامته بالكامل، فقد كانت هناك استخدامات لطرق ومؤثرات صوتية خاصة، بينما لم يكن هناك حوار على الإطلاق حتى المرحلة الثالثة، فاختلف الشكل، واختفت التسجيلات المسرحية لتحل محلها الدراما الروائية، ويعد هذا أيضا بداية لمرحلة الأفلام الشاعرية ذات الطابع التاريخي، وتكلفت أفلام هذه المرحلة أموالا أكثر، وبدأت مسألة نوعية وجودة الفيلم تثير جدلا، كما صنعت أنواع مختلفة من الأفلام في هذه المرحلة¹.

ت - عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية: (1927-1940م):

يتميز هذا العصر بأنه عصر الكلام أو الصوت، ويبدأ هذا العصر بإنتاج أول فيلم بعنوان "مغني الجاز" عام 1927م بالإضافة إلى أفلام ناطقة أخرى متنوعة انتجت في هذه المرحلة، كما شهدت أفلام الثلاثينيات استخداما أكثر للألوان، وبدأت الرسوم المتحركة، وظهرت أيضا العروض النهارية الأفلام، وبدأت تتنامى في المسارح مع موجة الكوميديا، وفي هذه المرحلة أيضا بدأت نوعية الفيلم تزداد أهميتها مع ظهور جوائز الاوسكار، وحب الجمهور للسينما، ومن هنا أصبح ينظر للفيلم في هذه المرحلة كمراهق بدأ ينضج، ويمكن التمييز بين الأفلام التي كلفت أموالا كثيرة عن الأفلام التي لم تكلف كثيرا، وبالرغم من أن التقنية المستخدمة في صناعة الفيلم كانت ما تزال بدائية، لكنها بهرت العديد من رواد السينما¹.

ث - العصر الذهبي للفيلم (1941-1954م):

ازدهرت فيه الكوميديا بشكل ملحوظ، والأفلام الموسيقية، كما انتشرت أفلام الرعب وكذلك ظهرت الأفلام الجماهيرية في هذه المرحلة والتي يمكن تصنيفها إلى أفلام الاستخبارات، والأفلام الاستغلالية، أما أفلام الخيال العلمي فقد ظهرت حوالي 1950م.

ج - العصر الانتقالي للفيلم (1955-1999م):

¹ كريمة منصور، مرجع سبق ذكره، ص 20

ظهرت في هذا العصر التجهيزات الفنية المتطورة للفيلم، من موسيقى وديكور وغيرها، فبدأت الأفلام من الدول المختلفة تداخل إلى الولايات المتحدة الأمريكية من خلال حوائط هوليوود السينمائية، وبدأت الأفلام الجماهيرية تستبدل بأفلام رخيصة، كما بدأت الاستديوهات الكبيرة تفقد الكثير من قوتها في مجال التوزيع.

كما ظهر لصناعة الفيلم عدو جديد يسمى التلفزيون، مما أبرز المناقشة حول نوعية الفتح وجودته.

بدأت السينما تقتحم موضوعات اجتماعية أكثر نضجا وانتشرت الأفلام الملونة لتصبح الأغلبية بحوار الأبيض والأسود، وبدأت الحرب الباردة لتغير وجه هوليوود، وظهرت المؤثرات الخاصة، وبرزت الفنون الأخرى المصاحبة كالديكور والاستعراضات.

ح- العصر الفضلي للفيلم (1967-1979م):

يرى بعض المؤرخين أن هذه الفترة بالفعل هي مرحلة الفيلم الحديث، وكانت مرحلة جديدة وقتها، ويبدأ العصر الفضلي للسينما بإنتاج فيلمي الخريج وبوني وكلايد عام 1967م، وظهرت عدة أفلام خالية من الصور المتحركة، وكان من جراء انتشار نوعية من الأفلام الناضجة الخارجة عن الأخلاق العامة، فانخفضت نسبة أفلام الأبيض والأسود إلى 3% من الأفلام المنتجة في هذه الفترة، فأصبحت هوليوود تعرف حقا كيف تصنع أفلام¹.

خ- العصر الحديث للفيلم (1980-1995م):

بدأ هذا العصر عام 1977م عندما أنتج فيلم "حرب النجوم" الذي يعد أول اسهام للكمبيوتر والتقنية الحديثة في تصميم المؤثرات الخاصة، لكن يبدأ هذا العصر عام 1980م لأنه يعتبر أن فيلم "الامبراطورية تقاوم" نقطة البداية، وفي هذه المرحلة بدأ انتشار الكمبيوتر والفيديو المنزلي، والتلفزيون السلكي.

¹ زينة عقاب، مرجع سبق ذكره، ص ص 20، 21.

اعتمدت هذه المرحلة اعتمادا كبيرا على الميزانية الضخمة بدلا من النص والتمثيل، ولكنها احتفظت بالقدرة على انتاج نوعية جيدة من أفلام التسلية الممتعة¹.

خصائص السينما

خصائص السينما هي:

تتميز السينما بمجموعة من الخصائص نذكر منها:

- توظف السينما الحركة والصوت واللون والمؤثرات مما يؤثر على الجماهير لكونها تخاطب جميع الحواس.
- من خلال السينما يحاول المخرج أن ينقل إلى المتفرج هذا الاحساس كما يمكن أن يقنع بفيلمه المئات المحتشدة من الناس.
- تختصر السينما زمن الحدث بحيث يكمن اختصار الزمن من ساعات او أيام أو سنوات إلى ثوان أثناء العرض.
- قدرة التأثير المالية على الجماهير بحيث تعتبر السينما وعاء معرفيا ثقافيا من خلال اعتمادها على أسلوب جذب المشاهد.
- أن عين المخرج تلتقط صورا فنية مشوقة وكذلك تقوم عين المتفرج بدور السيادة في فهم الصورة وتحليلها وتأويلها فنيا وفكريا.
- يغلب على السينما الطابع الترفيهي وتقديم القضايا بهذا الطابع عكس الأفلام التسجيلية والتعليمية.
- بإمكان السينما تكبير بعض المشاهد الصغيرة تعجز العين عن رؤيتها.
- تساعد في اتقان عملية التعلم عن طريق إزالة الغموض في بعض المفاهيم وذلك لأن الصورة أكثر ادراكا من لغة الكلمات.
- السينما لديها القدرة على اظهار الحقائق وذلك بإبراز عناصر رئيسية من الواقع، واستبعاد العناصر الأقل أهمية والتي قد شتت ذهن المشاهد¹.

¹ محمود ابراقن ، مرجع سبق ذكره، ص21.

- تسعى بالارتباط بالواقع من خلال عرضها الأفلام تعبر عن الواقع.
- تقوم الصورة على تسجيل مواقف وخيارات غير متكررة فهناك من الأمور ما يصعب تكرار حدوثها.

وظائف السينما:

تعتبر السينما القوة التي تصوغ الآراء والأفكار والاتجاهات والأنواق ذلك لأن لديها قوة التعبير عن العواطف والمشاعر... وهنا نجد للسينما عدة وظائف نذكر منها:

- أ- وظائف اعلامية: تعمل على تزويد الفرد بالمعلومات.
- ب- وظيفة اجتماعية: تستطيع السينما من خلال أن تدعى مرآة الحقيقة للحياة فهي تعطي لها الكثير وتقدم حلولاً للمشاكل التي كان الانسان يجهلها كما أنها تزيد من الشعور بالإحساس بالانتماء القومي.
- ت- وظيفة تعليمية: فهي تبرز من خلال الأفلام التسجيلية.
- ث- وظيفة ترفيهية: فهي تمثل أداة للتسلية والامتع.
- ج- وظيفة التنمية: وهذا من خلال تنمية الشعور بالولاء والانتماء والادراك للمصالح والفوائد من أجل تحقيق الأهداف.
- ح- تشكل الرأي العام والاتجاه: فهي تؤثر تأثيراً بالغاً على الجمهور إذ يتميز هذا العرض بالواقعية والوضوح فهي تساعد على جلب الانتباه واثارة الاهتمام.

¹ جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1982، ص28.

تاريخ السينما الفرنسية:

يمتد تاريخ السينما الفرنسية بدءاً من زمن السينما الصامتة التي سادت بين العام 1896م-1929م والذي يطلق عليه تاريخ سينما المشهد الذي تطور بسرعة ليصبح الفن السابع والذي يعود تاريخه إلى مساء 22 كانون الثاني 1895م عندما دفع الجمهور فرنكا فرنسيا واحدا ثمن الجلوس أمام شاشة بيضاء في صالون الهندي في شارع الكابوسين

ليشاهدوا أولى عشرة أفلام للأخوين لوميير أطلق عليها سينما "اللقطات" كان أولها خروج العمال من المصنع.

أصدر الإخوة لوميير العرض الأول مع التصوير السينمائي في باريس 28 ديسمبر 1895م كانت صناعة السينما الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين هي الأكثر الأهمية في العالم.

اخترع أوغست ولويس ولوميير التصوير السينمائي ويعتبر العديد من المؤرخين أنّ فيلمهما كان بمثابة الولادة الحقيقية والأولى للتصوير السينمائي¹.

شهدت البدايات الأولى للصناعة السينمائية في فرنسا هيمنة أربع شركات: شركة باتي، شركة أفلام غومونت، شركة مليس، وشركة الإخوة لوميير.

اخترع جورج مليس العديد من التقنيات في القواعد السينمائية، م من بين مواضيعه الرائعة التي كانت بمثابة بداية للسينما السوربالية هو فيلم الخيال العلمي "الأول رحلة إلى القمر" في عام 1902م.

في عام 1902م تخلى لوميير عن كل شيء باستثناء إنتاج أسهم الأفلام، تاركا مليس كالأضعف بين الثلاثة الآخرين ليتقاعد في عام 1914م.

من 1904م إلى 1911م قادت شركة باتي العالم في إنتاج و توزيع الأفلام في غومونت، عينت أليس غاي بلاشي الرائدة سكرتيرة غومونت السابقة رئيسة للإنتاج وأشرفت على حوالي 400 فيلم، أول فيلم لها "لافي أوشوا 1896م حتى عام 1906م"، ثم واصلت مسيرتها المهنية في الولايات المتحدة، كما فعل موريس تورون و ليونس بيريت بعد الحرب العالمية الأولى في عام 1907م امتلكت شركة غومونت و أدارت أكبر أستوديو سينمائي في العالم إلى جانب الازدهار في مجال بناء السينما الفاخرة مثل قصر غومونت و قصر باتي

¹كاظم مرشد السلوم-23,11,2010

(كلاهما عام 1911م) إذ أصبحت السينما تحديا اقتصاديا للمسرح الشرعي بحلول عام 1914م¹.

بعد الحرب العالمية الأولى:

بعد الحرب العالمية الأولى عانت صناعة السينما الفرنسية نقص رأس المال و تناقص إنتاج الأفلام كما حدث في معظم البلدان الأوروبية الأخرى، أتاح هذا المجال لصناعة الأفلام في الولايات المتحدة بدخول سوق السينما الأوروبية، إذ يمكن بيع الأفلام الأمريكية بسعر أرخص من المنتجات الأوروبية، و ذلك لأن الاستوديوهات قد استردت بالفعل تكاليفها في السوق المحلية عندما بدأت استوديوهات الأفلام في أوروبا بالتراجع و الفشل، بدأت العديد من الدول الأوروبية في وضع حواجز على الاستيراد، إذ قامت فرنسا بتثبيت حصة استيراد تبلغ 7.1، وهذا يعني أنه بالمقابل كل 7 أفلام أجنبية مستوردة من فرنسا، سوف يتم إنتاج فيلم فرنسي و عرضه في دور السينما الفرنسية.

السينما الفرنسية الجديدة:

أحدثت رؤى وتوجهات الجيل الأول من الموجة الجديدة في مجال الفن السابع في فرنسا، وذلك كحركة مجددة ثورية إبداعية متكاملة أنتجت تطويرا "La nouvelle vague" جوهريا في هذا الحقل طال الكم والنوع، وتمتد مرحلة تلك الموجة ما بين عامي 1958م و1962م، كما يشكل قوام تلك الحركة الواسعة أكثر من 200 مخرج، أنجزوا قرابة 400 فيلم. ان الموجة الجديدة تأثرت باتجاهات سينمائية متعددة من السينما الأمريكية والإيطالية وكذلك كان للأوضاع السياسية في فرنسا تأثير بالغ في ظهور هذه الموجة خاصة عندما وصل ديغول الى الحكم عام 1958م، إذ كان ما لرو وزيرا للثقافة آنذاك.

¹ " مؤرشف من الأصل في 11 أكتوبر 2017 ص Universalis.encyclopaedia" présentation du cinématographe lumiere

والحقيقة فإن الموجة الجديدة تشكل وحدة كلية في كل مظاهرها التاريخية والفكرية والفنية الاقتصادية، وأهم ما في الموجة الجديدة أنها انطلقت كثورة ضد السينما التقليدية، ومن أهدافها السياسية أنها تأسس سينما فرنسية وطنية، الحرية في التعبير السينمائي.

ومن أبرز أولئك المخرجين في الموجة الجديدة الفرنسية "فرانسوا تريفو، جان لوك غودار، لوي مال، أريك لومير" وكان ظهور هذه الموجة الجديدة نتيجة للأزمة التي اجتاحت السينما حينها، فخاصة منافسة التلفزيون.

حيث حملت للفن السينمائي الفرنسي العالمي، الكثير من النظريات والمفاهيم السينمائية التي ساهمت بالتالي في تطوير السينما العالمية ككل، وبعد ابداعات رواد الموجة الجديدة واصل مبدعون كثر إخراج الأفلام التي تتسق مع روحية هذه التوجهات أمثال "تريفو، غودار"

ربما تساءل: ما اللغة السينمائية التي تجمع بين أولئك المخرجين الى السينما؟
إذ حيث ارتبطوا هؤلاء المخرجين باتجاه فكري وأيديولوجي اسسه مجلة (كراسات السينما) التي تعد أول مجلة نظرية سينمائية.

يؤكد معظم النقاد ان ظهور الموجة الجديدة في السينما الفرنسية كان نتيجة للأزمة التي اجتاحت المجال فرنسا وعالميا وخاصة في الخمسينيات من القرن الماضي، حيث شهدت هذه السنوات انخفاض نسبة التردد على صالات السينما في كل من الولايات المتحدة وأوروبا.¹

هذه الأزمة أثرت على التركيب الإنتاج السينمائي العالمي وتولدت الحاجة والضرورة الى احداث التغييرات، إلا ان الإنتاج السينمائي الهوليود، استحبا لهذه الأزمة تعديلات شكلية على وسائل الإنتاج، فهذه التغييرات تتمثل في طبيعة التكنولوجيا السينمائي.

وعلى إثر تلك الأزمة ظهرت نتائج عديدة على الصعيد الفرنسي، ومنها الإنتاج الضخم للجمهور الواسع، الأفلام باهظة التكاليف، التكنولوجيا السينمائي الخارق، الشاشات الكبيرة، بروز

¹ شاكر نوري ديسمبر 2012-23

سلسلة الأفلام الحديثة التي تعالج موضوعات عالم المراهقة، من خلال تقديم جيل جديد من الممثلين الشباب أمثال "جيمس دين".

أما بالنسبة لهذه النتائج في فرنسا فتجسدت في أشكال عديدة، إذ ظهرت الاتجاهات العالمية المذكورة ولكن بشكل أقل تعقيدا مما هو في الولايات المتحدة متماشية في ذلك مع التقاليد الخاصة بالإنتاج الفرنسي، واما توجه الإنتاج الأمريكي الضخم، فدخل فرنسا عن طريق الإنتاج المشترك الثنائي ومتعدد الجنسيات.

حيث ظهر في فرنسا نجوم لامعة مثل "جان مورو"، وأما في شأن الأفلام الجادة المستقلة فظهرت مجموعة كبيرة من المخرجين الشباب والنقاد أمثال "كلود شابلور، فرانسوا تريفو" وكان أول إنتاج يؤرخ للفيلم الجاد المستقل، عبارة عن عمل روجيه فاديم "والله خلق المرأة" في عام 1956م وفي الوقت عينه برزت الأفلام التقليدية مع النجوم الكلاسيكيين من بينهم "مورغان فرنانديل" وذلك على الطريقة النجومية الفرنسية¹.

و إزاء كل تلك الاتجاهات السابقة في الإنتاج الفرنسي، لم يبق سوى الجيل الشباب من المخرجين الذين كوّنوا مدرسة الفيلم الفرنسي القصير، و إضافة الى ذلك ظهر المخرجون الشباب الذين بدؤوا في السينما تيك " متحف السينما" و "النوادي السينمائية" في مقدمهم غودار، شابلور و كان أولئك المخرجون الشباب ممثلين بالحماس، و حولوا ذلك الحماس الى طاقة مبدعة و هم الذين حددوا السينما الفرنسية و خاصة في سياقات معالجتها للموضوعات التي لم يطرقها المخرجون السابقون و بشكل بارز في القضايا الجديدة الملتهبة التي تخص الشباب آنذاك : خيبة، رسالة الاجتماعية، علاقات العاطفية.

استطاع غودار نوعا ما أن يحطم الأسلوب الروائي التقليدي في السينما الفرنسي، فمن خلال الرواية، طرح نمطا جديدا من الأسلوب السينمائي المبني على المونتاج والتقطيع والمخاطبة بشكل المباشر للجمهور، وذلك في فيلمه " يهرب من يقدر، الحياة".

¹كاظم مرشد السلوم

وأيضاً لجأ غودار الى تقنية إيقاف الصورة وتحريك الفيلم، كادرا تلو الآخر كي نرى حركة الحدث ويقول غودار حول هذه التقنية " تثبتت الصورة كان الهدف منه، منح نفسي والمتفرج وقتاً للتأمل بواسطة تقنية من نوع جديد السينما والتلفزيون، إن التوقف امام بعض الصور يشبه الى حد ما توقف الطبيب امام صورة الأشعة أو رسم بياني لضربات القلب".

يعد فيلم غودار عملاً سينمائياً جديداً للكل للإنتاج السينمائي الفرنسي، حيث يعد غودار هو المبدع الموجة الجديدة للسينما الفرنسية، ورائداً من رواد السينما تلك السينما التي شحنت بطاقات شخصية إبداعية ميزتها عن ركام الأفلام المنتجة في فرنسا والعالم¹.

أهم المدارس م المخرجين في السينما الفرنسية:

في عام 1895م التقطت عدسة الأخوين لوميير أول فيلم معروف في التاريخ حدث كل ذلك في "la sortie l'usine lumière à Lyon" والذي كان في باريس، ومن هنا التقطت بنا قاطرة الإبداع الفرنسية لتساهم بالكثير والكثير لتصل السينما الى مكانتها الحالية. الفن السابع انطلق من فرنسا، حيث نسبة الأفلام في العالم بأكمله تكونت من 70% من السينما الفرنسية بمفردها وما قدمته للعالم من مدارس ولغات سينمائية تجد أثرها واضحاً في كل الأعمال السينمائية على مستوى العالم بدءاً من السينما الصامتة انتقلاً الى السينما الانطباعية مع الواقعية الشعرية، ثم وصولاً الى الموجة الجديدة بقيادة "غودار"، والحديث عن كل المداري والمخرجين، ومن خلال هذا الفصل سوف نقوم باستعراض أهم مخرجي كل مدرسة سينمائية فرنسية.

أولاً: الواقعية الشعرية

إن الواقعية الشعرية مهمة في تاريخ السينما الفرنسية، ليس فقط لأنها تصل بين خطي فترتين سينمائيتين مهمتين و متعارضتين ظاهرياً و هما خطأ " لوميير و مليس"، لأنها تحدث انصهاراً بين غريزتين أساسيتين في السينما و هما ذائقة الوثيقة الملموسة و انقلاب

¹ جوفري نويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم السينما المعاصرة 1960-1995، القاهرة، ط1، 2010م، ص317

الخيال العاطفي، و ستظل هناك دائما واقعية شعرية طالما بقي الفن السابع ظاهرة تشكيلية اجتماعية و إنسانية، وتاريخها نستطيع ان نميز بين عامي 1922م-1957م و هو العام الذي سيشهد ظهور جيل "الموجة الجديدة"، ظهور تيار من الإنتاج الفرنسي تدعمه حركة معقدة تختلط فيها الملاحظة المريرة بالتمرد و الرغبة في التحرر و المشاعر الحانية القاسية و هذا هو قلب الواقعية الشعرية الفرنسية¹.

في الثلاثينيات برزت السينما الشعرية في فرنسا، وكان مؤرخ السينمائي جورج سادول هو الذي أطلق تعبير السينما الشعرية يصف به مجموعة الأفلام التي انتجت في أواسط الثلاثينيات والأربعينيات، والتي كانت تعالج مواضيع مستمدة من واقع الحياة الاجتماعية واليومية، ومن أبرز ممثلي هذا التيار المخرج مارسيل كارينه التي تعاون مع أفلامه مع الشاعر جاك بريفيه ومن أشهر أفلامه:

-jenny 1936

-Drôle de drame 193

-le quai des brumes 1938

-Les visiteurs du soir 1942

-Le pays Dou je viens 1959

جان رينوا

يكشف قارئ سيرة رينوا، ان معظم أفلامه صورة ذاتية مبتكرة عما تزخر به حياته من عواطف وهواجس وآمال، وتمثلت عبر سنوات طويلة في ابداع سينمائي متميز، حيث أراد رينوا في أبرز أعماله السينمائية أن يضيء جانبا جديدا من الموضوع الذي يتناوله فاختيار، على الرغم من المشاكل التي تعرض لها، ان يكون تجريبيا بفكر يتخلص من هيمنة الواقعية الفوتوغرافية، حيث خلق شعرية سينمائية خاصة به، وهو ما قدمه في كل أفلامه وعلى رأسها:

¹ موسوعة ويكيبيديا

- Le bled 1929
- Chord and company 1932
- Grand illusion 1937
- The diary of a hotel cleaner 1946

ثانيا: السينما الانطباعية

نادى جيل الانطباعية بمساواة السينما مع الشعر والأدب والغناء، كفن له تأثيره الواضح على المجتمع، وبدوا في عقد مقاربات بين الفنانين السينمائيين في ذلك الوقت مثل "شارلي شابلن"، وكان محورهم الأساسي استخدام أدوات مختلفة للتعبير عن الانطباعات العاطفية¹.

آبل قابص

هو رائد من رواد السينما الصامتة، واحد أهم من طبقوا المونتاج السينمائي، يعتبر أهم مخرجي الانطباعية الفرنسية، كانت أفلامه تطويعا للمشاعر التي يمر بها الانسان ذاتيا من خلال دمجها في قصص اجتماعية، وعلى هذا المنوال بين الصامت والناطق ظهرت لنا فترة سينمائية من اهم الفترات على الاطلاق، واهم ما قدمه آبل نجد

- La digue 1911
- Il Ya des pieds au plafond 1912
- La fleur des ruines 1915
- Napoléon 1927

جرمين دولارك

واحدة من اهم المخرجات على مدار تاريخ السينما بأكمله، صاحبة 59 عاما، في الحياة قدمت لنا عديد الأعمال التي أكدت على اهداف وخصائص السينما الانطباعية، وما قدمته للسينما من اعمال قد يوضح بشكل اغنى من الكلمات ما قدمته للحقل السينمائي، ومن أهم أعمالها:

- Les sœurs ennemies 1915

¹جوفري نويل سميث، مرجع سبق ذكره، ص320

-Le bonheur des autres 1919

- Le belle dame sans merci 1921

ثالثا: الموجة الجديدة الفرنسية

انطلاقا من أواخر الخمسينيات بدأ بعض الشبان، النقاد في الأصل بالثورة على كل الأفكار السينمائية حينها، ومواجهتها بالتححرر الفكري في تناول أفكار جديدة في الاعمال السينمائية وابتكار أساليب مختلفة عن السائد في تلك الفترة، ومن هنا تأسست الموجة الجديدة والتي بزغت تحت رايتها أسماء تصنف على انها من أفضل مخرجي السينما على الإطلاق¹

غان لوك غودار

يعتبر أهم مخرجي فرنسا على الإطلاق واشد صانعي أفلام الموجة الجديدة تطرقا، حيث تعبر أفلامه عن آرائه السياسية ومعرفته بتاريخ السينما، وكثيرا ما يستعين في أفلامه بالفلسفتين الوجودية والماركسية وهو ما عارض السائد في السينما الهوليوود حينها وعلى مستوى السينما الفرنسية.

حيث قام غودار ببعض المحاولات السينمائية قام عام 1960م وهم:

-Opération béton 1955

-Une femme coquette 1955

-Tous les garçons s'appellent Patrick 1957

استمر غودار في كتاباته النقدية القوية للموجة الجديدة وبداية من أوائل الستينيات، حيث قرر غودار البدء بأول أفلامه الطويلة، ومن هنا انطلق غودار في استعراض أفكاره معبرا عن الموجة الجديدة².

واهم أفلامه الطويلة:

-About de souffle 1960

¹كاظم المرشد السلوم
²شاكر نوري

-Vivre sa vie 1962

-Les carabiniers 1963

فرانسوا تروفو

واحد من اهم مؤسسي الموجة الجديدة رفقة غودار، بدأت ميول فرانسوا الاخراجية منذ طفولته، حيث كان على اطلاق كبير لدرجة انه ترك المدرسة عندما أصبح في الرابعة عشر من عمره، وبدأ في العمل، وبعد مرور سنة أسس نادي عشاق السينما، وقد أتيحت له فرصة مقابلة الناقد الفرنسي "أندريه بازية" الذي اعطى له الرؤية العميقة للسينما والتي ساهمت في تكوين عقلية ترفو السينمائية تحت مسمى الموجة الجديدة، لتخرج لنا اعمال خالدة مثل:

-The mischief-makers 1957

-Astor of water 1958

-The 400 blows 1959

حيث حقق ترفو نجاحا شديدا على جميع المستويات، فما بين النجاح النقدي الكبير والاقبال الجماهيري الشديد على تحية الفيلم وصانعه.

رابعا: الألفية الثالثة

خفت بريق السينما الفرنسية مع تقدم الوقت والتحول الألفية الثالثة، فلقد تطورت السينمائيات العالمية، وسيطرت هوليوود على العالم السينمائي، ومع ذلك ظلت السينما الفرنسية ببريقها الخاص وبأعمالها الخالدة نجما ساطعا، وتظهر بعض الأعمال منذ بداية الألفية الثالثة لتذكرنا بسطوع هذا النجم ومدى جماليته¹.

