وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل–

كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية

قسم علوم الإعلام والإتصال

عنوان المذكرة:

جماليات المكان في السينما الجزائرية

دراسة سيميولوجية لمشاهد من فيلم"ميقرية في دوارنا"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والإتصال

تخصص:سمعي بصري

إعداد الطالبتين:

أريس بوهزيلة

مريم بوهالي

إشراف الأستاذ:

أ.د سمير لعرج

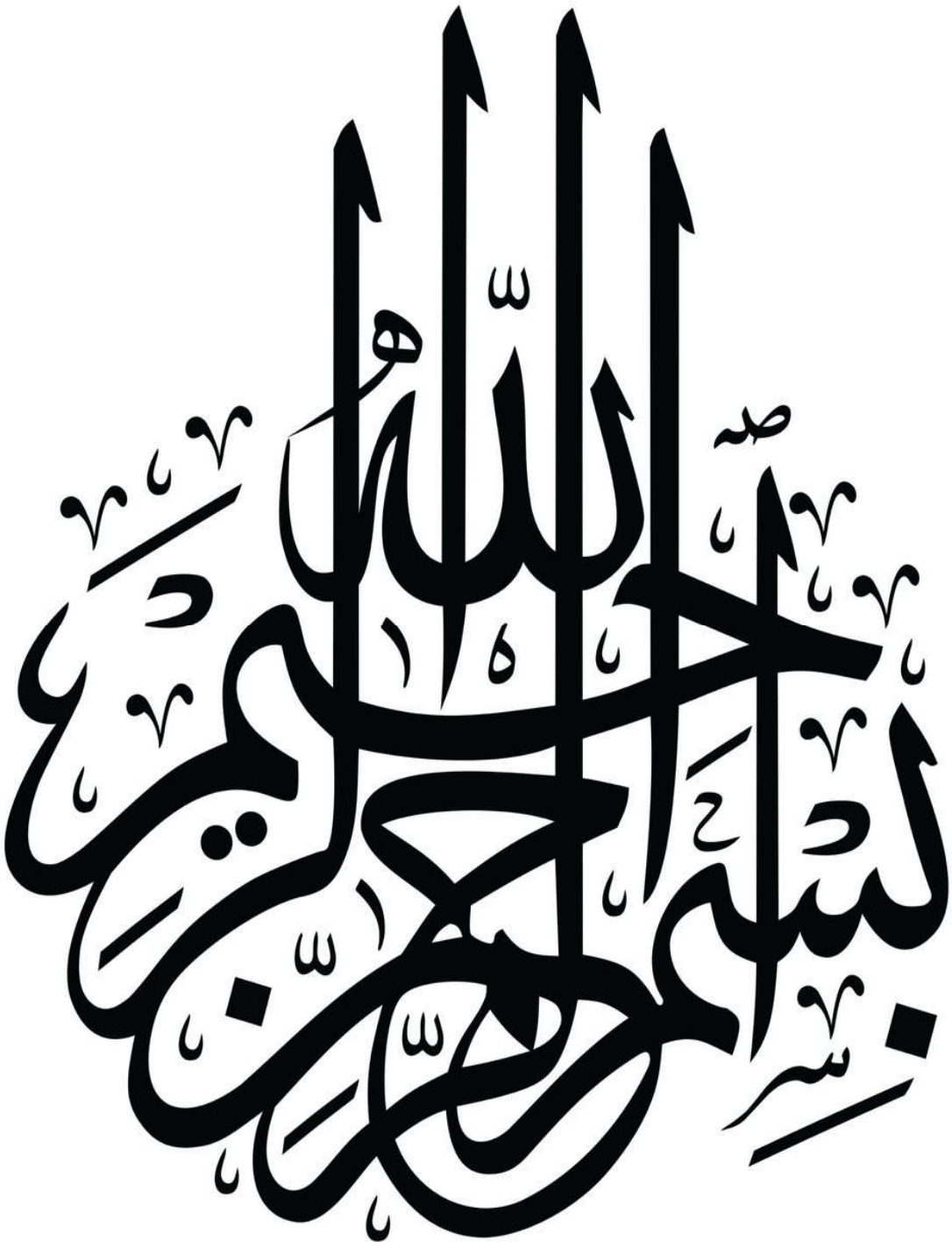
أعضاء لجنة المناقشة

د/ مسعود بوسعدية.....رئيسا

أ.د/ سمير لعرج.....مشرفا ومقررا

أ/ سعاد زريفي.....مناقشا

السنة الجامعية: 2019/2018


بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى: "...قالوا سبحانك
لا علم لنا إلا ما علّمتنا إنك
أنت العليم الحكيم"
سورة البقرة الآية:«32»

شكر وعرفان

جزيل الشكر وكثير الحمد وعظيم الثناء لله العلي القدير، هادي البصيرة ومثبت الفؤاد ومسدد الخطى والموفق للمراد الذي أنار لنا درب الحياة ونعمة العلم ووفقنا لإتمام هذا العمل، والصلاة والسلام على سيد المرسلين وإمام الحامدين وخير الساجدين سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه المجاهدين الصابرين ومن سار على هديه من الأمة أجمعين وبعد:

نتقدم بالشكر الجزيل إلى:

الأستاذ الدكتور "سمير لعرج" الذي رافقنا طيلة إنجاز هذه الدراسة والذي لم يبخل علينا بمعارفه وتوجيهاته وتوصياته القيمة، ونقول له بشراك قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: 'إن الحوت في البحر والطير في السماء لا يصلون على معلم الناس الخير'.

كما نتوجه بخالص شكرنا لمن حملوا أقدس رسالة في الحياة ومهدوا لنا طريق العلم والمعرفة أساتذتنا الأفاضل الذين لم يدخروا جهدا في نصحنا وتوجيهنا.

وكذلك أشكر كل من ساعدنا وقدم لنا العون ومد لنا يد المساعدة من قريب أو من بعيد.

لكم جميعا أسمى عبارات الشكر والتقدير.

مريم أربس

إهداء

الحمد لله الذي أعاننا بالعلم وزيننا بالحلم وأكرمنا بالتقوى والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيد العالمين خير خلق الله محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم منارة العلم هادي الأمة وكاشف الغمة أما بعد:

نهدي هذا العمل إلى: اللواتي جعل الله الجنة تحت أقدامهن إلى منابع الحنان الصافي والصدور الحنونة إلى من دعائهن سر نجاحنا إلى من حنانهن بلسم جراحنا إلى أمهاتنا الغاليات أطال الله في أعمارهن

إلى من كللهم الله بالهيبة والوقار إلى من علموا العطاء دون انتظار والصمود أمام أمواج البحار إلى من أعطونا ولازالوا يعطونا بلا حدود إلى من رفعنا رؤوسنا نفتخر بهم إلى آبائنا الأعزاء أطال الله في أعمارهم

إلى القلوب الطاهرة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتنا إخواننا وسر فرحتنا

إلى زوجي وقرة عيني وروح نفسي إلى من أشرقت نفسه في سماء حياتي وكان عونا لي ونورا يضيء ظلمتي زوجي حبيبي "بلال" وإلى كل أفراد عائلته "أريس" وإلى الكتكوتتين "غفران" و "آلاء".

ولا ننسى بالذكر "جمال" و"فاتح" وجميع طاقم مكتبة "قرطاس" وصديقة عمري "عبلة" و"هاجر"

إلى كل من علمنا حرفا وقدم لنا عونا نهديه هذا العمل

مروييم

أريس

الفهـــرس

فهرس المحتويات	الصفحة
البسملة	
الشكر والعرفان	
الإهداء	
فهرس المحتويات	
مقدمة	**أ–ب**
الفصل الأول: الإطار المنهجي للدراسة	
1- إشكالية الدراسة وتساؤلاتها	**5–4**
2-أسباب اختيار الموضوع	**6–5**
3-أهمية الدراسة وأهدافها	**7–6**
4-تحديد المفاهيم	**12–7**
5-الدراسات السابقة	**20–13**
6-منهج الدراسة وأدوات جمع البيانات	**23–20**
7-عينة الدراسة ومجتمع البحث	**24–23**
8-حدود الدراسة	**24**
خلاصة الفصل الأول	**25**
الفصل الثاني: الإطار النظري للدراسة	
تمهيد	**27**
I–مدخل للسينما	
1-أصل السينما ومراحل تطورها	**30–28**
2-تطور السينما في العالم الغربي	**31–30**
3-تطور السينما في الوطن العربي	**35–32**
4- تطور السينما في الجزائر	**38–35**
5-أنواع الفيلم السينمائي	**40–38**

6-الدور الاجتماعي والإنساني للفيلم السينمائي الجزائري	**41_40**
II-جمالية المكان في السينما الجزائرية	
1-الأبعاد القيمية للمكان في السينما الجزائرية	**48-41**
2-الأبعاد الفنية للمكان في السينما الجزائرية	**55-48**
3-الأبعاد السيكولوجية للمكان في السينما الجزائرية	**62-55**
4-القيم الثقافية للمكان في السينما الجزائرية	**64-62**
5-تعبيرية المكان من خلال اللغة السيميائية في السينما الجزائرية	**73-61**
خلاصة الفصل الثاني	**74**
الفصل الثالث: الإطار التطبيقي للدراسة	
III-التحليل السيميولوجي لفيلم "ميقرية في دوارنا"	
1-بطاقة فنية عن المخرج	**76**
2-بطاقة فنية عن الفيلم	**77-76**
3-ملخص الفيلم	**78-77**
4-التقطيع التقني للمشاهد المختارة من الفيلم	**98-79**
5-القراءة التعيينية والتضمينية والألسنية للمشاهد المختارة من الفيلم	**133-99**
6-نتائج التحليل	**135-134**
خاتمة	**137**
قائمة المصادر والمراجع	**144-139**
ملخص الدراسة	**-**

مقدمة

لقد عرفت الإنسانية ظهور العديد من الوسائل الإتصالية، الشيء الذي زاد من تطورها وتنوعها آخذة مبدأ متطلبات الفرد كمنطلق رئيسي لتقدمها مراعية في ذلك واقعه المعاش،ولعل من بين أهم هذه الوسائل مايصطلح عليه بالفن السابع أو السينما والتي تعد من بين أهم الوسائل التعبيرية البصرية القادرة على مخاطبة العقول والأنفس والتأثير فيهما وذلك من خلال إستخدام أنماط جديدة من التعبير الثقافي والجمالي والفني .

ولقد أخذت السينما مكانا مرموقا في المجتمع المعاصر وأصبحت بمثابة المرآة العاكسة لطبيعة الحياة البشرية وإختزلت العالم في شاشة يفتح الملايين من البشر أعينهم عليها، وذلك لترجمتها للواقائع والأحداث في قوالب فنية وتقنية وبلمسة جمالية مما أضفى عليها نكهة خاصة عجزت كل الفنون الأخرى على الإنفراد، فهي القناة الأولى التي تناقش من خلالها القضايا السياسية والإجتماعية والإقتصادية .

