وزارة التعليـم العالي و البحث العلمي
القطب الجامعي تاسوست–جيجل–
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم علوم الإعلام و الاتصال

صورة المهاجر الجزائري في السينما الفرنسية
تحليل سيميولوجي لفيلم "نبي"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام و الاتصال تخصص علاقات عامة

إعداد الطالبة:
نادية بوخدنة

إشراف الأستاذة:
سعيدة عباس

السنة الجامعية 2017–2018

مقدمـة

منذ ظهورها كانت للسينما مكانة هامة عند الجمهور بكل فئاته وطبقاته، باعتبارها إحدى الوسائل الإعلامية، التي عملت على نقل الواقع بكل تحولاته وتغيراته، معتمدة في ذلك على خصائصها البصرية التي قربت المشَاهد بشكل يوحي للواقعية، ما يجعل منها وسيلة لغرس وخلق صور ذهنية لدى الجمهور، يتقمص من خلالها أدواره وعلاقاته.

عرفت السينما قديما كوسيلة ترفيهية ماتعة، ومع تطورها وإدخال عناصر جديدة في العمل السينمائي، صنفت اليوم من بين أهم وسائل الاتصال؛ والتي تسعى إلى صنع رسائل للجمهور، تحمل دلالات ومعاني ذات أهداف محددة مسبقا، وذلك من خلال اختيار أحداث أكثر دلالة للعناصر، وإعادة ترتيبها بطريقة تتداخل فيها عدة معطيات وخلفيات ثقافية واجتماعية وتاريخية واقتصادية، ومرجعيات دينية وعقيدية وقيمية، والتي تنقلها في صورة متحركة تترجم تلك الأبعاد، يتلقاها الجمهور ويسهم في تحليلها وتفكيكها، مصبغا إياها بمنطلقاته الذاتية.

والسينما الفرنسية كانت السباقة في تكريس هذه الوسيلة لأهداف سياسية وإيديولوجية، حيث سعت لتشويه صورة الجزائري صاحب الأرض وتبرير وجودها، عن طريق طمس هوية الجزائري في أفلامها، ولعل ذلك الإرث التاريخي انعكس على صورة الجزائري المهاجر في فرنسا، لتنقل تلك الصورة محملة بفكر ثقافي تاريخي متفرد.

ودراستنا هذه تهدف للبحث عن الصورة التي تروجها السينما الفرنسية عن المهاجر الجزائري، من خلال التحليل السيميولوجي لفيلم "نبي".

و قد اتبعنا في بناء هذه الدراسة مجموعة عناصر وآليات منهجية؛ مكنتنا من تقسيمها إلى خمسة فصول على النحو الآتي:

– الفصل الأول تمثل في الإطار المنهجي:وتطرقنا فيه إلى إشكالية الدراسة وأسباب اختاره الموضوع، ثم أهمية الدراسة وأهدافها ومفاهيمها، كما تطرقنا لمنهج الدراسة والأدوات البحثية التي طبقت على العينة المختارة، وأخيرا الدراسات السابقة والتعقيب عنها.

– الفصل الثاني خصصناه للغة السينمائية والخطاب الإيديولوجي، تناولنا فيه مكونات الخطاب السينمائي واللغة السينمائية من حيث التعريف، ثم العناصر المكونة لها والعناصر التعبيرية في اللغة السينمائية، وأخيرا الخطاب الإيديولوجي في اللغة السينمائية.

– الفصل الثالث والمعنون بالهجرة الجزائرية إلى فرنسا؛ تطرقنا فيه لمراحل الهجرة ودوافعها، ثم واقع المهاجر الجزائري في فرنسا.

– الفصل الرابع بعنوان السينما الفرنسية والصورة النمطية للمهاجر الجزائري، خصصناه لمراحل السينما الفرنسية، والسينما الاستعمارية، كما تحدثنا عن خصائص الصورة النمطية و وسائل ترويجها و أخيرا صورة المهاجر الجزائري في السينما الفرنسية.

– الفصل الخامس وهو الفصل التطبيقي؛ حيث قمنا بتقسيمه كما يلي:

- ✓ أولا :التعريف و الملخص لفيلم "نبي".
- ✓ التحليل التعييني للمقاطع المختارة.
- ✓ التحليل التضميني للمقاطع المختارة.

لنختم الدراسة بخاتمة، وملاحق وفهارس للجداول والمواضيع، وقائمة للمراجع، وملخص باللغة العربية وآخر بلغة أجنبية.

- **الفصـل الأول:الإطـار المنهجـي**

أولا.إشكالية الدراسة و تساؤلاتها.

1. إشكالية الدراسة
2. تساؤلات الدراسة

ثانيا.أسباب اختيار الموضوع

1. الأسباب الذاتية
2. الأسباب الموضوعية

ثالثا.أهمية الدراسة

رابعا.أهدف الدراسة

خامسا.مفاهيم الدراسة

سادسا.منهج الدراسة وأدوات البحث

سابعا.عينة الدراسة

ثامنا.الدراسات السابقة

أولا.إشكالية الدراسة وتساؤلاتها.

1/إشكالية الدراسة.

يعتبر الخطاب الصوري من أكثر الخطابات صنعا للرسائل نظير ما تمتلكه من عناصر دلالية تحمل في طياتها قيما وآراء واتجاهات وأيديولوجية ضمنية في بناء تركيبي فني وجمالي، ضمن نسقية متوازنة، يتلقاها الجمهور ويتعرض لها، ليخلق لديهم الرغبة في محاكاتها، وقد تأسست على ذلك الصورة السينمائية لتكون حاملة لرؤية ورسالة وأهداف.

إن الصورة السينمائية وبمختلف أبعادها الفنية والسيكولوجية والثقافية وحتى المؤثرات الصوتية من أهم الوسائل الإعلامية التي تزامنت مع التكنولوجيا واتحدت معها، لتكون بذلك جسرا لتوصيل مجموعة الرموز والمعاني الواقعية وتحاكي بذلك ما نشاهده ونعايشه، في إطار الأحداث والعلاقات والتحولات الاجتماعية، بل في الكثير من الأحيان تسعى لخلق واقع جديد من خلال إسقاطات دلالية للأنساق الاجتماعية والثقافية والدينية.

وتعتبر السينما الفرنسية من بين الأنواع السينمائية العالمية التي نجحت في رسم صورة للعديد من القضايا والترويج لها؛ من خلال مضامينها والأيديولوجية التي تقوم عليها والتي تمس في الغالب قيم عالمية ضمن القالب العولمي، والدفاع عن مصالحها وانجازاتها خاصة في ضل الكم والفيض الاتصالي الذي نعايشه، والمنافسة الشديدة بين الوسائل في ذلك.

وبالنظر للتاريخ المشترك بين فرنسا والجزائر والذي امتد لسنوات الاحتلال ومازالت تبعاته لليوم؛ فقد أولت الانتاجات الصحفية والأدبية الاهتمام بجوانب حياتية تمس الفرد العربي عموما والجزائري بالأخص، وتحاكي تفاصيل تواجده بفرنسا، فكانت الدوافع الإيديولوجية خلال الفترة بين الحربين العالميتين سببا في كتابة العديد من التحقيقات الصحافية حولهم، وأظهرت اهتماما خاصا حيال ما يسمى بالوجود "الدخيل" أو "الغريب" لكن المنشورات الأكاديمية و المتخصصة كانت تهتم لأمور أكثر جوهرية مثل إمكانية انصهار المهاجرين غير الأوربيين ذوي الثقافة والدين المغاير(خصوصا الإسلام)، أن ينصهروا في بوتقة المجتمع الفرنسي، وكانت هناك مخاوف واسعة الانتشار بأن العرب الذين يسكنون الأكواخ سوف يشكلون أجساما غريبة لا تهضم داخل الجسد الحضري الفرنسي.

تلك العوامل كان لها الأثر البالغ في تهميش المهاجرين وخاصة المهاجرين العرب حيث رسمت تلك المؤشرات الصورة النمطية للعرب في الذهن الفرنسي لتقفز إلى كاميرا المخرج الفرنسي في مشهد سوداوي بات لا يفارق شاشات العرض كلما تعلق الأمر بالعربي.

لقد عملت فرنسا ومنذ بداية احتلالها للجزائر على تكريس السينما، جنبا إلى جنب مع الآلة العسكرية وذلك لخدمة أهداف استراتيجياتها القائمة على نزعة التسلط في صراعها مع الأهالي، وتمحورت أهداف السينما الفرنسية ومنذ نشأتها على محاولة تأصيل بعض المفاهيم المغلوطة عن حقائق الصراع الدائر في الجزائر إضافة إلى محاولة تقديم صورة هي أبعد ما تكون عن الحقيقية لملامح ذلك الصراع، معتمدة في ذلك على تقنيات التأثير السينمائي على ذهن المشاهد.

وحتى بعد الاستقلال، ظلت السينما الفرنسية تجسد حالة سوء الفهم وعدم تقبل الشارع الفرنسي لكل ما هو عربي–والمغاربي بصفة خاصة– الملاصق تقريبا لفرنسا من الناحيتين الجغرافية والثقافية.

ونظرا لأهمية وخطورة الدور الذي يمكن أن تلعبه السينما في توجيه سلوك الناس، وتعديل قيمهم الاجتماعية، والأخلاقية، وتغيير أسلوب الحياة الذي اعتادوا عليه، بل هناك من اعتبرها أبعد الفنون أثراً وفاعلية في تشكيل العقل البشري، والثقافة الإنسانية بوجه عام،تأتي هذه الدراسة في محاولة للكشف عن الصورة التي ترسمها السينما الفرنسية من خلال الأفلام التي تتناول موضوع المهاجر الجزائري محاولين في ذلك تحديد الشفرات والأنظمة المعلوماتية التي يحتويها الفيلم، بالاعتماد على استخراج الدلالات والمعاني الضمنية.

وعليه واستنادا لما سبق سنحاول معالجة الإشكالية بتحليل وتفكيك التساؤل الرئيسي الآتي:

ما هي المعاني والدلالات التي وظفتها السينما الفرنسية لرسم الصورة الذهنية للمهاجر الجزائري من خلال فيلم "نبي" ؟.

2/التساؤلات الفرعية: تنبثق من السؤال الرئيسي مجموعة أسئلة فرعية؛ هي:

أ. ما هي فئة المهاجرين التي تم تصويرها في فيلم "نبي" ؟.

ب. ما هي الرسائل والمعاني الظاهرة منها والضمنية التي تم نقلها للمشاهد عن المهاجر الجزائري في فيلم "نبي"؟ .

ت. هل الصورة الموظفة للمهاجر الجزائري في فيلم "نبي" تنقل الواقع الذي يعيشه المهاجر الجزائري؟

ث. ما هي الخلفيات الأيديولوجية التاريخية الدينية والمجتمعية التي صناعة فيلم "نبي".

ثانيا. أسباب اختبار الموضوع: لم يكن اختيار الموضوع اعتباطيا إنما كان بناء على أسباب متعددة؛ أوجزها فيما يلي:

1/الأسباب الذاتية.

- انتشار ظاهرة الهجرة وبشكل كبير في الآونة الأخيرة سواء الشرعية أو غير الشرعية، والمخاطرة التي يعيشها المهاجر للوصول إلى البلدان الأوروبية خصوصا فرنسا، في ظل التجاذبات والتحديات الحضارية والاجتماعية والدينية.

- الميول الشخصي لمجال السيميولوجيا خصوصا أني أعددت مذكرة الليسانس في هذا المجال "السيمولوجيا" تحليل سيميولوجي للصورة الثابتة وأردت أن أتعمق أكثر في مجال الصورة المتحركة.

2/الأسباب الموضوعية:

- أهمية السينما كوسيلة اتصالية إعلامية في صنع صور نمطية للعديد من المظاهر والقضايا، وكأداة تسويقية أيضا لمختلف الرؤى والتوجهات والأيديولوجيات.
- الهجمات المتعددة من قبل الوسائل الإعلامية الفرنسية لكل ما هو جزائري، وربط التحركات والأحداث الحاصلة بتواجدهم خاصة غير الشرعي خصوصا بعد واقعة شارل إيبدو.

- اهتمام السينما الفرنسية بالمهاجر الجزائري، على اعتبار أن الجزائريين الفئة الأكثر تواجدا بفرنسا، وعلى اعتبار أن العلاقات بين البلدين مبنية على أساس تاريخي لم تتجاوز انعكاساته بعد.

ثالثا.أهمية الدراسة.

تنبع أهمية الدراسة من أهمية الموضوع في حد ذاته؛ إذ يتناول الصناعة السينمائية لصورة المهاجر الجزائري، حيث تعتبر الأفلام نصا خطابيا يحمل دلالات تتمازج مع النصوص الأدبية لتكون وسيلة لإنتاج المعاني والصور، تعتمد على تقنيات ومؤثرات صوتية وحركية، وعناصر جمالية تسلب مخيال المتلقي وتؤثر فيه، لتصنع له واقعا جديدا، من هنا كانت للصورة السينمائية أهمية كبيرة في نسج صورا نمطية يتم ترويجها باستخدام مختلف التقنيات، والسينما الفرنسية لم تكن بعيدة عن كل تلك الأبجديات بل سايرت مختلف الظواهر التي يفرزها المجتمع، وتأسست على معطياته ومرجعياته وأعادت تركيب ذلك بهدف خلق دلالات جديدة، والمهاجر الجزائري يُعتبر أحد أهم مكونات الواقع الفرنسي فقد حضي باهتمام ضمن المواضيع السينمائية، محاولة تقديمه بصورة مختلفة وضمن إشكالات متعددة.

كما تكمن أهمية الدراسة من جهة أخرى في المنهج المختار؛ باعتباره منهجا يقوم على تفكيك الصورة والكشف عن أبعادها التعيينية والضمنية، من خلال استنطاق الرموز التي تحملها، والأنساق التي بُنيت عليها، لمعرفة الرسائل المشفرة التي تحملها الصورة السينمائي الفرنسية للمهاجر الجزائري، والمرجع والخلفيات التي اعتمدتها في ذلك.

رابعا. أهداف الدراسة.

نسعى من خلال دراستنا إلى محاولة الوصول إلى إبراز وتوضيح الصورة التي يقدم بها المهاجر الجزائري عبر الفيلم السينمائي الفرنسي وذلك من خلال:

1. التعرف على ماهية الفئة المهاجرة والتي تحظى باهتمام في السينما الفرنسية.
2. الكشف عن المعاني والرسائل وخاصة الضمنية التي يتم ترويجها عن المهاجر الجزائري من خلال السينما الفرنسية
3. الكشف عن الصورة الذهنية التي يتم ترسيخها لدى المشاهد المتعلقة بالمهاجر الجزائري
4. إظهار حقيقة الصورة الموظف للمهاجر الجزائري فيما إذا كانت صورة محاكيه للواقع أم أنها صورة مزورة تخفي حقيقة الواقع المعاش

5. الكشف عن الخلفيات الأيديولوجية التاريخية الدينية والمجتمعية التي تتحكم في صناعة الأفلام السينمائية الفرنسية المصورة للمهاجر الجزائري.

خامسا. مفاهيم الدراسة.

إن عملية تحديد المفاهيم شرط من شروط المعرفة العلمية الصحيحة وأحد الطرق المنهجية في تصحيح البحوث فهي تجنبنا الوقوع في سوء التفاهم والمتاهة في عالم الأفكار والنظريات. إن عملية تحديد المفاهيم الخاصة بالدراسة تستوجب على الباحث تتبع منطلقاته اللغوية والاصطلاحية للوصول لمفهوم إجرائي؛ يتمايز من خلاله عن بقية المفاهيم والمصطلحات المشابهة والتي يتم الاعتماد عليه في الدراسة، لذا سيتم التعرض لمتغيرات البحث بالتقصي عن معانيها، على النحو الآتي:

1/ الصورة:

1.1/لغة: الصورة مأخوذة من مادة (ص.و.ر) و كلمة صورة تعني هيئة الفعل أو الأمر وصفته،[1] ومن معانيها أيضا كما جاء في لسان العرب "الصورة هي الشكل، والجمع صُور (بضم الميم)وصور (بكسر الميم)، وقد تصّورته فتصّور،و تصّورت الشيء:توهمت صورته، فتصور لي،و التصاوير :التماثيل"**2**، و لعل هذا المعنى الأخير للصورة هو الذي أدي إلى تنامي هذه النظرة الإزدرائية للصورة في الثقافة الإسلامية والتي ربطتها بعبادة الأوثان**3**.

و المصور هو اسم من أسماء الله الحسنى،فالله هو:"الذي صور جميع الموجودات و رتبها و أعطى كل شيء منها صورة و هيئة مفردة يتميز بها على اختلافها و كثرتها"**4**.

يرى جميل صليبا في المعجم الفلسفي أنها: الشكل الهندسي المؤلف من الأبعاد التي تتحد بها نهايات الجسم وهي الصفة التي يكون عليها الشيء لما في قوله تعالى: "إن الله خلق ادم على صورته"**5**

1

2:ابن منظور، **لسان العرب**،مج4، ط**01**، بيروت :دار صادر1997،ص.85

3:شاكر عبد الحميد،عصر الصورة –الإيجابيات و السلبيات-(الكويت: منشورات عالم المعرفة،2005)،ص17.

4:ابن منظور،لسان العرب،مرجع سابق،ص 85.

5: عبد الله الحيدري،" الصورة"، الإذاعة العربية،العدد 02،2000 ،ص106.

وجاء في معجم المصطلحات العلمية والفنية، بأن الصورة هي الشيء الذي تدركه النفس الباطنة والحس الظاهري معا .ولكن الحس الظاهري يدركه أولا ويؤديه إلى النفس.1

أما في اللغة الأجنبية توحي لفظة "صورة"–image–إلى معاني عديدة منها:التمثيل –figuration– أو–illustration– و كذا التقليد–imitation– بالإضافة إلى معنى إنتاج موضوع معين –reproduction visuelle d'une matière– أو إعادة صياغة بصرية لمادة ما2 réplique– évocation graphique ou –visuelle d'une matière ،أو إثارة خطية أو تصويرية لفكرة ما– picturale.-

1. 2/ اصطلاحا.

إبداع ذهني يعتمد أساسا على الخيال، و العقل وحده هو الذي يدرك علاقاتها .وترتبط الصورة بالخيال ارتباطا وثيقا فبواسطة فاعلية الخيال ونشاطه تنفذ الصورة إلى مخيلة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة، ناقلة إحساس الفنان تجاه الأشياء، وانفعاله ِبها وتفاعله معها3

▪و تعرفها الباحثة "**جوديت لازار**":الصورة هي وسيلة اتصال تحمل حقائق يمكنها أن تدهش من يراها ،كما يمكن أن تزعجه وهي أيضا قادرة على خلق علاقة مع الشخص الذي يفكك رموزها4.

---

1 : عادل زيادات، "بلاغة الصورة: بين المقاربة الأدبية والإعلامية"، الإذاعات العربية،العدد 02، 2003، ص 42.

2 :George Jacquinot،images et pédagogique، collection SVP(paris : édition martier،1977)،p9

3: سعدية محسن عايد الفصلي،"ثقافة الصورة و دورها في إثراء الذوق الفني لدى المتلقي"(رسالة ماجستير،جامعة –أم القرى– السعودية،2010)، ص6.

4 :Judith Lazar،Ecoles communication، télévision، puf،Ed01(paris :1985)،p137.

▪أما الباحث" **أبراهام مولس**"يعرفها: الصورة هي دعامة الاتصال البصري تجسد مقتطفاً من الواقع المدرك، قابلة للاستمرار عبر الزمن،وتعتبر أحد أهم العناصر في وسائل الإعلام وهي نوعين صور متحركة وصور ثابتة"1.

من خلال التعريف اللغوي و الاصطلاحي نجد أن للصورة جانب مادي و جانب ذهني تصوري، ففي المجالات الاجتماعية والإنسانية نجد أن ّ الصورة عادة ما تتعامل مع المجالات ذات الصبغة التخيلية مثل : الرواية والسينما بالخصوص، لكون هذين النوعين يتمتعان بإمكانيات كبيرة في مجالات الوصف، السرد والتحليل.من هنا فالصورة الفنية في فهمها العادي تعني كل ما في الذهن عن شيء ما أو هو تصور فردي أو جماعي تدخل فيه عوامل ثقافية، شعورية، موضوعية وذاتية**2**.

3.1/ إجرائيا: في بحثنا هذا سنتعامل مع الصورة في جانبيها المادي و الذهني ،المادي من خلال دراسة الصورة في حد ذاتها ووصفها واستنطاقها، وجانبها الذهني من خلال البحث في مدلولاتها ومعانيها والأفكار التي تسعى السينما الفرنسية ترسيخها ونشرها عن المهاجر الجزائري في ذهن الفرنسي بصفة خاصة والعالم بصفة عامة.

2/الصورة الذهنية–النمطية.

ازدادت في السنوات الأخيرة استخدامات مفاهيم الصورة الذهنية في مجالات الدراسات الاجتماعية وقد شاع استخدام هذا المفهوم في مجال الدراسات الإعلامية والاتصالية وذلك بسبب وجود علاقة وثيقة بين هذه الدراسات ومختلف مجلات الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية كما أن الصورة الذهنية التي تتكون لدى الشعوب عن بعضها البعض تلعب دورا هام في التأثير على

---

1 : Abraham Moles، L’image، communication، fonctionnelle(Belgique:gasterman،1980)، p20

2:عواطف زراري،"صورة المرأة في السينما الجزائرية تحليل نصي سيميولوجي لفيلمي القلعة ونوبة نساء جبل شنوة"(رسالة ماجستير،جامعة الجزائر،2001-2002)،ص12.

طبيعة العلاقات واتجاهاتها.ونتيجة لهذا الدور الكبير التي تلعبه الصورة الذهنية عن الشعوب والمجتمعات وعلاقاتها فيما بينها ، ظهرت كثير من الدراسات المتخصصة في مجال الإعلام الدولي والتي تدرس الصورة الذهنية وتحليل أبعادها وكذا إبراز أثارها السلبية والإيجابية**1**.

يختلف الباحثون في استخدام المصطلح الدال على مفهوم تكوين الصورة الذهنية في مختلف مناحي الحياة،فبينما يستخدم بعض الباحثين كلمة "الصورة الذهنية" يلجأ بعضهم الأخر إلى كلمة "الصورة النمطية" ويفضل فريق ثالث استخدام "الصورة المنطبعة"،ويرى فريق رابع أن كلمة"الصورة المقولبة" أدق دلالة على المراد.فهل تعني هذه الكلمات أو المصطلحات معنى واحد؟2

إن مفهوم الصورة الذهنية أو النمطية نما وترعرع في أحضان الدراسات الغربية وخصوصا في ميادين علم النفس الاجتماعي، وتستخدم هذه الدراسات عدة تعبيرات للدلالة على هذا المفهوم. و من أبرز هذه التعبيرات في اللغة الانجليزية: "image "و "streotype 3 .

ويعود مصطلح الصورة الذهنية في أصله اللاتيني إلى كلمة "Image" المتصلة بالفعل "Imitari"،يحاكي أو يمثل،وعلى الرغم من أن المعنى اللغوي للصورة الذهنية يدل على المحاكاة والتمثيل إلا أن معناها الفيزيائي "الانعكاس" والمشار إليه في معجم ويبستر"تصوير عقلي شائع بين أفراد جماعة معينة نحو شخص أو شيء معين" و هذا التصور يختزل تفاصيل كثيرة في مشهد واحد**4**.

و قد اشتهر مفهوم الصورة الذهنية كمصطلح في أوائل القرن العشرين بعد أن أطلق هذا المصطلح الكاتب"والتر ليبمان" و أصبح يستخدم في تفسير العديد من عمليات التأثير في ذهن الإنسان**5**.

و الصورة الذهنية هي الانطباع الذي يكوّنه الفرد عن الأشياء المحيطة به متأثرا بالمعلومات المختزنة عنها وبذلك فإن الصورة الذهنية هي نتاج تفاعل عناصر المعرفة والإدراك وهذه الصورة

1: أبو بكر عزيز أحمد اللواع،الصورة النمطية للعرب و المسلمين في الإعلام الغربي(اسطنبول:2017)،ص9.

2:عبد القادر طاش،صورة الإسلام في الإعلام الغربي،ط2(القاهرة:الزهراء للإعلام العربي1993)،ص19.

3: نفس المرجع،ص20.

4:صالح الشيخ،"تكوين الصورة الذهنية للشركات و دور العلاقات العامة فيها"(بحث مقدم لنيل درجة الديبلوم في العلاقات العامة،الأكاديمية السورية الدولية،2009)،ص4.

5: أحمد راغب المغاري،"دور الحركة و النهايات البصرية في تشكيل الصورة الذهنية للمدينةحالة دراسية–مدينة عزة–"(رسالة ماجستير، الجامعة الاسلامي–غزة– فلسطين،2015)،ص28.

الذهنية للأشياء والموضوعات المحيطة تؤثر في إدراكنا، فمن خلال المعلومات الناقصة أو الاعتقادات السالبة عن أحد الموضوعات يتكون إدراك خاطئ يؤثر في تصورنا عن هذا الموضوع وبالتالي فإن هذه الصورة تؤثر بعد ذلك في التعرض إلى كل ما يرتبط بهذا الموضوع من معلومات أو معتقدات أو اتجاهات وتصل هذه الصورة غير الصحيحة الموجودة إلى أن يتم تصحيحها من خلال استعمال المعلومات أو تعديل الاعتقادات أو تصحيح إدراك موضوع الصورة من هنا تظهر دائرية العلاقة بين المعرفة و الإدراك والصورة الذاتية التي تؤثر في تعرض الفرد أو إدراكه الموضوعات المحيطة به**1**.

أما الصورة الذهنية عند علي عجوة في دراسته عن الصورة الذهنية في العلاقات العامة "الناتج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكون عند الإفراد أو الجماعات إزاء شخص معين أو نظام ما،أو شعب أو جنس بعينه،أو منشأة أو منظمة محلية أو دولية،أو مهنة معينة أو أي شيء أخر يمكن أن يكون له تأثير على حياة الإنسان"**2**.

أما كلمة " stereotype " فتستقي معناها من عالم الطباعة حيث تشير إلى القالب الذي تصب على نسقه حروف الطباعة.ففي معجم وبستر تدل الكلمة على "الشيء المتفق مع نمط ثابت أو عام" أو على "الصورة الذهنية الثابتة التي يشترك في حملها أفراد جماعة ما و تمثل رأيا مبسطا أو موقفا عاطفيا أو حكما غير متفحص"**3**.

و يعرف أسعد رزوق" Stéréotype " في موسوعة علم النفس فيقول: " الأصل في كلمة "Stéréotype" الشيء المكرر على نحو مطرد و على وتيرة واحدة لا تتغير و يسمى نمطا،و النمط يطلق على الصورة العقلية التي يشترك في حملها و اعتناقها أفراد جماعة معينة"4.

في حين أن "سامي مسلم" يعتبر الصورة الذهنية النمطية كحكم مسبق وصورة مقولبة وتشبيه ليس إلا جانب جزئي من مصطلح أساسي أكثر شمولا وهي الموقف.**5**

1: عواطف زراري،صورة المرأة في السينما الجزائرية تحليل نصي سيميولوجي لفيلمي القلعة ونوبة نساء جبل شنوة،مرجع سابق،ص12.

2:علي عجوة،العلاقات العامة و الصور الذهنية(القاهرة: عالم الكتب،1953)،ص10.

3: عبد القادر طاش،صورة الإسلام في الإعلام الغربي،مرجع سابق،ص20.

4: أسعد رزوق، موسوعة علم النفس ،ط4(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر،1978)،ص320.

5:سامي مسلم، صورة العرب في صحافة ألمانيا الاتحادية ،ط1(سلسلة أطروحة الدكتوراه، بيروت ،مركز الدراسات العربية،1985)،ص18.

أما "رشدي طعيمة" فيطرح إشكالية الصورة النمطية والواقع إذ يقول:"يستخدم مفهوم الفكرة النمطية الثابتة بكثرة في تحليل العلاقات بين الجماعات السلالية المختلفة، غير أنه ليس هناك اتفاق بين الباحثين حول دلالته السيكولوجية وتشكل الأفكار النمطية عادة ما ينظر إليها باعتبارها عملية إدراكية، إن السؤال الهام الذي يمكن طرحه يتعلق بمدى قرب أو بعد الفكرة النمطية مع الواقع ولقد أثبت العديد من الباحثين أن الفكرة النمطية لا تتطابق مع الشخصية الموالية للجماعة التي صيغت عنها وإن كانت تعبر عن ثقافة المرسل ومجتمعه معنى ذلك أن الذي يهيمن على الاتجاه السائد في الفكرة النمطية هي عوامل وقوى اجتماعية ونفسية تحدث فعلها في مجال الحياة الاجتماعية1.

و باستعراض التعريفات لكلمتي "Image" و"Stéréotype"يمكننا الخلوص إلى القول بأن الكلمتين تشتركان في دلالتهما على الصورة الذهنية،ولكن كلمة"Image" تعني مطلق الصورة الذهنية عن الحياة و الأشخاص و الأشياء فهي أعم و أشمل من كلمة Stéréotype" فهي أكثر خصوصية في دلالتها على الصورة الذهنية الثابتة و التي تتسم بالجمود و التبسيط المفرط**2**.و غالبا ما تعد "Stéréotype" مرحلة لاحقة من مراحل تكون الصورة الذهنية لدى الإنسان عن الأشخاص و الأقوام و الأشياء.

3/الهجرة–المهاجر:

1.3/ لغة: يهجره هجرا بالفتح أو هجران بالكسر: أي قطعه والهجر ضد الوصل وهجر الشيء يهجر هجرا أي تركه وعوض عنه وهجر الرجل هجرا إذا تباعد ونأى ويقال لقيت فلانا بعد هجر أي بعد مغيب طويل**3**.

كلمة هاجروا مأخوذة من الفعل الرباعي "هاجر" والاسم "هجرة" والفعل هاجر وهجرة غير هاجر فقد يترك الإنسان مكانا ويقيم فيه وهذا معناه "هجرة" أي يترك وهو عن قلة وضيق يدفع إلى

1:رشدي طعيمة، تحليل المحتوى في العلوم الإنسانية، ط1(القاهرة: دار الفكر العربي، 1987)،ص5

2: عبد القادر طاش،صورة الإسلام في الإعلام الغربي،مرجع سابق،ص21.

3:محمد مرتضى الحسيني الزبيدي،تاج العروس من جواهر القاموس،ط1(الجزائر:دار الأبحاث،2011)،ص48.

الهروب إنما "هاجر" لا بد أن يكون هناك تفاعل بين الاثنين ألجأه إلى أن يهاجر والهجرة هي الخروج من أرض إلى أرض**1**.

أما في معجم العلوم الاجتماعية فالهجرة ترتبط بالأشخاص والتجمعات الشكلية ومعناها انتقال الأفراد من مكان ومن بلد أخر**2**

وتتشكل الكلمة المشتقة "هجرة" من كلمة "Emigration" التي كانت تعني سنة 1852م فعل مغادرة البلد الأصلي تجد هذه الكلمة أصلها في اللاتينية من خلال كلمة "Imigrare" وتعني " المجيء إلى ،الولوج إلى" وهي مركبة من مقطعين "Im" و "Migrare" الذي يعني "الدخول3 إلى أجنبي" فهو معنى حديث نسبيا إذ تم تخصيص معناه باللغة الفرنسية انطلاقا من علاقته بفعل "هاجر" "Emigrer"4.

2.3/ اصطلاحا:

- يعرفها الأستاذ ايفرت.لي "Everte_Lee" أنها التغيير الدائم أو نسبه الدائم لمكان الإقامة دون أن نقيدها بمسافة معينة وإذا كانت حرة أو إجبارية داخلية أو خارجية .
- كما عرف المؤتمر الدولي المعقود في روما سنة 1924 "المهاجر" بأنه كل أجنبي يصل إلى بلد طلبا للعمل وبقصد الإقامة الدائمة..... وهذا نقيض العامل الذي يصل إلى بلد للعمل فيه بصفة مؤقتة وإذ راعينا هذا التعريف تعذر علينا إطلاق المهاجر على جل الجزائريين في فرنسا، ذلك أن من خصائص المهاجر الجزائري ألا يقيم مدة طويلة**5** بدون سفريات منتظمة إلى وطنه الأصلي فهجرته مؤقتة.

إن تعريف المهاجر يختلف من بلد لآخر باختلاف المعايير عند كل دولة ويبدو من التحقيق أيضا أن أغلبية الدول تتفق على ضرورة توفر أحد العاملين في المهاجر: "أن يهاجر الإنسان بلاده

---

1 :الإمام متولي الشعراوي،الهجرة النبوية(القاهرة:المكتبة التوثيقية)،ص41.

2 :زكي بدوي،معجم العلوم الاجتماعية، لبنان.مكتبة لبنان،1977،ص127.

3:كريسطال باسون،"الهجرة"،ترجمة سعيد بن الهاني، ثقافات،1977،ص127.

4:نفس المرجع،ص 127.

5 :بوفير ليون و أخرون،الهجرة الدولية ماضيها و حاضرها،ترجمة فوزي سهاونة(عمان:1982)،ص31.

نهائيا أو أن يقيم في البلد المهاجر إليه ليعيش ويعمل والعاملان المذكوران هما المميزان للمهاجر عن أشباهه كالمسافر والرحالة والسائح ومن ثمة فان أبرز ما يميز المهاجر عن أشباهه هو قصده من السفر أو حالته النفسية وقت السفر فالعامل المميز ادن هو عامل نفساني بالدرجة الأولى"1

3.3/التعريف الإجرائي: إن مفهوم المهاجر الذي نوظفه في بحثنا هذا هو الشخص الجزائري الذي سافر للعيش في فرنسا بغض النظر عن أسبابه،سواء للعمل أو الدراسة.و سواء كان بصفة دائمة أو مؤقتة.

4. السينما:

1.4/لغة: كلمة مختصرة للتعبير الفرنسي سينماتوغراف "Cinématographe" وتعني الفن السينمائي ويقابل هذا المفهوم التعبير العربي الفصيح: خياله وبالنظر إلى معنى الخيالة فهي: الخيالة جمع خيالات هي ما تشبه لك من الصور في المنام2.

2.4/ اصطلاحا:

- هي وسيلة إعلامية اتصالية تختص بصناعة الصور المتحركة المعروضة في تعاقب، إما في دور السينما أو على شاشة التلفزيون.3
- السينما هي فن يعبر عنه بالصورة أولا و الصوت المتمثل في الكلمات،الموسيقى

و الضجيج.و مثل أي فن من الفنون فإن السينما تتقدم و تتطور بفضل التيار الفني و عبقرية منتجيها.4

5. السيميولوجيا:

مصطلح مشتق من الكلمة اليونانية (semio)بمعنى علامة،واقترنت هذه الكلمة بالعلوم الطبية في دراسة الرموز وأعراض مختلف الأمراض ودلالتها،و قد استعار عالم اللسانيات السويسري "فرديناند دي سوسير" (Ferdinand de Saussure)في الكشف عن طبيعة الدليل و يقول أن

1:نفس المرجع،ص31

2: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، لبنان ، 1969،ص202 .

3:إيان جراهام،المسرح والسينما،ترجمة حمة محمود عبد الظاهر(مصر:شركة سفير،1995)،ص4.

4 :Gracia couturier et autres ،faire du cinéma à l'école petit guide pratique،fédération des jeunes francrophonne du nouveau-Brunswick (2012)،p7

السيميولوجيا هو العلم الذي يدرس جميع الدلائل اللسانية و غير اللسانية في خضم الحياة الاجتماعية و اللسانيات ليست سوى جزء من علم السيميولوجيا.تقوم السيميولوجيا بدراسة كل الدلائل(كلام،إشارات،طقوس،تقاليد،أنظمة مختلف القوانين في الحياة الاجتماعية)1،فهي وصف عميق لمستوى ظاهر بواسطة لغات أخرى(وسائل أخرى) غير اللغة الطبيعية بواسطة دوال "signifiant" تمثل أشكال البيئة2.

لقد أثارت السيميولوجيا اهتمام كل نظام الدلائل،مهما كانت مادته،رسم،ملصق إشهاري،فيلم سينمائي،مسرحية،وعلى الصعيد النظري للدراسات المعالجة لهذه الأنظمة السيميولجية تقترح لكل نظام دلائل مفاهيم أساسية تحليلية التي يمكن أن تكون مستعملة في فك رموزه3.و السيميولوجيا تهتم بثلاث مجالات أساسية وهي:

- **الدليل**:و هو حامل الدلالة ويتكون من الدال و المدلول والعلاقة التي تجمع بينهما اعتباطية.
- **الأنظمة و الشفرات** (codes):و هي التي يعمل من خلالها الدليل،وهي طريقة تنظيم و تطور هذه الشفرات حسب حاجات و ثقافة المجتمع.
- **الثقافة**:وهي التي تدور في خضمها هذه الشفرات و تتفاعل فيما بينها.

السيميولوجيا علم خاص بالعلامات،هدفها دراسة المعنى الخفي لكل نظام علاماتي،فهي تدرس لغة الانسان،الحيوان...و غيرها من العلامات،وهي منهجية العلوم التي تعالج الأنساق الدالة4

سادسا. منهج الدراسة و أدوات البحث.

ليس هناك علم أو تقدم علمي إلا عن طريق البحث، وتقدم البحث العلمي يعتمد على المنهج، يدور معه وجودا وعدما، صدقا وزيفا5، فماذا نعني بالمنهج؟

---

1 :Dalila Morsly،Introduction à la sémiologie،Ed2(alger :O.P.U،1980)،p17

2 : Louis Pocher،Introduction à une sémiologie des images sur quelques exemples d'images publicitaires(paris :librairies didier،1976)،p10

3 : Judith Lazar،Sociologie de la communication de masse(paris :a colin،1991)،p134

4 : Judith Lazar,Sociologie de la communication de masse،op.cit,p 134.

5: احمد بدر،أصول البحث العلمي ومناهجه،ط9(الدوحة: المكتبة الأكاديمية، 1994)، ص17

لقد تكونت فكرة المنهج (method) بالمعنى الاصطلاحي المتعارف عليه اليوم ابتداء من القرن التاسع عشر على يد فرانسيس بيكون(Francis Bacon) وكلود برنارد وغيرهم من العلماء الذين اهتموا بالمنهج التجريبي و المنهج الاستدلالي1 .وأصبح معنى اصطلاح المنهج مجموعة من القواعد العامة التي تهيمن على العقل وتحدد عملياته من اجل الوصول إلى نتيجة معلومة، وهو لهذا يقوم على التأمل والشعور والعلم الباحث في المناهج التأملية يسمى "Méthodologie "، أي العلم الباحث في الطرق المستخدمة للوصول إلى الحقيقة سواء كان مجالا نظريا نقديا عمليا أو ميدانيا. وقد تتطلب طبيعة الموضوع الاستعانة بأكثر من ميدان فطبيعة البحث العلمي مرنة وعريضة ونشاطات البحث متعددة وكثيرة2.وبناء عليه فانه يمكن القول بأن المناهج التي تصلح للبحث عن حقيقة ظاهرة معينة تختلف باختلاف الموضوعات المطلوب بحثها من قبل الباحثين الذين يمكن أن يتبنوا مناهج علمية مختلفة3.

عندما بدأ الاهتمام بأهمية دراسة شكل ومضمون الرسالة الإعلامية لم تعرف الدراسات الإعلامية سوى التحليل الكمي لمضمون أو محتوى الرسالة الإعلامية، والذي ذاع صيته بفضل مقال بريلسون(Berelson) الشهير والذي نشره عام 1952 بعنوان"التحليل الكمي للمحتوى في أبحاث الاتصال"واستنادا إلى مساهمات "بريلسون" وآخرون سادت تقاليد التحليل الكمي للدراسات الإعلامية وأصبحت جزءا من التقاليد البحثية في حقل الدراسات الإعلامية4.

و مع تطور الأبحاث وتشعب مواضيعها وأهدافها وغاياتها،أثبت تحليل المحتوى تراجعه في الأبحاث المعاصرة إذ تأكد أنه لا يهدف فهم ميكانيزمات المعنى، بقدر ما يسعى لجمع مؤشرات (Indicateurs) دالة(Significatives) لفهم محتوى الرسالة و هو ما جعل تحليل المحتوى يظل مجرد وسيلة و ليس غاية، ويؤكد هذا المبدأ لويس باردن (Louis Bardin) في قوله: "تحليل المحتوى هو

1:نفس المرجع ،ص ص 34،35.

2 : فاطمة عوض صابر،ميرفت علي خفاجة،أسس ومبادئ البحث العلمي، ط1 (الإسكندرية:مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية،2002)، ص25.

3 : محمد عبيدات و آخرون، منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل والتطبيقات،ط2(الأردن: دار وائل للطباعة و النشر1999)،ص35.

4 : محمد شومان،"إشكالية تحليل الخطاب في الدراسات الإعلامية العربية–الدراسات المصرية نموذجا–"،المجلة العلمية لكلية الآداب جامعة المنيا،2004)،ص10 .

مجموع من التقنيات لتحليل الرسالة الاتصالية، لا يتعدى هدفها وصف محتوى الرسالة وصفا كاملا لاستخراج مؤشرات (كمية و غير كيفية) تسمح باستنتاج معلومات متعلقة بظرف إنتاج وتلقي هذه الرسالة"1.

و بما أن الهدف من بحثنا يكمن في تحليل وإدراك الدلالات التي تثيرها الصورة من خلال بعدها الأيقوني والتشكيلي،و بتحديد أكبر الصورة في تشكلاتها السينمائية بوصفها كتابة بالصورة حيث السينما تفكير مستعينا بالصوت والخيال للتعبير عن مضامين فكرية وأشكال جمالية أخرى، السينما التي تكون الصورة فيها وعيا لعوالم ذهنية وآفاقٍ للتفكير الفلسفي، السينما كآليات الإدراك، عندما تشكل حالة صدمة على مستوى الفكر، الصورة والحركة فيها، وديمومة الشعور ، السينما عندما تعكس الواقع والحقيقة أو إعادة تشكيلهما أو مساءلتهما، على اعتبار أ ن السينما2 في أطرها التاريخية ومنظومتها الثقافية، هي تعبير جمالي إشهاري إبصاري3 فإن المنهج السيميولوجي هو أنسب منهج لدراستنا هذه.

تعتبر السينما أحد أهم مجالات التطبيق السيميولوجي ويعتبر كريسيان ماتز(Cristian Metz)أول من بدأ في التفكير في بلورة سيميائية موضوعها "الدلالة السينمائية" من خلال مقالة عنوانها "السينما لغة أم لسان" سنة 1964 م4 نشرت في العد الرابع من المجلة الباريسية "اتصالات"communication5، ولم يكن ميتز أول من حاول مقاربة السينما بأدوات وتصورات لسانية فقد كان الحديث عن السينما كلغة وعن لغة السينما مند العشرينات من القرن الماضي مع "روتشيوتو كانودو"(إيطاليا) و"لويس ديلوك"(فرنسا)،"رولان بارث"(فرنسا) كما أن الشكلانيين الروس اهتموا بشعرية السينما وقاربوا الجانب البلاغي في الفيلم غير أن المقاربة السيميائية التأسيسية

---

1 : فايزة يخلف،" خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، دراسة تحليلية سيميولوجية"(أطروحة دكتوراه ،جامعة الجزائر، 2006)،ص7.

2: نوارعبدالغني محمد ثابت،"العرب في سينما هوليود بعد الحادي عشر من أيلول 2001"(رسالة ماجستير ،جامعة برزيت فلسطين،2010)،ص2.

3: نوارعبدالغني محمد ثابت،"العرب في سينما هوليود بعد الحادي عشر من أيلول 2001"،مرجع سابق،ص2.

4: جمال بلعربي، "من سميرلوجيا السينما الى سميات الخطاب الفيلمي"، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية،2006، ص147.

5: محمود إبراقن،" علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما"(أطروحة دكتوراه الدولة، جامعة الجزائر، 2001)، ص196.

الأولى المتعلقة بالسينما كانت على يد الفرنسي "كريستيان ميتز "1حيث خلص في دراسته أن الثنائية البنيوية يمكن أن نجد تطبيقا لها خارج الاتصال اللساني مثلا (السينما)،فالسينما بوصفها فعلا لخطاب acte de discours هي لغة و كلام و بوصفها شفرة (نحو grammaire وتراكيب syntaxe) فإنها تعد لسانا2.

فإذا كانت الرواية الأدبية والتمثيلية المسرحية تتمتع كل منهما بكتابة ذات تقنيات خاصة فان إخراج أي فيلم من الأفلام يتمتع هو الأخر بتقنيات وفنيات متميزة، غير أن هذه الأعمال الإبداعية جميعها تقوم على قاسم مشترك يتمثل في كونها تعد في نهاية الأمر نصوصا أو أنظمة نصية يمكن أن نستخدم نوع من التحليل السيميولوجي:التحليل النصي و تحليل الشفرات.3

يعد التحليل النصي أحد فروع التحليل السيميولوجي حيث استعار العديد من مفاهيم البنيوية و السيميولوجيا لاستخدامها في مجال تحليل الأفلام مثل: النص الفيلمي4.

ويقوم التحليل النصي عند "رولان بارث " باعتبار النص نسيج tissu أو ضفيرة شعر tresse لأن الكتابة الأدبية أو الإخراج الفيلمي يعتمد كل منهما على حبك entrelacer العديد من المسالك و السبل voies،و من ثم يجب على المحلل(أثناء قراءته للنص الفيلمي أو الأدبي) أن يأخذ بعين الاعتبار النظام النصي نفسه الذي يمكن أن تساهم في توضيحه من الخارج،بعض الفروع الأخرى (كعلم التحليل النفسي،التاريخ.....)5.فالتحليل النصي للأفلام هو ذلك التحليل الذي يدرس الكتابة والخطاب الفيلمي من خلال دراسة نسقه،مكوناته،مدوناته،وظائفه للوصول إلى تفسير المعنى و المنتج من خلال هذه الكتابة .ويعتمد رولان بارت في طريقة تحليله للأفلام على عناصر:دلالة اللفظ-دلالة المعنى-،المرجع و الثقافة.

1: جمال بلعربي،من سميرلوجيا السينما الى سميات الخطاب الفيلمي، مرجع سابق،ص184.

2: محمود إبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق،ص287.

3:نفس المرجع،ص 287.

4 : حورية حراث،الايدولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري دراسة نصية سيميولوجية لفيلم"معركة الجزائر"(الجزائر:ديوان المطبوعات الجامعية، 2013)،ص168.

5: محمود إبراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مصدر سابق،ص212.

▪ **دلالة اللفظ و المعنى**:فكل فيلم سينمائي يحمل رسالة واضحة، يشرحها المخرج من خلال القصة الممثلة، كما يحمل رسالة ضمنية تبرز من خلال قراءة ما بين السطور1.

▪ **المرجع**:وهو التعرف على خلفيات الفيلم،هذه الخلفية التي تتكون من جملة منظومات و ركائز معرفية متشابكة فيما بينها،لتصنع البعد الفكري الإرثي والذي يعبر عنه كاتب السيناريو ويبعثه المخرج للحياة.

▪ **الثقافة**: وهي التنويه إلى مجموعة الاتجاهات و القيم المعروضة في الفيلم،و التي تحيل إلى نوعية الثقافة أو ذاك النمط المتكامل من المعرفة البشرية،المعتمد على التفكير الرمزي و التعلم2 الاجتماعي. و اعتبارا لهذا اعتمدنا مقاربة التحليل النصي كمقاربة للتحليل في دراستنا،حيث تعتمد على مجموعة من الأدوات المتمثلة في:

▪ **أدوات التحليل النصي للفيلم**.

يقتضي تحليل الفيلم السينمائي أكثر في جانبه النفسي فالمشاهد السينمائي الجالس في الظلام في حالة سلبية مؤكدة فهو تمر عليه كمية هامة من المعلومات الحسية والمعرفية والعاطفية إذا شاهد الفيلم نفسه عدة مرات يستطيع أن يصل إلى استظهار بعض التفاصيل بصورة أكثر أمانة والى استعادة المقاطع الرئيسية من الجريان السردي دون كثير من الأخطاء للتحسن وأنه يمكن تربية العين والأذن وجعلهما أدق في ممارسة العملية النقدية .

1: حفيظة بوخاري، "قراءة نظرية في سيميولوجيا السينما: تحليل النظام الفيلمي"،موقع الحوار المتمدن،العدد 3362، 11ماي2011 http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=258649يوم:2008/03/03 21.00 .

2: نفس المرجع..

فيجب إذن رؤية الأفلام التي يراد تحليلها وإعادة رؤيتها، ومن أجل ذلك توجد ثلاث نماذج كبرى من الأدوات: أدوات وصفية وأدوات استشهادية-تحققان القراءة التعيينية-و أدوات وثائقية1.

1.الأدوات الوصفية.

في هذا المستوى ليست وظيفة المحلل أن يحلل الفيلم صورة بصورة، ولكن يتجه إلى ما يعرف سينمائيا باسم اللقطة أو الوحدات المشهدية في الفيلم. والى جانب الوحدات المشهدية هناك مفهوم مقترن بها، وهو الوحدات السردية حيث كلا من الوحدات المشهدية والوحدات السردية هي التي ينطبق عليها التحليل السيمائي انطلاقا من أدوات الوصف التالية:2

✓ **التقطيع التقني**:"Découpage Technique": مصطلح يشير إلى وصف الفيلم في حالته النهائية ويرتكز على نوعين من الوحدات وهما اللقطات والمتتاليات. والتقطيع التقني عملية إلزامية في انجاز وتحليل أي فيلم في حالته النهائية، وهو يشير أيضا إلى الكتابة السابقة للتصوير3. وبما أن التقطيع يعتبر أكثر تقنية من الأدوات الأخرى فهو يوحي بالكلمات والرسومات الأولية إلى ما ستؤول إليه المعطيات التقنية لكل لقطة مرئية4.

يتمثل المقطع الأول من الفيلم في البداية أي قبل وجود عرض الجنيريك لأن أغلب المحللين يؤكدون على الغناء السمنطقي لبدايات الأفلام، حيث تعتبر الباحثة الفرنسية "ماري كلير زوبار" أن بداية الفيلم تشكل قالبا أو إطارا لكل منتوج سينمائي، كما تخطى بداية الفيلم بمكانة خاصة عند الجمهور، لأنه المقطع الأساسي الذي يضم صورا تحدد بطريقة أو بأخرى نظام الخيال أي لحظة انتقال الجمهور من الواقع داخل قاعة السينما إلى خيال السرد الفيلمي. كما يتم اختيار مقاطع أخرى من الفيلم وفقا لتساؤلات وأهداف الدراسة5.

1: قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم،(الجزائر:دار الغرب للنشر و التوزيع، 2005)،ص ص 261،262.

2.:عبد الغني إرشن،"رهانات الصورة الفيلمي الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر و فرنسا تحليلي سيميولوجي لفيلمي سينمائيو الحرية و العدو الحميم"(رسالة ماجستير،جامعة الجزائر،2010-2011)،ص21.

3:نفس المرجع،ص 11.

4: عبد الغني إرشن،"رهانات الصورة الفيلمي الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر و فرنسا تحليلي سيميولوجي لفيلمي سينمائيو الحرية و العدو الحميم،مرجع سابق،ص 11.

5: حورية حراث،الايدولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري دراسة نصية سيميولوجية لفيلم"معركة الجزائر،مرجع سابق،ص14.

وأهم العناصر التي تؤخذ بعين الاعتبار في التقطيع نجد:

- **اللقطة "Prise"**: تشمل على رقم اللقطة سلم اللقطات زوايا التصوير حركات الكاميرا
- **شريط الصوت** "Bande de son": يشمل على الموسيقى الصوت والحوار وعلى المؤثرات الصوتية1.
- **شريط الصورة** "Bande Image": يشمل على محتوى الصورة الشخصيات المكان والأشياء

✓ **التقسيم الدرامي**: "segmentation Dramatique" هو الأسلوب الإجرائي الذي يكشف عن جدلية العلاقات الوظيفية فيما بين اللقطات، ويسفر عن تحديد المقاطع التي تشكل وحدة روائية متجانسة.2

✓ **وصف صور الفيلم**: "Description Des Image" تحويل لغة الفيلم إلى عناصر إخبارية مكتوبة3 بمعنى أخر تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني التي يحتويها الفيلم إلى لغة مكتوبة وتعطي هذه التقنية التفاصيل الخاصة لمحتوى الصورة

2.الأدوات الاستشهادية:"Instruments Citationnels" :

وتشمل على تقنية نسخة من الفيلم والوقف عند الصورة

✓**نسخة من الفيلم**: "Extrait De Film" هي التقنية الأولى المستخدمة في الأدوات الاستشهادية لتحليل الأفلام والهدف الرئيسي منها هو عرض الأشياء بشكل دقيق وتسهيل عملية التحكم في التحليل باستخدام تقنيات أخرى تساعد على فحص هذه النسخة ومنها: التصوير البطيء والوقف عند الصورة .4

---

1 : عبد الغني إرشن،"رهانات الصورة الفيلمي الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر و فرنسا تحليلي سيميولوجي لفيلمي سينمائيو الحرية و العدو الحميم،مرجع سابق،ص11.

2:فايزة يخلف،مناهج التحليل السيميائي(الجزائر: دار الخلدونية،2012)،ص165.

3: حورية حراث،الايدولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري دراسة نصية سيميولوجية لفيلم"معركة الجزائر"،مرجع سابق،ص14.

4:رضوان بلخيري،"صورة المسلم في السينما الامريكية"(رسالة ماجستير،جامعة الجزائر،2009-2010)،ص16.

✓**الوقف عند الصورة**: للتحكم أكثر في محتوى صورة المقاطع الفيلمية تستخدم تقنية الإبطاء والوقف عند الصورة حيث يتم توقيف مؤقت للصورة بغرض التدقيق في فحص عناصرها وبالتالي فهي وسيلة لتدعيم ذاكرة المحلل،كما تسمح باكتشاف أدق التفاصيل وأبسط العناصر التحليلية التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب لقطات الفيلم**1**.

✓**ملخص الفيلم**: يشكل ملخص الفيلم أهمية بالغة ضمن التحليل الفيلمي ومنهجيته لأنها تكشف بقدر كبير عن نقاط القوة في السرد الفيلمي موضحة أبعاد الفيلم أيضا2.

3.الأدوات الوثائقية: تشمل على المعلومات السابقة واللاحقة لبث الفيلم.

✓ **المعلومات السابقة للفيلم**: وتشمل المعلومات والوثائق عن السيناريو ميزانية الإنتاج التصريحات والروبورتاجات المقابلات الصحفية عن الفيلم قبل بداية عملية البث والتصوير 3.....

✓**المعلومات اللاحقة للبث**: وتشمل على المعلومات المتعلقة بالتوزيع عدد النسخ الموزعة أماكن البيع والشراء الدخل والمعلومات المتعلقة بالتحليل والنقد**4**.

بالإضافة إلى المنهج السيميولوجي و مقاربة التحليل النصي اعتمدنا في دراستنا على المعطيات التاريخية و هذا لا يعني أننا طبقنا المنهج التاريخي بجميع خطواته، ولكن اعتمدنا و استعنا بالمعطيات التاريخية، سواء فيما يتعلق بتاريخ الهجرة الجزائرية ظروفها و أسبابها وجذورها أو فيما يتعلق بالسينما الفرنسية نشأتها ،مراحلها....

سابعا .عينة الدراسة:

بما أن الموضوع الذي سوف نتناوله هو صورة المهاجر الجزائري في السينما الفرنسية،فإن مجتمع بحثنا يتمثل في الأفلام التي أنتجتها السينما الفرنسية التي تناولت هذا الموضوع،وفي مثل هذه

1: فايزة يخلف،مناهج التحليل السيميائي،مرجع سابق،ص165.

2:رضوان بلخيري،صورة المسلم في السينما الأمريكية،مرجع سابق،ص16.

3: محمد عدة،"إشكالية بلاغة الخطاب السينمائي في تمثيل الواقع دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم حراقة لمرزاق علواش"(رسالة ماجستير،جامعة الجزائر،2011-2012)،ص17

4 :محمد عدة،"إشكالية بلاغة الخطاب السينمائي في تمثيل الواقع دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم حراقة لمرزاق علواش،مرجع سابق،ص17.

الدراسات فإن الأسلوب الأنسب هو أسلوب العينة القصدية لأنه يسمح لنا باختيار العينة بطريقة تحكمية تسمح لنا من تحديد افطر التحليل بشكل دقيق من أجل ضبط الدراسة جيدا.