ميشيل هاذنا فيسوس

هو مخرج فرنسي بدأ مسيرته الفنية عام 1988م الفائز بالأوسكار عن فيلم صامت فب العام 2012م كأفضل مخرج في الفيلم "الفنان"، هم أشهر مخرجي فرنسا في الألفية الثالثة

¹ جوفري نويل سميث، مرجع سبق ذكره، ص ص22,23

الحالية، ولعل ما قدمه في فيلمه "الفنان" أظهر لنا إلى أي مدى هذا المخرج فنان فعلا فاز بالأوسكار، ومنافسا أكبر المخرجين العالميين.
ومن أعماله:

- The artiste 2011
- The Player 2012
- The se arche 2014

فرجينيا ديانة

ربما لا تعتبر فيرجينيا من نخبة مخرجي السينما الفرنسية في الألفية الثالثة، ولكن انتاجها للثورة الجنسية في أفلامها وتطويعها لإخراجها افلامها حسّها الفني المتميز، أهم اعمالها

- Mutantes 2009
- Bye bye blondie 2012
- Râpe me 2000
- Petty thon 2001

جينز جوي

من اهم مخرجي الألفية الثالثة في فرنسا، واسلوبها المختلف يظهر بقوة على كل أعمالها،
ومن اهمها:

- The taste of others 2000
- 24 hours in the life of a woman 2003¹

¹ جوفري نويل سميث، مرجع سبق ذكره، ص ص22,23

خلاصة الفصل:

في الأخير نستنتج أن السينما الفرنسية تضم الأفلام والأعمال الفنية التي أنتجت ضمن فرنسا أو أخرجت من قبل مخرجين فرنسيين ضمن فرنسا أو في الخارج، وتعتبر فرنسا هي منشأ السينما ووضعت حجر الأساس للعديد من المساهمات الهامة في الشكل الفني وعملية صنع الأفلام بحد ذاتها. بدأت العديد من التيارات السينمائية الهامة، بما في ذلك الموجة الجديدة، في هذه البلاد. يلاحظ وجود إنتاج أفلام قوية بشكل خاص، ويرجع ذلك جزئياً إلى الحماية التي توفرها الحكومة الفرنسية.

والتي لم تتناول فقط مواضيع تخص فرنسا ومجالاتها منها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، بل تناولت مواضيع تخص الدول الأخرى، من بينها المهاجرين الجزائريين القاطنين في البلاد الأجنبية والتي بدورها أوصلت أو أعطت لنا معلومة رسالة كيف يعيشون المهاجرين الجزائريين من عذاب وألام مختلطة بالسعادة والحزن.

الفصل الثالث: اللغة السينمائية والفيلم السينمائي

تمهيد

المبحث الأول: الفيلم السينمائي

المطلب الأول: مفهوم الفيلم السينمائي

المطلب الثاني: مراحل تطور الفيلم السينمائي

المطلب الثالث: أنواع الأفلام السينمائية

المطلب الرابع: طاقم الفيلم السينمائي

المبحث الثاني: ماهية اللغة السينمائية

المطلب الأول: مفهوم اللغة السينمائية

المطلب الثاني: عناصر اللغة السينمائية

المطلب الثالث: أسس اللغة السينمائية

المطلب الرابع: الشفرات في اللغة السينمائية

خلاصة الفصل

تمهيد:

تعتبر الأفلام السينمائية من أهم وسائل الاتصال الجماهيرية، وللفيلم السينمائي لغته الخاصة التي تميزه عن اللغات الأخرى بميزاتها الابداعية، تعتمد على عناصر بصرية وأخرى سمعية، وهذه العناصر تساهم في صناعة الفيلم السينمائي وفهم دلالات ورسائل هذه الأفلام، وهذا ما سوف نتطرق إليه في فصلنا هذا بعنوان اللغة السينمائية والفيلم السينمائي، حيث سنتعرف على اللغة السينمائية بأهم عناصرها وأسسها وعلى الشفرات التي توجد في اللغة السينمائية، مروراً إلى الفيلم السينمائي وذلك بالتعرف على أنواعه ومراحل تطوره وأخيراً الطاقم الذي يوجد أو يتكون من خلاله الفيلم السينمائي.

مفهوم الفيلم السينمائي

الفيلم السينمائي وثيقة اجتماعية مهمة تساهم في رسم قوانين حركة ديناميكية المجتمع وفهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الانسان والمجتمع، فلم يعد الفيلم السينمائي يضع وجهها لوجه ظواهر العالم المتجانس من الموضوعات بل عناصر من الواقع غير متجانسة تماما، خاصة أن ميكانيزمات الهوية الاجتماعية، فقد أصبحت تتحدد بشكل متسارع، كل علامة أو أي عنصر يدخل في تشكيل الصورة يحمل معه قوة مؤلمة ودقيقة للحقيقة الراهنة¹.

وكلمة **فيلم** باللغة بالإنجليزية **غشاء بلورة**، يعني بلورة التصوير الصوتي ثم الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصورة وحفظها². ويعني أنه شريط من السليلوز مغطى بطبقة فلاتينية حساسة للضوء وتسجيل فوقه الصور³.

فالفيلم السينمائي عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة عن موضوع أو مشكلة أو ظاهرة مطبوعة على شريط ملفوف على بكر، تتراوح مدة عرضه عادة من 10 دقيقة إلى ساعتين، حسب موضوعية والظروف التي تحيط به والأفلام السينمائية تعد وسيلة هامة من وسائل الاتصال التي يمكن استخدامها لتوضيح وتفسير التفاعلات والعلاقات المتغيرة في مجالات كثيرة.

مراحل تطور الفيلم السينمائي

تمكن الأخوان الفرنسيان اوجست لومبير ولويس لومبير وهما صناع المعدات الفوتوغرافية، تمكنا من صنع آلة لعرض الأفلام وأخرى للتصوير الفيلمي "توغراف"، وكان

¹ محمد أشريكة، الصورة السينما التقنية والقراءة، دراسة الدار المغربية العربية، المغرب، نوفمبر 2016، ص 127.

² ماري تيريز جرونو، معجم المصطلحات السينمائية ح - F، ص 46.

³ فؤاد الساري، وسائل الاعلام والنشأة والتطور، دار أسامة للنشر والتوزيع، طبعة مزيده ومنفتحة، عمان الاردن، 2015، ص ص 290-291.

ذلك ارهاصا للكلمة التي انتشرت في كافة أجزاء العالم وهي السينما المأخوذة من الكلمة اليونانية القديمة KENEMA وتعني الحركة:

بدأت سينماتوغراف لومبير مع تجار (ج، هـ، شولتر) في حساسية الضوء عام 1925م، واخترع التصوير الفوتوغرافي في عام 1838م.

وفي 28 ديسمبر 1895 إستأجر الاخوان لومبير الصالون الهندي بمقهى GRAND CAFé في شارع كابوسين حيث عرض اول فيلم سينمائي في العالم على الجمهور، وكان البرنامج عبارة عن 10 أفلام، يتراوح طول الفيلم الواحد بين 15 و 20 مترا وهو ما يستغرق زمن دقيقتين زمن يصل إلى الدقيقتين وكان ثمن الدخول إلى هذا العرض من جانب جمهور المشاهدين فرنكا فرنسيا واحدا، وكانت جميع الأفلام المعروضة صامتا وبعد مرور 4 أشهر حيث قدم اديسون السينما إلى الولايات المتحدة الأمريكية وبالتحديد في الثالث والعشرين من ابريل عام 1892م، حيث أول عرض لسينما في نيويورك وصادف نجاحا كبيرا¹.

وفي نفس العام أنتج مصنع ليون فرنسا مائتي جهاز لإلتقاط وعرض الصور المتحركة وهكذا إستقرت النظريات الأساسية لتصوير وعرض الصور المتحركة وتطبيقها تجاريا في كل من فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية وانجلترا، وبذلك عقت السينما مختلف أقطار العالم. حيث لم تمض سوى الصور المتحركة جميع العواصم الاوروبية، ثم انتقلت سينما لومبير بعد ذلك إلى اليابان والهند وأستراليا ولم تمضي سنة على اول سينما في باريس إلا وكانت تغزو العالم كله وأصبحت السينما فنا عالميا.

أنواع الأفلام السينمائية

هناك عدة تصنيفات للفيلم السينمائي من بينها نذكر:

¹ رومسية بزار، صورة الطفل في السينما الثورية الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفيلم "أول نوفمبر"، مذكرة ماستر في علوم الاعلام والاتصال، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، السنة 2016-2017، ص 29.

أولاً: أنواع الأفلام السينمائية من حيث المضمون

1- الأفلام السريالية: نحاول تصوير الاحساسات الداخلية والحالات الذهنية عن

طريق خلط الصور ببعضها.

2- **الفيلم التجريدي:** أصبحت الأشكال التجريدية والدوائر والمربعات والأمواج والخطوط المتقاطعة تتحرك وتتغير وتتداخل في بعضها البعض دون أن تصور أي شيء موجود في الطبيعة أو ما نشاهده في هذه الأفلام ليس أشكالاً من الحياة بل الحياة متحررة الأشكال وما يتبعها من رقص وإيقاع وزخارف متحركة من خطوط ومستويات وأحجام.

3- **الفيلم الواقعي:** ويشمل المستويات السينمائية التالية: يضم فيلم الرحلات، والأفلام

التعليمية، أفلام التدريب، الفيلم التسجيلي ويقسم من ناحية المضمون إلى نوعين:

أ- الأسلوب التسجيلي الوثائقي:

ويتميز بهدف ذي المغزى الاجتماعي، السياسي، وبأنه دائماً يشمل على رسالة محددة، واضحة وتنتم بالمباشرة والصراحة¹.

ب- الأسلوب الحقيقي الواقعي:

وهو الذي يضم فيلم الحقيقة وفيلم الأحداث، أي يجمع بقية أشكال الانتاج الغير الروائي دون الفيلم التسجيلي ذي المغزى السياسي الاجتماعي.

4- **الفيلم الروائي أو فيلم الخيال:**

وهو الذي يعتمد على الخيال أثناء سرد القصة، كما يعتمد على الصوت والموسيقى والحوار، والفيلم الروائي نمطين:

- نمط الأفلام الروائية الطويلة

- نمط الأفلام الروائية القصيرة.

ثانياً: أنواع الأفلام السينمائية من حيث النوعية

1- **أفلام الحركة:** هي التي تعرض متاعب الانسان في الحياة بأسلوب سريع ومنتظم.

¹ فؤاد شعبان، عبيد صبطي، تاريخ وسائل الاتصال وتكنولوجيااته الحديثة، ص ص 104-105.

- 2- أفلام المغامرات: هي أفلام تعرض الرحلات لأماكن مختلفة.
- 3- أفلام الرسوم المتحركة: هي التي تعتمد على الرسوم المتحركة.
- 4- أفلام هزلية أو كوميدية: وهي الأفلام التي تعرض مواقف هزلية
- 5- أفلام الجريمة: وهذه تعرض اعمال انسانية غير قانونية.
- 6- أفلام تسجيلية: وهذه تقدم تقريراً عن موضوع ليس بقصة أو دراما روائية.
- 7- أفلام درامية أو مأساوية: هي أفلام تتناول مشاعر انسانية.
- 8- أفلام عائلية: أفلام يتناسب موضوعها مع مختلف الأعمار
- 9- أفلام خيالية: وهي التي تتعامل مع مغامرات الاسطورية أو تعالج موضوعات من العصور القديمة¹.
- 10- أفلام الرعب: أفلام بها مشاهد مخيفة ومرعبة.
- 11- أفلام موسيقية: وهي التي تعتمد على الموسيقى والرفض كعنصر أساسي.
- 12- أفلام الخيال العلمي: وهي التي تعتمد على مغامرات خيالية في الفضاء الخارجي مثلاً، ولا يستطيع العقل البشري تصورها.
- 13- أفلام الاثارة: هي التي تخفي بعض الحقائق والأحداث تكتشف تدريجياً بأكثر الطرق مهارة.
- 14- أفلام الحروب: هي التي تعتمد على الحروب التي حدثت في التاريخ.
- 15- أفلام الغرب: أفلام تعتمد على استغلال بيئته الغرب الأمريكي خلال القرن التاسع عشر والعشرين.

طاقم الفيلم السينمائي

الطاقم الأساسي للفيلم السينمائي يتماثل في مكوناته ولكن يختلف في عدد العاملين فيه وفقاً لميزانية الفيلم وحجم الانتاج، ويضم الفيلم السينمائي ما يلي:

¹ زينة عقاب، مرجع سبق ذكره، ص26.

- أ- طاقم الاخراج: ويتكون من المخرج وكذلك المخرج المنفذ والمساعد والمخرج.
- ب- طاق آلة التصوير: ويضم إليه مدير التصوير والمصور والمختص بالتركيز البؤري والمسؤول عن دفع العربة ومساعد التصوير.
- ت- طاقم الصوت: وفيه المختص بمزج الأصوات والمختص بذراع الميكروفون ورجال الكابلات.
- ث- طاقم الاضاءة: وفيه كبير العمال والمساعدون والمسؤول عن مولد الكهرباء.
- ج- قسم المكملات (الاكسسوار): ويتكون من: رئيس القسم والمساعدون وقسم الملابس وقسم الماكياج والسائقون والمصورون الفوتوغرافيون¹.

¹ زينة عقاب، مرجع سبق ذكره، ص ص 25-26.

مفهوم اللغة السينمائية

لقد تعددت التعاريف حول اللغة السينمائية حيث يرى "كريستيان ميتز" Christian «
 Matz اللغة السينمائية لغة هجيئة لأنها تتألف من اقتران خمس مواد تعبير دالة مختلفة

ببعضها البعض، نوعان يؤلفان شريط للصورة وهما الصورة الفتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة وثلاثة أنواع هي التي تشكل شريط الصوت، وهي الصوت التشابه أو الأيقوني، الصوت المنطوق به أي صوت المتكلم من خلال الحوار، التعليق، الصوت الموسيقي، وموسيقى الآلة¹.

كما تعرف "نسيسة البطريق" اللغة السينمائية على أنها: "لغة الصورة المتحركة التي لا يمكن ان يستوعبها جميع طبقات المجتمع بشكل فعال وذلك للخصوصية التي تتصف بها تلك اللغة وما تحويه من رموز مركبة من إنتاج التراكم الفكري والثقافي، ولا يمكن أن يتفهمه إلا من توافرت فيه شروط ومهارات ادارية معينة².

ويقول المؤرخ والناقد "جان منري" في كتابه "جمال وسيكولوجيا السينما" بأن السينما كوسيلة اتصال هي بمثابة لغة لقدرتها على تنظيم الأفكار وبناءها ونقل الآراء وتحويلها. في حين يضع "مارشال مارتن" يقول عن لغة السينما هي اللغة المنطوقة في نظام اشارات مقصودة، واللغة السينمائية هي نظام اشارات طبيعية وإن كانت منتقاة ومنظمة، فاللغة الفيلمية الأولية المعنية على الصورة، "الفكرة" هي أقل غموضا من اللغة المنطوقة وهي تذكرنا بدقتها باللغة الحسابية والمادة الفيلمية الأولية والصورة هي اداة تصويرية بدرجة فائقة لأنها تفرض على اعيننا وعلى أذاننا قطعة من الحقيقة، وعلى هذا المستوى يكون المضمون والشكل من الناحية العلمية متحصيلين ويمكن فصلها، لذلك تعد السينما فن واقعي إلى اقصى حد، او هي تقدم لنا الاحساس بالواقع على خير وجه لأنها تصور مظاهر الواقع، وهي مثل كل الفنون الأخرى، تخدم نقل الأفكار وهي وسيلة نقل و تعبير لغة، فالسينما تستطيع رواية حكاية كاملة، وبالتالي هي لغة ووسيلة وصول قوية إلى المشاهد³.

¹ نادية حمزي ووردية سلاوي، صورة المجتمع الجزائري في السينما الجزائرية، دراسة تحليلية لفيلمي امزيان وعيشن بتناش، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال جامعة الجزائر 3، السنة 2010-2011، ص72.

² نسيسة البطريق، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 112.

³ مارشال مارتن، ترجمة سعد مكاوي، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع ص

يرى الكاتب "أنشتاين" والعالم أن اللغة السينمائية هي وقف على الأفلام الحكائية التي تريد ان تحكي قصصا، فتكون اللغة الفيلمية حينئذ حددت بالقصة أولا وبالحكاية.

أما الدكتورة "دليلة مرسللي" في كتابها "مدخل إلى السيميولوجيا" تقول: "نقصد باللغة السينمائية فتوغرافية مجموع النظم السينماتوغرافية الخاصة التي تنظم في خطاب من نمط خاص، عناصر مستمدة من أنظمة ثقافية أخرى، فالسينما التي تعرفها هي فن تركيب، بمعنى أنها تتكون من مجموعة من العناصر اللغوية المختلفة والمتجانسة في نفس الوقت، وهي الفنون التشكيلية، النحت، الموسيقى، التمثيل، الأدب... الخ

تمتاز اللغة السينمائية بعلاقة شبيهة بين الدال والمدلول، لكن الأمر يختلف بالنسبة للغة السينمائية، فالصورة المتحركة والأصوات المسجلة كالضجيج يعد بمثابة نسخ طبق الأصل للواقع، بفضل وجود علاقة تشابهية تجعل كل دال بصري صوتي مرتبط بمدلوله أي الواقع¹ ويعتبر المخرج العالمي الشهير "سيرجي ابرنشتاين" أول من نبّه إلى هذه القيمة الفكرية حيث قام بتحليل نص كتبه الفنان التشكيلي "دافنشي" فلقد برهن هذا المخرج أن اللغة السينمائية هي كل يتركب من عدد من العناصر المشتركة في نقل المعنى.

ورد في موقع موسوعة "مقاتل من الصحراء": "يقصد باللغة السينمائية عن القصة وكيف تنقل الفكرة أو المضمون إلى المشاهد، ومن ثم فإن لغة الفيلم السينمائي تعني الوسائل التي تتولى مهمة النقل، ولذلك لا يمكن الحكم عن اللغة السينمائية بقيمها الجمالية وحدها، ولكن بقدر خدماتها التي تعود على القصة.

إن رؤيتنا للعالم هي التي تتحكم في اللغة السينمائية، ولكن رؤيتنا لهذا العالم تأتي من كافة العلامات المشكلة لهذا العالم، إذ يرى "يوري لوتمان" في كتابه "مدخل إلى سينمائية الفيلم" أن: "احساسنا البصري بالعالم المحيط بنا هو الذي يشكل أساس اللغة السينمائية،

¹ رفيق بن شريف محمد، صورة جبهة وجيش التحرير الوطني في السينما، تحليل سيميولوجي لفيلم خارج عن القانون

hors la loi وفيلم معركة الجزائر la bataille d'Alger، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر

3، السنة 2010-2011، ص49

ولكن رؤيتنا البصرية هي ذاتها ضمناً فكرة التمييز بين موديل العالم الذي تصنعه وسائل الفنون التصويرية الساكنة، وذلك الذي تصنعه وسائل السينما¹.

عناصر اللغة السينمائية

تتكون اللغة السينمائية من:

أ-أوضاع خاصة: وتتمثل في:

- 1- سلم اللقطات
- 2- زوايا التصوير
- 3- حركات الكاميرا
- 4- (تقنيات السينما) السيناريو: المونتاج، الحوار....الخ

ب-أوضاع غير خاصة: وتتمثل في:

- 1- الشخصيات
- 2- الديكور
- 3- الموسيقى
- 4- الصوت
- 5-الاضاءة

أولاً: الأوضاع الخاصة

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

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

¹ وليد قادري، صورة الاسلامين في السينما المصرية، تحليل سيميولوجي لفيلمي "عمارة يعقوبيان" و"مرجان احمد مرجان"،مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، السنة 2011-2012، ص ص 97-98.

وترى الباحثة "منى الحديدي" أن اللقطة هي وحدة بناء الفيلم، تماما مثل الكلمة وهي وحدة بناء اللغة¹.

واللقطة بإيجاز من وجهة نظر التصوير: "هي الجزء من الفيلم المطبوع بين اللحظة التي يبدأ فيها محرك الكاميرا الدوران، وبين اللحظة التي يتوقف فيها ومن وجهة التّوليف هي الجزء من الفرام الموجود بين مضربي المقص، ثم بين لقطتين، ومن جهة نظر المشاهد هي جزء من الفيلم الموجود بين مشهدين أي بين حتمي لقطتين، ويقول "أكرم شلبي" ان اللقطة هي أصغر وحدة في اللغة السينمائية، ويتكون الفيلم الطويل من الآلاف من الصور منظمة داخل اللقطات.

وتعرف اللقطة أيضا على أنها الوحدة الصغرى للفيلم، أي الجزء الأصغر للسلسلة الفيلمية وهو الجزء الذي يمر في الكاميرا من بداية الالتقاط إلى نهايتها. واللغة السينمائية تتكون من عدة عناصر نذكر منها:

1- التوقيت la durée

2- زاوية التقاط الصورة l'angle ou le mouvement de caméra

3- السلم موضوع الكاميرا بالنسبة لموضوع الصور l'échelle

4- التأطير le cadrage

5- عمق المجال la profondeur du champ

6- موقع اللقطة بالنسبة للتركيب montage وبالنسبة للسلسلة

❖ سلم اللقطات:

تتقسم اللقطات إلى ثمانية أنواع متميزة هي:

اللقطة العامة plan général

وهي اللقطة التي تؤطر الديكور بكاملة وتعطي انطباعا عاما على موضوع معين.

لقطة الجزء الكبير أو اللقطة الجامعة plan du grand ensemble

¹ جمال شعبان شاوش، صورة الارهاب في السينما الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفيلمي "المنازة ورشيدة"، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، السنة 2007-2008، ص90

وهي التي تتولى تقديم جزء مهم من الديكور (مكان، زمان، جو الشخصيات، ظروف عامة) كالتركيز على منظر واحد من منظر مدينة ما.¹

لقطة الجزء الصغير **plan du petite ensemble**

وتسمى لقطة الوضعية (**plan de situation**) وهي تستخدم لتقديم البطل والشخصيات في وسط درامي جديد كتصوير مشاجرة مثلاً.

لقطة متوسطة **plan moyen**

وهي التي تظهره الشخصية بكامل طولها داخل اطار الصورة وقد اعتبر (eisenstien) أينشتاين هذه اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة حميمة مع الممثلين.²

لقطة أمريكية: **plan Américain**

وهي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، ويراد بها ابراز مختلف حركات الممثل وأفعاله.

لقطة مقربة: **plan rapproche**

وهي اللقطة التي تؤطر جزء أساسي من الشخصية بغية الحصول على بعض التفاصيل وهي تنقسم بدورها إلى نوعين:

- لقطة مقربة حتى الخصر او لقطة نصف مقربة **plan demi rapproché** وهي التي تؤطر الشخصية من الرأس إلى الحزام.
- لقطة مقربة حتى الصدر **plan rapproché poitrine** وهي التي تبين الجزء الممتدة من الرأس إلى الصدر.

¹ جمال شعبان شاوش، مرجع سبق ذكره، ص 90

² جمال شعبان شاوش، مرجع سبق ذكره، ص 92

- **لقطة قريبة: gros plan** وهي اللقطة التي يتم التركيز فيها على وجه الشخصية، حتى يتم الكشف على بعض الملامح الغامضة أو العناصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي.

- **لقطة قريبة جدا: très grand plan**

وهي اللقطة التي تستند إلى التصوير تفاصيل معين من جسم الممثل (العين، الشفاه، اليد... الخ) أو التركيز على عنصر سينمائي مهم في القصة (خبر في الجريدة، رقم من أرقام الساعة .. الخ) وتسمى هذه اللقطة في سيمولوجيا -لقطة مضافة- insert، لما تضيفه من قيمة درامية سيكولوجيا تزيد من بعد وعمق التشويق في السينما¹.

ويمكن القول أن سلم تصنيف اللقطات هذا لا ينطبق وفي كل الأحوال على أي نوع من اللقطات، وإنما هو يخص فقط اللقطات التي تلتقط بواسطة كاميرا ثابتة لا تشهد أي حركة يدوية أو ميكانيكية بصرية، أما إذا كانت الكاميرا متحركة فالأمر يختلف في هذه الحالة ويصبح مندرج في إطار عنصر تعبيرى آخر في السينما وهو:

❖ **زوايا التصوير: (زوايا التقاط الصور ودلالاتها):**

تستطيع الكاميرا نظرا لقابليتها للحركة تصوير أي لقطة من الديكور من خلال عدة زوايا متباينة ومن بين أهم الزوايا المستخدمة في المجال السينمائي والتلفزيون نذكر:

أ- الزاوية العادية: angle normal

وهي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا في وضعية مقابلة للديكور الذي يراد تصويره وهذا دون أن يعطو أحدهما على الآخر، أي أن تكون كلاهما في مستوى واحد، وهذه خدمة لأهداف التصوير الموضوعي كما هو الشأن بالنسبة للأفلام الوثائقية.

ب- الزاوية الغطسية: angle plongée

¹ وليد قادري ، مرجع سبق ذكره، ص92

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

- الإيحاء لفكرة التبعية (dépendance) خضوع الشخصية لموقف درامي معين.
- خلق الاحساس بالقيمة الاحتقار والسحق (écrasement) التصوير من الأعلى لمنظر من واقع حياة السجناء مثلاً¹.

ت- الزاوية التصاعدية: angle contre plongée

وهي الزاوية التي يعلو فيها الديكور على الكاميرا، مما يوسع من أفقها المقلص، ويثري من دلالتها السينمائية مثل الارتباط بفكرة التعظيم، الهيبة ... الخ

ث- المجال والمجال المقابل: champ contre champ

وهي الزاوية التي تتناسب تصوير محادثة لحوار بين شخصين متفاعلين يفصل بينهما خط وهمي (ligne imaginaire) وهو نفس الخط الذي يسمح بالنقاط الصور انطلاقاً من ثلاث وضعيات قصوى (position extreme) دون تعدي الجانب الآخر للخط. هذه الوضعيات الثلاث هي التي تكون شكلاً مثلثاً قاعدته موازية للمحور.

ج- عمق المجال profondeur de champ

هو إجراء للمحور بالحصول على صور واضحة تماماً في الواجهة وأقل وضوحاً من الواجهة الخلفية.

ومن العناصر التعبيرية التي تؤثر أيضاً على الصياغة المثلى لدلالة اللقطة ومعناها فنجد:

❖ حركات الكاميرا le mouvement de camera

البانوراما: panorama

حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي أو الأفقي دون نقل الآلة من مكانها وهناك نوعين للبانوراما وهما:

¹ جمال شعبان شاوش، مرجع سبق ذكره، ص 93.

بانوراما أفقية panorama horizontal

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

- الاكتشاف أو الوصف التدريجي لفضاء الفيلم.
- تقوية القلق لأن الكاميرا قبل ان تبين التفصيل الذي يشوق إليه المخرج تماطل في وصف تدريجي لعدة شخصيات أو أشياء أخرى¹.