فالفن السابع في مراحل تطوره، لاسيما بالدول المتقدمة لم يظل مجرد وسيلة إتصال بصرية فقط بل أصبح علما وفنا مستقل مثل بقية الفنون الأخرى، إلا أنه لايزال يعاني من بعض المعوقات لاسيما بدول العالم الثالث، على غرار السينما الجزائرية التي أبانت وجودها في بداياتها الأولى من خلال السينما التي تحارب الإستعمار وصولا إلى السينما المعاصرة التي تتطرق لقضايا الواقع المعاش والمشاكل التي يتخبط فيها المجتمع الجزائري على إختلاف شرائحه لاسيما شريحة الشباب وذلك في ظل الواقع الإجتماعي الصعب الذي تمر به البلاد لاسيما قضايا الفقر والتهميش والبطالة والهجرة إلى أوروبا، هذه الأخيرة أخذت نصيبا محترما من الأعمال الفنية السينمائية بسبب إستفحال الظاهرة وخصوصا الهجرة غير الشرعية إلى الجنة أوروبا، لذلك لم تغفل أبدا السينما الجزائرية عن التطرق لهذا الموضوع الحساس من خلال إنتاج العديد من الأفلام التي تحاكي الظاهرة على غرار فيلم "ميقرية في دوارنا" للمخرج عمر شوشان وفيلم "حراقة" للمخرج مرزاق علواش...إلخ.

وفي الحقيقة يصعب على هذه الأعمال أن تصرح بشيء أو توصل رسالة معينة للمشاهد، إلا أنها تحتاج إلى شرح ودراسة وبحث عن كل الجوانب والرسائل المخفية التي ترغب في ترسيخها في ذهن المشاهد، ولايكون هذا إلا من خلال دراستها سيميولوجيا.

ولا يمكن الحديث عن أي فيلم سينمائي دونما الحديث عن المكان المصور به هذا الفيلم وأهم الخصائص التي يحتويها وتميزه فالإستخدام الجيد للمكان يجذب المشاهد إلى العمل الفني السينمائي وذلك بالمزج والتنسيق بين الألوان والديكور والإضاءة والشخصيات وغيرها..إلخ، والتي تكمل بعضها البعض لإبراز جماليات المكان الذي يتيح لنا الصورة النهائية للمكان في حلة تستقطب المشاهد وتخلق لذة بصرية له.

وسعيا منا لمعرفة بعض جماليات المكان التي تزخر بها السينما الجزائرية قمنا بدراسة سيميولوجية لفيلم ميقرية في دوارنا، حيث بدأنا بالمقدمة ثم قمنا بتقسيم دراستنا إلى ثلاثة فصول :

الفصل الأول ويتناول الإطار المنهجي للدراسة من خلال تحديد الإشكالية والتساؤلات وأسباب إختيار الموضوع، ثم أهمية وأهداف الدراسة، وتطرقنا بعدها لتحديد المفاهيم وعرض الدراسات السابقة وبعض الملاحظات حولها، لنتبعها بمنهج ومجتمع الدراسة وأدوات جمع بياناتها وحدودها. أما الفصل الثاني فقد خصصناه للإطار النظري المتعلق بموضوع الدراسة بدءا بمدخل لمراحل تطور السينما في العالم الغربي،العربي وفي الجزائر، كما قمنا بذكر أنواع الأفلام السينمائية والدور الإجتماعي والإنساني الذي تلعبه السينما الجزائرية ومراحل تشكلها إنتقالا إلى المكان وأهم الأبعاد الفنية والقيمية والثقافية والسيكولوجية الذي يلعبها المكان في الفيلم السينمائي وختمناها بالحديث عن تعبيرية المكان من خلال اللغة السينمائية في المشهد السمعي البصري. أما الفصل الثالث من الدراسة فخصصناه للجانب التطبيقي من خلال التحليل السيميولوجي للمشاهد المختارة من الفيلم، وقد بدأنا فيه بإعطاء بطاقة فنية عن المخرج والفيلم وملخص عن أحداثه، ثم قمنا بالتقطيع التقني للمشاهد المختارة ثم تطبيق مقاربة رولان بارث لأجل القراءة التعيينية والتضمينية للعينة المختارة لنخرج بذلك بجملة من النتائج، ثم أنهيناها بخاتمة تضمنت أهم ما توصلنا إليه من خلال دراستنا.

الفصل الأول

I- الإطار المنهجي للدراسة

I-1- إشكالية الدراسة وتساؤلاتها.

I-2- أسباب اختيار الموضوع.

I-3- أهمية وأهداف الدراسة.

I-4- تحديد المفاهيم + الدراسات السابقة.

I-5- منهج الدراسة+ أدوات جمع البيانات.

I-6- عينة الدراسة+ مجتمع البحث.

I -7- حدود الدراسة.

الإشكالية :

إنّ التطورات التكنولوجية التي شاهدها العالم في مختلف المجالات أضافت نقلة نوعية للحياة البشرية، وفي ظل هذه التطورات ظهر ما يعرف بالإعلام السمعي البصري مما زاد من أهمية الإعلام مقارنة بالميادين والتخصصات الأخرى.. والسينما هي أحد أهم الوسائل السمعية البصرية نشاطا ومتابعة من طرف الجمهور لقدرتها الكبيرة في تشكيل الرأي العام العالمي و الإقليمي و الوطني و حتى المحلي ، لتشغل بذلك السينما بعدها حيزا كبيرا وسط البحوث والدراسات خصوصا في ضوء تطور السينما حيث أصبحت السينما أو ما تعرف بالفن السابع من أهم المعالجات الصورية وأكثرها قربا للمشاهد والأكثر شهرة وانتشارا في العالم لهيمنتها على أغلب وسائل الإعلام والاتصال السمعية البصرية عموما و في قاعات السينما خصوصا ،حيث أن هذه الأخيرة أصبحت جزء لا يتجزأ من ثقافة أي بلد فهي تظهر كأداة ثقافية و اجتماعية من خلال التعريف بالموروث الثقافي والحضاري والمكاني الذي يتم فيه تقديم العمل السينمائي .

ولا يمكن أن نتصور أي عمل فني سينمائيا كان أو دراميا أو مسرحيا دون أن يحتويه مكان محدد مسبقا ومتميزا ومتفق عليه بتضاريسه الطبيعية وديكوراته.

فالسينما هي فن المكان فالمكان في بنائه يشكل الجو العام والجوهري في السينما لكونها فن يمتلك خصوصيته ومبني على اللغة المرئية البصرية في الأساس.

فالفن السينمائي أوجد لنفسه السيطرة على المكان من خلال إدخال أبعاد المكان في الصورة، فمن خلال حركات الكاميرا تصبح صورة المكان المعروض ذات جمالية، هذه الجمالية من أهم القيم الجمالية التي تحتويها السينما.

وهذا أدى بالعديد من المخرجين للاستعانة بمختصين في هذه المجال من أجل خلق التأثيرات لدى المتلقين بفعل اختيار المكان الأفضل و المكان في الجزائر ثري ومتنوع يتوزع على عدة مستويات من جبال وصحراء وبحر.

لهذا فدراسة عنصر المكان في السينما الجزائرية هو حاجة ملحة عن الطريقة المتميزة في توظيفه وإظهاره من قبل المخرج ليعكس واقع حقيقي.

لذلك يعتبر المكان من أهم عناصر العمل الفني السينمائي الجزائري فهو الوجه الحقيقي لها، وأصبح هوية بصرية للعمل الفني.

وعلى هذه لابد من حسن اختيار المكان الأنسب وتحديد جماليته لماله من أهمية كبيرة في نقل الصورة السينمائية على واقعها، فهو أساس للعملية الإبداعية السينمائية له جاذبيته وخصوصيته.

وانطلاقا من هذا تم تحديد موضوع هذه الدراسة في مجال السينما الجزائرية وجماليات المكان لرصد أهم الجماليات المكانية التي تضمنها فيلم "ميقرية في دوارنا" وعلى هذا نطرح التساؤل الرئيسي:

- ما هي الأبعاد الجمالية للمكان المجسدة في فيلم"ميقرية دوارنا"؟

وتندرج تحت هذا السؤال الرئيسي مجموعة من التساؤلات الفرعية:

1- كيف جسد فيلم "ميقرية في دوارنا" جماليات المكان في السينما الجزائرية؟

2- إلى أيّ مدى ساهم الفيلم السينمائي في إبراز جماليات المكان؟

3- كيف تجسدت جماليات المكان في فيلم"ميقرية في دوارنا"؟

4- هل جماليات المكان المجسدة في فيلم "ميقرية في دوارنا" خادمة للواقع الثقافي الجزائري؟

5- هل جماليات المكان المجسدة في فيلم"ميقرية في دوارنا" تتماشى مع قيم وهوية وحضارة المجتمع الجزائري؟

1- أسباب اختيار الموضوع:

1- الأسباب الذاتية:

- الاهتمام الشخصي بالموضوع والرغبة الذاتية في استكشافه.
- إثراء الرصيد العلمي والمعرفي واكتساب الخبرة في مجال التحليل السيميولوجي.
- الرغبة الشخصية في إبراز الجوانب الجمالية للمكان في السينما الجزائرية.
- ملائمة الموضوع لاهتماماتنا وتطلعاتنا.

- الميول الشخصي للبحث في مجال السيميولوجيا.

2- الأسباب الموضوعية:

- قلة الدراسات في الميدان السيميولوجي وفي جانب الجماليات.
- حداثة الموضوع في بحوث الإعلام وبحوث السمعي البصري.
- ملائمة الموضوع للتخصص الجامعي.
- إثراء مكتبة كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بدراسة جديدة في خضم نقص المراجع في مجال التحليل السيميولوجي عامة وفي جماليات المكان خاصة.
- موضوع جديد وحيوي يستدعي البحث والدراسة لإثراء الدراسات الإعلامية المتخصصة كإضافة جديدة في ميدان البحث والمعرفة، فالدراسات السيميولوجية خاصة المتعلقة بالمكان وتوظيفه في السينما ناقصة.

3- أهمية الدراسة:

- تكمن أهمية دراسة هذا الموضوع في معرفة الدلالات الجمالية للمكان في السينما الجزائرية من خلال التحليل السيميولوجي لها.
- كما تحمل هذه الدراسة أهمية بالغة أيضا من خلال الكشف عن أبعاد المكان في السينما الجزائرية وتحليلها من جوانبها الفنية والجمالية لتكون مرجعا لدراسات لاحقة في مجال البحث العلمي فقد حاولنا تحليل البنية الجمالية للأماكن في الأفلام الجزائرية بتحليل بعض المشاهد المتضمنة في الفيلم، حيث لا قيمة لهذه الجماليات إذا لم نعرف دلالاتها ومعانيها.
- الأهمية البالغة للسينما وتأثير المكان وجماله على سلوك المشاهد والجمهور،فدراستنا تكمن في الجماليات بصفة عامة وجماليات المكان بصفة خاصة في الفيلم الجزائري وذلك من خلال دراسة جمالية المكان في عمقها الفني والدلالي.

4- أهداف الدراسة:

تبرز أهداف الدراسة في النقاط الأساسية التالية:

- إبراز أهم الأشكال الفنية والجمالية المستخدمة في السينما الجزائرية والتي يفضلها المشاهد.
- زيادة الاهتمام بجماليات المكان في السينما الجزائرية في البحوث العلمية، واستخدامها كدعامة ومرجع في الأعمال السينمائية.
- أهمية جماليات المكان في السينما الجزائرية.
- دور السينما الجزائرية في جذب وإقناع المشاهد والمتتبع وإعطاء انطباع جيد عن المكان والصورة والفيلم.
- الوصول لمختلف الدلالات الخفية أو الكامنة وراء اختيار المكان في السينما الجزائرية.
- الوصول إلى معرفة مدى توافق المكان المرئي المجسد في السينما الجزائرية مع القيم الثقافية السائدة لدى المجتمع الجزائري.