لقد تم اختيارنا على الفيلم الفرنسي"نبي"،و ذلك لعدة إعتبارات:

1. العنوان:العنوان جد مثير بما أن الفيلم موضوعه المهاجر الجزائري غلى أنه عنون ب"نبي"،ما دفعني للبحث في العلاقة بين الموضوع و العنوان.
2. الجوائز التي حصدها الفيلم قبل حتى أن يعرض في دور السينما.
3. الصدى الذي لقيه الفيلم سواء في وسائل الإعلام الغربية أو لدى الجمهور.

ثامنا. الدراسات السابقة.

أ-الدراسات باللغة العربية :

- **الدراسة الأولى:** دراسة "الريف الجزائري في السينما الاستعمارية الصورة والايدولوجيا دراسة سوسيولوجية"[1]، انطلق فيها الباحث على اعتبار السينما الاستعمارية وسيلة لنشر الأفكار والدفاع عن مصالح الاستعمار الاقتصادية والاجتماعية والإيديولوجية والسياسية والثقافية، وتمثلت إشكالية الباحث في التساؤل حول طبيعة وأهداف الخطاب الإيديولوجي لاستعماري من خلال تنظيم السينما و توزيعها في الأرياف،قد دعم الباحث تساؤله بمجموعة من التساؤلات، أهمها:

1. ماهي الصورة الفنية الصريحة التي قدمتها السينما الاستعمارية حول الريف الجزائري في جانبيا الكمي والنوعي و القيم الاجتماعية التي عرفتها؟
2. ما طبيعة و خصائص البطل المعبر عن هذه القيم سواء كان مستعمرا-بكسر الميم-أو مستعمرا-بفتح الميم- ؟
3. ما علاقة هذه الصورة بالواقع الذي مر به الريف الجزائري؟
4. ما هو الخطاب الإيديولوجي الضمني الذي قدمته هذه الصورة؟

1: عيسى شرايطية،"الريف الجزائري في السينما الاستعمارية الصورة والايدولوجيا دراسة سوسيولوجية"(رسالة ماجستير،جامعة الجزائر،1993).

و لدراسة الإشكالية اتبع الباحث المقاربة السوسيولوجية و اعتمد على المنهج المسحي حيث اعتمد على دراسة أقصى قدر من الأفلام المقدمة في السينما الإستعمارية.

وقد خرج الباحث بجملة من النتائج نذكر أهمها:

1. الدعاية الاستعمارية تتواجد في كافة مستويات الصورة السينمائية الاستعمارية أين وظفت الصورة لترويج المخطط الاستعماري.
2. تصوير سكان الأرياف (الريف الجزائري) بالصورة السلبية جدِا، وتصل إلى الإقصاء الكلي لهذه القرى والسكان، وفي حالة تصويرهم يساء إلى قيمهم ومكانتهم.
3. الخطاب الإيديولوجي السينمائي يخدم فقط الأهداف الاستعمارية.

▪ **الدراسة الثانية** : " علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما"[1] حيث انطلق الباحث من الإشكالية التالية:ما علاقة السيميولوجيا(الفكر البنيوي السوسري) بالظاهرة الاتصالية بصفة عامة وظاهرة السينما(بوصفها وسيلة اتصال مهمة) بصفة خاصة و هي الإشكالية التي بنى عليا الباحث عدة تساؤلات نذكر منها:

1. ما المبادئ التي يقوم عليها الفكر البنيوي السوسري و كيف يمكن تطبيقها على المواد الدالة غير اللسانية التي تتجسد في الأنظمة السيميولوجية كالسينما؟.
2. ما أوجه التقارب في الصورة البلاغية العربية و الصورة البلاغية الغربية،في ضوء سيميولوجيا السينما؟
3. كيف يمكن من منظور سيميولوجي إبراز الجوانب الآتية:
   أ. طبيعة اللغة السينمائية و العناصر الدالة المكونة لها
   ب. طرائق التحليل الخاصة بالخطاب الفيلمي.

1: محمود إبراقن،"علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما"(أطروحة دكتوراه الدولة، جامعة الجزائر،2001)

و للإجابة على هذه التساؤلات المشار إليها عمد الباحث إلى مقاربة "التحليل النصي".من خلال تحليل فيلم "السفراء" للمخرج التونسي "ناصر القطاري" و فيلم "كل الآخرون يدعون علي" للمخرج الإيطالي" ر.و.فاسبيندر" و قد خلص الباحث إلى جملة من النتائج نذكر منها:

1. إن الثنائية البنيوية يمكن أن نجد تطبيقا لها في خارج الاتصال اللساني كالسينما.

2. المنطقين العربي و الغربي(لا سيما الفرنسي) متفقان في المبادئ العامة، على الرغم من أن الصور البلاغية العربية أوسع بكثير من الصور البلاغية الغربية وأن الصور البلاغية التقليدية (التشبيه،الاستعارة،المجاز المرسل،المجاز العقلي،الكناية) ليست وقفا على الخطاب الأدبي دون سواه بل هي مشتركة بينه و بين الخطاب السينمائي.

3. السينما وسيلة تعبير واتصال مهمة بعبارة أخرى السينما فن ووسيلة اتصال ايديولوجي

و علمي وهذا ما يفسر جميع الرهانات المعلنة و غير المعلنة التي كانت وراء اختراع السينما، في نهاية القرن التاسع عشر،وبخاصة عندما نعلم أن الإنسان الغربي نفسه أصبح منذ عصر النهضة وعصر الاكتشافات الجغرافية إنسانا بصريا: homme visuel لأنه أصبح يعيش في مجتمع العرض société de spectacle ،حيث سلطان العين le règne de l'œil واستبداد السمعي البصري la tyrannie de l'audio visuel.

4. يقوم التحليل النصي الذي يبحث في كيفية إنتاج الأنظمة النصية على موضوع الكتابة الفيلمية وليس على مفهوم اللغة السينمائية،خاصة أن التحليل النصي (وفق منهجية كريستيان ماتز) يتطلب ضرورة متابعة النص على مستوى تعرجات الشفرات méandres codiques و كيفية تفاعلها interactions و تداخلها interférence.

- **الدراسة الثالثة:** دراسة "وليد زغبي" تحت عنوان صورة المهاجرين المغاربيين في الصحافة الفرنسية المكتوبة دراسة تحليلية لمضمون جريدة"LE FIGARO "1،حيث جاءت إشكالية الدراسة في التساؤلات الرئيسية التالية:

1: وليد زغبي،" صورة المهاجرين المغاربيين في الصحافة الفرنسية المكتوبة دراسة تحليلية لمضمون جريدةLE FIGARO "(مذكرة رسالة ماجستير ،جامعة قسنطينة،2007-2008).

1. ما هي عوامل بناء الصورة والنص المتعلقة بالهجرة المغاربية؟

2. ما مدى مساهمة الصحافة الفرنسية في توجيه الرأي العام الفرنسي نحو الجالية المغاربية؟

وقد دعم إشكاليته بالتساؤلات الفرعية التالية:

- ✓ ما مدى تأثر الرأي العام الفرنسي بوسائل الإعلام ؟
- ✓ ما مدى تقبله لفكرة إدماج الجالية الجزائرية؟

ولدراسة إشكالية الدراسة اعتمد الباحث على استعمال المنهج الوصفي التحليلي مع أسلوب تحليل المحتوى، وذلك بهدف الوصف الموضوعي الكمي المنظم لمحتوى موضوع الدراسة و يسعى إلى تحديد العوامل والظروف التي عليها تبنى المقالات الصحفية المكتوبة وتمثلت عينة البحث في أعداد من جريدة" LE FIGARO" اختيرت بطريقة الأسبوع الاصطناعي.

و من أهم النتائج التي خلص إليها الباحث: تقدم الصحافة الفرنسية صورة مشوهة للمهاجرين عبر المعالجة الإعلامية، و كذا تركز الصحافة الفرنسية في معالجتها الإعلامية على السلبيات الصادرة عن المهاجرين أكثر بكثير من الإيجابيات.

- **الدراسة الرابعة**:هي الدراسة التي قام بها الباحث" نوار عبد الغني محمد ثابت" بعنوان " العرب في سينما هوليوود بعد الحادي عشر من أيلول 2001"[1]، وتكمن الإشكالية في عدد من التساؤلات حول نتاج الصورة الذي من الممكن أن يصنع نموذجا للآخر. السينما هذا الشكل الإبداعي، هل تسللت له الخطابات الإشهارية وأبدعت فنا خطابيا متسللا سيكولوجيا ليشكل أساسا لبنية اللاوعي، مسيطرا على المستهَلك والمستهلِك، مما أدى إلى تغيير الاتجاهات المدركة للمعرفة ليكون واقعا جديدا بكل أبعاده، طرح لتساؤل الإشهار الضمني والمعلن في السينما الأمريكية باتجاه خلق نموذج العربي من خلال الصورة بكافة تقنياتها :الأدرمة، التقانة الالكترونية، ووسائل الصناعة الفيلمية الحديثة.فجاء التساؤل الرئيسي كالتالي: هل شوهت هوليود أمة؟وما الذي تغير على صورة العربي في الفن السينمائي المنتج بعد الحادي عشر من أيلول2001 .

1: نوار عبد الغني محمد ثابت،" العرب في سينما هوليوود بعد الحادي عشر من أيلول 2001"(رسالة ماجستير، جامعة بيروت،2010).

و لدراسة الإشكالية اتبع الباحث المنهج السيميولوجي و مقاربة تحليل الخطاب الإشهاري، أما عينة الأطروحة التطبيقية، فهي عبارة عن مجموعة من الأفلام الهوليودية وهي أفلام وقعت في الفترة التي تلت الحادي عشر من أيلول 2001، اشتركت الأفلام كونها أفلامًا هوليودية من إنتاج شركات أمريكية، كما تناولت الأفلام في مجملها الشرق الأوسط في كثير من تفاصيله.و من أهم النتائج التي خلص إليها الباحث نذكر باختصار:

- كل من الأفلام "جسد من الأكاذيب" و"المملكة" و"التسليم "عرض مشا هد للصحراء والجمال بل كانت مشاهد متكررة لتدليل على أن المشهد في إحدى الدول العربية، طريقة اللباس، ثوب الرجال الأبيض الناصع، وبرقع المرأة الذي يغطيها من رأسها ووجهها حتى أخمص قدميه ، الكسل العام وقلة العمل، السذاجة والغباء في بعض الأحيان، مما يحتم طلب مساعدة الأمريكيين في إجراء التحقيقات، وكيفية استخدام الأدوات كما في فيلم المملكة، كما أن هناك التفاتات كثير1 تكررت في فيلم جسد من الأكاذيب والمملكة والتسليم في الإشارة إلى الفهم الخاطئ للدين وتفسير آيات.
- تبرز كل من الأفلام– عدا سيريانا- نموذج كل ما هو الأفضل لكل ما هو أمريكي الحياة الاجتماعية، الترف، نموذج أمثل للاستخبارات والقطاعات العسكرية، وكثيرا ما ظهرت الهالات الروحية لحياة هادئة وساكنة في الولايات المتحدة.

ب.الدراسات الأجنبية: تمثلت في دراسة :"Valerio Vittorini" تحت عنوان :

"L’image du monde arabe dans la littérature française et italienne du XIXe siècle Analogies، différences، possibles influences" 2

تناولت هذه الدراسة التطورات التي عرفتها صورة العربي في الأدبيات الفرنسية و الإيطالية و المراحل التي مرت بها و أسباب تكوينها.

و من أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة أن "أدب الرحلات" الفرنسي والذي عرف رواجا عالميا واسعا،قد صور العربي في العقود الأولى من القرن التاسع عشر في صورة الإنسان الخير(الذي

---

2 : Valerio Vittorini"،L’image du monde arabe dans la littérature française et italienne du XIXe siècle Analogies، différences، possibles influences"(Thèse de doctorat de IIIe cycle en co-tutelle internationale Littérature comparée، Université Nice Sophia Antipolis،paris،2015).

يحب الخير للآخرين)الواثق من نفسه،و نجده أيضا في صورة نشيطة في مؤلفات "فيفون دونو" (Vivant Denon)و "فولني"(Volney).أما في مؤلفات "Chateaubriand"فقد سادت صورة متغيرة و مبهمة طيلة القرن التاسع عشر،و صاحبها في ذلك الاستعمار منذ سنة 1830 في الجزائر.و حتى المؤلفين الذين كانوا يتعاطفون مع العرب من:" لامارتين"(Lamartine)،"طوكفاي"(Tocqueville)،إلى "فلوبار"(Flaubert)، لم يكتبوا عن حقيقة الإستعمار و دوافع وجوده.

إن اختيار هذه الدراسات كان لعدة اعتبارات من أجل الاستفادة منها حيث توافقت مع دراستنا سواء من حيث المنهج المتبع أو من حيث المضمون.بالنسبة للدراسة الأولى تم الاعتماد عليها انطلاقا من تناولها للسينما الاستعمارية والتي تعتبر جزء من دراستنا للسينما الفرنسية،بينما دراسة محمود إبراقن ودراسة نوار عبد الغني محمد ثابت فقد اتفقت مع دراستنا في المنهج المستعمل و المقاربة المستعملة .ضف إلى ذلك فإننا اعتمدنا عل دراسة نوار عبد الغني والدراسة الأجنبية كلاهما تناولتا صورة العربي بصورة عامة عند الغرب في وسيلتين مختلتين الأولى في السينما الأمريكية والثانية في الأدبيات الفرنسية،حيث كلا الوسيلتين لهما علاقة بموضوع الدراسة الأولى تمثل السينما الغربية بصفة عامة و الثانية لأن السينما الفرنسية كثيرا ما تستسقي مواضيعها من الأدبيات.

أما بالنسبة لدراسة ليد زغبي تتفق مع دراستنا من حيث الموضوع و التي تناولت المهاجر المغاربي بصفة عامة مع التركيز على الجزائري في وسائل الإعلام هذه الأخيرة أيضا التي تعتبر مصدرا هاما للسينما من حيث بلورة الأفكار و المواضيع.

- **الفصل الثاني:اللغة السينمائية و الخطاب الإيديولوجي**

أولا.مكونات الخطاب السنمائي

1.المونتاج

2. السردية الفيلمية

3. سيميائية الإضاءة و التعتيم

ثانيا.اللغة السنمائية

1.مفهوم اللغة السينمائية

2.خصائص اللغة السينمائية

ثالثا.عناصر اللغة السينمائية

1.العناصر الدالة للغة السينمائية

2.العناصر التعبيرية للغة السينمائية

رابعا.تجليات الإيديولوجيا في الفيلم السينمائي

1 .من خلال علاقة دال–مدلول

2.من خلال المعنى العام للفيلم

أولا.مكونات الخطاب السينمائي.

يحمل كل فيلم سينمائي خطابا خاصا به، من خلال مختلف المتلازمات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية الثابتة التي بإمكانها أن تنتظم في داخل النص الفيلمي. والخطاب السينمائي و إن كان يتأسس من داخل حقل متميز هو السينما، فانه يستعير من أدوات و آليات ومناهج خطابات أخرى وحقول بعيدة نوعا ما عن السينما من قبيل السوسيولوجيا، التحليل النفسي ...الخ ما يجعله أكثر تعقيدا من بقية الخطابات.1

و حسب قدور عبد الله ثاني فإن الخطاب السينمائي يتكون من أربعة عناصر وهي2

1. المونتاج" le Montage".

يمكننا القول أن المونتاج (التوليف) هو عملية خفية و تركيبية في أن 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 ممكن، فالمونتاج لديه الكثير من الحيل التي يستطيع بها أن يجعل مشهدا أو فصلا من الفيلم أكثر إثارة وإحدى هذه الحيل نجد التقطيع المزدوج، وهو القطع أمام و خلف لقطتين أو بين مشهدين لخلق الشعور بالتوتر لدى المتفرج. فالمونتاج يقود المتفرج إلى الاتجاه الذي يرغبه المخرج بحيث يستطيع أن يعرض أو يخفي ما يشاء، ومن ثم يحقق ما يدعم التشويق خاصة أن المونتاج له أهمية في معالم إيقاع العمل الدرامي فهو الذي يخلق إيقاع العمل من خلال تدفق اللقطات أو طريقة ربطها ويحدد طريقة الإيقاع الذي يرغبه المخرج، والإيقاع هو الجريان أو التدفق3

و المقصود هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام أو التوتر أو الاسترخاء،هو العلاقة بين الجزء و الجزء الآخر بين كل الأجزاء في قالب متحرك و منتظم.4

1: محمود إبراقن،هذه هي السنما الحقة،ط1(بن غازي: 1995)،ص ص97,96.

2:قدور عبد الله الثاني،سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم، مرجع سابق،ص252.

3:عبد الباسط مالك،التشويق رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية و التلفزيون,ط1(الدار الثقافية للنشر،2001)،ص ص 52,51.

4:نفس المرجع،ص52.

2. السردية الفيلمية.

لقد تطورت السينما عبر تاريخها و بالتدرج ظهرت جملة تقاليد أو اصطلاحات سردية خاصة بها1، إذ أن القصة السينمائية تتحقق فضلا عن الصور المتحركة،أي بفعل تلك الحركة التي يوهمنا بها المونتاج بين اللقطة والأخرى ويجب أن نبين الفرق بين السردية النصية (المحروفة) والسردية الفيلمية (الصورة) و ذلك توضيحا أكثر لمفهوم وطبيعة السرد في السينما2.لأن الصورة – التي هي الأساس في السرد السينمائي- أشمل من الكلمة في سيرورة التدلال3، إذ يمكن للغة الفيلم بلقطة واحدة دون انتقال أو تركيب أن تسرد لنا ما نشاء، وهنا تكمن عبقرية السرد في السينما. و السينما تركيب لاتجاهين سرديين، الأول صوري (الرسم المتحرك) و الثاني كلامي، ويمكن للكلمة أن تنحو منحى الصور فتصبح لها وظيفة صورية مثلا : تكبير الأحرف المطبوعة على الشاشة تعطي دلالة قوة ووحدة الصوت.و لكي نحصل على سردية فيلمية باعتة على الجمال لابد أن يكون التحاور بين لقطات غير متجانسة كأن يكون بين لقطة كبيرة و لقطة بانورامية مثلا4.

3. سيميائية الإضاءة والتعتيم.

الإضاءة هي عنصر فني و درامي يقدم موضوع ما، أو شخصية ما من خلال حصرها في دائرة الضوء.5.وتعد الإضاءة عنصرا أساسيا في التعبير الفيلمي وبخاصة لإبراز المواقف الدرامية و تكون الإضاءة إما اصطناعية تخفي التصوير الداخلي أو طبيعية تتعلق بالتصوير الخارجي6.

1جونتان بيغنل،مدخل الى سيمياء الإعلام(بيروت:المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،2001)،ص256.

2: قدور عبد الله الثاني،سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم،مرجع سابق،ص 263.

3:سعيد عموري،"من النص السردي الى الفيلم السيميائي قراءة في أشغال المصطلحات،مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الإنسانية قسم الآداب و الفلسفة،العدد13،جانفي2015،ص19.

4: قدور عبد الله الثاني،سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم،مرجع سابق،ص265.

5: فايزة يخلف، خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، دراسة تحليلية سيميولوجية,مرجع سابق،ص128.

6:محمود إبراقن، هذه هي السينما الحقة،مرجع سابق،ص 105.

و للإضاءة بعلاقتها مع الإعتام دور كبير في توجيه الصورة السينمائية إلى دلالة محددة، ومما اشتهرت به استعمالات الإضاءة في تاريخ السينما هو إثارة معاني الخوف وعواطف الرعب و دلالة الإقصاء الفردي الهادف إلى إشعار الأخر بالخطر والقلق.

فالإضاءة بمثابة خلفية الصورة بكل ما تحمله في إبراز الموضوع الأساسي فإذا كان هناك جريمة في حجرة مثلا، فمن الطبيعي أن يضاء ركن واحد لإحداث التأثير المطلوب،ويمكن أن نقيس على ذلك الإضاءة العالية التي تشمل كل أركان المشهد، وتكاد أن تكون متساوية في توزيعها على الأجسام المختلفة، بينما تكون الإضاءة في موقف الحزن منخفضة و متساوية و للتعبير على الخوف لابد أن تتوفر درجة عالية من التباين بين الظل و الضوء. و تستخدم مع موقف ورومانسي إضاءة ناعمة جدا خالية من الضلال و لأن القلق هو اضطراب نفسي في اتجاهات متباينة، فينبغي أن تنقل لنا الإضاءة هذا التوتر فتكون تارة من الشمال وتارة أخرى من اليمين، من الأسفل ثم من الأعلى1

4.سيميائية حركة و موقع الكاميرا :

حسب محمود ابراقن تعتبر حركة الكاميرا، زوايا التصوير، اللقطات من العناصر التعبيرية للغة السينمائية وسوف يتم التطرق لها في الفقرات الموالية.2

ثانيا. اللغة السينمائية.

1.مفهوم اللغة السينمائية :

السينما كفن و هي تبحث عن ذاتها كان عليها أن تتجاوز العديد من العوائق حتى يتسنى لها تشكيل أدواتها الخاصة وسن أساليبها التعبيرية كي تظهر وتستقل. إن هذا الطريق الذي سلكته السينما كان ولا يزال محط نقاش وجدل كبيرين في إطار نظرية وجماليات السينما حول ما إذا أمكن الكلام عن لغة خاصة بالسينما (لغة سينمائية)، هذا لأن مفهوم اللغة في حد ذاته شكل إلى حد ما عائقا نظريا عند الكثيرين عندما نلحقه بالسينما نظرا لارتباطه بحقل اللسانيات3، الأمر الذي جعل

1: حورية حراث،الايدولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري دراسة نصية سيميولوجية لفيلم"معركة الجزائر،مرجع سابق،ص29.

2: محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق،ص200.

3: نور الدين حدو،"اللغة السيميائية,الأسس وإشكالية المفهوم"، آفاق سينمائية،العدد03،ص128.

بعض الدراسات تنحني منحى لسانيا في مقاربة الخطاب السينمائي و تحاول جاهدة مطابقة نظام الفيلم بنظام اللغة فظهرت في نظرياتهم اصطلاحات مثل (اللغة السينمائية، البلاغة في السينما، الأسلوب في السينما، نحو السينما) إلى غير ذلك من العلوم ذات الصلة بالدراسات اللغوية عادة1.

يرى"لويس دلوك"(Louis Delluc) وجوب استقلال السينما – بوصفها وسيلة تعبير جديدة – عن وسائل التعبير الأخرى كالأدب والمسرح2،أين يعد لويس دلوك السينما لغة عالمية و وسيلة تخاطب بين الشعوب قادرة على الوصول إلى أي مكان.3

أما "ابل غانس" يضع السينما في مقابل اللغة اللفظية langage verbal البدائية القائمة على الوحدات الكتابية التمثيلية فانه يسمي السينما بلغة الصور التي وإن لم تتطور، بحيث ينبغي أن تكتسب قواعد مفصلة ونحوا دوليا.4

وفيما يخص المخرج الانطباعي جان إبشتين(Jon Epstein)، فكان يدعو هو الأخر إلى ضرورة استقلال السينما – بوصفها لغة متميزة – عن كل وسائل التعبير الأخرى5.

من جهة أخرى تعرف نسمة البطريق اللغة السينمائية على أنها: " لغة الصورة المتحركة التي لا يمكن أن تستوعبها جميع طبقات المجتمع بشكل فعال، و ذلك للخصوصية التي تتصف بها تلك اللغة وما تحتويه من رموز مركبة من أنتاج التراكم الفكري و الثقافي.... ذلك الخليط المركب من الرموز،لا يمكن أن يتفهمه إلا من توافرت فيه شروط و مهارات إدراكية معينة6.

كما تعد إسهامات "مارسيل مارتن"(Marcel Martin) المتمثلة خاصة في مؤلفه " اللغة السينمائية" (1955)، من أهم الدراسات التي حاولت أن تعطي مفهوما واضحا للغة السينمائية وتحدد عناصرها قبل انتشار و اتساع رقعة البحث السيميولوجي،حيث ربط ظهور اللغة السينمائية

1: نور الدين حدو،"اللغة السيميائية,الأسس وإشكالية المفهوم"،مرجع سابق،ص128.

2: : محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق,ص194.

3:محمود إبراقن،هذه هي السنما الحقة،مرجع سابق،ص63.

4:جورج سادول،ترجمة محمود إبراقن،حوليات جامعة الجزائر،"العناصر الدالة للغة السينمائية"،العدد 10،1997،ص205.

5: : محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق،ص194.

6:نسمة البطريق،الدلالة في السينما و التلفزيون في عصر العولمة(الجزائر:ديوان المطبوعات الجامعية،2006)،ص ص 112،113

بالتطور المتواصل لطرق وأساليب التعبير في الفيلم، أين يصبح العامل التاريخي1 وكذا الإسهامات التقنية للسينمائيين وراء تأسيس وتطور هذا المفهوم. فالسينما من هذا المنطلق في بدايتها لم تعد أن تكون سوى تسجيلات آلية للواقع خالية من البعد الفني و الجمالي، بينما أخذت تكتسب عناصرها اللغوية عندما أرادت أن تحكي القصص و تحرك الأفكار، فاستعانت بجملة من الأساليب التعبيرية التي أعطتها الطابع السردي وهذا الطرح لمارتن يمنح صفة اللغة والفن فقط للأفلام ذات الطابع السردي و يتقي الأفلام التسجيلية.2

أما "جون ميتري" فقد ربط مفهوم اللغة السينمائية بماهية الصورة إلى جانب كون السينما أداة تعبيرية تعتمد التنظيم المنطقي والجدلي، فهو ارتكز في تعريف اللغة على المبدأ السوسري "نظام علامات أو رموز يسمح بتعيين الأشياء وتسميتها وتحويل الأفكار وترجمتها إلى معان3.

فإذا كانت اللغة تعمل على تبادل الأفكار وإنتاج معان، فان السينما بدورها تمتلك الخاصية نفسها لكن بوسائل تختلف عن تلك التي تستعملها اللغة اللفظية. فهي تستعمل الواقع بأشيائه وأصواته كعلامات أعيد إنتاجها، الفيلم هو عبارة عن مجموعة صور للأشياء،إنه نظام وجد من اجل عرض وإظهار وسرد واقعة ما، ولكن هذه الصور حسب طبيعة السرد اختارت أن تتشكل في نظام علامات ورموز4.

هذه العلامات و الرموز محملة بمعان محددة ومن هنا يمكننا أن نعتبر أن السينما لغة، وان شئنا القول لغة من الدرجة الثانية. وعلى الرغم من جميع الأبحاث و الدراسات من طرف الباحثين و المخرجين والناقدين من "جان إبشتين" إلى "جون ميتري" قد استخدموا في دراستهم للسينما عبارتي لسان "langue "و لغة "langage".إلا أنهم كانوا بعيدين كل البعد عن المفاهيم الدقيقة لعلم

1 : collection d'auteurs,ésthétique du fil(paris :ed nathan,1983),p p119-123.

2 : Ibid,p p 119-123.

3 :Ibid,p p 119-123.

4 :Jean Mitry,ésthétique et psychologie du cinéma(paris,ed universitaire,1963),p p53,54.

اللسان الذي وضعه في بداية القرن العشرين "فرديناند دو سوسير"،1 حيث كانت دراسة السينما مدة وقفا على الدراسات المعيارية والتجريبية والوصفية، حيث أنها لم تدرس من منظور سيميولوجي سويسري إلا مع عالم السيميولوجيا "كريستيان ماتز"2.

2.خصائص اللغة السينمائية .

2 .1/الاتصال السينمائي:

إذا كانت الألسنة البشرية مختلفة اختلافا جذريا بعضها ببعض حتى فيما يتعلق بالبلدان المجاورة،فان اللغة السينمائية هي لغة واحدة وعالمية وأحسن مثال على ذلك نذكر أفلام شارلي شابلن (الصامتة) حيث أن المتفرجين عليها – من مختلف أنحاء العالم –كانوا و مازالوا يدركون مضامينها على الرغم من اختلاف ألسنهمم،ثقافتهم وحضارتهم3.

ويكمن الفرق بين الاتصال السينمائي و اللساني كون هذا الأخير يميزه وجود كل من المتكلم والمخاطب في نفس الحيز الزماني والمكاني، مما يسمح باتصال مباشر، أما في السينما فان المتفرج لا يمكنه أن يتحاور مع الممثل الموجود خلف الشاشة حتى و إن كان هذا الأخير يقدم أشياء أو مواضيع تخص المتفرج.و على الرغم من استحالة التواصل بين الشخصية السينمائية والمتفرج إلا أنها قادرة على فرض قبضة قوية على المتفرج و بإمكانه الحصول على تأثير"croyance" أكبر، مقارنة له بالمسرح لارتكاز فعل الكلام énonciation السينمائي على فعل الرواية والإحساس بالواقع (impression de réalité)4.

1: : محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق،ص196.

2: نفس المرجع،ص ص196

3: نفس المرجع،ص 176

4: نفس المرجع، ص ص198,197.

2. 2/العلاقة التشابهية :

تعتبر العناصر الدالة السينمائية مثل: الصور المتحركة والأصوات المسجلة،بمثابة نسخ طبق الأصل للواقع: فكل دال من دوالها يكون معللا motivé بنسب متفاوتة، بفضل وجود علاقة تشابهية تجعل كل دال (بصري أو صوتي) مرتبطا بمدلوله (بالواقع)1.

و تسمى في السيميولوجيا درجة التعليل أو التشابه بين الدال و المدلول، بدرجة الأيقونية degré d'iconicité وهي الدرجة التي تجعل بعض الصور أكثر وضوحا مقارنة لها بالأخرى و تعد درجة الايقونية هذه العنصر الأساسي للإدراك السينمائي فهي التي تعرض عليه، حتى و إن كانت ناقصة من بعض صفاتها المميزة2.

2. 3 / التسلسل الخطي و الطابع المميز و التقطيعات الفيلمية:

تتميز اللغة السينمائية بتعاقب للصور succession d'image يكون بطريقة خطية متسلسلة linéaire،الأمر الذي يخلق لدى المتفرج الإحساس بالاستمرارية، لدرجة أنه لا يمكن له أن يدرك وجود وحدات متقطعة discontinue ومميزة discrète وهذه الوحدات التي تستمد قيمتها على غرار الوحدات اللسانية من حضورها آو غيابها هي التي تسمى لقطات 3.plans

ثالثا.عناصر اللغة السينمائية.

1.العناصر الدالة للغة السينمائية:

تقوم كل لغة و حسب اللغوي الدانماركي "لويس هيالمسلاف" على مادة تعبير matiere de l'expression واحدة أو اقتران، عدة مواد تعبير، حيث تمثل مادة التعبير النسيج "tissu" الذي تستخرج منه الدوال.

و يمكن أن يكون هذا النسيج بصريا ملون ،صوتا منطوق به son phonique (حوار الممثل السينمائي أو صوت المعلق التلفزيوني)، صوت غير منطوق به (الصوت الموسيقي) وفي تصوير

1: : محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق،ص ص197،198.

2: نفس المرجع،ص198.

3: نفس المرجع,ص199 .

كريستيان ماتز، تعد اللغة السينمائية لغة هجينة langage composite لأنها تتألف من اقتران خمس مواد تعبيرية دالة matières signifiantes مختلفة بعضها عن بعض1.

نوعان يؤلفان شريط الصورة" bande d'image" وهما :الصورة الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة mentions écrites وثلاثة أنواع هي التي تشكل شريط الصوت bande son (مثل الضجيج bruit)،الصوت المنطوق به son phonique (أي صوت المتكلم من خلال الحوار) والصوت الموسيقي (الموسيقى الآلية instrumental).2

1. 1/ الصورة الفوتوغرافية المتحركة :

يقول ابل كانس عن الصورة السينمائية " لقد أتى زمن الصورة، إن كل الأساطير ....وكل الشخصيات الكبرى في التاريخ،وكل الانعكاسات الموضوعية لمخيلات الشعوب من ألاف السنين كلها تنتظر البعث الضوئي أي السينما".3

و من جهة أخرى يقول ريشيوتو كانودو " إن السينما تجمع معاني التعبير الإنساني عن طريق الصورة، وهو الشيء الذي انفرد به الفن التشكيلي والنحت زمنا طويلا، لقد شكلت السينما فعلا لغة عالمية".4

لذلك من الخطأ الاعتقاد بوجود دلالات محددة تنشئها الصورة بل إنها تتعدد بتعدد مجالات التوظيف فيها،إذ لكل صورة سننها و تعاقداتها، فالصورة المتحركة تعمل على بعث الحياة الأيقونية في جسد الصورة الساكنة، ذلك أن الحركة الميكانيكية للصورة هي التي تجعلها أكثر مصداقية من غيرها. لذلك جاءت هذه الصورة لتخلق واقعا متحركا، فقد استطاعت أن تغزو البيوت و المساكن و المقاهي وفق ما تحاول هي أن تمليه على الإنسان، إذ توجهه بقيود رمزية يصعب التخلص منها.5

1: : محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق ،ص200.

2: نفس المرجع,ص200.

3:عقيل مهدي يوسف،جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما،ط1(بنغازي:دار الكتاب الجديد،2001)،ص19.

4: نور الدين حدو،"اللغة السيميائية,الأسس وإشكالية المفهوم"،مرجع سابق،ص128.

5:عبد الله شريف حسني"،نحو نظرية سيميائية للصورة"، الصورة و الإتصال, ع07-08،فيفري 1914،ص35.

1 .2 /البيانات المكتوبة:

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

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

ب. يمكن أن تكون أداة تعبيرية سينمائية يتم بفضلها إعداد قائمة المشتركين:

(جنريكgénérique البداية والنهاية) وهي القائمة التي لا يمكن الاستغناء عنها، وحتى إن كان بالإمكان التعبير عنها بالصوت المنطوق به son phonique.

ت. يمكن أن تكون البيانات المكتوبة مؤشرا index (بمفهوم شارل بيرس) باستعمال اللقطة القريبة أو اللقطة القريبة جدا لإبراز مانشيتManchette جريدة، تضخيم بطاقة زيارة لشخص ما ....الخ.

ج. أخيرا يمكن أن تظهر البيانات المكتوبة مندمجة مع الصورة المتحركة مثل: البيانات المكتوبة الموضحة لشعار مؤتمر أو ملتقى1.

3.1/ الصوت القياسي (الضجيج):

يسهم الضجيج في الرفع من مصداقية الحدث المصور، ويضفي عليه أبعادا درامية هامة وبالتالي فان الأصوات السينمائية ليست مجرد أصوات عادية، بل تعتبر دلائل خاصة في الخيال العلمي.وبالرغم من أهمية الضجيج، يرى ماترز انه من الأفضل تفادي بعض الأصوات التي لا تساعد على فهم دلالات الصورة مثل صوت الخطوات و بعض الإشارات 2.

4.1/الصوت المنطوق به:

1: : محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق ، ص203

2: حورية حراث،الايدولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري دراسة نصية سيميولوجية لفيلم"معركة الجزائر، مرجع سابق،ص30

حسب رأي "ميشال ماري" Michel Marie تلجأ السينما إلى توظيف الكلام اللساني في ثلاث مستويات:

أ. يتدخل اللسان البشري على مستوى بصرية الأشياء التي تعرض علينا، الأمر الذي يسمح بتمييز بعضها عن بعض، وهنا ندرك مقوله كريستيان ماتز " إن الكلام اللساني هو عبارة عن جسرpasserelle dispositifs إذ يتم عبره ربط الصفات المميزة البصرية Traits pertinents visuels بالصفات المميزة اللسانية للتعرف إلى مختلف الأشياء وتوضيحها.

ب. إن اللسان البشري ليس وسيلة للتمييز بين مختلف الأشياء فحسب.بل يتدخل كذلك في تشكيل الخطاب الفيلمي:بإقامة علاقات بين محوري الفيلم (المحور البصري axe visuel و المحور الصوتي axe sonore) ولتوضيح علاقات الزمان الداخلية.1

5.1/ الصوت الموسيقي: تستخدم الموسيقى التصويرية في الأفلام كمؤشر صوتي لزيادة البعد الدرامي للصورة، إلا أن الموسيقى لا تحتل حسب المنظرين السينمائيين إلا مركزا ضئيلا كموسيقى مصاحبة حتى تؤدي دوراها و هو ألا تكون ملحوظة. وعلى العموم تستخدم الموسيقى في الأفلام لملييء فترات الصمت غير المعبر عنها، أو للتعبير عن حالة نفسية أو تأزم في الموقف الدرامي كما تستعمل كقيمة إيقاعية، أو لأغراض حسية.2

2.العناصر التعبيرية للغة السينمائية.

حين نطلع على جريدة ما أو مجلة، تواجهنا الصور و تحيط بنا من كل الجهات. بمجرد إطلاعنا تثير اهتمامنا وتبث فينا الرغبة لاكتشاف ما هو موجود فيها، الأمر ذاته ونحن نشاهد البرامج التلفزيونية من أخبار وتقارير سياسية واقتصادية ورياضية، فإن تدفق اللقطات الصورية المتتالية ستظهر

1: : محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق، ص ص204,203.

2: حورية حراث،الايدولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري دراسة نصية سيميولوجية لفيلم"معركة الجزائر، مرجع سابق,ص ص30,29.

معها لتشكل متعة ومعلومة مرئية تحفز المتلقين على الاستمرار في المشاهدة 1لما تحويه اللقطات من تفاصيل معلوماتية بليغة. وكذلك عندما نشاهد فيلما سينمائيا الذي يضمن هو الأخر مجموعة من اللقطات الصورية الدرامية تبدو لنا تلك اللقطات وكأنها توثيق لمواقع وشخصيات وآثار وأحداث ومواقف، وهي كثيرا ما تحفزنا على التطبيع مع المعلومات لتترسخ في ذهننا وتشكل في النهاية وسيلة من وسائل الإعلام، التي تؤثر بنا وتقودنا إلى ما يقود له الإعلام ووسائله الأخرى. حيث إن للتصوير قدرة هائلة على تغيير وإعادة تنظيم الأشكال أو الموجودات في الكادر الصوتي، من خلال اللقطة الواحدة يمكن أن يتغير ترتيب الأشياء مرارا، إذ أن الحركة داخل اللقطة عبر التصوير يمكن أن توجه انتباه المتفرج إلى أشياء مطلوبة في اللقطة حسب متطلبات الموقف ويمكن من خلال الحركة أيضا إخفاء أشياء مرئية أو إظهار أشياء كانت خافية.2

كما يمكن أن تبرز الشخصية ليس فقط باعتماد التغيير في سلم اللقطات أو في زاوية التصوير، ولكن بالارتكاز على عناصر دالة أخرى كالتي تتعلق بحركات الكاميرا لمرافقة تنقل الشخصية3. لذلك سنحاول تقديم أهم الإجراءات التقنية الأساسية التي يقوم عليها التعبير السينمائي.

1.2/سلم أنواع اللقطات:

لا بد أن ندرك جيدا بأن الكاميرا ماهي إلا عبارة عن آلة تشبه العين البشرية4 التي تتفرج تارة على منظر عام "المقابل للقطة العامةplan général وتارة أخرى تتمعن فقط في عنصر واحد أو في تفصيل معين "وهو ما يعادل التصوير باللقطة القريبة Gros Plan" ويكمن بين هذين

1: عبد الفتاح رياض،سحر التصوير فن و إعلام(القاهرة:الدار الثقافية للنشر)،ص8.

2: عبد الفتاح رياض،سحر التصوير فن و إعلام،مرجع سابق،ص8.

3: محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق،ص173

4: عبد الفتاح رياض،سحر التصوير فن و إعلام،مرجع سابق،,ص21

العالمين"العالم الذي يشاهد في الطبيعة والعالم الذي يشاهد على الشاشة"، فرق أساسي يتمثل في الأول هو غير مقطع أي انه مستمر لأن العين تشاهده دفعة واحدة في حين أن عالم السينما "القائم على التركيب والتجزئة إلى لقطات" مقطع أي انه مبني على التقطيع الذي يمكن أن تعادل فيه1 اللقطة "بوصفها الجزء الأصغر في السلسلة الفيلمية" الكلمة "أي الوحدة الدنيا الدالة" وتنفرد السينما عن بقية الفنون البصرية في كونها تتمكن من بناء ما يعادل "الجملة" وذلك بفضل تعاقب لقطات.2

أ. اللقطة العامة (ل ع)(plan Général P G) :

هي اللقطة التي تؤطر الديكور بكامله وتعطي انطباعا عاما على موضوع معين.3

ب. لقطة الجزء الكبير (ل ج ك) (Plan De Grand Ensemble P G E):

هي التي تتولى تقديم جزء كبير من الديكور (مكان زمان جو شخصيات ظروف عامة)، كالتركيز على منظر واحد من مناظر مدينة ما4، كما يمكن أن يكون هذا الجزء المهم عن الديكور الفيلمي طبيعيا أو جماعيا أو سياسيا (مثل تصوير المظاهرات والحركات الكبرى).

وتوظف كل من اللقطة العامة ولقطة الجزء الكبير بغرض التعبير عن العزلة أو القلق أو الحزن وذلك عندما توضع شخصية أو بعض من الشخصيات في فضاء طبيعي رحب.5

ت. لقطة الجزء الصغير(ل ج ص) (Plan Petit Ensemble P P E):

هي التي لا تؤطر إلا جزء من الديكور، بحيث تسمح بإبراز الشخصيات التي يمكن لنا – خلافا للقطتين السابقتين– أن نميز بعضها من بعض وتستعمل هذه اللقطة التأسيسية لتقديم البطل

1: : محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق،ص174

2: : محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق ، ص174.

3: فايزة يخلف، خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي دراسة تحليلية سيميولوجية لبنية الرسالة الاشهارية،مرجع سابق،ص97.

4 : محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق، ص176.

5: نفس المرجع,ص176.

في وسط درامي جديد. وهي اللقطة التي تتجسد في مشاهدة المشاجرات أما في الواقعية الجديدة الإيطالية فإنها تستخدم بهدف تصوير البطل في إطار سياقه الاجتماعي1.

ج. اللقطة المتوسطة(ل م) (Plan Moyen PM):

هي التي تظهر الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة وقد اعتبر "ابزنشتاين" هذه اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة حميمية مع الممثلين.2

ولعل هذه العلاقة الحميمية هي التي دفعت بالمخرج إلى عد اللقطة المتوسطة اللقطة الرئيسية التي ينظر بها المتفرج العادي إلى السينما، وهو المتفرج الذي لا يحاول أن يتعمق في فهم ما يعرض عليه، سواء على مستوى الشكل أو المضمون لأنه لايهمه طوال الفيلم إلا تحقيق هويته في البطل أي انه لا يولى إلا أهمية ثانوية للفكرة العامة الضرورية التي يسعى الفيلم إلى توصيلها إليه.3

د. اللقطة أمريكية(Plan Américain):

هي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين ويراد بها إبراز مختلف حركات الممثل وأفعاله4. وقد سميت هذه اللقطة من لدن الفرنسيين بالأمريكية،لأنها تمكن المتفرجين على أفلام الوسترن من مشاهدة المسدس الذي يعلقه رعاة البقر على أحزمتهم.5

ذ. لقطة مقربة (ل م)(Plan Rapproché PR):

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

1:نفس المرجع،ص176.

2: جمال شعبان شاوش،"صورة الإرهاب في السينما الجزائرية تحليل سيمولوجي لفيلمي المنارة ورشيدة"(رسالة ماجستير،جامعة الجزائر،2007-2008)،ص88

3 : محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية:دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق،ص176.

4 :جمال شعبان شاوش،صورة الإرهاب في السينما الجزائرية تحليل سيمولوجي لفيلمي المنارة ورشيدة،مرجع سابق،ص88.

5: محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق،ص176.

- لقطة مقربة حتى الخصر(ل م خ) أو لقطة نصف مقربة(ل ن م)Plan Demi) Rapproché): وهي التي تؤطر الشخصية من الرأس إلى الحزام.

- لقطة مقربة حتى الصدر(ل م ص) (Plan Rapproché Poitrine P R T) :هي اللقطة التي تبين الجزء الممتد من الرأس إلى الصدر1

ر. لقطة قريبة (ل ق) (Gros Plan GP):

هي اللقطة التي يتم التركيز فيها على وجه الشخصية حتى يتم الكشف على بعض الملامح الغامضة أو العناصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي.2

ز. لقطة قريبة جدا (ل ق ج) (Très Gros Plan TGP):

هي اللقطة التي تسند إلى تصوير تفصيل معين من جسم الممثل:عيناه، شفتاه، يداه أو التركيز على عنصر سينمائي مهم في القصة "خبر في الجريدة رقم من أرقام الساعة"، وتسمى هذه اللقطة في سيميولوجيا السينما، لقطة مضافة لما تضيفه من قيمة درامية بسيكولوجية تزيد من بعد وعمق التشويق في السينما3

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 أو بصرية، أما إذا كانت الكاميرا متحركة فالأمر يختلف في هذه الحالة ويصبح مندرج في إطار عنصر تعبيري أخر من السينما هو:

2.2/زوايا التصوير:

1: جمال شعبان شاوش،صورة الإرهاب في السينما الجزائرية تحليل سيمولوجي لفيلمي المنارة ورشيدة،مرجع سابق،ص88

2: فايزة يخلف، خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي دراسة تحليلية سيميولوجية لبنية الرسالة الاشهارية،مرجع سابق،ص98.

3: نفس المرجع,ص98.

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

أ. الزاوية العادية:

هي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا في وضعية مقابلة للديكور الذي يراد تصويره، وهذا دون أن يعلو أحدهما على الأخر، أي أن تكون كلاهما في مستوى واحد، وهذه خدمة لأهداف التصوير الموضوعي كما هو الشأن بالنسبة للأفلام الوثائقية1.

ب. الزاوية المرتفعة:

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

- الاتحاد بفكرة التبعية: خضوع الشخصية لموقف درامي معين.
- خلق الإحساس بالهيمنة الاحتقار والسحق: التصوير من الأعلى لمنظر من واقع حياة السجناء مثلا.
- قيمة استكشافية تتعلق بإبراز عناصر جديدة على مستوى الديكور.2

ت.الزاوية التصاعدية:

هي 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:

1: نفس المرجع,ص98.

2:وليد قادري،"صورة الاسلاميين في السينما المصرية تحليل سيميولوجي لفيلمي عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان"(رسالة ماجستير،جامعة الجزائر،2011-2012)،ص117.

هي الزاوية التي تناسب تصوير محادثة لحوار بين شخصين متقابلين يفصل بينهما خط وهمي، وهو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط الصور انطلاقا من ثلاث وضعيات قصوى دون تعدي الجانب الأخر للخط.1

ج. الكاميرا الذاتية:

هي الزاوية التي تسمح للمتفرج بأن يشاهد ما يشاهده حقا الممثل، فإذا كان الممثل متمددا على سريره فان الكاميرا بدورها توضع في موقع الإنسان المتمدد لتبين للمتفرج ما يشاهده فعلا ذلك الممثل من موقع سريره2.

3.2/ حركات الكاميرا Les Mouvements De Camera:

لم يكن بإمكان السينما أن توفق في إنتاج الحركة وتصويرها لو لم تستعن بما يسمى بحركات الكاميرا التي تتجسد في البانوراما، أي تحريك الكاميرا على محور ثابت أفقيا كان أم عموديا والتنقل(Travelling) أي أن الكاميرا تتحرك أو تسافر مع المصور في جميع الاتجاهات وفق مضمون الكلمة الإنجليزية'To Travel'و تتمثل في البانوراما و التنقل.

أ. البانوراما (Panorama):

يمكن تمييز نوعين:

- **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 من اليمين إلى اليسار والعكس لأغراض نذكر منها:

✓الإكتشاف والوصف التدريجي للفضاء الفيلمي.

---

1 :نفس المرجع،ص117.

2: محمودإبراقن,علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية:دراسة حالة لسيميولوجيا السينما,مرجع سابق,ص185.

✓تقوية القلق لأن الكاميرا قبل أن تبين التفصيل الذي يشوق إليه المخرج، تماطل في وصف تدريجي لعدة شخصيات أو أشياء أخرى، ثم التركيز على صمت أو فراغ تراجيدي من خلال الوصف التدريجي مثل وصف جدران غرفة ما.[1]

▪**بانوراما عمودية (Panorama Vertical)**:

تقوم فيها الكاميرا بالدوران عموديا من الأعلى إلى الأسفل أو العكس للقيام بالوظائف التالية:

✓الوظيفة الوصفية: لإبراز جميع تفاصيل الديكور عموديا

✓الوظيفة الحكائية: بإقامة ربط بين جزأين لا معنى لأحدهما دون الأخر.[2]

✓ المساهمة في خلق عنصر التشويق: لأن الكاميرا قبل أن تبرز مرة واحدة جسد الممثل بكامل طوله، تبدأ بكشف الأحذية، فالأرجل فالصدر، حتى تنتهي بالوجه وهو التدرج الذي ينتج عنه الإحساس بالقلق كما هو الشأن في الأفلام البوليسية[3]

ب. التنقل(Travelling):

يقصد به أن الكاميرا تتنقل وتتحرك في مسار معين وفي هذه الحركة تستطيع الكاميرا أن تكون محمولة على الكتف أو موضوعة على عربة والتنقل يكون أماميا: تقريب الديكور أو خلفيا إبعاد الديكور، أو جانبيا آو مصاحبا أو دائريا أو بصريا أي الزومZoom ،فضلا عن التنقل البانورامي Travelling Panorama.

✓ **التنقل الخلفي(Travelling Arrière)**:

1:رضوان بلخيري,"صورة المسلم في السينما الأمريكية تحليل سيميولوجي لفيلمي الخائن و المملكة"(رسالة ماجستير,جامعة الجزائر,2009-2010),ص34.

2: محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق،ص187.

3: محمودإبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،مرجع سابق،ص187.

تتغير زاوية التصوير في هذا التنقل بحيث تتدرج من لقطة قريبة إلى عامة، وهذا يعني أن الكاميرا في هذه الحالة تتنقل تدريجيا إلى الخلف تاركة الفضاء لتبيان كل ما يمكن أن يرتبط بفكرة الابتعاد عن المكان كالإحساس بالعزلة والعجز واليأس والانفصال المعنوي1.

✓**التنقل الأمامي(Travelling Avant)** :

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

✓**التنقل الجانبي (Travelling Latéral)**:

يعرف أيضا بالتنقل المصاحب(**Travelling D'accompagnement**)،فهو يلازم الشخصية في تحركاتها، وهذا يعني أن هذا التنقل هو حركة مرافقة تنطوي على دور وصفي يسمح للمتفرج بمتابعة شخصيات أو أشياء متنقلة خلال مدة معينة من التصوير.2

✓**التنقل العمودي (Travelling vertical)**:

هي الحركة التي تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة على رافعة، ومنقولة بشكل يتيح للمصور إمكانية تتبع حركة الممثل وهو يسرع في صعود أو نزول الأدراج مثلا3.

✓**التنقل البصري**'Zoom' (**Travelling Optique**):

دلالة خاصة ذات بؤر متغيرة تسمح بتغير الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا، لذلك يمكن القول أن هذا النوع من التنقل هو مجرد بانوراما، لأن الكاميرا تبقى بمقتضاه ثابتة4 .

1: رضوان بلخيري،صورة المسلم في السينما الأمريكية تحليل سيميولوجي لفيلمي الخائن و المملكة، مرجع سابق،ص35.

2:نفس المرجع،ص36.

3: فايزة يخلف، خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي دراسة تحليلية سيميولوجية لبنية الرسالة الإشهارية،مرجع سابق،ص102.

4:نفس المرجع،ص103.

✓**التنقل البانورامي (Travelling Panoramique)أو (Trajectoire):**

هو الشكل الذي يجمع لاعتبارات جمالية بين التقنيتين البانوراما والتنقل،ويستخدم هذا الشكل عادة لتقديم فكرة تراجيدية "مأساوية" عميقة أو تصوير موقف درامي غامض. وتجدر الإشارة إلى أن هذا التصنيف العام لحركات الكاميرا،لا يستند في أصوله إلى عملية تقنية بحتة، وإنما هو وليد مختلف الآثار والأحاسيس التي تخلفها لدى المتفرج. ومن هنا يمكننا الجزم بان حركة الكاميرا هي لغة تنطوي على دلالة سيميولوجية عميقة وبعد أيديولوجي متميز1

رابعا.تجليات الايدولوجيا في الفيلم السينمائي.

إن القوة الفائقة في التأثير للسينما، لوحظت عنها منذ البدايات الأولى لها، و يعد التقرير الصادر عن المجلس الوطني للأخلاق العامة ببريطانيا سنة 1917 دليلا عن ذلك إذ ورد فيه " إن للصورة المتحركة تأثيرا عميقا في النظرة العقلية و الأخلاق للملايين من شبابنا. ..و يحق لنا عملنا في صورة الاقتناع العميق بأنه ما من مشكلة اجتماعية تتطلب اليوم الجهد المخلص أكثر من هذه المشكلة"2.

فمردود السينما السريع الأثر فيمن يشاهدها، جعلتها تناط بأدوار إيديولوجية،فهي تخضع لدوافع أولئك الذين يحركون الكاميرا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وفي نفس الوقت تحمل أفكارهم ونظرتهم للواقع وتعبر عن انتمائهم الثقافي، وتجلي الايدولوجيا وتواجدها في الفيلم السينمائي ينطلق من النص المكتوب الذي أعد للمعاجلة السينمائية3.

إن سر الايدولوجيا للفيلم، يكمن في وجهة نظر المخرجين حول موضوع ما، فالفيلم السينمائي مثله مثل أي منتوج ثقافي يخضع في نهاية المطاف إلى ثقافة المجتمع ومحدداته المرجعية في التفكير وهذا ما يسمى بالجوهر الإيديولوجي للفيلم4.

---

1 :نفس المرجع،ص103.

2:عبد العزيز السيد،الفيلم بين اللغة و النص(القاهرة:جار المعارف،2003)،ص57.

3: وليد قادري،صورة الإسلاميين في السينما المصرية تحليل سيميولوجي لفيلمي عمارة يعقوبيانومرجان أحمد مرجان،مرجع سابق،ص124.

4 :Jean Patrick Lebel,cinémé et idiologie sociale(paris :1971),p08

يؤكد ماتز في كتابه " اللغة والسينما" أن الفيلم ليس نموذجا من السينما فقط، بل هو نموذج من الثقافة أيضا، لأن الفيلم عبارة عن نسق من الرموز مما ينتجه مجتمع ما، من أفكار معتقدات،يعاد صياغتها في عدد من الأشكال الفنية منها الفيلم.

كما يعتبر " بيار سرلان" أن الفيلم ليس مجرد قصة بل هو إخراج اجتماعي و هذا يعود إلى الاختيار المقصود لأشياء دون غيرها، وكذلك لإعادة تنظيم و تشكيل هذه الاختيارات1.

و يمكن إبراز الايدولوجيا في الفيلم السينمائي من خلال عنصرين :

أ. من خلال علاقة دال– مدلول:

يحتوي الفيلم السينمائي – على غرار الإنتاجات الثقافية الأخرى- على رسالتين ايقونيتين هما الدلالة التعيينية Dénotation أي التي يوجد على مستواها الدال le signifiant، أما المستوى الثاني يتمثل في الدلالة التضمينية la connotation أي التي تحتوي على المدلول le signifié .

و قد قدم بارت طرحا هاما في مجال الصورة على أنها متعددة المعاني،أي أنها حاملة لتعددية معتبرة من المعاني والدلالات، وتحاول سيميولوجيا الصورة التأكيد على أبحاث العلماء الذين استحبوا أن قراءة نفس الصورة من طرف مجتمعات مختلفة ذات ثقافات متباينة لا تصل بالضرورة إلى نفس النتائج والى نفس القراءات، لأن الناس ينتمون إلى عوالم حسية مختلفة،ويتفق أغلب السيميولوجيون أن القراءة المعمقة للرسالة بما فيها السينمائية واستكشاف دلالاتها و قيمها الرمزية تتم من خلال الدلالة التخمينية أي المدلولات،2 إلا أن قوتي يعتبر أن الوصول إلى المعاني الإيديولوجية تتم عبر الدال وليس كما يعتقد المشاهد الذي يظن انه يتوغل في معاني الصورة من خلال المدلول.3

لكن ما الفرق بينهما؟ يقول قوتي أن الدال هو المادة الضوئية أو البصرية التي تقوم الآلة – أي الكاميرا – بتسجيليها و تحليلها وفقا للخصائص الفيزيائية لكل مادة. أما المدلول فهو عكس الدال

---

1 :Pierre Sortin,sociologie du cinéma(paris :Aubier Montaigne,1970),p19

2: حورية حراث،الايدولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري دراسة نصية سيميولوجية لفيلم معركة الجزائر،مرجع سابق،ص40.

3: نفس المرجع،ص40.

لا احد تمكن من رؤيته أو سماعه، انه يوجد على مستوى الأذهان. كما أن العلاقة بينهما ليست بديهية أو طبيعية بل هي مجرد اتفاقا اعتباطيا.