بانوراما عمودية panorama vertical

تقوم فيها الكاميرا بالدوران عموديا من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، وهذا الوصف وإبراز صفات القلق، الشك، التردد، أو التشويق وإبراز الشخصيات من خلال حركة مشتركة من الأرجل إلى الوجه وتقوم أيضا بالوظائف التالية:

- الوظيفة الوصفية لتوضيح كل تفاصيل الديكور عموديا
- الوظيفة الحكائية narratif بإقامة ربط أو علاقة بين جزأين لا معنى لأحدهما دون الآخر مثل البانوراما النازلة من الوجه إلى اليدين.
- المساهمة في خلق القلق: لأن الكاميرا قبل أن تكشف مرة واحدة جسد الممثل، تبدأ بإبراز الأحذية فالأرجل، الصدر حتى تنتهي بالوجه، وهو التدرج الذي نتج عنه الاحساس بالقلق.

التنقل: travelling

فالكاميرا تنتقل وتتحرك في مسار معين، وفي هذه الحركة تستطيع الكاميرا أن تكون محمولة على الكتف أو موضوعة على عربة، والتنقل يكون أماميا تقريبا الديكور أو خلفيا إبعاد الديكور أو جانبيا أو مصاحبا l'accompagnement أو دائريا أو بصريا optique أي الزوم zoom فضلا عن التنقل البانورامي travelling panoramique

¹ جمال شعبان شاوش، مرجع سبق ذكره، ص 94

أنواع التنقل:

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

التنقل الخلفي: travelling arrière

تتغير زاوية التصوير في هذا التنقل بحيث تتدرج من لقطة فريدة إلى عامة، وهذا يعني أن الكاميرا في هذه الحالة تنتقل تدريجيا إلى الخلف تاركا الفضاء لتبيان كل ما يمكن ان يرتبط بفكرة الابتعاد عن المكان كالإحساس بالعزلة والعجز واليأس والانفصال العضوي....الخ¹.

التنقل الأمامي: travelling avant

يحدث هذا النوع من التنقل عندما تقترب الكاميرا شيئا فشيئا من الديكور بهدف إبراز عنصر او تفصيل محدد من ذلك الديكور.

التنقل الجانبي: travelling latéral

يعرف أيضا بالتنقل المصاحب travelling d'accompagnement، فهو يلزم الشخصية في كل تحركاتها وهذا يعني أن هذا التنقل هو حركة مرافقة تتطوي على دور وصفي يسمح للمتفرج بمتابعة شخصيات أو أشياء متحركة خلال مدة معينة من التصوير.

التنقل العمودي: travelling vertical

وهي الحركة التي تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة على رافعة grue ومنقولة بشكل يسمح للمصور إمكانية تتبع حركة الممثل وهو يسرع صعود أو نزول الادراج.

التنقل البصري: travelling optique (zoom)

¹ رفيق بن شريف محمد، نفس المرجع السابق، ص 95.

التنقل البصري هو عدسة خاصة ذات بؤر « focales » متغيرة تسمح بتغيير الاطار الفيلمي دون تحرك الكاميرا، لذلك يمكن القول أن هذا النوع من التنقل هو مجرد بانوراما لأن الكاميرا تبقى بمقتضاه ثابتة، وقد صنف ضمن التنقل التقليدي لعدة اعتبارات نذكر منها:

- الأثر الحسي الذي يتركه لدى المتفرج.

- الارتباط بحركتين إحداها أمامية zoom avant والأخرى خلفية zoom arrière وهما حركتان تعادلان التنقل الأمامي والخلفي.

التنقل البانورامي travelling panoramique

وهو الشكل الذي يجمع الاعتبارات جمالية بين التقنيين: البانوراما والتنقل ويستخدم هذا الشكل عادة فكرة تراجيدية أي مأساوية، عميقة أو تصوير موقف درامي غامض¹.

❖ تقنيات السينما:

- **المونتاج:** يمكن القول أن المونتاج، هو عملية خفية وتركيبية في آن واحد، بحيث يشير إلى ربط اللقطات حسب المعنى المنطقي لخطاب الفيلم، يساعد المونتاج المخرج بفحص وانتقاء اللقطات، ثم يسرد ما اختاره في أحسن وأروع شكل، وفي عمليات المونتاج الكبير من الامكانيات لخلق الترقب والغوص والتوقع والمفاجأة، فالمونتاج لديه الكثير من الحيل التي يستطيع بها أن يجعل مشهدا او فصلا من الفيلم أكثر اثارة، واحدى هذه الحيل نجد التقطيع المزدوج (وهو التقطيع أمام وخلف لقطتين، أو بين مشهدين لخلق الشعور بالتوتر لدى المتفرج).

والمونتاج أيضا يقود إلى الاتجاه الذي يرغبه المخرج، بحيث يستطيع ان يعرض أو يخفي ما يشاء، ومن ثم يحقق ما يدعم التشويق، خاصة ان المونتاج له أهمية في عالم إيقاع العمل الدرامي فهو الذي يخلق إيقاع العمل من خلال تدفق اللقطات، وطريقة ربطها، والإيقاع هو الجريان او التدفق، والمقصود هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت،

¹ جمال شعبان شاوش، مرجع سبق ذكره، ص96.

أو النور أو الظلام أو التوتر أو الاسترخاء، هو العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، بين كل الأجزاء في قالب متحرك ومنتظم¹.

- السيناريو: إن كاتب السيناريو مهمة شبيهة الكاتب الروائي أو المسرحي، فهو يقوم بأول عملية مونتاج يأخذ فيها على عاتقه اقتطاف جسم صوري، وحواري من العالم وتحديد في عمل فني خاص، فهو يقدم نصا مكتوبا يحتوي على تفاصيل الفيلم وشخصيته وكل الأحداث ومختلف الأمكنة والأزمنة والجو العام لقصة الفيلم، وتقوم عملية بناء السيناريو على تقطيع المسرود إلى ثلاثة وحدات كبرى، كل وحدة لها دور محدد داخل هيكل الفيلم، وتتمثل فيما يلي:

المرحلة الأولى: تتمثل في العرض (exposition) وتضمن إعطاء الجمهور المعلومات الأولية الضرورية لبداية الحكاية أو العقدة، وتعتبر مرحلة العرض وحدة وصفية هامة في المسرود الفيلمي وتقوم على الاعلام الجمهور والمشاهدين عن إطار الفيلم، وعن الفترة التي تجري فيها الأحداث وأماكنها، إضافة إلى وصف الشخصيات التي تظهر في بداية الفيلم.

المرحلة الثانية: وتتمثل في الحبكة أو العقدة (l'intrigue) أنها الوحدة الأساسية في هيكل الفيلم، وهي تفصيل للوجه الجزئي الذي عرضته المرحلة الأولى، وبعبارة أخرى فإن العقدة هي صلب المسرود الفيلمي، وتحتوي على أكبر عدد من اللقطات.

المرحلة الثالثة: وهي النهاية أو الخاتمة le dénouement أي الوحدة التي تعطي حولا للتساؤلات التي احتوتها العقدة، أو هي الخاتمة النهائية للأوضاع المتصارعة بين الشخصيات.

يقوم سيناريو الفيلم على إحداث التوازن وتجنباً للخلط ينبغي التركيز على فعل رئيسي أو اثنين على الأكثر، ويتم ربط الأفعال الأخرى به، هذا التركيز على الفعل الرئيسي يظهر

¹ بسملة بلخروش: ليندة صابري، معالجة السينما الجزائرية لظاهرة العنف ضد المرأة، تحليل سيميولوجي لفيلم "رشيدة"، مذكرة ماستر في علوم الاعلام والاتصال، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، السنة 2014-2015 ص55.

بتخصص عدد أكبر من المشاهد واللقطات له، وبالتأكيد فإنه لا يمكن ان يكون لكل اللقطات نفس الكثافة الدرامية لأن هناك فترات قوية تشد انتباه المتفرج عكس لقطات النقل أو الربط، وهذه القوة تبدأ تضعف مع اقتراب نهاية الفيلم.

الحوار: يلعب الحوار دورا هاما في البناء الدرامي لما له من قدرة على توصيل الأفكار والمعلومات للمتلقي، حيث أن الحوار يعبر عن صدى كل شخصية من شخصيات العمل ويبين اهتمامات تلك الشخصيات وميولها ورغباتها، ولما كانت الشخصية تلعب الدور الرئيسي في تصعيد الأحداث من خلال الصراع الذي ينتج الحبكة الدرامي، فلا بد من الحوار أن يكون معقولا ومقنعا ومنطقيا، ويقوم الحوار الفيلمي بعدة وظائف أهمها:

1- وظيفة التعليق على الوضعيات والحالات على فعل وسلوكيات الشخصيات تتم هذه الوظيفة عن طريق الصوت الخارجي، وفي بعض الأحيان تتعلق الشخصيات بنفسها عما يحصل وكيف تعيش، ولهذا لا يمكن تخيل تعليق بصري يناقض الحوار.

2- وظيفة اعلامية: يقدم للجمهور المعلومات الكافية لفهم النص الفيلمي مثل اعطاء عناصر جديدة وأجوبة عن أسئلة معينة، وتوضيحات.

والحوار يحرك الشخصيات ويطور الحبكة وله القدرة أيضا على إبراز المواقف وتباينها بشكل أكثر وضوحا، كما أن للحوار قدرة على اختصار الكثير من العناء في إيصال المعلومات ودفع الدراما إلى الأمام كما أنه قادر على خلق الغموض والابهام لدى المشاهد¹

ثانيا- الأوضاع الغير الخاصة: وتتمثل في:

أ- الإضاءة: فهناك إلى جانب عنصر الكاميرا وزواياها عنصر آخر، وهو الإضاءة واستعمالها كأداة من الأدوات التعبيرية الخاصة بإمكانيات العرض وهناك علاقة جدلية أو الحوار الصامت ما بين الإضاءة والظلال فالإضاءة تعكس الاحساس بالإشعاع والنقل وقد توحى بالسعادة والأمل، والظلام قد يوحي باليأس أو الحزن.

¹ بسمة بلخرشوش، ليندة صابري، مرجع سبق ذكره، ص 57

إن استخدام الاضاءة له دور مهم في خلق الجو العام أي الحالة المزاجية أو التأثير النفسي الذي يجب أن تخلقه الصورة عند المشاهد بما يتناسب مع سير الأحداث وطبيعة المكان لأنه يمكن جعل الاضاءة عنصر كاملا مهما لتأثير السيكولوجي في المتفرج¹.

ب-الشخصيات: تعتمد الشخصيات على خلق نوع من الصراع الذي ينمي العمل ويزيد من حركاته وتفاعله، ومن ثم يخلق التشويق، فالشخصيات هي العمود الرئيسي الذي يحرك العمل الفني وميول الشخصيات واتجاهاتها التي تكون محض تصادم مع ميول اتجاهات أخرى وهذا التصادم يولد الصراع كما هو معروف ويضع الحركة والتأزم، وصولا إلى الدرجة التي دائما ما تكون محض اهتمام المشاهد، كما أن الشخصيات تلعب دورا مهما في توصيل المعلومات إلى المشاهد من خلال ما تطلقه من حوار.

ج-الديكور: هناك إمكانيات أخرى مرتبطة بعنصر الديكور والتكوين الداخلي والنقطة من حيث الأشكال والملابس، فهو يساعد في استحداث البعد الدرامي المناسب، ويمكن اعتبار الديكور في معناه الواسع شخصية متخفية لكن دائمة الحضور، فالخطوط في الديكور لها معاني، الخطوط تعطي احساسا بعدم الثقة والاضطراب والقلق والشكل اللولبي يعطي احساسا بالركة والناقة مثل السائر الذي قام بإنساب كخلفية للقطعة مثلا أو جلسة لفتاة بطريقة رشيقة وأنيقة توحى بالذوق الرفيع.

د-الموسيقى: تستخدم الموسيقى في الأفلام لملا فترات الصمت المصاحبة للصور أو التعبير عن حالة نفسية أو تأزم في الموقف الدرامي كما تستعمل كقيمة إيقاعية أو لأعراض حسية وتساعد الموسيقى في تعميق الاحساس البصري للصورة السينمائية وتجميل الحكاية وتجعلها واضحة ومنطقية وشاعرية أيضا، فالموسيقى تكون مصاحبة أيضا للصورة وزخرفتها بإحداث توازن مبني للمتفرج، ولها دور تأثير سيكولوجي.

هـ-الصوت: للصوت قدرات كبيرة في التعبير عن الجو العام للفيلم من خلال مختلف المؤثرات الصوتية، فوضع مؤثر صوتي في المشهد يخلق جوا عاما عن وضع الأحداث

¹ عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما، بيروت، 2011، ص 55.

المصورة، وكذلك بإستخدام الموسيقى لوحدة الصوت يمكن ان تكون مثيرة تماما خصوصا في مشاهد التوقيع، أما الأصوات ذات الذبذبات الواطئة فتكون بتجسيد معنى المشهد وتوحي بالقلق والخصوص كما أن الايقاع المؤثر في ازدياد التوتر، فهو يؤدي دورا في تدعيم الاحساس العاطفي، والمؤثر الصوتي، له وظائف تصديرية في تصوير المكان والحدث، ويمكن ان يكون رمزا يستخدمه المخرج في العمل الدرامي، كما يساهم الصوت والضجيج في رفع مصداقية الحدث المصور والمضحي عليه أبعاد درامية هامة وبالتالي فإن الأصوات السينمائية ليست مجرد أصوات عادية، بل تعتبر دلائل خاصة في الخيال الفيلمي، وبالرغم من أهمية الضجيج إلى ان كريستيان ميلتز يرى أنه من الأفضل تفادي بعض الأصوات التي لا تساعد على فهم دلالات الصورة مثل صوت الخطوط وبعض الاشارات.

أسس اللغة السينمائية

أ-الايجاز: الايجاز في السينما في شكله الشائع يوظف في اختيار أهم عناصر الحدث، او التفاصيل ذات الدلالة فقط دون ذكر التفاصيل التي يمكن فهمها ضمنا، ولا تمثل اهميته خاصة، وذلك بقصد الاحتفاظ بإنتباه المشاهد في حالة تركيز مستمر، على مدار الحدث وتطوراتهِ إضافة إلى التحكم في إيقاع الفيلم.

ب-الرموز: إن الرموز السينمائي يستمد وجوده معا هو ظاهر في الصورة، وفكرة الرمز في الصورة السينمائية، بهذا المعنى تقوم على قدرة الصورة في احتوائها على مضمونين في آن واحد احدهما ظاهر والآخر مستتر¹.

الشفرات في اللغة السينمائية

نجد للفيلم السينمائي أو مدونات كونها يسعى للتعبير والدلالة وهذه الأخيرة بمثابة الطريق الذي يوجهنا للفهم السريع والسهل للدلائل.

فالسينما كذلك ليست لغة بل مدونات او ما يعرف بالشفرات بل العكس والشفرات في السينما هي الطرائق الخاصة في كيفية استخدام الفوتوغرافية، علامات الحوار، الموسيقى... وهي المراجع أو المصادر، ومعاني الثقافة التي تلتقطها الكاميرا، إنّ التطور الحاصل في

¹ آمنة بارة، حنان بومعزة، مرجع سبق ذكره، ص75.

الأبحاث السيميولوجية والسينمائية، لم يؤكد فقط أن اللغة السينمائية لم تكن بدون شفرات بل أكدت أن النصوص الفيلمية هي حزم بنية لعدد من الشفرات، في حين هذه الشفرات هناك جزء منها فقط ذو طبيعة سينماتوغرافية.

وتقوم الرسالة السينمائية على عناصر ومستويات عديدة من التدوين codification منها الإدراك ذاته (الاتساق، بناء الفضاء، الأعمال) وتتوحد حسب الثقافات، إلى جانب المطابقة والمماثلة identification على الأشياء البصرية والسمعية¹.

يعتبر النص الفيلمي في نهاية المطاف مجال الشفرات المنتجة للرسائل التي يتلقاها المتفرج من صانعي الأفلام، وفق سياق منطقي يكسب هذه الشفرات قيمتها. لقد مكن تطبيق منهج نظرية التشابه على لغة السينمائية ومن الشفرات التي نجدها في الصورة الفيلمية نجد:

• الشفرات التكنولوجية:

هي الرموز التي تعلن عنها الصورة نفسها، بعد أن تمر بعدة مراحل تكنولوجية، في تكوينها من إضاءة وزاوية التصوير، وحساسية الكاميرا.

• الشفرات الانسانية:

هي الرموز التي يتعرف عليها المشاهد، كونها تعني شيء له، ولكن تختلف النظرة إليه من مشاهد لآخر حسب ثقافته².

وتوصل كريستيان مائز من خلال كتابه اللغة والسينما، عام 1971م، إذ قال أنه باستثناء بعض اللغات المتخصصة التي يعتمد أسلوبها على الرموز والشفرات خاصة كرموز قانون المرور، وفيما يتعلق باللغة السينمائية فإنها تستخدم شفرات رمزية خاصة بدلالاتها الفيلمية تسمى شفرات خاصة (code spécifique) وشفرات أخرى مشتركة بين السينما

¹ نادية حمري، وردية سلاوتي، مرجع سبق ذكره، ص 83.

² نسيم البطريق، مرجع سبق ذكره، ص 148.

واللغات الأخرى كالمسرح والرواية تسمى شفرات عامة (code non- spécifique) لا تقل أهمية عن الأخرى¹.

أولاً- الشفرات الخاصة:

هي الشفرات التي لا تظهر إلا في السينما، لأنها تستلزم استعمال المادة التعبيرية للسينما، وكما يعرفها كريستيان ماتز على أنها تلك التي تقع دائماً بجانب التعبير. وعلى مستوى الدراسة الأكاديمية بقيت الشفرات الخاصة بالسينما مجرد تخمينات، وبالإضافة إلى صعوبة تحديدها على المستوى النظري، خصوصاً عندما نعلم أن السيميولوجي الإيطالي "إيميلو كاروفي" يرفض تماماً هذا المفهوم، مستنداً إلى ملاحظات اينشتاين حول المونتاج بأنه ليس شفرة خاصة للسينما وإنما عودة إلى الوحدات الكتابية التمثيلية (écriture idéographique) للغة اليابانية بعامة إلى الكتابة الهيروغليفية المصرية بخاصة.

وكأمثلة عن الشفرات الخاصة في السينما نذكر:

أ-شفرات التركيب (المونتاج): تختلف إحياءات التركيب حسب نوعه تركيب تناوبي (montage altériez)، تركيب متوازي (montage parallèle).

ب-شفرات حركات الكاميرا: وتتمثل في إحياءات البانوراميك وتقل الكاميرا (الترافلينغ)... الخ

ج-شفرات زاوية التصوير: كمثال عنها ما توحى به الزاوية الغطسية من احتقار أو شفقة أو تقزيم، والزاوية العكس غطسية من تقديم وتكبير وتعظيم...الخ
لكن يبقى المشكل في الشفرات الخاصة كامناً أيضاً في تعدد دلالتها، إذ ليس لكل شفرة مدلول ثابت، كما كتب كريستيان ماتز: "بعض التجسيديات هي في حاجة إلى أن تكتسب معنى ثابت إلا بالنسبة لانساق فيلمية.

¹ وليد قادري، مرجع سبق ذكره، ص 104.

ثانياً- الشفرات العامة:

لم تكن اللغة السينماتوغرافية تعمل في ميدان خاص بها، فهي من هذه الناحية تمثل جزءاً من لغات مثل الآداب، المسرح... الخ، وهذا ما يمدّها بالعديد من الشفرات العامة التي تلتقي فيها مع بقية الفنون، إذ يعرفها الدكتور "محمد ابراقن" في كتابه "التحليل السيميولوجي للفيلم" على أنها: "الشفرات القابلة للظهور في لغات أخرى على سبيل المثال الشفرات الحكائية التي هي غالباً مستمدة من المسرح والأدب والمسروقات الأخرى".

ويضيف أيضاً على ذلك التعريف بأنه: "يمكن لبعض منها أن تكون خاصة نوعاً ما كالشفرات الأقنوية التي تشترك فيها السينما مع لغات الصور وشرعات تكوين المنظر التي لا تشترك فيها إلا مع التلفزيون".¹

وهذا عرض لبعض الشفرات العامة:

أ- **الشفرات التشابهيّة:** ويقصد بها الشفرات التي تحمل درجة تشابهيّة (اقنوية) مع الواقع، فمثلاً إنتماء شخصية في الفيلم إلى فئة اجتماعية معينة يشار إليها من خلال شكل الهندام، فبدلة زرقاء خاصة بالعمل تشير إلى عامل.

ب- **الشفرات السردية:** هي الشفرات التي لا تعكس الأفلام السينمائية وحدها وإنما تظهر كذلك في الأفلام والمسلسلات التلفزيونية والروايات الأدبية والتمثيلات المسرحية والأشرطة المرسومة، وتتجلى الشفرات السردية في الأفلام السينمائية الكلاسيكية من خلال الشخصيات الآتية:

الفاعل (agent) أي البطل (protagoniste)، المتقبل (patient) أي الخصم (antagoniste) والعين (adjuvant) والمعارض (apposant) ... الخ.²

د- **شفرات الذوق:** تتجسد شفرات الذوق الرفيع (bongos) في الحالات الثلاثة الآتية:

- إعجاب المتفرج السينمائي بسيارة رياضية إيطالية سبق له أن شاهدها في إحدى الأفلام.

¹ وليد قادري، مرجع سبق ذكره، ص 104.

² وليد قادري، مرجع سبق ذكره، ص ص 105-106.

- إعجاب أي متفرجة بفسطان سهرة ارتدته ممثلة سينمائية مشهورة.

إعجاب المتفرج السينمائي بسلوك الممثلين أو طريقة تمثيلهم

خلاصة الفصل:

لقد اعتمدنا في دراستنا لهذا الفصل على اللغة السينمائية وتقنياتها وكذلك على الفيلم السينمائي، وذلك من أجل مساعدتنا في تحليل فيلمنا واستخراج منه كل المعاني والدلالات الضمنية والقراءات الألسنية إذ تعتبر اللغة السينمائية عضو مهم في إضافة جمالية لفيلم السينمائي وفن قائم بحد ذاته وهذا ما يجذب المشاهد ليندمج مع الفيلم.

الفصل الرابع: الهجرة والهجرة في الجزائر

تمهيد

المبحث الأول: ماهية الهجرة

المطلب الأول: تعريف الهجرة

المطلب الثاني: الجذور التاريخية لظاهرة الهجرة

المطلب الثالث: أسباب الهجرة

المطلب الرابع: أصناف الهجرة

المطلب الخامس: نظريات الهجرة

المبحث الثاني: الهجرة في الجزائر

المطلب الأول: لمحة تاريخية عن تطور الهجرة الجزائرية

المطلب الثاني: أسباب ودوافع المهاجرين الجزائريين

المطلب الثالث: انعكاسات الهجرة على المهاجر الجزائري

خلاصة الفصل

تمهيد:

الهجرة من المنظور الاجتماعي ظاهرة قديمة وجدت في كل زمان ومكان بمعناها اللغوي الذي يتمثل في الانتقال الفيزيقي للأفراد والجماعات من مكان إقامة دائمة اعتاد عليه الفرد إلى منطقة أخرى لمدة تقصّر أو تمتد لتشمل الحياة الباقية للشخص بأكملها، حيث لجأ إليها الإنسان، كلما دعت الحاجة إليها، ولكنها أصبحت أكثر تعقيدا في أشكالها والعوامل المسببة لها وفي تأثيراتها على الأفراد والمجتمعات ومن خلال هذا حيث تعاني الجزائر كغيرها من الدول النامية من ظاهرة الهجرة، هذه الأخيرة التي شكلت عائقا للدولة الجزائرية وفي هذا الفصل سنستعرض بعضا من أدبيات سوسيولوجيا الهجرة، لنقف على تعريفاتها وتصنيفاتها وأيضا سنتعرف على السياق التاريخي لتطورها وعلى أهم النظريات التي وضعت لتفسيرها.

وفي الفصل هذا أيضا سنتعرف على الهجرة الجزائرية على تاريخ تطورها وأيضا أسباب التي تؤدي إلى الهجرة وأخيرا انعكاساتها الايجابية والسلبية التي تعود على المهاجر الجزائري.

المطلب الأول: تعريف الهجرة:

تتعدد التعريفات الواردة حول الهجرة، بتعدد محدّداتها المكانية، الزمنية والغائية، وكذا جهة الاختصاص للدراسة لها، مثل العلوم الاجتماعية أو الديموغرافية أو الاقتصادية أو السياسية والقانونية.

ففي العلوم الاجتماعية، يشير مصطلح الهجرة بصفة عامة إلى تغيير الإقامة لفرد أو جماعة اجتماعية أو إثنية (عرقية) وهي أيضا، حركة سكانية يتم فيها انتقال الفرد أو الجماعة من الموطن الأصلي إلى وطن جديد يختاره نتيجة أسباب عديدة.

وهذا التعريف كما هو ظاهر، ينطبق أكثر على حال الهجرة الخارجية، في حين نجد تعريفا أدق وأعم للهجرة على أنها "أحد أشكال انتقال السكان من أرض تدعى المكان الأصلي أو مكان المغارة إلى أخرى تدعى المكان الوصول أو المكان المقصود، ويتبع ذلك تبدل في مكان الإقامة"¹.

وقد ورد مفهوم الهجرة في العديد من المعاجم، فقد جاء في معجم المصطلحات الجغرافية مشيرا إلى انتقال الأفراد من مكان إلى آخر للاستقرار فيه بصفة دائمة أو مؤقتة، كما ورد في معجم الديمغرافي الصادر عن قسم الشؤون الاقتصادية والاجتماعية للأمم المتحدة تعريفها بأنها شكل من أشكال انتقال السكان من أرض تدعى المكان الأصلي، أو مكان المغارة إلى أخرى تدعى المكان الوصول أو المكان المقصود، ويتبع ذلك تبدل في مكان الإقامة².

وتعرف الهجرة بأنها التحرك تحت ظروف أساسية، ورئيسية تتيح للأفراد والجماعات تحقيق قدر من التوازن، أو الاستمرار في الوجود عن طريق إشباع الحاجات الأساسية

¹ زهية زايد، مقارنة سوسولوجية حول دافعية حاملي الشهادات الجامعية نحو الهجرة الخارجية، مذكرة ماجستير في علوم الاجتماع، جامعة الجزائر 2، السنة 2011-2012، ص16.

² محمد غزالي، الهجرة السرية، الطبعة الأولى، الاردن عمان، السنة 2015، ص26.

المختلفة، البيولوجية والاجتماعية والسيكولوجية والثقافية والسياسية وغيرها، وباختصار فإنها عملية لإعادة التوازن للنسق الاجتماعي والثقافي¹.