5- تحديد المفاهيم :

أ/الجمال:

لغة: ورد في معجم لسان العرب "لابن المنظور" "أن الجمال مصدر الجميل والفعل جُمل وهو الحسن في الفعل والخلق والجمال يقع على الصور والمعاني ومنه الحديث الشريف: «إن الله جميل يحب الجمال» أي حسن الأفعال كامل الأوصاف[1]".

وقوله تعالى: « ولكم فيها جمالٌ حين تريحون وحين تسرحون» النحل:6، أي البهاء والحسن والجمال[2]".

وشاكر عبد الحميد تحدث عن الجمال وقال أنه "مشتق من الكلمة الإغريقية "Aisthamesthai" والتي تشير إلى فعل الإدراك "Toperceive" وأيضا كلمة "Aistheta" والتي تعني الأشياء القابلة

[1]- ابن منظور، لسان العرب، الجزء الأول، (دار هادر، 2003)، ص38.

[2]- بشير خلف، الجمال فينا ومن حولنا، (الجزائر: دار الريحانة للنشر، 2007)، ص13.

للإدراك Thingperceptiblوذلك في مقابل الأشياء غير المادية أو المعنوية[1]"

اصطلاحا: الجمال هو بهاء الشيء وكماله على وجه يليق به فكل شيء جماله وخاصيته وجلاله اللائق به، فإن كانت جميع خصوصياته وكمالياته الممكنة كائنة فيه فهو في غاية الجمال.

وقد لقي الجمال اهتمام كبير من الفلسفة العربية والغربية.

عند العرب:

تطرق "ابن سينا" لتعريف الجمال بقوله "الجمال السامي المطلق هو انعكاس للحق والحق من أسماء الله تعالى، فالله هو الجمال السامي المطلق واعتبر أن الجمال نوعين:

- الأول: الجمال الدنيوي وهو الأدنى.
- الثاني: الجمال الإلهي وهو الأسمى[2]".

في حين "ابن قيم الجوزية" فيرى أن "الجمال الباطن هو المحبوب لذاته وهو جمال العلم والعقل والجود والعفة والشجاعة وهذا الجمال الباطن يزيد الصورة الظاهرة وإن لم تكن ذات جمال[3]".

عند الغرب:مجموعة من العلماء الغربيين تناولوا الجمال وقدموا تعريفات له منهم "هربرت ريد" الذي يعرف الجمال ويقول أنه "وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا، وقد أكد أن الإحساس بالجمال يتسم بالتقلب عبر الزمان والمكان، فما هو جميل في زمن قد يُرى قبيحا في زمان آخر[4]"

في حين أن "أفلاطون" عرف الجمال بأنه "الصفة التي تسري في الأشياء الطبيعية والفنية"[5].

والجمال عند "أرسطو" هو: "الانسجام الحاصل من خلال وحدة تجمع في داخلها التنوع والاختلاف

[1]– شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق والفن، سلسلة عالم المعارف، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،2001)، ص.18.

[2] ياسمين نزيهة أبو شيخة و محمد عبد الهادي عدلي، دراسات في علم الجمال، ط1، (عمان: مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع،2009)، ص.63.

[3]ابن قيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، (د.د.ن)، (د.ت.ن)، ص146.

[4]–ياسمين نزيهة أبو شيخة و محمد الهادي عدلي، م،س،ذ، ص22.

[5]–محمد ابراهيم وفاع، علم الجمال قضايا تاريخية معاصرة، (مكتبة غريب، د.ت.ن)، ص.24.

في كل منسجم"[1].

يرى الدكتور "سمير لعرج": "أن لكل فن من الفنون جماليته، جماليات الشعر تهتم بالإيقاع الموسيقي و صور الشعر وجزالة اللفظ وتناسبه مع المعنى..، وجماليات الرسم تهتم بالتناسق و مدى استخدام الألوان و تركيبها تبعا لكل مؤسسة فنية، و جماليات المسرح تهتم بطريقة الإخراج و الديكور، و المشاهد المسرحية و الوحدة الفنية والحبكة القصصية، وأما جماليات السينما فتهتم بدراسة الجوانب الجمالية للشخصيات من حيث اللباس والتزيين وطبيعة العلاقات الجمالية التلفزيونية كالضوء و اللون و الصوت و مدى تحقق درجة الانسجام بين هذه العناصر وغيرها"[2].

التعريف الإجرائي: هو عملية إدراك جمالي يتم فيها نفاذ الكيان الباطني إلى الموضوع الفني من خلال إثارة الأحاسيس نحو التأمل والخيال لهذا العمل الفني.

ب/ المكان:

إن لفظة المكان وما تثيره من دلالات ومعاني وأبعاد تنطوي على جملة من المفاهيم منها المفهوم اللغوي المجرد من القرائن الدلالية التي تتخذ أبعادها من مختلف السياقات التي تنتجها المعرفة النصية.

10- المفهوم اللغوي للمكان :

"المكان: الموضوع، والجمع أمكنة وأماكن"[3]

"المكان هو اسم مشتق يدل على ذاته أي ينطوي معناه على إشارة دلالية، تحيل إلى شيء محدد له أبعاد ومواصفات ولفظة "المكان" كما هو واضح من المادة الثلاثية (ك.أ.ن) التي يذكرها ابن المنظور كالتالي: "مصدر لفعل الكينونة"[4]

[1]-شاكر عبد الحميد، م،س،ذ، ص15.

[2]-سمير لعرج، "دور التلفزيون في تشكيل القيم الجمالية لدى الشباب الجامعي الجزائري" (أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال،2007)، ص.7.

[3]-صليحة كرباش وسميرة غريبي، والغالية فنوش، "دلالة المكان في الشعر العربي الحديث" (مذكرة مكملة لنيل شهادة الليسانس في الأدب العربي، جامعة جيجل،2008) ص.2.

[4]- أبو الفضل بن المنظور، لسان العرب، (مصر: دار المعارف، د.ت.ن)، المجلد05، ص.3960.

جاء في لسان العرب لابن المنظور: "أن المكان في الأصل تقديم الفعل (امفعل) كأنه موضع لكينونة الشيء واشتقاقه من كان ويكون".[1]

ومن هنا يتضح أن المكان في مفهومه الأصلي هو موقع تواجد الشيء أو حدوث الفعل، وجاء في قاموس المحيط لفيروز أبادي "أن المكان: "الموضع"، جمع: أمكنة وأماكن".[2]

جاء في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي: "المكان في الأصل تقدير الفعل، مفعل لأنه موضع الكينونة".[3]

والمكان في المعجم الوسيط هو المنزلة يقال: هو رفيع المكان والموضع وفي التنزيل العظيم «لو نشاء لمسخناهم على مكانتهم "أي موضعهم"» [4]

أما في لسان العرب لابن منظور "فالمكان هو الموضع أي الحيز الجغرافي الذي تشغله الأحداث"[5].

2-اصطلاحا: يتحدد هدف دراستنا لمصطلح المكان من خلال كونه أحد عناصر التشكيل الفني، إذ من غير الممكن أن نصور فيلم سينمائي من دون فضاء مكاني، هذا المكان الذي هو مسرح الأحداث ويكون إما حقيقي أو متخيلا.

في كتاب العين "المكان اشتقاقه من كان يكون، فلما كثرت صارت الميم كأنها أصلية فجمع على أمكنة"[6].

يعرف المكان أيضا على أنه "المشهد أو البيئة الطبيعية أو الاصطناعية التي يعيش في حضنها الإنسان"[7]

---

[1]- ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب معجم لغوي، مراجعة عبد المنعم الخليل إبراهيم، (لبنان: دار الكتب العلمية، 1986)، ج13،ص.414.

[2]-مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ط2، (بيروت: دار الكتب العلمية،2007)، ص.1243.

[3]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، معجم لغوي تراثي، (مكتبة لبنان ناشرون، 2004)، ص.790.

[4]-إبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، (المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع)، الجزء الأول، ص.806.

[5]-ابن المنظور، لسان العرب، (بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، 2000)، المجل د14، ص.13.

[6]-سارة حميدوش ومليكة بوعبدالله، "جماليات المكان في رواية الممنوعة ل "مليكة مقدم" (مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العرب، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل،2018)، ص.8.

[7]-حسن لشقر، فكرة المكان وتطور النظرة إليها في الفكر الانساني العربي والغربي، مجلة عمان، العدد 129، ص.26.

يرى "يوري لوتمان" أنه "مجموعة الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات والوظائف والأشكال والصدر والدلالات المتغيرة التي تقوم بينهما علاقات شبيهة بالعلاقات المألوفة العادية مثل الامتداد والمسافة"[1].

وتعرفه «سيزا قاسم" على أنه "المكان أو الموقع يستعملان للتعبير على مستويين مختلفين للبعد المكاني الأول يرتكز فيه مكان وقوع الحدث والثاني يقع بمعنى أوسع، كما أنه يعرف على أنه مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والأحجام، لكنها نظام لعلاقات هندسية مجردة ونظام من العلاقات المحددة"[2].

التعريف الإجرائي للمكان: هو الحيز الذي يجري فيه الحدث عبر الصور المتحركة ويخضع لانتقائية تميزه عن الأماكن الأخرى لتصوير ذلك الحدث، وهو إما مكان طبيعي لا دخل للإنسان فيه كالغابات والجبال والصحاري وإما مكان فيزيقي بناه الإنسان كبناء العمارات وتشييد الطرقات.

ج–السينما:

لغة: "يصعب تحديد تعريف لغوي لكلمة "سينما" اللاتينية الأصل فالكتب والمعاجم التي تناولت تعريف السينما تخلو من ضبط المفهوم اللغوي لها".[3]

ونجد العرب قد أطلقوا عليها اسم (خيالة)، "والخيالة لفظة مشتقة من الفعل تخيل، يتخيل، تخيلا: بمعنى تصور الشيء وتمثله.

تقول العرب: تخيل فلان الخير في فلان: أي توقعه.

والتخيل هو تأليف صورة ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة.

والخيالة: ما تتشبه لك في اليقظة والمنام من صورة.

[1]–باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، (الأردن: علم الكتب الحديثة، 2008)، ص.176.

[2]–أحمد بوخاري، "دلالات المكان في الومضات الإشهارية التلفزيونية" (رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال غير المنشورة، جامعة الجزائر، 2009)، ص.23.

[3] جمال العيفة، مؤسسة الإعلام والاتصال: الوظائف، الهياكل، الأدوار، (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 2010) ص.78.

ودار الخيالة: هي السينما"[1].

اصطلاحا: يعرفها الفرنسي "أندريه بازان" بأنها: "خط مقارب للواقع يتحرك دائما لنقترب منه ونعتمد عليه دائما..." ويراها السينمائي "ايزنشتاين" بأنها: "تجميع لكل الفنون"[2]

والسينما في نظر رجل الإعلام وسيلة اتصال جماهيرية تعبر عن مجمل الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للمجتمع المنتج لها، وتتشكل في إطاره متفاعلة معه في علاقة تشمل التأثير والتأثر.