و يؤكد قوتي أن فهم دلالة الصورة – أي رسالتها الإيديولوجية- يتم كما يلي :

تقوم مدونة الصورة باختيار بعض عناصر الدلالة العينية لتحويلها إلى دوالها الخاصة، كذلك مدونة العين تستخدم هي الأخرى كدوال للتضمين، و بالتالي فان الدلالة الموجودة على مستوى العين و التضمين تمر أساسا عبر الدال. كما يوضح قوتي انه لا يمكن الاعتقاد بوجود محتوى بدون شكل، ومن هنا تظهر أهمية الدال في إنتاج المعنى. فمع مرور الوقت اكتسبت بعض التقنيات السينمائية دلالة إيديولوجية تكتشفها من الوهلة الأولى على مستوى المشكل أو الدال1.

ومن جهته يعتبر كرستيان ماتز، أن مكونات الدلالة الفيلمية تتشكل في كل لحظة من لحظات تحليل أي فيلم، بحيث يمكن أن نجد لحظة دال و لحظة مدلول،بعبارة أخرى فان كل فيلم شموليته يحتوي على سلسلة من الدوال وهي الصورة والكلمات المنطوقة، ملابس الشخصيات الإشارات ومجموعة من المدلولات التي تحتوي على المضمون الإيديولوجي للوسائل و الدلالات الفيلمية.

وتظهر هذه الدلالات في العناصر الفيلمية من فيلم إلى أخر، و تنتمي إلى أنظمة تمثيلية رمزية ترتبط بالمواضيع مثل الإشارات وتعابير الوجه...الخ. تتعايش هذه العناصر يقول مارتز داخل الفيلم لتؤدي رسالة كلية message total2

ب.من خلال المعنى العام للفيلم:

أشار فيليب هامون إلى أن الايدولوجيا تتجلى في الفيلم من خلال جميع الأشكال التعبيرية التي يحتويها النص الأدبي أو السيناريو الفيلمي، و تتوضح في صورة أحكام فيلمية سلبية أو ايجابية تطلقها الشخصيات من خلال أقوالها أو أفعالها أو أوضاعها بصفة مباشرة أو غير مباشرة3.

1:نفس المرجع،ص ص41,40

2: حورية حراث،الايدولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري دراسة نصية سيميولوجية لفيلم معركة الجزائر،مرجع سابق،ص ص 41,40

3:مراد بوشحيط،"تجليات الايدولوجيا في السينما الأمريكية سينما الرئيس تطبيقا من خلال تحليل فيلمي لفيلمي السلطات القصوى وطائرة الرئاسة الأولى (رسالة ماجستير،جامعة الجزائر،2005)،ص20.

كما تتدخل الايدولوجيا في النص الفيلمي من خلال المستويات التالية :

- **مستوى الإيدولوجيا الصريحة :**

تظهر في أفلام الدعاية الصريحة التي لا يصعب الكشف عن محتواها الخطابي التحريضي الدعائي.كما يبرز أيضا من خلال أسلوب الرواية التي يقوم صوت خلفي فيها بالتعليق على الأحداث أو تقديم رؤية معينة حول الوقائع.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا المستوى من التقديم للايدولوجيا يعتبر بسيط لأنه لا يتطلب مجهودات فكرية أو تحليلية لكشفها1.

- **مستوى الايدولوجيا المتوارية أو غير الصريحة :**

إن هذا المستوى من الطرح الإيديولوجي يتطلب تعمقا في النظر و نفاذا من البصر و استغراقا في البحث عن مجمل العناصر التي تؤسس للخطاب الفيلمي، وذلك من خلال الرواية الفيلمية وأطوار الحبكة القصصية و غيرها من المؤشرات التي لا تبدو واضحة في البداية.

فليس عبثا أن يركز المخرج على شخصيات دون أخرى، تشرح أفكارها وتدافع عن مبادئها و عكس شخصيات أخرى تبقى في الظل لسبب أو لآخر2.

و بالنظر إلى أهمية السينما و هدف إحكام سيطرتها عليها، عملت الايدولوجيا المسيطرة جعل السينما مصنعا للأفلام لاستخدام وهم الواقع.لما تضغط الايدولوجيا المسيطرة بكل ثقلها على عقول الذين ينتجون الأفلام و الذين يستهلكونها، وبالصعوبات التي يواجهها منتج الفيلم تضمن الايدولوجيا المسيطرة عملية مراقبة الإنتاج3.

حيث أكد المخرج الأمريكي" فرانسيسكو كولوها"، أن السينما تساهم في تغيير ذهنية المتفرج حيث تعمل على تحويل اهتمامات الأفراد وآرائهم حول موضوع بواسطة استخدام تقنيات تمكنها من تحقيق أغراضها،وهي تقوم عبر هذه التقنيات بتمرير أفكار وسلوكات و أنماط معيشة معينة. غير أن

1: دليلة مرسلي و أخرون،مدخل الى السيميولوجيا نص و صورة(الجزائر:ديوان المطبوعات الجامعية،2006)،ص82.

2: حورية حراث،الايدولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري دراسة نصية سيميولوجية لفيلم"معركة الجزائر،مرجع سابق،ص44.

3: نفس المرجع ،ص44

المتفرج العادي يعتبر هذه التقنيات هي قوانين سينمائية عادية جدا، إلا أن الحقيقة تؤكد أن هذه القوانين تثبت وجود إيديولوجيا على كل مستويات الفيلم، مثل الاختيار الذي يحدده المخرج في تأطيره لقطة معينة أو زاوية معينة مثل الزاوية القطبية التي تستخدم لإسقاط الضعف على شخصية ما أو الإضاءة الجانبية لإبراز العيوب في وجه ممثل ما1.

▪ الفصل الثالث:الهجرة الجزائرية إلى فرنسا

أولا.مراحل الهجرة الجزائرية إلى فرنسا

1:نفس المرجع،ص44

ثانيا.دوافع الهجرة الجزائرية إلى فرنسا

ثالثا.واقع المهاجر الجزائري في فرن

أولا. مراحل الهجرة الجزائرية إلى فرنسا:

بدأت الهجرة الجزائرية مع الغزو الفرنسي للجزائر سنة 1830، غير أن الوجهة الرئيسية منذ بداية الاحتلال وحتى مطلع القرن العشرين لم تكن فرنسا، وإنما كانت بلاد الإسلام مغربا ومشرقا، ولعل الدوافع الأساسية لهذا الفعل كانت سياسية ودينية بالدرجة الأولى، وذلك عندما كانت جماعات بأكملها تغادر الجزائر نحو تونس والمغرب والمشرق العربي وتركيا وغيرها من بلاد الإسلام، حتى لا تبقى تحت سلطة غازية ونظام استعماري نافر، ولم تكن فرنسا وجهة أساسية للهجرة قبل عام 1914، رغم أن الجزائر كانت تعتبر قطعة فرنسية، ربما لأنها مثلت للجزائريين أرض المستعمر المحتل زيادة على

أنها بيئة غريبة لا تلائم قيمهم ومبادئهم**1**، وقد تميزت الهجرة الجزائرية لفرنسا بعدة مراحل أساسية قسمناها على النحو التالي.

1. الهجرة قبل الحرب العالمية الأولى.

يتفق أغلب الذين كتبوا عن الهجرة الجزائرية إلى فرنسا، بأنها قد نمت في مرحلتها الأولى دون إثارة الانتباه إليها، لذلك يصعب على الباحث تحديد سنة تعيينها كبداية للهجرة نحو فرنسا، لكن المؤكد أنها بدأت قبل سنة 1874م، وهي السنة التي صدر فيها مرسوم يقيد الهجرة إلى فرنسا بالحصول على إذن "بالسفر"، وكانت طليعة المهاجرين هم الرعاة الذين رافقوا أنعام مستخدميهم المعمرين إلى مدينة مرسيليا، والتجار المتجولين بالسجاجيد والتحف الجزائرية والخدم لذوي الخواص**2**، فمنذ 1905م، اشتغل مئات من العمال الجزائريين بمنطقة مارسيليا كعمال في المناجم والمصانع الشمالية ومنطقة "pas de calais، وعام 1906م استعملت اليد العاملة القبائلية**3**، وبعد أن رضيت معامل التكرير بمردودهم بادرت إلى توظيف عمال جزائريين في معاملها بباريس**4**.

وكان التحقيق الذي أجرته لجنة كونتها الولاية العامة سنة 1912 حول المهاجرين الأوائل، قد بين كيف تحول هؤلاء عن عملهم الأصلي، إلى عمال بالمصانع الفرنسية، وقد حدد التحقيق عددهم وأماكن عملهم كما يبينه الجدول التالي:**5**

عدد العمال	المناطق	نوع العمل
2000	مرسيليا	المصابن،المصافي، المرافئ

1 :سعيد بورنان، نشاط جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في فرنسا1936-1956 (الجزائر:دار هومة،2013)،ص22.

2 :عبد الحميد زوزو، الدور السياسي للهجرة إلى فرنسا بين الحربين 1914-1939 الحركة المصالية(الجزائر:دار هومة للطباعة والنشر، 2013)، ص12.

3: Sayad Abdelmalek,"le logement provisoire pour des travailleurs provisoires",N°73,janvier-mars 1980,p65.

4:شارل روبير أجيرون، الجزائريون المسلمون في فرنسا 1871-1991(الجزائر:دار الرائد،2007)، ص400.

5 : عبد الحميد زوزو، الدور السياسي للهجرة إلى فرنسا بين الحربين 1914-1939 الحركة المصالية، مرجع سابق، ص13.

1500	Pas de calais	مناجم، مصانع تعدينية
بـــــين700 و800	Paris	مصانع السكر، شركات النقل، ورشات

جدول رقم01:توزيع العمال الجزائريين في فرنسا حسب المناطق

وكانت هذه اللجنة قد أثنت ثناء عاطرا على هؤلاء العمال على لسان من كانوا يستخدمونهم من أصحاب المصانع، وأوصت بتشجيع الهجرة في المستقبل، وقصد مجاراة ألمانيا في مجال الصناعة الحربية قررت فرنسا مضاعفة مجهوداتها عن طريق الاستعانة بالعمال الجزائريين**1**.

وإثر تشكي أحد النواب الفرنسيين من سوء وضعية المهاجرين في منطقة "Pas de calais" أرسلت الولاية العامة لجنة أخرى سنة 1914م للتأكد من الحقيقة، وقد أوصت هذه اللجنة كسابقتها تشجيع الجزائريين على الهجرة لعدة اعتبارات، منها أنهم يشكلون في نظر أرباب الصناعة الفرنسية، يد عاملة احتياطية تستخدم بوجه خاص ساعة الإضرابات، ومنها أن اليد العاملة الجزائرية ليست في مستوى المنافسة لليد العاملة الفرنسية، ثم هناك الحاجة إلى هذه اليد لسد حاجيات الصناعة الفرنسية**2**.

وكنتيجة لذلك تم إصدار مرسوم من قبل الحكومة الفرنسية بتاريخ 18 جوان 1913، ثم جاء متمما له مرسوم 1914/07/15م، حيث أعلنت من خلالهما اتخاذ بعض الإجراءات لتسهيل هجرة العمال الجزائريين إلى فرنسا، متمثلة في إلغاء مرسوم 16 ماي 1874م المقيد للهجرة المتعلق بإلغاء رخصة السفر**3**.

2.الهجرة خلال الحرب العالمية الأولى.

1:عمار بوحوش، العمال الجزائريون في فرنسا دراسة تحليلية(الجزائر:وزارة المجاهدين، 2008)، ص134.

2: عبد الحميد زوزو، الدور السياسي للهجرة إلى فرنسا بين الحربين 1914-1939 الحركة المصالية، مرجع سابق، ص14

3 :kamel Kateb,Européens indigenes et juifs en algérie1930-1962 représentation et réalités des populations(algérie :edition elmarifa,2010),p259.

كانت للحرب العالمية الأولى الفصل الأول في فتح باب الهجرة أمام الجزائريين إلى فرنسا، فخلال الحرب تزايد حجم الهجرة الجزائرية للأسباب التالية:

- رفع القيد عن الهجرة بصدور قانون 1914م الآنف الذكر مما شجع الهجرة التلقائية إلى فرنسا.

- الإشراف على تنظيم الهجرة سنة 1916م من قبل السلطة، حيث أسست مصلحة "عمال المستعمرات" التي كانت تشرف عليها وزارة الحرب الفرنسية، وكانت هذه المصلحة تتولى تسجيل العمال في الجزائر ونقلهم إلى فرنسا ثم توزيعهم هناك.

- إلحاق الشباب بوحدات الجيش الفرنسي قبل مرحلة الخدمة، بحيث أن دفعة 1917م قد أجبرت على اللحاق بالعمل العسكري قبل الأوان بسنة، وفي نفس الوقت كانت السلطة قد جندت عنوة 17000 عامل في الدفاع الوطني**1**.

ففي هذه المرحلة ولأول مرة في تاريخ الهجرة نجدها تفرض الهجرة على العمال وتقوم بالبحث عنهم في الأماكن النائية بالجزائر**2**.

وقد استعملت اليد العاملة الجزائرية في القطاعات الحيوية لسلك الإنتاج، والدفاع الوطني، كمؤسسات العتاد الحربي والمؤن، المصالح الإدارية والطيرانية، النقل، المناجم**3**، وورشات البناء الموجودة في المناطق الساحلية 4، وكذا حفر الخنادق بجبهات القتال، كما تم استعمال الآلاف من الجزائريين كوقود بشري في الحرب ضد الألمان، فبلغ عدد المهاجرين في هذه المرحلة حوالي 270000 مهاجر5.

3. الهجرة بين الحربين.

1: عبد الحميد زوزو، الدور السياسي للهجرة إلى فرنسا بين الحربين 1914-1939 الحركة المصالية، مرجع سابق، ص14.

2:نفس المرجع،ص14.

3 :Bancel Nicolas,Pascal Blanchard,"De l'indigenène à l'immigré", Collection Découvertes Gallimard, N°345, 24/02/1998,p101.

4 : Bancel Nicolas,Pascal Blanchard,"De l'indigenène à l'immigré, p101

5: سعيد بورنان، نشاط جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في فرنسا1936-1956، مرجع سابق، ص24.

كتب فرحات عباس قائلا:"إن للأحداث الكبرى نتائج غير متوقعة على الرجال، فقد كانت من نتائج الحرب الكبرى أن تعرف الجزائريون على فرنسا أثناء كفاحهم عنها، حتى بدت لهم كأنها أرض الميعاد، فالمهاجرين قد اكتشفوا حياة جديدة، تختلف عن حياتهم التعيسة في بلادهم، ذلك أن الإقامة في فرنسا أتاحت لهم فرصة الاحتكاك بالمجتمع الفرنسي ومحاكاته في الملبس، وفي المأكل والمشرب، ومكنتهم من التعرف على عقلية الطبقة العاملة من فرنسيين وأوروبيين، والاطلاع على الاتجاهات السياسية هناك في جو من الحرية المفقودة في بلادهم 1.

فعرفت هذه الفترة مراقبة مشددة على الهجرة إلى فرنسا، فبعد الخسائر التي خرجت بها فرنسا بعد الح.ع.1 سواء مادية أو بشرية، بمعنى خسارة اليد العاملة الأساسية الرخيصة لإعادة بناء البلاد والتشييد، غير أن المعمرين احتجوا كثيرا على فقدانهم لليد العاملة الرخيصة ليصدر الوالي العام قرار سنة 1924م يقضي بفرض رقابة مشددة على الهجرة إلى فرنسا وكانت إجراءات هذا القرار هي:

1/الحصول مقدما على عقد عمل. **2**/ شهادة طبية. **3**/ بطاقة تعريف عليها صورة. **4**/ شهادة ركوب السفينة بعد إحضار الوثائق السابقة، ويبدو أن الحصول على هذه الوثائق أمر هين لكن من عايشوا المرحلة يؤكدون أن تكاليف الحصول عليها كان يفوق سعر تذكرة السفر إلى مدينة مرسيليا 2.

وكان لهذا الأجواء أثره الفعال، ذلك أن عدد المهاجرين انخفض فجأة إلى 24753 خلال 1925م، بينما كان عددهم في السنة التي قبلها 71028، وكان من نتيجة هذا الأجواء أن ظهرت على نطاق واسع أعمال التزوير في الأوراق المطلوبة، حتى بلغت قيمة الشهادة الواحدة مائتي فرنك،وقد تتابع صدور المراسيم المقيدة للهجرة بتأثير من المعمرين، ففي الرابع من شهر أوت سنة 1926 أصدر مرسوم يتضمن الإجراءات الآتية:

1/بطاقة تعريف عليها صورة وعلامة تبين تأدية حاملها لواجباته العسكرية.

2/ورقة السوابق العدلية تثبت انعدام صدور الأحكام الخطيرة ضد المهاجر.

3/شهادة طبية تبين سلامة الشخص من الأمراض المعدية وبأنه مطعم ضد الأمراض.

1: عبد الحميد زوزو، الدور السياسي للهجرة إلى فرنسا بين الحربين 1914-1939 الحركة المصالية، مرجع سابق، ص16.

2 :Tayeb Belloula,Les algériens en France(Alger :édition nationales algériennes,1905), p23,24

4/وجود مبلغ مالي لدى المزمع على السفر ينفق منه بينما يجد عملا في فرنسا.

وفي الرابع من ابريل سنة 1928 صدر مرسوم أخر لمضمون الإجراءات الواردة في المرسوم السابق بالإضافة إلى دفع المهاجر تأمينا وتأكد من صحة الشهادة الطبية**1**.

وبحلول سنة 1929م وقعت الأزمة الاقتصادية العالمية وحدث الكساد الاقتصادي، الذي تأثرت به كل دول العالم، لتبدأ الهجرة الجزائرية تتحول في الاتجاه المعاكس أي نحو الجزائر وذلك بسبب الأزمة**2**، حيث تم تسريح عدد كبير من العمال والاستغناء عن خدماتهم خاصة أولئك الذين لا يملكون مؤهلات فنية، فاضطروا للعودة إلا بلادهم بحثا عن مصادر أخرى للعيش لتنخفض بذلك نسبة المهاجرين إلى درجة أن عدد العمال الذين التحقوا بفرنسا سنة 1934 و1935م لا يصل إلى ثلث الدين هاجروا عام 1929م**3.**

وفي سنة 1936 م وصلت الجبهة الشعبية إلى الحكم فغيرت الوضعية السياسية والاجتماعية بفرنسا، أين أظهرت رغبتها في تحسين وضعية المهاجرين الجزائريين باتخاذها قرارا إيجابيا يوم 1936/07/17م، وأصدرت تعليمات بإلغاء مرسوم 04 أوت 1926 السابق الذكر4، وهنا يلاحظ أن المعمرين لم يعارضوا هذا القرار، والسبب هو توفر اليد العاملة التي أصبحت تفوق حاجتهم وبالتالي ارتفع عدد العمال المهاجرين إلى فرنسا بحثا عن العمل.

4.الهجرة خلال الحرب العالمية الثانية(1939-1949).

مع بداية الح.ع.2، يلاحظ توقف الهجرة الجزائرية الطوعية إلى فرنسا، باعتبار أن البحر الأبيض المتوسط أصبح ميدانا للمعارك بين القوى الكبرى المتصارعة خلال الحرب، فشكل عبوره امرا

1: عبد الحميد زوزو، الدور السياسي للهجرة إلى فرنسا بين الحربين 1914-1939 الحركة المصالية، مرجع سابق، ص18.

2: Tayeb Belloula,Les algériens en France,op.cit.p34.

3: عمار بوحوش، العمال الجزائريون في فرنسا دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص138.

4:نفس المرجع، ص138.

صعبا وخطرا كما أن فرنسا نفسها كانت تحت الإحتلال الألماني**1**، فتوقفت معظم المصانع الفرنسية عن الإنتاج وأمرت سلطات الاحتلال الألمانية بطرد مالا يقل عن 16000 عامل جزائري**2**.

وبانتهاء الح.ع.2 ألغت السلطات الفرنسية كل القيود المفروضة على الهجرة الجزائرية إلى فرنسا، ليصبح بذلك المسافر الجزائري قادرا على التوجه إلى فرنسا، مصحوبا ببطاقة التعريف الوطنية فقط، وهذا نظرا للحاجة الماسة لليد العاملة الجزائرية، خاصة في هذه المرحلة كون أنها ستساهم في إعادة بناء الاقتصاد الفرنسي، وتعويض النقص الذي أحدثته سنوات الاحتلال الألماني لفرنسا**3**.

5. الهجرة الجزائرية بعد الح.ع.2 إلى غاية 1962.

بعد الحرب العالمية الثانية، نجد أن الهجرة أخذت أبعادا سياسية لدور أبناء الجزائر الفعال في تحرير فرنسا من النازية4، ونظرا لحاجة فرنسا في تكملة الفراغ الموجود في اليد العاملة في اقتصادها، دفعها ذلك إلى إلغاء كل القرارات التي تحول دون هجرة المغاربة إليها، وبالنسبة للجزائر نصت المادة الثانية من ميثاق الجزائر 1947 على ما يلي: المساواة التامة مع المواطنين الفرنسيين وإلغاء جميع القرارات والقوانين الاستثنائية التي تطبق على العملات الجزائرية بصفة عنصرية **5**، وبالتالي كان لهذا الميثاق الأثر الكبير في زيادة عدد الجزائريين عام 61948.وكان لهذا القرار هدف اقتصادي حتى يتسنى للاقتصاد الفرنسي أن يستفيد من اليد العاملة في المرحلة الأولى من إعادة بنائها، وابتداء من عام 1949 أصبحت الزيادة في الهجرة تنمو بشكل مواز للزيادة المطردة في السكان، ولم يحصل أي انخفاض في عدد المهاجرين أو يقل عددهم عن 83000 مهاجر إلا عند اندلاع الثورة التحريرية الجزائرية7.

1: سعيد بورنان، نشاط جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في فرنسا1936-1956، مرجع سابق، ص25.

2: عمار بوحوش، العمال الجزائريون في فرنسا دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص139.

3:نفس المرجع، ص139.

4 : نفس المرجع، ص140.

5 :Jean Jacques Rager,les musulmans algériens en France et dans les pafes islamiques(parise :ed1,1950),p23

6 :Ibid,p23

7: عمار بوحوش، العمال الجزائريون في فرنسا دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص139.

6.الهجرة خلال الثورة التحريرية الكبرى 1954–1662.

بعد اندلا ع الثورة التحريرية فضل جل الجزائريين الإلحاق بجيش التحرير عن العيش في فرنسا، فانخفض عدد المهاجرين إلى فرنسا في الفترة 1956-1960، فلم يتجاوز عددهم 93088 شخص، وكما هو معروف فإن هذه الفترة كانت حاسمة في تاريخ الثورة الجزائرية، حيث كانت طبقة العمال والفلاحين محركها الرئيسي الذي زودها بالطاقة الأساسية لمواجهة قوات الاحتلال الفرنسي، والملاحظ أن عدد المهاجرين قد بدأ يرتفع عندما أوشكت الحرب على الانتهاء، تماشيا مع سياسة ديغول في إجراء محادثات مع قادة جبهة التحرير وإنهاء الحرب الدائرة رحاها بالبلاد، حيث كانت هذه السياسة تعني لعدد كبير من الجزائريين المتعاونين مع الإدارة الفرنسية اعترافا بقدرة الجزائريين على تسيير شؤونهم بمحض إرادتهم، وبما أن هذه العناصر الموالية لفرنسا ربطت مصيرها بوجود الإدارة الاستعمارية بالجزائر فإن عددا كبيرا منهم قد قرروا الهجرة إلى فرنسا بين سنتي 1961-1962[1].

7. الهجرة بعد الاستقلال إلى يومنا هذا.

1.7/ الجيل الأول للهجرة.

كان وجود الجزائريين بفرنسا كنتيجة مباشرة للاستعمار، لكن ومع جلاء الاستعمار العسكري الفرنسي عن المستعمرات الإفريقية خلال الستينات، انتهت مرحلة الاستغلال المباشر للموارد البشرية والطبيعية، وبدأت مرحلة جديدة من الاستغلال لهذه الموارد بشكل آخر وبأساليب مختلفة منها الذهاب إلى عقر دار المستعمرات القديمة، كما حصل في دول المغرب العربي وجلب اليد العاملة الرخيصة منها، وتقديم الوعود المغرية لهم. يغاصب على هؤلاء المهاجرين قلة الزاد الثقافي والدين وضعف الوعي السياسي، ومحدودية التخصص العلمي والعملي، ونتيجة لهذه المواصفات ألقيت على كاهل الجيل الأول أشق المهام، وأدناها في السلم الوظيفي، وبذلك قامت عملية البناء العمراني في فرنسا بعرق جبين وسواعد هذا الجيل الذي تم استغلاله أشد إستغلال والتمزق الثقافي والبيئي في مجتمع يختلف عن مجتمعه الأصلي ثقافة وحضارة، حتى جاء القرار بالسماح لأفراد عائلات

1 :نفس المرجع، ص ص 142، 143.

العمال الأجانب بالالتحاق بعائلاتهم عملا بقانون "التجمع العائلي"، بعد تحركات منظمات إنسانية ونقابية احتجاجا على الوضع غير الإنساني الذي يعيشه هؤلاء العمال. 1

من ناحية أخرى كان هذا الجيل المتضرر الأول من الأزمة الاقتصادية التي بدأت تجتاح البلاد الأوروبية الغربية منذ التسعينات، وبالتحديد بعد أزمة النفط في 1973-1974 فكان العمال المهاجرون الذين تنقصهم الخبرة و اللغة على رأس قائمة البطالة والتهميش الاجتماعي2.

وتزامنت هذه الأزمنة مع صعود موجة تيار أقصى اليمين ذي النزعة العنصرية الذي اتخذ المهاجرين هدفا لحملاته الإعلامية والسياسية فقد، قام جون ماري لوبان في أكتوبر 1972بتأسيس "الجبهة الوطنية"، التي تمت شعبيتها بشكل كبير، حيث ارتفعت نسبة أنصارها من 0,5 % في الانتخابات التشريعية لعام 73 إلى نسبة 15% في الانتخابات التشريعية لعام 98 باعتماد خطاب استفزازي إقصائي للأجانب والمقصود بهم أساسا العرب والمسلمون من منطقة المغرب العربي خاصة .3

في هذه الفترة أيضا بدأت فكرة السيطرة على تدفقات الهجرة وأصبحت أهم انشغالات السلطة العامة الفرنسية بعد أن اكتفت من الطاقة البشرية العاملة، على أساس أنها ستصبح عرضة للمشاكل الاقتصادية والاجتماعية، خاصة بعد أن كثرت البطالة، وعلى إثر تبادل الآراء بين وزير الداخلية ووزير العمل وبناء على منشور"Marcellin-Fartanet" تم اتخاذ قرار وقف الهجرة 4عام 74، هذا القرار التي اتخذته فرنسا كان له انعكاس كبير على بروز ما يسمى بالمهاجرين غير الشرعيين

2.7/ الجيل الثاني للهجرة.

1: وليد زغبي،صورة المهاجرين المغاربة في الصحافة الفرنسية المكتوبة دراسة تحليلية لمضمون جريدة"le Figaro",مرجع سابق،ص ص47, 48

2 نفس المرجع،ص48

3:نفس المرجع،ص48

4 :groupe d'information et de soutiens des immigrés le guide d'entrée et du séjour des étrangers en France(paris :2008),p09

في مثل الظروف التي نشأ فيها الجيل الأول للمهاجرين نشأ الجيل الثاني والثالث من أبنائهم، ولكن كان حظهم أكبر من حيث الاستفادة من فرص التعليم، فإنهم تشربوا بدورهم حالة التمزق التي عاشها آباؤهم لكن بخلفيات وأبعاد مختلفة، فالمشكل بالنسبة لهؤلاء الشباب ليس الحيرة بين الاستقرار أو الهجرة، بينما هو شعورهم بأنهم مواطنون من درجة ثانية نتيجة عوامل عدة ذاتية وموضوعية فبسبب نقص الوعي المدني والسياسي والثقافي لدى الأولياء، ورث الأبناء ضعفا في التكوين التربوي، ونقصا في استيعاب الواقع وفهم معادلة حقوق المواطنة وواجباتها1.

ولقد صاحب هجرة اليد العاملة هجرة من نوع آخر:هجرة الأدمغة أو هجرة العلماء وتسرب الكفاءات العلمية، ويمكننا إرجاع ذلك إلى عوامل خارجية، تجتذب المهندسين والأطباء والطلاب مقابل عوامل داخلية تدفعهم للسفر.

هذه باختصار أهم مراحل الهجرة الجزائرية لفرنسا،أما باحث علم الاجتماع الجزائري عبد المالك صياد فقد قسم مراحل الهجرة الجزائري إلى ثلاث مراحل سماها بالأعمار الثلاثة للهجرة وذلك في مقال نشره تحت عنوان:"الأعمار الثلاثة للهجرة الجزائرية إلى فرنسا" في المجلة التي أنشأها "بيار بورديو" سنة 21977. نبينها باختصار في الجدول التالي:

العمر الأول	العمر الثاني	العمر الثالث
نسبيا من 1871 الى غاية الحرب العالمية الثانية	نسبيا من 1945 إلى سنة 1962	نسبيا من 1962 فما بعد

1: وليد زغبي،صورة المهاجرين المغاربة في الصحافة الفرنسية المكتوبة دراسة تحليلية لمضمون جريدة"le Figaro"،مرجع سابق،ص49

2:عبد الله بلعباس،"ظاهرة الهجرة عند عبد المالك صياد.من السياق التاريخي إلى النموذج السوسيولوجي"،إنسانيات,العدد62،2013،ص ص25-38

هجـرة لمهمـة: إعـادة إنتـاج الجماعـة أي أن الجماعـة تعيـد نفسـها مـن خـلال الـدخل الـذي تـدره الهجرة	ضـياع مراقبـة الجماعـة للفـرد المهاجر	مسـتعمرة جزائريـة في فرنسا
هجرة الأفراد	مرحلة تحرر الأفراد	هجرة العائلات

جدول رقم02: الأعمار الثلاثة للهجرة.1

و يمكننا تحليل مسارات هذه الأعمار حسب الجدول أدناه

العمر الأول	العمر الثاني	العمر الثالث
المهـاجر لا ينتقـل إراديـا وإنمـا مجـبرا وبتكليـف مـن الجماعة، أو ما يسمى ب "ثاجماعت"	المهـاجر ينتقـل إراديـا إلى بلـد الهجرة، بحثا عـن العمـل الـذي لم يجده في البلد الأصلي.	أصبح الأمر يتعلق بما يمكن أن نسـميه "هجـرة إسـكان"، وبالتـالي إيجـاد مجتمـع صـغير مسـتقل نسـبيا، سـواء بالنسـبة للمجتمـع الفرنسـي أو بالنسـبة للمجتمـع الجزائـري، الـذي ينحـدر منـه لكـن ينفصـل عنـه أكثر فأكثر.

1: نفس المرجع،ص ص 25-38

أن المهـــاجر يحمـــل خاصـيات تأهلـه للقيـام لهذه المهمة "بونية"	أن المهاجرين أصبحوا موجهين بأبيتوس اقتصادي للمغامرة.	يمكـــن أن يتغـــير الفضـــاء الاجتمـاعي، ولكـن قـد يبقـى الحقـل نفسـه "إمكانيـة العمـل في بلـد الغربـة بشـهادة حصـل عليهـا مـن بلـد الهجـرة شـهادة إعلام آلي مثلا".
الهـدف هـو إعـادة إنتـاج الجماعة "بورديو" أو إدامة الجماعة "صياد"	الهدف هو تحقيق الذات وهو منطـق آخـر مخـالف للمنطـق السابق قطع روابط التبعية التي كانـــت تربطـــه بالوضـــعية السابقة.	ظهـور حقـل جديـد للهجـرة يتمثـل في إنشـاء الجمعيـات والقـوانين والهياكـل لتوطيـد مكانـة المهـاجرين المغتربـين كمجتمع صغير
الانتمـاء المطلـق للجماعـة التي تسير وتراقب وتمنع أي سـلوك يخـل بتماسـك الجماعة	الجماعة ليس لها حساب لدى المهاجر هناك نقل أقل للأموال "استراتيجية فردية" "بداية زوال النزعـة الجماعاتيـة وظهـور الفردانية"	الانتماء لهذه الهياكل والقوانين والجمعيات أكثر فأكثر
انتقـال المـزارع إلى الفضـاء الصناعي ويعيش فيه.	اسـتمرارية في الانتقـال مـن الفضـاء الزراعـي إلى الفضـاء الصناعي دون انتقال الأبيتوس الزراعي إلى الأبيتوس الصناعي	لم يعـد الأمـر يتعلـق بالانتقـال مـن فضـاء إلى فضـاء، ولكـن انتقال بين هذا وذاك "فهو هنا وهنـاك"، لم يعـد الأمـر يتعلـق بغيـاب مـزدوج وإنمـا بإمكانيـة حضور مزدوج.

الوساطة هذا هي الجماعة	لا وجود لوساطة في هذا العمر من الهجرة.	أن القـــوانين والجمعيـــات والهياكـل، هـي الـتي تـربط بـين الفضـاء الأول "بلـد الهجـرة" والفضاء الثاني "بلد الغربة".

جدول رقم03: تحليل المسارات حسب الأعمار1

ثانيا.دوافع الهجرة الجزائرية.

1.الدوافع الاقتصادية.

حينما يتكلم بعض الكتاب عن الدوافع الاقتصادية للهجرة الجزائرية يسرعون بالإشارة إلى ارتفاع الأجور في فرنسا وانخفاضها في الجزائر، وقلما يشيرون إلى استلاب الأرض من أصحابها الشرعيين وتسليمها إلى أوربيين غرباء، أو إلى استغلالية كبرى وهم لا يشيرون بالمرة إلى الاقتصاد الجزائري الذي كان طيلة الاحتلال اقتصادا استعماريا، يخدم مصالح قلة من المعمرين،2 ولا إلى الإهمال الذي حل بالأهالي، فهؤلاء الكتاب يركزون على عامل الجذب، ويهملون عامل الطرد الذي هو الأساس3.

فبإلقاء نظرة سريعة على الحالة الاقتصادية في الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي، فإننا سنجد أن أغلب سكان الجزائر كانوا يقطنون الأرياف ويستغلون الزراعة وتربية المواشي، فقطاع الزراعة كان نشيطا بحيث استطاع جعل الجزائر تحقق فائضا في الإنتاج وتصدر عديد من المنتجات إلى الخارج منها الحبوب التي كانت تصدر إلى فرنسا بوجه خاص، غير أن الأساليب التي اتبعتها فرنسا منذ احتلالها للجزائر جعل الجزائر عرضة للمجاعات والأوبئة 4.

1: عبد الله بلعباس،"ظاهرة الهجرة عند عبد المالك صياد.من السياق التاريخي إلى النموذج السوسيولوجي،ص25-38

2عبد الحميد زوزو، الدور السياسي للهجرة إلى فرنسا بين الحربين 1914-1939 الحركة المصالية، مرجع سابق، ص35.

3: عبد الحميد زوزو، الدور السياسي للهجرة إلى فرنسا بين الحربين 1914-1939 الحركة المصالية، مرجع سابق، ص35.

4:سعيد بورنان، نشاط جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في فرنسا1936-1956، مرجع سابق،ص35.

ونتيجة للتقسيم غير العادل للأراضي، فإن الجزائري قد صعب عليه الحصول على ما يكفيه للعيش الأساسي، وما حدث في بعض الجهات من الجزائر هو أن ما نسبة 50% من السكان كانوا يعيشون على أكل بعض الأعشاب والبقول، وهو ما لاحظه الكاتب الفرنسي "ألبير كامو" سنة 1939.

وتعتبر سنة 1936 هي التي بدأ فيها العامل الديمغرافي يدفع الجزائريين إلى الهجرة، لأن الإنتاج الزراعي المحلي أصبح عاجزا عن إطعام كل السكان، أما الصناعة الثقيلة في الجزائر، فلم يكن لها وجود وغاية، وهناك صناعة غذائية وفلاحية تخدم الزراعة الأوربية وورشات تصليحية وليست إنتاجية، ومنه فإن الدافع الرئيسي للهجرة كان اقتصاديا وكان عامل الطرد فيه طاغيا على عامل الجذب1.

2. الدوافع الاجتماعية:

لقد كان إلحاق الجزائر بفرنسا سنة 1834، وإصدار قانون مجلس الشيوخ "سيتاتوسكرنسيلت" سنة 1865، وقانون الأهالي سنة 1881، وإنشاء محاكم الاضطهاد سنة 1902، والتجنيد الإجباري سنة 1912، لقد كان ذلك كله خرق للاتفاق المبرم بين الجزائر وفرنسا سنة 1830 ،كما كان خرقا لجميع المبادئ الديمقراطية 2، ولا شك أن أشد القوانين تعسفا خلال النصف الثاني من القرن 19م، هو قانون الأهالي، لأن مجموعة بنوده حولت الجزائر إلى سجن كبير، جعلت الجزائري يشعر بفقدان حريته في بلده الأصلي، ودفعته إلى الهجرة رغبة في الحصول على شروط حياة أفضل من ذلك التي تتوفر في بلده3، فما كان عليه إلا أن يختار فرنسا كوجهة له كون الجزائر أصبحت جزء من فرنسا حسب القوانين الفرنسية.

3. الدوافع التعليمية:

1: عبد الحميد زوزو، الدور السياسي للهجرة إلى فرنسا بين الحربين 1914-1939 الحركة المصالية، مرجع سابق، ص46

2 :أبو القاسم سعد الله،أبحاث و آراء في تاريخ الجزائر،ط3(بيروت:دار الغرب الإسلامي،1990)،ص57.

3 :فوزي سعد الله،يهود الجزائر موعد الرحيل،ط1(الجزائر:دار قرطبة للنشر و التوزيع،2005)،ص ص453-455.

يعتبر التعليم المؤهل الأساسي للحصول على أي عمل لائق داخل الوطن، ولو أتيحت الفرصة لأكبر عدد ممكن من أبناء الجزائر في الصغر أن يتعلموا لما كانت هناك ضرورة للهجرة1، والبحث عن عمل في فرنسا، فإلى جانب سياسة "التفقير" التي انتهجها النظام الفرنسي، نجد سياسة "التجهيل"2، فحطم الكتاتيب القرآنية وألغى وحجز التعليم في المساجد والتي دمر وهدم أكثرها3.

إن الإحصائيات تبين لنا أن حرية التعليم لم تكن ممنوحة بصفة واسعة للمسلمين المواطنين، مثل نظيرها الجمعيات المسيحية، وذلك لأن الإدارة الفرنسية كانت تبحث عن هدف مزدوج، تمثل في محاربة مدارس اللغة العربية التي هي وعاء الإسلام والوطنية، ومنعها من منافسة المدارس الفرنسية، وهذا ما تسبب في تقهقر التعليم التقليدي4، وعليه لم يكن فتح مجال التعليم أمام الأطفال الجزائريين يتدرج ضمن سياسة تنمية المنظومة التعليمية الموجودة، بل حدث في سياق سياسة استيطانية قائمة على تهديم النظام التعليمي الموجود، ليحل محاه نظام تعليمي يكرس الاستعمار، ولا يهدف إلى تحقيق الرقي الاجتماعي والاقتصادي لكل سكان الجزائر5.

لكن بعد صدور المرسوم بتاريخ 13 فبراير 1883، وثب التعليم وثبة جديدة حيث كان آنذاك "جول فيري" الوزير الفرنسي للتربية آنداك، من هؤلاء الذين يرون في المدرسة سلاحا ماضيا للتغلب على الروح التي أدت إلى ثورة عام 1871، وفعلا ظهرت مدارس في المدن والقرى، لكن سياسة الدولة التي كانت ترمي إلى غزو فكر الجزائريين بواسطة المدرسة، قد وجدت معارضة من الأوربيين في الجزائر، لأنهم يرون أن الأهالي سيرفعون شعار الجزائر للعرب إذا ما انتشر فيهم التعليم فلم ينشط التعليم6.

---

1 :Farhat Abbas,de la colonie à la province le jeune algérie(paris :1931),p32.

2: عبد الحميد زوزو، الدور السياسي للهجرة إلى فرنسا بين الحربين 1914-1939 الحركة المصالية، مرجع سابق، ص47.

3:أحمد توفيق مدني،هذه هي الجزائر(مصر:مكتبة النهضة المصرية)،ص139.

4 :محمود قداش،تاريخ الحركة الوطنية الجزائرية1919-1939،ترجمة أحمد بن البار(الجزائر:شركة دار الأمة،2008)،ص42

5 :حسين عبد اللاوي،"هجرة الطلبة الجزائريين إلى فرنسا1990-1960"ورقة مقدمة في الملتقى الوطني حول الهجرة الجزائرية إبان مرحلة الاحتلال 1830-1962،منشورات وزارة المجاهدين،(2006)،ص129.

6: حسين عبد اللاوي،"هجرة الطلبة الجزائريين إلى فرنسا1990-1960،ص129.

أما التعليم الثانوي والعالي فقد كان حظ الشبان الجزائريين منهما قليلا، لأسباب منها: أن التعليم الابتدائي الأهلي كان لا يؤدي إلا إلى دراسات تكميلية، خصصت لتكوين المعلمين أو صغار الموظفين، ومن الأسباب أيضا المصاعب المالية ذلك أن التعليم الثانوي خلال الفترة المدروسة وقبلها لم يكن مجانا للجميع، فالمجانية كانت تمنح للطلبة المتفوقين، ومع ذلك كان عدد الذين يمنحون المجانية كان هزيلا1.

4.الدوافع السياسية والعسكرية.

تؤدي العوامل الاقتصادية عادة إلى هجرات طوعية، بخلاف العوامل السياسية والعسكرية فهي تؤدي إلى هجرات اضطرارية، فالسياسة الاستعمارية والحكم الفرنسي كان قاسيا اضطهادي جردهم من الحريات المدنية والسياسية، ولعل أسوأ هذه القوانين هو قانون الأهالي2.

ومع إقدام الإدارة الفرنسية بالجزائر على خرق قوانين السنة المحمدية، عن طريق حرمان التجمعات المحلية من حق اختيار قادة كل جماعة، حسب ما جرى عليه العرف والتقاليد الإسلامية، ويلاحظ أنه يقدر ما كانت تظهره فرنسا من تعسف واضطهاد الشخصيات المحلية التي كانت تحت رجال القرى والريف على مقاومة جيش الاحتلال، بقدر ما تزايد عدد المطالبين3

بالحقوق السياسية وإبقاء الشخصية الجزائرية مستقلة عن الشخصية الفرنسية، وهنا نشير إلى المرسوم السياسي الصادر بتاريخ 1870/10/24م، الذي جرد بمقتضاه أبناء الجزائر المسلمون من المشاركة في هيئات المحلفين الشرعية، التي تنظر في القضايا المقدمة إلى المحاكم، وقد نص هذا المرسوم على اعتبار الجنسية الفرنسية أساسية للتعيين بأية هيئة من المحلفين، ليصبح المعمرون وحدهم من يتحكمون في مصير الجزائريين، إذ من حقهم القيام بدور الخصم والحكم في أي نزاع من المسلمين الجزائريين، باعتبار أن هيئات المحلفين متكونة من الفرنسيين في فقط4.

1: عبد الحميد زوزو، الدور السياسي للهجرة إلى فرنسا بين الحربين 1914-1939 الحركة المصالية، مرجع سابق، ص49.

2:أبو القاسم سعد الله،الحركة الوطنية الجزائرية 1900-1939،ط4(الجزائر,دار الغرب الإسلامي،1992)،ص119.

3: عمار بوحوش، العمال الجزائريون في فرنسا دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص ص156,155.

4 : عمار بوحوش، العمال الجزائريون في فرنسا دراسة تحليلية، مرجع سابق،ص ص 156,155.

فكانت نتيجة التضييق السياسي على الجزائريين هجرة هؤلاء إلى فرنسا من أجل مواصلة العمل السياسي في المهجر، أما من الناحية العسكرية فقد نقلت فرنسا تحت ضغط الحرب بعدد كبير من الجزائريين يقدر بنحو 270000 بين جنود في الجيش وعمال في المصانع أو في الفلاحة1، حيث كان التجنيد الإجباري سببا من أسباب الهجرة الجزائرية، كونه جعل الجزائر تعيش توترا كبيرا وهو القانون الذي لقي معارضة شديدة من قبل الجزائريين.

وقد مكن هذا النوع من الهجرة لأداء الخدمة العسكرية العديد من الجزائريين من الاحتكاك بالثقافة الأوربية، والتعرف على وسائل التقدم الحديثة، التي أجاد استغلالها المجتمع الأوربي وسخرها لخدمة أهدافه2.

لكن بعد أن وضعت الحرب أوزارها كان طريق الهجرة قد عبد، وغدت الهجرة ظاهرة قائمة، ذلك أن الكثير من الجزائريين بعد تسريحهم من الخدمة، بقوا هناك في فرنسا، ومن عاد منهم إلى الجزائر ما لبث أن رجع ثانية إلى فرنسا، ولعل النتيجة الأولى للحرب الكبرى كانت تعرف المسلمون الجزائريون على أرض فرنسا3، التي جندوا للدفاع عنها, لم يكن في ذهن الناس حينئذ إلا فكرة واحدة، وهي الهروب من الدوار (الريف) ومغادرة هذا البلد الذي أصبح غير مضياف4.

5.الدوافع الراهنة:

- **ضيق مجالات العمل في الجزائر**: ويعترف جميع المسؤولين عن اختلاف منازلهم في الجزائر أن الفنيين والاختصاصيين لا يستطعون أن يستخدموا علومهم وخبراتهم ومعارفهم، لذا نرى الخط البياني في تصاعد مستمر للمهاجرين، ومن بينهم نسبة ملحوظة من الفنيين وغير اليدويين ممن لم يوفقوا في إيجاد مجالات عمل ملائمة لهم في سوق العمل الجزائري. 5

1: عبد الحميد زوزو، الدور السياسي للهجرة إلى فرنسا بين الحربين 1914-1939 الحركة المصالية، مرجع سابق، ص46.

2: عمار بوحوش، العمال الجزائريون في فرنسا دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص163.

3: عبد الحميد زوزو، الدور السياسي للهجرة إلى فرنسا بين الحربين 1914-1939 الحركة المصالية، مرجع سابق، ص46.

4: عمار بوحوش، العمال الجزائريون في فرنسا دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص163.

5:عبد الله رزيق الخادمي,الكفاءات المهاجرة بين واقع الغربة و حلم العودة(الجزائر:ديوان المطبوعات الجامعية,2010),ص 125.

- **بطالة الجامعيين:** من بين الأسباب التي أدت إلى الهجرة الأزمة الاقتصادية، التي اجتاحت الجزائر بفعل التدهور الأمني الذي أدى إلى قطع الإعتمادات الحكومية المخصصة لحركة البناء، الإعمار والبحث العلمي، ثم تبع ذلك انخفاض في التوظيف في القطاع الخاص أيضا وهناك أطباء جزائريون تخرجوا مند 15 سنة، ولم يعملوا حتى الآن وهم يزحفون نحو سن التقاعد1.

- **سوء الوضع الاقتصادي:** جميع الدلائل المتوفرة تشير إلى أن السبب الرئيسي للهجرة ليس تفشي البطالة، لأن العاطلين عن العمل يشكلون فئة ضئيلة من النازحين، إلا أن الأكثرية من النازحين هم القوى العاملة الذين لا يستطيعون إيجاد أعمال تناسب دوائر اختصاصهم، أو هم يسعون لأن يعيشوا حياة أفضل في الخارج، وهم على ثقة أنهم سوف يحصلون عليها2.

- **الأوضاع الأمنية:** يعتبر هذا العامل مسؤولا عن الابتعاد من البلد الأصلي، فقد ارتفعت حركة العلماء من الجزائر في التسعينات، أو ما أصبح يعرف بالجزائر "العشرية السوداء"، وارتباط ذلك بشكل ملموس بعدم الاستقرار للكفاءات في الجزائر، فقد استهدف الإرهاب الكفاءات العالية من أطباء ومهندسين وصحافيين، راحوا ضحية الواجب المهني في عمليات اغتيال حيث دفعت الجزائر ضريبة كبيرة فعدد الصحفيين الذين تم اغتيالهم يصل إلى50 صحفي.3

ثالثا. واقع المهاجر الجزائري في فرنسا.

يجمع باحثون اجتماعيون عرب أن "الهموم الأساسية للمهاجرين العرب في فرنسا، هي مشاغل اجتماعية وسكنية واقتصادية، ومشاغل ضمان مستقبل أفضل للأولاد4.

فرغم أن فرنسا وقوانينها الجمهورية تعطي فسحة واسعة أمام مهاجريها العرب وغير العرب للمحافظة على عاداتهم وتقاليدهم وطقوسهم الدينية، انطلاقا من الديمقراطية السائدة في أوربا "احترام الآخر"، الشيء الذي نلاحظه في مساجدها ومدارسها العربية، فإننا نلاحظ وللأسف أن الأحزاب

1: عبد الله رزيق الخادمي,الكفاءات المهاجرة بين واقع الغربة و حلم العودة,مرجع سابق,ص126.

2:نفس المرجع,ص129.

3: عبد الله رزيق الخادمي,الكفاءات المهاجرة بين واقع الغربة و حلم العودة,مرجع سابق,ص131.

4 :Dubet François,les quartiers d'exil(paris,laydeyr onnie didier,1992),p198

الفاشية والعنصرية المتطرفة في كل دول أوربا عامة وفرنسا خاصة، تقوم بدعاية إعلامية كبيرة عنصرية "باستعمال كل أجهزة الإعلام"،1 من خلال التحريض العنصري السافل ضد المهاجرين المغاربة، خاصة وهم ليسوا الذين قدموا في عشر أو عشرين سنة، ففي فرنسا مواطنون ممن قدم أجدادهم إليها قبل قرن من زمن ومع هذا يتعرضون للتحريض والرفض والمضايقات2.

وإذا أردنا تقديم واقع المهاجرين الجزائريين في بلاد المهجر فرنسا فليس هناك أفضل من شهادات حية.

1/ الجيل الأول من المهاجرين: ...معاناة وعذابات.

إن الصورة التي رسمت عن أحوال المهاجرين وأوضاعهم الذين كونوا الجيل الأول والذين استقدمتهم الحكومة الفرنسية منذ بداية القرن، هي استلامهم لوظائف وأعمال متدنية لا تخلو من الخطورة ولا تفرض أي مهارة، أو إعداد مسبق، وقد أدركت الحكومات الفرنسية أن هذه الوظائف لا يمكن ملؤها بغير الأجانب، كما أنه لا خيار أمامهم إلا قبول هذه الوضعية في قاع المجتمع الفرنسي، فقد عملوا مثلا في حفر الأنفاق تحت الأرض بالوسائل البدائية المتوافرة في ذلك العصر قبل مائة عام تقريبا، في عمل شاق ومضن، إلى أن أبصر الميترو الباريسي النور، إضافة إلى الأعمال الأخرى التي التحقوا بها في مختلف ورش البناء وغيرها3.

ففي تحقيق عام 1912 ذكر: كانت بيوت هؤلاء المهاجرين مصنوعة من بقايا أكواخ بالية ومن تكويم كل ما يخطر في البال والكل يغطي بورق بسيط، وفي هذه الغرف الجهنمية يعيش أكوام من الناس، والجزائريون يعانون من قلة الانضباط واللامبالاة بميدان النظافة، فالمساكن التي يقيمون بها هي محرومة من التهوية والإضاءة، ولم تكن السلطات الفرنسية مهتمة بهم، فهم يتجمعون في أماكن يصعب مقارنتها مع البيوت القصديرية التي تعتبر أفضل حالا منها4.

---

1 Quiminal Catherine,"ville-ecole-intégration-enjeux,N°131,decembre,2002, p106

2Ibid,p 106

3 : http://www.aljazeera.net/programs/infocus/2005/1/10consulté le -هجرة-المغاربة-إلى-فرنسا-بين consulté le 30/03/2008جيلين

4:كمال بوقصة،مصادر الجزائر الوطنية،ترجمة ميشيل سطوف(الجزائر:دار القسبة،2005)،ص ص87-88.

وهناك من يقيم في أقبية أقيمت تحت المنازل لتكون مخازن للخمور أو البضائع فأصبحت مساكن للعمال يحشر في كل قبو منها عشرات العمال ينامون على أسرة هي عبارة عن موائد من الخشب تظل مشغولة طوال اليوم لأن عمال الليل يسلمونها لعمال النهار1، فكما عانى العمال الجزائريون من مشكل السكن، نفس الشيء كان مع الطلاب، فلم يكن بإمكانهم الاعتماد على مسافة الأقارب أو أهل البلد كإجراء مؤقت ومع ذلك فقد أجبروا على طلبها مرارا وتكرارا، عكس القادمين من بلدان أجنبية أو من مناطق الاتحاد الفرنسي، بالإضافة إلى مشكلة السكن فهناك أيضا مشكلة التمويل، حيث كانت ظروف العيش طويلا في وسط غريب يفرض على الطلبة الجزائريين المقيمين في فرنسا تحمل نفقات ثقيلة جدا ما عدا قلة من الطلبة الذين تمتعوا بسند قوي من طرف أسرهم.2

أما أغلبية الطلبة فقد كانوا فقراء وأجبرهم وضعهم المادي الضعيف على الاشتغال لكسب لقمة العيش موازاة مع مواصلة الدراسة، نظرا لانعدام أي دعم من طرف الحكومة الفرنسية العامة3، ما أدى إلى تأزم في الجانب الصحي، لذلك كثيرا ما تأتي التقارير الصحية لتتحدث عن عدد العمال الذين أصابهم السل أو أمراض أخرى نتيجة للظروف الصعبة التي يعيشون فيها4، وكان عدد هام من مرضى السل يتوفون أياما بعد دخولهم المستشفى ومن أهم الأمراض حينها أمراض رئوية أمراض زهرية وأمراض معدية والمرض الإفرنجي5.

أما بالنسبة للعلاقات الاجتماعية لهؤلاء المهاجرين، فإن ظاهرة التجمع بحسب منطقة المنشأ هي التي ميزت التوزيع المهني والجغرافي للجزائريين في فرنسا، فالمقهى هو المكان الممتاز لأبناء البلد، فكل هذا يبين حياة المهاجر في حياة المجموعة، حيث يعيش أبناء البلاد وأبناء العمومة مع بعضهم،

---

1 :أندري لوكورتوا،جزائر الخمسينات شهادة قس،ترجمة عبد القادر بوزبدة(الجزائر)،ص ص51,52.

2 :Perville Guy,les etudiants algériens de l'université française 1980-1962(alger:2009),p51

3: Perville Guy,les etudiants algériens de l'université française 1980-1962,

4: سعيد بورنان، نشاط جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في فرنسا1936-1956، مرجع سابق،ص 45.

5: كمال بوقصة،مصادر الجزائر الوطنية,مرجع سابق,ص ص 141-143.

يأكلون ويلعبون الورق والدومينو ويسيرون معا بعلاقاتهم بالطريقة نفسها كما في القرية1 بالجزائر، لدرجة أنه أصبح كل مقهى يعرف باسم جهة من جهات الجزائر مثل مقهى بني يني ومقهى البيان وغيرها.

لقد كان السلوك الدائم بعدم الثقة بالعمال الجزائريين، وظيفة جد محدودة إلا وهي بقاء واستمرارية الاستغلال السافر، الذي كانوا يعانون منه من جميع أرباب العمل، كما كان لعملية الحط والتهميش النفسي والمادي الملموس، هدف للإبقاء على المرتبات المنخفضة وفرض تقبلهم بشروط العمل اللإنسانية والمخالفة لقوانين العمل السارية2، وهذا ما جعل الجزائريين على هامش المجتمع الغربي تماما، فتلك المعاملة دفعته للشعور الدائم لأنه مقيم عابر، فكل شيء يذكره بوضعه باعتباره أجنبيا،كما تميز معظم الجزائريين هناك بتمسكهم بثقافتهم ودينهم أكثر أمام عالم غريب عن كل ما تعود هؤلاء في بلدهم الأصلي3.

في "حصة تحت المهجر" التي تبث في قناة فرانس 24،من تقديم "ميشيل الكيك"و التي عرضت بتاريخ 24 جانفي 2002 ويدور موضوع الحلقة حول(كيف تركت هجرة مئات الآلاف من العمال في المغرب العربي إلى فرنسا بصمتها الحزينة على آباء المهاجرين والجيل الأول؟ ومن هذه الهجرة الأولى انبثق الجيل الثاني من الشباب قويا متحديا محاولا إثبات وجوده). سوف نقدم بعض الشهادات على لسان ضيوفها.