التعريف الديني للهجرة:

إن إقامة الدولة الإسلامية الأولى كان بفضل هجرة الرسول (ص) من مكة إلى المدينة، بل لقد سعى الصحابة قبل ذلك إلى الهجرة إلى الحبشة بل إن التاريخ الإسلامي ليس إلا تاريخا بالهجرة، وفي القرآن الكريم يقول تعالى: "إِنَّ الَّذِينَ تَوَفَّاهُمُ الْمَلَائِكَةُ ظَالِمِي أَنْفُسِهِمْ قَالُوا فِيمَ كُنْتُمْ قَالُوا كُنَّا مُسْتَضْعِفِينَ فِي الْأَرْضِ قَالُوا أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةً فَتُهَاجِرُوا فِيهَا".

وما أكثر ما في القرآن من آيات في هذا المعنى، ولقد ورد مصطلح الهجرة في القرآن الكريم، حيث قال الله تعالى في سورة النساء: "وَمَنْ يُهَاجِرْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يَجِدْ فِي الْأَرْضِ مُرَاعِمًا كَثِيرًا وَ سَعَةً وَمَنْ يَخْرُجْ مِنْ بَيْتِهِ مُهَاجِرًا إِلَى اللَّهِ وَرَسُولِهِ، ثُمَّ يُدْرِكْهُ الْمَوْتُ فَقَدْ وَقَعَ أَجْرُهُ عَلَى اللَّهِ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَحِيمًا".

كما وردت كلمة الهجرة في الأحاديث النبوية الشريفة، فعن عمر بن الخطاب رضي الله عنه، قال سمعت رسول الله (ص) يقول: "إنما الأعمال بالنيات، وإنما لكل أمرئ ما نوى، فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله ورسوله، ومن كانت هجرته إلى دينا يصيبها أو امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هاجر إليه". وقد سبق هجرة سيدنا محمد (ص) هجرة نبي الله موسى عليه السلام لما خرج منفردا فارا من بطش فرعون، وهجرة سيدنا ابراهيم عليه السلام لما هاجر صحبة زوجته، وهجرة سيدنا يعقوب لمّا هاجر إلى مصر صحبة بنيه وذريته لما طلبهم سيدنا يوسف عليه السلام.

¹ محمد غزالي، مرجع سبق ذكره، ص26

تعريف الهجرة لغة:

الهجرة تعني الاغتراب أو الخروج من أرض إلى أخرى أو الانتقال من أرض إلى أخرى سعياً وراء الرزق أو العلم أو أي منفعة أخرى، كما تعني الهجرة بصفة عامة الانتقال للعيش من مكان إلى مكان آخر مع نية البقاء في المكان الجديد.

والهجرة اسم من فعل هَجَرَ يَهْجُرُ هَجْراً وهُجْرَاناً، نقول هجر المكان أي تركه والهجرة هي الخروج من أرض إلى أخرى ومفارقة البلد إلى غيره.

أما في اللغة الفرنسية فتتقسم الهجرة إلى لفظين:

اللفظ الأول: immigré وهو الشخص الذي يدخل إلى إقليم الدولة المستقلة مهاجراً واحداً وينطبق نفس المعنى على اللفظين migrant/ immigrant

اللفظ الثاني: Emigré وهو الشخص الذي يغادر إقليم بلده مهاجراً إلى بلد آخر.

ويعطي قاموس "ويبستر" الجديد ثلاث معاني للفعل هاجر migrant هي:

- الانتقال من مكان إلى آخر وبخاصة من دولة أو إقليم أو محل سكن الإقامة إلى مكان آخر بغرض الإقامة فيه.

- الانتقال بصفة دورية من إقليم إلى آخر

- ينتقل أو يحول transfer

الهجرة اصطلاحاً:

الهجرة ظاهرة جغرافية تعبر عن ديناميكية سكانية، على شكل انتقال السكان من مكان لآخر وذلك بتغيير مكان الاستقرار الاعتيادي للفرد وهي جزء من الحركة العامة للسكان¹.

التعريف الاجرائي للهجرة:

¹ محمد غزالي، مرجع سبق ذكره، ص 27.

هي مغادرة البلد الأصلي إلى بلد آخر يختاره المهاجر بناء على بعض العوامل الدافعية التي يمكن أن تكون اقتصادية، ثقافية، جغرافية أو اجتماعية، وقد تكون هجرة سرية، وقد تكون شرعية أي يحمل جميع الشروط التي تفرضه الدول المستقلة.

تعريف المهاجر: immigrant

هو ذلك الشخص الذي ينتقل إلى بلد ليقوم فيه ويعيش فيه من عمله، لابد من رأس مال ينقله معه أو نقود ترسل إليه.

الجنود التاريخية لظاهرة الهجرة

تمثل تدفقات المهاجرين من إفريقيا إلى أوروبا والتي بدأت خلال الفترة الاستعمارية، حيث كانت في المقام الأول إلى فرنسا ، خلال فترة ما بعد الاستقلال ارتفعت الهجرة بسبب الطلب على اليد العاملة من أجل اعمار أوروبا.

خلال هذا الوقت تنافس المهاجرين من شمال إفريقيا جنوب البحر الابيض المتوسط، مع المهاجرين الاوروبيين: الايطاليون والاسبان واليونانيين والبرتغاليين، ومع ذلك كانت فرنسا وبلجيكا وهولندا الأسواق الرئيسية، وتمت تغطية السوق الالمانية من قبل الاتراك والأوروبيين الجنوبيين، أما فترة الركود في منتصف السبعينات شهدت سياسات حولت موجه التدفقات، وكان الدافع الأول للمهاجرين والركود الاقتصادي، وفي نهاية الثمانيات والتسعينات تغيرت الوجهة، ومن ثم أصبحت الدول الرئيسية هي إيطاليا واسبانيا¹.

وفي غالبية المهاجرين في أوروبا الوسطى هم من شمال إفريقيا، مع اختلاف بروز وكان أكثر وضوحا من حيث الثقافة والدين وإثنية المهاجرين في المجتمعات الأوروبية، كانت عملية الاستيعاب هي أصعب بكثير.

¹ بوصيلة محمد عبد الغفور، الهجرة وتأثيرها على العلاقات الاورو-مغربية (1990-2010)، مذكرة ماجستير في العلوم السياسية، جامعة الجزائر 3، السنة (2012-1434)، ص36.

والنتائج المترتبة على هذه الظاهرة هي نعمة ونقمة بالنسبة للبلدان المنشأ والمقصد، حيث أن خفض العجز في الصادرات والتحويلات المالية يساعد على تنمية الاستثمار في بلدان المنشأ، والتدريب الذي تلقاه المهاجرين في بلدان أمر أساسي للتنمية الصناعية¹.

النصف الأول من القرن الماضي:

في هذه الحقبة التاريخية كانت الهجرة تقتصر في الانتقال في العالم بدءاً من الرحلات الاستكشافية التي قام بها الرحالة الأوروبيون نحو العوالم الجديدة خاصة بعد اكتشاف أمريكا أين عرفت تطوراً كبيراً بين الشمال والجنوب فالهجرة كانت مرتفعة حينذاك حيث كان 4% من السكان الأرجنتين وكندا قادمين من أوروبا وذلك في سنة 1913، وبين 1950 وبداية 1970 ارتفع عدد القادمين إليها من الدول الأوروبية خاصة بلجيكا وفرنسا وألمانيا بنسب تتراوح بين 7% إلى 8%.

وكانت الهجرة في تلك الحقبة تتمثل في الهجرات السياسية والعسكرية التي قامت بها الدول الأوروبية إلى جنوب المتوسط واعمق إفريقيا قصد البحث عن موارد إنتاجية جديدة، والاستعمار قبل ذلك في إطار سياق الدول الاستعمارية في الحصول على حصة كبرى في الدول المستعمرة لتحقيق الرخاء والتفوق الاقتصادي².

التصف الثاني من القرن الماضي:

بعد الحرب العالمية الثانية (1939-1945) التي خلقت وضعاً جديداً جعلت كل من الدول الأوروبية تكون في وضع محرج إقتصادي لخروجها للثورة من الحرب فاقدة لقوتها البشرية والتي تعتبر الأساس في البناء الاقتصادي ما جعلها في حاجة ماسة ليد العاملة دون النظر إلى التأهيل والكفاءة فهذه الوضعية جعلت هذه الدول تلجأ إلى جلب اليد العاملة من مختلف الدول خاصة الدول التي كانت تحت سيطرتها استعمارياً كالجزائر وتونس والمغرب،

¹ بوصيلة محمد عبد الغفور، مرجع سبق ذكره، ص 36.

² حكيم قيش، الاتجاهات نحو الهجرة غير الشرعية وعلاقتها بالتوافق النفسي الاجتماعي لدى الشباب، دراسة ميدانية في منطقة دلس ببومرداس، مذكرة ماجستير في علم النفس، جامعة الجزائر، السنة 2008-2009، ص 103.

ويتضح ذلك أكثر في الهجرات الاجتماعية أو الجماعية التي كانت تتم من الجنوب نحو الشمال خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي، وحسب Zimmerman فإن التدفق في هذه الفترة عرف انخفاض مقارنة بعدد المهاجرين في المرحلة السابقة خاصة في منتصف السبعينات وذلك يعود إلى التغيرات في الأنظمة الوطنية، كما أن أزمة المحروقات في 1973م التي ساهمت في الرفع من حجم البطالة جعلت تغير الاتجاهات نحو الهجرة في الاقتصاد الغربي وذلك نسق القوانين الإدارية رغم أن الهجرة من الشرق إلى الغرب لم يفقد قوته في ذلك الحقب والتاريخية¹.

أسباب الهجرة

عندما نتناول الأسباب التي تؤدي إلى حدوث الهجرة بأنواعها داخلية أو خارجية، إدارية أو اضطرارية، مؤقتة أو دائمة أو غيرها ينبغي تقسيمها والتمييز بينها على أساس مجموعة العوامل التي تكمن في البلاد المرسل للمهاجرين وتعرف بإسم عوامل الطرد ثم مجموعة العوامل التي تكمن في الدول المستقلة، والتي تعرف بالعوامل الجاذبية، ذلك لأن مجموعة هذه العوامل يكمن أن تتضافر فيما بينها لتحديد حجم الهجرة واتجاهاتها.

ويمكن اجمال أن نصنف الأسباب التي تؤدي إلى الهجرة كما يلي:

أولاً- الأسباب الاجتماعية:

قد يهاجر الانسان لأسباب اجتماعية كالتمييز العنصر، والاضطهادات السياسية والدينية... الخ.

لقد كان الاضطهاد السياسي أثره الكبير على هجرة الكثيرين من الجماعات البشرية من مواطنها، فالاضطهاد السياسي الصهيوني أو الشيوعي أو الرأسمالي أو النظم الديكتاتورية

¹ حكيم قيس، مرجع سبق ذكره، ص 104

أثره الكبير على هجرة الملايين من أوطانها إلى البيئات والمناطق الأخرى لعلها تخلص بحياتها من الاضطهاد وفقدان الحرية¹.

ثانياً- الأسباب الاقتصادية:

يلعب العامل الاقتصادي دوراً أساسياً في الحركات البشرية وهجرة السكان، فإن تدني مستوى المعيشة والفقر الشديد وظروف العمل السيئة، دفعت الإنسان إلى الهجرة سواء كانت هجرة داخلية أو خارجية يوجد الآن نحو 105 مليون شخص في حدود الفقر، وبلغ دخل الفرد في الدخل الأقل نمواً نحو 210 دولاراً / فرداً / سنة وتبلغ مديونية العالم الثالث عام 1996م نحو 1783.2 مليون دولار وهذا حسب إحصائيات البنك الدولي وهي بازدياد لأن القروض تتفق على المشاريع الاستهلاكية وليس الانتاجية.

ومن دون شك فإن الهجرة من الريف إلى المدن أو من قطر إلى قطر ترجع بعودة رئيسية إلى العوامل الاقتصادية بالإضافة إلى عوامل أخرى يمكن أن نحددها كآتي:

1- عامل الجذب والطرْد الاقتصادي فالمناطق الغنية أصلاً أو تلك التي تكتشف فيها ثروات جديدة تحتاج إلى أيدي عاملة كثيرة لاستغلال الموارد الاقتصادية المتاحة مما يخلق جذبا كبيرا للأيدي العاملة. وهناك مناطق فقيرة اقتصادياً أو أن عدد سكانها كبير، أكثر مما تتحمله امكانياتها الاقتصادية فتغدوا منطقة طرد لسكانها كمصر.

2- شروط العمل: إن الإنسان يبحث عن المكان الذي يحصل فيه على أحسن شروط للعمل سواء من حيث عدد الساعات العمل والأجور وأيام العطل، والتأمين على الحياة ومدى حداثة المؤسسة الصناعية التي توفر الإنسان جميع الظروف الصحية والأمنية التي يحتاجها ليحافظ على حياته.

¹ صابرينة مغتات، محددات انبعاث الهجرة الدولية، دراسة قياسية "حالة الجزائر"، مذكرة ماجستير في العلوم الاقتصادية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، السنة 2011-2012، ص ص 05-06.

3- قد يهاجر الانسان لأن الأجور التي يتقاضها في بلده لا تساعد على أن يحيا حياة كريمة لذلك يسافر إلى الخارج ليحصل على أجور أفضل لكي يوفر له ولعائلته حياة كريمة، ومستقبلا أفضل، مثل هجرة الأتراك واليوغوسلاف إلى ألمانيا وهجرة الانجليز إلى كندا والولايات المتحدة وأستراليا ونيوزلندا، بل والكويت ودول الخليج العربية¹.

ويمكن تصنيف أسباب الهجرة إلى مجموعتين هما:

- الأسباب القسرية

- الأسباب الطوعية.

أ- الأسباب القسرية:

إن الأسباب القسرية التي تدفع إلى الهجرة كثيرة جدا ويمكن تلخيصها بالآتي:

- ضغط القوة والتهديد والاستيلاء: إن التدخل العسكري الخارجي من أية دولة من الدول يؤدي إلى هجرة خارجية.

- الضغط السياسي المحلي يؤدي كذلك إلى الهجرة كما حصل في كوريا وفي معظم الدول النامية، حيث تتعدى الديمقراطية، ويسود النظام الدكتاتوري وتوفر دول المهجر بيئة ذات أنظمة ديمقراطية يغدو بالإمكان إيجاد المأوى المناسب والعيش الكريم في ظل الأمن والاستقرار¹.

- إنتشار البطالة وانخفاض مستوى المعيشة: حيث أن إنتشار البطالة وانخفاض مستوى المعيشة لا تساعد المتطلبات الضرورية للإنسان وأسرته لهذا يندفع إلى الخارج تفتيشا عن مورد رزق ليحقق غايته مثلما حصل الأتراك والهنود...الخ.

- كثرة الثروات الداخلية والانقلابات العسكرية والحروب التي تؤدي إلى الهجرة الجماعية إلى الخارج، كما حصل في لبنان أثناء الحرب الأهلية.

¹ صابرينه مغتات، مرجع سبق ذكره ص 06

- هبوط المستوى التعليمي والصحي والأمني فيها مما أدى إلى زيادة عدد المدن الكبرى وارتفاع عدد سكانها.

وكنتيجة لعوامل المراد السابقة هاجر إنسان من موطنه الأصلي، في أي مكان كان، على شكل موجات كبيرة كان الغرض من بعضها الفتح والاستيلاء ومن ثم الاستقرار، والبعض الآخر الاستيطاني السلمي¹.

ب- الأسباب الطوعية:

وهي تتعلق بالمهاجر في حد ذاته إذ يقرر طوعية الهجرة من بلاده انطلاقاً من ظروف معيشية لا تسمح له بتحقيق الأفضل والوصول إلى كافة المتطلبات نتيجة عن اجر غير كافي، أو عمل غير مستقر، إذ لم نقل غياب الوظيفة أصلاً، وقد يكون قرار الهجرة أيضاً ناتج عن صورة مسبقة عن الدول المهاجر إليها فيسعى جاهداً لبلوغ هذه الوجهة استكمالاً للصورة الذهنية ورغبة في العيش فيها دون أي ظروف ظاهرة كما يعتقد.

ثالثاً- الأسباب السياسية:

تعد العوامل السياسية من أهم العوامل التي تدفع بالمهاجرين إلى الهجرة إلى بلدان غير بلدانهم بحثاً عن الأمان والاستقرار، فالأزمات السياسية قد دفعت بالآلاف من السكان إلى الهجرة القسرية الكثيفة في ظل ظروف جد قاسية كالأكراد والأرمنيين واللبنانيين والفلسطينيين وشمال إفريقيا (800.000).

وقد تميزت نهاية القرن العشرين، بتنامي حركة اللاجئين بصفة فردية أو جماعية جراء الحروب والصراعات الداخلية التي شهدتها العديد من مناطق العالم، وانتهاكات حقوق الإنسان بسبب انتماءاتهم العرقية أو الدينية أو السياسية، والتي تجبر الأفراد على النزوح من المناطق غير الآمنة إلى أخرى أكثر أماناً وهو ما يطلق عليه بالهجرة الاضطرارية أو اللجوء السياسي.

¹ صبرينة مغتاث، مرجع سبق ذكره، ص ص 07-08.

حتى أن السوق الأوروبية المشتركة قد توصلت ب 400.000 طلب لاجئ سياسي سنة 1990م، فالحرب والصراعات الأهلية وعدم الاستقرار السياسي يأتي في مقدمة الأسباب وأهمها الاضطهاد السياسي، وما يتعرض له الفرد أو الجماعة من تعشق وقهر من قوى متسلطة متجبرة تقوم بقمع كل من تشك ولا تهم، كل هذه الأوضاع تعد مؤشرا على أن الدوافع السياسية دور كبير في عملية الهجرة¹.

رابعاً- الأسباب الطبيعية:

تلعب العوامل الطبيعية دورا كبيرا في دفع الأفراد إلى الهجرة وتختلف هذه العوامل عن عوامل أخرى كونها قديمة قدم الانسان، أين كان ينتقل الأفراد والجماعات من مكان إلى آخر بحثا عن المكان الذي يوفر لهم الدفيء والغذاء هارين من قساوة الطبيعة كالبرد الذي يعتبر أو العوامل طردا للإنسان، فالجليد أو الثلج مثلا يمنع أي استقرار ولذلك يخلو القطب الشمالي من السكان، إلى جانب الجفاف الذي يعد ثاني عامل مناخي طارد للسكان بعد البرد، فكل هذا لا يؤثر فقط على فيزيولوجية الانسان وإنما أيضا على توفير غذائه والذي يستحيل توفيره في هذه المناطق التي تفتقد تربيتها بحكم برودتها أو جفافها مما يؤدي إلى الانتقال إلى المكان الذي يتوفر فيه شروط العيش، إضافة إلى البحث عن المناطق التي توجد بها الموارد المائية التي تعد ايضا عاملا قويا في جذب السكان إليها.

خامساً- أسباب ضعف الهوية الوطنية:

إن الشعور بالانتماء إلى الوطن يتجسد من خلال تمسك الفرد بوطنه والعمل على تضحية من اجله، وحب له سواء كان بلدا فقيرا أو غنيا، لكن في بعض الحالات قد يتعرض هذا الفرد إلى أزمة على مستوى هويته، ويضعف على أثر ذلك شعوره بالانتماء إلى وطنه والاعتزاز به، نتيجة لبعض الظروف المحيطة به، سواء تعلق به المر بأسرته أو محيطه

¹ نسيم جلال، عوامل الهجرة الغير شرعية للأفارقة نحو الجنوب الجزائري، دراسة ميدانية لعينة من الأفارقة المهاجرين بطرق غير شرعية إلى منطقة تمنراست، مذكرة الدكتوراه تخصص علم الاجتماع الثقافي، جامعة الجزائر 2، السنة 2017-2018، ص ص 46-47.

الاجتماعي، وكثيرا ما يشعر الفرد بالإحباط نتيجة عدم وصوله على حقوقه الطبيعية كالعمل والسكن مثلا، وبالتالي الشعور بالتهميش والعزلة وعدم الاهتمام مما يجعله عرضة لأزمات نفسية، ومحاولة الانتقام من هذا الوطن الذي لم يمنحه حقوقه، والنتيجة تظهر في الشعور بالاغتراب، مما يؤدي به إلى محاولة الانتحار أو سلوك طريق الانحراف والجريمة، بينما بفضل البعض البحث عن سبل للهجرة إلى بلد آخر، بتوفر فيه ما يطمح إليه، خاصة إذا كان من ذوي الكفاءات¹.

أصناف الهجرة

إن الحديث عن الهجرة، يحتم علينا التعرّيج على ذكر أهم أصنافها، وسوف نقوم بعرضها وفق الأبعاد التي صنفنا على أساسها.

أولا- البعد الجغرافي: ويمكن تصنيف الهجرة فيه إلى نمطين:

1- الهجرة الداخلية:

وهي التي يتم الانتقال فيها داخل نطاق الدولة نفسها أو الاقليم نفسه دون العبور للحدود الدولية، فهي تحدث داخل الحدود الجغرافية والسياسية للدولة الواحدة، وهذا النوع من الهجرة لا يتطلب التأشيرات أو أذون مسبقة الانتقال من منطقة إلى أخرى وإنما هو متاح بتوفير الحاجة والامكانيات لذلك، وهي بتعبير آخر "انتقال الأفراد والجماعات بصورة دائمة أو مؤقتة داخل الدولة الواحدة من تجمع محلي آخر، حيث تتوفر فيه أسباب الرزق ويكون لفقر بيئتهم المحلية أو اكتظاظها بالسكان وما يتبع ذلك من الانخفاض في الأجور أو تفشي البطالة².

ويندرج تحت هذا النوع من الهجرة أربع أنماط وهي:

- الهجرة من المدينة إلى المدينة

- الهجرة المدينة إلى الريف

¹نسبية جلال، مرجع سبق ذكره، ص ص 47-48.

²زهية زايد، مرجع سبق ذكره، ص 17.

- الهجرة من الريف إلى الريف
- الهجرة من الريف إلى المدينة.

2-الهجرة الخارجية:

ويطلق عليه أيضا الهجرة الدولية وهي يدل عليها اسمها تضمنت عبور الحدود الدولية وبحسب الأستاذ "م تريبات M. tribalat "فإن للهجرة الدولية مفهومين أحدهما عام يعني: الحركة والفعل الآني في الانتقال إلى دولة غير الدولة الأصل، والآخر يعني وهو الآخر خاص دخول أشخاص يقيمون لفترة معينة فوق إقليم دولة غير دولتهم.

ويفهم من هذا التعريف أن الهجرة هي عملية انتقال الفرد أو الأفراد من الدولة أو الموطن الأصلي الذي يحمل جنسيته، إلى موطن جديد سواء في نفس القارة أو إلى غيرها، ويكون هذا الدخول بغرض الإقامة هناك لفترة معينة قد تكون مؤقتة أو دائمة، وقد اشترط بعضهم أن تمتد إلى أكثر من سنة حتى تخرج عن كونها مجرد رحلة، أما اللجنة الفرنسية « la commission de terminologie et de néologie du domaine sociale »

فتعتبر أن الهجرة الدولية هي عملية انتقال سكان من إقليم إلى آخر في زمان ما، وهي تتضمن التدفقات (les flux) وكذا المخزون (le stock) من المهاجرين المقيمين لفترة محددة فوق إقليم معين¹.

ثانيا-البعد الزمني:

ويندرج تحته نمطين أساسيين بالإضافة إلى الهجرة الموسمية:

1-الهجرة المؤقتة:

وتكون مدة الإقامة المخطط لها مؤقتة غير دائمة، كأن تكون مرتبطة بسنوات الدراسة أو عقود العمل أو بظروف خاصة إقتصادية أو سياسية وغيرها، تنتهي الهجرة بإنتهائها، وقد

¹ زهية زايدي، مرجع سبق ذكره ص19

تتحول الهجرة المؤقتة إلى دائمة لدى بعض المهاجرين ممن مثلاً إكتسبوا جنسية البلد المضيف أو تأقلموا مع الحياة الجديدة في هذا البلد أو حالت الظروف في بلدهم الأصلي دون رجوعهم إليه.

2-الهجرة الدائمة:

ويقصد بها الهجرة بنية الاستقرار ببلد الوصول والاقامة الدائمة بدون التخطيط العودة إلى البلد الأصل، خاصة إذا ما توفرت الظروف الملائمة لذلك مثل العمل والسكن¹.

ثالثا-البعد القانوني:

ويندرج تحته نمطين من الهجرة هما:

1-الهجرة الشرعية:

وتسمى كذلك الهجرة القانونية أو النظامية وهي التي يستوفي فيها الأفراد المهاجرين، الشروط القانونية المطلوبة، حيث يتم فيها عبور الحدود أو الإقامة بعلم أو بترخيص من سلطات البلدين (الأصل والوصول)، أو الحصول على حق الإقامة أو اللجوء بصفة رسمية وفق قوانين البلد.

2-الهجرة غير الشرعية:

وتسمى كذلك الهجرة غير القانونية أو السرية، ويتم فيها الدخول إلى البلد المقصود من دون ترخيص أو إذن من سلطات هذا البلد، حيث يعمد البعض إلى التسلل عبر الحدود والإقامة في غير بلدانهم، دونما القيام بالإجراءات القانونية المتعلقة بإقامة الأجانب، أو الالتزام بداية الحصول على تأشيرات الدخول والإقامة المؤقتة ثم عدم العودة بعد انتهاء الآجال، وفي هذا الصدد يعرف الأستاذ ب- جورج « p. George » المهاجر السري أو غير الشرعي بأنه ينتمي واقعا إلى واحد من الأنواع المعروفة للهجرة (مهاجر اقتصادي أو

¹ نسيمه جلال ، مرجع سبق ذكره ، ص ص 48-49.

لاجئ، أو حتى سائح) لكنه لا يلتزم بالالتزامات والشروط الموضوعة من قبل الدولة المتواجد بها والخاصة بدخول أو إقامة الأجانب¹.

نظريات الهجرة

نستعرض فيما يلي أبرز النظريات التي حاولت فهم أو تفسير الهجرة ومن ذلك:

1-نظرية رافنشتاين: Ravensthein:

ويعتبر أول من قدم محاولات تنظيرية لتفسير الهجرة وذلك في مقالته عام 1885-1889م "عن قوانين الهجرة" واستخلص منها الاستنتاجات والتعميمات التالية:

- أغلب الهجرات كانت ذو نمط المسافات القصيرة.
- تبدأ الهجرة على مراحل، الشخص الواحد يملأ الفراغ الذي تركه شخص آخر الذي يكر رحيله.

- إن تيار الهجرة الرئيسي ينتج عنه تعويض بما يسمى بالتأثير المعاكس.
- المهاجرين إلى مسافات طويلة يذهبون إلى المدن
- ساكنو المدن هم أقل ميلا للهجرة من هؤلاء الذين يعيشون في المناطق الريفية.
- الإناث هن أكثر تعلقا بالهجرة عن الذكور .