ويرى البعض بأنها "فن من الفنون وأداة تعبير ووسيلة إعلام لها مكانتها في المجتمع، وهي تعتبر أيضا كصناعة وبضاعة اقتصادية تخضع لقواعد السوق والعرض والطلب والمنافسة"[3]

التعريف الإجرائي:

تعتبر السينما وسيلة اتصال سمعية بصرية جماهيرية تحاكي الواقع وتستخدم لأغراض تثقيفية وترفيهية ودعائية، وتعتبر السينما علما وصناعة ووسيلة في آن واحد.

[1] المعجم العربي الأساسي، حرف الخاء: خ ي ل، ص.432.

[2] عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، (بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2006)، ص77.

[3] فتيحة التركي، الإنتاج المشترك أداة للنصوص بالصناعة السينمائية في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، (تونس: الصناعات الإعلامية والاتصالية في الوطن العربي، 1993)، ص.25.

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى:

احتوت هذه الدراسة موضوع "جماليات المكان" للباحثة "رغد نعمة عزيز"، تحت عنوان "جماليات المكان الأليف في الدراما التلفزيونية" – مسلسل باب الحارة –الجزء الخامس نموذجا، إذ تمت صياغة مشكلة البحث بدءا بالتساؤل التالي:

– ما مدى جماليات المكان في الدراما التلفزيونية كونها تتعامل مع المشهد واللقطة مباشرة من خلال العمل التلفزيوني؟

معتمدة المنهج الوصفي في هذه الدراسة والتي توصلت فيها لمجموعة من النتائج :

– تم استخدام العناوين في توضيح المكان الأليف للأحداث في المسلسل.

– تم خلق الجو العام للفترات الزمنية من خلال الأزياء والديكور والإكسسوارات في المكان الأليف.

– ارتبطت المؤثرات الصوتية والصورية بمواضيع الأحداث في العينة.

– تم توضيح المكان الأليف بشكل واضح في الحلقات واللقطات من خلال التركيز على اللقطات الموجودة داخل الحارة.

– تم جعل الألفة والحميمية بين الشخصيات في لحظة قلع باب الحارة، وتجمع أهل المنطقة وإبراز الجمالية من خلال الإضاءة واللون في توحيدهم اتجاه الخطر.

– الشعور بعدم ألفية المخفر واعتباره منطقة خطر والفرنسيين تابعين فيه ومقاومة الاحتلال.

–ركز صانع العمل على الحوارات واللغة البسيطة وعنصر التشويق في الأحداث.[1]

- **التعقيب على الدراسة:**

على الرغم من أن نوع المنهج المتبع وعينة ومجتمع هذه الدراسات يختلف مع طبيعة دراستنا إلا أن هذه الدراسة تماثلت مع دراستنا من خلال محاولة معرفة دلالات جمالية المكان وما يحتويه من مؤثرات

[1] نعمة عزيز رعد، "جماليات المكان الأليف في الدراما التلفزيونية– مسلسل باب الحارة نموذجا– الجزء الخامس"، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، م24، ع4 (2016).

صوتية موسيقية، ديكور، لقطات،..الخ.

الدراسة الثانية:

مذكرة ماجستير أعدتها زراري عواطف بمعهد علوم الإعلام والاتصال سنة 2002 تحت عنوان "صورة المرأة في السينما الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفيلمي "القلعة" و "نوبة نساء جبل شنوه".

حيث قامت الباحثة بتحليل فيلمين روائيين جزائريين واعتمدت منهج التحليل السيميولوجي بإتباع مقاربة رولان بارث للإجابة على التساؤل الرئيسي: ما هي حقيقة الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تقديمها عن المرأة وهل هذه الصورة نابعة من واقع المرأة أم لها صلة بالتوجه الإيديولوجي الذي ينتمي إليه المخرج سواء كان رجلا أو امرأة؟

والتساؤلات الفرعية المتمثلة في:

- ما هي مختلف النماذج المقولبة التي كونتها السينما الغربية والعربية عن المرأة؟
- ما هي ملامح الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تقديمها عن المرأة؟
- ما هي الفئات النسائية التي يتكرر الحديث عنها في الأفلام السينمائية الجزائرية؟
- ما هو التصور الذي تطرحه السينما الجزائرية بشأن قضايا العمل والتعليم ومشاركة المرأة في النشاطين السياسي والاجتماعي؟
- هل هذه الصورة السينمائية نابعة من الواقع الاجتماعي للمرأة الجزائرية؟

وتوصلت في الأخير إلى بعض النتائج وهي باختصار تتمثل في :

تميز فيلم "نوبة نساء جبل شنوه" بواقعية شديدة وهذا بفضل اللقطات الوثائقية المأخوذة من أرشيف الحركة الوطنية والتي جاءت معبرة عن زمن الماضي الحي.

كذلك برز الواقع في تلك المشاهد الحية التي تمثل الحياة اليومية لنساء شنوة وبالتالي تم إعادة الواقع بكل حيثياته.

أما فيلم "القلعة" فبحكم كونه فيلم روائي سنجده قد اعتمد أكثر على خيال المخرج و قدرته على الابتكار دون تقيد بالواقع وأحداثه فمع أن قرية القلعة التي صورت مشاهد الفيلم هي قرية موجودة

فعلا على أرض الواقع إلا أن القصة الخيالية هي التي صنعت هذا الواقع وهو الاختلاف الموجود بين الفيلمين، فالأول اعتمد على إعادة الواقع الحقيقي من خلال عرض فيلم في شكل قالب فني ذو طابع روائي قدم عن طريقة الشريط الوثائقي، أما الثاني لم ينطلق من الواقع بل انطلق من صورة ذهنية كانت مخزونة في مخيلة المخرج أراد عكسها على أرض الواقع وبالتالي فالواقع في فيلم "القلعة" جاء كعنصر مكمل لبقية العناصر المكونة للسرد الفيلمي الخيالي.[1]

- **التعقيب على الدراسة:**

هذه الدراسة تتقاطع مع دراستنا في نقاط عديدة باعتبارها تقوم على مقاربة التحليل السيميولوجي وإجادة استخدام مقاربة رولان بارت وكذا طريقة استخراج دلالات المكان الموجودة في السينما الجزائرية ولقد استفدنا من بعض الطرق المنهجية لتحليل الأفلام خاصة أننا بنفس المنهج وهو المنهج السيميولوجي.

الدراسة الثالثة:

مذكرة ماجستير أعدها الباحث "أحمد بوخاري" في علوم الإعلام والاتصال سنة 2008-2009 تحت عنوان "دلالات المكان في الومضات الاشهارية التلفزيونية دراسة تحليلية سيميولوجية، مقارنة بين الهاتف النقال نجمة وجيزي.

حيث قام الباحث بإجراء مقارنة بين الهاتف النقال نجمة وجيزي حيث انطلق من الإشكالية التالية: ما هي الأبعاد والدلالات المكانية المجسدة في الومضات الاشهارية إلى إلقاء الضوء على دور المكان في العملية الاشهارية وأهميته في نجاح الرسالة الإشهارية، كما هدف إلى إظهار جميع المقاربات الفكرية كنوع إتصال سواء في المكان الوصفي أو المرئي.

وخلصت هذه الدراسة إلى النتائج التالية:

[1] عواطف زراري "صورة المرأة في السينما الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفيلمي القلعة ونوبة نساء جبل شنوه" (مذكرة ماجستير، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر3،2002).

- يكتسب المكان في الومضات الإشهارية المختارة مؤسسة جيزي عدة أبعاد جمالية، نلمس هذه الجماليات في استخدام الألوان من خلال تشكلاتها الفنية المتعددة والإضاءة بشكل فني من خلال استعمال الإضاءة الملونة.

- التوافق والانسجام المكاني مع الومضات الإشهارية.

- ظهرت في الومضات الإشهارية المستعملة جميع العناصر المكانية المعروفة من الموقع و الاتجاه والحجم والملمس والعمق تراوحت استخداماتها من أجل إبراز الحالة النفسية أو الاجتماعية أو خلق جو درامي أو إبراز أهمية بعض الأشياء والأماكن.

- الومضات الإشهارية للمتعاملين لم تركز على ثقافة المكان للمجتمع الجزائري حيث لم تظهر في الومضات الإشهارية أماكن تراثية منها أثرية شعبية وركزت جميعا على المكان العادي، بل تعدت ذلك وظهرت أماكن محظورة ثقافيا في المجتمع الجزائري كالملهى الليلي.[1]

- **التعقيب على الدراسة:**

لقد تم طرح النقاط المتعلقة بدلالات المكان وأهميته بحيث هدفت هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على دور المكان وكذا العناصر المتعلقة بجماليات المكان وفي دراستنا هذه نريد معرفة جماليات المكان في السينما الجزائرية، حيث أفدتنا هذه الدراسة في بحثنا من خلال اعتمادها على نفس المنهج ونفس الأداة.

الدراسة الرابعة:

مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال من إعداد "حمدي زيدان" تحت عنوان "دلالات الزمن في الأفلام السينمائية الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفيلمي "وراء المرآة" و"مصطفى بن بولعيد"، حيث اعتمد الباحث على المنهج السيميولوجي وتمت صياغة إشكالية البحث بدءًا بالتساؤل الرئيسي التالي:

[1] أحمد بوخاري، "دلالات المكان في الومضات الإشهارية التلفزيونية، دراسة تحليلية سيميولوجية، مقارنة بين الهاتف النقال نجمة وجيزي" (رسالة لنيل الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر،2009).

- ما هي الأبعاد الدلالية للزمن السردي الموظفة في فيلمي "وراء المرآة" و"مصطفى بن بولعيد" الجزائريين؟

وتضمنت هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية:

- ما هي الأبعاد المفاهيمة للزمن وعلاقته بالمكان الموظفة في فيلمي: "وراء المرآة" و"مصطفى بن بولعيد"؟

- كيف جسد فيلمي: "وراء المرآة" و"مصطفى بن بولعيد" القيمة الزمانية للمكان في الخطاب المرئي؟

- كيف وظفت اللغة السينمائية فيلمي: "وراء المرآة" و"مصطفى بن بولعيد"؟

- هل يحقق الزمن التوافق والانسجام مع المغزى الفيلمي لفيلمي "وراء المرآة" و"مصطفى بن بولعيد"؟

وتوصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

- غلب على فيلم "وراء المرآة" الزمن النفسي الذي أمكننا الشعور أو الإحساس به من خلال سرد المعاني التي مرت بها شخصية سلمى.

- الزمن الفيلمي داخل فيلم "وراء المرآة" يمثل وحدة السرد الأساسية لهذا العمل حيث تدور معظم الأحداث التي تعيش فيها الشخصيات في الليل.

- لقد قدمت المرأة في هذا الفيلم من خلال نماذج نسوية متعددة.

- لقد كان للدين أيضا حصته داخل فيلم وراء المرآة.[1]

- **التعقيب على الدراسة:**

هذه الدراسة تلاءمت مع دراستنا بحيث أنها اعتمدت على المنهج السيميولوجي والعينة القصدية ولقد استفدنا كثيرا من هذه الدراسة خاصة في مرحلة التقطيع الفني للفيلم.

[1] حمدي زيدان،"دلالات الزمن في الأفلام السينمائية الجزائرية"،(رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال،جامعة الجزائر،2011).