من بينها " عبد الكريم كلش" وهو أحد أبناء الحركيين يصرح و يقول : "إننا نشعر بإهمال من قبل الدولة الفرنسية، لاسيما من قبل كل الحكومات المتعاقبة، إن كل ما قدموه لنا هو بناء المخيمات فقط، والتجمعات الكبيرة، والتي لا يزال بعضها موجودا حتى الآن، لاسيما في منطقة" تولوز" في جنوب غربي فرنسا، وحديثا أيضا أعلنت وزارة العمل على مساعدات بقيمة ثلاثة وعشرين مليون فرنك لتحديث أحد المخيمات، وهو أمر يضع هذه المجموعات من أبناء الحركيين في عزلة تامة

1: أندري لوكورتوا،جزائر الخمسينات شهادة قس,مرجع سابق،ص ص 47-78.

2: كمال بوقصة،مصادر الجزائر الوطنية،مرجع سابق،ص90.

3:: أندري لوكورتوا،جزائر الخمسينات شهادة قس،مرجع سابق،ص56.

وإبعادهم أكثر فأكثر عن المجتمع الفرنسي، فأولادنا أيضا معزولون1 ولا يدخلون نفس المدارس التي يوجد فيها الأطفال الفرنسيون ،كما أن البطالة تتفشى بنسبة كبيرة في أوساط شبابنا، وقد تصل إلى حوالي 70 %، في حين أن النواب الفرنسيين والحكومات الفرنسية، تسد آذانها عن مطالبنا هذه، ولا تريد سماع أي شيء عن قضية الحركيين المستمرة منذ أكثر من ثمانية وثلاثين عاما. 2

2/ التمزق بين ثقافة المحيط الفرنسي وثقافة الانتماء ومواجهة العنصرية.

سؤال يطرحه مقدم البرنامج "ميشيل الكيك" على الوزير الفرنسي السابق "جاك توبون": "يبقى السؤال الكبير الذي يطرحه المهاجرون من أكون بالنسبة إلى أهلي، وأن المهاجرين العرب ممزقون بين ثقافتين ثقافة المحيط وثقافة الانتماء"، فجاء رد الوزير قائلا: "تعلمون جيدا بأن المهاجرين يكونون أحيانا ضحايا لجميع أنواع التمييز، وأن عملنا في معالجة هذه المشاكل هو عمل النهار في هذا المجال يمحوه عمل الليل لذلك يتعين على جميع الفئات في فرنسا أن تتضامن فيما بينها، لأن الهجرة اليوم في بلادنا لم تعد مسألة سياسية ولا قضية أمنية، إنما أصبحت هذه الهجرة أمرا واقعا، وفرنسا أصبحت بلدا متعددا وهي مختلفة اليوم عما كانت عليه قبل مائة سنة".

الوجود الجزائري في فرنسا لسنوات طويلة للجيل الأول أدى اليوم إلى ولادة الجيل الثاني، الذي أصبح يعيش في صورة مغايرة تماما لجيل آبائه، فهو جيل يلبس الجينز ويتكلم الفرنسية، إنهم الشباب الذين رفضوا نمط أهاليهم في الحياة الاجتماعية، والتي مازالوا يمارسونها في بيوتهم آبائهم يلبسون الجلابية ويأكلون الطعام والوجبات التقليدية، ويحتفلون بتقاليدهم وكأنهم في بلادهم الأصلية، هذا الجيل وجد نفسه في أسرة عربية بكل جذورها وأصولها الثقافية والدينية، لكنه في الوقت نفسه ترعرع وعاش وسط مجتمع فرنسي غريب اللغة واللسان والثقافة، إنهم يعيشون مرحلة الضياع بين الاندماج

1 : http://www.aljazeera.net/programs/infocus/2005/1/10consulté le -هجرة-المغاربة-إلى-فرنسا-بين consulté le 30/03/2008جيلين

2 : Ibid

والانصهار في المجتمع الفرنسي، إنهم قدموا من محيط زراعي في بلدهم الأصلي وانتقلوا إلى بنايات الاسمنت المسلح الشعبية العائدة لبلديات المدن الفرنسية1 والتي يطلقون عليها تسمية "إسلام" .

وهكذا بات من الصعب جدا الاندماج بين نمطين من الحياة، لكن الروابط الدينية واللغوية بقيت تجمع بين كل القادمين إلى فرنسا، الذين بدأوا بالفعل بترسيخ وجودهم من خلال المحافظة رغم كل الصعوبات على التقاليد الدينية، فتأسست المساجد رغم أن الحصول على رخصة بناء كان صعبا، ومع ذلك يمكن القول أن أبناء المهاجرين انتقلوا إلى تقاليد جديدة بعيدة عن تقاليد آبائهم، وليس سهلا عليهم الانخراط في مجتمع زملائهم وأقرانهم الفرنسيين حين يصطدمون بعقلية مختلفة، من هنا قد تنظر إليهم النظرة العنصرية الدونية، من هنا أيضا تبرز المشكلات الكثيرة التي تظهر التفاوت الكبير بين الشرائح الموجودة، إضافة إلى كل التفاعلات التي أحاطت بمسالة الحجاب وارتدائه في المدرسة أو في الوظيفة، ولعل هذه الحملة على الحجاب تندرج ضمن الخلفية من اجل إقصاء الفتاة المسلمة المتحجبة من الوصول إلى المراكز العليا، حتى لا تكون نموذجا يقتدى به، ووسيلة دعوة للنكرة التي تحملها2.

3/ الواقع بين الانحراف والتفوق.

لقد خلفت سياسة التهميش وعدم تساوي الفرص لدى بعض الشباب الذين قرؤوا عن شعار فرنسا؛ حرية وعدالة ومساواة، وأنها رائدة الحرية وحقوق الإنسان في العالم، خلفت لديهم نقمة على المجتمع، تفاعلت مع ضعف الوعي المدني، الأمر الذي دفع بعضه إلى رد الفعل، بالبحث عن وسائل التعبير عن التمرد بالسقوط في خرافات أخلاقية وسلوكية؛ مثل تعاطي المخدرات والعنف والجريمة فقامت جهات أساسية وإعلامية بتضخيم ردود الأفعال هذه بالحديث عن ظاهرة تهدد أمن فرنسا، وقد نجح اليمين في التركيز على هده الانحرافات وتعميمها على كل المهاجرين، وتخويف الرأي العام

1 : http://www.aljazeera.net/programs/infocus/2005/1/10consulté le هجرة-المغاربة-إلى-فرنسا-بين-جيلين

2 :Dewitte Philips, "l'immigration et l'intégration l'état",l'état des savoirs(1997),p98

من "غزو بشري خارجي يهدد هوية فرنسا وأمنها"[1]، متجاهلا الأسباب العميقة لعدم إندماج المهاجرين، ومتنكرا للعطاء الاقتصادي لهم نحو فرنسا، عبر دفع الضرائب كبقية الفرنسيين، والانخراط في الدورة الاقتصادية بيعا وشراء واستثمارا.

ومقابل هذا الانحراف ولأسباب عديدة ربما نفهمها أو لا نفهمها، يسعى فريق آخر من أبناء المهاجرين إلى إثبات وجوده ودوره الفعال، من خلال إبراز مواهبه الفنية والأدبية والرياضية، وحتى العلمية، لكي يكون متحديا ومؤثرا ومعبرا عن نفسه في آن واحد، فخلال السنوات العشر الأخيرة قفزت أسماء عربية عديدة إلى الواجهة، واحتلت المرتبة الأولى في مصاف الشهرة وتربع البعض على عرش النجومية والشهرة العريضة لاسيما في عالم الملاعب والرياضة؛ فاللاعب الجزائري الأصيل "زين الدين زيدان" يعتبر من بين الشخصيات الفرنسية الأكثر شهرة.

وقبل زيدان اخترق المهاجرون المجال الرياضي وحلوا في المراتب الأولى، فكانت الضواحي الفقيرة التي نشأوا فيها المكان الأكثر ملائمة لهم ليبرزوا مواهبهم ولينطلقوا من هذه الضواحي، إلى تحقيق شهرة واسعة في العالمين العربي والغربي، مثل "جمال بوراس" المتحصل على الميدالية الذهبية في الجيدو في دورة الألعاب الأولمبية في اتلانتا سنة 1996.

بعيدا عن الرياضة نجد "ملك شبل" "أستاذ في علم الاجتماع" وهو أحد أبرز الأدباء والمؤرخين ممن لعبوا دورا في تأكيد أهمية الإسلام وتاريخه العريق حيث نجده في كتاباته يعرف الغرب بالعالم العربي، وجعله مفهوما لدى الغربيين.

من جهة أخرى فهناك العديد من الطلبة و الباحثين الذين وجدوا مكانة لهم بفصل تفوقهم العلمي.

4/ المهاجرون الجزائريون ودخولهم قلب السياسة الفرنسية.

إذا كان المهاجرون من أصل مغاربي، حققوا هذه النجاحات في السياسة والفن والرياضة والأدب، محاولين تلاشي عذابات آبائهم إلا أنهم حاولوا أيضا مجاهدين الانتقال من كتلة مهمشة

1:أنيس طيب,"الحلم بجنة الدنيا في واقع جهنمي",المحور(17,فيفريو2016) في:http://elmihwar.com/ar/index.php/ المحور-الشبابي/html49955.

ومهملة في المجتمع الفرنسي، إلى كتلة فاعلة ومؤثرة في السياسة أيضا، لكن دخول أبناء المهاجرين العرب إلى قلب الحياة السياسية الفرنسية، بشكل فاعل لم يكتمل بعد بسبب عدم تمنهم من تقلد مناصب سياسية سوى القليل و يعدون على الأصابع.

▪ الفصل الرابع:السينما الفرنسية و الصورة النمطية للمهاجر الجزائري

أولا.تاريخ السينما الفرنسية

ثانيا.السينما الاستعمارية

ثالثا.الصورة النمطية للمهاجر الجزائري:إحداثياتها و انعكاساتها

1.خصائص الصورة النمطية

2.وسائل ترويج الصورة النمطية

3.صورة المهاجر الجزائري في السينما الفرنسية

أولا: تاريخ السينما الفرنسية.

حين نقول السينما فإنه يتبادر إلى ذهننا هوليوود أو بوليوود،نظرا لطغيان أفلام هذه الأخيرة على الساحة،لكن ربما يجهل الكثيرين أن ميلاد السينما كان في فرنسا،وكان لها الفضل في إخراج هذا المولود إلى العلم.و للتعريف بالسينما الفرنسية سنقدم نبذة عن المراحل التي مرت بها،و قد تم تقسيم هذه المراحل حسب الخصائص والميزات وحتى العقبات التي عرفتها السينما الفرنسية.

1.السينما الصامتة والتجارية:(1896 -1929).

ولدت السينما في نهاية القرن 19، وبالضبط سنة 1895، أين عرفت هذه المرحلة محاولات عديدة من طرف مجموعة من العلماء والباحثين الذين أرادوا أن يصوروا الواقع باستعمال الصور المتحركة معتمدين في ذلك على فن التصوير والطبيعة البيولوجية للإنسان، حيث تمكن العالم جوزيف بلاتو "Joseph Plateau" سنة 1829 أن يكتشف أن شبكية العين يمكنها أن تخزن الصورة لمدة طويلة أكثر من تلك التي لم ترها1.

و كان هذا الاكتشاف (ذاكرة الشبكية) هو المبدأ التي استعمل في وهم الحركة عندما تتعرض العين لـ12 صورة في الثانية، حيث في أيامنا هذه، فإنه ومن أجل جودة عالية للصورة، فإن السينما تستخدم 25 صورة في الثانية، وفي السينما الصامتة كانت 216.

وفي سنة 1891، اخترع العالم "طوماس أديسون" جهاز "Kinétoscope"والذي كان يقوم على مبدأ أن يتطلع المتفرج من ثقب ليرى الصورة المتحركة وهو واقفا، حيث هذا الجهاز كان يفتقر للمتعة والراحة.إلا أنه وفي سنة 1895، اخترع الإخوة لوميارLumière "أوجست لوميير" و"لويس

1 :Isabella Servant,apprendre le français avec le cinéma français,(paris:2011),p7.
2 Ibid,p7

لوميير" جهازا يسمى سينماتوغراف "cinématographe "**1** الذي يقوم على مبدأ التقاط الصورة وعرضها على الشاشة في نفس الوقت.فكان يوم 28 ديسمبر 1895 أول يوم عرضت فيه للجمهور أفلام "لوميير" الأولى، وكان هذا اليوم هو الميلاد الرسمي للسينما.

في هذا اليوم، وفي مقهى باريسي وفي الطابق الأرضي تم عرض 10 أفلام للإخوة "لوميير"، حيث كان ثمن العرض واحد فرنك فرنسي، وكان الجمهور حوالي 30 شخصا،و كانت مدة الأفلام دقيقة لكل فيلم، وتمثل أول فيلم في "الخروج من المصانع"، حيث يصور هذا الفيلم العمال وهم يخرجون من مصانع الإخوة لوميير (مصنع معدات التصوير)**2**، ولم يكن المقصود من هذا الفيلم صنع فيلم تسجيلي وإنما تجربة الجهاز**3**.

في بداية العروض كان عدد المتفرجين قليل، لكن مع توالي الأيام تزايد عددهم، إلى أن امتلأت القاعة، كانت تقام العروض بمعدل أكثر من 18 عرضا في اليوم، حيث يفتتح العرض ابتداء من الساعة 10 صباحا، ليتسارع سكان باريس من أجل حضور العروض السينمائية4.

وابتداء من هذا التاريخ، حتى سنة 1905 اتسعت عروض الإخوان "لوميير" في كافة المدن الكبيرة في فرنسا، ولكثرة انشغالهم عمدوا إلى تدريب مجموعة من الشبان في مجال التصوير، ثم قاموا بإرسالهم إلى كافة أنحاء العالم من أجل أخذ صور ومناظر واقعية، وبهذا أعتبر لويس لوميير هو أول سينيمائيي الواقع5.

في الفترة نفسها، كان جورج ميليس " Géorge Méliès " وهو ساحر محترف ومدير مسرحي في باريس من بين الأوائل الذين حضروا العرض الأول للإخوة "لوميير"، وعرض أن يشتري الجهاز إلا أنه قوبل بالرفض، فكانت بداية المنافسة والمغامرة في المجال السينمائي، وأسفرت عن ظهور

---

1 :Valerie lacagne, l'histoire du cinéma français.dans : http://histoire-geographie.ac-dijon.fr/Cine/histcinefran.pdf.consulté le 20/05/2018 a 22h.00

2 : Isabel Servant,apprendre le français avec le cinéma français,op.cit،p7

3 **:** فريد سمير وآخرون، السينما في دول الإتحاد الأوروبي، (القاهرة: منشورات الإتحاد الأوروبي، 2004)، ص 143

4 .**:** Isabel Servant, apprendre le français avec le cinéma français, op.cit ،p07

5: Valerie lacagne, l'histoire du cinema français،op.cit

ثلاث سينمائيين منافسين في فرنسا: جورج ميليس، ليون غومون "Léon Gaumont " وشارل باتي"Charles Pathé"1.

- **جورج ميليس:** هو ساحر مشهور ومدير مسرحي، أمام رفض الإخوة لوميير بيعه جهاز سينماتوغراف، قام بصنع جهازه الخاص سنة 1896، ثم شركته "Star film"، حيث استطاع أن يجمع بين موهبة السحر والسينما، ما مكنه من اكتشاف أشياء كثيرة من بينها: التراكب "Superposition "وهي الظاهرة التي تحدث عندما يتوقف الفيلم في الشريط ويتم طباعة صورتين مختلفتين وبهذا أعتبر أب للمؤثرات الخاصة الأولى، كما يعتبر هو من شيد أول أستوديو في العالم في مونتراي"Montreuil" وأول من استخدم الصورة الملونة عن طريق التلوين باليد2.

ويعتبر فيلم "سفر نحو القمر" من أكبر وأنجح أفلامه المستمد من كتاب "سفر إلى مركز الأرض" voyage au centre de la terre لـ جول فاغن "Jules Verne "، أما أول أفلامه فكان الفيلم الخيالي"إخفاء سيدة" عام 1896، و بهذا أصبح هناك نوعان من الأفلام: الأفلام التسجيلية التي تصور الواقع دون تمثيل كأفلام الأخوة "لوميير"، والأفلام الروائية التي تعتمد على التمثيل، ليظهر بعدها الجنس الثالث"الرسوم المتحركة" سنة 1908 "ظل الأشباح لـ "إميل كول"، وهكذا كانت جميع البدايات فرنسية**3**.

- **ليون غومون:** شخص بورجوازي، مالك الشركة العامة للتصوير الفوتوغرافي، وفي سنة 1895 شركة "Gaumant et compagnie "تقوم بنسخ وتوزيع معدات مشابهة للسينماتوغراف حيث أوكل إنتاج أفلامه إلى سيكريتيرته أليس غاي "Alice Guy" التي تعتبر أول امرأة سينمائية في العالم4.
- **شارل باتي:** شاب من عائلة متوسطة استطاع هو وأخوته تأسيس شركة "Pathéfrères" حيث استطاع أن يؤسس إمبراطورية سينمائية جعلت السينما الفرنسية تسيطر على أسواق السينما في

---

1 : Isabel Servant, apprendre le français avec le cinéma français, op.cit ،p08

2 : Ibid,p09

3: فريد سمير وآخرون، السينما في دول الإتحاد الأوروبي، مرجع سابق، ص 144.

4 :Isabel servant : apprendre le français avec le cinema français ,op.cit، p09

العالم حتى بداية الحرب العالمية الأولى عام 1914. وحق عليه وصف المؤرخ السينمائي الرائد "جورج سادول" بأنه "بونابرت السينما"1.

لقد أدرك بعبقرية اقتصادية أن الشركة يجب أن تمتلك استوديوهاتها وتصنع الفيلم الخام، وتمتلك دور السينما الخاصة بها، وتوزع أفلامها ويكون لها فروع في الأسواق الرئيسية، وفي عام 1908 كانت الشركة تسوق ضعف عدد صناعات السينما في أستراليا واليابان والهند والبرازيل**2**.

لقد ارتبط تاريخ السينما الفرنسية بشركتي "جومون" و"باتيه" وهما أعرق شركات السينما في العالم ولازالتا باقيتين إلى غاية اليوم3، في هذه الفترة كانت الأفلام السائدة هي الأفلام التاريخية والكوميدية والميلودرامية والفانتازية والدينية وقد أخرج "فريناند زيكا" أفلاما من كل الأنواع، أما في عام 1902 أخرج "ضحايا إدمان الكحول"، ومنه انطلقت الميلودراما الواقعية، وتعتبر سنة 1906 سنة ميلاد أول مخرجة سينمائية في العالم "أليس غاي"؛ عندما أخرجت "حياة السيد المسيح، "ثم فانفان لاتيوليب" (1907)، كما شهدت أول نجم سينمائي في العالم وهو الممثل الكوميدي" ماكس ليندو" والذي عرف بدور الرجل سيئ الحظ، وكان له تأثيره على شابلن**4**.

كانت الفترة الممتدة من 1907 – 1929 محطة هامة في تاريخ السينما الفرنسية حيث هناك نقطتين أساسيتين تعتبران نقطة التحول في السينما الفرنسية**5**:

أ/ **سنة 1907**: شارل باتي المنتج و الموزع الأول للأفلام (يسيطر عل 4/3 من سوق الأفلام الفرنسية و 3/1 الأفلام الأمريكية)، قرر تغيير إستراتجية التوزيع وعدم بيع الأفلام وإنما تأجيرها وبذلك أرغمت السينما على الاستقرار بعد أن كانت ترتحل من مكان لأخر لتقدم عروضا في خيمات السرك، وافتتحت شيئا فشيئا عدة قاعات للسينما، حيث قال شارل باتي: "الإخوان لوميير اخترعوا السينما وأنا صنعتها".

1:نبيل حاجي، "الحرب الجزائرية في السينما الفرنسية"(رسالة ماجستير، جامعة الجزائر،2013)، ص33

2: فريد سمير وآخرون، السينما في دول الإتحاد الأوروبي، مرجع سابق، ص 33

3: نبيل حاجي، الحرب الجزائرية في السينما الفرنسية، مرجع سابق، ص34

4:نفس المرجع، ص34

5 Isabel servant : apprendre le français avec le cinema français ,op.cit،p11

ب/ سنة 1908: عرض فيلم "اغتيال دوق جيز" (l'Assassinat du duc de Guise) الذي أنتجته شركة "فيلم الفن" للإخوة لافيت(frères laffite) ، وكان الهدف من هذا الإنتاج هو توسيع شريحة الجمهور، حيث الجمهور المستهدف هو الطبقة الراقية، أين وفرت جميع الشروط من أجل إرضاء الطبقة الأكثر تطلبا، فكانت حكاية الفيلم مستنبطة من وقائع تاريخية، وتم اختيار ممثلين أكفاء، أما الموسيقى المصاحبة فكانت للموسيقار المشهور Saint-soeus، فكان العرض شبيها بعرض مسرحي أكثر منه فيلم سينمائي، لكنه لقي استحسانا وقبولا من طرف الطبقة الراقية، ونشرت عنه مقالات إيجابية في الصحافة، وبهذا توسع جمهور السينما بتوجهه نحو جميع طبقات المجتمع.1

ونتيجة لذلك قام "باتي في يونيون" بإنشاء شركة أفلام التمثيل والأدب، وتوجهت أفلام الفن والأدب إلى جمهور المثقفين من الطبقة الوسطى، بتقديم كلاسيكيات المسرح والرواية في السينما وبهذه الأفلام لم تعد السينما امتدادا لـ "صندوق الدنيا" و"خيمة السرك" وأصبحت هناك أفلام تجارية وأفلام فنية منذ ذلك الحين وحتى اليوم، في ذات السنة 1908، أي السنة التي بدأت فيها حركة أفلام الفن والأدب، بدأت شركة باتي بإصدار جريدة باتي للأخبار المتنوعة التي تتابع الأحداث الجارية في فرنسا والعالم، وبهذه الجريدة أصبح للسينما دور جديد وهو المساهمة في كتابة التاريخ بلغة جديدة ولحقت بها شركة "جومون" والتي أنتجت فيما بعد الجريدة الأسبوعية "جومون"**2**.

تمر السنوات وفرنسا مهيمنة على السينما العالمية، حيث بلغ إنتاجها سنة 1912، 85% من النتاج العالمي من طرف شركة باتي، والتي مازلت تهيمن وتسيطر على السوق العالمية حيث تملك وكالات في جميع أنحاء العالم: 22 في الو.م.أ أين تستحوذ على 50% من أرباح السوق، وبهذا أصبحت مدينة "Vincennes"(قرب باريس)، أين يوجد مقر شركة "باتي" العاصمة العالمية للسينما.

طيلة هاته السنوات والسينما الفرنسية تسيطر على الساحة العالمية سمحت لها أن تأسس إمبراطورية في الفن السينمائي، لكن ومع نشوب الحرب العالمية الأولى، وكون فرنسا من الأطراف

1 : Isabel servant : apprendre le français avec le cinema français ,op.cit،p12

2: نبيل حاجي، الحرب الجزائرية في السينما الفرنسية، مرجع سابق، ص33

الفاعلة فيها، توقف الإنتاج الاقتصادي والفني على حد سواء، هذا الأخير توقف بسبب التجنيد في الجيش، وتسخير الأستديوهات لصالحه .إضافة أن شارل باتي كان في الو.م.أ في هذه الفترة، مما أدى إلى زوال الإمبراطورية السينمائية الفرنسية وبداية بروز سينما الو.م.أ على الساحة.

بعد نهاية الحرب العالمية الأولى فقدت السينما الفرنسية مكانتها في الساحة العالمية حيث لم تعد تملك سوى 10% من السوق العالمية مقابل 85% سنة 1912، وتسود الأفلام الدعائية سنة1915،لتفرض لرقابة على و تبدأ الأفلام الأمريكية في السيطرة على السوق1917**1**.

إلا أنه في بدايات الحرب العالمية الأولى شهدت السينما الفرنسية البدايات الأولى لحركة "الطليعة الفرنسية"، عندما أخرج فنان المسرح الطبيعي الرائد" أندريه أنطوان" فيلم" الإخوة الكورسيكيون" (1915) والذي وصفه "لويس ديلوك" بأنه أجمل فيلم شاهده في فرنسا إلى جانب كونه فرنسيا، وأخرج ديلوك "المذنب" و"عمال البحر" (1917)، وأخرج "آبيل جانس" فيلم"القديسة العذراء" سنة (1917).

فإذا كانت الفترة من 1908 إلى 1913 عصرا ذهبيا للأفلام التجارية الفرنسية فإن الفترة من 1919 إلى 1929 عصرا ذهبيا للأفلام الفنية، حيث بلغ عام 1925 الإنتاج الفرنسي 73 فيلما مقابل أكثر من 500 فيلم أمريكي2.

أما أهم الأفلام المنتجة في فترة العشرينات نجد3:

- Abel Gans :J'accuse (1919)، La rose (1922)،Napoléon(1927).
- Marcel L'herbier : L'argent (1928).
- Jean Epsein : cour fidele 1923،la chute de la maison usher (1928).
- Jacques Feyder :L'Atlantide(1921).
- René Clair : entracte(1924).
- Louis Delluc : La fièvre (1922).
- René Clair :entrance (1924).
- Louis Delluc La fièvre 1922.
- Germaine Dulac :La fête espagnole (1919).

1 : Isabel servant : apprendre le français avec le cinema français,op.cit,p13

2: نبيل حاجي، الحرب الجزائرية في السينما الفرنسية، مرجع سابق، ص34.

3 : Isabel servant : apprendre le français avec le cinema français ,p.cit،p13

- Le Duo Louis Bunnel،Soleador Dali :un chien andalousie(1928)، L'age d'or (1930).

في ظل هذا السياق الإبداعي، فرضت السينما نفسها كفن، أين أطلقت عليها التسمية "الفن السابع" في منتصف العشرينات من طرف المنظر ريسيتوكيندو "Caundo Riciotto"، حيث بدأت المنشورات في الاندثار وظهرت المجلات التي عنت بنشر تاريخ السينما.

يعتبر لويس ديلوك من بين الذين ساهموا بشكل كبير في إعطاء قيمة للسينما، وهذا في ظل 5 سنوات فقط من العمل، حيث توفي عن عمر يناهز 33 بسبب مرض صدري، وكان مبتكر فكرة نادي السينما (ciné-club)، كما كتب عدة منشورات حول السينما، كما أنشأ مجلتين: مجلة نادي السينما (La revue du ciné-club) ثم مجلة سينيا (Cinea)، كما أنتج 7 أفلام، حيث اعتبر مبتكر النقد السينمائي، وبهذا الخصوص وتكريما له ابتداء من سنة 1937 اعتمدت جائزة" لويس ديلوك" كل عام في فرنسا كجائزة للمسابقة حول أفضل فيلم فرنسي للسنة1.

طيلة هاته الفترة وما يقارب الثلاثين سنة، مع تنوع الإنتاج وحدة التنافس، وانبهار الجمهور بالعروض، إلا أن جميع هذه العروض كانت صور صامتة، ما عدا الصوت المصاحب المتمثل في موسيقى تعزف على البيانو في قاعة العرض تفسر أو تترجم الصور التي يتم عرضها، و لهذا سميت هذه الفترة بالسينما الصامتة 2.

وصولا لنهاية العشرينات وفي سنة 1927، عرفت السينما ميلاد مولود جديد، حدث ذلك في فيلم أمريكي " مغني الجاز " le chanteur de de Jazz "، حيث ولأول مرة الممثل يتكلم، السينما تنطق لأول مرة إنها بداية جديدة في عصر "السينما الناطقة".3

2.فترة التيارات و الاتجاهات (1929-1958).

مرحلة جديدة في تاريخ الفن السينمائي، فمن السينما الصامتة إلى الناطقة، الأمر الذي أدى بالحاجة إلى معدات جديدة، ومبدعين جدد (مهندسين جدد، موسيقيين، كتاب السيناريو...)،

1 : Yves Mabain,Jean Breshard,le cinéma français(paris :1993),pp25,26
2 : ibid,pp25،26
3 : Ibid,p27

وممثلين جدد (لا يكفي الوجه بل الصوت مهم أيضا)، فكان أول فيلم فرنسي ناطق "الأقنعة الثلاثة " إخراج" أندريه هوجون"، و إنتاج شركة باتيه عام 1929، حيث بدأ "كلير" بالاستخدام الفني للصوت عام 1930 في فيلم " تحت أسطح باريس "، وقدم" أناتول ليتفاك" عام 1939 "في قلب زهرة الليج " نجم الكوميديا فيرناندل و الممثل "جان قبان " 1.

و أصبح إنتاج الأفلام الفرنسية الروائية الطويلة متوسط منذ عام 1931 حتى نهاية القرن وقد عرفت السينما في هذه الفترة عدة تحديات**2**:

- على الصعيد الاقتصادي : تفشي البطالة بسبب الأزمة المالية العالمية سنة 1929، كما أن أشهر شركتي الإنتاج في ذلك الوقت "باتيه " و"جومون " قد أفلستا في منتصف الثلاثينيات مما سمح لبعض الشركات الصغيرة بالظهور.
- العمل في سياق اجتماعي عرف بتسامي الأطروحات المعادية للسياسة وتطور النازية والفاشية في أوروبا .
- العمل في الأفلام الناطقة، و من أجل إرضاء ذوق المتفرجين، يجب توفير العتاد اللازم و الاستثمار في مختلف العراقيل الممكن حدوثها المتمثلة في اللغة.

بالرغم من كل هذه العراقيل التي عرفتها السينما إلا أنها كانت حركية و قاعات السينما لخير دليل على ذلك فكانت تعرف إقبالا واسعا من طرف الجمهور.فالأفلام في بداية الثلاثينات كانت غنية بالكوميديا التي كانت تصور حالة المجتمع :الفيالق، حاويات الجنود، الشباب السيئ، الأرستقراطية، أصحاب البنوك الفاسدين.3

من أهم الممثلين الذين ذاع صيتهم في سماء السينما الفرنسية في هذه الفترة الفنان "جان فيجو" الفوضوي العنيف الذي منعت الرقابة فيلمه "صفر في السلوك" عام 1933، ولم يعرض إلا عام 1945، ومنعت شركة الإنتاج "جف" فيلمه الثاني الأخير " الباخرة اتلانتا" عام 1934 قبل وفاته

1 : Isabel servant : apprendre le français avec le cinema français,op.cit,p14
2 :Ibid,p14
3 : Valerie lacagne, l'histoire du cinema français,op.cit.

مباشرة. أما أهم المخرجين اللذين أسهموا في هذه الفترة الكاتب "ماريل بانيول" في "جوفرادا" سنة 1934، الذي صوره خارج الأستديو و"ساشاجيتري" في رواية "غشاش" ، " لآلي التاج"سنة 1935.**1**

في سنة 1936 ومع نجاح "الجبهة الشعبية" في الانتخابات، تبلورت الواقعية الفرنسية في حركة "الواقعية الشعرية"، أين عرفت السينما الفرنسية نضجا واضحا: التمثيل داخل الاستوديوهات، الراوي أصبح عنصرا مهم في السينما، حيث بلغت سنة 1938 قاعات السينما المجهزة من اجل العروض الناطقة قرابة 4250 قاعة: 300 منها في باريس و قاعات متعددة في الأحياء، حيث أسفرت عن سينما عائلية عل الأقل مرة في الأسبوع، ومن جهة أخرى فقد كانت " الحركة الشعرية" تعبر عن التقاليد الفكرية والفنية الفرنسية العريقة لذلك اعتبرت أهم حركة سينمائية في فرنسا حتى عام 1959، ومن أهم الحركات التي أثرت على السينما في العالم قبل و أثناء الحرب العالمية الثانية 2.

وفي نفس السنة أي سنة 1936 ، قررت الدول المتحررة تنظيم مهرجان سينمائي حيث كان هدفه هو تشجيع تطوير الفن السينمائي في جميع جوانبه وأشكاله من أجل خلق فكر التعاون بين الدول المنتجة للأفلام، لكن فكرة المهرجان أجهضت بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية فكان لابد من الانتظار حتى سنة 1946، لكن سرعان ما بدأت بوادر الحرب تلوح في الأفق، و أصبحت الأعمال السينمائية شيئا فشيئا متشائمة، إنها تعبر عن القلق من الحرب، ولأن تحالف أحزاب اليسار في فرنسا من 1936 – 1938، كان تعبيرا عن موقف الشعب الفرنسي ضد الفاشية والنازية في الحرب فقد كانت الواقعية الشعرية التعبير السينمائي عن هذه الموقف3.

لقد كان أفضل مثال عن هذه الوضعية النجم السينمائي" Jean Gabin " الذي جسد صورة الرجل المتشائم اليائس الذي يحاول الانتحار كل يوم، في فيلم " رصيف الضباب" للمخرج "مارسال

1: نبيل حاجي، الحرب الجزائرية في السينما الفرنسية، مرجع سابق، ص35

2 : Valerie lacagne،l'histoire du cinema français,op.cit

3 : Valerie lacagne,l'histoire du cinema français,op.cit

كارني"Carné Marcel" الذي عرض سنة 1939، واعتبر المسؤول عن انهيار حكومة فيشي سنة 1939 بسبب تشاؤم الفيلم1.

و من أشهر المخرجين الذين برعوا في هذه الفترة :

- **جان رونوار"Gean Renoir** ": الذي أخرج سنة 1934 " مدام بوفاري" عن رواية "جوستاف فلوبير" التي صدرت عام 1857، وهزت المجتمع الفرنسي باقتحامها العائلة كإحدى المحرمات وحوكم كاتبها بتهمة نشر الأدب الخليع، وأصبحت من كلاسيكيات الأدب العالمي، ولم يكن "رونوار" يستهدف بفيلمه إلا ما استهدفه" فلوبير" بقلمه، إضافة إلى فيلم "الوهم الكبير"،"قانون اللعبة"، فقد أخرج فيلم "توني" عن العمال المهاجرين في فرنسا، أما في مجال السياسة فقد ناصر "رينوارد" الجبهة الشعبية، وأخرج أثناء الحملة الانتخابية فيلما دعائيا للجبهة بعنوان "الحياة لنا"، وبعد نجاح الجبهة أخرج "جريمة السيد لالج" سنة 1936، ويمكن اعتباره من جذور السينما السياسية في السينما العالمية2.أما سنة 1937 فقد أخرج "الأعماق السفلية" الذي فاز بأول جائزة منحت باسم"لويس ديلوك".
- **مارسال كارنيه "Marcel Carné":**"فندق الشمال"،"رصيف الضباب"، " طلوع النهار".
- **جوليان دوفيفيه:" Julien Duvivier** ": "بيبي لوموكو" Pépé le Moko "، "الفريق الجميل".

من أبرز نجوم في هذه الفترة أي الفترة قبل الحرب العالمية الثانية نجد:

- **Acteurs vedettes** : Fernandel، Jean Gabin، Raimu، Michel Simon، Louis Jouvet، Jules Berry.
- **Actrices vedettes :** Gaby Morley، Arletty، Viviane Rmance، Michel Mongan، Danielle Darrienx. 3

لكن مع اندلاع الحرب العالمية الثانية، كان لها دور في حياة السينما في تلك الفترة، أين كانت السينما تحت سلطة ثلاثة أقطاب1:

1 : Isabel servant : apprendre le français avec le cinema français,op.ci,p14

2: نبيل حاجي، الحرب الجزائرية في السينما الفرنسية، مرجع سابق، ص37.

3 : Isabel servant : apprendre le français avec le cinema français,op.cit,p15.

- **أولا**: الحكومة التي قامت بإجراءات في جويلية 1939 تمثلت في إنشاء ما يسمى بـ" الشرطة العامة للمعلومات" مع قسم للسينما، أين أصبح هذا الأخير في افريل 1942 " المديرية العامة للسينما".
- **ثانيا**: اللجنة المنظمة للصناعة السينمائية "C.O.I.C" comité d'organisation de l'industrie cinématique. التي أنشات ما بين اكتوبر – ديسمبر 1940 وهي هيئة مركزية تقوم بالمراقبة و الإحصاء.
- **ثالثا**: السلطة الألمانية بواسطة" Dr .Dietrich " ومصالحه للدعاية، لذلك كان من الواجب الحصول على تأشيرتين من أجل أي إنتاج سينمائي و تتمثل في :
  - ✓ تأشيرة الإنتاج (كانت إلزامية حتى سنة 1942).
  - ✓ تأشيرة الاستعمال (العرض).
  - ✓ تأشيرة التصدير.

فاقتصرت مهمة المخرجين في هذه الفترة على إنتاج أفلام ترفيهية، تنسي الشعب الفرنسي مشاكله وهمومه والأوضاع المزرية التي يعيشها جراء الحرب، فكانت جميع الانتاجات تصب في مواضيع : الحب، الخيال والتشويق.

من أبرز المخرجين في هذه الفترة: كريستيان جاك (السمفونية الرائعة 1942)، بيكار جوبي (الأيدي الحمراء 1943)، اوتون لازا (عرس القماش 1944)، قريميلون (ضوء الصيف 1943)، مارسيل كارنيه (اطفال الجنة 1944)، مارشال بانيول (بنت الحلواني)، هنري جورج كلوزو (الغراب أو القاتل يسكن في 21)، وغيرها من الأفلام، حيث أنتجت في هذه الفترة أكثر من 200 فيلم روائي طويل2.

---

1 : Jean Pierre Bertin-Maghit،le cinéma français sous l'occupation(paris:olivier orban,1989 91-109),p p91-109.

2 J.Siclier،la France de pétain et son cinéma(SI,Henry Veyrie,1981),p225.

انتهت الحرب العالمية الثانية سنة 1944 وحصلت فرنسا على استقلالها، وكانت بداية جديدة من أجل إعادة الإعمار والبناء في شتى المجالات، وفي المجال السينمائي وكأول خطوات كانت إقامة مهرجان كان السينمائي 1946، والذي أُجهض سنة 1936، حيث أقيم أول عرض في 19 سبتمبر 1946 إلا أنه تم قطعه بإعلان موت الممثل "دايمو"؛ إثر حادث طبي أثناء تخديره في عملية جراحية1.

وما ميز الإنتاج السينمائي في بداية هذه الفترة هو الأعمال التي تحتفل بالنصر على الألمان وتكريم أبطاله من المقاومين الفرنسيين، كفيلم "حرية باريس"، التي أنتج خلال عشرة أيام في أوت 1944 وهو إنتاج مشترك، و"معركة القارات" لـ " روني كيمون"، الذي كان قصيدة حقيقية للمقاومين الفرنسيين، حيث فاز هذا الأخير بجائزة مهرجان كان السينمائي في أول عرض له2.

أما الخطوة الثانية فكانت قانون المركز القومي للسينما عام 1948م؛ الذي طبق اعتبارا من أول أيام 1947، والخطوة الثالثة قانون دعم السينما عام 1948، ولمواجهة المنافسة غير المتكافئة بين صناعة السينما الفرنسية التي أنهكتها الحرب، وصناعة السينما الأمريكية المزدهرة، تم توقيع اتفاق "بلوم-بيرنز"سنة 1936 في واشنطن، يقضي بتخصيص عائدات الأفلام الأمريكية في السوق الفرنسي الربعة أسابيع كل ثلاثة أشهر لصالح السينما الفرنسية، وفي سنة 1948،3 تم تمديد الحصة إلى خمسة أسابيع ومضاعفة دعم السينما سنة 1953، إضافة إلى ذلك تم توقيع اتفاقية فرنسية ايطالية للإنتاج المشترك عام 1949**4**.

بحلول سنوات الخمسينات ورغم المنافسة مع السينما الأمريكية إلا أن هناك أصناف سينمائية عرفت نجاحا كبيرا نذكرمنها:

---

1 :Armand Colin,0ans du cinéma français(paris،duphi-print,2005),p39.

2 : Isabel servant : apprendre le français avec le cinema français,op.cit،p18.

3: : نبيل حاجي، الحرب الجزائرية في السينما الفرنسية، مرجع سابق، ص36.

4: نبيل حاجي، الحرب الجزائرية في السينما الفرنسية، مرجع سابق، ص36

- **القطبية:** هو نوع فرنسي خالص، يمزج بين الأفلام البوليسية، والأفلام السوداء (رصيف عمال القطارات 1947)، (الشيطاني 1955) لهنري جورج كلوزوط، وفيلم "مصعد السقالة"سنة 1958لـ"لويس مال".
- **الكوميديا:** (العالم الصغير 1952) لـ "دون كاميلو"، (النزل الأحمر 1951، عطلة السيد هولو وخالي 1958) لـ " جاك تاتي".
- **الخيال:** " الجميلة و الوحش" 1946 لجون كوكتو، " جمال الشيطان" 1950 لـ" روني كلير".
- **الإقتباس من الأعمال الأدبية:** الأحمر والأسود 1954، جرفا 11956.

أما المخرج "روجير فاديم" فقد ابتعد كثيرا عن هذه الأنواع حيث أخرج سنة 1956 فيلم " الله يخلق المرأة" الذي أحدث ضجة، حيث تجرا على تصوير المرأة في صورة جديدة ، المرأة المتحررة ، مالكة قدرها في الحب، هذا الفيلم سمح بالكشف عن وجه جديد لممثلة شابة " بريجيت باردو".2

شيئا فشيئا، وخلال مرحلة إعادة التشييد، استعادت السينما قواعدها الكلاسيكية، ودأبت على الإنتاج من جديد، ولأنها تحررت من القيود المفروضة عليها من قبل الدولة، لم تغلب أفلام الحرب على الإنتاج، فكان فيلم "مارسيل كارني" (اطفال الجنة 1945)الذي اعتبره المحترفون من بين أفضل الأفلام السينمائية الفرنسية إن لم نقل أفضلها3.

أشهر الإنتاجات في هذه الفترة: أخرج كريستيان جاك (ديربارم 1947)عن رواية "ستاندال"، أين لمع الممثل النجم "جيرار فيلب"، وأخرج اوتان لارا (الشيطان في الجسد)، أخرج ايف اليجريه ("ديدية ابن مدينة ...."، 1948)، الذي اعتبر بداية الأفلام الوجودية، حيث برزت فيه الممثلة "سيمون سينيورية" وهي أول ممثلة فرنسية تفوز بالأوسكار عام 1959 عن فيلمها "غرفة فوق السطح" من إخراج "جاك كلاديتون"، وتعتبر سنة 1948 أول فوز للسينما الفرنسية بجائزة دولية كبرى، عن فيلم " مانون" من إخراج " كلوز" وبالأسد الذهبي في مهرجان فيينا، كما تم إخراج

1 : J.Siclier،la France de pétain et son cinéma,op.cit,p230.
2 Ibi,p231.
3 : Isabel servant : apprendre le français avec le cinema français ,op.cit,p20.

فيلم"صمت البحر" للمخرج "جان بيير ميلفيل " عن رواية فيركو الفريدة التي عبر فيها عن المقاومة ضد الاحتلال النازي، كما كانت سنة 1949 بداية للنجاحات: كوميديات "جاك تاتي" كمخرج وممثل في فيلم "يوم العيد"، والذي وصل ذروته بفوزه بالأوسكار كأحسن فيلم أجنبي عن "خالي" عام 1958 1.

3.الموجة الجديدة(1959-1965).

استخدم مصطلح "الموجة الجديدة" للتعبير عن جيل السينمائيين الفرنسيين الذي برزوا في نهاية الخمسينات، حيث كانت هذه الموجة بمثابة مد وجزر، عبر من خلالها هؤلاء الشبان السينمائيين عن رفضهم للامتثال، و كسر قواعد السينما الجديدة، ليخرج إلى النور نوع جديد من السينما عرف بسينما المؤلف2.

ومن أعمدتها: " فروستوا تريفون"، "جون لوك جودار"، "كلود شابغول"، "اريك دوهمر"،"جاك ريفات"، "الان روسني"، هذا الجيل السينمائي الجديد، الذي ترعرع في زحم الثقافة السينمائية في كراسي متحف السينما الفرنسية أو قاعة ستوديو "بوبرناس"، والذين عبروا في مناسبات مختلفة عن آرائهم عبر صفحات مجلتي "كراسات السينما" أو "فنون" مرورا إلى الإخراج السينمائي بطرق مختلفة أو بأموالهم الخاصة مثلما فعل "كلود شبرول" الذي أنتج فيلمين 3"سارج الجميل" بفضل ميراثه و"بنات العلم"، وقد شابرول رئيس تحرير مجلة "كراسات السينما"، حيث كتب في إحدى أعدادها قائمة تضم 192 اسما أطلق عليها " المخرجين الفرنسيون الجدد" في عدد خاص من المجلة أطلق عليها " الموجة الجديدة"4.

كما تعد مجلة "كراسات السينما" التي تأسست عام 1951 من طرف المنظر السينمائي الفرنسي "اندريه بران"، وأدراها فيما بعد عام 1957 المخرج اريك دومار أحد الوسائط التي احتضنت

1 : https://filmmagazine.wordpress.com/2013/05/05/frenchnewwave1/
2 : Armand Colin،50ans du cinéma français،op،ci,p151
3 : https://filmmagazine.wordpress.com/2013/05/05/frenchnewwave1/
4 : https://filmmagazine.wordpress.com/2013/05/05/frenchnewwave1/

الموجة الجديدة خاصة أن من بين روادها كانوا يكتبون في هذه المجلة العريضة ويتعلق الأمر بـ" فرانسوا ترقو"، "جان لوك قودار"، "جاكي توريفات" و"كلود شبرول".1

ومن هنا كانت النهاية للديكور المنظم، التصوير داخل الأستوديو، القصص الخيالية لتحل محلها التصوير في الشوارع، القصص البسيطة وأحيانا سير ذاتية وأحيانا ارتجالية؛ إنه تصوير الحياة الطبيعية والعادية.2

السينما التقليدية	الموجة الجديدة
تصويرداخل الأستوديو	تصوير خارج الأستوديو
كاميرا الأستوديو	كاميرا خفيفة ومحمولة
ديكور جميل	ديكور طبيعي
ممثلين مشهورين	ممثلين غير معروفين
حوار متقن	حوار بسيط وأحيانا ارتجالي
ميزانية كبيرة	ميزانية صغيرة
فريق عمل كبير	فريق عمل صغير
قصص معقدة	قصص بسيطة وأحيانا سير ذاتية
قواعد كثيرة	لا وجود لقواعد

جدول04:مقارنة بين السينما التقليدية و الموجة الجديدة

لقد وقف رواد "الموجة الجديدة" على يسار المجتمع، وليس فقط على يسار السينما، ودخلوا في مواجهات عنيفة مع الرقابة، وشاركوا في تمرد الطلبة عام 1968، وكان لهم دور واضح في إلغاء الرقابة عام 1974، وقد نجح هذا التيار في جعل سينما المؤلف اتجاها أساسيا في السينما

1 : Armand Coli,50ans du cinéma français,op.cit,p155

2:فريد سادول،السينما في دول الإتحاد الأوربي،ص ص 157،158

العالمية، كما أدت الموجة الجديدة في السينما الروائية إلى موجة جديدة في السينما التسجيلية في نفس الوقت في أفلام "كريس كاركر" وغيره من أفلام السينما التسجيلية في فرنسا والعالم.1

كان لكل مخرج من مخرجي " الموجة الجديدة" أسلوبه وعالمه، ولم يكن ذلك يتناقض مع كونهم جماعة في حركة واحدة وإنما على العكس، فأهم مبادئ الحركة سينما المؤلف، أي السينما كتعبير عن رؤية فنان، وتحرير التعبير السينمائي من القيود والتقاليد وتحقيق أكبر قدر من حرية التعبير وافتراض عدم وجود أي محرمات من أي نوع.2

ففي الوقت الذي منعت فيه الرقابة "الجندي الصغير" من إخراج "جودار" عام 1960 لتناوله حرب فرنسا في الجزائر، فاز "دينيه" بالأسد الذهبي في مهرجان البندقية 1961، عن فيلم "العام الماضي في مارنيباد" ألان روب جربيه"Alain robbe Grillet رائد الرواية الجديدة، وواصلت الموجة الجديدة صعودها عام 1961 في " لولا" من إخراج جاك ديمي فاز بالسعفة الذهبية في مهرجان كان. الفيلم "مظلات شيربورج" من إخراج ديمي وتمثيل كاترين دونيف، فبدأت الحركة تكتسب جمهورا وتقديرا نقديا أكبر، واكتفت الرقابة بحذف لقطات من "امرأة متزوجة" إخراج " فودار"، ولم تستطع منع فيلم "المتمرد"إخراج لافالبيه رغم تناوله النقدي العنيف لحرب فرنسا في الجزائر، كما لم تمنع فيلم "الفصيلة رقم 317"، إخراج "بيير شوندورفري"سنة 1965 رغم تناوله أيضا لنقد شديد لحرب فرنسا في الهند الصينية. 3

شهد عام 1966 أكبر معركة بين رواد التجديد والرقابة عندما منع فيلم" الراهبة" إخراج"جاك ريفيت"، حيث نشر على إثرها "جودار" رسالته إلى وزير الثقافة آنذاك الكاتب" اندريه مالرو" طالبه فيها بالإفراج عن الفيلم، وكانت هذه الصراعات على صعيد السينما، ثم تلتها إقالة "هنري لانجلو" من السينماتيك في فبراير 1986، والتي كانت من مقدمات تمرد الطلبة الشهير في ماي 1968 في إطار ثورة الشباب في العديد من بلدان العالم، وقد وصلت الأحداث إلى مهرجان كان الذي كان

1:فريد سادول،السينما في دول الإتحاد الأوروبي،ص ص157،158.

2:نفس المرجع،ص158.

3:نفس المرجع،ص158.

يعقد في نفس الشهر(ماي من كل سنة) وأوقفه السينمائيون الغاضبون كـ"بولاستكي"و"فورمان" و"آل وتروفو" و"جودار" الذي هدد بإحراق مسرح قصر المهرجان إذا لم يوقف المهرجان.1

وبعد أحداث ماي 1968 ازدهرت السينما الشعبية تلك التي تعبر عن القضايا السياسية الساخنة وقت وقوعها من دون أن تقطع الصلة مع جمهور السينما السائدة، وبدأ ذلك الازدهار مع فيلم " زد"(تعبير يوناني يعني " أنه حي") إخراج "كوشاجا فرانس" عن الديكتاتورية العسكرية في اليونان آنذاك والذي فاز بأسكار أحسن فيلم أجنبي عام 1969. 2

4. سينما السبعينات.

في هذه الفترة عرفت السينما منافسة من نوع جديد، تمثلت في "التلفاز " الذي غزى المنازل الفرنسية، حيث بلغت النسبة 80% بينما كانت 25 % سنة 1960، بهذا فقد باتت السينما في المنزل ولا ضرورة للتنقل لصالات السينما و التي أصبحت بدون جمهور.

ومن أجل مواكبة تطور السوق و تلبية حاجاته، فإن السينما توجهت إلى شكل ومضمون كلاسيكي أكثر، أكثر شعبية وغالبا ما كان حميما، فأغلبية مخرجي "الموجة الجديدة " مازالوا في الساحة، لكن أصبحوا يقدمون أعمالا حسب الطلب؛3 " فرونسوا تريفون "(الطفل المتوحش و حكاية ادال والليلة الأمريكية)، ألان روسني (العناية الإلاهية)، كلود شابور (الجزار، فيولاتنوزيار).

فكانت السينما في هذه الفترة، أي فترة السبعينات تصور الحياة اليومية للفرنسيين؛ الصراعات العائلية والزوجية والمشاكل الاجتماعية على غرار البطالة والهوية الثقافية.

كما سبق الذكر وعقب أحداث 68 التي كان لها أثر كبير في تحري السينما، فهذه الفترة يمكن اعتبارها سينما ناشطة ومتطلبة، إذ أصبحت تستعمل لأغراض أخرى، وهي السياسية حيث أصبح يستغلها المخرجين الذين انضموا للسياسة، وأصبحت مهمة السينما هي نقل ما يحدث للجمهور في الساحة، وإعطائه الفرصة للتفكير والتأمل، فكانت الكاميرا هي الشاهد الذي استخدم من أجل

1 : Armand Colin,50ans du cinéma français,op,cit،pp 285,295

2 : Ibid،pp285،295

3 : Isabel servant : apprendre le français avec le cinema français ,op.ci,p 22

تصوير؛ السلطة، الممارسات السياسية، الفساد، العنف، العنصرية والبطالة.حيث أصبحت قصص الأفلام غنية بالفساد البوليسي. 1

كما برز في هذه الفترة نوع جديد من الأفلام:"أفلام الجنس"، حيث كسرت الأعراف الاجتماعية في العديد من الأفلام نذكر منها:"les valseuses "للمخرج "برترون تافارنيي"، والفيلم الذي كشف عن "جيرارد برتولوسي" "le dernier tango a paris" للمخرج "برناردو برتولوسي"، فيلم" la grande bouffé " لـ"ماركو فيردي"، وشيئا فشيئا ظهرت الأفلام " x pornoghraphique"، وكان لهذا التغيير سببا في ولوج النساء إلى عالم السينما والوقوف وراء الكاميرا:"موليير" لـ"أريان منوسكين"، "أغنية الهند" لـ"مارجريت دوراس"، وماذا تردن" لـ"لولين سيرو"، وبعيدا عن هذا النوع من الأفلام، أنتجت كذلك أفلام كوميدية مثل رائعة "لويس دوفينيس"(درلي سانت تروباز، جنون الكبار، الجناح أم الفخد، مغامرات رابي جاكوب).

إذا سينما السبعينات كانت متحررة من جميع القيود و القوانين و التي أرادت أن تكون مرآة عاكسة لواقع المجتمع.2

5.سينما الثمانينيات: عرض سينمائي.

إن تطوير وتعميم مقاطع وألعاب الفيديو والإعلانات والمؤثرات الخاصة دفع بالجمهور للبحث عن سينما أكثر بصرية وإيقاعية، إنجيل الثمانينيات هو جيل الصورة، أفلام الخيال العلمي، والأفلام الرائعة والمغامرات، السينما أصبحت عرضا .

في هذه الفترة فرضت الولايات المتحدة نفسها بسهولة مع "حرب النجوم" (1977)، "إنديانا جونز" (1981) ، "رامبو" (1982) وغيرها...حيث أنه خلال 10 سنوات، تضاعفت حصة الأفلام الأمريكية في السوق وانتقلت من 30٪ عام 1980 إلى 60٪ تقريبًا عام 1990.

ولعل السبب الرئيسي لهذه الأزمة في السينما الفرنسية هو اقتصادي في الأساس، حيث أصبح صانعي الأفلام الفرنسيين لديهم وسائل مالية أقل بكثير من نظيراتها الأمريكية، متوسط ميزانية فيلم

1 : Armand Colin،n0ans du cinéma françai,op.cit,p p 320-329.

2 : Isabel servant : apprendre le français avec le cinema français ,op.cit,p 22.

فرنسيي، في المتوسط أقل 10 مرات من فيلم غرب المحيط الأطلسي، والمواجهة هذا التحدي الاقتصادي، قررت الحكومة التدخل وبسخاء لدعم نظام فقد توازنه ووتيرة أنتاجه، في الوقت نفسه، بدأت قنوات التلفزيون في الارتباط ببعض المشاريع السينمائية وبالتالي ضمان حصرية التوزيع على التلفزيون، فكانت هذه هي بداية الإنتاج المشترك (في عام 1988 ، 53 ٪ من الأفلام الفرنسية تم إنتاجها بالاشتراك مع القنوات التلفزيونية).1

أما السبب الثاني مرتبط بمحتوى الأفلام، إذ أن السينما الفرنسية لم تعد قادرة على إغواء جمهورها، إنه يعاني من صورة سينمائية فكرية للغاية وغير مسلية بما فيه الكفاية، على النقيض من الأفلام الأمريكية الصارخة. 2

يجب القول أنه منذ وصول الموجة الجديدة (أي لأكثر من 20 عامًا)، فقد أملى المخرجون قوانينهم : فعلوا وأظهروا ما أرادوا ويدفعون الآن الثمن و الدليل أن العامة ينتقدونهم، ففي أوائل الثمانينات بدا التناقض واضحا بين العرض والطلب،إذ لم تعد السينما تستمع3 إلى جمهورها و إل طلباته و رغباته، وأخيرا، فإن وصول "المانيتوسكوب" والقناة الخاصة "كنال+" داخل المنازل، شجعت الفرنسيين على البقاء في المنازل الذهاب إلى قاعات السينما.

ولمواجهة هذا السخط عملت وزارة الثقافة على خلق "عيد السينما في عام 1985 هذا الاحتفال بالسينما، يعد فريدا من نوعه في العالم إذ يسمح للمشاهدين برؤية أفلام سينمائية بسعر مخفض للغاية لمدة 3 أيام، إنه نجاح كبير رائع لكنه محدود في الوقت.4

لقد شهدت الثمانينات ظهور أفلام بميزانية كبيرة: إنتاجات فائقة وضخمة ولتسهيل التصدير، لم يتردد بعض المخرجين في تصوير مباشر باللغة الإنجليزية مع ممثلين أمريكيين مثل جان جاك أنود

1 :Jean Michel Fredon,le cinéma français de la nouvelle vague à nos jours,Ed01(paris :cahier du cinéma sarl,2010),pp696-710

2 :ibid,pp 696-710

3 Ibid,pp696-710

4 : Isabel servant : apprendre le français avec le cinema français,op.cit,p 25.