وانتقد "برجل" "Bergel" استنتاجات رافنشتاين بالقول: لقد ركز رافنشتاين دراساته في الغالب على انكثرتا وطبقا للظروف التي لاحظها فإن نظريته صحيحة، ولكن هذه الظروف كانت استثنائية أكثر منها نمطية.

ومن ثم فلا يمكن اتخاذها كنظرية مفسرة لأنماط الهجرة الحالية، لذا فيكتفي بالإشارة إليها كأولى المحاولات السوسيولوجية للتنظير في الهجرة، تجاوزها الزمن.

2-النظرية النيو كلاسيكية:

تعود بداية هذه النظرية إلى نموذج التطور الاقتصادي المزدوج "لصاحبها لويس"، أين حاول أن يجد تفسيراً للهجرة، حيث أكدت مختلف الأدبيات الاقتصادية على الفوارق

¹زهية زايدي، مرجع سبق ذكره ص 21

الجغرافية في توزيع الدخل بين الأفراد الاقتصاديين كعامل رئيسي مسبب للهجرة الخارجية وقد أدمجت مقارنة الهجرة كعامل مسير لحياة اقتصادية أفضل مقارنة بماضي عليه في بلدان الأصل.

وفي التحليل النيو كلاسيكي الحدي البني على المفاضلة بين المزايا والتكاليف وتعظيم المنفعة بأقل الأثمان، تعد الهجرة استثمارا قادرا على أحداث فائض صاف ايجابي يأتي من الفارق بين الدخل المتحصل عليه في بلد المضيف مع احتساب وطرح نفقات النقل والتنقل، فهذه النظرية ترى أن اختلاف في الأجور بين الدول الغنية والدول الفقيرة يعد كأحد الأسباب الذي يؤدي إلى الهجرة كما ترى أن عملية الهجرة تنتج آثار ايجابية، فانتقال اليد العاملة يؤدي إلى تقارب في الأجور، وإلى توفر الرأس المال البشري الذي تحتاجه الدول المتقدمة من أجل تطوير اقتصادها، ولهذا تتنافس هذه الدول على هذه اليد العاملة خاصة المؤهلة، وعلى هذا الأساس فالمهاجر لا يجد عوائق أو مشاكل أثناء انتقاله وهجرته إلى دول المقصد¹.

3-نظرية الطرد والجذب:

تعد نظرية الطرد والجذب من أبرز النظريات المفسرة للهجرة، وقد حددت الأسباب الأساسية للهجرة في عاملين هما الاتصال وتعدد العلاقات القائمة بين البلدان المرسل والمستقبل للمهاجرين وقد اعتبر "جورج" ان سمتي الطرد والجذب التي تتميز بهما البلدان الأصلية للمهاجرين أو البلدان التي يهاجر إليها الناس متغيرات تساعد في اختيار جماعات معينة لكي تهاجر من مكان آخر.

وتتمثل عوامل الطرد البسيطة في الفقر والاضطهاد والعزلة الاجتماعية أما عوامل الطرد القوية فتتجلى في المجاعات والحروب والكوارث الطبيعية كما يمكن أن تكون عوامل الطرد بنائية كالنمو السكاني السريع وأثره على الغذاء والموارد الأخرى، والعامل السكاني

¹ جلال نسيمية، مرجع سبق ذكره، ص ص 38-39.

يكون أكثر وضوحا في الدول الفقيرة التي تناضل فعلا في مواجهة مشكلات غذاء كبرى ويتمثل العامل البنائي الآخر في الهوية المرتبطة بالرفاهية بين الشمال والجنوب أو الحرب كعامل من عوامل الطرد بين الأمم أو داخلها.

أما عوامل الجذب فتتمثل في الزيادة المضطردة على العمل في بعض القطاعات والمهن فأسواق العمل تستورد مهاجرين في ظل عدم قدرة العرض فيها على تلبية الطلب على نوعية معينة من العمال، وهناك أيضا عوامل الشيخوخة التي تزحف على الدول الصناعية وبالذات في أوروبا الغربية ما يؤدي إلى انعكاس قوة العمل وزيادة أعداد الخارجين من سوق العمل¹.

4-نظرية التبعية:

تعتبر هذه النظرية أن الهجرة هي شكل من أشكال دول المركز للمحيط تكون نتيجة تعميق عدم المساواة في الأجور ومستويات المعيشة الموجودة بين الأفراد في دول المحيط والمركز، وقد استطاع بورتس عام 1981م وسانس عام 1988م تطبيق نظرية التبعية لتفسير الهجرة تبعا للتطورات التي عرفها النظام الرأسمالي، فكتافة الهجرة يعود إلى توسيع النظام الرأسمالي نحو دول المحيط واختراق اقتصادياتها التي تصبح تابعة أكثر فأكثر، فالنظام الرأسمالي حسب هذه النظرية ساهم بشكل أو بآخر من خلال توسيعه الذي أضعف الأشكال التقليدية للتنظيم الاقتصادي والاجتماعي للدول الفقيرة، والذي أدى إلى بروز النزعة الفردانية من أجل تحقيق المكاسب الشخصية، وقد أثر كل هذا على الدول المتخلفة التي تقلص الطلب فيها على اليد العاملة، الشيء الذي دفع بالأفراد البطالين إلى الهجرة إلى الخارج، وهذا بدوره أثر على عملية التنمية في الدول النامية².

5-نظرية القرار:

تقوم هذه النظرية على أساس أن المهاجر يتخذ قرارات الهجرة نتيجة عوامل مختلفة منها نفسية واجتماعية واقتصادية وتؤدي البيئة دورا أساسيا في جعل الانسان أو الجماعة

¹ رشيد ساعد، مرجع سبق ذكره، ص ص 25-26.

² نسيم جلال، مرجع سبق ذكره، ص ص 39-40.

تتخذ قرار الهجرة، وفي ذلك إشارة (بشيرس) إلى أن قرار الهجرة يتخذ المهاجر نفسه، إذا كانت احتياجاته غير متوفرة في موطنه الأصلي، فمن الممكن أن يهاجر إلى مكان آخر...، وهنا فرصة لتحقيق أهدافه والحل الناجع للمشكلات التي يعاني منها، فالمهاجر لا يتخذ قراراته فيما يخص الهجرة إلا بعد دراسته لكافة النواحي والبدائل في موطنه الأصلي، وبعد يأسه من إيجاد بدائل وحلول لأوضاعه السيئة سواء الاجتماعية أو الاقتصادية، في هذه الحالة يتخذ قرار الهجرة إلى الدول الأخرى، أين تتوفر احتياجاته ومطالبه¹.

6-نظرية الشبكات الاجتماعية:

إن البعد المتعلق بشبكات الهجرة مهم للغاية، لأنه يفسر استمرار ظاهرة الهجرة عن طريق إقامة الروابط الاجتماعية بين المهاجرين وغير المهاجرين، تلك الروابط التي تربط أكثر دول المنشأ ودول المقصد، في الواقع يقدم كل مهاجر فرصا لأشخاص من محيطه (فرد من أسرته أو من عشيرته أو من الجيران) لحثهم ومساعدتهم على الهجرة، وفي هذا الإطار فإن قرار السفر لا يقوم بشكل أساسي على حساب اقتصادي وعقلاني صرف على نحو الذي تدعوا إليه النظرية النيو كلاسيكية، ولكن على المعلومات التي تم جمعها خلال جميع مراحل انتقاله، أيضا تسمح شبكات الهجرة، وذلك من خلال تأثيراتها في تقليل المخاطر والتكاليف عن المهاجرين والمهاجرات المستقبلين، بالاستمرار الذاتي لعملية الهجرة، ومن ثم يشكل الدعم المادي أو المعنوي الذي تقدمه هذه الشبكات، عاملا جاذبا ومحفزا على هجرة من هم في دول المنشأ².

¹ نسيم جلال، مرجع سبق ذكره، ص 40.

² زهية زايد، مرجع سبق ذكره، ص ص 44-45.

لمحة تاريخية عن تطور الهجرة الجزائرية

المرحلة الاستعمارية:

إذا ما تتبعنا خطوات الهجرة الجزائرية، فنجد أنها تمتد إلى زمن بعيد فقبل أن تقع الجزائر في يد الاحتلال الفرنسي، شهدت بعض الهجرات خاصة إلى المشرق العربي لأداء الحج، أو لطلب العلم أو الاتجار، أما بعد احتلال الجزائر، فقد اتخذت هجرة الجزائريين إلى المشرق العربي صبغة مغايرة تماماً لتلك التي اصطبغت بها قبل الاحتلال¹، وقد استغلت فرنسا الجزائريين من أجل البناء والنهوض باقتصادها وإيضاً في خروجها مع الدول، ولم تكن الهجرة أثناء الاستعمار مقتصرة على فرنسا، فقد عرفت اتجاهات مختلفة حيث انطلقت أكبر هجرة جماعية سنة 1847م من بلاد القبائل، وكان على رأسها خليفة الأمير عبد القادر، أحمد الطيب بن سالم رفقة علماء وشيوخ زوايا ونساء وأطفال، استقروا في دمشق وفي بعض أرياف فلسطين عند بحرية طبرية، ولقد كانت هذه الهجرة حتمية واضطرابية، فقد كان الجزائريين أمام اختيارين، أما الخضوع أو الهجرة حيث هاجرت أعداد كبيرة خاصة من مناطق الشرق الجزائري والوسط ما بين أعوام 1888م و1899م، وشملت منه الهجرة حتى المهاجرين الجزائريين الذين هاجروا سابقاً إلى تونس، فقد اضطروا كذلك إلى الخروج من تونس باتجاه البلاد العربية الأخرى وذلك بعد أن فرض الفرنسيون الحماية على تونس سنة 1881م².

حيث اتخذت السلطات الفرنسية إجراءات ردعية ضد هجرة الجزائريين إلى المشرق العرب، وفي هذه الظروف جاءت الحرب العالمية الأولى، أين توقفت الهجرة إلى المشرق لكن ليس بشكل نهائي، حيث تشير بعض تقارير الإدارة الفرنسية إلى مغايرة بعض الأهالي

¹ عمار هلال، الهجرة الجزائرية نحو بلاد الشام (1847-1918)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص ص 11-12.

² وزارة المجاهدين، الهجرة الجزائرية نحو المشرق العربي أثناء الاحتلال، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر، ط خاصة، 1994، ص ص 14-15.

أرض الوطن بطريقة سرية، وفي هذه الفترات بدأت الادارة الفرنسية في فرض التجنيد الاجباري بمرسوم 28 فيفري 1911م¹.

وقد تزايدت الهجرة خاصة ما بين الحربين العالميتين لفرنسا، فبلغ عدد الجزائريين المهاجرين سنة 1918م الذين وظفتهم فرنسا لبناء اقتصادها في الصناعات الحديدية ومصالح الأسلحة وأحواض الفحم الحجري ب 78000 عاملا² وعلى إثر عقد اتفاقية روما لسنة 1957 والرامية إلى انشاء سوق أوروبية مشتركة تمكنت الهجرة المغاربية الاستفادة من مبدأ حرية تنقل الأجانب إلتحاق عدد كبير من الجزائريين لفرنسا حيث بلغ عددهم في عام 1947 حوالي 670000 عاملا، ولم ينخفض عدد المهاجرين إلا بعد اندلاع الثورة الجزائرية، أين فضل العديد من الشباب الالتحاق بجيش التحرير عن العمل في المهجر، ويتضح هذا من خلال ارتفاع عدد المهاجرين الذين التحقوا بفرنسا من 142671 عام 1951م إلى 201828 سنة 1955م وقد لعبت الفئة المهاجرة في المهجر دورا بارزا في الكفاح من اجل الاستقلال، حيث ساعد وجود هذه الجماعات على نمو الشعور القومي بينهم، ومثلوا أساسا للدعم المادي لجبهة التحرير الوطنية، كما حاولت هذه الجماعات التأثير على الرأي العام الفرنسي للضغط على الحكومة بقبول المطالب الجزائرية بالاستقلال³.

مرحلة الاستقلال:

بعد أن استقلت الجزائر كان لابد من إعادة بناء ما دمره المستعمر، حيث كان الخراب يضم جميع القطاعات بما فيها الجانب الاقتصادي خاصة، وبالرغم من جملة الاصلاحات التي اتخذتها الدولة آنذاك، إلا أن حجم الخراب كان كبيرا جدا، حيث يتطلب امكانيات مادية معتبرة، فكانت هذه الفترة من أصعب المراحل التي مرت بها البلاد بعد مغادرة الاستعمار،

¹ عمار هلال، مرجع سبق ذكره، ص 141.

² جريدة عميرة، السياق التاريخي والديموغرافي لهجرة الجزائريين، مخبر التغيير الاجتماعي، جامعة الجزائر 2000، ص 126.

³ باريك لغيمة، بن داودية وهيبية، الهجرة وإشكالية التنمية في دول المغرب العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2000، ص 337.

وقد ادى هذا الوضع إلى استمرار عملية الهجرة نحو الدول المتقدمة خاصة نحو فرنسا من أجل تحسين المستوى المعيشي، والهروب من البطالة خاصة فئة من الشباب الطموح لحياة أفضل، وقد استفاد الجزائريين الراغبين في الهجرة من معاهدة ايفيان التي أصدرت قرارا بحرية تنقل الأشخاص بين الجزائر وفرنسا، وعلى اثر ذلك عرفت فترة السبعينات موجة كبيرة للهجرة، وهكذا تسارعت حركة الهجرة نحو فرنسا بعد 1962م، أما العودة فقد ظلت محدودة، حيث انتقل عدد المهاجرين من 180000 سنة 1962م إلى 269000 سنة 1964، وفي هذه السنة قررت الحكومة الفرنسية غلق أبوابها أمام الجزائريين، لكنها في الوقت نفسه عقدت اتفاقا مع الجزائر على السماح للطلاب والتجار والسواح الجزائريين بالتوجه إلى فرنسا دون تأشيرة، لكن بشروط منها تحديد مدة الإقامة وكذلك العدد الذي سيتوجه كل سنة، واستمرت هذه الموجات من الهجرات سواء بطريقة فردية او بصفة جماعية حتى منتصف السبعينات، أين كرس في هذه الفترة أي ما بين 1973-1979 قوانين خاصة بالعمال الأجانب¹.

العمل الاوروبية وعلى اثر ذلك تم ابرام اتفاقيات مع ثلاث دول تعتبر من أكبر البلدان المصدرة للمهاجرين، تونس، الجزائر، المغرب كل على حدى، فكانت الاتفاقية بين الجزائر والمجموعة الاقتصادية الاوروبية من اجل اعادة تنظيم هجرة العمالة المغاربية في العاصمة الجزائر يوم 26 أفريل 1976م، وصودق عليها من قبل المجموعة في اطار اللائحة رقم 28/2210 سبتمبر 1978م.

أسباب ودوافع المهاجرين الجزائريين

أولا-دوافع اقتصادية:

¹ صورية عباس دربال، الهجرة الغير الشرعية والتعاون الدولي، ابن النديم للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، ص79

لقد عمدت الجزائر مباشرة بعد الاستقلال إلى اعتماد سياسة تنموية شاملة بهدف احداث تغيير في البنية الاقتصادية، حيث حاولت اصلاح ما يمكن اصلاحه بعد الخراب الذي تركه المستعمر على كل الأصعدة لاسيما على الصعيد الاقتصادي وبالرغم من الجهود المبذولة والامكانيات المستمرة لهذا الغرض إلا أنه واجهت الكثير من العوائق كالأزمة الاقتصادية العالمية سنة 1986م التي أثرت بشكل سلبي على السياسة الاقتصادية للدولة، ومن المشاكل التي كان يعاني منها المجتمع الجزائري لاسيما فئة الشباب منها: الفقر، العوز، انخفاض في المستوى المعيشي، والبطالة حيث عرفت الجزائر معدلات عالية للبطالين مثلها مثل بعض الدول العربية، إذ يوجد في هذه الدول أعلى معدلات البطالة في العالم، وحسب تقرير لمجلس الوحدة الاقتصادية التابع لجامعة الدول العربية، ففي عام 2004م قدرت نسبة البطالة في الدول العربية ما بين 15 و 20 بالمئة وتزايد سنويا بمعدل 20 بالمئة، وتتباين تقرير بأن يصل عدد العاطلين في عام 2010 إلى 25 مليون عاطل، وحسب المجلس الوطني الاقتصادي والاجتماعي فإن نسبة البطالة في الجزائر تصل النسبة إلى 23.7 بالمئة¹.

بالرغم من مباشرة الجزائر لتنفيذ سياسة الاصلاحات الاقتصادية غير أن الانفجار الديموغرافي والمشاكل البيروقراطية، حيث عجزت الدولة في تحقيق طموح المواطن الجزائري الذي ظل يشعر بعدم الرضا أما ارتفاع الأسعار وانعدام المساكن... وغيرها من المشاكل التي كان يعاني منها، وفي ظل هذا الوضع المزري لم يجد البعض سوى الهجرة السرية أو غير الشرعية كملجأ من أجل الهروب ومحاولة الوصول إلى الدول التي سيحقق فيها اماله وطموحاته وبالتالي اثبات ذاته.

ثانيا -دوافع أمنية:

¹ محمد غربي وآخرون، الهجرة غير الشرعية في منطقة البحر المتوسط (المخاطر واستراتيجية المواجهة)، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2014، ص 29.

وتتجلى هذه الدوافع خاصة في فترة التسعينات أو ما يعرف بالعشرية السوداء، حيث اضطر الكثير من المواطنين الجزائريين إلى الهروب من ذلك الوضع الكارثي الذي كان سائدا آنذاك، فمنهم من هاجر كلاجئ إلى الدول الأوروبية ومنهم من كانت هجرته بطريقة غير قانونية.

ثالثا-دوافع نفسية:

لقد ظلت الحالة المعيشية في الجزائر منذ الاستقلال، في وضع متدني بالمقارنة مع الدول المتقدمة، فبالرغم من الإصلاحات التي باشرتها الدولة الجزائرية والجهود المبذولة للنهوض بالاقتصاد الوطني، إلا أنها لم تستطع أن تقضي على ظواهر عديدة كأزمة السكن والبطالة...، الأمر الذي أثر على نفسية الشاب الطموح لحياة أفضل، مما أعطى إحساسا بالتهميش والاقصاء والعزلة، وهذا بدوره ولد حالة من الاغتراب خاصة لدى أصحاب الشهادات العليا، هذه الفئة التي لم تأخذ بعين الاعتبار، وهذا أدى إلى محاولة التفكير والاقدام على الهجرة، باحثا عن وطن آخر يجد فيه ما يطمح إليه وثبات ذاته¹.

رابعا-دوافع اعلامية:

لقد ساهمت بدورها وسائل الاعلام عبر الفضائيات في دفع الشباب الجزائري إلى الهجرة، وذلك من خلال الصورة والبرامج التي تبين العالم السحري الموجود في الدول المتقدمة، وهذا ما أكده باجي ناصر أستاذ في علم الاجتماع، إن الدور الذي تقوم به الفضائيات والصورة التي تقدمها وسائل الاعلام للعيش في أوروبا تعطي نمط عيش مرغوب فيه لدى الشباب عكس ما هو مقدم في الجزائر، فالمتأمل لمختلف البرامج التلفزيونية الغربية التي يشاهدها الفرد أنها تعمل على تصوير الجانب الجمالي والسياحي للدول المغربية مما يدفع به إلى التفكير في زيارة تلك الدول باستخدام كل الطرق حتى ولو كانت غير شرعية، وما سهل من التأثيرات السلبية للمضامين الغربية هو نسبة المشاهدة العالية التي تحظى بها

¹ نسيم جلال، مرجع سبق ذكره، ص ص 83-84

عند الفرد الجزائري، مما أعطى مجال من المقارنة بين الحياة التي يعيشها اغلبية الشباب الجزائري حيث تردي الأوضاع المعيشية والاقتصادية، وبين الحياة الرغيدة التي تبرزها وسائل الاعلام بمختلف قنواتها، الأمر الذي يدفع هؤلاء إلى التفكير في الهجرة، أيا كانت الوسيلة¹.

انعكاسات الهجرة على المهاجر الجزائري

1-الانعكاسات الايجابية:

بالرغم من أن الكثير من الدول تنظر إلى الهجرة بمنظار سلبي بعيدا كل البعد عن ما تحققة الهجرة من فوائد خاصة على الدول المهاجر منها، حيث نلاحظ في السنوات الأخيرة تطور في بعض خصائص المهاجر، ففي الماضي كان المهاجر العائد من أوروبا خصوصا مهاجرا في سن التقاعد، واليوم نلاحظ بأن المهاجرين العائدين هم نسبيا شباب وفي سن العمل، وعندما يعود هؤلاء المهاجرين إلى بلدهم الأصل يستثمرون في أنشطة مختلفة، ويتراوح متوسط التحويل للمهاجر الواحد ب 100 و 200 (دولار شهريا)، وتساعد هذه التحويلات في تحسين معيشة أسر المهاجرين، ومن الآثار الايجابية الأخرى على تعلم اللغة والثقافة والديانات والتقارب من شعوبها وتعارفها².

الانعكاسات السلبية:

- عرقلة اندماج المهاجرين بسبب اختلاف القيم والثقافة، وعدم اعتراف الدول المستقبلية للهجرة بحقوق المهاجرين وتطبيق سياسة التمييز العنصري والفرقة في المعاملة بينهم وبين مواطنيها، كما أن مشكلة عدم الاندماج يتجلى أكثر في الميدان الاجتماعي، إذ غالبا ما يكون خلطا بين الهجرة والاجرام، وتقائم الوضعية بالنسبة لذوي الأصول العربية والمسلمة فهناك أحكام وتصنيفات مسبقة تلتصق بهم بتهمة الاجرام، والتطرف والارهاب بطريقة

¹ نسيم جلال، مرجع سبق ذكره، ص 84.

² مكتب شمال افريقيا الناتج للجنة الاقتصادية لإفريقيا، إشكالية الهجرة في سياسات واستراتيجيات التنمية في شمال افريقيا، المغرب، ط 1، 2014، ص 10

اعتباطية، لهذا لجأت إلى بعض الاجراءات من اجل تعقيد حياتهم والعودة إلى ديارهم وبلدانهم¹.

- تؤدي الهجرة إلى احباط العمالة الوطنية التي لم تتجح في الهجرة، وفقدان الحاضر لديها على التقدم والتطوير، بل قد يصل الأمر إلى الشعور بعدم الولاء للمؤسسات الوطنية نتيجة للمقارنة بين ما يتقاضاه في وطنه وما يتقاضاه أقرانه في دول المهجر.

- هجرة الأشخاص ذوي المهارات العالية، حيث أن فقدان المال البشري يؤثر في تقديم الخدمات الأساسية، ويستنزف الموارد المالية، ويحد من النمو الاقتصادي في بعض السياقات².

خلاصة الفصل:

¹ بلعيفة أمين، السياسات الدولية لمكافحة الهجرة غير الشرعية لدراسة في المقاربة الأمنية كآلية معالجة وتطبيقاتها في الاتحاد الأوروبي، ابن نديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014، ص383

² نسيمه جلال، مرجع سبق ذكره، ص53

إن ما يمكن الخروج به بعد هذا العرض عن الهجرة عامة، هو كونها ظاهرة اجتماعية عالمية، عرفت منذ القدم، وما زالت تمارس على نطاق واسع وفي كل الاتجاهات.

إن الهجرة كما درسناها ظاهرة عالمية، فكل الدول لها نصيب منها، إلا أن الاتجاه كبير يتمثل في الانتقال من دول الجنوب إلى الشمال، وهذا بسبب عوامل الجذب الذي تحويها دول الشمال المتقدمة، مما يجعل من الهجرة خيارا لعدد من الأفراد وذلك لتحسين من مستوى المعيشي وامتصاص البطالة وخاصة لدى الجزائر التي تفاقمت ظاهرة الهجرة فيها هروبا منها إلى الدول المتقدمة عكس الجزائر التي تعاني من نقص حاجيات الفرد من شتى المجالات، وهذا ما دفع بهم هروبا من هذا الوضع وذلك بالهجرة إلى الدول الأكثر استقرارا وأمانا من أجل تحسين مستوى المعيشي للفرد وتوفير حاجياتهم، ولكن لا ننكر ما تملكه هذه الدول المتقدمة من قدرات هائلة إلا أن المهاجر الجزائري، لا يخلو من المشاكل.

الإطار النظري

1- بطاقة فنية للمخرج محمود زموري:



محمود زموري من مواليد مدينة بوفاريك 2 ديسمبر 1946، اختار الهجرة المبكرة لكنه ظل وفيا لمدينته رغم طول الغياب، حيث قضى محمود المعروف بطبعه المشاكس وصراحته، أغلب سنوات عمره في فرنسا حيث استغل في عالم الأضواء كمثل وكاتب سيناريو ومخرج متخرج من معهد الدراسات السينمائية العليا بباريس، واستقر بفرنسا منذ 1968، اشتغل أولا كمساعد مخرج "علي غانم" في فيلمين وكمثل بدءا من فيلم "فرنسا الأخرى" من اخراج "علي غانم" سنة 1977، ثم تبعته ادوار عدة في أفلام سينمائية وتلفزيونية فرنسية وأجنبية، كما مثل في بعض أفلامه وفي فيلم "أبيض خشب الانبوس" كمثل فيه للمخرج الغاني شيخ دوکوري 1991م¹.

ولج محمود زموري عالم الاخراج في بداية الثمانيات بفيلم "خذ" 10000 عشرة آلاف فرنك واصل "في 1981" وفيلم "مائة بالمائة أرابيكا" وفيلم "عربي مائة في المئة" لمحمود زموري المنتج في فرنسا عام 1990م وفيلم "سنوات التويست المجنونة" 1986م الذي تدور

¹ موسوعات ويكيبيديا

أحداثه في قرية جزائرية عام 1962م ويحيط الجيش الفرنسي بالشوارع وفيلم "من هوليود إلى تمنراست" سنة 1991م، و"شرف القبيلة" في 1993م.

وحافظ زموري في أغلب أعماله على الأسلوب الكوميدي الساخر والناقد، ووضع محمود زموري إصبعه على جرح مزمّن يؤرق السلطات في الجزائر كما في فرنسا، من خلال فيلم جديد بعنوان « Beur Blanc Rouge » في سنة 2006م يرى فصولاً من معاناة الجالية الجزائرية المغتربة وصعوبة اندماجها في المجتمع الجزائري، وسلط الضوء خاصة على الجيل الثالث من المتغربين، وركز أيضاً على تعايش الثقافتين المشرقية والغربية ويدور الفيلم في إطار كوميدي بسيط.