الدراسة الخامسة:

مذكرة ماجستير "لعيسى شرايطية" بمعهد علوم الإعلام والاتصال 1993 تحت عنوان "الريف في السينما الجزائرية 1830-1962"، اعتمد الباحث في دراسته على المنهج المسرحي في كل الأفلام الجزائرية التي أنتجتها السينما الاستعمارية عن الريف الجزائري، وانطلق من الإشكالية التالية:

- ما هي حقيقة الصورة التي قدمتها السينما الاستعمارية عن الريف الجزائري من حيث طبيعة ونوع القوى والنماذج الاجتماعية سوءًا كانت استعمارية من الفئات الريفية الجزائرية، وعلاقة هذه القوى بالصراع التاريخي القائم بينهما وموقعها في الإيديولوجية الاستعمارية؟

حيث اعتمد على المقاربة السوسيولوجية لاسيما التي ركز فيها على الدراسة المسحية التي قامت على مسح أقصى قدر من محتوى الأفلام الاستعمارية دون اللجوء إلى العينة ومن أهم النتائج التي توصل إليها:

- أن الصورة الفنية الصريحة التي قدمتها السينما الاستعمارية ركزت على التصوير الإيجابي للقوى المرتبطة بالإيديولوجية الاستعمارية مقابل التصوير السلبي الذي يصل إلى حد الإقصاء الكلي الرافضة لها[1].

- **التعقيب على الدراسة:**

على الرغم من أن المنهج والعينة في هذه الدراسة تختلف عن دراستنا إلا أننا استفدنا منها من خلال تناولها لموضوع السينما الجزائرية وتاريخها وهذا ما يتناسب مع موضوع دراستنا.

الدراسة السادسة:

مذكرة ماستر أكاديمي أعدها الباحثين "خرفي عبد المحسن" و"سالمي بلخير" تحت عنوان "صورة المهاجر غير الشرعي في السينما الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفيلم حراقة بلوز، حيث قام الباحثين

[1] عيسى شرايطية، "الريف الجزائري في السينما الاستعمارية 1662-1830" (مذكرة ماجستير بمعهد علوم الإعلام والاتصال، بن عكنون، الجزائر، 1993).

بإتباع المنهج السيميولوجي لتحليل الفيلم وتمثل مجتمع الدراسة في الفيلم السينمائي الجزائري "حراقة بلوز"، كما اعتمد الباحثين على العينة القصدية للإجابة على التساؤل الرئيسي:

- ما هي الدلالات الصريحة والمضمرة التي صور بها فيلم حراقة بلوز المهاجر غير الشرعي؟

واندرجت ضمن التساؤل الرئيسي التساؤلات الفرعية التالية:

- ما طبيعية الصورة التي عكسها مضمون فيلم "حراقة بلوز" الجزائري عن المهاجر غير شرعي؟
- ما هي الأسباب المباشرة والغير مباشرة التي تدفع الشباب للتفكير في الهجرة من الوطن؟
- هل عكس بالفعل فيلم حراقة بلوز معاناة الحراقة غير الشرعيين عبر قوارب الموت أم انه قدم صورة نمطية غير مطابقة للواقع؟

وتوصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

- الظروف الاجتماعية والاقتصادية قد تكون السبب المباشر في دفع الشباب إلى هذا الطريق.
- غياب الوازع الديني والوعي الثقافي لدى الشباب الحراق.
- فيلم "حراقة بلوز" أبرز الجانب الخفي للفرد الجزائري المتمرد الذي يرضخ أحيانا لسلطان المال والإغراءات بالضفة الأخرى للمتوسط.
- فيلم "حراقة بلوز" هو فيلم يتحدث عن قصة واقعها مستمد من حقيقة حياة الشباب الجزائري وهي ظاهرة الهجرة غير الشرعية إذ أن الفيلم اتخذ هذه الظاهرة كحادثة اجتماعية مأخوذة من الواقع حيث لا يكتفي الفيلم بمعالجة هذه الظاهرة وتقديم حلول لها، إنما يقدم قصة للشباب الجزائري بمنظار جديد ربما يساهم في أن يستجيب لها الجمهور في الجزائر، ويتلقاها بطريقة أثر عاطفية ورومانسية.
- روّج الفيلم لمجموعة من القيم الحداثية والمعاصرة لما يعرف بمجتمع ما بعد الحداثة والتي تشير لجملة من القيم الحداثية كالتحرر والتراثية المجتمعاتية من خلال إتاحة قاعات سينما وهي نفسها التي تشكل

تيارات العولمة الثقافية لصبغة سينمائية[1].

- **التعقيب على الدراسة:**

تماثلت هذه الدراسة مع دراستنا من حيث أنها استخدمت المنهج السيميولوجي والاعتماد على مقاربة رولان بارت، وقد إستفدنا كثيرا من هذه الدراسة خاصة وأنها تناولت موضوع السينما الجزائرية وبالتحديد الفيلم السينمائي الجزائري.

منهج الدراسة:

يملك الباحث في مجال علوم الإعلام والاتصال عدة مناهج علمية، يستعملها في دراسته أو أبحاثها العلمية، تختلف حسب قواعد دراسة المشكلة محل البحث وجوانبها المختلفة، ولذلك بعد المنهج العمود الفقري لتصميم البحوث الإعلامية وخاصة منها السمعية البصرية.

ويعتبر المنهج العلمي الطريق المؤدي للكشف عن الحقيقة في مختلف العلوم بالاعتماد على قواعد وإجراءات وخطوات منتظمة من أجل الوصول إلى نتيجة جيدة للعمل البحثي.

ويعرفه محمد زيان بأنه: "فن التنظيم الصحيح لسلسة من الأفكار العديدة، من أجل الكشف عن الحقيقة والبرهنة عليها."[2]

ويعرفه أيضا "عمار بوحوش" على أنه: "عبارة عن مجموعة القواعد التي يتم وضعها بقصد الوصول إلى الحقيقة في العمل"[3]، ويعتمد عليه الباحث من أجل تنظيم أفكاره وتحليلها وعرضها وبالتالي الوصول إلى نتائج معقولة حول الظاهرة المدروسة"[4]

[1] خرفي عبد المحسن وسامي بلخير، "صورة المهاجر غير الشرعي في السينما الجزائرية" (مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة ماستر أكاديمي في علوم الإعلام والاتصال، جامعة قاصدي مرباح ورقلة،2017).

[2] محمد مزيان عمر، البحث العلمي :منهاجه وتقنياته، ط1، (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1989)، ص48.

[3] عمار بوحوش، مناهج البحث العلمي وطرق إعداد البحوث، ط6، (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 2006)، ص.99.

[4] عبيدات دوقان وآخرون، البحث العلمي: مفهومه وأدواته وأساليبه، (عمان: دار الفجر للنشر والتوزيع، 1997)، ص.183.

ولأن الدراسة التي نحن بصدد إنجازها تهدف للوصل إلى المعاني والدلالات الضمنية للعمل السينمائي اتبعنا التحليل السيميولوجي من أجل تحليل مشاهد من فيلم سينمائي للتعرف على الدلالات والرموز والمعاني المجسدة في الأماكن التي تم تصوير بها هذا الفيلم.

وعلى هذا فإن المنهج الأنسب لطبيعة دراستنا هو اختيار المقاربة السيميولوجية، حيث يعرف "موريس أنجرس" المقاربة على أنها: " طريقة خاصة غير تقليدية في استعمال النظرية العلمية"[1].

والتحليل السيميولوجي حسب الناقد الفرنسي "رولان بارث" (Roland borthe) شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية والألسنية، بحيث يلتزم فيها الباحث بالحياد نحو الرسالة، والوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل"[2].

والسيميولوجيا هي كلمة آتية من الأصل اليوناني "sémion" الذي يعني علامة "logos" وتعني خطاب، وهي بالتالي تعني علم العلامات حيث يعرفها فرديناند دوسوسير على أنها: "علم يدرس علم العلامات التي تدرس في كنف المجتمع"[3] ويقول إن «السيميولوجيا هو العلم الذي يدرس جميع الدلائل اللسانية وغير اللسانية في خضم الحياة الاجتماعية واللسانيات ليست سوى جزء من علم السيميولوجيا".[4]

ويتفق جل الباحثين والسينمائيين أن السيميولوجيا علم استمد مبادئه من مختلف الحقول المعرفية كاللغويات والفلسفة وعلم النفس والأنثروبولوجيا"[5].

وقد أثارت السيميولوجيا إهتمام كل الأنظمة الدلالية مهما كانت مادتها سواء ملصقات إشهارية،

---

[1] موريس أنجرس وآخرون، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية (الجزائر: دار القصبة للنشر، 2004)،ص99.

1-Judith Lazar, sociologie de la communication de mass، (paris: a colin, 1991)، p138.

[3] برنار توسان، ما هي السيميولوجيا؟، ترجمة محمد نظيمي، ط2، (لبنان: دار إفريقيا الشرق،2000)، ص9.

[4] محمود ايراقن، التحليل السيميولوجي للفيلم، ترجمة أمد بن مرسلي، (ديوان المطبوعات الجامعية،2006)، ص13.

[5] خديجة بومعزة وعائشة بورزاق، "دلالات الأشياء في الومضات الإشهارية التلفزيونية الجزائرية" (مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر في علوم الإعلام والاتصال، جامعة جيجل، 2018)، ص15.

أفلام سينمائية، مسرحية وغيرها.[1]

والسيميولوجيا تهتم بثلاثة مجالات أساسية وهي:

- الدليل: وهو حامل الدلالة ويتكون من الدال والمدلول والعلاقة بينهما اعتباطية.
- الأنظمة والشفرات: هي التي يعمل من خلالها الدليل، وهي طريقة تنظيم وتطور هذه الشفرات حسب حاجات وثقافة المجتمع.
- الثقافة: هي التي تدور في خضمها هذه الشفرات وتتفاعل بينهما.[2]

مقاربة رولان بارت (Roland Barthes):

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

1- المستوى التعييني: والذي يعني دلالة تعيينيه حقيقية والمتعلق بعملية الوصف فقط.

2- المستوى التضميني (الدلالي): والمتعلق بقدرة الباحث على تفكيك مختلف الدلالات التضمينية للمكان والزمان والحركة.[3]

"وحسب الباحثة"جوديت لازار" Judith lazar هناك موقفان:

- الموقف الذي يحيل للمظهر الخارجي للصورة (متعلق بالمستوى التعييني).
- الفعل الذي يرتكز على الفهم وتشخيص وفك الرموز وهو نفسه الذي يحيل إلى مضمون الرسالة (متعلق بالمستوى التضميني الدلالي)[4].

أدوات جمع البيانات:

إن أدوات جمع البيانات هي تلك الوسائل المختلفة التي توجه الأفراد بقصد الحصول على بيانات معينة.

[1] وليد قادري، صورة الإسلاميين في السينما المصرية، "مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الجديدة، جامعة الجزائر03،2012)، ص18.

[2] Judah Lazar, sociologie de communication de mass, op. Cite. p134.

[3] R-Barthes, L'aventure sémiologique, (paris : éditions de seuil, 1985), p.40.

[4] Judith Lazar, école, communication, télévision, (paris : ed pvf, 1985) p.134.