(معركة النار1981، اسم الوردة 1986، العشيق 1991)أين لقيت هذه الطريقة انتقادا على نطاق واسع.1

الشيء نفسه اتبعه" لوك بيسون" الذي لم يتردد في تصوير أفلام "أمريكية"؛ أفلام ضخمة، الكثير من الحركة، الجنس، تصوير باللغة الإنجليزية. فيلمه "الأزرق الكبير" هو بلا شك أحسن فيلم الجيل الثمانين ومن المثير للاهتمام ملاحظة أن الفيلم له غرضان محتملان لإرضاء كل الجماهير، الفرنسية(مفتوح) والأمريكي (سعيد)، سوف نتذكر أيضا اسم اثنين من القادمين الجدد في البانوراما السينمائية الفرنسية التي تفرض نفسها من أول فيلم لها:

- جان جاك بينكس مع "ديفا" في عام 1981 ثم "37.2 في الصباح" في عام 1986
- ليوس كاراكس مع "الأولاد يلتقون البنات" ثم "الدماء السيئة" و"عشاق الجسر الجديد".

ويؤكد المخرجون الآخرون مواهبهم مثل كلود زيدي، وكلود بري ، وموريس بيالات ، وباتريس، يستمر رواد الموجة الجديدة في الإنتاج حتى لو كان ذلك يعني العودة إلى سينما أكثر كلاسيكية، على الرغم من الضغوطات المالية، فإن فترة الثمانينات من القرن الماضي غنية بالنجاح التجاري: "الطفرة" مع "صوفي مارسو"2، فيلم مرجعي لجميع المراهقين، فيلم "آخر قطار" مع 10 جوائز سيزار ل "فرانسوا تروفو"، "جان دو فلوريت" و"مانون المصدر" أو "دمية فوضى"كلود بري"على سبيل المثال لا الحصر.

أفرزت هذه النجاحات وجوه جديدة مثل "إيزابيل أدجاني"، و"صوفي مارسو" "إيمانويل بيار"، "ساندرين بونير"، "جولييت بينوتشي" في صنف النساء و"دانييل أوتيل"،"ريتشارد أنكونينا" "كريستوف لامبرت" في صنف الرجال.

6 . سينما التسعينات إلى غاية الألفين: السينما المقاومة :

بعد أزمة الثمانينيات، أحدثت السينما الفرنسية في التسعينات طفرة في مسيرتها حاولت من خلالها أن تجد مكانه لها في سياق تنافسي للغاية:

1 :ibid,p25.
2 :ibi,p25.

- تبلغ حصة السوق من الأفلام الأمريكية حوالي 60٪
- أشكال جديدة لتوزيع الصور (التلفزيون والقنوات الخاصة والكبلات، المانتسكوب، مشغل DVD، الإنترنت) سمحت للمشاهد بالاستفادة من برامج متنوعة في ظروف ممتازة (الفيديو المنزلي ، الشاشات 9/16 ، أجهزة الكمبيوتر).

وبهذا أصبح الجمهور أكثر تطلبًا ولا يذهب إلى دور السينما إلا لمشاهدة الأفلام التي تستحق المشاهدة، وكنتيجة حتمية فإن قانون السوق يملي قواعده، تصبح الأولوية لإرضاء الجمهور بالأفلام القادرة على التنافس مع المنتجات الأمريكية، وبالتالي الاعتبارات المالية الفائقة أصبحت ضروريَّة: اصنع له فيلمًا للإبداع واجلب المال1.

وكنتيجة لهذه الوضعية أصبحت السينما تجارية والمنتجين لديهم المزيد والمزيد من الصلاحيات فمن الآن فصاعدا، التسويق والترويج للفيلم أصبح عنصرًا أساسيًا كاختيار الممثلين وموضوع الفيلم أو المخرج.2

وينعكس التصنيع السينمائي أيضا في سنوات التسعينات، من خلال ظهور المجمعات، قاعة ضخمة توفر الراحة مع جودة الصوت والصورة لا عيب فيها، في هذه المجمعات، وجدت الأفلام الفرنسية السائدة مكانها بجانب الأفلام الأمريكية في حين يتم توزيع الأفلام الصغيرة في دور سينمائية مستقلة. و ليس بالغريب أن الأفلام الفرنسية التي حققت نجاحا في التسعينات هي أفلام ذات ميزانية كبيرة.و لقد هيمنت في سنوات التسعينات 5 أنواع من الأفلام:

- **التكيف الأدبي**: جرمينال ، مجد أبي ، قلعة أمي
- **قصص عن الخلفية التاريخية**: السخرية ، الشرق / الغرب ، امرأة فرنسية ، ميثاق الذئاب
- **أفلام تاريخية**: كميل كلاوديل ، لوسي اوبراش ، جان دارك.
- الكوميديا: الزوار ، عشاء السلبيات، الخزانة، الحقيقة إذا كذبت (واستمرارها)، أستريكس وأوبليكس ضد يوليوس قيصر، أستريكس وأوبليكس، مهمة كليوباترا.1

1 : Jean Michel Fredon،le cinéma français de la nouvelle vague à nos jours,op.ci,p p898-915
2 : Ibid,pp898-915

- أفلام عن مشاكل المجتمع (البطالة والعنصرية): الكراهية

علاوة على ذلك، إذا نظرنا إلى النجاح التجاري لتاريخ السينما الفرنسية بأكمله نلاحظ أن جميع الأفلام كوميديا تقريبا، وأنه تم صنع 5 من أصل 6 منذ فترة التسعينات الممسحة الكبرى (1966)، الزوار (1993)، أستريكس وأوبليكس، ضد يوليوس قيصر (1999)، المصير الرائع لأميلي بوليان (2001)، أستريكس وأوبليكس: عملية كليوباترا (2002).2

ولحسن الحظ، يمكن للتنوع السمعي البصري البقاء على قيد الحياة بفضل دعم الدولة والمخرجين الشباب حيث أصبحت الأفلام أكثر شخصية وأغلبها عن مشاكل المجتمع، هناك فيلمان يميزان بشكل خاص فترة التسعينات:

- "الليالي البرية" لسيريل كولارد، قصة شاب مصاب بالإيدز لديه علاقات جنس غير محمي، حيث يعتبر الفيلم السيرة الذاتية إلى حد كبير، حيث يموت المخرج الشاب بالفيروس قبل أسبوع من حفل الأوسكار حيث يحصل على أوسكار لأفضل فيلم.
- "الكراهية" لماتيو كاسوفيتز التي تبرز مشكلة الضواحي والاندماج في فرنسا3.

أما السنوات الأخيرة، ساعدت بعض الأفلام في التوفيق بين الجمهور والسينما الفرنسية مثل:

- "المصير الرائع لأميلي بولين" (2001).
- "أحد الخطوبة الطويل"وهو الفيلم الأكثر تكلفة في تاريخ السينما الفرنسية من قبل جان بيير جونيه.
- "المطربين" (أول فيلم طويل لكريستوف باراتير).
- وخاصة الفيلم المذهل "مرحبا بكم في شتي" (2008)الذي قدم أكثر من 20 مليون كمداخيل ويحمل حتى الآن السجل التاريخي في فرنسا.

---

1 : Isabel servant : apprendre le français avec le cinema français,op.cit,p 27.

2 :ibid,p28

3 :ibid,p28

يبدو أن السينما الفرنسية وجدت مكانها في قلب الفرنسيين، فحصة الأفلام الأمريكية من السوق قد استقرت بين 50٪ و55٪،وجميع الأنماط تتعايش حتى إذا بدت المنتجات الكبيرة أكثر ربحية وأكثر جذبا للجمهور.1

في الوقت نفسه، يقوم الممثلون الفرنسيون في التسعينات بتصدير أكثر فأكثر؛ إيمانوال بيارت (مهمة مستحيلة)، صوفي مارسو (القلب الشجاع، العالم ليس كاف،الفقد و الرجوع)، فينسنت كاسيل (ناديا ، المحيط 12 ، المحيط 13) جان رينو (رونين، غودزيلا، البعثة مستحيل، شفرة دافنشي)، جولييت بينوتشي (المريض الإنجليزي ، شوكولا)، جولي دلبي (قبل الغروب، قبل شروق الشمس)، جوديث غودريش (الرجل في القناع الحديدي)، فيرجيني ليدوين (الشاطئ)، أودري تاتو (شفرة دافنشي)، ماريون كوتيار (سمكة كبيرة).2

أما أواخر التسعينات وأوائل الألفية الجديدة ،كان التحدي الذي تواجهه السينما الفرنسية هو إيجاد توازن بين الربحية وحماية الحرية الفنية ويبدو أنها تمتلكها نجحت حتى لو كان هذا التوازن هشا، صناعة السينما الفرنسية هي الأولى في أوروبا وتحافظ على مكانها الثالث على المستوى الدولي وراء الهند والولايات المتحدة.

ثانيا. السينما الاستعمارية.

في ظل التطورات التي عرفتها السينما الفرنسية و المراحل التي مرت بها من توفق وتراجع وهذا في ظل فرنسا المستقلة أو المستعمرة(بفتح الميم)كانت هناك سينما مرافقة و هي السبنما الفرنسية في ظل فرنسا المستعمرة(بكسر الميم).و هو ما يطلق عليها تسمية السينما الإستعمارية.

1. السينما الفرنسية الاستعمارية: البداية والأهداف.

عملت فرنسا ومنذ بداية احتلالها للجزائر على تكريس السينما، جنبًا إلى جنب مع الآلة العسكرية وذلك لخدمة أهداف استراتيجياتها القائمة على نزعة التسلط في صراعها مع الأهالي فطوال القرن التاسع عشر تم تأسيس رؤية أسطورية عن الجزائر (بوابة الشرق الساحر) من خلال الأدب

1 : Jean Michel Fredon،le cinéma français de la nouvelle vague à nos jours،op.cit,p p920.
2 : Ibi,p920

والرسم والصورة الفوتوغرافية، عوالم غريبة من اللوحات والصور تجسد المناظر العجيبة وتعكس انبهار الفرنسيين بهذا السحر والجمال، مشاهد في كثير من الأحيان تعج بالأهالي الخاضعين ونساء حبسن في بيوتهن ... ثم جاء القرن العشرين وجاءت معه السينما.1

لقد تمحورت أهداف السينما الفرنسية ومنذ نشأتها على محاولة تأصيل بعض المفاهيم المغلوطة عن حقائق الصراع الدائر في الجزائر، إضافة إلى محاولة تقديم صورة هي أبعد ما تكون عن الحقيقة لملامح ذلك الصراع، معتمدة في ذلك على تقنيات التأثير السينمائي على ذهن المشاهد2.

عرفت الجزائر السينما مع بداية الاستعمار الفرنسي، بصفتها وسيلة من وسائل الأيديولوجيا الرامية إلى إثبات الشرعية الاستعمارية، فبعد عروض الفرجة التي أتحف بها لويس لوميار الفرنسيين في مقاهي باريس، كلف أحد أعوانه "فلكس مسغش" (Felix Mesguiche) بالتوجه إلى الجزائر لالتقاط صور للأهالي والمدن الجزائرية، فكانت الأفلام الوثائقية الأولى، التي حملت عناوين توحي بالدونية والاحتقار.3

أسهم الرعيل الأول من العسكريين في توجيه الأغراض الدعائية سعيًا لتجسيد الأفكار التي جاؤوا من أجلها، ويمكن اعتبار سنة 1905 البداية الفعلية للنشاط السينموتوغرافي في الجزائر، حيث كانت جل الأفلام المنتجة تتولاها شركتا "باتي" Pathé و"غومون"Gaumont، ومنذ ذلك الوقت ظلت السينما الاستعمارية وإلى وقت الاستقلال سنة 1962 تاريخ آخر فيلم استعماري زيتون العدالة la justice oliviers de Les لجامس بلوJames Blue، تمارس كل أشكال الزيف والمغالطة من خلال الأفلام والأشرطة الوثائقية التي قاربت المئتين (200).4

1:سليم بتقة،"المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي المضمر و المنظور"،المخبر،العدد 08، 2012،ص09.

2:نفس المرجع،ص10.

3:عيسى شرايطية،"الريف الجزائري في السينما الإستعمارية الصورة و الإيديولوجيا دراسة سوسيولوجية،مرجع سابق،ص80.

4: عيسى شرايطية،"الريف الجزائري في السينما الإستعمارية الصورة و الإيديولوجيا دراسة سوسيولوجية،مرجع سابق،ص80.

فموجات المخرجين الذين تدفقوا على الجزائر مع بداية القرن حاملين معهم معداتهم السينماتوغرافية كانت مؤشرًا واضحًا على بداية نشوء ظاهرة جديدة هي الفيلم الغرائبي Exotique الذي يتخذ من الطبيعة الجزائرية ديكورًا ومجالاً فنيًّا للتصوير السينمائي.

الأفلام الاستعمارية تستحق اهتمامًا خاصًّا، ففي إطار المشروع الاستعماري، ساهمت تلك الأفلام في إنتاج المتخيل الجمعي الفرنسي عن "الشرق الساحر"، فاعتبرت المرحلة النهائية من عملية بناء الصور التي ابتدأت باللوحة، الرواية والتصوير الفوتوغرافي، الأفلام الاستعمارية تظهر الآن كبقايا أثرية لحقبة ماضية في أوروبا التي تصورت أنها تستطيع أن تفرض بصورة نهائية هيمنة على العالم، وتعتقد أنها شرعية بحجة الحضارة، يمكننا محاولة تحديد الشكل الأساسي المشترك، الذي بني بواسطة القواعد السردية، التي عملت كشفرات ثابتة في تقديمها للفضاء الاستعماري، وبتحليلها يمكن ملاحظة أن كل عنصر يوفر تبريرًا للعملية الاستعمارية في شمال أفريقيا، يمكن التركيز على القضايا الرئيسية في بناء تصور خيالي في المنطقة المغاربية؛ مفهوم الفضاء المغاربي يتلخص في حضور الجندي الاستعماري (وخصوصًا جوقة الشرف)، وبعض الخصائص التقنية المستخدمة في إنتاج الفيلم الاستعماري، ولكن الملاحظ هو غياب "الأهلي" الذي ينظر إليه كأجنبي في بلده... من خلال العودة إلى عدد من الأفلام، والتي كانت تبث على الشاشات بين 1920 و11940

إن الصورة التي رسمتها السينما الاستعمارية للبيئة الجزائرية، هي لوحة فلكلورية منمطة، فالسينمائيون الاستعماريون لم يثر انتباههم في الجزائر غير شمسها وهوائها، ومناظرها الطبيعية الخلابة، وكأنها مجتمع خال من الحياة الاجتماعية، فلا وجود لذلك الإنسان الجزائري المسحوق، المطرود من أرضه، لا فقر ولا انتفاضات، بل كل شيء يوحي بالاستقرار. تجلت هذه النظرة الفلكلورية الاستعمارية واضحة من خلال مناظر فلكس مزقيش، فهو يقول عنها: "... ها هي الجزائر تتألق

1: سليم بتقة،"المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي المضمر و المنظور"،مرجع سابق،ص ص11-12.

تحت شمس الظهيرة... المسجد، القصبة، تلك الطرقات المتصاعدة، المنازل العربية، هنا أصور فترة شبابي وديكورها"1.

عرف هذا الاتجاه في السينما الاستعمارية تطورًا كبيرًا مع بداية العشرين، ففي سنة 1921 تم إخراج فيلم أبناء الليلLes enfants de la nuit لجيرار بورجواGerard Bourgois، ثم فيلم الأتلانتيد في السنة نفسها لجاك فيدر.

2. ظهور الأهالي في السينما الفرنسية.

منذ نشأتها، جعلت السينما الاستعمارية من المستعمر (بفتح الميم) في شمال إفريقيا، وبقية الإمبراطورية إنسانًا فاقد للغيرية الطبيعية لدخول الحياة الأوروبية في المدار الاصطناعي للأنا، إنه مجرد شخصية بكماء، أو كمبارس يظهر في الحالات "العجائبية" في أفلام مثل طارطاران ديطاراسكون Tartarin de Tarascon سنة 1934 لبرنار ريمون Bernard Reymond" وجوه محجبة"، "نفوس مغلقة" Visage voilées، âmes close، روسيل هنري HenriRoussel عام 1931 و"في ظل الحريم" Dans l'ombre du harem لليون ماثو Léon Mathot عام 1928خاصة... فهو يفقد هويته واستقلاله، يقول المؤرخ عبدالغني مجربي في هذا الخصوص: "إن جنون المستعمر هو أكبر من الصورة المنعكسة بوضوح في مشروعه للهيمنة، حلمه إخضاع الآخر، والسيطرة عليه، وهو الذي فقد أرضه، ومن ثم، ينبغي أن يفقد روحه"2.

وبالنظر في الجوانب الرمزية للسينما الاستعمارية، فإنه من السهل أن نلحظ غياب الجزائري الموجود فقط في علاقته مع السلطات الفرنسية.

إن الأهلي يفتقر إلى أي توازن نفسي، إلى هوية تحدده كفرد، إنه يقدم كعنصر ديكور، أو داخل جماعة غير رسمية تلغي أي تجسيد له، لقد ساهمت التقنيات المستعملة، مثل الصورة المركزة جدًّا التي تشوه ملامح الوجه، في التعريف "بالأهلي".3

1: سليم بتقة،"المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي المضمر و المنظور"،مرجع سابق،ص 12.

2:نفس المرجع،ص12.

3: سليم بتقة،"المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي المضمر و المنظور"،مرجع سابق،ص13.

هذا التقديم للجزائري، يتعارض مع توصيف الشخصية الفرنسية، التي كانت حاضرة بقوة في قلب الأحداث، وانعكست هذه الثنائية الضدية في عرض الأماكن؛ في الفضاء الجزائري البكر والخالي الذي يتعارض مع الفضاء "المتحضر" و"التاريخي" للمدينة الأوروبية، أو بمعنى أوسع، في جميع الأماكن في المستعمرة الفرنسية. تمثل الصحراء مركزًا طبيعيًّا في كثير من الأحيان لهذه الأفلام، مساحة فارغة، مفتوحة وخالية من أي وجود للإنسان.1

الظاهرة الملفتة للانتباه التي يجمع عليها أغلب النقاد ومؤرخو السينما، أن السينما الاستعمارية أهملت الأهالي إهمالاً يكاد يكون مطلقًا، وإذا تطرقت إليه ففي قالب منمط للقفز فوق الواقع الفعلي الذي يحكم علاقته مع المستعمر، وغالبًا ما تتميز هذه النظرة بالسخرية والاستهزاء.2

أولى الأفلام الاستعمارية تمسكت بهذا النهج، فيلم المسلم المضحك Le Musulman Rigolo1937 وعلي يأكل في الزيت Ali bouffe à l'huile، فمن خلال عنوان الفيلم يتبين المحتوى المبني على الإضحاك والسخرية من شخصية الأهلي.

هذا المحتوى نفسه يتكرر في فيلمين لكل من جورج بيسكو Georges Pescot وروني كلير RenéClaire سنة 1920 بعنوان اليتيم L' Orphelin، حيث تظهر شخصية المزابي الكاريكاتورية من خلال تقديمها في صورة بهلوانية شوهت هذه الشخصية. 3

إذن صورت السينما الاستعمارية الأهلي بصفته جزءًا بسيطًا من الديكور الكبير المؤلف من المناظر الغرائبية التي تقدم لتسلية الجمهور الأوروبي (القياد بنظرتهم الحادة، شيوخ القبائل الذين يقودون الغزوات، الوجوه الملتحفة عبر الظلال، الطرقات الضيقة، القوافل والنخيل...).4

بعد أن عرفت الحياة الاستيطانية استقرارًا وتركزًا، وبعد أن أنشأ المستعمر محيطًا يعكس صورته ويلغي المحيط القديم، برزت أفلام تجسد هذا التشكل الجديد، أبرزها فيلم صراتي المرعب Sarati

1: عيسى شرايطية،"الريف الجزائري في السينما الإستعمارية الصورة و الإيديولوجيا دراسة سوسيولوجية،مرجع سابق،ص ص123-125

2:سليم بتقة،"المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي المضمر و المنظور"،مرجع سابق،ص13

3.نفس المرجع،ص15.

4: عيسى شرايطية،"الريف الجزائري في السينما الإستعمارية الصورة و الإيديولوجيا دراسة سوسيولوجية،مرجع سابق،ص131

leterrible لأندري هيغون André Hugon الذي أخرج سنة 1937، يصور من خلال شخصية "صراتي" القيم الجديدة التي اكتسبتها التشكيلة الاستعمارية في المستعمرة، والقائمة على الجوانب المادية والانفرادية التي تعكس كيانًا وذاتًا منفصلين عما يحيط بهما، الأمر الذي أنتج أيديولوجية قائمة على العنصرية والقوة.1

لا ننسى أيضًا أن الحركة الاستعمارية نفسها غالبًا ما قدمت على أنها غزو امرأة La Conquête d'une femme، حيث يظهر الأوروبي نفسه كشخصية قوية ومتعافية، في حين تظهر الشخصية الجزائرية العنصر الأكثر ضعفًا و قهرًا، فكرة الاستعمار والغزو الغرامي انعكس في استخدام المفردات، فنجد في كثير من الأحيان استخدام مصطلحات محملة بالرموز الجنسية (على سبيل المثال الاختراق، تملك صلة، خصوبة وغيرها). بهذه الطريقة يتم تكوين متخيل يكون الفعل الاستعماري فيه عملية استيلاء وهيمنة، ويتم اختزال كفاح المستعمر في لعبة بسيطة من الإغواء، إن تجميع هذا الثنائية في كثير من الأحيان بين الجزائر و فرنسا يتم في صورة غريمين؛ امرأة فرنسية في علاقة بالجزائري في كثير من الأحيان، حيث تتخذ شكلاً أفلاطونيًا، فتكشفت نبل وغنى الشريكين، الأكثر شيوعًا كانفي الجهة الأخرى من الزوجية (رجل فرنسي وامرأة جزائرية) حيث تؤول هذه العلاقة دائمًا إلى الفشل، في هذه العلاقة كان الرجل يتبنى وظيفة الحماية، الأمر الذي يذكر بفكرة "المهمة التحضيرية"، إذا قاوم الزوجان أسباب الفشل فبفضل استيعاب2 الثقافة الغربية بواسطة العنصر الأنثوي، لكن غالبًا ما كان كسرها بسبب الخلافات السياسية في الميادين المتصلة بها في معظم الحالات، كاندلاع حرب أو ثورة، فيجبر الرجل على التركيز على مهمته على حساب المشاعر الرومانسية.3

تاريخيًا ظهرت شخصية الجندي مع الغزو مباشرة، وكانت الأداة الأساسية في عملية الاحتلال. يمكن أن نلحظ حضور جندي الجوقةLe légionnaire، فغالبًا هو مركز الأحداث، ومحرك الخطابات الدعائية الاستعمارية. ظهر في أفلام مثل الراية La Bandera لجوليان دوفيفي1935 مع جون غبان،

1.نفس المرجع،ص132

2: نفس المرجع،ص133

3: : : عيسى شرايطية،"الريف الجزائري في السينما الإستعمارية الصورة و الإيديولوجيا دراسة سوسيولوجية،مرجع سابق،ص134

أفلام تمجد العمل العسكري الفرنسي. وأيضًا في فيلم الرقيب X سنة 1932 للمخرج فلاديمير ستريزوفسكي والذي صور بمنطقة سيدي بلعباس مركز جيش الجوقة، وأيضًا فيلم جوقة الشرف للمخرج موريس قليز سنة 1938.

وتكريسًا لمبدأ التجاهل والتحقير، سعت السينما الاستعمارية إلى تطبيق النموذج الهوليودي في علاقة العسكري بالأهلي، خاصة بعد أن قام الأمريكي وليم غريفيث ببعث هذا النوع من السينما ممثلاً في أفلام "الوسترن" سنة 1910، حيث أنتجت أواخر العشرينيات والثلاثينيات عدة أفلام تتناول هذه العلاقة مثل الرقيب X وواحد من الجوقةUn des Légions وجوقة الشرف، وفيها يصور الأهالي على أنهم قطاع الطرق، مخادعون ومتعطشون للدماء، لكنهم ساديون منحطون أوغاد...مثل هذا التصوير يمكن ملاحظته ضمن النموذج الهوليودي كالآتي:

الهندي l'indien= الأهلي = شرير، بدائي، خارج عن القانون، متوحش.

الكوبوي Cow boy = العسكري = شريف، متحضر، منضبط، شجاع1

من جهة أخرى وعلى المستوى الأيديولوجي، كان من المفترض أن تعمل هذه الصور على تشجيع الاستيطان في المستعمرات، والتي كانت تعاني في سنة 1930 من نقص في الجالية الفرنسية، شاركت السينما في هذا المشروع الرامي إلى تشجيع المعمرين على المجيء، ولاسيما خلال الاحتفال بالذكرى المئوية لغزو الجزائر، وقد صادف ذلك المعرض الدولي L'Exposition coloniale internationale الشهير في باريس حول المستعمرة في عام 1931، فظهرت مجموعة من الأفلام المدعومة مباشرة من قبل السلطات الاستعمارية، لإعطاء الصبغة "الرسمية" للصناعة السينماتوغرافية، وهو ما يفسر الوسائل التقنية الكبيرة التي سخرت لهذا العمل، نجد في هذه الأفلام بعدًا توثيقيًّا عرض تقريبًا لإعطاء مظهر الموضوعية، وخدمة لتبرير الشرعية الاستعمارية. هذا الموضوعية المفترضة تتجلى في تركيب البطاقات الجغرافية والطبوغرافية ، والنصوص القصيرة الصامتة التي تكمل الصور.2

1: سليم بتقة،"المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي المضمر و المنظور"،مرجع سابق،ص15

2: سليم بتقة،"المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي المضمر و المنظور"،مرجع سابق،ص15

معظم هذه الأفلام (مأساوية وعنيفة في بعض الأحيان) مأخوذة عن روايات لكتاب تلك الحقبة الاستعمارية كألفونس دودي (طارطاران دي طراسكان) بيار بونوا (الأطلنتيد) جون قينيو(صراتي المرعب) جون ماكيس (جوقة الشرف) لوسيان برنار (في ظلال الحريم) جون بيليغري (زيتون العدالة).... أفلام غارقة في الزيف والمغالطة والبعد عن الحقيقة، تداخل الأماكن، والمعلومات يفتح باب المقارنة مع الغرب البعيد Far West بفضاءاته الواسعة العذراء، وبحدوده الممتدة، الأهالي والغزاة.... الاستيلاء على الأراضي الواسعة، ولادة أمة1.

الفيلم الاستعماري يحاول بناء دائرتين؛ دائرة الممثلين للمتروبول (جنود، مستوطنين، ومبشرين) ودائرة الأهالي المستعمرين، وبطبيعة الحال فإن الدائرة الأولى هي التي تهم صناع السينما، دائرة المستعمر الذي يتمتع بوضع إيجابي ومريح. الأهلي المستعمر في المقابل، يتحرك، لا يجد الراحة مطلقًا، ولكن إظهار "البطل الكولونيالي "الواثق من نفسه والأهلي المتوحش، الذي لا يعرف الاستقرار يشير إلى أن وراء الكواليس، تتراءى أعراض زوال الاستعمار. هذا البعد المغيب في الخطاب السينمائي سنوات ما بين الحربين، يعلن عن مزيد من الاضطرابات، إنها نهاية الإمبراطورية.2

ثالثا: الصورة النمطية للمهاجر الجزائري: إحداثياتها، وانعكاساتها.

1. خصائص الصورة النمطية.

تتميز الصورة النمطية بمجموعة من الخصائص يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

1-1/ تتصف بالقدم والشمولية فهي قديمة قدم الوعي البشري ذاته كما أنها شاملة بمعنى أن كل البشر يكونون صورا ذهنية وتكون باتجاههم الصور أيضا وهذه العملية عملية توافقية لا ترتبط بأشخاص معينين أو بزمان معين بل وظيفة بشرية عامة أو جزء من الطابع البشري3.

1: نفس المرجع،ص16

2:نفس المرجع،ص16

3:ساير مصلح حامد،"الصورة الذهنية لرجل الأمن كما يدركها الجمهور السعودي دراسة ميدانية في مدينة "(رسالة،جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية،2012)،ص39

2-1/الميزة البارزة للصورة النمطية هي الثبات والتكرر دون تغيير ولذلك فان الصورة النمطية لشخص ما- كما يقول ميس-هي صورة ثابتة بالمقارنة مع الصورة التي تتغير تبعا للظروف والملابسات الواقعية1.

3-1/ عدم مطابقتها للواقع2 ولأنها عبارة عن تعميمات مؤسسة على الشائعات أو الآراء التي لا تشتد إلى براهين علمية تجريبية ولذلك فهي تبنى على أوهام أو معلومات غير دقيقة أو خيالات ذاتية تكونت لدى الإنسان أو الجماعة من خلال التجارب السابقة والخيرات وعن طريق التلقي من وسائل الاتصال والإعلام، وعلى هذا الأساس فهي محملة بالمشاعر الذاتية ومشحونة بالعواطف الشخصية التي يصعب تغييرها أو تنفيذها بسهولة ويسر3.

4-1/ تجسيد لواقع فكري معين فقد تكون نتيجة لعمليات متعمدة ومقصودة وتتابع عوامل متعددة تاريخية واجتماعية وسياسية واقتصادية و ثقافية قديمة و جديدة، وبالتالي فإن الذي يهيمن على الاتجاه السائد في الصورة النمطية، عوامل وقوى اجتماعية ونفسية تحدث فعلها في مجال الحياة الاجتماعية لمن يعتنقونها، ومثال عن ذلك صورة العرب لدى اليهود4، وهي متعددة سياسية واقتصادية و اجتماعية لصيقة بالنسبة للمجتمع الإسرائيلي من جهة ومتعلقة بتطورات الصراع العربي الإسرائيلي من ناحية أخرى.

5-1/ ليست مجرد محاكاة ولكنها إطار للذاكرة، وعملية بناء التصورات، ويستغرق بناؤها وقتا طويلا5، فالصورة التي يكونها مجتمع ما عن مجتمع آخر في إنتاج أحداث خلفيات وتراكمات عبر السنين6،

---

1 :عبد القادر طاش،صورة الإسلام في الإعلام الغربي(القاهرة:الزهراء للإعلام الغربي)،ص23

2:ساير مصلح حامد، الصورة الذهنية لرجل الأمن كما يدركها الجمهور السعودي دراسة ميدانية في مدينة،مرجع سابق،ص39

3: عبد القادر طاش،صورة الإسلام في الإعلام الغربي،مرجع سابق،ص14

4:نفس المرجع،ص14

5: ساير مصلح حامد،"الصورة الذهنية لرجل الأمن كما يدركها الجمهور السعودي دراسة ميدانية في مدينة،مرجع سابق،ص40.

6:أديب خصور.صورة العرب في الإعلام الغربي(دمشق:المكتبة الإعلامية،2009)،ص15.

وهي سهلة النشوء والتكوين، وترتبط قوتها وضعفها لدى اتصال الفرد بالأشخاص أو الأشياء موضوع الصورة1.

1-6/ تحمل الصورة حكما قيما، وتعكس خيارا وتعبر عن إدراك، لذا في دراسة مضمونها وعناصرها وخصائصها وحركتها تظهر طبيعة الإرث الثقافي والبعد الأيديولوجي والزاد المعرفي 2.

1-7/للصورة مقدرة كبيرة تقنين الفكرة التي يجسدها، وهي القالب الذي تصب ضمنه ويحفظها من الضياع، ويسهل انتشارها، وعندما تشكل الصورة لتصبح بحد ذاتها منطلقا لعمليات فكريات جديدة تضاف إلى الصورة فتبلورها3.

1-8/ أن صورة الأمم؛ أي الصورة التي تكونها أمة عن أخرى ليست حاصل توحيد، أو تجميع لصورة الأمم التي يمثلها كل فرد من أفراد هذه الأمة عن أمة أخرى، وهي جزء لا يتجزأ من سلوكها تجاه تلك، ويتم تحديد الصورة داخل الأمة عبر فترة تطال الأجيال، ليس بضرورة أن تكون الصور موحدة داخل الأمة، إنما بناء على حقيقة المصالح، وعلى التجارب المختلفة، يمكن لهذا الجزء أو ذاك من الصورة المقبولة، أن يظهر بوضوح أكبر، أو يبرز لدى هذه الطبقة، أو تلك أو لدى هذه الجماعة أو تلك، وفي أبعد الاجتماعات يمكن أن توجد أيضا داخل الشعب الواحد مواقف متباينة تجاه شعب آخر4.

1-9/ أن الأحكام المسبقة قوالب سلبية أو رافضة، تتخذ عن شخص أو جماعة من الأشخاص، حيث تحصل هذه الجماعة بسبب الموافقة المقولبة على صفات محددة أصلا، يصعب جدا5 تصحيحها بسبب الجمود والعناد والشحنات الانتقالية، حتى لو تم التعايش مع تجربة مناهضة للحكم المسبق.

---

1 :ساير مصلح حامد،"الصورة الذهنية لرجل الأمن كما يدركها الجمهور السعودي دراسة ميدانية في مدينة،مرجع سابق،ص40.

2: أديب خصور.صورة العرب في الإعلام الغربي،مرجع سابق،ص15.

3:نفس المرجع،ص15.

4: نفس المرجع،ص16.

5: أديب خصور.صورة العرب في الإعلام الغربي،مرجع سابق،ص16.

1-10/التعميم وتجاهل الفروق الفردية: تقوم الصورة الذهنية على التعميم المبالغ فيه، ونظرا لذلك فالأفراد يعرضون بطريقة آلية أن كل فرد من أفراد الجماعة موضوع الدراسة تطبق عليه صورة الجماعة ككل، على الرغم من وجود اختلافات وفروق فردية، والأفراد يستسهلون في إصدار الحكم على الأفراد، من خلال تصنيفهم ضمن جماعات أخرى، ويترتب على ذلك أن الفئات والجماعات والمهن المختلفة يكون عنها الجمهور صور ذهنية؛ تتسم بالتعميم وتتجاهل الفروق والاختلافات التي قد تكون في بعض الأحيان جوهرية وأساسية.1

1-11/تؤدي إلى الإدراك المتحيز: تؤدي الصورة الذهنية إلى تكوين إدراكات متحيزة لدى الأفراد، فالصور الذهنية تبنى أساسا على درجة من درجات التعصب، لذا فإنها تؤدي إلى إصدار أحكام متعصبة ومتحيزة، فمن خلال الصور الذهنية يرى الأفراد جوانب من الحقيقة، ويهملون جوانب أخرى، لأنها لا تتماشى مع معتقداتهم ولا تتسق مع اتجاهاتهم 2.

1-12/التنبؤ بالمستقبل: تسهم الصور الذهنية في التنبؤ بالسلوك والتصرفات المستقبلية للجمهور اتجاه المواقف والقضايا والأزمات المختلفة، فالصورة الذهنية المنطبعة لدى الأفراد باعتبارها انطباعات واتجاهات لدى الأفراد حول الموضوعات والقضايا والأشخاص، يمكن أن تنبئ بالسلوكيات التي قد تصدر عن الجماهير مستقبلا. 3

1-13/تخطي حدود الزمان والمكان: تتسم الصورة الذهنية بتخطيها لحدود الزمان والمكان، فالفرد لا يقف في تكوينه لصورة ذهنية عند حدود معينة، بل يتخطاها ليكون صورا عن بلده ثم العالم الذي يعيش فيه، بل وتمتد الصور التي يكونها إلى ما وراء المجرة التي يسكنها4، وعلى مستوى الزمان فالإنسان يكون صور ذهنية عن الماضي ويكون صور ذهنية عن الحاضر، إضافة إلى المستقبل، وبذلك

1:نجم عبد خلف العيساوي،"العوامل المؤثرة في تشكيل الصورة الذهنية للحزب السياسي في العراق كما يراها الإعلاميون العراقيون المقيمون في عمان"(رسالة ماجستير،جامعة الشرق الأوسط،2015)،ص47.

2:نفس المرجع،ص47.

3:نفس المرجع،ص48.

4: نجم عبد خلف العيساوي،"العوامل المؤثرة في تشكيل الصورة الذهنية للحزب السياسي في العراق كما يراها الإعلاميون العراقيون المقيمون في عمان،مرجع سابق،ص48.

يتضح أن الإنسان يكون صور ذهنية عن الأزمنة والأمكنة المختلفة، وفقا لمعارفه ومدركاته ومشاهداته، إضافة إلى قدرته على التخيل والاستنتاج.

2/ وسائل ترويج الصورة النمطية للعرب والمسلمين.

2-1/ الرواية والقصة: إن للقصص والروايات تأثيرا قويا في مجال صياغة الأفكار والمواقف والاتجاهات في المجتمع الغربي، ويلقى هذا الفرع من فروع الفن والأدب رواجا واسعا في أوساط الشعوب الغربية وقد أسهم الفن الروائي في الغرب في تشويه صورة الإسلام والعرب بشكل ملحوظ وفي ذلك يقول "جاك شاهين" انه قرا ثلاثين رواية أمريكية وإذا أراد أن يصف ما قراه فيها من صور مشوهة عن العرب لاحتاج إلى أن يؤلف عدة كتب1.

وتركز المؤلفات القصصية عن العرب على الخرافات والإغراق في الملذات. و"ألف ليلة وليلة" تعتبر في الغرب الفكري نموذجا للحياة العربية، يعتمد عليها الكثير من المؤلفين الفرنسيين في مؤلفاتهم؛ فأحد المؤلفين يكتب عن الحب والجنس عند العرب متصورا العربي كبطل من أبطال "ألف ليلة وليلة"، يعيش في غموض يؤمن بالخرفات والجن يكره العمل وتحضنه الجواري من كل جانب كما أن الباحثة "سوزان جان ستافا" تعتبر "ألف ليلة وليلة"، مادة لدراسة ثقافة العصور الوسطية للقاهرة والعصر المملوكي2.

وتعتبر الروايتين: "انحناءة في النهر" لنييول والأخرى بعنوان "الانقلاب" لابدايك نموذجين لتشويه صورة الإسلام والعرب في مجال الرواية، وكلا القصتين تتحدثان عن الإسلام في إفريقيا ولكن سياقهما العام يحمل دلالات عن الوضع الراهن للإسلام، واليوم "انحناءة في النهر" هي أكثر الروايتين جدية والتصاقا بالسياسة، والشخصيتان الرئيسيتان فيهما هما كونراد وفورستر، ورغم أن الإسلام لا يشبه أيا منهما فإن الكاتب يتناول الإسلام عن قرب ومن موقع مواطن3 من العالم الثالث، ليستطيع حسب زعم النقاد الأمريكيين المتحمسين له أن يهتم الإسلام مسلحا بالمعرفة المباشرة والأولية، أما

1 : عبد القادر طاش،صورة الإسلام في الإعلام الغربي،مرجع سابق،ص69.

2:نفس المرجع،ص70.

3 : عبد القادر طاش،صورة الإسلام في الإعلام الغربي،مرجع سابق،ص 70.

قصة ابدايك فهي محاولة يائسة لإعادة كتابة قصة ايفلين ووف "الأذى الأسود" في محاولة لإظهار السود والمسلمين الأمريكيين والسوفييت جميعا مثيرين للسخرية بالتساوي 1.

2-2/ الموسوعات والكتب المدرسية.

رغم أنه من المفترض أن يكون العلماء والأساتذة والجامعات والباحثون الأكاديميون متحلين بالروح العلمية ، والأمانة الموضوعية، وأن تكون دراساتهم العلمية مصادر ومراجع تتصف بالمصداقية إلا أن كثيرا من هؤلاء العلماء والباحثين في الغرب يفتقدون هذه الصفات التي يتشدقون بها ويطالبون الآخرين بها عندما يتحدثون عن الإسلام والعرب2.

تعتبر صورة الإسلام والعرب في الكتب والمناهج الدراسية الغربية امتدادا للصورة التاريخية التراكمية السلبية المشوهة للدين الإسلامي، وحضارته وأتباعه، وتبقى الصور الذهنية السلبية التي ينتجها الكتاب الدراسي الغربي ذات خطورة لا تقل عن خطورة عما تشبه وسائل الإعلام الغربي، إذ تتوجه إلى الأطفال والتلاميذ الذين ينشؤون منذ الصغر على فكرة أن الإسلام أقل شأنا من الإنسان الغربي3، وتعد الكتب مصدرا أوليا يستمد منه الطالب مواقفه واتجاهاته إزاء كثير من الجماعات العرقية المختلفة، إذ أن الكتب المدرسية تزود التلاميذ بما يحتاجونه من معلومات عن التاريخ و حضارات العالم الذي يعيشون فيه.

قام "اياد القزاز" أستاذ علم الاجتماع في ولاية كاليفورنيا في سكرمنتو بتحليل محتويات ستة وثلاثين كتابا مدرسيا للعلوم الاجتماعية مقررة للتدريس في المدارس الابتدائية والمتوسطة في ولاية كاليفورنيا في الو.م.أ، وفي غيرها من الولايات خلال السنة الدراسية 1974_1975، ومن بين هذه الكتب المنهجية تلك التي نشرتها دائرة التعليم في ولاية كاليفورنيا والمخصصة4 للاستعمال في الولاية فقط، وكذلك تلك التي نشرها ناشرون خاصون وتستعمل في أرجاء الولايات المتحدة كافة؛ وجد

---

1 :نفس المرجع،ص70.

2: نفس المرجع،ص74.

3: حلمي خضور سام،صورة العرب في الصحافة البريطانية دراسة اجتماعية في الثبات والتغير في مجمل الصورة،ط1(بيروت:لبنان،1988)،ص89

4: حلمي خضور سام،صورة العرب في الصحافة البريطانية دراسة اجتماعية في الثبات والتغير في مجمل الصورة ،مرجع سابق،ص89.

القزاز في تمحيصه لصورة الإسلام كما رسمت هذه الكتب أنها صورة مشوهة للعقيدة الإسلامية تفرط في تأكيد ما على طبيعة الإسلام العنيفة والمولعة بالقتال: "بدا المحمديون كذلك بفتح الأمم الأخرى وإجبارها على قبول الذين الجديد" "إن المسلمين الأوائل نثروا الديانة بالسيف كان الإسلام دين قتال وقد انتشر فيها وراء حدود الجزيرة العربية"، والصورة المهيمنة الأخرى التي تسود في هذه الكتب هي صورة الرق ومركز المرأة: "إن الرق والحالة الدنيا للمرأة أمران مقبولان في الإسلام" إن كتابهم المقدس "القران" يعظهم بان تكون المرأة عبدا للرجل وعبودية الرجل يوافق عليها القران كذلك ويحاول احد الكتب أن يثبت هذه الصورة عن المرأة: "أن المرأة المحجبة هي رمز للثقافة الإسلامية"[1]

أما في الكتب الفرنسية فعرض متحفظ للإسلام وتجاهل متعمد للعرب حيث لا تفرق نصوص الكتب المدرسية في كتب القراءة الفرنسية في المرحلة الابتدائية بين المفردات الثلاثة: "البدو" و"العرب" و"المور" وتستخدمها بغير تمييز للدلالة على الشخصيات نفسها، ويعزز المعجم هذا التماثل، إذ يعرف "البدوي" مثلا بأنه "عربي راحل من الصحراء"، وتتسم شخصيات العرب[2] أو البدو في القصص بطابع الدونية إذا كانوا تابعين، أو بطابع عدائي إذا نجحوا في الهرب من نطاق نفوذ الشخصيات الفرنسية، ويظهر نقص الشخصيات العربية أو البدوية خلقيا وعقليا واقتصاديا ومهنيا، حينما يتم مقارنتهم بصفات أو أدوار لشخصيات فرنسية في هذه النصوص أو الكتب، ويبدوا أن العربي الطيب أو البدوي الطيب استثناء شاذ في الكتب المدرسية، فإذا ما ظهر على هذا النحو كان ذلك كشخصية ثانوية "مجهولة ودون ملامح" وأحيانا "كشخصية جامدة بغير حراك"، ولا تهتم النصوص ومرفقاتها بذكر أي شيء عن العرب المعاصرين؛ سواء كانوا في ديارهم أو في فرنسا، وهذا لاستبعاد المنظم للشخصيات العربية المعاصرة التي تعيش في صفوة وشوارع ومصانع فرنسا، يشير إلى أنه تجنب مقصود وليس مجرد غياب[3].

2-3/ الصحافة المطبوعة (الصحف والمجلات).

1: نفس المرجع،ص89.

2: مجموعة من الكتاب، صورة العرب و المسلمين في المناهج الدراسية جول العالم،ط1(السعودية:مجلة المعرفة،2003)،ص ص13،14.

3: مجموعة من الكتاب، صورة العرب و المسلمين في المناهج الدراسية جول العالم،مرجع سابق، ص ص13،14

يمكننا هنا الإشارة إلى عناوين بعض الأغلفة والمقالات في الصحف والمجلات الغربية للتدليل على الصور التي يرسمها الغرب عن العرب والإسلام، ففي دراسة نشرها "عبد الكريم بوفرة" تتبع فيها أنواع الإساءات التي ألصقت بالإسلام والمسلمين في الصحافة الفرنسية وذلك من خلال عناوين أغلفة بعض الجرائد والمجلات وقد جاءت هذه الدراسة طافحة بكل أشكال الطعن والتشويه والازدراء لكل ما هو إسلامي ومن هذه العناوين:

- تونس _ الرباط _ الجزائر _ دكار _ ابيدجان _ ياوندي.... هل يجب إصلاح رمضان؟ تحقيقات حول شهر مقدس
- العنكبوت الإسلامية تنسج خيوطها في أوربا: فرنسا _ بريطانيا _ تركيا _ ألمانيا.
- الحجاب المؤامرة: كيف يتغلغل الإسلاميون في فرنسا.

أما مجلة التايمز الأمريكية وفي عددها الصادر بتاريخ 1979/04/16م ، كانت صورة وموضوع الغلاف عبارة عن "مؤذن" ،وكأنه يدعو إلى الصلاة وقد كتب عنوان بخط لافت "عودة المجاهد"، وقد تناول المقال بالداخل ظاهرة المد الإسلامي والصحوة التي تدب في العالم الإسلامي ووصف المقال هذه الظاهرة بأنها تمثل روح التعصب والعودة إلى همجية القرون الوسطى**1**.

وفي أبريل سنة 1992م كان موضوع الغلاف لمجلة "الايكونومستا" حول "الإسلام" إلى جانب صورة لرجل يرتدي ملابس تقليدية ويقف إمام مسجد وهو يحمل بندقية، وفي نفس التوقيت تخرج مجلة تايمز الأمريكية بتقرير حول الإسلام: ...هل يجب على العالم أن يخاف؟، ونشرت على غلافها صورة لمئذنة إلى جانبها يد تحمل بندقية آلية، وليس من شك في أن القارئ الغربي في الغالب الأعم يقع تحت أسر هذه العناوين، أو الشعارات المقرصنة ،فينظر إليها باعتبارها مسلمات غير قابلة للشك أو الطعن، وتتعدى هذه الصورة لكل من يقف أمام الأكشاك2، أو المكتبات التي تبيعها، إذ غالبا ما

1 :عطية فتحي الويشي،"الخواف الاسلامي بين الحقيقة و التضليل"،سلسلة دعوة الحق،العدد19،ص134.

2:سامي مسلم،صورة العرب في صحافة ألمانيا الإتحادية،ط2(بيروت:مركز دراسات الوحدة العربية،1986)،ص61.

يأخذ الزائر فكرة عن مضمونها، من خلال عناوين أغلفتها التي تلفت النظر بخطها العريض وصورها الفنية المعبرة.

ومن بين الوسائل المستخدمة في الصحافة المطبوعة لرسم صورة العرب والإسلام الصور والرسوم والكاريكاتور، وقد ساعد الاعتقاد عند كثير من الناس بأن الإساءة إلى الإسلام باستخدام الرسومات الكاريكاتورية لم تبدأ إلا مع الصحيفة الدانماركية "يولاندس بوسطن" سنة 2005م، وهذا الاعتقاد خاطئ، فالرسم الكاريكاتوري وظف في عملية تشويه الإسلام والمسلمين في الغرب قبل ذلك سنوات طويلة، والمتتبع لهذا الموضوع خاصة في الآونة الأخيرة يلمس إصرارا كبيرا من قبل بعض المنابر الإعلامية الغربية على استفزاز مشاعر المسلمين والطعن في مقدساتهم، فلقد أطلق رسامو الكاريكاتور العنان لمخيلاتهم من أجل تصوير العرب والمسلمين في الصحف والمطبوعات الإعلامية بأشكال وهيئات وحالات مشوهة، لقد كانت ملامح الشخصية العربية والإسلامية في تلك الرسوم نمطية تعبر عن بناء فكري مركب، كما وتتكون عبر تاريخ الاحتكاك بين الغرب والشرق، فالأنوف معقوفة العيون ذات نظرات شرهة تطفح بالشر، واللباس دائما عبارة عن عباءة خليجية وشماخ أحمر، وهو حافي القدمين، لأنه بدوي وليس متحضرا، أما وطنه فهو عبارة عن صحراء جرداء، تختزن في باطنها بحرا ممتدا إلى ما لا نهاية من البترول، وقد يتم أحيانا الربط بين العربي وديانته الإسلامية كما حصل إبان أزمة النفط، عندما أراد بعض رسامي الكاريكاتير التعبير1 عن الارتفاع المهول في أسعار النفط لمصلحة المصدرين والمنتجين، فعمدوا إلى تصوير المؤذنين للصلاة واقفين على المآذن، وهم يتلون آخر أنباء انهيارات أسعار الأسهم في البورصات العالمية بدلا من كلمات الآذان2 .

2-4/ الإذاعة والتلفزيون.

تتمتع وسائل الاتصال المرئية وخصوصا التلفزيون بقدرة فائقة على التأثير، وذلك بحكم خصائصها المميزة التي تجعلها تستخدم الصورة إلى جانب الصوت، فتجسد الحدث أو الفكرة وتستقطب حاستي السمع والبصر، وإذا كانت الصحافة المطبوعة أداة فاعلة في التأثير على عقلية

1: أنجمار كالسون،الاسلام و أوروبا تعايش أم مجابهة(القاهرة:مكتبة الشروق،2003)،ص15.

2:أنجمار كالسون،الاسلام و أوروبا تعايش أم مجابهة،مرجع سابق،ص15.

النخبة في المجتمعات الغربية، فان التلفزيون له تأثير واسع وقوي على عامة الناس، فيسهمان في صنع الوعي الجماهيري وتوجيه العقل الاجتماعي1، حيث يؤكد الباحث الأمريكي "جورج غيربنز" أن التلفزيون يشكل القيم والعادات السلوكية الأمريكية أكثر من أي وسيلة أخرى، وأنه كلما زادت مدة المشاهدة كلما أصبح المشاهد يميل إلى الاعتقاد بالعالم، ورؤيته وفقا لما يقدمه التلفزيون، وذلك بالرغم من أن ما يقدمه مضلل2.

كما تلعب برامج الأطفال دورا مهما في ترويج هذه الصورة، حيث يمارس التلفزيون أقوى أثر له على الأطفال، إضافة إلى برامج الأطفال، تلعب الكوميديا التلفزيونية دورا مهما في تشكيل الصورة النمطية، حيث تقوم على أساس تحقيق التعليم والتوجيه من خلال سلبية المشاهدون، الذين يأخذون معلومات ومواد الترفيه أكثر من المواد الجدية، وتلعب مواد الترفيه دورا هاما في تشكيل المواقف والأفكار بما فيها السياسية، كما تلعب دورا دعائيا بالرغم من أنها تستقبل كمجرد ترفيه3.

2-5/ السينما.

تعتبر السينما اقوى الأسلحة الفكرية على المتلقي، غذ تنفذ إلى عقل مشاهديها لتؤثر فيهم وتصوغ أفكارهم ومبعث قوتها، إنها تمتلك من الإمكانيات التأثيرية الهائلة ما لا يملكه المسرح وما لا يملكه فن آخر، كما أنها ليست أداة للتسلية أو الربح فقط، وإنما تبث رسائل فكرية محددة، تسلب العقول بالإثارة والتشويق، ونتيجة لذلك أصبحت الثقافة التي نتحصل عليها4 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 والعنف5.

1: عبد القادر طاش،صورة الإسلام في الإعلام الغربي،مرجع سابق،ص96

2 :أديب خضور صورة افسلام في الأعلام الغربي،مرجع سابق،38

3:نفس المرجع،ص78

4:محمد منير حجاب متولي،المحتوى الثقافي و التربوي للفيلم السينمائي،ط1(مصر:دار الفجر للنشر و التوزيع،1998)،ص35

5 :نفس المرجع،ص35.

يؤكد كثير من الباحثين على أن وظيفة الإعلام والسينما لا تنحصر في نشر الصور النمطية فحسب، بل كذلك القيام بتضخيمها بدرجة كبيرة، وبطبعها بقوة في أذهان المتلقين، إلى الحد الذي يشعر فيه أنه التقى فعلا بالشخصيات التي تناولتها وسائل الإعلام والسينما1، وقد تنبهت القوى اليهودية في السينما الأمريكية والأوربية منذ نشأة السينما إلى ضرورة تشويه التاريخ الإنساني في كل فتراته، للحصول على أفكار تساند وتدعم قضاياه الدينية والسياسية، ولقد كان موقف السينمائيين اليهود من أمثال نورب وانتوني مان وهنري بلانك ودافيد تيلر ينسجم مع الموقف اليهودي عموما من الحروب الصليبية2.

لقد قدم الناقد الفني "أحمد رأفت بهجت" في كتابه "الشخصية العربية في السينما العالمية"، أكثر من 150 فيلما سينمائيا، تتبع فيها مسيرة التشويه السينمائي المتعمد للشخصيات العربية منذ فيلم "بساط بغداد"، الذي أنتج عام 1915 في الو.م.أ الى أوائل الثمانينات من هذا القرن، وقد تناول "بهجت" بعض الأفلام الدينية والتاريخية للمخرج "سيسيل دي ميل"، التي كانت تهدف إلى تشويه صورة المسلمين في العقل الغربي، ومناصرة اليهود على حساب العرب، ومن هذه الأفلام "الوصايا العشر" 1923، "ملك الملوك" 1937، "علامة الصليب" 1932، والذي يشاهد هذه الأفلام سوف يكتشف أن "سيسيل دي ميل" كان يتخذ من عنصر مناصرة اليهود بعدا مشتركا لا يحيد عنه، وفي الوقت نفسه كان يلتقط الأحداث الدينية والتاريخية التي تتيح له المزج بين الدين والجنس لأسباب تجارية بحتة3.

لقد تناولت السينما العالمية موضوع الثورات العربية والإسلامية من عدة جوانب؛ فالسينما الغربية عامة كانت تصورها بالطريقة الخاطئة والمشوهة التي تخدم مصالحها، خاصة أنها اتبعت الأسلوب نفسه مع مختلف الحركات التحررية في العالم4.

1:عبد القادر طاش،صورة الإسلام في الإعلام الغربي،مرجع سابق،ص61.

2 :قاسم عبد الله،رؤية إسرائيلية للحروب الصليبية،(بيروت:دار الموقف العربي)،ص3.

3 :ريجينا الشريف،الصهيونية غير اليهودية،ترجمة احمد عبد الله عبد العزيز(الكويت:المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب)،ص28.

4 :نفس المرجع،ص28.

لقد تجاهلت السينما العالمية الشخصيات المهمة في تاريخ هذه البلدان عن عمد، واكتفت بتصوير بعض الشخصيات العربية الهامشية، وهي غالبا شخصيات لعبت دورا مساندا للاستعمار الأوربي، قصد تشويهها من خلال حبكات سينمائية موغلة في خبثها ،فقد تجاهلت السينما الغربية الزعيم الجزائري "الأمير عبد القادر محيي الدين الجزائري"، الذي ظل يحارب الاستعمار الفرنسي من 1832 إلى1847، وتجاهلت الزعيم المراكشي الأمير "عبد الكريم الخطابي" ، والزعيم الليبي "عمر المختار" الذي كافح في برقة وطرابلس ضد الغزو الإيطالي، وقد صاحب هذا التجاهل نغمة خافتة تحاول أن تصبغ عن بعض الأفلام بعدا حياديا، عندما تجعل القادة الفرنسيين يلتحمون ببعض الزعماء القبائل المتحالفين معهم1.