في إحدى مستشفيات العاصمة الفرنسية باريس المخرج السينمائي الكبير محمود زموري رحل عن عمر ناهز 71 سنة بعد صراع طويل مع المرض في 4 نوفمبر 2017 عرف المخرج والممثل محمود زموري بمسار سينمائي ثري، وتفقد السينما الجزائرية برحيله مخرجاً مميزاً بأسلوبه ومواضيعه، أثرى المشهد بأعمال ذات نكهة خاصة تحمل مواضيع أفلامه الجراءة والمشاكسة أحيانا متبينا في الكثير من أفلامه أسلوباً كوميدياً بقارب الميلودراما.

- عنوان الفيلم: Beur Blanc Rouge
- المخرج: محمود زموري
- كاتب السيناريو: Mahmoud zemmouri et Marie – Laurence
- المونتاج: يوسف توبني Youcef Tobin
- مهندس الصوت والموسيقى: Franck Lebon, Ahmed Hamidi et Kada – Mustapha
- سنة الصدور: 2006
- مدة الفيلم: 1 ساعة و 22 دقيقة و 19 ثانية
- نوع الفيلم: فيلم اجتماعي من نوع فيلم كوميدي بسيط فرنسي
- مدير التصوير: François Lartigue
- ديكور: yorgo hatziathanassion
- مكان التصوير:
- Paris
- 8^e arrondissement : avenue des champ- Elysées
- 18^e arrondissement : quartier de la goutte –d’or
- Aéroport de paris – Charles – de – gaulle
- Algérie
- Alger – aéroport d’Alger – Houari Boumediene

الأدوار المتمثلة في الفيلم:

- Yasmine Belmadi: Brahim ‘décès de l’acteur Yasmine Belmadi 26 janvier



1976 – 18juillet 2009 à l’âge de 33 ans

- Karim Belkhadra : Mouloud
- Julien courbey : gaby
- Nozha khouadre : wassila
- Biyouna : la mère de wassila
- Abdallah Bouzida : le père de Brahim
- Yacine Mesbah : le cousin de Brahim, Said
- Chafia Boudra : la grand-mère de Brahim
- Aymen Saidi : Mourad
- Sabrina Maache : Malika
- Moun : zbantoute
- Bahroun ons : Mah moude
- Mallaury Nataf : Noix annonce aéroport
- Nordin Bouhadje : le planton du commissariat
- Fatima Hellilou : la mère de Brahim
- Said Hilmi : chef de superette





3-ملخص الفيلم:



قام المخرج الجزائري القدير محمود زموري على الخوض في تجربة جريئة وذلك بإخراج الفيلم *Beur Blanc Rouge* أين يعالج هذا الأخير ظاهرة خطيرة تفتك بالشباب وأرق السلطات في الجزائر على حد سواء ألا وهي الهجرة إلى الضفة الأخرى.

تتمحور قصة الفيلم حول شاب من أصل جزائري ولد بفرنسا متشبث بجذوره يعيش في وسط عائلي متمسك جدا بالتقاليد الجزائرية، هذا الشاب كان أول المناصرين الذين اجتاحوا ميدان "ستاد دوفرانس" « *stade de France* » عقب هزيمة المنتخب الجزائري أمام نظيره الفرنسي هذه المباراة التي أصبحت شهيرة ليس بأداء اللاعبين، ولكن باجتياح مئات من الشباب من اصل جزائري ولدوا بفرنسا ومعظمهم لا يعرف بلده الأصلي إلا من خلال التلفزيون، تابعها ملايين من الجزائريين المغتربين والفرنسيين على السواء، لكنها لم تكتمل لأن الحاكم قرر إيقافها بعد دخول هؤلاء الشباب إلى أرضية الميدان اثر تسجيل الفرنسيين الهدف الرابع، لقد كانت تلك الهزيمة قاسية على الشاب البطل المحوري للفيلم واعتبرها اهانة وعارا لطخ سمعة الجزائريين، حيث اعتقلت الشرطة الفرنسية الشاب المناصر وحكمت عليه بغرامة مالية ثقيلة وسنة سجن مع وقف التنفيذ ويصور المخرج إلتفاف الأسرة حول ابنها ولم تجد حلا لهذه الظروف الصعبة غير بيع قطعة أرض ورثتها الجدة عن أهلها في الجزائر، وبيع السيارة أيضا ومن خلال الفيلم أيضا نرى هناك فصول من معاناة الجالية الجزائرية المغتربة وصعوبة اندماجها في المجتمع الفرنسي، وركز على تعايش الثقافتين المشرقية والغربية، والجيل الذي غير قادر على الحفاظ على أصالة بفعل المحيط وفي نفس الوقت لم يتمكن من التحول إلى جزء من المجتمع الفرنسي الذي ترعرع

ففه؁ جفل فف فففة من أفره فففو فائفها وعارقا ومففلا؁ وهذا الأخير فعفس فمافا الشفاف الذفن هجراف من فلافهم الأصلف إلى فلاف الغربفة وعنف وصولهم إلى هناك لقواف صعوبة أكثر فأكثر.



التقطيع التقني للفيلم السينمائي:

1- التقطيع التقني للمقطع الأول من بداية الجنيريك إلى 2:45

شريط الصورة									
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	الديكور	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت وحوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	51 ثا	لقطة الجامعة	خلفية + أمامية + بانوراميا من اليمين إلى اليسار	ثابتة + متحركة	خارجي	قطار يمشي الابن والأم ... إلى التشوق ثم يركبون السيارة متوجهين إلى المنزل	✓	صوت سيارات وأناس يتكلمون	×
02	49 ثا	لقطات متتالية	أمامية + بانوراميا من اليمين إلى اليسار + خلفية وجانبية	ثابتة + متحركة	خارجي + داخلي	الشرطة تلاحق العائلة وداخل السيارة العائلة تتحدث مع الشرطي	✓	حوارين الابن مع الشرطي ومع الجدة Algérie toi prendre zéro....	×

03	04 ثا	لقطة جامعة	أمامية	ثابتة	داخلي	داخل السيارة العائلة تراقب الأب	✓	Arrête toi....	×
04	04 ثا	لقطة متوسطة	أمامية	ثابتة	خارجي	الأب يلعب اوراق loto	✓	×	×
05	07 ثا	لقطة الجامعة	أمامية	ثابتة	خارجي	الأم تسأل الأب أين أنني بالتعود	✓	Ou il trouve l'argent	×

2- التقطيع التقني للمقطع الثاني: مقطع يصور حالة الصراع بين الأب والأم والجدّة

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية الأخرى	صوت وحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	الديكور	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطة	مدة اللقطة	رقم اللقطة
×	×	✓	الأم والجدة من الأب	خارجي	زوم أمامي	أمامية	لقطة جامعة	04 ثا	01
✓	Eh, Bien ce soir	×	الأم مع الأب في حديث	خارجي	ثابتة	خلفية	لقطة مقربة إلى الكتف	05 ثا	02
✓	Eh, si je gagne le gros lot	×	الأب ينافس الأم	خارجي	ثابتة	خلفية	لقطة مقربة إلى الكتف	03 ثا	03
✓	Hier, c'était une expérience	×	الأب والأم في جدال	خارجي	زوم خلفي	أمامية	لقطة الجامعة	10 ثا	04

3- التقطيع التقني للمقطع الثالث: صراع بين التاجر وصديق ابراهيم

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية الأخرى	صوت وحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	الديكور	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطة	مدة اللقطة	رقم اللقطة
✓	... moi gueule		الابن الأكبر وصديقه ذاهبان	خارجي	ثابتة	خلفية,	لقطة الجامعة	20 ثا	01
✓	J'appel la police	×	التاجر يهدد بالاتصال بالشرطة	خارجي	ثابتة	أمامية	لقطة متوسطة	02 ثا	02
✓	... y appel la police	×	صديق الابن يرد على التاجر	خارجي	ثابتة	أمامية	لقطات متتالية	04 ثا	03
✓	Ah, oui...	×	التاجر ذاهب للاتصال بالشرطة	خارجي+ داخل الحانوت	زوم امامي	أمامية	لقطة متوسطة	06 ثا	04
✓	Excuse-moi madame c'est une ...	×	الصديقان ينتظران أن يتصل بالشرطة	داخلي	بانوراما من اليسار إلى اليمين	أمامية	لقطات متتالية	09 ثا	05

4-التقطيع التقني للمقطع الرابع: جدال بين أفراد عائلة ابراهيم على قطعة اللحم

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية الأخرى	صوت وحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	الديكور	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطة	مدة اللقطة	رقم اللقطة
×	Les pays	×	الأم تجادل أبنائها	داخلي	ثابتة	أمامية	لقطة متوسطة	02 ثا	01
×	Yemo sert mo, plus de vionde	×	الابن يطلب اللحم من الأم	داخلي	ثابتة	أمامية	لقطة متوسطة	07 ثا	02
×	Je ne suis pas	×	الأم ترد بالنفي	داخلي	جانبية	أمامية	لقطة مقربة الى الكتف	02 ثا	03
× Prend le	×	جو عائلي حول اللحم	داخلي	بانوراما من اليمين إلى اليسار	أمامية+ جانبية	لقطات متتالية	07 ثا	04
×	×	×	جو عائلي حول اللحم	داخلي	ثابتة	أمامية	لقطة مقربة	20 ثا	05

×	Eh Brahim.... C'est cache	×	الأخ الأصغر يعرض على أبيه بيع حصته	داخلي	ثابتة	أمامية	لقطة مقربة	11 ثا	06
×	×	شجار بين الأخت والأخ الأصغر	داخلي	ثابتة	أمامية	لقطة متوسطة	02 ثا	07
×	Eh	×	شجار عائلي	داخلي	ثابتة	أمامية	لقطات متتالية	05 ثا	08
×	Que est le qui ce passe en core	×	شجار عائلي	داخلي	ثابتة	أمامية	لقطة المقربة إلى الكتف	06 ثا	09
×	...	×	شجار عائلي	داخلي	ثابتة	خلفية	لقطة مقربة إلى الكتف	02 ثا	10
×	C'est lui qui mon proposer	×	شجار عائلي	داخلي	ثابتة	أمامية	لقطة مقربة إلى الكتف	02 ثا	11
×	J'en ai marre	×	شجار عائلي	داخلي	بانوراما من اليمين لليسار	جانبيهة	لقطة الجامعة		12

13	02 ثا	لقطة مقربة	أمامية	ثابتة	داخلي	الجدّة تبتلع أسنانها	×	×	صوت سعال
14	08 ثا	لقطات متتالية	جانبيهة	ثابتة	داخلي	شجار الأم مع الابن الأصغر	×	×	×
15	07 ثا	لقطة مقربة	أمامية	ثابتة	داخلي	الجدّة تسعل لترمي ما ابتلعتة	×	×	×
16	09 ثا	لقطة امريكية	جانبيهة + أمامية	زوم خلفي + بانوراما مائل من الأسفل للأعلى	خارجي	الابن الأكبر خارج من الدار	✓	×	ضجيج الأم داخل البيت

5- التقطيع التقني للمقطع الخامس: ابراهيم وصديقه يزوران صديقهما Gabi في المخبزة وطلب الأكل

شريط الصوت		شريط الصورة							
المؤثرات الصوتية الأخرى	صوت وحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	الديكور	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطة	مدة اللقطة	رقم اللقطة
✓	Gabi	×	الصديقان يزولان في المخبزة Gabi	داخلي (ليل)	ثابتة	أمامية	لقطة متوسطة	02 ثا	01
×	×	×	Gabi يدور ليرى صديقة	داخلي (ليل)	ثابتة	أمامية + خلفية	لقطات متتالية	02 ثا	02
×	Gabi	×	الأصدقاء 03 في المخبزة	داخلي	ثابتة	أمامية	لقطة متوسطة	02 ثا	03
×	Deux sandwich....	×	الأصدقاء 03 في المخبزة	داخلي	بانوراما من اليمين إلى اليسار	جانبية	لقطات متتالية	30 ثا	04
×	Oh	×	الأصدقاء 03 في المخبزة	داخلي	ثابتة	أمامية + خلفية	لقطات متتالية	02 ثا	05

6- التقطيع التقني للمقطع السادس: جدال بين عائلة وسيلة حول الأخلاق

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية الأخرى	صوت وحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	الديكور	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطة	مدة اللقطة	رقم اللقطة
×	Wassila c'est papa et maman Wassila dellaa	×	والدين وسيلة يأتون لزيارتها وعند دخولهما إلى شقتها يرون ملابس لرجل	داخلي	ثابتة	أمامية	لقطة قريبة	9 ثا	01
×	Attend.... Oui mâcheriez je suis la	×	الأب والأم يناديان على ابنتهما وسيلة	داخلي	ثابتة	أمامية	لقطة مقربة إلى الكتف	08 ثا	02
×	Reberto بنتك ولات كياسة حل يا ولد لحرام الأب حل يا ولد الكلب	×	الأب والأم مذهولين وغاضبين ويردان على الابن	داخلي	ثابتة	أمامية	لقطات متتالية	24 ثا	03
غضب	نندب أحناكي أعلى تبهديلة	استعمال	الابن يفر هاربا من	داخلي الأب	ثابتة+	أمامية	لقطات	40 ثا	04

		متتالية	+ غطسيه + خلفية	عمودية	والأم داخل شقة ابنتهم وخارجي	النافذة ووالدين سهيلة لا يزالاني يسبانه	موسيقى تحمل نوع من الاثارة	لي دارت هالي بنتك No no...appelez a les pompier الأم ليوم الجلدة تعاك نحي وهالك Wassila merd je n'ai pas fermé la porte	الام و تطرق الباب بالعنف لكي يفتحه
05	06 ثا	لقطة مقربة إلى الكتف	أمامية+ خلفية	ثابتة	داخلي	الام والاب لا يزالاني واقفين أمام باب الحمام والاب تعب من حمل الفاكهة	×	أعيببت..... بوه اعلى طوطو دلاعة عياتك	×
06	44 ثا	لقطات متتالية	أمامية+ خلفية	ثابتة+ متحركة+زوم خلفي	داخلي	الأب و الأم يتشاجراني مع إبناتهما حول ما حصل وعلى الأخلاق	×	أسمعي يا طفلة هدا لي راك رايحة تتزوجي بيه Ca ce n'est pas ton problème maman je suis majeur	×

راك تسمع كيفاش راهي تهدار معايا بصح شه نتا لي حليتلها لعين احشومة بنتي احشومة ما بقات هدرنا									
---	--	--	--	--	--	--	--	--	--

7-التقطيع التقني للمقطع السابع: دخول أنصار الجزائر إلى الملعب

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية الأخرى	صوت وحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	الديكور	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطة	مدة اللقطة	رقم اللقطة
صوت أنصار الجزائر داخل الملعب	La bains... Ils sont réseaux yalaa	×	دخول انصار المنتخب الجزائري الى الملعب	خارجي	زوم خلفي +ثابتة +متحركة	امامية +بانوراميا من اليسار الى اليمين + خلفية	لقطات متتالية	32ثا	01
أصوات الأنصار داخل الملعب يصرخون Vive l'Algérie	Vive l'Algérie زار زار ماشي حشومه	استعمال أغنية	الأنصار يصرخون vive l'Algérie	خارجي	ثابتة	أمامية + تصاعدية	لقطات متتالية	14ثا	02
أصوات	قول إبراهيم تحيي	×	شرطة فرنسية	خارجي	ثابتة	خلفية + أمامية	لقطات متتالية	13 ثا	03

الأنصار لكلى الفريقين	الجزائر تحيي الجزائر		تأخذ إبراهيم وهو يصرخ ويقول vive l'Algérie						
✓	désolé ce ne pas commissariat qui décide... svp riel que le temps...	×	الأب والأم قرار حكم ابنيهما إبراهيم وهو في السجن	خارجي	ثابتة	أمامية+ خلفية +جانبية	لقطات متتالية	29ثا	04

8-التقطيع التقني للمقطع الثامن: الخراب الذي قام به أنصار الجزائر داخل الملعب في فرنسا

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية الأخرى	صوت وحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	الديكور	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطة	مدة اللقطة	رقم اللقطة
×	Les Bandidu le mariage sa marche que le pétrole ici Allah ghaleb ce tu qui reste pour les jeune ici	موسيقى عبارة عن زغاريد	رؤية الاب الى العرس و مذهول و إبراهيم كذلك مندهش	خارجي	ثابتة	جانبية	لقطة مقربة	09 ثا	01
صوت سيارات وناس في الشارع	×	أغنية عربية شعبي	رؤية صورة من بلاد الأصل الجزائر	خارجي	ثابتة	أمامية	لقطات متتالية	10 ثا	02
×	×	أغنية لشاب مامي "قولتك ماتروحيش	العائلة وإبراهيم ينظرون الى الجزائر وهم فوق سفينة عائدین الى فرنسا	خارجي	ثابتة	جانبية +خلفية	لقطة مقربة	09 ثا	03

		الغربة واعرة"							
×	×	اغنية لشاب مامي	صورة لسفينة مع ظهور اسمها لطارق ابن زياد Algérie ferries	خارجي	ثابتة + متحركة	أمامية+ بانوراميا من اليسار الى اليمين	لقطات متتالية	39ثا	04

4- القراءة التعيينية والتضمينية للمقاطع المختارة من الفيلم.

أولاً: القراءة التعيينية للمقطع الأول

يبدأ هذا المقطع بلقطة الجامعة يظهر فيها منظر في بلاد الغربة والأم والابن يمشون إلى السوق مع ظهور عنوان الفيلم المكتوب باللغة الفرنسية Bleu Blanc Rouge بالألوان الأحمر الأبيض والأزرق، وذهاب العائلة إلى السيارة ذات العلم الجزائري، ثم بلقطة جامعة أيضاً ولقطة متوسطة وذلك بظهور الشرطة التي تلاحق العائلة من الخلف التي تعطيها الإشارة بالتوقف والتكلم معهم ضانين عائلة بدون وثائق وهذا راجع بسبب العلم الجزائري الذي ملئ السيارة. وأيضاً أخرى بلقطة جامعة تشير الأم إلى الابن بالتوقف لرؤيتهم للأب وأخرى متوسطة تظهر فيه الأب يلعب أوراق Loto وأخير جامعة حيث تسأل الأم من أين أتى بالنقود للشراء تلك الأوراق والجدة ترد عليها.

قبل الإنطلاق في التحليل التضميني للمقاطع نرى أنه إلزاماً علينا أن نتطرق إلى الجنيريك الذي هو بمثابة المفتاح الذي يمكن من خلاله الدخول إلى أي فيلم.

الجنيريك:

للجنيريك أهمية بالغة في الأفلام السينمائية بما يقدمه من إشارات حول موضوع الفيلم بالإضافة إلى المعلومات التي يقدمها عن الفيلم كالعنوان، أسماء الشخصيات المشاركة في الفيلم الفرقة التقنية، المؤسسة المنتجة.... الخ وبذلك فالجنيريك مهمته التعريف بالفيلم حيث يقوم بوظيفة إيضاحية بمعنى أن المعلومات التي يعرضها على المشاهد تمنحه إحتمال معرفة ما سيحدث في المشهد الموالي فهو يعمل على خلق عملية إنتقالية بين الفيلم ومشاهده فمع بداية الفيلم تنشأ علاقة نفوذ بين الإثنين.

ويعتبر العنوان من أهم العناصر التي يتكون منها الجنيريك حيث قال عنه رولان بارت بان له وظيفة تحديد بداية النص، فالعنوان بمثابة المفتاح الذي تدخل به إلى الفيلم، ويمكن من خلاله فهم الموضوع الذي يدور حوله الفيلم.

تحليل عنوان الفيلم:

عنوان الفيلم **Beur Blanc Rouge** المكتوب باللغة الفرنسية بالألوان الأزرق، الأحمر، الأبيض الذي لديه دلالة كبيرة ومهمة ألا وهي اندماج بين العالمين الجزائري والفرنسي، والرسالة التي يريد المخرج إيصالها علاقة المهاجر بالخارج ألا وهي فرنسا.

القراءة التضمينية للمقطع الأول: من بداية الجنيريك



يبدأ هذا المقطع بلقطة الجامعة التي تظهر فيها منظر من بلاد الغربة "قطار" ومباني والأم والإبن متوجهين إلى السوق واختيارهم لملابس وأفرشة ثم عودتهم إلى السيارة المتزينة بالعلم الجزائري، ومن خلالها أراد المخرج أن يخلق صورة أيقونة عن صورة المهاجر في بلاد الغربة. وذلك لأن المخرج أراد أن يعرف المشاهد على هذا الفضاء الذي سيكون المكان الرئيسي لإحداث الفيلم ومن خلاله أيضا نلاحظ عنوان الفيلم **Bleu Blanc Rouge** المكتوب باللغة الفرنسية وبالألوان الأحمر الأبيض، الأزرق ذات دلالة كبيرة في الفيلم ثم يظهر في لقطة الجامعة ومتوسطة ومقربة سيارة الشرطة التي تلاحق سيارة العائلة من الخلف والإشارة إليهم للتوقف ويذهب الشرطي إليهم للتحدث معهم ظن أنهم بدون وثائق وهذا راجع للعلم الجزائري، ربما أراد المخرج من خلالها أن يبين حالة الإغتراب ومن جهة أخرى استعمل هذه الصورة كإشارة رمزية إلى واقع المعاش للمغتربين في بلاد الغربة، بما أن العائلة عائلة جزائرية كما تبين من خلال اللقطة الثالثة وهي لقطة الجامعة إذ يظهر خلالها العائلة تراقب الأب وهذا أكثر توضيحا في المقطع الرابع وهي لقطة متوسطة الدلالة الرابعة للصورة السابقة يظهر فيها الأب يلعب أوراق Loto وهم داخل السيارة مندهشين وأخيرا اللقطة

الجامعة والتي تسأل فيها الأم ابنها من أين أتى بالنقود وترد عليها الجدة، ومن هنا استعمل المخرج هذه اللقطات للإشارة إلى أن العائلة الجزائرية المغتربة تعيش في مشاكل وفقر وإنعدام الراحة فيها. ومن خلال المونتاج المتوازي أظهر المخرج التباين في ردة فعل إبراهيم من خلال كلام أمه، ولهذه الصورة دلالة تضمينية إيديولوجية تبرز إيديولوجية المخرج إتجاه المهاجر إلى البلاد الاجنبية، وإستطاع أن يرمز إليها من خلال حديث العائلة فيما بينها، التي تقدمها على أنها ظاهرة غير مقبولة.

وأما شريط الصوت فلقد تضمن موسيقى مناسبة للعرض السريع الذي قدم حول بلاد الغربة وكذا حالة المغتربين ملاحقة الشرطة للسيارة ولعب الأب بـloto وكلام الأم، وبالإضافة إلى الحوار الذي ساهم في خلق التشابه الايقوني للصورة مع الجو الحقيق للمغتربين.

القراءة التعيينية للمقطع الثاني:

تدور أحداث هذا المقطع بذهاب الأم والجدة إلى الأب الذين يعتبرون شخصيات رئيسية في الفيلم، حيث يظهر في اللقطة الأولى ذهاب الأم والجدة إلى الأب والتحدث معه عن هذه الأوراق التي لا معنى لها ثم لقطة مقربة إلى الكتف ويظهر فيها الأم مع الأب في حديث الذي يكون وراءها، ثم استعمل المخرج لقطة ثالثة وهي أيضا المقربة إلى الكتف في الحوار الذي دار بين الأب والأم أيضا عن هذه الأوراق التي لا معنا لها وأخيرا اللقطة الجامعة أين تظهر الجدة في جدال مع ابنها "الأب" والأم في حالة غضب.

القراءة التضمينية للمقطع الثاني: مقطع يصور حالة الصراع بين الأب والأم والجدة



تبدأ أحداث هذا المقطع بعد أن تنزل الام والجدة من السيارة مباشرة إلى الأب فيظهر في اللقطة الأولى العائلة في لقطة الجامعة بزاوية التصوير أمامية وخلفية، ثم بلقطة مقربة إلى الكتف يظهر لنا المخرج وجه الأم عند رؤية زوجها يلعب بأوراق Loto ومن أين أتى بالنقود وذلك بوجه بشوش وتتحدث معه لا لمعنى هذه الأوراق ولم تعمل لك شيء أي مستقبل ثم يظهر الأب وهو يناقش الأم في اللقطة الثالثة وهي لقطة مقربة إلى الكتف قائلاً ربما سنفوز بها ونعيش سعادة ثم اللقطة الرابعة وهي الدلالة الرابعة للصورة السابقة الأب والأم في جدال والجدة تقف مع الأم.

فيتين من خلال كلام العائلة معاناتهم في تلك البلاد، ومن خلال هذه اللقطات أراد المخرج أن يقدم لنا شخصية الاب ومعاناته ثم باللقطات مقربة إلى الكتف والجامعة قدم لنا المخرج حوار الأب والأم وذلك من خلال إيصال إلى المشاهد فكرة عن هذه الظاهرة ألا وهي الهجرة وذلك من خلال قول الجدة: "راكي تشوفي فيه" ونقول الأم وذلك بجمع ورقة من الأرض قائلة: "Eh Bien ce soir te trépied toi dans la sos" ويرد الأب: "et si je gagnie le groro pour acheter une boulangerie" وترد الأم: "ياحكي على روحك" لو كان جين نسمعلك تقول رنا مرفهين فدنيا هادي"، حيث ركز المخرج في هذه المقاطع لإعطاء أهمية للحوار، وجذب المشاهد للتركيز عليه، لأن الحوار في هذه المقاطع كان أكثر دلالة من الصورة، فلقد عبر عن إيديولوجية كل من الأم والأب.

ومن خلال الشريط الصوتي بالإضافة إلى شفرات أخرى تمثلت في طريقة التحاور إذ من خلال الحركات المرافقة للكلام قدم المخرج الأم في صفة الصنف والأب متأملاً بالفرج، كما تضمن المقاطع رموزاً إيديولوجية تشير إلى الوجه الحقيقي للمغتربين وواقع معاشهم في بلاد الأجنبية.

القراءة التعينية للمقطع الثالث:

تم تصوير هذا المقطع في ساحة ما في بلاد الغربة وذلك امام متجر، حيث تظهر في بداية المقطع لقطة الجامعة الابن الأكبر وهو ابراهيم وصديقه ذاهبان يتحدثان ويضحكان، ويظهر في المقطع الثاني في لقطة متوسطة العجوز ملك المتجر يهددهم بالاتصال بالشرطة حيث يقوم بالرد عليه صديق ابراهيم على التاجر في المقطع الثالث بلقطة جماعية ومقربة يطلب منه بالاتصال بالشرطة وتخويفه، وتعتبر نفس سلم اللقطة السابقة ومن خلال هذه اللقطة تسمح للمشاهد باكتشاف هوية صديق ابراهيم. ويظهر التاجر في اللقطة المتوسطة ذاهب للاتصال بالشرطة والصديق أيضا يهدد بعدم امتلاك الوراق وعند رفع المرأة يطول لها العجوز "سامحني"، استعمل هذه اللقطات التي دارت في فضاء داخلي وخارجي المونتاج التناوبي بين اللقطات مقربتين للتاجر من جهة ولصديق ابراهيم من جهة أخرى، وهذا ليفهم المتفرج العلاقة بين الصورة والصوت أي من المقصود بالكلام وفي نفس الوقت من هو المتكلم وفي اللقطة الأخيرة جامعة ومقربة يظهر الصديقان ينتظران أن يتصل بالشرطة الذي قدم لنا المخرج أول احتكاك لصديق ابراهيم والتاجر بسبب عدم امتلاك الوثائق.