أداة الملاحظة:

"هي أداة من أدوات البحث العلمي تجمع بواسطتها المعلومات التي تمكن الباحث من الإجابة عن أسئلة البحث".[1]

وهي مشاهدة الظاهرة محل الدراسة عن كثب في إطارها المتميز ووفقا لظروفها الطبيعية، "وهي عملية مقصودة تسير وفق الخطة المرسومة للبحث في إطار المنهج المتبع، هدفها ينحصر في مشاهدة الجوانب الخاضعة للدراسة عبر استخدام الحواس والعقل من أجل مقارنات واستخلاص النتائج."[2]

واستعملنا الملاحظة من خلال متابعتنا لفيلم "مقرية في دوارنا" من خلال ملاحظتنا لبعض الأماكن وتحليلها وتفسيرها.

يقسم الباحثين الملاحظة لعدة أنواع نذكر أهمها:

1- الملاحظة البسيطة: هي التي يقوم فيها الباحث بملاحظة الظواهر والأحداث كما تحدث تلقائيا في ظروفها الطبيعية دون إخضاعها للضبط العلمي.

2- الملاحظة المنظمة: هي التي يحدد فيها الباحث الحوادث والمشاهدات والسلوكات التي يريد أن يجمع عنها المعلومات وهي النوع المضبوط من الملاحظة العلمية بالنسبة للملاحظ وللمادة الملاحظة."[3].

3- الملاحظة بالمشاركة: هي التي يخضع فيها الباحث إلى الظروف المختلفة لمجتمع البحث"[4]

4- الملاحظة بدون المشاركة: هي التي يلعب فيها الباحث دور المتفرج والمشاهد بالنسبة للظاهرة محل الدراسة".[5]

[1] إبراهيم عبد العزيز الدعيلج، مناهج وطرق البحث العلمي، ط1، (عمان: درا صفاء للنشر والتوزيع، 2010)، ص108.

[2] أحمد بن مرسلي، مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام و الاتصال، ط3، (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 2007) ،ص203.

[3] جودت عزت عطوي، أساليب البحث العلمي: مفاهيمه، أدواته، طرقه الإحصائية، (دار الثقافة للنشر والتوزيع،2011)، ص121.

[4] أحمد بن مرسلي، م،س،ذ، ص.204.

[5] كامل محمد المغربي، أساليب البحث العلمي في العلوم الإنسانية والاجتماعية، (دار الثقافة للنشر والتوزيع،2001)، ص122.

مجتمع الدراسة وعينته:

في هذه الدراسة اعتمدنا على اختيار عينة تمثل مجتمع البحث تمثيلا صحيحا وتخدم موضوعنا.

يعرف مجتمع البحث على أنه "جميع مفردات الظاهرة التي يدرسها الباحث" وهي "مجموع محدود أو غير محدود من المفردات محددة مسبقا"[1].

ولتحديد عينة البحث اتبعنا الأسلوب القصدي أو العمدي الذي يقوم على التقدير الشخصي للباحث، فتحصلنا على العينة القصدية، والتي تعرف على أنها "اختيار الباحث للمفردات بطريقة قصدية طبقا للخصائص التي تتوفر في مفردات مجتمع البحث لما يخدم أهداف الدراسة، وذلك لأنها تختار من طرف الباحث بطريقة تحكمية لا مجال فيها للصدفة، بل يقوم الباحث شخصيا بانتقاء المفردات التي تخدم دراسته".[2]

وبما أن عنوان دراستنا جماليات المكان في السينما الجزائرية ولتحديد عينة دراستنا سوف نتبع أسلوب العينة القصدية، وقد اخترنا لدراستنا المجتمع المتمثل في فيلم سينمائي جزائري من موقع ال You Tube وهو فيلم" ميقرية في دوارنا".

حدود الدراسة:

الحدود الزمانية:

من 15فيفري إلى 01مارس الإطار المنهجي.

من 02مارس إلى 20أفريل الإطار النظري.

من 22 أفريل إلى 02جوان الإطار التطبيقي.

[1]-أحمد بن مرسلي، م،س،ذ، ص166.

[2]- سمير محمد حسين، بحوث الإعلام: دراسات في مناهج البحث العلمي، (القاهرة: عالم الكتب، 2006) ص302.

تناولنا في هذا الفصل الإطار المنهجي للدراسة، وقد حددنا فيه الإشكالية و التساؤل الرئيسي الذي تمثل في السؤال عن الأبعاد الجمالية التي تضمنها فيلم "مقرية في دوارنا"

ثم تليها مجموعة التساؤلات الفرعية وهي عبارة عن خمسة تساؤلات، لننتقل بعدها إلى الحديث عن أسباب إختيار موضوع الدراسة وأهميتها وأهدافها، ثم المفاهيم المتمثلة في: "جماليات المكان، السينما الجزائرية" والتي قمنا بتحديد معناها الإصطلاحي والإجرائي .

وبعدها ذكرت أهم الدراسات السابقة المتحصل عليها و القريبة من موضوع دراستنا وأهم الملاحظات حولها .

ثم حددنا منهج الدراسة وأدوات جمع البيانات منتهين بذكر مجال الدراسة وعينتها.

الفصل الثاني

II- الإطار النظري

II-1 مدخل إلى السينما

1- أصل السينما ومراحل تطورها.

2- تطور السينما في العالم الغربي.

3- تطور السينما في العالم العربي.

4- تطور السينما في الجزائر.

5- أنواع الفيلم السينمائي.

6- الدور الإجتماعي والإنساني للفيلم السينمائي الجزائري

II-2 جمالية المكان في السينما الجزائرية.

1- الأبعاد القيمية للمكان في السينما الجزائرية

2- الأبعاد الفنية للمكان في السينما الجزائرية

3- الأبعاد السيكولوجية للمكان في السينما الجزائرية

4- القيم الثقافية للمكان في السينما الجزائرية

5- تعبيرية المكان من خلال اللغة السيميائية في السينما الجزائرية

تمهيد:

تعتبر السينما مؤسسة ووسيلة اتصال جماهرية سمعية بصرية مثلها من المؤسسات الفنية الأخرى كالمسرح ...الخ، فهي تعتبر فن من الفنون وأداة تعبير ثقافي ووسيلة إعلامية لها مكانتها في المجتمع، بحيث تهدف إلى تشخيص الواقع ومحاكاته في مختلف الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للمجتمع المنتج لها وتتشكل في إطاره متفاعلة معه في علاقة تشمل التأثير والتأثر، وكذلك باعتبارها مساهم أساسي في عمليات التنمية الاقتصادية وتحقيق الربح التجاري.

وعلى هذا أردنا في بداية الإطار النظري تسليط الضوء على نشأة السينما وبدايتها في العالم الغربي والعربي والجزائر، انتقالا إلى معرفة الدور الاجتماعي والإنساني للفيلم السينمائي الجزائري، انتهاءا بالحديث عن أهم الأبعاد التي يتضمنها المكان في السينما الجزائرية.

1- أصل السينما ومراحل تطورها :

تعددت الآراء حول المؤسس الأول للسينما،حيث يرجع البعض بدايتها إلى الفنان والمهندس والعالم الإيطالي "ليوناردو دافنشي"، « ..وإن كان ابن الهيثم هو المؤسس الأول لمبادئ علم البصريات، فقد لاحظ "دافنشي" أن الإنسان إذا جلس في حجرة تامة الظلام بينما تكون الشمس ساطعة خارجها وكان في أحد جوانبها ثقب صغير جدا في حجم رأس الدبوس، فإن الجالس في الحجرة المظلمة يمكنه أن يرى على الحائط الذي في مواجهة هذا الثقب الصغير ظلالا أو خيالات لما هو خارج الحجرة، مثل الأشجار أو العربات أو الإنسان الذي يعبر الطريق، نتيجة شعاع من الضوء ينفذ من الثقب الصغير..» .[1]

أما البداية الحقيقية لميلاد صناعة السينما فتعود إلى حوالي 1895 نتيجة الجمع بين ثلاثة مخترعات سابقة هي اللغة البصرية والفانوس السحري والتصوير الفوتوغرافي.

إن تطور السينما لم يأتي من فراغ بل مر عبر اختراعات تكنولوجية كبيرة وهامة أولها في تطوير الوسائل لإظهار وعرض صور الظلال باستخدام "البروجكتور" ثم التغلب على مشكلة وجوب اكتشاف وسيلة يمكن للإنسان بواسطتها أن يحس بوهم الحركة المستمرة، وآخر مشكلة تم القضاء عليها هي مشكلة التصوير بالتوصل إلى التقاط صور سريعة ومتتالية للأشياء المتحركة[2] ويمكن رصد تطور تاريخ السينما عبر عدة مراحل:

المرحلة الأولى (1815-1895):

إن البداية الحقيقية لميلاد الفن السابع (السينما) تعود إلى نهاية عام1895م بباريس،« وذلك بعد سنة تقريبا من ظهور أول آلة للعرض السينمائي، وكان هذا العرض عبارة عن شريط سينمائي دام حوالي ثلاثة دقائق للمخترعين الأخوان "أوجست ولويس

[1] د. هشام بوبكر، "محاضرات في مقياس مؤسسات الإعلام والاتصال للسنة أولى ماستر علاقات عامة"، (جامعة جيجل: كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، 2017)، ص.60.

[2] د. محمد صاحب سلطان، وسائل الإعلام والاتصال، دراسة في نشأة وتطور، ط1، (دار المسيرة للنشر والتوزيع،2012)، ص311.

لوميير" " Auguste & Louis lumière" وقد تم عرض هذا الفيلم في مسارح عادية مجهزة بشاشة في عدة عواصم أوروبية قبل أن يعرض في أمريكا، وتعتبر هذه المرحلة مرحلة تقنية ليس فيها للفن دخل يذكر، وقد صنع أول فيلم في أوروبا في أواسط 1830م وكانت طريقة العرض بسيطة جدا توضع الصورة على عجلة ثم تحرك العجلة بسرعة فتبدو الصورة وكأنها تتحرك، ولقد تمكن "توماس إديسون" من صناعة آلة عرض سينمائي في أمريكا سنة 1895م، وهي عبارة عن صندوق يرى فيه متفرج واحد فقط من خلال عدسة تكبير فيلما يشبه الفيلم الحديث تماما وإن كان صامتا في تلك الأيام، وقد تطورت بعد ذلك صناعة الأفلام بسرعة حيث تم صنع أول فيلم يروي قصة في عام 1903م[1].

المرحلة الثانية: (1895–1928):

كانت معظم الأفلام في هذه المرحلة عبارة عن أفلام وثائقية خبرية وتسجيلات لبعض المسرحيات بسبب حداثة التقنيات في تلك الفترة الأولى،« ..وأول دراما روائية كانت مدتها حوالي خمسة دقائق وبدأت تصبح مألوفة حوالي عام1905م، وكانت الأسماء الكبيرة في ذلك الوقت هي:

"إديسون" ، "لوميير" و"ميلييه" بأفلامه المليئة بالخدع، .. أما عن أهم الأسماء اللامعة في هذه المرحلة فقد ضمت "شارلي شابلن Charles Chaplin" وتكلفت أفلام هذه المرحلة أموالا أكثر و بدأت مسألة نوعية وجودة الفيلم تثير جدلا»[2] .

المرحلة الثالثة (1928–1945):

تعتبر هذه المرحلة بداية ازدهار صناعة السينما، حيث لم تعد مجرد تجارب وفقط، بل أصبحت فنا قائما بذاته، من خلال الانتقال من الأفلام الصامتة إلى الأفلام

[1] هشام بوبكر، م، س، ذ، ص 61.
[2] هشام بوبكر، م، ن، ص 61، ص 62.