إن الأفلام السينمائية في الثمانينيات قدمت صورة العرب على أنهم شيوخ البترول السفاحون، ومنذ التسعينيات وإلى الآن أصبحت الصورة المقدمة عن العربي، أنه إرهابي أصولي متعصب يصلي قبل أن يقتل الأبرياء. 2

إن مئات الأفلام التي أنتجت منذ عام 1914م وحتى 2001م، تصور العرب وكأنهم شر خالص حيث يبدون خطرين ومتخلفين عند النظر إليهم عبر عدسات هوليود المشوهة، التي رسخت بداخل الوجدان العربي صور نمطية للإرهاب العربي، الذي يدمر العالم خاصة بعد أن استمر عرض فيلم "الرهائن" 1993، لفترة طويلة وهو يقدم العرب والمسلمين على أنهم أوغاد، يقتلون بأعصاب هادئة، وفي فيلم "الحصار" عندما تحدث في الفيلم حوادث تفجر3 في البيت الأبيض، وفي عدد من المتاجر، يبحث مدير المخابرات الأمريكية في سجلات أبناء الجالية العربية والإسلامية الأمريكية عن

1:محمد أحمد الصغير علي عبيد،"الصورة النمطية للعرب و تشويه التاريخ في السينما العالمية"،نماء لعلوم الوحي و الدراسات الإنسانية، العدد2 ،2018،ص ص131-132.

2.نفس المرجع،ص ص131-132.

3: محمد أحمد الصغير علي عبيد،"الصورة النمطية للعرب و تشويه التاريخ في السينما العالمية ،ص 133.

الإرهابيين الذين ارتكبوا هذه الجرائم، وفي ذلك إيماء إلى أن أية حوادث إرهابية، لا يمكن أن يقوم بها إلا عرب ومسلمون.1

3/ صورة المهاجر الجزائري في السينما الفرنسية.

إن تمثيل الجزائري في السينما الفرنسية يرافق تاريخ الهجرة الجزائرية، ففي العقود الأخيرة استثمرت العلوم الاجتماعية بشكل كبير في دراسة تمثيل الأقليات في الفن السابع، إذ تعتبر الأعمال الرائدة لكل من Alec.G، Carrie Tarr، d'Yvan Gastaut ، ومؤخرا أعمال Julien Gaertner هي التي وضعت اللبنة الأساسية للتحليل المتعمق للمكانة المخصصة للجزائري–التي تندمج مع المغاربي– في السينما، إن التاريخ الاجتماعي للعروض يسمح لنا أن نفهم قوة الصور النمطية، وتواطؤ أعمال الخيال مع تاريخ الهجرة الجزائرية، فقد كانت السينما الفرنسية دائما في الطليعة، ومضخمة للاضطرابات الثقافية والاجتماعية التي تحدث في مجتمعنا، ومع اختلاط المجتمع الفرنسي بالمهاجرين الجزائري فإن السينما الفرنسية اتخذته كموضوع تروضه تتغذى عليه لكي تتجد. 2

لقد اعتمدنا في تصوير صورة المهاجر الجزائري في السينما الفرنسية عى تقسيمها حسب التتقسيم الذي قدمه الباحث Alec G.Hargreaves ؛ الذي يقسم تمثيل الأنساب في كتابه"Trois âges cinématographiques des maghrébins en france " إلى ثلاثة أعمار تقليدا للأعمار الثلاثة الشهيرة للهجرة في أعمال الباحث الاجتماعي "عبد المالك صياد"،.العمر الأول والتي أطلق عليه سم "نظرة خارج المجتمع المضيف(regard situé à l'extérieur de la sociétéd'acceuil)، العمر الثاني"نظرة انتقالية على المجتمع المضيف"**3** (un regard de transition، en marge de la société d'acceuil)، والعمر الثالث والأخير "عرض شامل يضع المغاربيين بشكل أساسي داخل

1:نفس المرجع،ص133.

2 :Naim Yahi,le métissage en salle ou les algériens à l'écran",hommes et migrations,1,janvier,2012,p11

3 :Alec G Hargreaves،« les tois ages cinématographiques des maghrebins en France »,in migrance,n037, 2012,p95.

المجتمع المضيف" (maghrébins foncièrement à un regard inclusif situant les l'intérieur de la société d'accueil). 1

3-1/ الستينات والسبعينات: الجزائري "في السينما، شخصية سلبية.

تحت رحمة التغييرات الاجتماعية والسياسية ما بعد الاستعمار، تظهر سينما فرنسية ترث الممارسات الخيالية عن السينما الاستعمارية، التي تميز شخصية "الجزائري" البائسة بالخلط مع صورة العربي والمغاربي، لقد كانت السينما الاجتماعية في السبعينات، ترتكز بقوة على الميراث الثقافي لمايو1968، الذي عرف خروج العمالة المهاجرة في مظاهرات بأغلبية جزائرية حيث أصبحت حديث صفحات الأخبار في الصحافة الفرنسية، مقيدة إياهم في قفص الاتهام أو ضحية لإجهاض الشرطة للمظاهرات إنها "سينما البؤس" التي ميزت العروض السينمائية في الأفلام القليلة التي جسدت المهاجرين. 2

اتسمت هذه الفترة بتصوير المهاجر الجزائري والمغاربي بصفة عامة بالإنسان الذي يعاني من العزلة الاجتماعية ويعمل لساعات طويلة في ظروف قاسية للحصول على راتب جد متواضع لا يكفيه لتأمين معيشته. 3

افتتحت الفترة مع فيلم "ديبون سعيد" (Dupond la joie) للمخرج "ايف بواسيه" Yves Boisset سنة 1974، وعلى الرغم من نجاحه العلني فإن الفيلم لم يصنف من بين الأفلام المدافعة عن المهاجرين، إن صورة المهاجر سلبية و صامتة.فمن خلال هذا الفيلم أراد المخرج أن يبين جانب من جوانب العنصرية للمجتمع الفرنسي ضد المهاجر الجزائري، وتوضيح العنصرية في المجتمع العادي في فرنسا.4

1 : Ibid,op.cit،p95
2 :Mohand Khellil،maghrébins de France de 1960 à nos jours،la naissance d'une communauté(paris،2004)،p45
3 :Ibi,p45.
4 :Ibid,p45

وتبقى الأفلام الأكثر تمثيلاً لهذه السينما هي الفيلمين الرائدين لـ:"علي غانم، الذي ولد في قسنطينة عام1943، ووصل إلى فرنسا عام1965، أين يتعلم الفرنسية، والتي ستمكنه من الكتابة وتحقيق فلمين طويلين بميزانية صغيرة، فيلم "مكتوب"(1970) و "فرنسا الأخرى"(france l'autre) اللذان صورا الوضع الهش الذي يعيشه المهاجر الجزائري.1

خلال الثمانينيات، ستعرف هذه السينما الخاصة بالهجرة تطور مهم مع وصول صناع السينما الجيل الثاني.

3-2/ الجيل الجديد في السينما الصناعية(الثمانينات).

منذ فترة طويلة الجزائري في فرنسا يجسد نموذجا للمهاجر لدرجة لا يمكن للمغاربي أن يكون إلا جزائرياً فقط، في خضم تبلور الخطاب الاجتماعي حول الهجرة الجزائرية، خاصة مع التسريع في جمع شمل الأسرة، الأمر الذي عمل على توطين الهجرة الجزائرية، وفي أوائل الثمانينيات، يتحرك مئات الآلاف من الشباب من أصول مهاجرة للثورة بسبب عدم تقبلهم في المجتمع الفرنسي، والقيام بمظاهرات وإضرابات عن الطعام واشتباكات مع الشرطة، ومن هنا ظهر مصطلح "les beurs"؛ وهو الاسم الذي أطلق على أبناء المهاجرين، ولهذا فقد انتقلت أفلام الثمانينات من صورة الجزائري البائس الفقير إلى الجزائري الهدام للمجتمع الفرنسي، وحملته مسؤولية العديد من المشاكل الاجتماعية والدعوة بعودة المهاجرين إلى بلدانه كما ظهر في هذه مصطلح "les beurs ".2

لقد صورت هذه الفئة في فيلم بعنوان "فصل من الحياة" من إخراج فرانسوا لو تيري"، إضافة إلى بعض الأفلام في تلك الفترة، فيلم "الأخ الأكبر "لـ"فرنسيس جيرود(1982)، وفيلم "تكاو بانتين" لـ"كلود بيري"(1983)، وفيلم"شرطة موريس بيالات"(1985) وفيلم "ريبو صد ريبو"، كلها أفلام انصبت في قالب واحد، وهي المهاجر المتشرد الانتهازي والسارق،3 حتى قال الكاتب "ميشيل كادي":"اختيار شخصيات المهاجر ليست بريئة عندما يتعلق الأمر بالسلبيات"، وهذا ما أكده

1 :Ibid,p45

2 :Alain Battegay,Ahmed Boubeker,les images publiques del'immigration média actualité (paris :l'harmattan,1993,p30

3 :Cristian Bosséno, « cinéma de l'émigration »,cinémaction,n024,1982,p23

الروائي "سعيد طغماوي" عندما قال:"عندما كنت صغيرا كنت أرى المهاجرين العرب إما لصوصا أو بائي مخدرات وهي الصورة التي أكاد أشاهدها في دور السينما".1

موازاة مع هذه السينما و التي تشوه المهاجر الجزائري، بدأت في الظهور ما يسمى بـ"سينما أطفال الهجرة" (cinéma des beurs)، والتي ستغير من صورة الجزائري في الشاشات الفرنسية.

وإحدى أولى النتائج؛ هي المناقصات التي قدمها المنتجين والمنظمة العامة للسينما لهؤلاء الشباب المهاجرين، هذه المساعدات التي قدمت لمخرجي الجيل الثاني، سمحت لسينما "أبناء المهاجرين"، من البروز موازاة مع الإنتاجات الأدبية التي استفادت من نفس المساعدات.

أول نجاح كان للمخرج الشاب المهاجر "رشيد بوشارب" بعنوان " le the au harem d'archimed" الذي اقتبسه من روايته بنفس العنوان، لقد سجلت سينما أبناء المهجرين" حضورها في جميع الحركات الثقافية؛ المسرح، الأدب، الغناء، كانت سينما من أجل إثبات حضور الجزائري في الوطن فرنسا.

الفيلم الثاني لفريد لحواسة بعنوان"الدمية التي تسعل" (la poupée qui tousse)سنة 1985 الذي يهتم بالعلاقة بين الآباء و الأبناء، الفيلم يحكي قصة كمال الذي يلعب بالة موسيقية في أرجاء باريس، وأمه المريضة ترجع إلى الجزائر بطلب من زوجها بدلا من أيعالجها في مصحة، أين يبقى كل من كمال ووالده وحيدين دون أن يتم التواصل بينهما، في الأخير يقرر كمال الذهاب للبحث عن أمه فيلقى حتفه، هذا الفيلم يصور نقص التواصل بين جيلي الهجرة الجزائرية.2

من الأفلام الروائية القصيرة إلى الطويلة استطاع السينمائيون المهاجرون من توسيع دائرة الجمهور، وبالتالي الخروج من حدود مهرجانات الأفلام القصيرة، حيث بلغت نسبة المشاهدة لفيلم "رشيد بوشارب" أكثر من 5000000 متفرج، كما حصد العديد من الجوائز، ويعتبر أول أكبر تكريم

1 : Ibi,‹p23.
2 :Naim Yahi‹,le métissage en salle ou les algériens à l'ecran,‹op.cit, p15.

للسينمائيين ذوي الأصول المغاربية والذي فتح المجال لمخرجين آخرين من أصول إفريقية لدخول عالم السينما الفرنسية.1

3-3/ سينما التسعينات أو سينما الضواحي.

في هذه الفترة ومع نشوب حرب الخليج سنة 1991، وأعمال الشغب في vaulx-en-velin سنة 1992، وبفعل بروز التجاذبات وهواجس الضاحية الفرنسية، وتعقد مشكلات الهجرية الشرعية وغير الشرعية، وإسقاطاتها الثقافية والاجتماعية، إضافة إلى تجذر الحضور العربي في صناعة السينما في فرنسا، إذ أن المقاربة السينمائية تقترب من قضايا أقل نمطية فيما يتعلق بالعرب، كمسألة الهوية والتفاوت والاندماج؛ وعلى سبيل المثال يطالعنا صراع الهوية في فيلم"شرف عائلتي"، الذي أخرجه "رشيد بوشارب" عام 1997، هو يدور حول شخصية البطلة نورا؛ التي نشأت في كنف أسرة جزائرية في ضاحية باريس، وتلجأ نورة إلى الكذب في تعاطيها مع عائلتها حتى تعيش على طريقة الفتيات الفرنسيات، ما ميز هذه الفترة هو عودة السياسة للسينما الفرنسية2.

3-5/ في قلب السينما الفرنسية منذ عام 2000.

تميز هذا العمر الثالث، بالتغيير من حيث تلقي الصور والأفلام؛ أنه النجاح الشعبي فبعد سلسلة تاكسي لوك بيسون، أفلام أخرى تحقق نجاحات باهرة، وتسلط الضوء على حضور المغاربة في الكوميديا الشعبية، ولعل أبرز الوجوه الكوميدي "جمال دبوز"، والذي مثل دور البطل في فيلم "الخارجون عن القانون"، لرشيد بوشارب، "كان يا مكان في الواد"(2005)، "شوشو"(2002) لمرزاق علواش.3 فإذا كانت السينما الفرنسية تتناول الذاكرة التاريخية فإن ولوج المخرجين ذووا الأصول المغاربية للسينما الفرنسية مكنها من تغيير تلك الصورة النمطية ولو بالقليل.

---

1 :Ibid،p24

2 :Malik Chibane et Kader Chibane»,le cinéma a post-colonial das banlieues renoue avec le cinéma politique »,mouvements,n027-28,2003,p6.

3 : Naim Yahi,le métissage en salle ou les Algerians à l'écran،"op.cit. p15

▪ الفصل الخامس:التحليل السيميولوجي لفيلم "نبي"

أولا. فيلم "نبي": التعريف والملخص

1. بطاقة فنية عن الفيلم.

2.بطاقة فنية عن المخرج.

3. ملخص الفيلم.

ثانيا.التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم.

أ. التقطيع التقني.

ب.القراءة التعيينية.

ثالثا.التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم.

رابعا: نتائج الدراسة.

1.نتائج التحليل التعييني والتضميني للفيلم.

2.نتائج الدراسة في ضوء التساؤلات.

3.النتائج العامة للدراسة.

أولا. فيلم "نبي": التعريف والملخص.

1. بطاقة فنية عن الفيلم.

- **العنوان**: "**نبي**" باللغة الفرنسية "**Un Prophète** ".
- **المخرج**: جاك أوديار "**Jacques Audiard** " .
- **سيناريو**: جاك أوديار, طوماس بيدغان, نيكولاس بوفايي, عبد الرؤوف ضافري.

"Jacques Audiard","Thomas Bidegain","Peufaillit", "Abdel Raouf Dafri"

- **النوع**: دراما، بوليسي.
- **اللغة**: فرنسية، عربية، كورسية.
- **مدير التصوير**: ستيفان فونتان " Stéphane Fontaine "
- **تركيب**: ألكسندر ديسبلا "Alexandre Desplat".
- **موسيقى أصافية**: سيغيور روس " Sigur Ros".
- **مونتاج**: جوليات ويلفلينغ "Juliette Welfling".

- **مدير الديكور**: ميشال بارتيميلي "Michel Barthémély".
- **متعاون فني**: توماس بيدغان "Tomas Bidegain".
- **الملابس**: فيرجين مونتال" Virgine Montel ".
- **الصوت**: بريجيت تايوندي، فرونسيس وارنيي، جون بول هوريي ومارك دوازن

"Brigitte Taillandier","Francis Wargnier","Jean-Paul-Hurier" et "Marc Doisne

- **المنتج**: باسكال كوشتو، ماركو شرقي، قريقوار سورلان **1**

"Pascal caucheteux","Marco Cherqui" et "Grégoire Sorlat"

- **مدير الإنتاج**: مارتين كاسينلي "Martine Cassinlli"
- **مصور الديكور**: روجير ألباجو "Roger Arpajou"
- **توزيع**: Celluloid Distrution (France)
- **المدة**: 149 دقيقة.
- **تاريخ الإنتاج**: 2008.
- **تاريخ العرض في فرنسا**: 26 أوت 2009.**2**
- **الأداء التمثيلي**:
  - ✓ **طاهر رحيم**: مالك الجبنة.
  - ✓ **Niels Arestrup:** César Luciani.
  - ✓ **عادل بن شريف**: رياض.
  - ✓ **هشام يعقوبي**: ريب.

1 : http://www.moodleeoimanresa.com/eoimanresa/moodle/FRANCES/3_17-18/UNITE_6/un%20proph%C3%A8te.pdf. consulté le 20/05/2018 a 22h.00

1: http://www.moodleeoimanresa.com/eoimanresa/moodle/FRANCES/3_17-18/UNITE_6/un%20proph%C3%A8te.pdf.

- ✓ **رضا كاتب:** جوردي الغجري.
- ✓ **Jeaun Philippe Ricci:** Vettori من رجال Lucian
- ✓ **طه لمعيزي:** حسان.
- ✓ **Pierre Leccia** : Sampierro محامي Lucian.
- ✓ Gilles Cohen : الأستاذ
- ✓ **ليلى بختي:** جميلة زوجة رياض.
- ✓ Frédéric Graziani : مدير السجن.
- ✓ Sophi : Cindy Danel
- ✓ **سليمان دزي:** يراهيم لطرش القائد في مارساي.

- **الجوائز:**
  - **سنة 2009 :**

✓جائزة لجنة التحكيم في الطبعة 62 لمهرجان كان.

✓جائزة لأفضل فيلم في مهرجان الفيلم الفرنسي بلندن.

✓جائزة لويس دلوك.

✓جائزة النقابة الفرنسية للنقد السينمائي .(prix Méliès)

✓جائزة أفضل ممثل أروبي :الطاهر رحيم.

  - **سنة2010:**

✓رشح للجائزة الكبرى لاتحاد النقد السينمائي.

✓**جائزة ضوء النقد العالمي:** أفضل مخرج و أفصل ممثل(طاهر رحيم).

✓**كرة الكريستال** :أفضل فيلم و أفضل ممثل(طاهر رحيم).

✓**النجمة الذهبية للسينما الفرنسية**:أفضل فيلم,أفضل مخرج,أفضل مركب,أفضل منتج,إضافة إلى الإبداع الرجولي للسنة:طاهر رحيم.

✓**جائزة "سيزار"** حيث حصد 9 جوائز من بين 13 ترشيحا:

- جائزة أفضل فيلم
- جائزة أفضل مخرج
- جائزة أفضل ممثل "طاهر رحيم"
- جائزة أفضل ممثل في دور ثانوي لـ: Niels Arestrup
- جائزة أفضل ممثل صاعد (رجال) " césar du meilleur espoir masculin" لـ "طاهر رحيم".1
- جائزة أفضل سيناريو.
- جائزة أفضل مصور.
- جائزة أفضل مونتاج.
- جائزة أفضل ديكور.
- رشح لجائزة "سيزار" لأفضل ممثل صاعد(رجال) لـ"عادل بن شريف"
- رشح لجائزة "سيزار" أفضل صوت.
- رشح لجائزة "سيزار" أفضل ملابس.

✓ **أوسكار السينما**: رشح لـ:جائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي.

✓ **جائزة أفضل فيلم أجنبي** منحت من طرف BAFTA Awards " "British Academy Film Awards

✓ **جائزة الجمهور**: أفضل الأفلام الفرنسية في لندن.**2**

2.بطاقة فنية عن المخرج.

1 : https://fr.wikipedia.org/wiki/Un_proph%C3%A8te. Consulté le 20/05/2018 a 22h10

2 : https://fr.wikipedia.org/wiki/Un_proph%C3%A8te.

"Jacques Audiard " ولد في 30 أفريل 1952 في باريس، وهو مخرج وسيناريست ومحرر فرنسي قديم، وهو ابن المخرج الفرنسي ميشال أوديار "Audiard Michel"، السينارست والمخرج والمنتج المشهور، في سن **المراهقة** رفض جاك الدخول لعالم الفن وتمنى أن يصبح معلما، درس الأدب والفلسفة في جامعة السوربون ولكن لم ينه دراسته، فعمل كمحرر تحت التدريب خلال العطلات الجامعية، ومن خلال ذلك بدأ اهتمامه بالكتابة، التحق بالمسرح و عمل جميع الأعمال به,بدأ كتابة السيناريو عام 1980، كما أخرج بعض الأفلام القصيرة التي لاقت نجاحا كبيرا، وكانت بداية انطلاقته الفنية، توج بعدة جوائز في "جائزة سيزار"جائزتين لأفضل مخرج سنة2006 عن فيلم "De battre mon cœur c'est arrêté "1.

وسنة 2010 عن فيلم "النبي" و نال أيضا عدة جوائز عن فيلم " La Palma d'or "في مهرجان كان سنة 22015.

أغلبية أفلامه تلقى استحسانا من طرف النقاد والجمهور، تتميز بأسلوب خاص إضافة إلى العنف، كما أنه يملك الجرأة للمزج بين سينما النوع " cinéma de genre" (الأفلام الواقعية، البوليسية وأفلام الإثارة) وسينما المخرج(الأفلام التي تعكس شخصية و حياة المخرج).

أعماله تعتمد على قصص متطورة وشخصيات مراوغة ومتناقصة تتطور أو تنمو في محيط مظلم ويبعث على القلق**3**.

3. ملخص الفيلم.

مالك مهاجر عربي من الجزائر، يعيش في فرنسا، لا يعرف الكتابة والقراءة ويبلغ من السن 19 عاما، فور دخوله السجن الفرنسي يصبح رهينة عصابة كورسيكية، استغلت ضعفه وسنه وعدم تجربته لأغراضها الإجرامية، لتكون أول مهمة توكل إليه من طرفهم هي قتل عربي آخر شاذ جنسيا و الذي يدعى ريب بسبب ثأر بينهم، بهذا الفعل أصبح مالك واحد من العصابة

1 : https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Audiard.consulté le 20/05/2018,à 22h.20.

2 : https://www.franceculture.fr/personne-jacques-audiard.htmlconsulté le 20/05/2018 a 22h.30

3 :https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Audiard

الكورسيكية، ترقى مالك عند زعيم العصابة سيزار حتى أصبح أقرب الناس إليه وأوثقهم لديه، بسبب النجاح الذي حققه في مهماته المتتالية، لكن بسرعة وذكاء، خلق مالك لنفسه شبكة سرية خدمت مصالحه الشخصية سواء عبر استغلالها للانتقام من زعيم الكورسيكيين داخل السجن وتجريده من سلطته، أو من خلال الانتفاع المادي والحصول على الحماية،وفي خصم تلك الأحداث يكون مالك مرافقا بشبح ريب الذي قتله، هذا الأخير يتنبأ له بحدوث الأشياء قبل وقوعها، في البداية يكون وحيدا بدون أصدقاء إلى أن تنشأ بينه وبين عربي آخر وهو رياض صداقة حميمة.

لكن هذا الأخير يتوفى بعد خروجه من السجن بسبب السرطان تاركا زوجته و ابنه، مالك في الأخير يخرج من السجن ويذهب مع زوجة صديقه.

ثانيا.التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم.

1. التقطيع التقني.

إن عملية التقطيع التقني التي يقوم عليها التحليل النصي السيميولوجي، تتمثل في اختيار مقاطع من الفيلم، هذه المقاطع بمثابة عينة تمثيلية لأنه من الصعب تحليل الفيلم بأكمله، ولذلك اخترنا اثنان وعشرون مقطعا للتحليل, حيث تم التركيز على المقاطع التي تصور المهاجر الجزائري والتي من خلالها يمكننا استنباط الدلالات و المعاني التي ستجيبنا على تساؤلاتنا.

- **المقطع الأول:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت و حوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	40ثا	/	عادية	ثابتة	جنيريك الفيلم	موسيقى هادئة	/	ضجيج
02	05ثا	/	/	ثابتة	صورة مظلمة	/	كلام على صيغة طلب:"أنزع هذه الأصفاد من يدي"	صراخ، ضجيج، صوت فتح وغلق الأبواب توحي أن المكان عبارة عن سجن
03	06ثا	لقطة قريبة جدا	عادية	ثابتة	صورة كف مالك و أصابعه ترتجف	/	"هل تعتقد أنك تستطيع إسكاتي"	الضجيج نفسه، صراخ أحد السجناء
04	02ثا	/	/	ثابتة	صورة مظلمة	/	نبرة عصبية: "اذهب تبا لك أنزع هذه الأصفاد من يدي"	الضجيج نفسه، صراخ السجين
05	03 ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	صورة يد مالك	/	/	الضجيج نفسه،

		جدا						صراخ السجين
06	06ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	يد مالك بها أصفاد، جزء من وجهه يظهر ندبة إلى به، وشعر كثيف نوعا ما ويده تحك شعره.			ضجيج ناتج عن فتح الأبواب وغلقها
07	06ثا	لقطة متوسطة	عادية	بانوراما أفقية	شرطي يدفع بسجين إلى الداخل	/	السجين:"لا تلمسني أستطيع المشي وحدي"	
08	02ثا	/	/	ثابتة	صورة مظلمة	/	/	نفس الصوت
09	02ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	الشرطي و السجين يمشيان	/	السجين:يشتم الشرطي.. السجين:"إلى أين تأخذني؟"	نفس الصوت
10	04ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	صورة جانبية لوجه "مالك" بالندبة يتتبع حركة السجين الذي قبله	/	السجين: "انزعها وإلا لن أدخل إلى الداخل"	نفس الصوت
11	01ثا	/	/	ثابتة	صورة مظلمة	/	/	صراخ السجين
12	09ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	وجه "مالك" من الجانب وهو يتتبع بعينه السجين السابق	/	"هل أبدو غبيا؟انزعها من يدي"	صراخ السجين

						(الجانب الثاني)		
13	09ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما عمودية	الشرطي يفتح الباب لمحامي مالك ليلتقي مع هذا الأخير، يدخل المحامي ويغلق الشرطي الباب	/		ضجيج ناتج عن حوار الأشخاص
14	04ثا	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	انصراف الشرطي في رواق طويل	/	/	ضجيج ناتج عن حوار أشخاص
15	48ثا	لقطة مقربة حتى الصدر +لقطة قريبة جدا	المجال والمجال المقابل	بانوراما أفقية	المحامي و مالك يتحدثان عن العقوبة، المحامي يمد أوراق لمالك وهذا الخير يمسكها ويمضي بصعوبة	/	المحامي:أسمع مالك(بلغتنا الدارجة) tu m'écoutes ? مالك: نعم المحامي:فاهمني واش قلتلك هنا؟(بلغتنا الدارجة). مالك: واش كاين حتى نفهم مدي 6 سنين(بلغتنا الدارجة). المحامي: أنت بالغ الآن	ضجيج ناتج عن حوار الأشخاص، صراخ، فتح وغلق الأبواب بقوة.

							ستمضي وقتك في السجن المركزي. تمـا تفـوّت وقتـك عنـد الكبار(بلغتنا الدارجة) المحامي:خذ امضيلي هنا. مالك:ما هذا؟ المحامي:المســـــــاعدات القانونية. مالك:إنهـا دراهم(دراهـم بالدارجة)؟ المحامي: نعم دراهم(دراهم بالدارجة)لي أنا. حتى أحصل على تعويض، امضيلي هنا مالك: نقود لك؟ المحامي:نعم		

							المحامي:هـل أنـت بخـير؟ صحيت(بالدارجة)	
16	14ثا	لقطة قريبة جدا	زاوية غطسية	ثابتة	صورة تظهر النصف السفلي من مالك ويديه مكبلتين يقوم بطي ورقة نقود في حجم صغير ويخفيها في مقدمة الحذاء الذي يلبسه(حذاء جد بالي) وهو في شاحنة الشرطة.	موسيقى	/	ضجيج شاحنة الشرطة
17	05ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما أفقية	مالك يسند رأسه إلى السيارة أين يجلس و نظراته كلها حزن وضعف.	نفس الموسيقى	/	نفس الضجيج

- **المقطع الثاني:**

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت و حوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	06ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	مالك و هو عاري أمام الشرطي ليفتشه، وشرطي أخر يفتش ملابسه والثالث يغادر مكانه أين كان جالسا.	الموسيقى السابقة	الشرطي:يديك إلى الأعلى	/
02	03ثا	لقطة قريبة جدا	عادية	بانوراما أفقية	مالك من الخلف يرفع يديه تلبية لطلب الشرطي للتفتيش	نفس الموسيقى	أعلى، مرر يديك في شعرك	/
03	02ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	ثابتة	صورة مالك من الأمام و هو يمشط شعره بيديه كإجراء للتفتيش	نفس الموسيقى		/
04	02ثا	لقطة قريبة جدا	عادية	ثابتة	الشرطي في الأمام ومالك يمشي خلفه.	الموسيقى نفسها	الشرطي: "افتح فمك".	/
05	06ثا	لقطة مقربة	عادية	بانوراما	مالك وفمه مفتوح، شرطي	الموسيقى نفسها	الشرطي: "أخرج	/

		حتى الصدر		دائرية	يفتش ملابس مالك.		لسانك، استدر قدمك".	
06	05ثا	لقطة قريبة جدا و لقطة متوسطة	عادية	بانوراما عمودية	مالك وهو منحني الظهر كإجراء للتفتيش وندبات تظهر على ظهره.	الموسيقى نفسها	شرطي آخر انحني، ادفع.	/
08	07ثا	لقطة قريبة جدا و لقطة نصف مقربة	عادية	بانوراما أفقية	الشرطي يجد ورقة النقود التي أخفاها مالك في الحذاء.	الموسيقى نفسها	الشرطي:"لا وجود للنقود هنا، ستجدهم عند الخروج.	/
09	03ثا	لقطة قريبة جدا	عادية	ثابتة	الشرطي يتحدث مع زميله ويحمل حذاء مالك ويوجه له كلاما.	الموسيقى نفسها	الشرطي:"أعطه زيا رسميا وحذاء، هذا حذاء غير صالح لا يمكن استعماله هنا"	/
10	03ثا	لقطة قريبة جدا و لقطة	عادية	بانوراما أفقية	صورة الشرطي من الخلف ومالك ينظر إليه بنظرات ذل.	الموسيقى نفسها	/	/

		نصف مقربة			الشـــرطي يرمـــي الحـــذاء في القمامة. .		

- **المقطع الثالث:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت و حوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	03ثا	لقطة قريبة جدا	عادية	ثابتة	صورة رجل في المكتب وهو يتفحص ملف مالك (من القميص يتبين أنه شرطي) ويسأل مالك.		الشرطي:"هل لديك أحد في الخارج؟"	ضجيج في الخارج ناتج عن المساجين وهم يلعبون في الساحة.
02	02ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	الشرطي يملأ البيانات ويواصل طرح الأسئلة.		مالك:"لا سيدي" الشرطي:"هل لديك شخص يحول لك النقود؟".	نفس الصوت

03	02ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك وهو يرد على أجوبة الشرطي بملامح الضعف والانهزامية.		مالك:"لا سيدي"	نفس الصوت
03	02ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	الشرطي يواصل في طرح الأسئلة		الشرطي:هل لديك أصدقاء هنا أو أعداء؟	نفس الصوت
04	05ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما أفقية	مالك وبتعابير وجهه ذاتها الإيحائية:خوف، ضعف، يجيب؛ ثم يلقي بنظره جانبا إلى نافذة المكتب التي تطل على ساحة السجن، صورة بعض السجناء وهم يلعبون، الشرطي يستمر في طرح الأسئلة.		مالك:"لا سيدي" الشرطي:"ستمضي أسبوعا تحت المراقبة حتى نتمكن من تقيم سلوك هنا"	نفس الصوت
07	03ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك تائه وبالملامح ذاتها، ينظر إلى الشرطي.		الشرطي:"بعدها سوف يتم نقلك إلى زنزانة دائمة".	نفس الصوت

08	02ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	الشرطي يواصل طرح الأسئلة ويملأ البيانات.		الشرطي:"هل أنت متدين؟"	نفس الصوت
09	02ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	صورة مالك والدهشة على وجهه.		مالك:"ماذا؟"	نفس الصوت
10	06ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما أفقية	الشرطي يواصل طرح الأسئلة. صورة السجناء في الساحة يلعبون.		الشرطي:"ديانتك؟هل تصلي؟هل لديك نظام غذائي معين؟"	نفس الصوت
11	05ثا	عادية	عادية	ثابتة	مالك يرد على أسئلة الشرطي.		مالك:"لا سيدي لاشيء غير عادي" الشرطي:هل تأكل لحم الخنزير؟" مالك(وهو متردد لا يعرف ما يجيب)لا..نعم.	نفس الصوت
12	05ثا	عادية	عادية	ثابتة	الشرطي يواصل في طرح الأسئلة.		الشرطي:لنواصل، فيما يخص الأشخاص هل لديك من الخارج من يقوم	نفس الصوت

							بتحويلك المال؟"	
13	03ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك يجيب.		مالك:"لا ادري سيدي".	نفس الصوت
14		لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	الشرطي يكمل طرح الأسئلة		الشرطي:"هل تريد العمل؟"	نفس الصوت
15	03ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك يحرك كتفيه وهو مرتبك لا يملك أجوبة على الأسئلة.	/	/	نفس الصوت
16	03ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	الشرطي يتكلم		الشرطي:"أي عمل تجيده بخلاف الشجار مع الشرطة"	نفس الصوت
17	01ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك يرد على الشرطي وملامح الخوف، الدهشة، الضعف...		مالك :"لا أنا..." يقاطعه الشرطي	نفس الصوت
18	03ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	الشرطي يواصل طرح الأسئلة.		الشرطي:"هل درست في التكوين المهني:أي شيء..."	نفس الصوت
19	06ثا	لقطة قريبة جدا	عادية	ثابتة	مالك و الملامح ذاتها لم تفارق		مالك:"لا"	نفس الصوت

					وجهه.		

- **المقطع الرابع:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت و حوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	04ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	التنقل الأمامي	صورة لمعمل الخياطة في السجن، والسجناء يعملون على آلات الخياطة، ومالك يستدير إلى الوراء ليرى كيف يعمل السجين الذي يجلس وراءه.	/		ضجيج ناتج عن صوت آلات الخياطة.
02	03ثا	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	صورة جانبية لمالك وهو يخيط	/		نفس الصوت
03	10ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	صورة مالك مضطرب أفسد ما يخيط و م يستطع استدراك الموقف مما اضطره لطلب المساعدة من المسؤول.	/	مالك:أأأأي سيدي	نفس الصوت

04	06ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	المسؤول يعطي لمالك توجيهات كيف يستعمل آلة الخياطة والبقية يعملون بصمت.			

- **المقطع الخامس:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت و حوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	10ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما أفقية	سجين من أصل عربي مع شرطي يوزعون العشاء على المساجين، يقوم بطرق غرفة سجين آخر من أصل عربي(دخل بعد مالك اسمه ريب).	/	السجين(موزع العشاء):"حل لعشا (بالدارجة)" الشرطي:"الباب يجب أن يكون مفتوحا دائما" ريب:"نعم أعلم" السجين(موزع	ضجيج ناجم عن حديث السجناء إضافة إلى صوت أطباق الأكل

						العشاء):"ماتكلش" ريب:"لا هاتلي شوية" خبز(بالدارجة) موزع العشاء:خبز		
02	07ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	ريب يشير لموزع العشاء إلى قطعة الخبز التي يريد أن يأخذها.	/	ريب:"لا هاتلي لُخَبز". موزع العشاء: "استمع" ريب:"متى يصل البريد؟" موزع العشاء: "صباحا"	نفس الصوت
03	05ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	صورة السجناء وهم ينتظرون	/	/	نفس الصوت

			دورهم لأخذ حصته من العشاء، كل أمام زنزانته، والعربي يواصل في تقديم العشاء.					
04	15ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	ثابتة و التنقل المصاحب	السجين العربي موزع العشاء أمام زنزانة مالك يقدم له العشاء، بعد الانتهاء مالك يغلق الباب ويضع الأكل فوق الطاولة و يبدأ بالأكل.	/	الموزع:"كيف تجري الأمور؟" مالك:"جيدة" الموزع:"استمتع"	نفس الصوت

- **المقطع السادس:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت و حوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	06ثا	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	صورة من الخلف لمالك في الحمام يستحم، فجأة ينتبه	/		صوت المياه وحديث باقي السجناء الذين

						لأحد يسترق النظر، إنه (ريب)، يصرخ ثم يتبادلا الحديث.		في الحمام.
02	02ثا	لقطة قريبة جدا	عادية	ثابتة		صورة لعين ريب وهو يسترق النظر لمالك	/	نفس الصوت
03	17ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة			/	مالك:"اللعنة ماذا تريد؟" ريب:"أتعرف عليك، نحن في نفس الطابق، ماهو اسمك؟" مالك:"فيما يهمك ذلك؟". ريب:"في أي بناية سوف يتم نقلك؟" مالك:"وأنت هل تعرف بنايتك؟"	نفس الصوت

							ريب:"نعم أنا **ب**، اطلب بناية ب لأنها لإخوتنا"	
04	02ثا	لقطة قريبة جدا	عادية	ثابتة	صورة تبين فم ريب ويده بين الشق الفاصل بينهما.	/	ريب:"اسمع قرب، قرب قلتلك" (بالدارجة)، تحب الزطلة؟" مالك:"المخدرات؟" ريب: "نعم مخدرات"	نفس الصوت
04	10ثا	لقطة قريبة جدا	عادية	ثابتة	صورة تبين فم ريب وهو يتحدث مع "مالك" ووجه وهو ينصت لكلام ريب.	/	مالك:"ليس لدي شيء، لا أملك نقود" ريب:"ليس مشكلا سنتفق" مالك:"ما تقصد؟" ريب:"سأقوم برشوة الحارس وتأتي لزنزانتي	نفس الصوت

							تقوم ب(فعل مخل بالحياء)". مالك(منفعلا):"ماذا؟" ريب:"نعم..."	
03	09ثا	لقطة مقربة حتى الصدر ولقطة قريبة	عادية	التنقل المصاحب	مالك يضرب الجدار الفاصل بينه وبين ريب برأسه، ويصرخ ويأخذ أغراضه(الشامبو) ويغادر الحمام.	/	مالك: يصرخ ويشتمه ويقول كلام قبيح بالدارجة الجزائرية، ثم يختم (شاذ)	نفس الصوت
04	06ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	ثابتة	صورة ريب يدير رأسه وينظر لمالك بنظرة خبث عندما غادر، مع توقيف بطيء للصورة وكتابة اسم reyeb	/	/	نفس الصوت
05	10ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما أفقية	مالك وهو في غرفته يحتسي شرابا وفي نفس الوقت ينظر إلى صور نساء عاريات ثم يغادر	/	/	صوت التلفاز

					زنزانته.			

- **المقطع السابع:**

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت و حوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	05ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك يقف في الصف بعد الخروج من ورشة الخياطة و أحد اللسجناء الكورسكيين يقدم له سيجارة.	/	الكورسكي:"نلتقي في الفسحة".	ضجيج المساجين

02	36ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما دائرية	مالك يمشي في ساحة السجن ثم يقف وتأتي العصابة الكورسيكسة لتجلس بالقرب منه يتزعمها لوسيانو سيزار، بعدها يأتي السجين الذي منحه السيجارة ويمسكه بيده ويدفعه ناحية الكورسيكيين.	/	سيزار: كم عمرك؟ مالك: 19 سنة لماذا؟	نفس الصوت
03	03ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	سيزار يكلم مالك بتعال.	/	سيزار: اييه أنظر إلي أنا	نفس الصوت
04	03ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	سيزار وهو يكلم "مالك" بنفس التعالي وهو بين رجلين لا يمكنه الانفلات.	/	سيزار: "قالو لي أنه حكم عليك ب 6 سنوات، إنها كثيرة، وأنت تعرضت لمضايقات في الساحة تحتاج الحماية	نفس الصوت
04	03ثا	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	مالك وهو يرد على سيزار وهو	/	مالك: سآخذ الوقت	نفس الصوت

		حتى الصدر			خائف ومتوتر		الكافي مالك:ماذا تريدون؟	
03	04ثا	لقطة مقربة جدا	عادية	ثابتة	أحد الأشخاص اللذان يمسكان مالك يخرج سكينا ويهدد مالك.	/	سيزار:حمايتك	نفس الصوت
04	10ثا	لقطة قريبة	عادية	بانوراما أفقية	مالك مازال في قبضة الرجلين وسيزار يكلمه وهو مرتبك.		سيزار:هل تتكلم العربية؟ مالك:نعم نعم أتكلم العربية. سيزار هناك شخص تتحدث معك في الحمام هل تعرفه؟مالك يجيبه بإيماءة برأسه. أدري,يريد محادثتي لماذا؟	نفس الصوت
05	02ثا	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	سيزار ينظر في مالك	/	سيزار:ماذا يريد؟	نفس الصوت

		حتى الصدر						
06	03ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك ينظر في سيزار و يجيبه	/	مالــك:لا ادري يريــد محادثتي سـيزار لا تنظــر إلي و أنت تتحدث	نفس الصوت
06ثا	03ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	سيزار و هو يواصل حديثه مع مالك.	/	ســـــــيزار:أريدك أن تواصل الحديث معه و تصبح صديقة	نفس الصوت
07ثا	04ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك و هو ينظر بدهشة وخوف في نفس الوقت.	/	مالك:لماذا؟	نفس الصوت
08ثا	04ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما دائرية	سيزار يحدث مالك بابتسامة خبيثة ويطلب من أحد رجاله الذين يمسكون مالك بتركه	/	سـيزار:لأنك سـتقتله, أتركه	نفس الصوت
09	04ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية		مالك و علامات الدهشة و الارتباك و الخوف	/	سـيزار:اقترب,..اقترب نحوه(يقصـــــــــد لوســـياني)أظن انـــك	نفس الصوت

							تســـــتطيع القيـــــام بـــــذلك,لن تكـــــون وحدك سنكون معك	
10	03ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	سيزار يرمق مالك بنظرات تهديد.	/	سيزار:إعلم إذا لم تقـم بقتلـــه فأنـــت مـــن ستموت.	نفس الصوت
11	03	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	مالك وهو خائف.	/	سيزار :انصرف	نفس الصوت
12	07ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما دائرية	مالك يبتعد من بينٍ جال العصابة، والدهشة تتملكه.	/	فيتوري:واضـــح..إغلق فمك	نفس الصوت
13	06ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما دائرية	مالك في زنزانته يجوب أرجاءها يضرب كفيه وهو قلق.	/	شـــــــــــــــرطي :أسمعك,مالك:هـــــل اسـتطيع الحـديث مـع المدير.	بعض الأصوات القادمة من الخارج
14	06ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك يتصل بادرة السجن	/	شـــــــــــــــرطي :أسمعك,مالك:هـــــل اسـتطيع الحـديث مـع	نفس الأصوات

							المدير.الشـــرطي:هناك اجـراءات تكتـب طلبـا و تنتظر.(يقطـــــــع المكالمة). مالك:يعـاود الاتصـال انـه أمـر مهـم يتعلـق بتهديـــد يجـــب أن أحدثــه الآن.الشــرطي انتظر:سأرى	
15	31ثا	لقطة نصف مقربة+ لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما دائرية	مالـك يجلـس فـوق السـرير، ثم يفـتح البـاب والشـرطي أمامـه يـنهض مالـك باتجـاه الشـرطي لتفاجـأ بفيتـوري وأحـد أفـراد العصابة يهجمون عليه ويغطون رأسه بكيس بلاستيكي محاولين خنقه ومالك يتخبط.	/	فيتوري:الإدارة هنا هي نحن...عنـدما نطلـب شيئا ستفعل ما نـأمرك به.	نفس الاصوات

16	33ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	ثابتة	مالــك مرمــي فــوق الأرض، يتخبط وكيس البلاستيك مازال فوق وجهه، ثم ينزعه بصعوبة.	/	صوت ألم مالك	نفس الاصوات

- **المقطع الثامن:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة للقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت و حوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	04ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	صـورة مالـك جـالس في زنزانـة ريب والتلفاز مشتغل .	/	ريــب:"هــل أنــت مهـــــــــــتم؟"، مالك:"ماذا؟"	صراخ المساجين
02	03ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	مجموعـة مـن الكتـب في الـرف، ريب يحضر القهوة.	/	ريب:"الكتب". "هل تحب القراءة؟"	نفس الصوت

03	04ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	صورة مالك والتوتر باد على وجهه.	/	مالك:"لا أعرف" ريب:"لا تعرف ماذا؟"	نفس الصوت
04	02ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	ريب يدير ظهره وينظر إلى مالك، وفي نفس الوقت يحضر القهوة.	/	ريب:"لا تعرف القراءة صحيح".مالك يجيب بإماء برأسه "لا"	نفس الصوت
05	06ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك بالملامح ذاتها؛ القلق والخوف وصوت خافت.	/	ريب:"أتعلم لم يفت الوقت بعد، هناك مدرسة في السجن.	نفس الصوت
06	04ثا	لقطة قريبة	عادية	بانوراما أفقية	ريب يقدم القهوة لمالك.	/	ريب:"تستطيع التعلم هنا، سكر؟"	نفس الصوت
07		لقطة مقربة حتى الصدر و لقطة	عادية	بانوراما عمودية	مالك يحرك رأسه كإجابة بلا وهو جد مرتبك ويمسك فنجان القهوة.	/		نفس الصوت

08	10ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك وفنجان القهوة في يديه، وريب يجلس بجانبه فوق السرير ويحتسي من فنجانه ثم يضعه جانبا، ومالك يترقبه بنظرات قلق، وعندما يستدير ريب نحوه يبعد عينه وينظر في الفنجان، وبعدها ريب يخرج سيجارة مخدرات ويقدمها لمالك وهذا الخير يخفيها في جيبه ويبقى صامتا	/	ريب:"أتعلم أراك في الساحة، دائما تمشي وحدك ودائما بنفس الملابس، أليس لديك أصدقاء؟"مالك يحرك رأسه لا"، ريب:"أنا مؤقت هنا، مجرد عبور فقط..سأترك لك الكتب إن أردت، تستطيع القراءة".	صوت الملعقة وهي تحرك في الفنجان
09	21ثا	لقطة مقربة حتى الصدر و لقطة مقربة نصف مقربة	عادية	ثابتة و تنقل مصاحب	صورة مالك والدم ينزف من فمه بسبب شفرة الحلاقة التي يخفيها في فمه من أجل قتل ريب، يمسح الدم بيده، ثم ينهض من مكانه، ويتبعه ريب،	/	ريب:"هل أنت بخير؟ اااي" ريب:"هل أنت بخير؟، ماذا تفعل؟"	/

					ويخرج شفرة الحلاقة من فمه.			
10	29.د1 ثا				مالـــك يســـتدير إلى الطيـــب ويتشابكان ويقتله.	/	ريـب: "يكفـر بلغتنـا الدارجة"	/

ملاحظة: لم استطع وصف لقطات مقتل الطيب بالتفصيل لأني لا أتحمل رؤية مشاهد الدم خصوصا أن طريقة قتله كانت مرعبة(حسب ما علمه الكورسيكي يقطع له عرق في رقبته بشفرة الحلاقة)إضافة إلى لقطة مخلة بالحياء.

- **المقطع التاسع:**

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة للقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت و حوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	08ثا	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	صورة مالك وهو في القسم رأسه مطأطأ قليلا والأستاذ يتحدث إليه.	موسيقى	الأستاذ:"رأيت ورقة بياناتـــك لم تمـــلأ شـــيئا، هـــل هـــذا يهمك؟" مالـــك:"يجيـــب بإيماءة برأسه نعم".	/

02	03ثا	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	الأستاذ ومالك يتحدثان، الأستاذ بوجه مقابل ومالك بوجه من الجهة الجانبية.	الموسيقى نفسها.	الأستاذ:"لماذا لم تملأ البيانات إذا؟"	/
03	08ثا	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك بملامح بريئة كأنه طفل سيتعلم للمرة الأولى.	الموسيقى نفسها.	الأستاذ:"هل تريد أن تتعلم؟" مالك:"يجيب برأسه (نعم)"	/
04	03ثا	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	الأستاذ ومالك يتحدثان، الأستاذ بوجه مقابل ومالك بوجه من الجهة الجانبية.	الموسيقى نفسها.	الأستاذ:"أنت كتبت أسمك هنا، على الأقل أنت تعرف الحروف، تستطيع الكتابة قليلا؟"	/
05	05ثا	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك مرفوع الحاجبين، يضع يده على فمه كطفل صغير،	الموسيقى نفسها.	مالك:"نعم، قليلا" الأستاذ:"أين	/

			وجهه يحمل معاني الخجل، والضعف، والتيه والشرود.			وصلت في دراستك؟" مالك:"حتى سن الحادية عشرة"		
06	03ثا	مقربة حتى الصدر	صورة الأستاذ وهو يواصل الحديث مع مالك	ثابتة	عادية	الأستاذ:"تعرف كتابة خرج، دخل، خطر؟"	الموسيقى نفسها.	/
07	02ثا	مقربة حتى الصدر	مالك وعيناه في الأرض يجيب على الأستاذ دائما بحركة رأسه.	ثابتة	عادية	/	الموسيقى نفسها.	/
08	02ثا	مقربة حتى الصدر	صورة الأستاذ دائما وهو يتحدث مع مالك.	ثابتة	عادية	الأستاذ:"هل الفرنسية هي لغتك الأم؟"		/
09	08ثا	مقربة حتى الصدر	مالك دائما بملامح الشرود والتيه والصمت أغلب الأحيان، والأستاذ يواصل في طرح الأسئلة.	ثابتة	عادية	الأستاذ:"هل تتكلم مع والديك الفرنسية أم العربي؟" مالك: لم أكن معم"		/

						الأستاذ:"ما هي اللغة التي تكلمت بها أولا؟الفرنسية أم العربية؟" مالك:"سويا" الأستاذ:أين كانت مدرستك؟ مالك:"كان مركز الأحداث"	

- **المقطع العاشر:**

شريط الصورة						شريط الصوت	
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت و حوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	20ثا	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك و هو نائم و شبح ريب نائم وراءه.	/	/	/
02	36 ثا	مقربة حتى	عادية	ثابتة	حلم عبارة عن شجار بين ريب	موسيقى	/	/

		الصدر			ومالـك يحـاولان قتـل بعضـهما البـعض بشـوكة والسـتار ملطـخ بالدماء.	هادئة		
03	33ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	مالـك ينـهض مفزوعـا مـن النـوم وملامحـه متغـيرة وريـب يجلـس مقـابلا لـه أصـبعه كأنهـا شمعـة تشـتعل فيهـا النـار و كتابـة:مرور سنة	/	ريب:عيـد مـيلاد مبروك...عيـد مبروك يا أخي	/

- **المقطع الحادي عشر:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت و حوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	07ثا	لقطة الجزء الكبير	الزاوية الغطسية	بانوراما أفقية	صورة لساحة السجن مغطاة بالجليد دليل على مرور الوقت(سنة) وبعض السجناء يلعبون بالثلج.	موسيقى	/	صراخ المساجين
02	05ثا	لقطة مقربة	عادية	بانوراما	مالك وبعد مرور سنة يقف وحيدا	موسيقى	/	نفس الصوت

		حتى الصدر		أفقية	في الساحة، وقد تغيرت ملامح وجهه، وعلامات الشعور بالبرد بادية على وجهه.			
03	06ثا	لقطة متوسطة	عادية	بانوراما أفقية	العصابة الكورسية قادمة باتجاه مالك، يجلسون بالقرب منه يمشون بخطى واثقة ويدخنون السجائر.	موسيقى	/	نفس الصوت
04	03ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	نشوب شجار بين مجموعة من السجناء .	موسيقى	/	نفس الصوت
05	10ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	تدخل مجموعة العرب (باللحى ويلبسون طاقيات) لفك الشجار.	موسيقى	/	نفس الصوت
08	02ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	زعيم العصابة الكورسية (سيزار) ،وهو يتأمل الشجار بعين ثاقبة.	موسيقى	/	نفس الصوت
09	14ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	العرب وهم يفصلون بين المتشابكين.	موسيقى	أحد الشرطيين يتكلم عبر مكبر الصوت:"توقفوا، انتشروا"	نفس الصوت

10	02ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك وهو يتأمل الشجار من بعيد	موسيقى	/	نفس الصوت
10	06ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما أفقية و تنقل مصاحب	سيزار يصفر لمالك و بحركة رأسه يأمره بالاقتراب، وهذا الأخير يقترب منه وينحني ليتحدث معه.		سيزار:"هل تعرفهم"، مالك:"من؟" سيزار:"الملتحين؟"	نفس الصوت
12	03ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	صورة المسلمون ينصرفون بعد فك الشجار.	موسيقى		تضاؤل الصراخ مقارنة بقبل
13	02ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	صورة مالك وهو يجيب سيزار بحركة رأسه(لا)	موسيقى	/	حدة الصراخ نفسها
14	10ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما أفقية	صديق سيزار(vettori)قبل مبتسما نحو سيزار ومالك وهو يتكلم والآخرون يبتسمون	موسيقى	يشتم العرب	حدة الصراخ نفسها
15	07ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك ينظر إليه بنظرة تنم عن الغضب لكنه غير معلن.	موسيقى		حدة الصراخ نفسها
16	18ثا	لقطة نصف	عادية	بانوراما	مالك في زنزانة الكورسيين فوق كتفه	/	مالك:يوجه كلامه	صوت التلفاز

		مقربة		أفقية	منشفة وهم حول الطاولة، يتحدثون في التجارة باللغة الكورسية كي لا يفهم مالك، يقوم بخدمتهم، حيث يرفع الكؤوس من فوق الطاولة.		لأحد الكورسيين) "هل يمكنك التسوق من أجلي؟" يرد:"ضايقتني المرة الأخيرة، لماذا لا تطلب من غيري؟"
17	06	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	أحد الكورسيين يتحدث مع مالك وسيزار يجوب الغرفة.	/	الكورسيكي:"ماذا تريد؟ مالك:"صابون,جراز لا وكوكا كولا من فضلك". الكورسكي:"لن أحضر الكوكا" مالك:"لماذا إنها لي"	صوت التلفاز

							الكورسيكي:"لأنها بطاقتي ولن أدرج الكوكا فيها" مالك:"لماذا؟" Vettory :اااااي توقف.....(كلام بذيء)	
18	03ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	ثابتة	سيزار يستدير لـ "فيتوري" وهو يوبخ مالك.	/	فيتوري:"توقف عن المضايقة"	صوت التلفاز
19	03ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	ثابتة	فيتوري يده مرفوعة ويتحدث مع مالك	/	فيتوري:"لماذا لا تتسكع مع شعبك؟أو مع أصدقائك في الخارج؟"	صوت التلفاز
20	02ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك ينظر إليه ثم يستدير إلى سيزار	/	/	صوت التلفاز

21	02ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	ثابتة	فيتوري يواصل حديثه مع سيزار بالغة الكورسية.	/	سيزار:"تقرفني رؤيته هنا"	صوت التلفاز
22	02ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	ثابتة	سيزار ينصت لفيتوري و يكتب في كراس.	/	فيتوري:"انه ليس منا"	صوت التلفاز
23	06ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	بانوراما أفقية	مالك يمسح يديه بالمنشفة و ينصت لكلام فيتوري.	/	فيتوري:"دعه ينظف إن شئت لكن حينما ينتهي ينصرف عربي"...(يشتمه)	صوت التلفاز
24	02ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	ثابتة	سيزار يشير بالقلم لمالك.	/	سيزار:"انهيت، ارحل"	صوت التلفاز
25	05ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	بانوراما أفقية	مالك يضع المنشفة وينصرف.	/	/	صوت التلفاز
26	13ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما عمودية	مالك في غرفته أمام الطاولة فوقها صحن فيه القليل من الطعام وقطعة خبز صغيرة، فوق الطاولة، صور؛ خريطة، رزنامة، من بينها صورة امرأة	موسيقى	/	/

				عارية، ثم يرمي الأكل في القمامة، علامات الغضب بادية على وجهه.			
27	16ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	التنقل المصاحب	مالك يغسل الصحن في الحوض وفوق الحوض صورة امرأة عارية، وهو غاضب، يضع الصحن في الرف ويظهر "ريب" المقتول واقفا أمامه ثم يجلس مالك فوق السرير يتفحص يديه وهو غاضب.	موسيقى	/	/

- **المقطع الثاني عشر:**

شريط الصورة	شريط الصوت

رقم اللقطة	مدة للقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت و حوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	30ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك في غرفته يجلس فوق الكرسي أمام الطاولة، وهو يدخن سيجارة يتحدث باللغة الكورسيكية كأنه يتحدث مع شخص أخر، ويقلب صفحة في الكراس.	موسيقى	مالك: "عليك اللعنة...اذهب اللعنة..العربي القذر..كم بقي؟ سنتان؟3 سنوات؟و أنت؟"	صراخ من بعيد يأتي من الخارج
02	19ثا	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	مالك يحمل الكتاب ويستظهر لنفسه بعض الكلمات باللغة الكورسيكية.	الموسيقى ذاتها	غضب، صراخ،.....	
03	04ثا	لقطة قريبة جدا	زاوية تصاعدية	بانوراما عمودية	صورة تظهر الجزء السفلي (الأرجل) لمجموعة من المساجين يمشون في الرواق.	الموسيقى ذاتها	/	ضجيج ناجم عن حديث السجناء
04	06	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	تنقل مصاحب	مالك يتمشي في الرواق ويطل من باب غرفة فيها.	الموسيقى ذاتها	الله أكبر	/
05	07ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	مجموعة من المساجين يقيمون	الموسيقى ذاتها	الله أكبر	/

			الصلاة				
05	03ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك في القسم يقرأ مادة الكهرباء وهو يجلس في الأخير وحده.		الأستاذ:ا"لكهرباء في الدارة مثل الماء، مهما كان حجم الأنبوب فحجم الماء هو نفسه..."	/
06	29ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	المجال و المجال المقابل	ثابتة	مالك مع عربي؛ هذا الأخير يعلمه تصريف الأفعال ومالك بدأ بالتعلم، وللتعريف بهذا العربي توضحه الصورة ويأتي اسم رياض (بالفرنسية)ومن هنا تبدأ الصداقة بينهما.		رياض:"عوض ضمير"هو" بالضمير"نحن"، هل فهمت؟" مالك:"اااا، رياض:هو أكل أولا، مالك: نحن نأكل أولا، رياض:أصبت في نحن وأخطأت في الفعل، مالك يجيب بطريقة صحيحة رياض:"جيد"	/

- **المقطع الثالث عشر:**

هذا المقطع هو عبارة عن مقطع جنسي لمالك مدته 20ثا لذلك تعذر علينا شرحه بالتفصيل.