القراءة التضمينية للمقطع الثالث: صراع بين التاجر وصديق ابراهيم



يبدأ هذا المقطع بتصوير اللقطة الأولى وهي لقطة الجامعة ابراهيم وصديقه يضحكان وبقيفان في الساحة أما المتجر إذ يظهر صديق ابراهيم في لقطة الجامعة مع التاجر الذي يهدده الاتصال بالشرطة إذا لم يذهب من هنا لأنهم بالنسبة لهم عائقين له والحوار الذي دار بينهم في هذه اللقطة يظهر التاجر بملابس مناسبة لنوعية عمله، حتى يظهر لنا أيضا صديق ابراهيم الذي يرد على التاجر وذلك بلقطة جامعة ولقطة مقربة الذي يطلب منه الاتصال قائلا: « appel a la police... vasy » وفي اللقطة الرابعة وهي اللقطة المتوسطة يقوم التاجر بالاتصال بالشرطة وصديق ابراهيم يتحدث معه بغضب لأنه بدون وثائق ثم بلقطة الجامعة ومقربة الصديقان ينتظران أن يتصل بالشرطة وعندما قامت بالرد عليه من جعل الاتصال الذي اجراه إلى قسم الشرطة طلب منهم الاعتذار التاجر قائلا « c'est une irreur excuser moi madame » ومن خلال هذه اللقطة وضع المخرج سبب اعتذار التاجر لعدم إمتلاك الوثائق و من خلال هذه اللقطة تعرفنا أكثر على شخصية صديق ابراهيم يعتبر مواطن غير مقيم في تلك البلاد أي مهاجر غير شرعي.

لقد جاء شريط الصوتي لهذه المتتالية مهما جدا، فمن خلاله استطاع المخرج أن يبعث دلالات كثيرة لا تقدمها الصورة لوحدها لذلك استعملنا اللقطة المقربة والمتوسطة بغرض جذب المشاهد إلى التركيز مع الحوار الذي دار بين التاجر وصديق ابراهيم وفهم المقصود فيها.

القراءة التعينية للمقطع الرابع:

تدور أحداث هذا المقطع في منزل العائلة، لكن هذا يبين مدى تأثير العائلة في مستوى معيشتها، تتراوح لقطات هذا المقطع بين لقطة متوسطة ولقطة مقربة إلى الكتف واللقطة المقربة واللقطة الجامعة، ففي لقطة المتوسطة تظهر فيها الأم تجادل أبنائها عن بلاد الأصل ويظهر داخل الاطار للقطعة المتوسطة أيضا الأم تجادل ابنها الأكبر الذي يطلب من أمه المزيد من اللحم والأم ترد على ابنها في اللقطة الثالثة التي تحمل معنى للصورة السابقة وهي اللقطة مقربة إلى الكتف بالنفي قائلة *je ne suis pas marie avec un bouchrie* والجدال لا يزال متواصل هذا ما نلاحظه في اللقطة الرابعة المتكونة من لقطتين مقربة إلى الكتف واللقطة المقربة حول اللحم والأب يطلب من ابنه أن يأخذ لحم أمه *prendre la viande de ta grand-mère* ويظهر الأخ الأصغر في اللقطة السادسة اللقطة المقربة الذي يعرض على اخيه أن يبيع حقه.

أما في اللقطة السابعة وهي اللقطة المتوسطة يحدث شجار بين الأخت وأخيه الصغير داخل المنزل وتحول إلى شجار عائلي كلها في اللقطة المقربة، ثم يجري حوار بين افراد العائلة وهم في حالة شجار بنفس الوضعية للقطات التاسعة والعاشرة والحادية عشر باللقطة مقربة إلى الكتف والثانية عشر باللقطة الجامعة ومن بين الحوارات التي دارت بينهم قول الم: "تهدرو كامل بالملاين كي باباكم راهم رايعين ايقصوا علينا تريسيتي" وهذا الكلام من خلال شجار الأم مع ابنها الصغير وهذا في اللقطة المتوسطة والجامعة واللقطة المقربة، ثم في اللقطة المقربة واللقطة الصدرية تشير لنا إلى الجدة تسعل لترمي ما ابتلعتة قائلة: "لا إله إلا الله euh- euh" واللقطة الأخيرة يظهر الابن الأكبر ابراهيم غاضب وخارج من الدار واستعمل المخرج في هذه اللقطات التركيب التناوبي والاحتكاك الموجود بين العائلة بسبب الظروف التي يعيشونها في الغربة.

القراءة التضمينية للمقطع الرابع: جدال بين أفراد عائلة ابراهيم على قطعة اللحم



تدور احداث هذا المقطع في منزل العائلة وتبدأ بجدال الأم مع أبنائها ففي اللقطة الأولى وهي اللقطة المتوسطة أراد المخرج أن يصل إلينا فكرة عن البلاد الأصل والغربة وهذا بقول الام لابنها الصغير « pas ton pays » أي هناك اختلاف كبير بين البلدين، وفي اللقطة التالية وهي المتوسطة يقول ابراهيم لأمه المزيد من اللحم: sert mon, plus de vionde yema ، وأكثر دلالة في اللقطات الثالثة والرابعة والخامسة والسادسة والسابعة حتى اللقطة الأخيرة وهي السادسة عشر وتعتبر لقطات تقريبا نفسها تدور في مقربة إلى الكتف والجامعة واللقطة المقربة واللقطة واللقطة الصدرية ومن بين أهم الحوارات التي دارت بينها قول الأم: « je ne suis pas marie avec un boucherie » وقول الأب لابنه ابراهيم: « prend la vionde de ta grand-mère » و تقول الأم "تهدرو كامل بالملاين كي باباكم " وتظهر لنا الجدة في اللقطة المقربة تسعل لترمي ما ابتلعتته بسبب بلعها لقطة اللحم دفعة واحدة لكي لا تؤخذ منها وأخيرا خروج ابراهيم غاضبا قائلا: je ne mare.

ومن خلال هذه اللقطات أراد المخرج ان يصل لنا مضمونها بداليتين الدلالة الأولى أن من خلال الشجار العائلي فهم صعوبة معيشتهم والظروف القاسية التي يمرون بها في بلاد الغربة من الضيق وعدم امتلاكهم لأي حقوق في تلك البلاد، أما الدلالة الثانية فهي ذات أبعاد ايديولوجية تتمثل في الاستهتار بموقف الأم من خلال هذه البلاد التي لا مستقبل فيها فالجزائر هي الأفضل، كما أن المخرج تعمد توضيح ذلك باختيار هذه اللقطات التي سمحت بتقصي ملامح وجه ابراهيم والأم والجدة اكثر، من احياءاتهم وتحركاتهم.

بعد هذا يظهر ابراهيم غاضبا ويقول "je ne mare" بحركة تنقل الكاميرا أثناء وقوفه وغضبه وخروجه من المنزل.

إنّ فالشریط الصوتي المستعمل هنا في هذه اللقطات لها اشارات ودلالات المتمثلة في الصوت السعال وضجيج الأم داخل البيت أي لها مرجعيتها الواقعية أي الظروف القاسية التي يعيشونها والغربة هي السبب في ذلك.

وبصفة عامة فلقد عبر المخرج عن الصعوبات والمشاكل التي يعانيها هذه العائلة الجزائرية في البلاد الأجنبية في هذه المقاطع كما تظهر ايدولوجية المخرج.

القراءة التعينية للمقطع الخامس:

تم تصوير احداث هذا المقطع في المخبزة، الصديقان أي ابراهيم وصديقه في لقطة متوسطة يزوران صديقهما gabi في المخبزة ويدور gabi في لقطة متوسطة ايضا إلى صديقيه دون كلام ولا حوار ونلاحظ الأصدقاء الثلاثة في اللقطتين المتتاليتين اللقطة الثالثة المتمثلة في المتوسطة والرابعة المتمثلة في اللقطة الجامعة.

ويقول ابراهيم لصديقه gabi بإعطائهم شيء يأكلونه قائلا : donné sandwich وهذا دال على أنها دون عمل خاصة صديق ابراهيم ويقول ابراهيم ثانية « toujours loubya ويدور الحوار بين الصديقين إلى ان يحدث شجار وهذا في اللقطة الجامعة واللقطة مقربة إلى الكتف ويأتي بسرعة gabi ليفك الشجار ويقول: oh oh oh ne casse pas la tête وأيضا: prenez votre sandwich et sortie

القراءة التضمينية للمقطع الخامس: ابراهيم وصديقه يزوران صديقهما Gabi في المخبزة وطلب الأكل



مضمون هذا المقطع هو محاولة فهم أكثر عن حالة المهاجرين يبدأ هذا المقطع بدخول ابراهيم وصديقه إلى المخبزة ويظهران بلقطة متوسطة وينادونه باسمه بصوت منخفض gabi ويدور اليهما بلقطة متوسطة إلى صديقيه، ومن خلال هذه اللقطين يظهر اصدقاء الثلاثة في المخبزة بلقطة مقربة حتى الخصر ايضا ويقول ابراهيم وصديقه لي gabi بإعطائهما deux sandwich لأنهما جائعان ويظهر لنا gabi ذاهب لإحضار شيء لصديقه وفي لحظة يتشاجر الصديقان بسبب ما قاله ابراهيم ويهرول gabi بسرعة إليهما ويطلب منهما الهدوء ويعطي الأكل ويطلب منهما الرحيل لعدم حدوث أي مشكلة له خائفا أن يطرد إذ وجدهما مالك المخبزة وهذا كله في اللقطة الجامعة واللقطة مقربة إلى الكتف، ومن هنا تعرض المخرج إلى نقطة مهمة ألا وهي حالة المهاجر غير الشرعي وهذا دال على الحوار الذي أجرى بين الأصدقاء.

واستعملت هذه اللقطات رموز ايديولوجية تعكس واقع المعاش المغتربين والأكثر دلالة على هذا قول إبراهيم " toujours loubya « وهذا كله دار في فضاء داخلي. وفي هذه اللقطات احتوى الشريط الصوتي الحوار بين الأصدقاء والضجيج الذي قام به ابراهيم وصديقه بسبب كلام قاله لصديقه إلا أن حدث شجار بينهما.

القراءة التعيينية للمقطع السادس

تدور أحداث هذا المقطع داخل شقة وسيلة واستخدم المخرج في بداية هذا المقطع بلقطة قريبة وذلك بدخول والدين وسيلة يأتون لزيارتها يريدان مفاجأتها وعند دخولهما الى المنزل ينظران مباشرة الى السرير بوجود ملابس الرجال وتقوم الكاميرة باستخدام اللقطة مقربة الى الكتف وهي عبارة عن تكملة للقطعة السابقة وذلك بمندات الام والاب لابنتهما وسيلة "COCO" "wassila cest papa et maman" ثم اللقطة الرابعة والمتكونة من لقطتين وهما اللقطة القريبة واللقطة مقربة الى الكتف بإظهار ملامح غضب و ذهول الاب والام وأخيرا اللقطة الرابعة التي تحمل دلالة للقطات السابقة والتي بدورها أيضا تتكون من عدة لقطات وهي اللقطة المتوسطة والمقربة واللقطة مقربة الى الكتف وباستعمال زاوية التصوير الغطسية لإظهار القلق والاثارة والكامرة تمون بوضعية عمودية من الأعلى الى الأسفل ومن الأسفل الى الأعلى ويظهر في هذه اللقطات إبراهيم يفر هاربا من النافذة وبملابس النساء و الاب والام لا يزلاني يسبانه وتأتي وسيلة اليه ويخبرها بما حدث

وهذا حدث داخل فضاءين وهما داخلي وخارجي الأول هو فضاء داخلي وهو الشجار الموجود بين أفراد العائلة اما الثاني وهو فضاء خارجي عند فرار إبراهيم من البيت عبر النافذة وفي اللقطة الخامسة مقربة الى الكتف الاب و الام ينتظران فتح باب الحمام والاب تعب من حمل الفاكهة وفي اللقطة الأخيرة السادسة المتكونة من لقطات متسلسلة هي اللقطة الجامعة والمقربة والقريبة واللقطة مقربة الى الكتف استعمل المخرج هنا زوايا التصوير أمامية وخلفية وباستعمال أيضا حركة الكاميرة زوم خلفي لإظهار ملامح الشخصيات وهي في حالة الشجار أما الشريط الصوتي وظف المخرج هنا موسيقى تحمل نوعا من الاثارة.

القراءة التضمينية للمقطع السادس: جدال بين عائلة وسيلة حول الأخلاق



لقد ساهم هذا المقطع في تأكيد وتوضيح المعاني أكثر حول ظاهرة الهجرة وذلك باستخدام المخرج في البداية اللقطة القريبة وذلك بدخول والدين سهيلة الاب والام آتين لزيارتها يريدان مفاجأتها و عند دخولهما الى شقتها ذهلا عند رؤيتهما لملابس لرجل فوق السرير وتقوم الام بمنادات ابنتهما "coco wassila c'est papa et maman" و الاب يقول أيضا "wassila dellaa" وتأتي اللقطة الثانية التي تحمل دلالة للقطة السابقة وهي اللقطة مقربة الى الكتف حيث الأم لاتزال تنادي على ابنتها "mâcheriez" ويظهر إبراهيم وهو يتحدث مع صديقه ويرد على الاب والام ظانا انها وسيلة قائلا "oui mâcheriez je suis" la" وتستمر المحادثة في اللقطة الثالثة وهي اللقطة المقربة واللقطة مقربة الى الكتف بذهول الوالدين عند سماع صوت رجل يرد عليهما والام غاضبة و تقول لزوجها "بنتك ولات كياسة حل يا ولد لحرام" والأب كذلك يقول "حل يولد الكلب حل" وكل هذا حدث داخل فضاء داخلي أي داخل البيت وتأتي اللقطة الأخيرة والمتمثلة في اللقطة المتوسطة والمقربة واللقطة مقربة الى الكتف فاستعمل المخرج هذه اللقطات لإبراز الظاهرة أكثر فيظهر إبراهيم مرتديا ملابس النساء للاستحمام هذا ما وجده أمامه للفرار عبر النافذة وفي نفس الوقت الام لا تزال تتحدث وتقول نندب "حناكي أعلى تبهديله لي دارت هالي بنتك" وإبراهيم واقف في النافذة يفكر في كيفية النزول خوفا منهم والناس تجتمع تحته ظانين أنه يريد الانتحار ويقول أحدهم "no no....appelez a les pompiers" و الاب والام يهددانه بالقول ليوم لجلدة تعك نحي وهالك حل" وينزل إبراهيم الى الأرض وتأتي مسرعة اليه وسيلة ويخبرها بما حدث وتقول "merde j'ai pas fermé la porte" وفي هذه اللقطة استخدم المخرج الفضاء

الداخلي والخارجي وتأتي اللقطة مقربة الى الكتف أيضا الاب والام ينتظران فتح باب الحمام ويقول الاب "أعبيت" وترد عليه الام "بوه اعلى طوطو دلاعة عياتك" فالمخرج يريد ان يصل الينا رسالة انّ الأب حامل للفاكهة منتظرا لكي يفتح الباب ليضربه مباشرة بها والأكثر وضوحا هنا أننا مسلمين لا لهذه الأخلاق

وتدخل وسيلة وإبراهيم في اللقطة السادسة المتمثلة في اللقطة الجامعة والمقربة واللقطة مقربة الى الكتف وزاوية التصوير هنا أمامية وخلفية لإظهار ملامح الشخصيات الاب والام والبنت في حالة شجار ما حصل و ما هذه الأخلاق لكي لا تنسى بأنها مسلمة وجزائرية ويدور الحوار بينهم وتقول لها الام "أسمعي يا طفلة هذا لي راكي رايحة تتزوجي بيه" وترد لها ابنتها "ca c'est pas ton problème maman je suis majeur " وتقول الام للاب "راك تسمع كفاش راهي تهدر معايا بصح شه نتآ لي حليتها العين "ويقول الاب لابنته "حشومة بنتي حشومه أحشوما" وتذهب الام غاضبة وتقول "مابقات هدره جيب دلاعة ورواح" ومن خلال هذه المقطع يريد المخرج أن يصل الينا برسالة لديها معاني أيديولوجية أن أولاد الجالية الجزائرية في الخارج عند وصولهم لسن الرشد يذهبون وحدهم وكراء شقق لأنفسهم ولا تستطيع أن تمسكهم أو تتصحهم وكأنهم ليسوا جزائريين عكس بلاد الأصل التي لا تنسى العادات و التقاليد سواء كبير أو صغير

تضمن شريط الصوتي هنا من خلال هذه اللقطات استعمال موسيقى تحمل نوعا من الاثارة وذلك في اللقطة الرابعة كما يظهر غضب الام وهي تتكلم بلهجة الغاضبة وتقول "تندب حناكي " وصوتها الذي عم المكان خاصة بتقليل ابنتها الاحترام معها والشجار الذي دار بينهم.

التحليل التعيني للمقطع السابع

تدور أحداث هذا المقطع في فضاء خارجي وهو مكان داخل الملعب حيث يظهر في اللقطة الأولى التي تحمل عدة لقطات "لقطة عامة، مقربة، لقطة مقربة الى الكتف" وزاوية التصوير المتكونة من أمامية وبانوراميا من اليسار الى اليمين والخلفية والكاميرة هنا ثابتة و متحركة واستخدام زوم خلفي فهذه اللقطات تحمل معاني تدور حول الملعب ودخول أنصار الجزائريين الى الداخل بكل قوة ونشاط ثم تأتي اللقطة الثانية المتكونة من اللقطة العامة و اللقطة و المقربة واستعمل المخرج هنا الزاوية التصاعدية بحركة الكاميرة ثابتة حيث الأنصار يصرخون "vive l'Algérie....." مع إضافة اغنية مناسبة للظاهرة وفي اللقطة الثالثة بالتركيز على اللقطة المقربة واللقطة القريبة يظهر فيهما الشرطة الفرنسية تأخذ إبراهيم وهو يصرخ "vive l'Algérie" وأخيرا اللقطة الرابعة و المتكونة من اللقطة الجامعة و اللقطة الأمريكية مقربة الى الكتف حيث عائلة إبراهيم تنتظر في الخارج عن قرار حكم ابنيهما إبراهيم او كيفية خروجه من السجن، استعمل المخرج في هذا المقطع المونتاج لتصوير الأحداث المتسلسلة ما حدث داخل الملعب ما فعله الجزائريين لأن ما حدث عبارة عن إهانة للجزائر بخسارته أمام نظيره الفرنسي

أما الشريط الصوتي فلقد تضمن العديد من الظواهر الصوتية وهي استعمال اغنية وصوي أنصار الفريقين والصراع الموجود داخل الملعب.

القراءة التضمينية للمقطع السابع: دخول أنصار الجزائر إلى الملعب



عبر المخرج في هذا المقطع عن فكرة مهمة مستمدة من الواقع الجزائريين داخل البلاد الأجنبية، لقد صورت لقطات هذا المقطع في مكان ساهم ديكوره في خلق جو درامي يوحي الى القوة والعزيمة وعدم الخوف، حيث تظهر اللقطة الأولى دخول أنصار الجزائر الى الملعب وذلك بقول صديق إبراهيم وهو "Gabi: la bains" ويقول إبراهيم "il sont : réseaux Yala " وتأتي اللقطة الثانية التي تحمل دلالة ضمنية ذات معاني كبيرة وتكملة لمعنى اللقطة السابقة إذ صور فيها المخرج أنصار الجزائريين هم داخل الملعب يركضون ويصرخون، " vive l'Algérie ...vive l'Algérie " ويقول صديق حلمي في لقطة مقربة وهما يشاهدان التلفاز في البيت قائلا vous été ou plain de paris vous n'est pas" une télévision bien" ويقول صديقه "زار زار ماشي حشومه" فالمخرج هنا يريد ان يصل الينا برسالة أيقونية أن هناك أبناء ولدوا في فرنسا وترعرعوا هناك الا انهم لم يسمحوا بوطنهم الأصل وهي الجزائر، ثم تأتي اللقطة الثالثة و المتكونة من لقطتين «اللقطة القريبة واللقطة المقربة» التي تحمل دلالة أكثر يظهر فيها إبراهيم يركض في الملعب ويصرخ vive l'Algérie وببده العالم الجزائري وتحكمه الشرطة الفرنسية وتأخذه الى المركز ويسجن هناك وفي اللقطة الأخيرة وهي اللقطة الجامعة و مقربة الى الكتف أين يظهر الملعب بأكمله وظهور أنصار الجزائريين يركضون داخله حاملين الأعلام الجزائرية ففي هذه اللقطات استعملها المخرج ليخبرنا برسالة مهمة جدا ذات قيمة عالية جدا اذ الخسارة اعتبرها الأنصار إهانة للجزائر ورغم وجود أبناء الجالية الجزائرية مولودين في الخارج إلا انهم لم يسمحوا بها فهي ساكنة داخل قلوبهم وفي دمهم ، وفي اللقطة

الأمريكية مقربة الى الكتف الاب والام وأخت إبراهيم ينتظرون في الخارج عن القرار الذي أخذوه في شأن ابنهم وتقول لهم الشرطية " désolé ce ne commissaire qui décide " ويقول الاب لها " svp riel que le temps..... " أي نبيع قطعة الأرض التي ورثتها الجدة لدفع الغرامة لإخراج ابنهم, لكن الشرطة تنهرهما والدلالة هنا ان الجالية الجزائرية تعيش في بؤس وقلة الاحترام ولا مكانة لهم في ذلك المجتمع الأوروبي خاصة عند استعمال زوايا التصوير خلفية وامامية وزاوية التصاعدية والبانورامي من اليسار الى اليمين التي زادت جمالا للمشاهد.

ويأتي الشريط الصوتي الذي له علاقة تركيبية بين الصراخ الموجود في الملعب والكلمات التي يقولونها vive l'Algérie ومع الأغنية والموسيقى الموظفة التي تعبر عن الاثارة.

القراءة التعيينية للمقطع الثامن

يعتبر هذا المقطع و الذي يحمل معاني ذات دلالات أيقونية كثيرة, حيث يبدأ باللقطة المقربة و ذلك بتصوير جانبي و ذلك في الجزائر عند رؤية الأب الى العرس و مندهش وإبراهيم كذلك ويكلم الشرطي عن الوضع ثم تليها اللقطة الجامعة التي استعملها المخرج وذلك بتوظيف صور من البلاد الجزائر وإبراهيم معجب بها وبشعبها مع استعمال أغنية من نوع شعبي التي زادت جمالا للمشاهد و استمتاع المشاهد بذلك, ثم تليها اللقطة الثالثة وهي اللقطة المقربة التي تصف لنا وضع العائلة عند صعودهم الى السفينة و ينظرون الى الجزائر و اشتياقهم اليها وصوت العصافير الجميلة والبحر الذي أعطى لها جمالا أكثر وزاوية التصوير جانبية وخلفية واللقطة الأخيرة من المقطع وهي اللقطة المقربة واللقطة العامة وذلك باستعمال زاوية التصوير بانوراميا من اليسار الى اليمين بظهور سفينة وإبراهيم اسمها "طارق ابن زياد " Algérie ferries وصورة من الجزائر وجهها الخارجي المطل على البحر وهذا في اطار خارجي.

القراءة التضمينية للمقطع الثامن: الخراب الذي قام به أنصار الجزائر داخل الملعب في فرنسا



هذا المقطع الذي يعتبر من أهم المقاطع السابقة والذي يحمل معاني ذات دلالات ممتلئة بالمفاهيم، حيث يظهر في اللقطة الأولى وهي اللقطة المقربة التي يظهر فيها الاب يرى الى العرس وإبراهيم كذلك ويقول الاب " les candida le mariage ça marche que le pétrole ويرد عليه الشرطي "Allah ghaleb ce tu que reste pour les jeune " Ci " أووظف المخرج هنا موسيقى وزغاريد تعبيراً للعرس و الرسالة هنا رغم عيش شعب الجزائري الا انهم شعب يغمره الفرح و الضحك رغم الصعوبات الموجودة في الجزائر الا انهم صامدين، وفي اللقطة الجامعة أي الثانية تظهر لنا صورة تحمل منظر من مناظر الجزائر بالتركيز على مكان معين مع أغنية شعبية التي أضافت لها جمالا تتماشى مع الصورة، ويظهر إبراهيم في اللقطة المقربة وهو داخل سيارة ينظر الى الجزائر والى شعبها كم هو مرح وكم هي جميلة ومندesh وفي اللقطة الثالثة نشاهد العائلة صاعدة الى السفينة راجعين الى فرنسا لأنهم أيضا بدون وثائق تسمح لهم بالدخول الى الوطن ظانين هذا سهل فيجب عليهم الرجوع الى الخارج لتسوية الوضع وهذا كله بسبب إبراهيم الذي لا يريد الجزائر وفي هذه اللقطة استعمل المخرج زاوية التصوير جانبية وخلفية لنرى كيف تنتظر العائلة الى الجزائر و باشتياق الى وطنهم و في اللقطة الأخيرة و التي تحمل لقطين وهما اللقطة المقربة واللقطة العامة واستعمال زاوية التصوير بانوراميا من اليسار الى اليمين بظهور سفينة مع اسمها

"لطارق ابن زياد" Algérie ferries ثم وظف المخرج هنا اللقطة العامة عبارة عن منظر الجزائر الجميل باستعمال وجهها الخارجي الجميل المطل على البحر التي تحمل دلالة رمزية أي جمالها ومن هنا استعمل المخرج الرسالة الإيديولوجية في هذه اللقطات التي يريد أن يصلها الى المشاهد أنه رغم مهاجرة بلاد الأصل الى الضفة الأخرى من أجل الاستقرار إلا أنّ النتيجة ليس هناك أفضل من بلدك لأن حتى في الخارج هناك فقر ومشاكل وصعوبة التحكم في الأولاد والاندماج و التهميش و لا توجد أي حقوق للمهاجر رغم أنه يملك وثائق رسمية فلا مكانة له في ذلك المجتمع عكس الجزائر تماما رغم أنها أيضا لا تخلو من المشاكل إلا انها أنعم وأريح و الضمير يكون مرتاح في الكثير من الاتجاهات أما الشريط الصوتي وظف المخرج أغنية لشاب مامي "قولتك ماتر وحيش الغربية واعرة" وأغنية شعبية التي زادت جمالا للمشاهد وفي نفس الوقت تحمل دلالة للمشاهد أن الهجرة والعيش في البلاد الأجنبية عبارة عن جحيم وإعطاء فكرة أعيش مدلول في بلادي أحسن من الهجرة.