الناطقة،« ..وفيها أيضا بدأت نوعية الفيلم تزداد أهميتها مع ظهور جوائز الأوسكار وحب الجمهور للسينما » .

المرحلة الرابعة (1945–1966):

في هذه الفترة تطورت صناعة السينما وانتقلت إلى مرحلة تعتبر الأقوى في تاريخ بدايتها، فقد أصبح إنتاج الأفلام في هذه المرحلة يعتمد على الأفلام الملونة، والتي تربعت على عرش صناعة الأفلام وأخذت مكانة أفلام الأبيض والأسود.

وفي هذه المرحلة « .. بدأ الفيلم ينضج بشكل حقيقي فقد ظهرت التجهيزات الفنية المتطورة للفيلم من موسيقى وديكور وغير ذلك[1] » .

المرحلة الخامسة (1967 إلى وقتنا الحالي):

تعتبر هذه المرحلة مرحلة هيمنة السينما على اقتصاد السوق،«.. ففي هذه الفترة أصبحت هوليود تعرف حقا كيف تصنع أفلاما وأصبح هناك فارق كبير بين الميزانيات الكبيرة والضئيلة للأفلام، فقد أصبح إنتاج العالم من الأفلام الروائية حوالي 3000فيلم كل سنة ».[2]

2– تطور السينما في العالم الغربي :

2–1 في فرنسا :

تعتبر فرنسا مسقط رأس السينما، ومساهمة بشكل كبير في عملية صناعة الأفلام وذلك عندما قام«..الأخوان أوجست ولويس لوميير August& louis lumiere اختراعهما لأول جهاز يعرض الصور المتحركة على الشاشة في 13فبراير 1895 في باريس وكان طول الفيلم 15مترا وضم العرض عشرة أفلام من بينها فيلم "ساعة الغداء في مصنع لوميير" » .[3]

[1] هشام بوبكر، م، ذ، ص 62.
[2] هشام بوبكر، م، ن، ص 63.
[3] فؤاد أحمد الساري، وسائل الإعلام: النشأة والتطور، ط1، (عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع، 2011)، ص 254.

2-2 في الولايات المتحدة الأمريكية :

عرفت الولايات المتحدة الأمريكية السينما بعد عرض لوميير بثلاث أشهر،« حيث يعتبر يوم 23مارس 1896 هو بداية السينما في أمريكا. .، وقبل نشوب الحرب العالمية الأولى عام 1914م أقامت بعض الشركات المنتجة لنفسها عددا من أماكن التصوير حول منطقة هوليوود في "لوس انجلوس"، ثم حدثت بعض التطورات الدولية التي أدت إلى إنفراد تلك المنطقة بالسيطرة على صناعة السينما في العالم وارتباط ذلك الفن الجديد باسم هوليوود » .[1]

2-3 في بريطانيا :

كانت بدايات السينما البريطانية مترنحة، فكانت أغلبية الأفلام التاريخية البريطانية تنسب للسينما الأمريكية بسبب الإنتاج المشترك والتداخل بين هويات المخرجين والمنتجين.

« ..وشهدت حقبة الثمانينيات محاولات صنع أفلام كبيرة من أجل النهوض بالسينما البريطانية، لكن تلك المحاولات باءت بالفشل لأن الكثير من المواهب انتقلت إلى هوليوود » [2].

2-4 في ألمانيا :

« ..على الرغم من أن الأخوين" سكلا دانوفسكي" قد قاما بعرض بعض الأفلام البدائية بآلة "بيوسكوب" في برلين عام 1895م.ولكن بعد اندلا ع الحرب العالمية الأولى واختفاء الأفلام المستوردة، حاول الألمان زيادة كم الإنتاج المحلي، فكانت الخطوة الأولى هي إنشاء شركة "أوفا" عام1917[3]» .

[1] Https://www.tomohna.net/Vb/tomohna11125/(11/04/2019)/11:25h
[2] http://www.masress.com/rosadaily/91318/(110/4/2019)/11:45h
[3] http:// www.noonpost.com/content/13952/(11/04/2019)/11:52h

3- تطور السينما في العالم العربي :

على الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على إنتاج أول فيلم عربي روائي طويل "في مصر1927،إلا أنه لايوجد مصدر يكشف تاريخ ومسيرة السينما في الوطن العربي.

3-1- في مصر :

« في مصر كان أول فيلم سينمائي مصنوع في فرنسا، وقد عرض في إحدى قاعات "بورصة طوسون" عام 1896 وشمل عروض سينمائية عن "المصارعين والمتجدد من ثيابه وأهالي مدغشقر وغابة بولونيا والحدادين ورقصة الكانكان"..وبدأ الأجانب في مصر يهتمون بالفن السينمائي وهذا أدى إلى إصدار مجلة متخصصة في شؤون السينما وأخبارها..وكان أول فيلم يجرى تصويره وطبعه بآلات شركة مصر للتمثيل والسينما عرض عام 1931 تحت اسم "زينب" من إنتاج "يوسف وهبي" وإخراج "محمد كريم"[1] » .

3-2- في سوريا:

« ..بدأ الإنتاج السينمائي في سوريا مع أول فيلم سوري إلى سنة 1928 فكان عنوانه " المتهم البريء"[2]، أي بعد عام واحد فقط من بداية السينما في مصر التي ولدت عام 1927 مع فيلم "ليلى" » .

« ..وفي المرحلة الأولى التي سبقت قيام المؤسسة العامة للسينما أنتج المغامرون الأوائل سبعة أفلام روائية فقط بأسماء شركات لا تملك غير أسمائها سرعان ما انسحبت من ميزان الإنتاج السينمائي، أما المرحلة الثانية عرفت قيام المؤسسة العامة للسينما وكانت المنعطف الكبير للسينما السورية.. [3]» ، ولقد قدمت أول عروض سينمائية في

[1] محمد ناصر مهنا، مدخل إلى الإعلام وتكنولوجيا الاتصال في عالم متغير، ط 2، (الإسكندرية: مركز الإسكندرية للكتاب، 2007)، ص 171 – 173.
[2] محمد ناصر مهنا، م، ن، ص 178.
[3] جان الكسان، السينما في العربي، سلسلة عالم المعرفة، 51. (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1982)، ص 87.

مدينة حلب عام1908 عن طريق جماعة أجنبية تركية، إلا أن البداية الرسمية لتعرف سوريا على السينما فكان عام 1912.

3-3- في لبنان :

على الرغم من أن السينما في لبنان بدأت في وقت متقارب مع السينما في كل من مصر 1927 وسوريا1928، وذلك في عام 1929، فقد أخذت منحنى خاص بها أملته ظروف وتناقضات القطر اللبناني وطبيعة العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فيه، وحسب « ما يرى الدكتور "خليل صابات" ولكن الأفلام التي أنتجت في هذه الفترة لم يحالفها النجاح لأنها تعتبر محاولات فردية، ويرى الدكتور "خليل صابات" أن من الأفلام التي حققت نجاحا فنيا فيلم "دقت ساعة التحرير" عام1974 وفيلم "ليلى والذئاب" عام 1984 » .[1]

3-4- في فلسطين :

« ترتبط بداية سينما القضية الفلسطينية بمسار السينما المضادة التي سخرت لخدمة الصهيونية، سواءًا في فلسطين أو الحركات المساندة للصهيونية على الشركات الإنتاجية والتوزيعية، فمنذ المؤتمر الصهيوني الأول في "بال-سويسرا" عام1997 حاولت الصهيونية استخدام هذا الفن الوليد لأغراضها، ولهذا كانت السينما في فلسطين المحتلة في أيدي الصهاينة.

وقد بدأت السينما الفلسطينية العربية مع "إبراهيم حسن سرحان" عندما صور الملك سعود خلال مجيئه إلى فلسطين عام1935 وفد عرض هذا الفيلم وطوله 20دقيقة في سينما أمير بتل أبيب » [2].

[1] محمد نصر مهنا، م، س، ذ، ص 180 – 181.

[2] جان الكسان، م، س، ذ، ص141.

3-5- في تونس :

« في تونس عرفت السينما قبل غيرها من البلاد العربية الأخرى ففي عام 1896 وبعد أن أعلن الفرنسيون الحماية على تونس عام1881، قام أحد معاوني الإخوة لوميير بتصوير إثني عشر فيلما تسجيلي عن تونس وبعد الحرب العالمية الأولى قام "لويتز مورا" بتصوير الأسياد الخمسة الملعونون وهو أول فيلم طويل يصور في إفريقيا،.. وعرفت تونس السينما الناطقة لأول مرة عام1929 مع فيلم "مغني الجاز" "آلان كروملاند"، ..ويسير الفيلم السينمائي التونسي في درب يختلف إلى حد كبير عن الدرب الذي تسير فيه صناعة السينما في البلاد العربية الأخرى فأغلب الأفلام التونسية لا تهدف إلى الربح تعرض القضايا الاجتماعية والسياسية » .

3-6- في العراق :

« في العراق كان أول عرض سينمائي عام 1909 تحت "بلوكي" وأول فيلم ناطق هو فيلم "ملك الموسيقى الغنائي" عام 1931 ».

3-7- في الكويت :

« في الكويت كان الاهتمام بالسينما منذ عام1950إلا أن إنتاج أول فيلم درامي قصير كان عام1965إسمه العاصفة[1]» .

3-8- في الإمارات :

« في الإمارات هناك محاولة واحدة تمثلت في إنتاج فيلم سينمائي اسمه "عبير السبل" عام1986 » .

3-9- في البحرين :

« في البحرين عرض أول فيلم سينمائي روائي عام1990 بعنوان "الحاجز" » .

[1] محمد نصر مهنا، م، س، ذ، ص 181 – 186.

3-10- في ليبيا :

« في ليبيا كان أول فيلم عام1973 تحت اسم كفاح الشعب العربي الليبي ضد الإستعمار[1] » .

3-11- في المغرب :

قطاع السينما في المغرب كان يفتقر إلى الكثير من مقومات إثبات الوجود والتقدم« ولقد أنشأ المركز السينمائي المغربي عام1944 أي في ظل الاستعمار، وعلى الرغم من أنه استمر بعد الاستقلال فإنه لا يتمكن من النهوض بالسينما الوطنية المغربية » .[2]

4- تطور السينما في الجزائر :

تتميز بدايات السينما في الجزائر عن غيرها من أقطار الوطن العربي،وهذا التميز هو الذي جعلها القدوة للسينما العربية،فقد كانت ولادتها ولادة سليمة،« ..فقد استطاعت أن تخرج بالسينما العربية إلى السوق العالمي وأن تقدم أفلام ممتازة بالرغم من أن ولادتها كانت صعبة إذ أنها ولدت في قلب الإعصار، في قلب معركة التحرير » .[3]

« فلقد أدى ميلاد السينما الجزائرية في أحضان الثورة إبان حرب التحرير إلى تكون سينما ملتزمة من البداية، حيث كانت سلاح في يد الثوار وبعد الاستقلال ظلت على التزامها، وساعد على ذلك تبعيتها تماما للدولة.. .

فالثورة التحريرية الجزائرية كانت المجال والمناخ الذي أعطى للسينما فرصة للظهور والتبلور، حيث أدرك الثوار خطورة هذا الفن ومن ثمة استخدامها كسلاح للدعاية

[1] محمد نصر مهنا، م، س، ذ، ص 186 – 187.
[2] جان الكسان، م، س، ذ، ص 251.
[3] جان الكسان، م، س، ذ، ص215 – ص216.