- **المقطع الرابع عشر:**

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت و حوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	08ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	صورة مالك وهو يجلس فوق الكرسي مقابل سيزار في زنزانة هذا الأخير، وعلبة القهوة فوق الطاولة	/	سيزار:"اخدم نفسك(يقدم له علبة القهوة)"، مالك:لا	/
02	08ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	سيزار وبيده الملعقة التي في الفنجان ينظر، من الأسفل إلى الأعلى لمالك ثم يطأطئ رأسه، ويتحدث مع مالك ثم ينظر إليه مرة أخرى.	/	سيزار:"أريد أن أتحدث معك في أمر ما رأيتك مع الغجري في الساحة".	/
03	09ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك و هو يجيب سيزار على أسئلته		هل بخصوص "الحشيش؟الحبوب؟	/

							مالك:الحشيش" سيزار:"هل هو كثير؟"مالك :"هل تريد أن تشارك؟" سيزار:"لا إنها تجارتك. كيف تجلبها؟" مالك: "مجمدة في المطبخ.."	
03	34ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	سيزار يلعق ملعقة القهوة ثم ينقض على مالك ويضغط بالملعقة على عين مالك وهذا الخير يتألم ثم يدفعه أرضا.	/	سيزار:"ماذا قلت لك أخر مرة؟"انتبه لخطواتك، لا تخاطر بإذن الخروج وأنت تتشاجر مع الرجال؟هل تضع قوانينك:بماذا	/

							تلعب؟أنـــــــت في خـدمتي حـين تخـرج جبنة..."	
04	10ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	مالك ينهض ويخرج من الغرفة وبعض السجناء يتفرجون عليه.	/	سيزار:اخرج	/
05	34ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	تنقل مصاحب	مالك في زنزانته مقابل المرأة يتفحص عينه و يبكي، ثم يضرب رأسه في المرأة، يضع منشفة فوق عينه ويستلقي فوق سريره وهو يبكي.	/	مالـــــك بصـــــوت خافـــــت: "ابـــــن زنا،سوف أقتلك"	/
06	07ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	التنقل البصري	سيزار يتحدث مع مالك وهو غاضب، و ينفعل ويضرب الطاولة بيديه.	/	ســـيزار:ل"م تعـــد خائفا مني، إذا كنت تستطع السير في هذا المكـان فلأنـك تحـت حمـــايتي إذا كنـــت تأكـل فهـذا بفضـلي،	صوت مالك وهو يتألم

							إذا كنـــت تحلـــم، تفكـر، تعـيش، فهـذا بفضـــلي، اســـم لوسـيانو مكتـوب في وجهـك أنـت تعـيش لي جبنة.."	

- **المقطع الخامس عشر:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت و حوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	23ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	التنقل الأمامي	صورة تبين أرجاء السجن من الداخل.	موسيقى	صوت مالك يتألم	/

02	08ثا	لقطة الجزء الكبير	زاوية تصاعدية	تنقل جانبي	صورة السماء بها غيوم، نخيل أشجار. صورة باللون البرتقالي والأسود.	الموسيقى نفسها	/	/
03	05ثا	لقطة الجزء الصغير	زاوية تصاعدية	تنقل جانبي	صورة الأشجار، أعمدة الكهرباء بنفس الألوان البرتقالي والأسود	الموسيقى نفسها	/	/
04	02ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	التنقل الأمامي	صورة وكأنها صورة لسيارة تسير في الظلام، وستتجه بنحو اليسار والطريق منير بضوء السيارة.	الموسيقى نفسها	/	/
05	01ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	صورة لغزال(واحد) يركض	الموسيقى نفسها	/	/
06	02	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	صورة وكأنها صورة لسيارة تسير في الظلام وستتجه نحو اليمين والطريق منير بضوء السيارة.	الموسيقى نفسها	/	/
07	05ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	صورة يغلبها الظلام لغزال يركض يبدأ الأول بالظهور ثم يزداد عددها.	الموسيقى نفسها.	/	/

08	04ثا	لقطة قريبة جدا	زاوية تصاعدية	ثابتة	صورة لإشارة المرور التي تحذر من خروج الحيوانات رسمت عليها غزالة.	الموسيقى نفسها.	/	/
09	06ثا	لقطة قريبة جدا	عادية	ثابتة	صورة لفم غزالة مفتوح وكأنها تصرخ وعينها تبدوا وكأنها ملطخة بالدماء، بنفس الألوان السابقة، مزيج بين الظلام والضوء يبين فقط فم وعين الغزالة.	الموسيقى نفسها.	/	/
10	10 ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما دائرية	صورة مالك وهو ينظر من النافذة ثم يدير رأسه ليتحدث مع شبح "ريب" الذي بدا واقفا وراءه والنار تشتعل في جسده.	الموسيقى نفسها.	مالك:(بصوت خافت حزين):"هل أنت هنا؟"	/
11	05ث	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	صورة "ريب" وهو ينظر لمالك	الموسيقى نفسها	/	/
12	10ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	صورة مالك وخلفه "ريب" والنار مشتعلة في ملابسه ينظران لنفس	الموسيقى نفسها	/	/

				الاتجاه، و"ريب" ينفض قليلا النار من ملابسه.			

- **المقطع السادس عشر:**

شريط الصورة						شريط الصوت	
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت و حوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	03	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك في المطار بلباس رسمي ينظر لشيء ما	/	/	أصوات مكبرات الصوت في المطار
02	03ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	سيارة واقفة أمام المطار وأحد الراكبين يفتح النافذة ويشير بيده لمالك بأن يتقدم	/	/	أصوات مكبرات الصوت في المطار
03	02ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك وهو يركب من الخلف يخضع للتفتيش.	/	/	نفس الصوت
04	02ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	صورة لشخص يركب دراجة نارية ويتبع السارة التي تقل مالك.	/	/	نفس الصوت
05	05ثا	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	مالك وهو يخضع للتفتيش في	/	أحد الرجال: "يديك"	نفس الصوت

		حتى الصدر			السيارة.			مالك: الرجل:"يديك"
06	10ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	مالك في السيارة مع الرجلين العربيين وبعدها تركن السيارة على جانب طريق جبلي، ويلحق بهم صاحب الدراجة النارية، يخرج أحد الرجال ويتقدم نحو صاحب الدراجة النارية.	/	الرجلان يتحدثان في الخارج: الرجل الأول"سرق الزطلة" الرجل الثاني:"لا لمن؟" يشتم الأخر يكمل سرقها لمحمود 15 كيلو(الحوار بالدارجة)"	صوت محرك السيارة
07	04ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	الرجل صاحب الدراجة النارية يركب السيارة ويطلب من مالك إن يبتعد جانبا، هذا الرجل اسمه إبراهيم لطرش	/	براهيم:"تحرك"	نفس الصوت
08	1.10د	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما أفقية	مالك وإبراهيم في السيارة يتحدثان.	موسيقى	مالك(يشير بيديه المربوطتين)هل هذا ضروري؟، إبراهيم:"أنا لاتزعجني"إبراهيم:"ماذا	نفس الصوت

							يريد لوسياني؟"مالك:"كم تريد من أجل أن توقف تعاملك مع الايطاليين بخصوص التفاوضات حول الكازينو، إذا قبلت سوف يضمن لك الآلات التي طلبتها".إبراهيم:"باش يقرنطيني ....(يشتم)" مالك:"لا مع مجموعة الكورسيين، سمبييرو(محامي لوسيانو) سيضمن مكانتك مع ماركاجي الكورسيين" إبراهيم:"من أين تعرف"مالك :"من السجن" إبراهيم:"هل تعمل	

							لصالحه؟" مالـك:"نعم"،إبـراهيم:"هـل صحيح"؟مالك:"نعم" إبراهيم:"هل يحميك؟" مالك:"لا، أنا اعمل". إبـراهيم:"أنـت عـربي إنـه يحميك، ما هو سعرك؟هل ترقص؟..."كلام بذيء مالك:"عن ماذا تبحث؟"	
09	12ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالــك وإبــراهيم مصــوبا نحــوه المسدس، ومالك خائف ومتوتر.	موسيقى	إبراهيم:"أنـت عـربي وتعمـل لصـالح الكورسـيين، مـا هـو ثمنك؟...كان لدي صديق هناك ولم يظهر اسمه "ريب" هــل تعرفــه، لوســياني مــن قتله، هل تعرف أم ماذا؟	نفس الصوت
10	05ثا	لقطة الجزء	عادية	بانوراما	صورة إشارة المرور التي رآها مالك		/	

		الصغير		أفقية	في حلمه.			
11	05ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك يصرخ .	موسيقى	حيوانات قادمة، ابتعد...	صراخ مالك
12	01ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	غـزال يصـطدم بزجـاج السـيارة ويتلطخ بالدم.	موسيقى	/	صوت الزجاج ينكسر جراء الاصطدام
13	01ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالـك يصـطدم رأسـه في كرسـي السيارة.		صوت مالك	
14	03ثا	لقطة متوسطة	عادية	بانوراما عمودية	الغزال يتطاير في السماء	/	/	/
15	20ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما دائرية	مالك يخرج من السيارة، والرجال الآخرون تتبعوا الغزال أطلقوا عليه النار، ومالك يحاول فك يديه.	/		صوت إطلاق النار
14	13ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	صـورة إبـراهيم قـادم باتجـاه مالـك يصـفعه ومالـك وجهـه ملطـخ بالدماء.		إبراهيم:"من أين تعلم ما سيحدث، من أنت؟سبحان الله هل أنت	

							رسول؟" مالك يجيبه:"أنا من قتلت ريب"	
15	07ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	رفاق إبراهيم يحملون الغزال بينهم بعد أن قتلوه.	/	/	
16	05ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	رجل يقوم بغسل لحم الغزال الذي تم اصطياده في البحر.	/	/	صوت مياه البحر
17	05ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	الرجل يحمل الغزال في يديه ويدخله إلى مقهى	/	/	نفس الصوت
18	10ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	صورة مقهى من الداخل ومالك يغسل وجهه ويتحدث مع امرأة كبيرة في السن, تناوله منشفة، وشخص أخر يقوم بأعمال في المقهى.	/	المرأة:"كيسماك الله؟" مالك:"مالك" المرأة:"مالك.. نحي ديك القمجة نغسلهالك والسروال" مالك:"السروال مهوش موسخ"، المرأة:"مهوش	صوت مياه البحر أغنية جزائرية

							موســـخ زعمـــة؟اعطيني لقمجة نغسالهالك"	
19	05ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك جالس على الطاولة خارجا يأكل المثلجات، والمرأة تقدم له القميص بعد أن غسلته.	/	المرأة:"وليدي هاك القمجة اني غسلتهالك، بصح الدم محـــــبش يتـــــنح"، مالك:"صحا"	نفس الصوت
20	10ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك وهو يدخن سيجارة، ثم يجلس بقربه إبراهيم.		إبراهيم:ااا نبي، المسلمون في السجن يتكلمون مع أحد رجال لوسياني، أنت؟ مالـــــك:"نعـــــم"، إبـــراهيم:"تتحـــدث مـــع المسلمين'الكورسكيين'تأتي إلى هنا ليس جيدا.. ابراهيم:"اخبر لوسياني أني قبلت عرضه"	نفس الصوت

- **المقطع السابع عشر:**

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت و حوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	06ث	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	رياض يمشي في الليل باتجاه المسجد يحمل حقيبة النقود ثم يدخل إلى المسجد ليصلي ويضع الحقيبة جانبا.	موسيقى	الإمام:"ثم الذين أمنوا و عملوا الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر" الله أكبر	/
02	10ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	لقطة الجزء الصغير	أحد المصلين يجد حقيبة النقود ويقدمها للإمام			وشوشة ناجمة عن حديث الإمام مع المصلين
03	30ثا	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	السجناء الملتحين ينزلون من	موسيقى	حسان:"يقول لك الإمام	ضجيج

		حتى الصدر			الدرج يتبعهم مالك، ثم ينقصون عليه بسكين.		موسى النقود التي أرسلتها حرام" مالك:"بصح تكون في يدين إمام خير من تكون في يدي" حسان:"هل تعتقد أن الإمام سيقبل بنقود حرام" مالك:"هذا يعتمد عليك".	
04	40ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك جالس مع المسلمين العرب أمام الطاولة.	/	مالك:"أرى ما تفعلون، وأحترم ذلك، لكنكم لا تملكون السلطة والكورسيكيون يسيطرون على كل شيء، تصلون وتنامون في زنزانات غير ملائمة ربما إن علم موسى بهذا لن تكون النقود نقود حرام". حسان:ماتريد؟، مالك:"نفس	/

						الشيء الذي تريده أنت حياة أفضل لي ولأصدقائي" حسان: "أنت تريد استغلالنا"	
05	05ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	حسان يتحدث مع مالك بوجه متجهم وغاضب.		حسان:"لا تقترب من الإمام موسى بعد الآن إن أردت شيئا، تحدث معي مباشرة وهذا سيبقى بيننا".	/

- **المقطع الثامن عشر:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة للقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت و حوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	9ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	صورة مالك وهو بصدد ارتداء ملابسه، تائها وشارد الذهن، استعدادا للخروج لأداء المهمة التي كلفه بها سيزار وهي قتل	/	صوت شبح ريب:"رسول الله عليه الصلاة والسلام كيوصل لراس الجبل نعس ثم جاه سيدنا جبريل عليه السلام "	/

				رئيس سيزار.			
02	25ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك يجلس فوق السرير وشبح ريب يجلس بجانبه.	/	"تعرف واش قالوا؟قالوا اقرأ، إقرا يا محمد، اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق، اقرأ و ربك الأكرم الذي علم بالقلم، عجيب، عجيب يا حبيبي، عجيب... محمد رسول الله"	/

- **المقطع التاسع عشر:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**صوت و حوار**	**المؤثرات الصوتية الأخرى**
01	07ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك يمشي في الشارع بخطى واثقة.	/	/	ضجيج السيارات
02	02ثا	لقطة	عادية	بانوراما	رجل يخرج من متجر يحمل كيسا	/	/	نفس الضجيج

		متوسطة		أفقية	وجريدة، وينظر باتجاه مالك ثم يمضي باتجاه سيارة.			
03	03ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	بانوراما دائرية	مالك يركض ويخرج المسدس ويتبع الرجل.	/	/	نفس الضجيج
04	10ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	مالك يطلق النار على الأشخاص الذين في السيارة، يدخل إلى الداخل ويستمر في إطلاق النارن ويبتسم لنجاحه في المهمة.	/	/	صوت الرصاص

- **المقطع العشرون عشر:**

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت و حوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	20ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالـك وهـو في الحمـام في منـزل رياض يستحم من آثار الدم.	/	/	صوت الماء
02	37ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	رياض نـائم في غرفته شبه مظلمة مالـك يطـرق البـاب ويـدخل، يجلس فوق السرير.		مالك:"هل أنت نائم؟" رياض:"لا، مرهق" رياض:"هل تحدث مع جميلة؟" مالـك:"نعـم سـأنام في غرفـة الصبي" رياض:"ألن ترجع الليلة إلى السـجن؟" مالـك:"لا سأعود غدا". مالك:"هل تحتاج شيئا؟" ريـاض:"لـن اخضـع للكيمـاوي على كل حال ميؤوس مني"	صوت الصبي وهو يلعب.
03	47ثا	لقطة متوسطة	عادية	بانوراما دائرية	مالك ورياض (يلبسان عباءة)، وزوجته جميلة أمام طاولة العشاء،	موسيقى	ريـاض:"أنظر إلى أكمامـك، سوف تدخل في الصحن".	

					ورياض حزين.		جميلة:"قل قليلا رياض". ريـــــــاض:"ســـــــوف آكل"،جميلــة:"هــل تريــد أن أحضـر لـك شـيئا؟" ريـاض:"لا شكرا". جميلـة لمالـك:"عجبك؟(بلغتنـا الدارجة)" مالــك:"عجبــني"(و في نفــس الوقت يحرك رأسه)	
04	08ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك يحمل ابن رياض بين يديه	موسيقى	/	/
04	10ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	ثابتة	مالك يتحدث مع جميلة في المطبخ وهذه الأخيرة تبكي.	موسيقى	/	/
05	30ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما دائرية	مالك يدخل غرفة الصبي ويحمله في يديه.	موسيقى	/	بكاء الصبي
06	10ثا	لقطة مقربة	زاوية	ثابتة	صورة مالك وهو نائم والطفل	موسيقى		

		حتى الصدر	غطسية		نائم فوق صدره.			

- **المقطع الواحد و العشرون:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت و حوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	05	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	مالك في الساحة وسط المسلمين العرب يتصافح معهم	/	/	ضجيج المساجين
02	02ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	سيزار جالس وحده ينظر إلى مالك من بعيد و يأمره بالمجيء اليه	/	/	نفس الصوت
03	05ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك يدخن سيجارة ويرمق سيزار بنظرات ثقة يتوسط حسان وشخص آخر.	/	/	نفس الصوت
04	06ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما دائرية	سيزار وهو متعصب يأمر مالك بالذهاب إليه برأسه ثم ينهض.	/	/	نفس الصوت

05	04ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	سيزار وهو في طريقه باتجاه مالك	/	/	نفس الصوت
06	02ثا	لقطة مقربة جدا	عادية	ثابتة	فم مالك وهو يتحدث في أذن حسان	/	مالك:روح حبسو	/
07	05ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	حسان وصديقه يمشيان ويحاولان إيقاف سيزار هذا الأخير يدفع حسان فيسقطه حسان وصديقه أرضا.	/	/	/
08ثا	04 ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	مالك ينظر لسيزار بنظرات حادة	/	/	/

- **المقطع الثاني و العشرون:**

شريط الصورة	شريط الصوت

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	صوت و حوار	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	9ثا	لقطة قريبة جدا	زاوية تصاعدية	بانوراما عمودية	مالك خارج السجن يحمل أغراضه.	موسيقى	/	/
02	04ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	ثلاث سيارات فخمة فيها رجال تابعين لمالك جاؤوا ليستقبلونه.	موسيقى	/	/
03	03ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	بانوراما دائرية	مالك يشير نظره أين تجلس جميلة و في يدها ابنها.	موسيقى	/	/
05	33ثا	لقطة متوسطة	عادية	بانوراما دائرية	مالك يسير باتجاه جميلة ويسلم عليها، ويشير يده لوجه الطفل يداعبه، ويمشيان معا.	موسيقى	مالك:"هل أنت بخير؟" جميلة:"البرد" مالك:"جيتو مع الكار؟"جميلة:"واه" مالك:"واكتا يجي لوخر؟" جميلة:"نص ساعة"،مالك:"نمشوا شوية؟"، جميلة:"كيما تحب".	/

04	05ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	مالك وجميلة يمشيان والسيارات الثلاثة تتبعهم بإشارة من مالك يطلب منهم الابتعاد خوفا أن تلاحظ جميلة.		جميلة:"هل تعرف أين ستسكن؟" مالك:"لا".جميلة:"إن رغبت تعالى معي للمنزل وسأعد لك مكانا" مالك:"لا أريد أن أزعجك"جميلة:"لا إزعاج"	/
05		/	عادية	ثابتة	جنيريك النهاية	موسيقى	/	/

2. **القراءة التعيينة للمقاطع المختارة.**

- **المقطع الأول:**

بداية الفيلم:بداية الفيلم انطلقت من اللقطة الأخيرة للفيلم، ويمكن تقسيم هذه البداية إلى ثلاثة مشاهد رئيسة، حيث استخدم سلم لقطات بزوايا تصوير مختلفة وذلك حسب الأحداث التي تميز هذا المقطع:

1/ **المشهد الأول**: يبدأ هذا المشهد بصورة مظلمة يصاحبها صراخ وضجيج ناتج عن فتح الأبواب و غلقها...رجل يصرخ...ثم لقطة قريبة جدا، تبين الشخصية الرئيسة بالفيلم المهاجر الجزائري "مالك"، يظهر مالك ويده ترتجف، لتنتقل الصورة لمشهد مظلم؛ ثم تبدأ الكاميرا في إعطاء تفاصيل وحيثيات للمشهد من خلال الإنارة البطيئة والجزئية؛ حيث تُظهر الكاميرا وبحركة بطيئة يد مالك به أصفاد، ثم تنتقل لوجهه الذي يحمل ندبة بتقنية اللقطة القريبة، بعدها يظهر سجين مصدر الصراخ يدفعه شرطي بلقطة متوسطة جميع هذه اللقطات بإنارة ضعيفة يغلبها السواد، لتعود بعدها الكاميرا وتركز على وجه مالك بلقطة قريبة.

2/ **المشهد الثاني**:يركز هذا المشهد على الحوار الذي وقع بين "مالك" والمحامي في الزنزانة من خلال حركة الكاميرا، وبلقطة مقربة حتى الصدر وزاوية تصوير المجال والمجال المقابل لإبراز الحوار الدائر بينهما وبانوراما أفقية لتنتقل قليلا في أرجاء المكان موضحة الموضع العام لذي يتواجد فيه "مالك" ومحاميه..

3/ المشهد الثالث: تنتقل فيه الكاميرا لتصور "مالك" وهو داخل شاحنة الشرطة، حيث تبدأ بلقطة قريبة جدا بزاوية غطسية تصور الجزء السفلي من جسم "مالك"؛ لتمنح لنا معلومات أكثر على هيئة "مالك"، وذلك بإظهار تفاصيل أكثر، كحالة الحذاء الذي يرتديه وهو يخفي ورقة النقود فيها، حيث يظهر الحذاء بحالة رثة ممزق في مقدمته، أن يتم إخفاء النقود فيها، ثم بلقطة مقربة حتى الصدر تصور "مالك" و هو يسند رأسه إلى الشاحنة ببانوراما أفقية لتظهر الشاحنة من الداخل.

أما الشريط الصوتي فتمثل في الحوار بين الشرطي والسجين، والحوار بين مالك والمحامي، إضافة إلى الضجيج فقد وظفت موسيقى مصاحبة.

- **المقطع الثاني:**

في هذا المقطع تصورا لنا الكاميرا الأحداث داخل غرفة التفتيش أين تبدأ بلقطة الجزء الصغير مبرزة فضاء الغرفة، يقف "مالك" وهو يتجرد من ثيابه ليقف عاريا أمام ثلاث رجال من الشرطة يقومون بإجراءات التفتيش، وقد تم تصوير "مالك" في عدة وضعيات مختلفة وغلبت اللقطات القريبة جدا خصوصا عند تصوير ظهر "مالك" لإبراز الندبة .

و تمثل الشريط الصوتي في الأسئلة والأجوبة بين الشرطي ومالك وموسيقى.

- **المقطع الثالث:**

بعد خضوع "مالك" للتفتيش، يكمل إجراءات الدخول من خلال الاستجواب مع الشرطي في مكتبه، حيث أغلب اللقطات كانت بسلم اللقطة المقربة حتى الصدر وبزوايا تصوير عادية و بكاميرا ثابتة إلا في لقطتين؛ أين وظفت البانوراما الأفقية من أجل تصوير ما يحدث خارج المكتب لتعطي فكرة عن المكان الذي يتم فيه الاستجواب، إذ يظهر في الأخير أنه سجن، وتمثل الشريط الصوتي في الحوار بين "مالك" والشرطي والضجيج الناتج عن أصوات السجناء في الخارج.

- **المقطع الرابع:**

هنا يتم الانتقال إلى حياة "مالك" في السجن و بدئه العمل في ورشة الخياطة؛ حيث يبدأ المقطع بلقطة الجزء الصغير تصور لنا ورشة الخياطة بتقنية التنقل الأمامي، ثم بلقطة أمريكية يظهر لنا "مالك" و هو يحاول الخياطة، لتنتقل الكاميرا بلقطة مقربة حتى الصدر، تظهر "مالك" وهو عاجز عن استعمال الآلة، ويطلب المساعدة من المسؤول على الورشة ليصور بعدها المسؤول يعطي توجيهات لـ "مالك" باستعمال اللقطة المتوسطة، وبخلاف التنقل الأمامي فاللقطات المتبقية صورت بكاميرا ثابتة.

مناداة مالك للمسؤول والضجيج الناجم عن أصوات آلات الخياطة مثلت الشريط الصوتي.

- **المقطع الخامس.**

في هذا المقطع ننتقل إلى الأجواء الخاصة بتقديم العشاء، والتي تميزت بتقديم شخصية "ريب" العربي الجديد الذي دخل إلى السجن، مع إظهار جنسية وأصل مقدم العشاء الذي يعود لأصول عربية، معظم اللقطات أخذت من زوايا عادية، بينما تباين سلم اللقطات وحركات الكاميرا

حسب اللقطة المراد تصويرها؛ فمثلا استعمل التنقل المصاحب عندما استلم "مالك" الأكل و دخل غرفته.

و تمثل الشريط الصوتي في الحوار بين موزع العشاء و"ريب" و"مالك"، والضجيج الناجم عن حديث السجناء إضافة إلى صوت أطباق الأكل.

- **المقطع السادس:**

يصور لنا في هذا المقطع بعض اللقطات داخل الحمام والحوار الذي يجري بين كل من "مالك" و"ريب"، حيث أغلب اللقطات كانت بكاميرا ثابتة؛ ما عدا اللقطة التي يخرج فيها "مالك" استخدمت التنقل المصاحب، واللقطة التي تصوره في زنزانته كانت باستخدام البانوراما الأفقية، حين صورته يحتسي شرابا انتقلت لتظهر الصور التي يشاهدها، ثم وهو يلبس قميصه للذهاب إلى الورشة، أما سلم اللقطات فكان حسب ما يهدف تصويره فمثلا استخدمت اللقطة القريبة جدا لفم "ريب" للتركيز على ما يقوله.

- **المقطع السابع:**

يبدأ هذا المقطع بلقطة مقربة حتى الصدر و زاوية عادية تظهر مالك في الصف بين المساجين و يتقدم أحد رجال العصابة الكورسيكية ليقدم له سيجارة و يطلب لقاءه في فترة الفسحة،تنتقل الكاميرا إلى الساحة أين يطلب زعيم العصابة الحديث مع مالك ليطلب منه قتل ريب حيث يدور حوار بين مالك و سيزار باستعمال لقطات مقربة حتى الصدر أغلبها لتبين ملامح الخوف و الدهشة عند مالك ،و ملامح التكبر و التعالي عند سيزار،هذا الأخير الذي يأمره بعدم النظر إليه و يتكلم معه،ويهدده إن لم يقم بقتل ريب فإنه هو من يموت.تتابع لقطات المقطع لتبين مالك و هو في زنزانته تائها و خائفا يشرب كفي يديه و لا يعرف ماذا يعمل،ليتصل بإدارة السجن،و بعدها وباستعمال بانوراما دائرية تصور مالك و هو جالس فوق السرير ينتظر رد الإدارة ليفتح الباب و يدخل شرطي بعدها العصابة الكورسيكية ليهددوه بالقتل إن لم يطع أوامرهم.ليبقى مالك مرميا فوق الأرض صورت بلقطة نصف مقربة تبين حالة مالك و هو يتألم

- **المقطع الثامن:**

يصور هذا المقطع طريقة قتل مالك لـ"ريب"؛ حيث أغلب اللقطات استعملت بسلم اللقطة القريبة والمقربة حتى الصدر، أما الكاميرا فقد استعملت إضافة إلى الثابتة البانوراما الأفقية والعمودية؛ هذه الأخيرة عند تصوير تفاصيل ملامح "مالك" ثم النزول إلى أسفل حيث يمسك بيديه القهوة، والتنقل المصاحب حينما نهض مالك من مكانه وأخرج شفرة الحلاقة من فمه، أما فيما يخص شريط الصوت فيتمثل في الحوار بين "مالك" و "ريب".

▪المقطع التاسع:

في هذا المقطع ننتقل إلى جو مغاير وهو قاعة الدرس، أين يصور "مالك" مع الأستاذ وهو يطرح عليه الأسئلة من أجل أخذ المعلومات الخاصة به (المستوى الدراسي، اللغة...)حيث جميع اللقطات كانت مقربة حتى الصدر بزاوية عادية وكاميرا ثابتة، أما الحوار بين "مالك" والأستاذ فمثل شريط الصوت إضافة إلى الموسيقى الموظفة.

▪المقطع العاشر:

يبدأ هذا المقطع بلقطة مقربة حتى الصدر تظهر مالك و هو نائم و ريب وراءه نائم بزاوية عادية و كاميرا ثابتة،تنتقل بعدها الكاميرا لتبين لنا صورة شجار عنيف –ما يفسره هو أداة الشجار الشوكة و الدماء التي لطخت الستار– بين مالك و ريب و هو عبارة عن حلم.بعدها ينتهي المقطع بلقطة الجزء الصغير تبين مالك ينهض مفزوعا من الحلم و ريب يقابله و أصبعه كأنها شمعة و يغني له عيد ميلاد سعيد.

▪المقطع الحادي عشر:

المقطع التاسع يبين فترة انتقالية بعد مرور سنة، حيث يبدأ المقطع بلقطة الجزء الكبير و بانوراما أفقية مصورا ساحة السجن في حلة بيضاء جراء تساقط الثلج، ثم بلقطة الجزء الصغير يصور نشوب شجار بين مجموعة من المساجين، ويظهر "مالك" واقفا بالقرب من أعضاء العصابة "الكورسيكية" لأنه أصبح منهم بعد أن نفذ جريمة القتل، في هذا المقطع يظهر سجناء جدد لم يظهروا من قبل، وهم عرب مسلمون، يطلقون عليهم اسم (الملتحين)،كما يبين المقطع "مالك" وسط "الكورسيكيين" في زنزانتهم وهو يخدمهم، كما توضح طريقة معاملتهم له من خلال رفض أحدهم أن

يشتري له أغراضا، والأخر رفض أن يشتري له كل ما يريد، وصراخ "سيزار" وعدم تقبله وسطهم إلا من أجل خدمتهم، وبعد هذه المعاملة والتي أنتجت علاقة متشنجة يظهر "مالك" في غرفته وهو غاصب ومتذمر وروح "ريب" الذي قتله تصاحبه في الغرفة.

كما تظهره بعض اللقطات في هذا المشهد الديكور الخاص بالجناح الذي يقطنه "الكورسيكيون"، والذي يتسم بالرفاهية التي يتمتعون بها، وأغلب اللقطات كانت بلقطة مقربة حتى الصدر ما عدى تلك التي تصور الشجار، أما الكاميرا فتنوعت بين الثابتة والبانوراما الأفقية خصوصا في تصوير الشجار.

ومثلت الحوارات الشريط الصوتي بالإضافة إلى الصراخ في اللقطات الأولى وصوت التلفاز في اللقطات المتبقية.

- **المقطع الثاني عشر:**

يبدأ هذا المقطع بلقطة مقربة حتى الصدر تظهر "مالك" في غرفته يتعلم اللغة "الكورسيكية"، ويدخن سيجارة، ثم بلقطة أمريكية تظهره وهو يحمل كتابا ويستظهر، بعدها مالك في الرواق وفي طريقه يلقي بنظرة على باب غرفة فيها مجموعة من السجناء يقيمون الصلاة، يراقبهم ويمضي في طريقه إلى قاعة الدرس أين يأخذ درس الكهرباء، أين يظهر مع سجين عربي جديد "رياض" يعلمه القراءة وهي بداية الصداقة بينهما، حيث أغلب اللقطات مقربة حتى الصدر و بزوايا عادية ما عدا الزاوية التصاعدية عندما صورت مجموعة من المساجين(المسلمين العرب) من الأسفل في الرواق يمشون، والمجال والمجال المقابل حينما كان "رياض" وهو يُعلم مالك.

- **المقطع الثالث عشر:**

تتوالى الأحداث و يحصل مالك على تصريح بالخروج يوم في الأسبوع بتدخل سيزار و محاميه من أجل القيام بأعمال لصاح سيزار حيث أصبح مقربا منه كثيرا خصوصا بعد مغادرة أغلب أفراد العصابة الكورسيكية، ومالك توسعت علاقاته وأصبح يعمل إضافة إلى عمله مع "سيزار" مع سجين أخر(الغجري) في الحشيش، ومع صديقه "رياض" الذي غادر السجن وأصبحت لديه نقود كثيرة،و بدأ

مالك في تكوين علاقات عمل و دائما في المخدرات.في هذا المقطع حيث يظهر رياض وقد دخل عالم الجنس بعدما امتلك النقود.

- **المقطع الرابع عشر:**

في هذا المقطع تصور الكاميرا غضب "سيزار" غاضب من "مالك" بعدما اكتشف أنه أصبح لديه نفوذ وسلطة على السجناء وأن مالك يعمل سرا ولم يخبره، فتم تصوير "سيزار" وهو يسأل مالك عن طبيعة عمله مع الغجري؛ حيث أخبره أنه رآهم معا عدة مرات، "مالك" يخبره أنهم يعملون في الحشيش، وبعدها ينتفض "سيزار" ويقوم بغرز الملعقة تحت عيني "مالك" ويظهر متألما، حيث صورت اللقطة بلقطة قريبة وزاوية عادية وكاميرا ثابتة، بعدها يترك مالك ويأمره بالانصراف، لتأتي لقطة "مالك" وهو في زنزانته يتأمل عينه ويبكي ويتمدد على السرير، بعدها بحركة التنقل البانورامي يصور "سيزار "وهو يتحدث مع "مالك" ويخبره بأن حالته إنما كانت بفضله باختصار شديد "مالك" هو "ملك سيزار".

- **المقطع الخامس عشر:**

في هذا المقطع وحسب حركات الكاميرا والألوان الموظفة يصور لنا حلما وكأن سيارة تمشي في الطريق، وتصطدم بمجموعة من الغزال، ثم تأتي لقطة "مالك" وهو في النافذة لتبين أن الحلم لـ"مالك"، هذا الأخير يتأمل خارج النافذة، ثم يستدير ليتحدث مع شبح "ريب" الذي أصبح يلازمه دائما و يسأله ها أنت هنا؟، باستعمال بانوراما دائرية و لقطة مقربة حتى الصدر، أما "ريب" فقد صور والنار مشتعلة في ملابسه، المقطع كله يخلوا من الحوار باستثناء سؤال "مالك" إلا أنه وظفت موسيقى هادئة أقرب إلى الحزن.

- **المقطع السادس عشر:**

ينقلنا هذا المقطع إلى خارج السجن حيث سيقوم "مالك" بالمهمة التي أوكلها له "سيزار"، حيث يبدأ المقطع بلقطة مقربة حتى الصدر تصور "مالك" في المطار وهو بزي رسمي، ثم يجد سيارة تنتظره ليذهب معهم أين يخضع للتفتيش، وعند الوصول لمكان آمن تتوقف السيارة، ويلحق

بهم"إبراهيم لطرش"، والذي ينحدر من أصول عربية من خلال اسمه ولهجته وحتى الأشخاص المحيطين به فإنهم من أصل جزائري.

في الطريق "لطرش" يسأل "مالك" عدة أسئلة عن علاقته بلوسيان(سيزار)، ويخبره "مالك" بطلب "سيزار "هذا الأخير الذي يريد من "لطرش" أن يوقف تعامله مع الايطاليين مع ضمان، وفي طريقهم يتحقق الحلم الذي رآه "مالك" وهو اصطدام سيارتهم بغزالة، قبل الاصطدام يحذرهم "مالك"، حيث يستغرب "لطرش" من ذلك و يلقبه بالنبي، بعدها تصور الكاميرا "مالك" وهو بين "لطرش" وأصدقائه ولقائه بامرأة كبيرة في السن تغسل له قميصه، وفي الأخير يخبره "لطرش" أنه قبل عرض "سيزار" ويطلب من مالك العمل معا.

- **المقطع السابع عشر:**

هنا يصور لنا المخرج رياض و هو المسجد حيث أحصر حقيبة النقود التي أعطاه إياها مالك من صفقة مخدرات،بعدها و بلقطة الجزء الصور الإمام و هو واقف مع بعض المصلين،بينما يجد أحد المصلين الحقيبة ليقدمها للإمام.ثم تنتقل الكاميرا إلى أجواء السجن ثانية أين ينقض العرب المسلمين على مالك بالسكين لأنهم علموا بحقيبة النقود،ليخبروه أن الإمام موسى لن يقبل نقود حرام،فيرد مالك بان النقود في يديه أفضل من يديه،تنقلنا بعدها الكاميرا لقاعة الدرس و مالك جالس مع المسلمين العرب يتجاذبون أطراف الحديث حول النقود فيحدثهم مالك منطقه:مادمتم تعيشون هنا في وضع و لو علم الإمام موسى بوضعكم لا أطن النقود ستصبح حرام.فيطلب حسان من مالك أن لا يقترب مجددا من الإمام و أن يتم التعامل مباشرة معه.

- **المقطع الثامن عشر:**

شبح "ريب أصبح دائما مصاحبا لـ"مالك"، حيث يخبره بالأحداث قبل وقوعها، في هذا المقطع "مالك" يلبس ملابسه استعدادا للقيام بالمهمة التي أمره بها سيزار وهو شارد الذهن وصوت "ريب" يتصاعد في الغرفة ويحدثه عن الرسول عليه الصلاة و السلام، صورت هذه اللقطة بلقطة متوسطة وزاوية عادية وكاميرا ثابتة، ثم وبلقطة مقربة حتى الصدر نجد مالك يجلس فوق السرير وبجانبه "ريب" الذي يكمل له الحديث عن الرسول عليه الصلاة والسلام وقصة نزول الوحي.

- **المقطع التاسع عشر:**

في هذا المقطع يتم تصوير "مالك" وهو يقوم بالمهمة التي أوكلها إليه "سيزار" بمعية رياض، وهي قتل رئيسه، في مشهد عنيف، تبدأ بلقطة "مالك" وهو يمشي يترقب الهدف، ثم لقطة تصور الهدف، بعدها بداية إطلاق النار ودخول "مالك" للسيارة وقتله لركابها.

- **المقطع العشرون :**

في هذا المقطع يتم الانتقال إلى مشاهد مختلفة تماما، بعيدا عن التسلط والجريمة والعنف والمخدرات...، يصور "مالك" في منزل صديقه رياض،و هو اليوم الذي يخرج فيه برخصة من السجن، هذا الأخير وهو في آخر أيامه بعد أن عاوده مرض السرطان، حيث يبدأ المقطع بلقطة مقربة حتى الصدر تصور "مالك" في الحمام وهو يتخلص من أثار الدم، ثم بلقطة متوسطة تنتقل إلى غرفة رياض أين تصوره مستلقي فوق السرير، ويدخل "مالك" ليتجاذبا أطراف الحديث ويخبره بأنه لن يقوم بالعلاج الكيماوي، بعدها صورة "مالك" و"رياض"وزوجته جميلة أمام مائدة العشاء، في جو هادئ وحزين، لتنتقل الكاميرا إلى غرفة الصغير ابن "رياض" و"مالك" يحاول إسكاته لينتهي المقطع بلقطة "مالك" والصغير نائم فوق صدره بلقطة مقربة حتى الصدر وزاوية غطسية، أريد من خلالها الكشف عن ملامح أخرى لـ"مالك".

- **المقطع الواحد و العشرون:**

يبدأ المقطع بلقطة الجزء الصغير وزاوية عادية و كاميرا ثابتة،تصور مالك و هو بين العرب يتصافحون،ثم بلقطة مقربة حتى الصدر سيزار يرمق مالك بنظرات غضب و يأمره بالمجيء بإيماءة من رأسه،لكن مالك لم يحرك ساكنا و بقي في مكانه يرمقه بنظرات ثقة و قوة و هو يدخن سيجارة بلقطة قريبة حتى الصدر،لينهض بعدها سيزار باتجاه مالك، هذا الأخير الذي يأمر حسان بإيقافه،حيث تصور اللقطة الموالية سقوط سيزار على الأرض بسبب دفعه من طرف حسان و صديقة و مالك يرمقه بنظراته دون أن كقول له شيئا أو يحرك ساكنا من مكانه .

- **المقطع الثاني و العشرون:**

هذا المقطع يبين نهاية الفيلم، خروج "مالك" من السجن بعد انقضاء مدة عقابه،حيث يجد سيارات فخمة و رجال ينتظرونه،وزوجة "رياض" وابنه أيضا في انتظاره بعد موت رياض، ليذهبا سويا حيث تقترح عليه "جميلة" الذهاب معها للبيت ليوافق هذا الأخير على طلبها، ليتنوع سلم اللقطات في هذا المقطع بين اللقطة المتوسطة والمقربة حتى الصدر، وأغلب اللقطات بزاوية عادية ما عدا اللقطة الأولى بزاوية تصاعدية، أين صورت مالك وهو أمام باب السجن، إضافة إلى البانوراما الدائرية في تصوير "مالك" وهو يتحدث مع "جميلة".

ثالثا.التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم:

سوف يتم بداية التطرق إلى جنيريك الفيلم أولا قبل الخوص في تحليل المقاطع المختارة:

- **الجنريك:** يعتبر الجنيريك من أهم مكونات الفيلم و ذلك لأهمية العناصر التي يحتويها بدءا بالعنوان، أسماء الممثلين،كاتب السيناريو، المخرج، الموسيقى، المؤسسة المنتجة وغيرها...، إذ يعتبر أحد عوامل الجذب للفيلم، باعتباره بطاقة تعريف للفيلم بالنسبة للمشاهد، يستطيع من خلالها التنبؤ بمحتوى الفيلم، وتتكون لديه فكرة عامة عن موضوعه وكيفية معالجته، وبالتالي يمكن اختصار وظيفة الجينيريك بالإضافة للوظيفة الجمالية الجاذبة؛ في الوظيفة الإيضاحية التي تسمح بخلق عملية اتصالية بين الفيلم و المشاهد، ومن بين أهم العناصر المكونة للجينيريك نجد:

1/ العنوان:قال "رولان بارث "عن العنوان بأن له وظيفة تحديد بداية النص، إذ يعتبر بمثابة المفتاح الذي ندخل به إلى الفيلم و من خلاله يمكن فهم موضوع الفيلم.

إن توظيف العناوين في الأفلام له خلفيات ودلالات تحمل في طياتها الرسالة التي يريد أن يمررها الفيلم للجمهور، وبالتالي يمكن القول أن العنوان يحتوي على التوجهات الإيديولوجية سواء لكاتب السيناريو أو المخرج.

يذكر كلود دوشي "Claude Duchet" أن للعناوين الفيلمية ثلاثة وظائف:

- ✓ وظيفة مرجعية(Référentiel) :مرتبطة بالموضوع.
- ✓ وظيفة دلالية(Conative):تركز على المرسل إليه.

✓ وظيفة شعرية(poétique):تركز على الرسالة1.

باعتماد ماقيل سابقا، ومن خلال ملاحظة جينيريك فيلم "النبي"(حسب النسخة التي تحصلت عليها)، تبين إسقاط أسماء الممثلين والمخرج وحتى العنوان من جنريك البداية، لقد كانت البداية هي الجائزة التي حصل عليها الفيلم في مهرجان كان السينمائي، حيث أن الفيلم تم تتويجه قبل عرضه في قاعات السينما، جاءت الكتابة بلون أبيض وحجم متوسط فوق خلفية سوداء، وإن كان الأسود يوحي بالظلام والحزن والموت، فإنه أيضا في المقابل يوحي بالهيبة الوقار والسيادة، لعل المخرج كان يريد من هذا أن يبين أهمية الفيلم وقيمته في الساحة السينمائية، لهذا توج بالجائزة الكبرى التي كتبت باللون الأبيض لتخلق الطمأنينة والثقة في نفسية المشاهد.

أما عن غياب العنوان في جنريك البداية فهذا كان متعمدا، إن المخرج منذ البداية أراد أن يرسخ الفكرة التي يود تمريرها للمشاهد، وإن كان الفيلم يعالج حياة مهاجر جزائري في فرنسا فإنه يحمل دلالات أعمق من ذلك، إنه يتناول الإسلام، وسوف نبين ذلك في تحليلنا التضميني للمقاطع المختارة.

إن عنوان الفيلم "نبي" جاء نكرة دون تعريف لأنه ترجمة للعنوان بالفرنسية(un prophète) وليس"le Prophète "، والفرق بينهما أن كلمة (الرسول) تعني الرسول محمد صلى الله عليه و سلم، والرسول هو ذلك الذي تم ذكره في القرآن الكريم وعايشه الصحابة، إنه شخص محدد بصفاته الخلقية والخُلقية، إنه الشخص بعينه، واحدا ليس بعده أحد، إلا أن المخرج استعملها نكرة إيحاء منه أن صفة نبي يمكن إطلاقها على أي شخص، دون تحديد لزمان ومكان معين، مهما كانت صفة هذا الشخص، و هذا هو هدفه من عدم إدراج العنوان في البداية، فالمشاهد عند قراءته للعنوان "نبي" سوف يتبادر إلى ذهنه مباشرة الرسول محمد عليه الصلاة والسلام، وسوف ترتسم عنده بعض الملامح، إنه الشخص المقدس عند المسلمين، إنه رمز العفة والأمانة والصدق والشرف، إنه قدوة المسلمين، لكن المخرج لم يردأن يستحضر هذه الصور في ذهن المشاهد، وذلك كي يستطيع ترسيخ الصورة التي يريدها هو، لذا ترك العنوان حتى آخر الفيلم ليصور الرسول صلى الله عليه وسلم في الصورة التي عبر عليها الفيلم.

1:نجمة زراري: صورة المرأة في السينما الجزائرية:تحليل نصي سميولوجي لفيلمي: القلعة " و " نوبة نساء جبل شنوة,مرجع سابق,,ص116

– **ننتقل الآن إلى بداية الفيلم والتي تبدأ من نهاية الجنيريك:** استهلها المخرج بمشهد مظلم مع صراخ وضجيج ناتج عن فتح وغلق الأبواب التي توحي بأن المكان هو السجن، حيث أراد المخرج أن يُهيئ المشاهد للمكان الذي تدور فيه الأحداث، وما يؤكد ذلك هو صراخ السجين المجهول "انزع هذه الأصفاد من يدي"، لتبدو بعدها صورة كف ترتجف بلقطة قريبة جدا، واستعملت هذه اللقطة من أجل إظهار للتفاصيل، كما أن لها قيمة سيكولوجية تبعث على التشويق؛ حيث تجعل المشاهد يتساءل لمن هذه اليد وما سبب ارتجافها، ويبدأ المخرج في التدريج في تصوير صورة البطل(مالك)، بدءا من يده التي تحمل أصفادا مرورا إلى وجهه مع التركيز على الندبة التي في وجهه، للدلالة على أن البطل مجرم؛ دون تحديد لنوع الجريمة، لتتعاقب الصور بين وجه "مالك" والسجين الذي يدفعه الشرطي و"مالك" يتبعه بنظرات توحي بأنه أول مرة يدخل لهذا المكان، نظرات تحمل خوف وضعف وارتباك.

– تنتقل بعدها الكاميرا لتبين شرطي وهو يفتح الباب لشخص باستعمال اللقطة المقربة حتى الصدر من أجل أن يتمكن المشاهد من الحصول على تفاصيل أكثر، لتصور ملامح الجدية التي تبدو على وجهه والملابس الرسمية التي يرتديها توضيحا لمهنته وأنه محامي، بعدها تظهر صورة مالك وصوت المحامي يتكلم، ومن هنا تبدأ تفاصيل الفيلم في الوضوح، المحامي يتكلم مزيجا من الفرنسية والدارجة ومالك أيضا لتتجلى هوية بطل الفيلم أو هوية هذا السجين أنه من أصل عربي وبالتحديد جزائري، لم يعلن عنها صراحة في الفيلم ولكن من الإشهار والإعلانات والحوارات مع الممثلين والمخرج يوضح أنه جزائري، يدور الحوار بين المحامي و"مالك" ومن خلاله تبدأ بعض التفاصيل، تتمثل في فترة العقوبة والتي تصل لست سنوات، كما يتضح سن "مالك" من خلال قول المحامي "لقد بلغت سن الرشد ستدخل السجن، ستعيش مع الكبار"، من هنا يتبين أن "مالك" تعدى سن الثمانية عشرة، وفي نفس الوقت هو إشارة لأنه مزال صغيرا كي يكون مجرما، ويدخل السجن.

– بعدها يبين المقطع المحامي وهو يعطي أوراقا لـ"مالك" من أجل الإمضاء، وفحوى هذه الأوراق هو مستحقات المحامي، ليتفاجأ "مالك" بها، هنا أراد المخرج أن يمرر رسالة للمشاهد: الجزائري أو العربي المسلم لا يتنازل عن النقود، ولا يساعد المحتاج وهو الذي يؤمن بدين الإسلام الذي يحث

على التعاون والأخوة خصوصا أنه لحد الآن يتبين أن مالك يعيش ظروفا صعبا، فالمسلم ومن خلال هذه اللقطة عبد للمال شجع يسعى لكسبه والاحتفاظ به، ولا يشاركه غيره، لتنتقل الكاميرا وبلقطة قريبة جدا بهدف التركيز على تفاصيل يد "مالك" وهو يحاول الإمضاء وبصعوبة للدلالة على أنه لا يجيد الكتابة، وهذه إشارة إلى أن الجزائري المتواجد بفرنسا لا يمتلك مؤهلات علمية فضلا أنه مجرم.

– بعد هذا المشهد نجد "مالك" وهو في شاحنة الشرطة نقل إلى السجن المخصص، وبلقطة قريبة جدا ودائما بهدف تصوير التفاصيل المراد تمريرها للمشاهد "مالك" يخفي ورقة نقود في حذاء جد بال يخفيها في مقدمة الحذاء المهترىء، بوجه يعبر عن الحزن والضعف بهذه اللقطة أكد المخرج الحالة المادية الضعيفة لمالك، .فالمهاجر الجزائري شخص مجرم، أمي، فقير، لا يتقن سوى حب المال.

- **المقطع الثاني:**

في المقطع الثاني تدور الأحداث في غرفة التفتيش، أين يخضع "مالك" للتفتيش من طرف رجال الشرطة، في تصوير مهين سواء للمثل كشخص (الممثل من أصل جزائري و هذا يتنافى مع قيمنا الدينية و الاجتماعية وغيرها)أوللمهاجر الجزائري وللجزائري بصفة عامة، وضعيات التفتيش وهو عاري، استعمال اللقطات القريبة جدا من أجل إظهار جسم "مالك" والندوب في ظهره، طريقة كلام الشرطي معه، ملامح الذل في وجهه، لقطات دقيقة ما كان المخرج أن يبينها بتلك الدقة إلا لأغراض دفينة، تكاد تنعدم في الأفلام، و إن صورها المخرج بهذه الطريقة و بكل هذه التفاصيل إنما لخلفية إيديولوجية وهي استحضار الماضي الذي مازالت أثاره حتى اليوم.

إن المخرج و في هذا المقطع أراد أن يستحضر الجزائري في الفترة الاستعمارية أين كان لا يمكنه التجوال في بلده إلا بالخضوع للتفتيش من طرف الفرنسيين، حيث فرنسا هي صاحبة السيادة، وبهذا يريد القول أن فرنسا تبقى سيدة على الجزائريين في كل الأزمنة، والأمكنة أن الجزائري يبقى ذلك الذليل الضعيف المنهزم أمامها، خاصة وأن التعري دلالة على تعريته من أصوله ومبادئه وحريته، وليس فقط تجريده من ملابسه، والسيد الفرنسي وهو على هيئة شرطي وحده فقط من يمتلك القدرة على إعادة ترتيب تلك المبادئ والضوابط من خلال الزي الرسمي للسجين.

- **المقطع الثالث:**

في هذا المقطع ينتقل "مالك" إلى مكتب مدير السجن، أين يأخذ البيانات اللازمة من أجل الملف، من خلال الأسئلة و لأجوبة يمكننا استخلاص دلالات عميقة أكبر من كونها مجرد عمل روتيني؛ فمن خلال أسئلة الشرطي لـ"مالك" عن وجود أقارب لديه، وعن تدينه، حيث كانت إجابة "مالك" مفاجئة للشرطي،حين رد عليه وعبارات الدهشة بادية على وجهه ب "ماذ"؟، إن دلت على شيء فأنه أريد بها أن يبين أن الجزائري المسلم لا يعرف معنى التدين وبعبارة صريحة أن لا دين له، وتتجلى أكثر في جوابه حين سأله الشرطي هل لديك نظام غذائي معين؟ فأجابه بنفس الدهشة "لا"، وأنه يأكل لحم الخنزير.

هنا المخرج أراد أن يشوه وبصورة مباشرة العقيدة الإسلامية لدى الجزائري فصوره ذاك الشخص الذي لا يعرف تعاليم دينه ولا يفرق بين الحلال والحرام، ولا يأبه بتأدية شعائره ولا إمكانية الدفاع عنها، يستطرد الشرطي في طرح الأسئلة وحين يسأله هل يعمل أم لا، لم يستطع حتى الرد عليه وإن كان يريد أن يعمل أم ماذا؟، نفس الموقف الرد كان لا أدري، ودائما بنفس الملامح: الضعف، الذل، الخوف من المصير...إن هذه الإجابات تدل أن الجزائري هو ذالك الفاشل الذي لا يجيد أي شيء، ولا يملك مهنة شريفة وإنما يمتهن الإجرام، إنه تشويه آخر للجزائري...، فبطريقة أريد بها الاستهزاء قال له الشرطي:"ماذا تجيد العمل بخلاف الشجار مع الشرطة"، وحين أراد "مالك" الدفاع عن نفسه لم يعطه الفرصة، إنه دليل على التسلط والظلم هذا من جهة، ومن جهة أخرى أراد المخرج أن يصور النظام الفرنسي وبالخصوص سلك الشرطة باحترام الآخر، واحترام الشعائر الدينية للآخرين، وتوفير حرية المعتقد حتى في أكثر الأماكن الموصوفة بالتعصب والإنسانية.

- **المقطع الرابع:**

بعد إجراءات التفتيش والاستجواب من طرف مدير السجن، ينتقل هذا المقطع ليبدأ بتصوير حياة "مالك" الجديدة في السجن، حيث تظهر لقطات المقطع "مالك" وقد بدأ العمل في ورشة الخياطة، بدأ المقطع بلقطة الجزء الصغير يبين لنا جزء من الورشة، الآلات والسجناء يعملون عليها، كل واحد في مكانه يقوم بعمله إلا "مالك" لم يفلح في عمله، حتى طلب المساعدة من المسؤول عن الورشة، وهي

إشارة من المخرج، حيث أراد أن يعزز أن الجزائري شخص فاشل ومتواكل، لا يمكنه القيام بأبسط الأعمال التي يتقنها العامة.

- **المقطع الخامس:**

يتابع المخرج في تصوير حياة مالك داخل السجن وهذه المرة توزيع العشاء، يظهر هذا المقطع وجهين عربيين جديدين داخل السجن، الشخص الذي يوزع العشاء وسجين آخر دخل مؤخرا(ريب)، يبين لنا أن هذا السجين لا يتعامل مع أحد ولا يأكل إلا الخبز، وهذا عندما سأله الشخص الذي يوزع العشاء "متكلش" أجابه"لا هاتلي شوية خبز برك"، قد يكون المخرج أراد أن يصور "ريب" المسلم الذي لا يأكل المحرمات، و قد يكون رفضه للطعام بسبب خوفه من الثأر بينه و بين العصابات، "ريب" رفض الأكل أما "مالك" فأخذ كل ما يوزع دون استثناء، من خلال هذا المقطع يمكننا أن نستنتج أن العربي دائما في خدمة الأوربي –حتى في السجن فإن الخادم عربي–، وما يبرزها اللقطة المتوسطة التي تبين السجناء واقفين ينتظرون دورهم، كما أراد أيضا أن يذكر بأن الجزائري لا يفرق بين الحلال و الحرام ولا يطبق تعاليم الإسلام، وهو شخص لا يثق حتى بأخيه العربي.