5- نتائج التحليل:

من خلال تحليل الفيلم "Beur Blanc Rouge" للمخرج الجزائري "محمود زمتوري"، وذلك عبر تفكيك البنية الداخلية للفيلم توصلنا إلى النتائج التالية:

1- أثار الفيلم أحد الملفات الحساسة والمعقدة في المجتمع الجزائري ألا وهي ظاهرة الهجرة، والذي يثير جدلا واسعا خاصة لدى السلطات الجزائرية.

2- إعتد المخرج في بناء أحداث قصة الفيلم بالتسلسل، وذلك بالوقوف على أهم المحطات حيث استهل الفيلم بعرض الوضعية الاجتماعية والإقتصادية للمهاجر الجزائري سواء شرعي أو غير شرعي مسلطا الضوء عل واقع وحقيقة معيشتهم في بلاد الغربية إذ لا يخلون من المشاكل التي تطاردهم دائما.

- 3- تميز الفيلم بتحليل الأحداث، وذلك عبر الحديث عن الأسباب والظروف للمهاجر التي ظهرت فيها مختلف الأحداث والوقائع ولم يقتصر على الوصف.
- 4- لعنوان الفيلم دلالة ألسنة عميقة جداً، خاصة كتابته بالألوان الأحمر الأزرق والأبيض وبالفرنسية *Beur Blanc Rouge* الذي يوحي بين عناصر الجنس الجزائريون والفرنسيون خاصة صعوبة اندماج المهاجرين في البلاد الأجنبية.
- 5- ركز الفيلم على واقع معاش المهاجر الجزائري والمشاكل التي تطارده من كل مجالات حياته، خاصة صعوبة إنتقاء المال لتوفير حاجياته الملبس والمأكل ومنزل، وصعوبة اندماجه أيضاً بين أفراد تلك البلاد من حيث اللغة والثقافة والعادات.
- 6- كل اللقطات التي إلتقطت غالبيتها لقطات متوسطة وجامعة ومقربة والتي تتميز بتأطير الجزء الأساسي للمهاجر الجزائري وطريقة عيشه في تلك البلاد.
- 7- تميز الفيلم أيضاً بنبيرات صوتية متميزة تخلق جو ومشهد درامي يميل في غالبية إلى حرض ينفعل معه المخرج بشدة، حيث ركز المخرج حول ظاهرة المهاجر.
- 8- توحى الصور الفوتوغرافية واللقطات الفيلمية الملتقطة، والتوظيف المحكم لتقنيات تركيب الصور والمشاهد، إذ يعتمد على تكبير المشاهد بتقنية التنقل البصري أو الزوم الذي يسمح بتوجيه النظر إلى المشهد الأكثر جذبا وهذا لترك واقع كبير وعميق في نفسية المتفرج أي اللقطات التي توضح لنا معيشة المهاجر.

النتائج العامة للدراسة:

الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي قد تكون سببا مباشرا في سلك هذا الطريق.

1- ظاهرة الهجرة التي اعطيت دراسة جديدة، وإغناء السينما الجزائرية بالأفلام التي تحاكي الواقع واكتشاف الحقائق، ولهذا السبب أخذنا الفضول إلى دراسة أو معالجة مثل هذه المواضيع، وذلك من أجل أيضا التعرف على السينما الجزائرية ومكانتها من بين السينمائيات في العالم.

2- الظاهرة تستدعي أكثر من عمل درامي فهذا العمل هو بمثابة خطوة لأعمال وتوظيفات أخرى على أرض الواقع بالنسبة للجهات الرسمية.

1- يشير الفيلم « Beur Blanc rouge »، أن هناك عوامل أدت إلى ظهور ظاهرة الهجرة في الجزائر، فالأوضاع المتقلبة والمتغيرة والتحول السياسي والاقتصادي إلى جانب التسيير السلبي للنظام كلها عوامل ساهمت في بروز هذه الظاهرة.

2- لقد كان لحركات الكاميرا ولنوعية اللقطات التي صورتها الكاميرا دورا كبيرا وهاما في عملية إبراز واقع الهجرة، فقد ركز المخرج محمود زموري على اللقطات القريبة لإبراز الشخصيات، خاصة الرئيسية، فالكاميرا في الفيلم كانت مقصودة وتجعل رسالة ضمنية.

3- فالمخرج محمود زموري وفق إلى حد ما في إعادة تمثيل الصورة الواقعية والحقيقية للمهاجر الجزائري في البلاد الغربية من خلال بسيط هذه الظاهرة سينمائيا، وهذا التجلي سنكتشف منه العديد من المفارقات التي كانت سببا في إقدام هؤلاء الشباب إلى الهجرة وترك أرض الوطن.

4- فيلم « Beur Blanc rouge »، أبرز الجانب الخفي للفرد الجزائري المتكونة من المشاكل والمعاناة التي جعلتها في الدول الأجنبية، المتمثلة في اللغة وكيفية الاندماج، ولا يملك أية حقوق في تلك الدول رغم هروبه من بؤس بلاده.

5- فيلم « Beur Blanc rouge » فيلم يتحدث قصة وقائعها مستمدة من حقيقة حياة الفرد الجزائري، وهي تعبر عن أحد الأحداث الاجتماعية التي يتركز عليها الفيلم ويتمحور حولها وهي ظاهرة الهجرة، إن الفيلم يتخذ ظاهرة الهجرة كحادثة اجتماعية مأخوذة من الواقع، حيث يقدم قصة لأحد أفراد الجزائر، وكيفية عيشهم في الدول الأجنبية بمنظار جديد بمنظار نوعا ما رومانسي، واكتشاف الشباب الجزائري شيئا جديدا ومختلفا، أو ربما يساهم الفيلم في أن يحبب لدى الجزائري ما يقربه من أرضه ومن بلاده ومن هويته.

6- اشتمل الفيلم كبنية كاملة للعرض الدرامي على مادتين التعبير الفني الجمالي هما العلامات اللسانية متمثلة في شريط الصوت المتضمن والحوار والمؤثرات الطبيعية والاصطناعية، وكذا الموسيقى والشريط غير اللساني أو المصطلح عليه بشريط الصورة من خلال تجلياتها المتعلقة بحركة الكاميرا وزاوية التصوير ونوع اللقطة ومدتها ومضمون الصورة في اللقطة.

7- تنمة لما سبق فإنه يمكن القول بأن الصورة الموظفة بالفيلم في سياق ما يعبر عنه بالبناء الفيلمي هي في الحقيقة مكون متصل بنوع الخطاب الفيلمي الذي استخدمت لأجله، ويرجع ذلك لما يعبر عنه أيضا الكادر الفيلمي الذي يحدد المنظور والفضاء الذي تدور فيه مجريات الفيلم بل ويعيد تشكيل لقطات الفيلم من الواقع إلى التمثيل، حث أن عملية إعادة انتاج الواقع في الفيلم تشارك فيها كل من مخرج وكاتب سيناريو الفيلم من جهة والمتتبع المشاهد من جهة.

8- يعتبر عنصر الزمن من العناصر الأساسية والمحورية التي تشكل منها أي سرد سينمائي، لأن من خلاله يتم التعرف على الفترات الزمنية لوقوع الأحداث بفيلم « Beur Blanc rouge »، جاء في شكل فترات زمنية متسلسلة بإتباع تفاصيل الأحداث بشكل منطقي، هذا ما يجعل المشاهد يعلم طيلة الفيلم الفترات الزمنية للأحداث.

خاتمة:

إن السينما فائقة على إعادة إنتاج الواقع بنقل الأفكار، القيم، الايديولوجيات، وهذا بالتركيز على طريقة استيعاب وفهم القيم والأفكار، لأن الفيلم يعتبر كأداة أكثر شيوعا وتأثيرا على المشاهدين وله دور هام في التعبير عن مختلف المعاني والدلائل وترجمة كل الأوضاع السياسية والاجتماعية والسياسية والأمنية، وهذا كون مخرجي الأفلام يتميزون بنظرة خاصة اتجاه مختلف القضايا والأحداث والمحيط الذي يعيشون فيه، ما يدفعهم لبلورة هذه الأفكار والآراء المتداولة والغير المتداولة، معلنة او غير معلنة في جمل الرسائل التعينية والتضمينية التي تحتاج إلى ادراك وفهم دقيق لها.

لقد اعتمدنا في هذه الدراسة على فيلم حيث اخترنا السينما بوصفها نموذجا رئيسيا لإعادة إنتاج الواقع، وقدرتها على رصد مختلف الأحداث وما لها من نفوذ سحري وتأثير جماهيري قوي ما تصطنعه من عناصر التشويق والتأثير، وقدرتها أيضا على تشكيل ونسق من المعطيات الحسية البصرية والصوتية ويعد مجالا خصبا للتطبيق ما يعرف بالمجال السينمائي او ما يعرف بالتحليل السيميولوجي الذي يعني بتحليل الأفلام من خلال فك شفراتها ومدوناتا والوقوف على مختلف العلامات الأيقونية والرمزية الكامنة والظاهرة بهذه الأخيرة، ومختلف لقطاتها وفوتو غراماتها.

ولهذا انبرت أيضا دراستنا هذه على محاولة تحليل واستنباط مختلف الدلالات والأيقونات الجلية والباطنة بفيلم الموسوم باسم « Beur Blanc rouge » لمخرجه "محمود زموري" باستخدام مقارنة رولان بارث والذي يحاكي ظاهرة لطالما أرقّت الدولة الجزائرية وأثقلت كاهلها من خلال تشخيص، والتي استطعنا إلى حد معين أن نستنبط بعض الدلالات واستخراج بعض المضامين الدلالية لبعض المشتملات المادية وغير المادية وكذا الأيقونات البصرية المتعلقة بالألوان والحركة وغيرها من هذه المظاهر والتي رسمت لنا في الأخير صورة جلية عن ظاهرة الهجرة، وصورة هذا المهاجر في البلاد الأجنبية والمشاكل التي يواجهها.

لقد عملت دراستنا على محاولة وضع اليد على الجرح والتطرق لموضوع حساس لطالما أرقّت البلاد وأخرجها تماما التي تعاني كثيرا في سياق كبح جماح المهاجرين، فالفيلم قد رسم مساراً لهذه الوضعية، كما أن الفيلم «Beur Blanc rouge» قد كان مزيجاً رائعاً للعديد من المكونات الفيلمية المختلفة التي تعبر عن الصورة والصوت المتزودتان بالحركة بالإضافة إلى التعبير عن كل الدلالات والشفرات السينمائية التي وفرها الخطاب الفيلمي، وكذا مشتملات الديكور واللباس والعمران ولغة الجسد وغيرها.

فاستطاع الفيلم «Beur Blanc rouge» التعبير عن قيمة مقدسة من قيم هذا المجتمع ألا وهي الهجرة، حيث استطاع المخرج بإرسال أفكار ومعاني عن الواقع الحقيقي للمهاجر الجزائري وطريقة عيشه في البلاد الغربة التي لا تخلو من المشاكل والصعوبات رغم فرارهم من الوطن الأم الجزائر.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:

1. جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم السينما المعاصرة 1960-1995، القاهرة، ط1، 2010م، ص317
2. بارك نعيمة، بن داودية وهيبة، الهجرة واشكالية التنمية في دول المغرب العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000م
3. البطريق نسيم، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، ديوان المطبوعات، جامعة الجزائر، 2006-2007م
4. بلعيفة امين، السياسات الدولية لمكافحة الهجرة غير الشرعية، دراسة في المقاربة الأمنية كآلية معالج وتطبيقاتها في الاتحاد الاوروبي، ابن نديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014م
5. سالم أحمد، صورة الاسلاميين على الشاشة، بيروت، لبنان، ط1، 2014م
6. الشاري فؤاد، وسائل الاعلام والنشأة والتطور، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الاردن، طبعة مزيدة، 2015
7. شعبان فؤاد - صبطي عبيد، تاريخ وسائل الاتصال وتكنولوجياته الحديثة
8. عباسه دربال صورية، الهجرة غير الشرعية في منطقة البحر المتوسط (المخاطر واستراتيجية المواجهة)، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014م
9. العقاري محمد، الصورة والمقاربة لمقاربة سيميوطيقية
10. عمار هلال، الهجرة الجزائرية نحو بلاد الشام (1847-1948م)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012م
11. عميرة جويذة، السياق التاريخي والديموغرافي لهجرة الجزائريين، مخبر التغيير الاجتماعي، جامعة الجزائر، 2000م
12. غربي محمد وآخرون، الهجرة غير الشرعية في منطقة البحر المتوسط المخاطر واستراتيجية المواجهة، ابن نديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014م
13. غزالي محمد، الهجرة السرية، الاردن عمان، ط1، 2015م
14. مارتين ماريشال، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة مكايي سعد، وزارة الثقافة، سلسلة الفن

السابع

15. شاكور نوري ديسمبر 23-2012
16. كاظم مرشد السلوم-23,11,2010
- الرسائل والأطروحات الجامعية والدراسات:
17. ابراقن محمود، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية**، دراسة حالة لسيميولوجيا السينما، مذكرة دكتوراه الدولة في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001
18. أشريكة محمد، **للصورة السينمائية التقنية والقراءة**، دراسة الدار المغربية العربية، المغرب، نوفمبر، 2016
19. آمال قاسم آمنة، **سيمائيات الصورة الكاريكاتورية**، ناجي العي "أنموذجا"، مذكرة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2009-2010م
20. آمنة حارة- حنان بومعزة، **صورة المرأة الجزائرية في السينما الجزائرية- تحليل سيميولوجي لفيلم "الافيون والعصا"**، مذكرة ماستر في علوم الاعلام والاتصال، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، السنة 2015-2016م.
21. بزار روميصة، **صورة الطفل في السينما الثورية الجزائرية**، تحليل سيميولوجي لفيلم أول نوفمبر، مذكرة ماستر في علوم الاعلام والاتصال، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، 2016-2017
22. بسمة بلخرشوش- ليندة صابري- **معالجة السينما الجزائرية لظاهرة العنف ضد المرأة- تحليل سيميولوجي لفيلم "رشيدة"**، مذكرة ماستر في علوم الاعلام والاتصال- جامعة العربي بن مهيدي ام البواقي، السنة 2014-2015م.
23. بن شريف محمد رفيق، **صورة جبهة جيش التحرير الوطني في السينما- تحليل سيميولوجي لفيلم "خارج عن القانون" hors la loi وفيلم "معركة الجزائر la bataille d'Alger**، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال- جامعة الجزائر-03-، السنة 2010-2011م.
24. بوش ريم، **صورة المرأة العربية في الاعلام العربي وتجسيدها في الصحافة النسوي**، مجلتي دزيريات وزهرة الخليج أنموذجا 2007 إلى 2009، أطروحة دكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر.
25. جلال نسيم، **عوامل الهجرة الغير الشرعية للأفارقة نحو الجنوب الجزائري**، دراسة ميدانية لعينة من الأفارقة المهاجرين بطرق غير شرعية إلى منطقة تمنراست، مذكرة الدكتوراه تخصص علم الاجتماع الثقافي، جامعة الجزائر 2، 2017-2018م

26. جمال شعبان شاوش، **صورة الارهاب في السينما الجزائرية- تحليل سيميولوجي لفيلمي "المنارة" و"رشيدة"**- مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، السنة 2007-2008م.
27. جميع أمين، **صورة المؤسسات الاعلامية لدى أساتذة العلوم الاقتصادية، دراسة ميدانية ببعض جامعات الشرق الجزائري**، مذكرة ماجستير في الاتصال والعلاقات العامة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010-2011م
28. حمزي نادية، **سلاوتي وردية، صورة المجتمع الجزائري في السينما الجزائري، دراسة تحليلية لفيلمي، أمزيان وعيش باتناش**، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2010-2011م
29. حني اسمهان، **دور الشبكة البرمجية في تشكيل الصورة الذهنية للمؤسسة الاعلامية، دراسة ميدانية على عينة من مشاهدي قناة النهار**، مذكرة ماستر في علوم الاعلام والاتصال، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، 2016-2017م
30. خرفي عبد المحسن- سالمي بلخير- **صورة المهاجر غير الشرعي في السينما الجزائرية- تحليل لفيلم "حراقة بلوز"**، مذكرة ماستر اكايمي في علوم الاعلام والاتصال- جامعة قاصدي مرباح- ورقلة- السنة 2017-05-16.
31. زايدي زهية، **مقارنة سوسيولوجية حول دافعية حاملي الشهادات الجامعية نحو الهجرة الخارجية**، مذكرة ماجستير في علوم الاجتماع، جامعة الجزائر 2
32. زينة عقاب- **السينما الايرانية والخلاف السني الشعي حول الخلافة**، فيلم النبراس، مذكرة ماستر في العلوم الاسلامية- جامعة الوادي، السنة 2013-2014م.
33. ساعد رشيد، **واقع الهجرة غير الشرعية في الجزائر من منظور الأمن السياسي**، مذكرة ماجستير في العلوم السياسية وتخصص دراسات مغربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، السنة 2011-2012م.
34. سالم جميلة، **الصورة في السيميائيات المعاصرة**، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر -3-، السنة 2011-2012م
35. صايش عبد المالك، **التعاون الأوروبي في مجال مكافحة الهجرة غير القانونية**، مذكرة ماستر في القانون الدولي والعلاقات الدولية، جامعة باجي مختار عنابة، 2006-2007م

36. عبد الغني ارشن، رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا- تحليل سيميولوجي لفيلمي "سينمائيو الحرية" و"العدو الحميم"- مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال - جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة- السنة 2010-2011م.
37. عبد المالك صابش، التعاون الأوروبي في مجال مكافحة الهجرة غير القانونية، مذكرة ماستر في القانون الدولي والعلاقات الدولية، جامعة باجي مختار - عنابة- السنة 2006-2007م.
38. عقاب زينة، السينما الايرانية والخلاف السني الشيعي حول الخلافة، فيلم "البنراس"، مذكرة ماستر في العلوم الاسلامية، جامعة الوادي، 2013-2014م
39. علي زين العابدين- الهجرة الجزائرية نحو فرنسا وانعكاساتها الاجتماعية والثقافية على المجتمع الجزائري 1914-1962م- مذكرة ماجستير في التاريخ الاجتماعي والثقافي في المغاربي عبر العصور- جامعة ادرار - السنة 2013-2014م.
40. عواطف زراري، صورة المرأة في السينما الجزائرية- تحليل سيميولوجي لفيلمي "القلعة" و"توبة نساء جبل نسوة"، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر-3، السنة 2001-2002م.
41. فايزة تامسوت- مسألة الشرف في السينما الامازيغية- تحليل سيميولوجي لفيلمي "ماشاهو" و"اذرارن باية" مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال- جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، السنة 2009-2010م.
42. قيش حكيم، الاتجاهات نحو الهجرة غير الشرعية وعلاقتها بالتوافق النفسي الاجتماعي لدى الشباب، دراسة ميدانية في منطقة دلس بومرداس، مذكرة ماجستير في علم النفس، جامعة الجزائر، 2008-2009
43. لونيس زينب، صورة الطفل في السينما الثورية، دراسة وصفية تحليلية لفيلم "أبناء نوفمبر"، و"كانثوش غولوان"، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2013-2014م.
44. لونيس نسيم، صورة المرأة الجزائرية المثقفة في البرامج التلفزيونية، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من دراما المسلسلات التلفزيونية الجزائرية، اطروحة الدكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، السنة 2015-2016
45. محمد عبد الغفور بوصيلة، الهجرة وتأثيراتها على العلاقات الأورو- مغربية (1990-2010م)، مذكرة ماجستير في العلوم السياسية، جامعة الجزائر 3، 2012م

46. مغتاب صابرينة، **محددات انبعاث الهجرة الدولية**، دراسة قياسية حالة الجزائر، مذكرة ماجستير في العلوم الاقتصادية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2011-2012م

47. منصور كريمة، **اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**، مذكرة دكتوراه في الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2012-2013م

48. مهدي يوسف عقيل، **جاذبية الصورة السينمائية**، دراسة في جماليات السينما، بيروت، 2011

49. وليد قادري، **صورة الاسلاميين في السينما المصرية**، تحليل سيميولوجي لفيلمي "عمارة يعقوبيان" و"مرجان أحمد مرجان"، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر-3- السنة 2011-2012م.

المجلات:

50. أ. محمد جاسم محمد العبيدي، **سيمائية الصورة في الفخاريات الرافدينية القديمة**، فخار سامراء - حلف- العب، مجلة علوم الانسانية، السنة السادسة، العدد 41، الجامعة المستنصرية بغداد، العراق، 2009.

49. عبديرة عبد القادر العزي، **صناعة الصورة السياسية في الحملات الانتخابية**، مجلة الباحث الاعلامي، العدد 32، جامعة الازهر - غزة

49. زيادات عادل، **بلاغة الصورة بين المقاربة الادبية والاعلامية**، مجلة الاذاعات العربية، عدد2، جامعة اليرموك، 2003

51. سعاد حسن السوداني، **الدعاية في الصورة الدرامية السينماتوغرافية الشرقية المعاصرة** - المسلسل التركي "العشق الممنوع" - دراسة تحليلية، جامعة بغداد، بغداد العراق، مجلة الاردنية للفنون مجلد 11، عدد2، 2018، 97، 126، تاريخ الاتلام: 2017-10-29، تاريخ القبول 2018-03-29.

القواميس والمعاجم:

52. تبريز بورنوماري، معجم المصطلحات السينمائية، ج-F

المؤتمرات والتقارير والأرشفات:

53. مكتب شمال افريقيا الناتج للجنة الاقتصادية لإفريقيا، **اشكالية الهجرة في سياسات واستراتيجيات التنمية في شمال إفريقيا**، المغرب، ط1، 2014م

54. وزارة المجاهدين، **الهجرة الجزائرية نحو المشرق والعربي أثناء الاحتلال**، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر، ط خاصة، 1994م

Universalis.encyclopaedia" presentation du cinematographe .55

lumiere" مؤرشف من الأصل في 11 أكتوبر 2017

56. تعدى إلى الأعلى. "The French System and Managing Co-productions". Skillset. 20 April 2008. مؤرشف من الأصل في 01 أكتوبر 2006. اطلع عليه بتاريخ 19 أبريل 2012

57. Alan Riding (28 February 1995). "The Birthplace Celebrates Film's Big 1-0-0". The New York Times. مؤرشف من الأصل في 26 يونيو 2017

المواقع الالكترونية:

موسوعات ويكيبيديا.

الملاحق







فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة.....أ

الإطار المنهجي للدراسة

- 1- إشكالية الدراسة وتساؤلاتها.....05
- 2- أسباب إختيار الموضوع.....08
- 3- أهمية الدراسة.....09
- 4- أهداف الدراسة.....10
- 5- مجتمع البحث وعينة الدراسة.....11
- 6- منهج الدراسة وأدواته.....12
- 7- تحديد المصطلحات والمفاهيم.....20
- 8- الدراسات السابقة.....30

الإطار النظري للدراسة

الفصل الأول: الصورة والصورة الذهنية

تمهيد.....40

المبحث الأول: ماهية الصورة

- المطلب الأول: مفهوم الصورة.....41
- المطلب الثاني: تاريخ وتطور الصورة.....44
- المطلب الثالث: وظائف الصورة.....46
- المطلب الرابع: أنواع الصورة.....47
- المطلب الخامس: مستويات قراءة الصورة وقيمتها.....49

المبحث الثاني: الصورة الذهنية

المطلب الأول: مفهوم الصورة الذهنية.....	52
المطلب الثاني: أنواع الصورة الذهنية.....	55
المطلب الثالث: وظائف الصورة الذهنية.....	56
المطلب الرابع: خصائص وسمات الصورة الذهنية.....	58
المطلب الخامس: مكونات وأبعاد الصورة الذهنية.....	60
المطلب السادس: وسائل الإعلام وبناء الصورة الذهنية.....	61
خلاصة الفصل.....	65

الفصل الثاني: السينما والسينما الفرنسية.

تمهيد.....	68
------------	----

المبحث الأول: ماهية السينما

المطلب الأول: مفهوم السينما.....	69
المطلب الثاني: نشأة وتطور السينما.....	71
المطلب الثالث: خصائص السينما.....	77
المطلب الرابع: وظائف السينما.....	78

المبحث الثاني: السينما الفرنسية

المطلب الأول: تاريخ السينما الفرنسية.....	80
المطلب الثاني: السينما الفرنسية الجديدة	84
المطلب الثالث: اهم المدارس و المخرجين في السينما الفرنسية.....	91
خلاصة الفصل.....	101

الفصل الثالث: اللغة السينمائية والفيلم السينمائي

تمهيد..... 94

المبحث الأول: الفيلم السينمائي.

المطلب الأول: مفهوم الفيلم السينمائي..... 95

المطلب الثاني: مراحل تطور الفيلم السينمائي..... 95

المطلب الثالث: أنواع الأفلام السينمائية..... 97

المطلب الرابع: طاقم الفيلم السينمائي..... 99

المبحث الثاني: ماهية اللغة السينمائية

المطلب الأول: مفهوم اللغة السينمائية..... 101

المطلب الثاني: عناصر اللغة السينمائية..... 103

المطلب الثالث: أسس اللغة السينمائية..... 114

المطلب الرابع: الشفرات في اللغة السينمائية..... 115

خلاصة الفصل..... 119

الفصل الرابع: الهجرة والهجرة في الجزائر.

تمهيد..... 122

المبحث الأول: ماهية الهجرة.

المطلب الأول: مفهوم الهجرة..... 123

المطلب الثاني: الجذور التاريخية لظاهرة الهجرة..... 126

المطلب الثالث: أسباب الهجرة..... 128

المطلب الرابع: أصناف الهجرة..... 133

المطلب الخامس: نظريات الهجرة..... 136

المبحث الثاني: الهجرة في الجزائر.

المطلب الأول: لمحة تاريخية عن تطور الهجرة الجزائرية..... 141

المطلب الثاني: أسباب ودوافع المهاجرين الجزائريين.....	144
المطلب الثالث: إنعكاسات الهجرة على المهاجر الجزائري.....	146
خلاصة الفصل.....	148
الإطار التطبيقي للدراسة.	
1-البطاقة الفنية للمخرج محمود زموري.....	150
2-البطاقة التقنية للفيلم.....	152
3-ملخص الفيلم.....	155
4-التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم.....	157
5-التحليل التعييني والتضميني.....	172
6-نتائج التحليل.....	173
النتائج العامة للدراسة.....	191
خاتمة.....	193
قائمة المصادر والمراجع.....	196
الملاحق.....	203
فهرس المحتويات.....	218