- **المقطع السادس:**

تدور احدث هذا المقطع في الحمام، تصور لنا "مالك" وهو يستحم، وفي تلك الأثناء ينتبه لشخص يسترق النظر إليه ليثور غاضبا، ذاك الشخص هو "الريب"، يتبادلان أطراف الحديث إلى أن يطلب منه "ريب" إن كان يريد المخدرات أم لا، فلا يتردد مالك في القبول، صفة أخرى للجزائري وهي "مدمن مخدرات"، وبما أن "مالك" لا يملك شيئا فإن الثمن كان شيئا مخلا بالحياء فيغضب مالك وينصرف بكلام فاحش، "ريب" الذي رفض أن يأكل إلا الخبز يطلب من "مالك" فعلا حتى في المجتمعات الأوروبية غير مسلمة مرفوضا، ليعاود المخرج التركيز على التناقضات التي يمارسها المسلمين، وعدم تمسكهم بتعاليم الإسلام، لينتهي المقطع بصورة مالك وهو في غرفته يشاهدً صور نساء عاريات، ودائما بلقطة مقربة حتى الصدر، فالمخرج هنا لم يشأ أن تتحسن صورة "مالك" في ذهن المشاهد بعد رفضه لطلب ريب فسرعان ما صوره يشاهد تلك الصور الخليعة، إنها إشارة على أن المسلم مهووس

بالملذات من مخدرات إلى الجنس بكل أبعاده؛ السوي منه والشاذ، وإن كان حبه للنساء أكبر وهذا مرتبط بتحريفات وتزييف للحقائق التاريخية والتي ارتبطت بالجواري.

- **المقطع السابع:**

يصور لنا هذا المقطع لقطات العصابة زعيم العصابة الكورسيكية و هو يطلب من مالك قتل ريب بسبب الثأر الذي بينهم،و يهدده بالقتل إن لم يستجب لأوامره،في المقطع نلمس التعالي و العنصرية من خلال نظرات سيزار لمالك و التي أبرزتها الكاميرا بلقطة قريبة هذا من جهة و من جهة أخرى حين طلب منه أن يتحدث و لا ينظر إليه.يبرز أيضا المقطع الظلم و الاستغلال للأخر و دفعه القيام بالأعمال الصعبة و في المقابل هو لا يلطخ يديه.أما بالنسبة لاتصال مالك بالإدارة و طلبه المساعدة و هجوم فيتوري عليه فهذا يدل على فساد المنظمة في السجن الفرنسي و تحكم العصابات فيها.

- **المقطع الثامن:**

ينتقل بنا المخرج إلى ملامح جديدة لمالك، بعد أن كان ذاك الفتى الضعيف، الخائف، التائه، هو الآن القاتل الملطخ بالدماء حيث قتل عربي من بني جلدته دون رحمة استجابة لطلب العصابة، ليحاول المخرج أن يصور جانبا أخر في شخصية مالك وهو العنف وحبه للمكاسب المادية والتي تجعله يعقد صفقات مع أعدائه للتآمر على عربي مثله يحمل الخصوصيات الدينية واللغوية ذاتها.

- **المقطع التاسع:**

تدور أحداث هذا المقطع في قاعة التدريس، ما يبن أن "مالك" يريد أن يدرس، تصور لنا اللقطات الحوار الذي يدور بين مالك والأستاذ، هذا الأخير يجد أن بطاقة البيانات لمالك غير مملوءة و عندما يسأله لماذا لم يملأها يجيبه بأنه لا يعرف بملامح البراءة وكأنه طفل صغير- أظهرته اللقطة المقربة حتى الصدر-: مالك "**أميً**"، يتابع الأستاذ طرح الأسئلة ولأن "مالك" كتب اسمه فأنه على الأقل يعرف الحروف، وفي سؤاله ماذا يعرف سأله إن كان يجيد كتابة(دخل، خرج، "**خطر**") فيرد هذا الأخير بنعم أعطى أمثلة "بخطر"، دلالة على أن الجزائري يمتاز بالعنف والدليل على ذلك أنه يجيد كتابة خطر ولا يجيد كتابة أبسط الكلمات، وتتوالى الأسئلة ويحاول الأستاذ معرفة اللغة الأم لمالك فلا يجيبه هذا

الأخير، هنا رسم المخرج الجزائري ذاك الشخص الفاقد للهوية، الفاقد للثقافة، من خلال تضمينات بصرية –(ملامح مالك التائه، الخجول، الضعيف، الإجابة بحركات جسدية)–و أخرى لفظية، والشخص المشرد الذي تخلت عنه عائلته من خلال إجابته عن أسئلة الأستاذ أي لغة تكلم أولا وأي لغة يتكلم مع والديه، فأجابه بأنه تربى في مركز الأحداث، ليعطي صورة أخرى لتفكك العائلة الجزائرية المهاجرة، وتفكك الروابط والعلاقات الأسرية والتي حرص عليها الدين الإسلامي. بعيدا عن الصورة التي رسمت في الفيلم في هذا المقطع، تتجلى إيديولوجية المخرج حيث حاول أن يبين أن الجزائري لا شيء بدون فرنسا، وأن فرنسا فضلا أنها استقبلت الجزائري فوق أرضها فإنها هي من تعلمه وتثقفه، في إشارة منه تأكيد ما يقوله الفرنسيون حول أسباب احتلال الجزائر وأنهم شعب لا يتقن الأسس التواصلية، وإن تمكن منها فإنه لا يدرك كنهها سوى في البعد السلبي لها؛ الإجرام، العنف، الخروج عن القوانين، لذا يأتي دور المعلم ليقوم بفك شفرات الجهل من خلال تلقينه أبجديات الكتابة ليقوم بعدها بنقل الثقافة والتحضر والانضباط.

- **المقطع العاشر:**

تصور لنا الكاميرا في هذا المشهد مالك و هو نائم و خلفه بعدها حلم شجار بين مالك و ريب، تحمل هذه الصورة دلالات ضمنية و هي تأنيب الضمير و هي سمة من سمات المسلم حين يرتكب إثما،لكن ربما المخرج لم يرد الإيحاء بها من أجل تحسين صورة الإسلام و إنما أراد بها أن يبين أنه حتى و إن كان مالك مرغما على القتل فإن ما ارتكبه فعل شنيع.

- **المقطع الحادي عشر:**

يبدأ هذا المقطع بلقطة الجزء الكبير في تصوير ساحة السجن وبانوراما أفقية، حيث يُبين المقطع مرور الأيام وبالضبط سنة كاملة، حيث تم الإشارة إليها في الصورة باستعمال البيانات المكتوبة، في هذا المقطع يُظهر المخرج فئة أخرى من السجناء العرب المسلمين، حيث الصورة تعبر عن نفسها؛ طريقة لباسهم والتي كانت تمثل الطاقية، اللحية كلها عناصر مشتركة تبرز فيهم ملامح التمسك

الشكلي بالدين الإسلامي، كذلك رفضهم للعنف من خلال التدخل لفك الشجار الذي نشب بين مجموعة بين السجناء، وهذا تعبير ضمني أن الدين الإسلامي يرفض العنف ويمقته.

من جهة أخرى يقف "مالك" موقف المتفرج من بعيد أمام سيزار، وهذا تعبير أن "مالك" لم يندمج بعد مع العرب داخل السجن، بل اختار الانضمام للعصابة الكورسيكية، عبر عنها بصورة "سيزار" وهو ينادي عليه باستخدام إشارة التصفير.

في المقابل تصور الكاميرا لقطة "سيزار" وهو يرمق العرب بنظرات حادة مليئة بالقسوة والاستياء، أبرزتها اللقطة المقربة حتى الصدر، لتحمل الصورة معنى ضمني عميق يتمثل في العنصرية والكره والعداء للمسلمين، لتؤكدها اللقطات التي تليها حين شتم "فيتوري" صديق "سيزار" العرب وحين طرد "مالك" من الزنزانة وهو يقوم بخدمتهم مبينا أن مهمته هي خدمتهم فقط لا مشاركتهم الأحاديث، فالمشاعر السلبية التي يحملها الفرنسيون للعرب والمسلمين مليئة بالحقد الدفين، تظهر في تعاملاتهم ومكائدهم الظاهرة منها والمستترة.

- **المقطع الثاني عشر:**

بعد أن أصبح "مالك" من رجال سيزار، وبعد المعاملة القاسية التي لقيها من طرفهم، قرر "مالك" أن يتعلم اللغة الكورسيكية، حيث يظهر ذلك في هذا المقطع من خلال تصوير "مالك" وهو في زنزانته يتعلم الكورسيكية، بتعابير حادة تدل على التحدي والإصرار، ثم يظهر "مالك" في لقطة يراقب من الباب العرب المسلمين وهم يقيمون الصلاة، ليكمل طريقه إلى قاعة الدرس أين يكمل دروسه في الكهرباء واللغة الفرنسية، وفي هذا المقطع يبين بداية الصداقة بين "مالك" و"رياض" السجين العربي.

إن تعاقب اللقطات بين "مالك" وهو يتعلم الكورسيكية وبين اختلاسه النظر للمصلين وبعدها انصرافه إلى الدراسة تعبير دلالي على أن فقدان الجزائري لهويته الدينية وخصوصيته المرجعية والذي لم يدرك كنه الصلاة والعبادة، وهويته الثقافية واللغوية.

- **المقطع الثالث عشر:**

بعد المكانة التي وصل إليها "مالك"، حيث أصبح محل ثقة "سيزار" حيث يُكلفه بأعمال خارج السجن بعد حصول هذا الأخير على تصريح بالخروج منه يوم في الأسبوع بمساعدة محامي "سيزار"، استغل "مالك" وجوده خارج السجن واستطاع أن يعمل لصالحه في المتاجرة بالمخدرات مستعينا بصديقه "رياض" الذي غادر السجن، فجمع المال الكثير، في هذا المقطع يصور "مالك" وهو بعلاقة جنسية مع لبنانية(مومس) من طرف سيزار، لقد حاول هذا المقطع أن يقدم تأويلات و تفسيرات للمعاني الصريحة والضمنية، حيث أدرج هذا المقطع داخل سياق الفيلم للتركيز على الشهوة والرذيلة، دون الالتفات للضوابط الشرعية، من جهة وليبين أن الجزائري والعربي بصفة عامة يصرف نقوده في الشهوات والملذات؛ خاصة منها ما يتعلق بالمرأة والعلاقات الجنسية، وأن أول الأماكن حضورا في ذهنه هي بيوت الدعارة والتي يجد فيها متعة ولذة.

- **المقطع الرابع عشر:**

في هذا المقطع يدور الحوار بين "مالك" و"سيزار" هذا الأخير الذي أصبح متذمرا من "مالك" بعد معرفته أنه يعمل مستقلا بعيدا عنه، يبدأ "سيزار" بالأسئلة بطريقة سلمية ثم ينتفض على "مالك" ويحذره من القيام بأي عمل دون مشورته، بعدها بلقطة مقربة حتى الصدر وبتقنية التنقل البصري يصور "سيزار" وهو يتحدث مع "مالك" ويخبره بفضله عليه: الأكل، الحلم، التفكير، العيش كل هذا بفضل "سيزار"، وقد استعمل المخرج في شريط الصوت صوت "مالك" وهو يتألم كمؤثر صوتي مما سمح من رفع مصداقية الحدث والإحساس بمدي معاناته، ومكنت تقنية التنقل البصري في تصوير "سيزار" وهو يحدث "مالك" من ترك أثر حي حيث يوحي بحقيقة المشهد وواقعيته، فيتفاعل معه المتلقي وبالتالي يؤمن المشاهد بما يقول "سيزار"، أما الدلالة الضمنية في هذا المشهد فإن الصورة قد حملت العديد من المعاني الإيديولوجية وهي أن الجزائري لا يمكنه الخروج من سيطرة فرنسا، الجزائري يبقى دائما تابع للفرنسي، حرية الجزائري تتحكم فيها فرنسا، وهي إشارة ضمنية أن الجزائر وإن أخذت استقلالها إلا أنها ما زالت جزء لا يتجزأ من فرنسا إنه استمرار للتاريخ القائل:"الجزائر فرنسية"، إن الجزائري لا يحسن التدبير ولا النجاح في أي عمل إلا تحت إمرة الفرنسي لأنه قاصر عن إدراك أهدافه وآليات الوصول إليها.

- **المقطع الخامس عشر:**

يصور لنا هذا المقطع حلم لمالك، ودلالة الحلم كانت صريحة في الصورة من خلال الألوان الموظفة الأسود والبرتقالي، وحركة الكاميرا التي كانت في البداية بتنقل أمامي وبسرعة تجوب أرجاء السجن، إضافة إلى الموسيقى الموظفة وما يبين أن "مالك" هو صاحب الحلم صورته بعدها وهو يتأمل النافذة وبنبرة صوت حزينة يحدث "ريب" ويستنجد به من خلال سؤاله هل أنت هنا؟، في هذه الصورة تبين "مالك" حزين منكسر بعد الموقف الذي تعرض له مع "سيزار"، ولعبت الموسيقى دورا مهما في إبراز مدى حزنه، هنا صورة "ريب" واقفا والنار تشتعل في جسده، أكيد أن الصورة لم تكن اعتباطية و لكنها ترمز لمعنى آخر سيكتمل بالمقاطع التالية.

أما الألوان الموظفة فالأسود إنما يدل على الحزن والبرتقالي يدل على المجد، لكن أي تناقص هنا؟الحزن و المجد؟الإجابة ستكون في المقاطع التالية.

- **المقطع السادس عشر:**

تنتقل الكاميرا من مجددا من أجواء السجن إلى الخارج، و يبدأ هذا المقطع بصورة "مالك" في المطار بمظهر مختلف وهو يرتدي بدله رسمية، هذا المقطع يبين المهمة التي سيقوم بها من أجل "سيزار"، حيث تظهر وجوه مهاجرين جزائريين، وهم عصابة تتعامل مع "سيزار" وأعضاء من العصابة الايطالية، ومرة أخرى الجزائري ليس إلا مجرما، في هذا المقطع وحين يلتقي "مالك" مع "إبراهيم لطرش" وفي طريقهم يتعرضون لحادث، وقبل حصوله يحذرهم "مالك" بوقوعه والحادث هو نفس الحلم الذي رآه، و هنا ينطق لأول مرة العنوان، حين استغرب "لطرش "كيف تنبأ "مالك" بالحادث و لقبه ب"النبي" وبعدها شتمه، هنا تكمن دلالة ضمنية فعلى الرغم من أنه عربي مسلم جزائري إلا أنه لقبه بالنبي أي حتى المسلم لا يؤمن بوجود رسول واحد، و أن هذه الصفة يمكن نسبها لأي شخص حتى ولو كان مجرما، هنا تتجلى أيضا الخلفية الدينية للمخرج والذي يحاول تشويه صورة النبي بتمثيله في شخصية مجرم، ومن هنا تبدأ الدلالات الضمنية للعنوان في الوضوح، و يبدأ المشاهد في ربط الأحداث وبلورة الصورة الذهنية عنده.

تستمر الصورة في التعبير حيث أظهرت "لطرش" وجماعته يقتلون الغزال الذي اصطدموا به بالرصاص ويأخذونه معهم فقامت الصورة بوظيفتها بدلا من الحوار لإيصال الفكرة ومعاني أيديولوجية و دينية وتأويلية للمتلقي، حيث كانت هذه الصورة معبرة ومستوفية لمتطلبات التمثيل الأيقوني لأنها قامت بتوصيل المعاني التي أراد المخرج أن يوصلها للمشاهد وهي أن المسلمين يأكلون اللحوم غير المذبوحة بطريقة شرعية، ومجددا يشكك المخرج في تعاليم الدين الإسلامي، وفي عقيدة الجزائري.

يواصل المقطع تصوير "مالك" في الوسط الذي يعيش فيه "لطرش" والجزائريون المهاجرون، وبلقطة متوسطة يظهر أحد الأشخاص من أصدقاء لطرش و هو يغسل اللحم في مياه البحر وهو ما يتنافى وتقاليدنا وأعرافنا، هنا في هذه اللقطة دلالة ضمنية في الجزائري الملوث للبيئة بعدها تظهر لأول مرة إمرأة مهاجرة جزائرية طلبت من "مالك" أن تغسل له قميصه الملطخ بالدماء جراء الحادث، المقطع في هذه اللقطات يرسم الجو الذي يعيشه المهاجرون الجزائريون، م مما زاد من قوة المعنى الأغنية الجزائرية الموظفة والتي يستمع إليها من كانوا جالسين هناك، وينتهي المقطع بقبول لطرش طلب سيزار واتفاق مالك ولطرش على العمل معا، مالك يزيد من نفوذه و تغلغله في أوساط العصابات.

- **المقطع السابع عشر:**

في هذا المقطع يذهب المخرج لمكان مختلف كثيرا إنه المسجد، في هذا المقطع أراد المخرج أن يثير قدسية المسجد، بوصفه بيت الله المخصص للعبادة فقط، لكنه أراد أن يدخله في العالم الذي يعيش فيه مالك ليفقده قدسيته، وليوضح أن هذا المكان إنما عبارة عن بناء كغيره من الأبنية، ومرتادوه لا يحملون خصوصية تعاملاتية أو أخلاقية، إنهم مجرمون أيضا ويمارسون كل الطقوس المحرمة.

- **المقطع الثامن عشر:**

يبدأ هذا المقطع بلقطة متوسطة تظهر "مالك" وهو يرتدي ملابسه من أجل تنفيذ أمر "سيزار" بقتل زعيمه، حيث يستعين بصديقه، رياض وهذه المهمة هي الأخيرة التي ينفذها لسيزار، يصور المقطع "مالك" شارد الذهن لصعوبة المهمة لأنه قرر الانتقام، في الوقت نفسه صوت "ريب" يحدثه ويتكلم له عن الوحي وعن الرسول ثم تنتقل الكاميرا بصورة مقربة حتى الصدر لتصور "مالك" جالس وبجانبه "ريب" يكمل حديثه عن نزول الوحي، هنا تكتمل معاني العنوان من خلال الدلالات الضمنية التي

يحملها هذا المقطع، إن المخرج صور الرسول صلى الله عليه وسلم في صورة "مالك": الأمي واليتيم، وما "ريب" إلا جبريل عليه السلام، إيديولوجية عميقة وتشويه للإسلام بشكل كبير، إنه تشويه مطلق للنبوة وللوحي وللرسول ولجبريل و للإسلام ككل.

لقد صور المخرج أن جبريل لم ينزل إلا عن خطيئة ارتكبها الرسول صلى عليه وسلم والدليل على ذلك بعد أن قتل "مالك" "ريب" أصبحت روح هذا الأخير تلازمه ويتنبأ له بحدوث الأشياء(جبريل الروح الأمين قارئ الوحي، لقد صور الرسول صلى عليه وسلم في صورة لص ومجرم وبائع مخدرات، ومن أصحاب العصابات.... وهو ما يتنافى مع صفات الرسول صلى الله عليه و سلم الملقب بالصادق الأمين قبل حتى أن ينزل عليه الوحي، ولو لم يكن كذلك لما اصطفاه الله تعالى من بين الخلق، لقد صور جبريل أيضا في صورة المجرم، الشاذ، الخطير، الشيطاني وذلك من خلال صورته والنار تشتعل في ملابسه حيث صوره في صورة شيطان ذلك أن الشيطان خلقه الله تعالى من نار، وهذا تشويه للملك جبريل والذي خلقه الله من نور وشرفه بمهمة تبليغ الوحي للرسول صلى الله عليه وسلم.

- **المقطع التاسع عشر:**

يصور لنا هذا المقطع العملية التي قام بها "مالك" مع "رياض" وهنا قام مالك بخداع سيزار فبدلا من أن يقتل الشخص الذي أمره بقتله أبقاه حيا وسلمه "فيتوري" الكورسيكي والذي خرج من السجن، ومن هنا تكون بداية التحرر بالنسبة لمالك من سيطرة سيزار.

المقطع يصور لقطات نشوب القتال بين مالك وأفراد العصابة ما يميز المقطع أو الصورة التي تحمل دلالات تعبيرية هي صورة مالك وهو يبتسم و ووجه ملطخ بالدماء حين قتل أفراد العصابة، دلالات الصورة متشعبة ومتنوعة، هنا يستوقفنا سؤال:لماذا هذا المقطع صور بعد المقطع الذي قبله؟ ما الصورة الذهنية التي أراد المخرج أن يرسخها؟ إنه يصور الإسلام على أنه دين عنف ويحث على القتل والدليل على ذلك أن "مالك" حين قتل ريب لأول مرة لم يكن يريد ذلك، ولم يكن مقتنعا بذلك

ويظهر ذلك في حالة رفضه القتل في البداية والخضوع تحت التهديد، أما الآن فقد قام بهذه المهمة عن اقتناع والأكثر من ذلك الفرح الذي اعتراه حين نفذ جريمته، إنه يريد أن يسقط ذلك على الرسول صلى الله عليه وسلم الذي كان مسالما قبل نزول الوحي لكنه أصبح قائدا للمعارك ويقاتل بعد بعثته، دلالة ضمنية على أن الإسلام جاء من أجل العنف والقتل الظلم وهذا ما تبرره ظاهرة الإرهاب المنضوية تحت راية الإسلام والتفجيرات التي يقوم بها المسلمون، فالإسلام والإرهاب وجهان لعملة واحدة.

- **المقطع العشرون:**

بعد المعركة الدامية ينتقل "مالك" مع "رياض" إلى منزله في صورة مقربة تظهر "مالك" وهو يستحم، بعدها تظهره في غرفة "رياض" حيث يخبره هذا الأخير بقرب أجله(عاوده مرض السرطان).

في جو مغاير وأجواء عربية تمثلها ملابس "مالك ورياض" جو يسوده الهدوء والحزن أيضا، صور المخرج "مالك مع رياض" وزوجته مجتمعون على مائدة العشاء، في صورة عائلية أخرجت المشاهد من جو السجن والقتل والمخدرات والتآمر...، لينتهي المقطع بلقطة مقربة حتى الصدر وزاوية غطسية تصور "مالك" وابن رياض نائم فوق صدره، استخدم المخرج هذه الزاوية ليبين تفاصيل وجه مالك والتعابير التي تعتريه، تعابير جديدة ما كانت من قبل:الارتياح، في هذا المقطع حاول المخرج أن يرسم جانبا آخر من مالك، إنها العواطف والمشاعر التي لم نلمسها في مالك طيلة الفيلم، المخرج هنا يحاول أن يوصل فكرة أنه مهما بلغ الشر في الإنسان فكل شخص له جانب طيب، تنميها وتقتلها الظروف التي عاش فيها. فلو وجد "مالك" الرعاية الكافية من العائلة ومن المجتمع، لكان مصيره مختلف، دلالة ضمنية عن أسباب انحراف المهاجر الجزائري وهي انعدام التكفل الأسري بالأبناء، وعدم قيام الأسرة بتربية أبنائها على السلوكيات الجيدة والمستقيمة، وهو بذلك يؤكد على فشل الرجل والمرأة الجزائريين على تكوين أسرة وإمداد المجتمع والعالم أفراد صالحين، يسهمون في توازن المجتمع الذي يعيشون فيه.

- **المقطع الواحد والعشرون:**

في هذا المقطع دلالات ضمنية أراد المخرج أن يطبعها في ذهن المشاهد أولها هي التنكر لصاحب الأرض بعد انضمام "مالك" للعرب المسلمين وأمرهم بضرب "سيزار"، هذا الأخير الذي بقي وحده

في السجن، وثانيها هي أن العربي المسلم تسيره مصلحته وأهدافه فبعد أن رفض العرب النقود التي وهبهم إياها "مالك" لا أنهم في النهاية أصبحوا أصدقاء من أجل مصالحهم، الجزائري خائن بطبعه ولا يمتلك مبادئ وقيم، إنما تقوده المصلحة حتى ولو كانت ضد تلك الأخلاقيات التي يؤمن بها.

- **المقطع الثاني والعشرون:**

يمثل هذا المقطع نهاية الفيلم، حيث يبدأ بزاوية تصاعدية تصور "مالك" من الأسفل إلى الأعلى ودلالتها أن مالك بعد المدة التي قضاها في السجن أصبحت له هيبة ومكانة، وأصبحت له ثروة، والدلالة على ذلك السيارات الفخمة التي كانت بانتظاره وهذا هو المجد الذي أريد به في الحلم، وبدئه حياة جديدة مع جميلة وابنها وذلك عندما وافق الذهاب معها إلى البيت، لتتوقف الكاميرا عن التصوير معلنة نهاية الفيلم، إذن لا قيمة للأخلاق ولا للتدين ولا للقيم، فالإنسان بمجرد امتلاكه لسلطة المال والنفوذ يسيطر على من حوله، ليغفروا له أخطاءه وجرائمه.

جنريك النهاية:بدأ بالعنوان ثم باقي العناصر من ممثلين ُمخرج.....

رابعا.نتائج الدراسة:

1.نتائج التحليل التعييني و التضميني للفيلم:

1. من الناحية الشكلية فإن الفيلم محبوك جيدا، على الرغم من وجود بعض المشاهد التي أطالت من زمن عرضه، وكان الأحرى بمخرجه الاكتفاء بالإشارة إليها، كالانتقال في الزمن والتغير في المكان، واذكر هنا الحوارات الطويلة الفضفاضة.كما أن الفيلم باستخدامه الأسلوب الوثائقي الذكي عبر الأجواء وطبيعة اللقطات وزوايا التصوير أعطى انطباعا بأهمية أحداثه وقربها من الواقع، فضلا عن الموسيقى الرائعة المواكبة للأحداث.

2. بالنسبة للشخصيات وفق المخرج في إسناده للأدوار حيث أعتمد على ممثلين عرب أدوا دورهم ببراعة.

3. بالإضافة إلى الموسيقى التي وظفها المخرج لا تكاد تخلو مشاهد الفيلم من الضجيج المتمثل في صراخ أو حوار أو لعب السجناء، حيث شكلا شريطا صوتيا تآزر مع الصورة والنص السردي وأعطى الفيلم أكثر واقعية.

4. اتخذ المخرج من السجن (في فرنسا) أرضية خصبة لأحداثه، حيث لم يترك المجال للمشاهد بأن ينتقل ذهنه من فكرة لأخرى فقد عمد المخرج أن يحصر ذهن المشاهد في السجن حتى لا يتعرج تفكيره في منحى آخر.

5. العنصر النسوي العربي غائبا في الفيلم ما عدى في مشهد واحد اللبنانية(المومس) و الخادمة عند لطرش وهذا كاف لنعرف الصورة النمطية للمرأة في ذهن الغربي.

6. أحداث الفيلم من حيث المضمون تحوي الكثير من الإسقاطات السياسية التي لربما كانت تفجر الكثير من الأزمات لو أن فيلما عربيا تعامل معها، إلا أن ذكاء مخرج الفيلم و حسن تعامله أبعدا أي شبهة تطال عمله، بعدما عمد إلى أسلوب خلط المفاهيم بتوجيه النقد لكل الوافدين إلى من فرنسا من أوروبيين(العصابة الايطالية) وعرب.

7. المتأمل لمشاهد الفيلم يتضح له مدى التعسف الفكري الذي يوسم به العرب و خصوصا المسلمين منهم من صفات سيئة وأفعال مشينة، ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر؛ الكلام البذيء، سلوك مالك الذي يظهره كالأبله وغير قادر على الإجابة عن أبسط الأمور.

8. يتعامل الفيلم مع عدد كبير من عصابات الجريمة المنظمة من العرب المسلمين المتواجدين في فرنسا بعيدا عن تفاصيل سلوكيات الآخرين، و كأنه يعلن صراحة أن ما يعرضه هو الشكل العام والشائع.

9. تشويه الإسلام و العقيدة الإسلامية والتشكيك في نبوة ومعجزة الرسول صلى الله عليه وسلم من خلال تجسيده في مجرم وقاتل وزعيم عصابات وهو تجسيد فعلي للعداء الفكري والديني.

10. تصوير الإسلام كخرافة و إيمان الجزائريين بالخرافات.

11. تمسك الفرنسي بالتاريخ الاستعماري الفرنسي للجزائر واقتناعه بتبعية الجزائري لفرنسا.

12. المهاجر الجزائري يجد في فرنسا ملاذا للهروب من واقعه في الجزائر، الدليل الحالة الاجتماعية التي صور فيها مالك.

13. فضل فرنسا على الجزائريين في نشر التعليم والثقافة والدليل على ذلك أن المخرج صور مالك أمي ولم يتعلم إلا في سجون فرنسا.

2.نتائج الدراسة على ضوء التساؤلات:

1. صور الفيلم فئة المهاجر الأمي المجرم المتشرد الذي تربى في دار الأيتام.

2. صور الفيلم المهاجر الجزائري ذاك الشخص الفاقد للهوية والثقافة، صوره في اللامنتمي، الذي لا يطبق تعاليم الدين الإسلامي، إن المخرج لم يصور سوى "مالك" السجين الذي يتعامل مع مختلف العصابات، وهذه الصورة لا تعكس بتاتا بأن هذا هو الواقع الفعلي لجميع المهاجرين، فالواقع يؤكد وجود الكثير من المهاجرين المثقفين، المتعلمين ذوو مستوى عال ويتمتعون بمكانة في الوسط الفرنسي.و هي نفس الصورة السلبية المشوهة التي تم الوصول إليها في الدراسة السابقة "صورة المهاجرين المغاربة في الصحافة الفرنسية المكتوبة".

3. لم يخل الفيلم من الخلفيات الإيديولوجية والتاريخية والدينية والمجتمعية، وقد تمثلت في العداء للإسلام والصراع بين الديانة المسيحية والإسلامية، انطلاقا من التاريخ الاستعماري للجزائر والذي مازال إلى الآن يسيطر على فكر الفرد الفرنسي، والعنصرية والعدائية اتجاه ما هو جزائري وعربي عامة، كما لا ننسى عقدة التفوق الأوروبي التي تلازمه دائما.

3.النتائج العامة للدراسة:

1. أصبحت السينما معملا لصنع الأفكار والثقافات إذ أضحت وسيلة إيديولوجية يمرر من خلالها المخرج أو المنتج أو حتى كاتب السيناريو أفكاره وتوجهاته وحتى معتقداته.

2. قوة التوثيق بالصورة والصوت والحركة للحدث الاجتماعي والسياسي والفكري و التاريخي وحتى الديني، جعلها تحظى بأهمية كبيرة لدى المخرجين وتتناول مواضيع حساسة تمكنها من الوصول إلى جماهير في كافة أرجاء العالم.

3. الفيلم السينمائي وثيقة اجتماعية مهمة تساهم في رسم قوانين حركة وديناميكية أي مجتمع، وفهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الإنسان والمجتمع و بينه وبين المجتمعات الأخرى، وبالتالي بين مختلف الثقافات، فالفيلم لم يعد يضع وجها لوجه ظواهر عالم متجانس من الموضوعات، بل عناصر من الواقع غير متجانسة تماما.

4. كل علامة أو أي عنصر يدخل في تشكيل الصورة، يحمل معه قوة دلالية عميقة، لا تعدو أن تتقاطع مع الوثيقة الفيلمية بصفتها تؤسس لخطاب يكشف الواقع ويعريه وأحيانا متعمدة يطمسه ويخفيه، إن الصورة تؤسس علاقة بصرية مع الواقع .

5. الصورة النمطية التي رسمها الغرب عن العرب و الإسلام بصفة عامة منذ مئات السنين مازالت جذورها مستمرة لحد الآن،و لا يمكنها أن تتغير إلا إذا عمل العرب و المسلمين على تغييرها،و ذلك باستعمال نفس السلاح ألا و هو الإعلام.إذ من بين أسباب نمطية هذه الصورة هو غياب الإعلام العربي الذي يعمل على تحسين صورة العرب و المسلمين،و العمل على ضمور هذه الصورة المشوهة.

خاتمــة

قفزت الصورة من شكلها الثابت الجمالي لتجسد لغة تخاطبية بصرية؛ لتستحوذ على مخيال المتلقي، من خلال التأثير على اللاإدراكية واللاوعي الخاص به، في إطار علاقة جدالية بين الجانب الشكلي الإبداعي للصورة وبين تحييد العقل والمنطق لديه، باستخدام مؤثرات بصرية واستغلال للمداخل النفسية للفرد، خاصة مع الثورة التي نشهدها حاليا في مجال تكنولوجيا الاتصال ووسائله.

لقد استغلت العديد من المؤسسات وحتى الدول هذه الميزات للصورة، لتكون وسيلة تسويقية للأفكار والرؤى والاتجاهات، وتعتبر السينما من أهم الوسائل التي تعتمد عليها في إطار ترفيهي تثقيفي،

واختصت دراستنا على السينما الفرنسية؛ ونمذجتها لصورة المهاجر الجزائري، انطلاقا من السياقات التاريخية والدينية التي تربط البلدين.

لقد سعت السينما الفرنسية لبلورة صورة نمطية تؤكد من خلاله دونية المهاجر الجزائري وانعكاسات ذلك على المحيط الفرنسي، لتصنع بذلك واقعا تتحكم في أبجدياته، محملا بعناصر تتماهى مع المرجعيات الأيديولوجية التي تعتمد عليها.

من خلال فيلم "نبي"؛ حاول المخرج تجسيد صورة محملة بأفكار جريئة، مزيج من الحقيقة الواقعة غير العامة، وبين الرؤية الشخصانية له، انطلاقا من أبعاد تاريخية، مستفيدا من البعد البصري الجمالي، لتحمل بذلك معاني تضمينية يتلقاها الجمهور، ليرسم صورة للمهاجر الجزائري عامة والفرد المسلم بالأخص، وفقا لانتماءاته الثقافية والدينية والحضارية.

الملاحـق

- **فوتوغرام من المقطع الأول:**

فوتوغرام 01

فوتوغرام 02

- **فوتوغرام من المقطع الثاني:**

- **فوتوغرام من المقطع الثالث:**

- **فوتوغرام من المقطع الرابع:**

- **فوتوغرام من المقطع الثامن:**

- **فوتوغرام من المقطع التاسع:**

فوتوغرام من المقطع العاشر:

فوتوغرام من المقطع الرابع عشر:

- **فوتوغرام من المقطع التاسع عشر:**

- **فوتوغرام من المقطع العشرون:**

- **فوتوغرام من المقطع الثاني والعشرون:**

قائمـة الجداول

1. **جدول 01**:توزيع العمال الجزائريين في فرنسا حسب المناطق.....56
2. **جدول 02**: الأعمار الثلاثة للهجرة.....64
3. **جدول 03**: تحليل المسارات حسب الأعمار.....66
4. **جدول04**:مقارنة بين السينما التقليدية و الموجة الجديدة.....94
5. **جدول05:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع الأول.....133
6. **جدول06:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع الثاني.....138
7. **جدول07:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع الثالث.....140
8. **جدول08:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع الرابع.....144
9. **جدول09:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع الخامس.....145
10. **جدول10:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع السادس.....148
11. **جدول11:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع السابع.....152
12. **جدول12:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع الثامن.....158
13. **جدول13:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع التاسع.....161
14. **جدول14:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع العاشر.....164
15. **جدول15:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع الحادي عشر.....165
16. **جدول16:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع الثاني عشر.....172
17. **جدول17:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع الثالث عشر.....174
18. **جدول18:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع الرابع عشر.....174
19. **جدول19:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع الخامس عشر.....178
20. **جدول20:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع السادس عشر.....180
21. **جدول21:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع السابع عشر.....188
22. **جدول22:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع الثامن عشر.....190

23. **جدول23:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع التاسع عشر.....191
24. **جدول24:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع العشرون.....193
25. **جدول25:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع الواحد و العشرون.....195
26. **جدول26:** جدول التقطيع الخاص بالمقطع الثاني و العشرون.....197

قائمة المراجع

أولا باللغة العربية

1.1/القواميس و المعاجم:

1. ابن منظور،**لسان العرب**،مج4،ط1،دار صادر،بيروت، 1997.

2. المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، لبنان ،1969 .

2.1 /الموسوعات:

3. أسعد رزوق،موسوعة علم النفس،ط4 (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر،1978).

3.1/الكتب:

4. أبو القاسم سعد الله،أبحاث و آراء في تاريخ الجزائر،ط3(بيروت:دار الغرب الإسلامي،1990).

5. أبو بكر عزيز أحمد اللواع،الصورة النمطية للعرب و المسلمين في الإعلام الغربي(اسطنبول:2017).

6. احمد بدر، أصول البحث العلمي ومناهجه،ط9(الدوحة: المكتبة الأكاديمية،1994).

7. أحمد توفيق مدني,هذه هي الجزائر(مصر:مكتبة النهضة المصرية).

8. أديب خصور،صورة العرب في الإعلام الغربي(دمشق:المكتبة الإعلامية،2009).

9. الإمام متولي الشعراوي،الهجرة النبوية(القاهرة:المكتبة التوثيقية).

10. أنجمار كالسون،الاسلام و أوروبا تعايش أم مجابهة(القاهرة،مكتبة الشروق،2003)

11. إيان جراهام، المسرح والسينما، ترجمة محمود عبد الظاهر(مصر: شركة سفير،1995).

12. بوفير ليون وأخرون،الهجرة الدولية ماضيها وحاضرها،ترجمة فوزي سهاونة(عمان،1982).

13. جورج سادول،ترجمة محمود إبراقن، حوليات جامعة الجزائر،"العناصر الدالة للغة السينمائية"،العدد 10،1997.

14. جونتان بيغنل،مدخل الى سيمياء الإعلام(بيروت:المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،2001).

15. حسين عبد اللاوي،"هجرة الطلبة الجزائريين إلى فرنسا1990-1960"ورقة مقدمة في الملتقى الوطني حول الهجرة الجزائرية إبان مرحلة الاحتلال 1830-1962،منشورات وزارة المجاهدين, 2006.

16. حلمي خضور سام،صورة العرب في الصحافة البريطانية دراسة اجتماعية في الثبات والتغير في مجمل الصورة،ط1(بيروت:لبنان،1988).

17. حورية حراث،الايدولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري دراسة نصية سيميولوجية لفيلم"معركة الجزائر"(الجزائر:ديوان المطبوعات الجامعية، 2013)

18. دليلة مرسلي وأخرون،مدخل الى السيميولوجيا نص وصورة(الجزائر:ديوان المطبوعات الجامعية،2006).

19. رشدي طعيمة،تحليل المحتوى في العلوم الإنسانية ط1(القاهرة: دار الفكر العربي،1987).

20. سامي مسلم، صورة العرب في صحافة ألمانيا الاتحادية ،ط1 (سلسلة أطروحة الدكتوراه، بيروت ،مركز الدراسات العربية،1985).

21. سعيد بورنان،نشاط جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في فرنسا1936-1956 (الجزائر:دار هومة،2013).

22. شارل روبير أجيرون،الجزائريون المسلمون و فرنسا 1871-1991(الجزائر:دار الرائد،2007)

23. شاكر عبد الحميد،عصر الصورة –الإيجابيات و السلبيات-(الكويت: منشورات عالم المعرفة،2005).

24. عبد الباسط مالك،التشويق رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيون، ط1(الدار الثقافية للنشر،2001)

25. عبد الحميد زوزو،الدور السياسي للهجرة إلى فرنسا بين الحربين 1914-1939 الحركة المصالية(الجزائر:دار هومة للطباعة والنشر،2013).

26. عبد العزيز السيد،الفيلم بين اللغة والنص(القاهرة:جار المعارف،2003).

27. عبد الفتاح رياض،سحر التصوير فن وإعلام(القاهرة:الدار الثقافية للنشر).

28. عبد القادر طاش،صورة الإسلام في الإعلام الغربي،ط2(القاهرة:الزهراء للإعلام العربي،1993).

29. عبد الله رزيق الخادمي،الكفاءات المهاجرة بين واقع الغربة وحلم العودة(الجزائر:ديوان المطبوعات الجامعية،2010).

30. عطية فتحي الويشي،"الخواف الإسلاميي بين الحقيقة والتضليل"،سلسلة دعوة الحق،العدد19.

31. علي عجوة،العلاقات العامة و الصور الذهنية(القاهرة: عالم الكتب,1953).

32. عمار بوحوش،العمال الجزائريون في فرنسا دراسة تحليلية(الجزائر:وزارة المجاهدين،2008).

33. فاطمة عوض صابر،ميرفت علي خفاجة،أسس ومبادئ البحث العلمي، ط1 (الإسكندرية:مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية، 2002).

34. فايزة يخلف،مناهج التحليل السيميائي(الجزائر: دار الخلدونية،2012).

35. فريد سمير وآخرون، السينما في دول الإتحاد الأوروبي، (القاهرة: منشورات الإتحاد الأوروبي2000).

36. قاسم عبد الله،رؤية إسرائيلية للحروب الصليبية (بيروت:دار الموقف العربي).

37. قدور عبد الله الثاني،سيميائية الصورة،مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم،(الجزائر:دار الغرب للنشر والتوزيع، 2005).

38. كمال بوقصة،مصادر الجزائر الوطنية،ترجمة ميشيل سطوف(الجزائر:دار القسبة،2005).

39. مجموعة من الكتاب، صورة العرب و المسلمين في المناهج الدراسية جول العالم,ط1(السعودية:مجلة المعرفة،2003).

40. محمد عبيدات وآخرون، منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل والتطبيقات،ط2(الأردن: دار وائل للطباعة و النشر،1999)

41. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي،تاج العروس من جواهر القاموس،ط1(الجزائر:دار الأبحاث،2011).

42. محمد منير حجاب متولي،المحتوى الثقافي و التربوي للفيلم السينمائي،ط1(مصر:دار الفجر للنشر و التوزيع،1998).

43. محمود إبراقن،هذه هي السنما الحقة،ط1(بن غازي: 1995).

44. محمود قداش،تاريخ الحركة الوطنية الجزائرية1919-1939،ترجمة أحمد بن البار(الجزائر:شركة دار الأمة،2008).

45. نسـمة البطريق،الدلالـة في السـينما والتلفزيـون في عصـر العولمـة(الجزائر:ديوان المطبوعـات الجامعية،2006).

4.1/.المجلات و الدوريات:

46. جمال بلعربي، "من سميرلوجيا السينما الى سميات الخطاب الفيلمي"، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، 2006.

47. سـعيد عمـوري،"من الـنص السـردي إلى الفـيلم السـيميائي قـراءة في أشـغال المصـطلحات،مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الإنسانية قسم الآداب و الفلسفة،العدد13، جانفي 2015.

48. سـليم بتقـة،"المتخيل الكولونيـالي مـن وهـم المكتـوب إلى زيـف المرئـي المضـمر و المنظور"،المخبر،العدد08، 2012.

49. عادل زيادات، "بلاغة الصورة: بين المقاربة الأدبية والإعلامية"، الإذاعات العربية،العدد02، 2003.

50. عبد الله الحيدري،" الصورة", الإذاعة العربية،العدد02، 2000.

51. عبد الله بلعباس،"ظاهرة الهجرة عند عبد المالك صياد من السياق التاريخي إلى النموذج السوسيولوجي"،إنسانيات،العدد62، 2013.

52. عبـد الله شـريف حسـني",نحو نظريـة سـيميائية للصـورة",مجلة الصـورة و الإتصـال, العـدد07-08, فيفري 1914.

53. كريسطال باسون،"الهجرة"،ترجمة سعيد بن الهاني،ثقافات، 1977.

54. محمـد أحمـد الصـغير علي عبيد،"الصـورة النمطيـة للعرب و تشـويه التـاريخ في السـينما العالميـة",نماء لعلوم الوحي والدراسات الإنسانية، العدد2، 2018.

55. نور الدين حدو،"اللغة السيميائية،الأسس وإشكالية المفهوم"،مجلة آفاق سينمائية،العدد03.

56. محمد شومان،"إشكالية تحليل الخطاب في الدراسات الإعلامية العربية–الدراسات المصرية نموذجا– "،المجلة العلمية لكلية الآداب جامعة المنيا،2004.

5.1/.المذكرات و الرسائل الجامعية:

57. أحمد راغب المغاري،"دور الحركة و النهايات البصرية في تشكيل الصورة الذهنية للمدينة حالة دراسية–مدينة عزة–"(رسالة ماجستير,الجامعة الاسلامي–غزة– فلسطين،2015).

58. جمال شعبان شاوش،"صورة الإرهاب في السينما الجزائرية تحليل سيميولوجي لفيلمي المنارة ورشيدة" (جامعة الجزائر، 2007-2008).

59. رضوان بلخيري،"صورة المسلم في السينما الأمريكية"(رسالة ماجستير,جامعة الجزائر،2009-2010).

60. ساير مصلح حامد،"الصورة الذهنية لرجل الأمن كما يدركها الجمهور السعودي دراسة ميدانية في مدينة "(رسالة ماجستير،جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية،2012).

61. سعدية محسن عايد الفصلي،"ثقافة الصورة و دورها في إثراء الذوق الفني لدى المتلقي"(رسالة ماجستير،جامعة –أم القرى– السعودية،2010) .

62. صالح الشيخ،"تكوين الصورة الذهنية للشركات و دور العلاقات العامة فيها"(بحث مقدم لنيل درجة الديبلوم في العلاقات العامة،الأكاديمية السورية الدولية،2009).

63. عبد الغني إرشن،"رهانات الصورة الفيلمي الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر و فرنسا تحليلي سيميولوجي لفيلمي سينمائيو الحرية و العدو الحميم"(رسالة ماجستير،جامعة الجزائر،2010-2011).

64. عواطف زراري،"صورة المرأة في السينما الجزائرية تحليل نصي سيميولوجي لفيلمي "القلعة" و"نوبة نساء جبل شنوة"(رسالة ماجستير،جامعة الجزائر،2001-2002)

65. فايزة يخلف،" خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، دراسة تحليلية سيميولوجية"(أطروحة دكتوراه،جامعة الجزائر،2006).

66. محمد عدة،"إشكالية بلاغة الخطاب السينمائي في تمثيل الواقع دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم حراقة لمرزاق علواش"(رسالة ماجستير،جامعة الجزائر،2011-2012).

67. محمود إبراقن،" علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما"(أطروحة دكتوراه الدولة جامعة الجزائر، 2001).

68. مراد بوشحيط،"تجليات الايدولوجيا في السينما الأمريكية سينما الرئيس تطبيقا من خلال تحليل فيلمي لفيلمي السلطات القصوى وطائرة الرئاسة الأولى"(رسالة ماجستير، جامعة الجزائر،2005).

69. نبيل حاجي، "الحرب الجزائرية في السينما الفرنسية"(رسالة ماجستير، جامعة الجزائر،2013)

70. نجم عبد خلف العيساوي،"العوامل المؤثرة في تشكيل الصورة الذهنية للحزب السياسي في العراق كما يراها الإعلاميون العراقيون المقيمون في عمان"(رسالة ماجستير،جامعة الشرق الأوسط،2015).

71. نوارعبدالغني محمد ثابت،"العرب في سينما هوليود بعد الحادي عشر من أيلول 2001"(رسالة ماجستير ،جامعة برزيت فلسطين،2010).

72. وليد زغبي،صورة المهاجرين المغاربة في الصحافة الفرنسية المكتوبة دراسة تحليلية لمضمون جريدة" le Figaro"(رسالة ماجستير،جامعة قسنطينة،2007-2008).

ثانيا . باللغة الفرنسية

1.2/الكتب:

73. Alain Battegay,Ahmed Boubeker,les images publiques de l'immigration média actualité (paris :l'harmattan,1993)

74. Abraham Moles, L'image communication fonctionnelle (Belgique:gasterman,1980)

75. Armand Colin,50ans du cinéma français(paris,duphi-print,2005)

76. collection d'auteurs,ésthétique du fil(paris :ed nathan,1983

77. Dalila Morsly,Introduction à la sémiologie,Ed2(alger :O.P.U,1980)

78. Dubet François,les quartiers d'exil(paris,laydeyr onnie didier,1992)

79. George Jacquinot,images et pédagogique, collection SVP(paris : édition martier,1977)

80. Gracia couturier et autres ,faire du cinéma à l'école petit guide pratique,fédération des jeunes francrophonne du nouveau-Brunswick (2012)

81. groupe d'information et de soutiens des immigrés le guide d'entrée et du séjour des étrangers en France(paris :2008)

82. Isabella Servant,apprendre le français avec le cinéma français,(paris:2011),

83. J.Siclier,la France de pétain et son cinéma(SI,Henry Veyrier,1981)

84. Jean Jacques Rager,les musulmans algériens en France et dans les pafes islamiques(parise :ed1,1950)

85. Jean Michel Fredon,le cinéma français de la nouvelle vague à nos jours,Ed01(paris :cahier du cinéma sarl,2010)
86. Jean Mitry,ésthétique et psychologie du cinéma(paris,ed universitaire,1963
87. Jean Patrick Lebel,cinémé et idiologie sociale(paris :1971)
88. Jean Pierre Bertin-Maghit,le cinéma français sous l'occupation(paris:olivier orban,1989 91-109)
89. Judith Lazar,Ecoles communication, télévision, puf,Ed01(paris,1985)
90. Judith Lazar,Sociologie de la communication de masse(paris :a olin,1991)
91. kamel Kateb,Européens indigenes et juifs en algérie1930-1962 représentation et réalités des populations(algérie :edition elmarifa,2010)
92. Louis Pocher,Introduction à une sémiologie des images sur quelques exemples d'images publicitaires(paris :librairies didier,1976)
93. Mohand Khellil,maghrébins de France de 1960 à nos jours,la naissance d'une communauté(paris,2004)
94. Tayeb Belloula,Les algériens en France(alger :editionnationales algériennes,1905)
95. Yves Mabain,Jean Breshard,le cinéma français(paris :1993)

2.2/.المجلات و الدوريات:

96. Alec G Hargreaves,"les trois âges cinématographiques des maghrébins en France ",in migrance,n037,(2012),p95
97. Bancel Nicolas,Pascal Blanchard,"De l'indigenène à l'immigré", Collection Découvertes Gallimard, N°345,24/02/1998.
98. Cristian Bosséno, »cinéma de l'émigration »,cinémaction,n024, 1982
99. Naim Yahi,"le métissage en salle ou les algériens à l'ecran",hommes et migrations, 01janvier 2012
100. Quiminal Catherine,"ville-ecole-intégration-enjeux,N°131,décembre 2002
101. Sayad Abdelmalek,"le logement provisoire pour des travailleurs provisoires",N°73,janvier,mars 1980.

ثالثا.المواقع الإلكترونية:

1. http://www.moodleeoimanresa.com/eoimanresa/moodle/FRANCES/3_17-18/UNITE_6/un%20proph%C3%A8te.pdf. consulté le 20/05/2018 a 22h.00
2. https://filmmagazine.wordpress.com/2013/05/05/frenchnewwave1/
3. https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Audiard.consulté le 20/05/2018,à 22h.20

4. https://fr.wikipedia.org/wiki/Un_proph%C3%A8te.
5. https://fr.wikipedia.org/wiki/Un_proph%C3%A8te. Consulté le 20/05/2018 a 22h10
6. https://www.franceculture.fr/personne-jacques-audiard.htmlconsulté le 20/05/2018 a 22h.30

الفهـــرس

- **مقدمة**
- **الفصل الأول:الإطار المنهجي**

أولا.إشكالية الدراسة و تساؤلاتها.....04

3. إشكالية الدراسة.....04

4. تساؤلات الدراسة..... ...06

ثانيا.أسباب اختيار الموضوع.....06

3. الأسباب الذاتية.....06

4. الأسباب الموضوعية.....06

ثالثا.أهمية الدراسة.....07

رابعا.أهدف الدراسة.....07

خامسا.مفاهيم الدراسة.....08

سادسا.منهج الدراسة وأدوات البحث.....17

سابعا.عينة الدراسة.....24

ثامنا.الدراسات السابقة.....24

- **الفصل الثاني:اللغة السينمائية و الخطاب الإيديولوجي**

أولا.مكونات الخطاب االسنمائي.....32

1.المونتاج.....32

2. السردية الفيلمية.....33

3. سيميائية الإضاءة و التعتيم.....34

ثانيا.اللغة السنمائية. 34

1.مفهوم اللغة السينمائية.....34

2.خصائص اللغة السينمائية.....37

ثالثا.عناصر اللغة السينمائية

1.العناصر الدالة للغة السينمائية.....38

2.العناصر التعبيرية للغة السينمائية.....41

رابعا.تجليات الإيديولوجيا في الفيلم السينمائي

1 .من خلال علاقة دال–مدلول.....50

2.من خلال المعنى العام للفيلم 52

- **الفصل الثالث:الهجرة الجزائرية إلى فرنسا**

أولا.مراحل الهجرة الجزائرية إلى فرنسا.....55

ثانيا.دوافع الهجرة الجزائرية إلى فرنسا.....66

ثالثا.واقع المهاجر الجزائري في فرنسا.....72

- **الفصل الرابع:السينما الفرنسية و الصورة النمطية للمهاجر الجزائري**

أولا.تاريخ السينما الفرنسية.....80

ثانيا.السينما الاستعمارية.....103

ثالثا.الصورة النمطية للمهاجر الجزائري:إحداثياتها و انعكاساتها

1.خصائص الصورة النمطية.....110

2.وسائل ترويج الصورة النمطية.....113

3.صورة المهاجر الجزائري في السينما الفرنسية.....121

- **الفصل الخامس:التحليل السيميولوجي لفيلم "نبي"**

أولا. فيلم "نبي": التعريف والملخص.....127

1. بطاقة فنية عن الفيلم.....127

2.بطاقة فنية عن المخرج.....130

3. ملخص الفيلم.....131

ثانيا.التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم.

ت.التقطيع التقني.....132

ث.القراءة التعيينية. 199

ثالثا.التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم. 207

رابعا: نتائج الدراسة.

1.نتائج التحليل التعييني والتضميني للفيلم.....221

2.نتائج الدراسة في ضوء التساؤلات.....223

3.النتائج العامة للدراسة.....223

- خاتمة.....226
- الملاحق.....228
- قائمة الجداول..... 235

- قائمة المراجع.....238
- ملخص.....247

ملخص

استطاعت السينما الفرنسية إنتاج صور عن ثقافتها وتوجهاتها نحو عدة قضايا، مستخدمة في ذلك إرثها الأيديولوجي وانتمائها الحضاري، وكان لحضور المهاجر الجزائري مساحة كبيرة في ذلك، حيث عملت السينما الفرنسية على خلق ثقافة بصرية وغرس واقع جديد حوله، بالاعتماد على الخصائص المميزة للصورة، ويأتي هذا البحث الموسوم بـ"صورة المهاجر الجزائري في السينما الفرنسية"، للكشف عن الصورة النمطية التي تتبناها السينما الفرنسية في تصويرها للمهاجر الجزائري من خلال الأفلام التي تنتجها في ظل الظروف الراهنة السياسية منها أو الإعلامية، حيث غزت الصورة وسائل الاتصال و أصبحت وسيلة للتعبير عن الآراء و الإيديولوجيات والتوجهات، حيث وقفنا على تحليل الفيلم الفرنسي "نبي" من إخراج المخرج الفرنسي "جاك أوديار"، كعينة للدراسة، والذي يتناول حياة المهاجر الجزائري مالك في ظل ظروف قاسية، محاولين الإجابة على جملة من التساؤلات، متتبعين المنهج

السيميولوجي كمنهج للدراسة، والتحليل النصي كمقاربة للتحليل؛ والتي تعتمد على مستويين، المستوى التعييني من خلال تقطيع الفيلم إلى مقاطع اعتمادا على تساؤلات الدراسة؛ والتضميني والذي تتم فيه ترجمة الدلالات التي تحملها مختلف المقاطع، وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج شكلت أغلبها الصورة النمطية للمهاجر الجزائري؛ من حيث إبرازه في أدوار سلبية مشوهة متمثلة في كونه مجرم، سجين، أمي، فاشل، فاقد للهوية.

- **Abstract :**

The French cinema could produce photoes and ideas concerning its culture and orientations stressing its inherited ideology and civilisation taking the Algerian immigrant as a sample in its actual media as being an ignorant, a dangerous thief, a prisoner and a failure without any personality.This is well emphacised in the analysis of the film : «The Prophet » by Jaccques Audiard, that was split into parts to emphacise on the Algerian immigrant who lives under very hard life conditions. He is taken as a sample to answer many improbable questions following a semiological and a text study.