الثورية،.. ولهذا لا يمكن التحدث عن السينما الجزائرية إبان الثورة دون ذكر أسماء: محمود فاضل، معمر زيتوني، مراد بن رايس، علي جناوي . .[1]

« ..ونتنقل إلى البدايات الحقيقية للسينما الجزائرية خاصة بعد أن قامت دائرة المصالح السمعية والبصرية بجمع معلومات مكثفة وواقعية حول كل من فيلم من الأفلام المنتجة وطنيا أو مع الغير وبصورة خاصة الأفلام التي أنجزت خلال حرب التحرير.

ولعل ما يميز مسيرة السينما في الجزائر خارج نطاق الاختيار والإنتاج والإخراج أمران:

1- تأميم قاعات العرض.

2- احتكار شبكة توزيع الأفلام.

إذ أن هاتين الخطوتين الهامتين والمكملتين لمسيرة السينما تمكنان الأفلام الجزائرية المنتجة من دخول ال350قاعة عرض الموجودة في الجزائر، كما تحرران وسائل الإنتاج الوطني في للسينما من الاحتكار والمتاجرة..

هذه المدرسة كانت البداية، وكانت تقوم بمهمة تعليم وإعداد السينمائيين كما كانت تنتج عدة عروض تلفزيونية منها:

شريط عن المدرسة نفسها.

شريط عن ممرضات جيش التحرير.

صور ومشاهد عن مهاجمة مناجم الونزة.

وقد عملت هذه المدرسة فترة قصيرة لا تتعدى الشهور الأربعة لذا وجدت الثورة أن لابد له من تطوير وتنظيم السينما عام 1960-1961 وذلك بإنشاء لجنة مرتبطة بالحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية ثم بتأسيس مصلحة السينما للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، وأخيرا بإقامة مصلحة للسينما تابعة لجيش التحرير الوطني.

[1] صباح شاكر، السّنما والسياسة: صورة المجاهد في السينما الجزائرية، (الجزائر: taksi Aj.com للدراسات والنشر والتوزيع، 2012)، ص 33 – 34.

وهكذا نجد أن السينما في الجزائر ولدت ومعها عوامل حيويتها كفن إنساني ملتزم بقضايا الناس والوطن[1]» ،وقد أنتجت في هذه الفترة عدة أفلام سينمائية من بينها: فيلم« "اللاجئون" إنتاج بين عامي 1956-1957 وهو فيلم قصير أخرجته "سيسيل دي كوجيس" وأخذت مناظرة في تونس، وقد كلف هذا الفيلم مخرجته سنتين من السجن.

"الجزائر الملتهبة": هو عبارة عن إنتاج بين عامي 1957-1958 وهو فيلم قصير بالألوان أخرجه "رونيه فوتيه"، وأنتجه بالتعاون مع شركة من جمهورية ألمانيا الديمقراطية.

أفلام قصيرة: هذه الأفلام أنتجت عام 1957، وهي أفلام قصيرة صورها تلامذة مدرسة التكوين السينمائي، وهي المدرسة – ممرضات جيش التحرير الوطني-الهجوم على مناجم الونزة.

جزائرنا: فيلم طويل يعتمد على صور فيلم حرية الجزائر الذي أخرجه "ساشا فييرني عام 1947، وصور فيلم أمة الجزائر الذي أخرجه "رونيه فوتيه" في عام 1955 وصور التقطها "شندرلي" في الجبال.

والفيلم من إخراج الدكتور "شولي"، و"جمال شندرلي" ومحمد الأخضر حمينة إنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية.

ياسمينة: أنتج عام1961، وهو فيلم متوسط، أخرجه محمد الأخضر حمينة أنتجته مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية.[2]

خمسة رجال وشعب: أنتج عام1962 من إخراج رونيه فوتييه تلك كانت البداية وبعدها انطلقت السينما الجزائرية وبصورة خاصة بعد الاستقلال لإنتاج مجموعة كبيرة من الأفلام.

[1] جان الكسان، م، س، ذ، ص 216 – 217.
[2] جان الكسان، م، س، ذ، ص 217 – 218.

لقد برزت السينما الجزائرية في أعوامها الأولى الصراعات الطبقية بعد الاستقلال والسعي نحو التحرر الكامل، وقد اعتمدت في نهضتها على الخبرات الأجنبية ،وشقت طريقها ضمن ثلاث أهداف:

1- إعطاء حياة جديدة للجنة السياسية والنقابية لتهيئة المناخ الطبقي للنقابة.

2- بناء المجتمع الصناعي المتكامل والتحرر من الأجنبي.

3- ممارسة سياسة ديناميكية بخصوص المهرجانات والحصول على مخزون من الأفلام لتجنب استيراد الأفلام الرخيصة البورجوازية.

الأفلام الجزائرية الأولى عالجت قضية التحرر الوطني فكانت أيديولوجية مناهضة للاستعمار. ومن الأفلام التي عرضت بعد الإستقلال:

"سلم حديث العهد"،"الليل يخاف من الشمس"، "الطريق"، "حسان طيرو"، "الجحيم في سن العاشرة"، "الخارجون عن القانون"، "قصص من الثورة التحريرية"، "الأفيون والعصا"، "المهرجان الثقافي الإفريقي"، "تحيا ياديدو"، "لكي تحيا الجزائر"، "الغولة-اللي فات مات-." إلخ..

..ويمكن القول أن الجزائر هي الدولة العربية الوحيدة التي تسيطر على سوق السينما، فيها سيطرة كاملة وبالتالي تتمكن من تخطيط صناعة السينما وربطها بخطط التنمية ومع هذا لاتزال السينما الجزائرية تحت التكوين على الرغم من الجوائز التي نالتها أفلاما في المهرجانات السينمائية الدولية، وهناك من الأفلام المشتركة مع عدة جهات ..وأهم هذه الأفلام "معركة الجزائر"[1].

5- أنواع الفيلم السينمائي :

هناك تصنيفات عديدة للفيلم السينمائي من بينها هذا التصنيف الذي يقسم الفيلم السينمائي إلى الأنواع التالية:

[1] جان الكسان، م، س، ذ، ص 219 – 234.

الفيلم الدعائي والتجاري، الفيلم الإخباري والروائي، والجريدة السينمائية وهي عبارة عن جريدة أو نشرة مصورة سينمائيا تتضمن في الغالب الأحداث الهامة الخاصة بالدولة، وأفلام المعرفة والأفلام العلمية وهي أفلام غير روائية[1].

ويفضل "سي كونجليتون" تقسيم الأفلام السينمائية إلى الأنواع التالية:

- أفلام الحركة Action: الأفلام التي تعرض متاعب الإنسان في الحياة بأسلوب سريع منتظم.
- أفلام المغامراتAdventure: أفلام تعرض رحلات لأماكن مختلفة.
- أفلام الرسوم المتحركة Animated: أفلام تعتمد على الرسوم المتحركة.
- أفلام هزلية أو كوميدية Comedy: أفلام تعرض مواقف هزلية.
- أفلام الجريمةCrime: وتبنى حبكتها على أعمال إنسانية غير قانونية.
- أفلام تسجيلية Documentary: أفلام تقدم تقريرا عن موضوع، ليس قصة او درامة روائية.
- أفلام مأساوية أو درامية Drama: أفلام تتناول مشاعر إنسانية قوية.
- أفلام عائليةFamily: أفلام يتناسب موضوعها مع مختلف الأعمار.

أفلام خياليةFantasy: أفلام تتعامل مع المغامرات الأسطورية، أو تعالج موضوعات عن العصور القديمة.

- أفلام الرعبHorror: أفلام بها مشاهد مخيفة ومرعبة.
- أفلام موسيقيةMusical : أفلام تعتمد على الموسيقى والرقص كعنصر أساسي.
- أفلام الخيال العلمي Fictionscience: أفلام تعتمد على مغامرات خيالية تحدث في الفضاء الخارجي مثلا، أو خارج كوكب الأرض، ولا يستطيع العقل البشري تصورها.
- أفلام الإثارةSuspence: هي الأفلام التي تخفي بعض الحقائق والأحداث عن الجمهور وتكشفها تدريجيا بأكثر الطرق مهارة.

[1] هشام بوبكر، م، س، ذ، ص64.

- أفلام الحروب War: الأفلام التي تعتمد على الحروب التي حدثت في التاريخ الإنساني المسجل.
- أفلام الغرب Western: أفلام تعتمد على استغلال بيئة الغرب الأمريكي خلال القرن التاسع عشر والعشرون[1].

6- الدور الاجتماعي والإنساني للفيلم السينمائي :

- السينما تمثل جسور لقاء بين الشعوب وتعتبر ركن أساسي من الحضارة والفكر ولها دور مهم في عكس روح العصر، فهي تعكس للمشاهد واقعه وظروفه وحقيقته.
- إن السينما الجزائرية باعتمادها على الصورة كوسيلة للتواصل والتعبير فهي بذلك تكسر جدار وحاجز اللهجة واللغة لأن المجتمع الجزائري متنوع بثقافته ولهجاته المختلفة، فمن خلال الصورة السينمائية يمكن كسر هذا الحاجز، إذ يمكن للمشاهد فهم الفيلم من خلال الحركات والإيماءات أو من خلال الترجمة أسفل الشاشة.
- « تملك السينما الجزائرية تأثير وجداني عاطفي باعتبارها وسيلة اتصال وإعلام وإعلان وتثقيف وإمتاع وتعليم وتوجيه ودعاية، فهي بذلك أصبحت أداة مؤثرة في إحداث التغير الاجتماعي في التنمية الثقافية، والسينما باعتبارها مؤسسة اتصال هي أداة من أدوات الثقافة والمعرفة ووسيلة من الوسائل التعليمية الفعالة التي تهدف إلى الارتقاء بالمجتمع، كما تلعب دورا بارزا في تشكيل قيم المجتمع وعاداته وفنونه علاوة على استخدامها كوسيلة للتوجيه والإرشاد والتنوير الثقافي وإثارة الرغبة في تحسين المستوى الاجتماعي، والنمو والتقدم المادي لدى المشاهد وتحفيز القدرات الكامنة لدى المواطن.
- السينما الجزائرية هي واحدة من القوى التربوية العامة داخل المجتمع، شأنها شأن وسائل الإعلام الأخرى وسائل مؤسسات المجتمع ذلك إذا تعاملنا مع التربية بمفهومها الواسع، ومما يزيد من التأثير التربوي للسينما، أنها كما يقول أحد النقاد "لا تقدم لنا أفكار

3 http://www.members.lyoos.(07/04/2019)/11:30

الإنسان كما فعلت الرواية من قبل، بل تقدم لنا سلوكه وتقترح علينا مباشرة ذلك الأسلوب الخاص"[1] ».

II- جمالية المكان في السينما الجزائرية:

1- الأبعاد القيمية للمكان في السينما الجزائرية :

توجد عدة أبعاد قيمية يحملها المكان في السينما الجزائرية خاصة وأنها تحمل عدة دلالات وإيحاءات ومعاني وسنحاول توضيحها في هذا الجزء من الدراسة، حيث سنتطرق في البداية إلى تعريف القيم ثم بعد ذلك دراسة للقيم الجمالية في السينما الجزائرية ثم ندرس القيم الزمانية المصاحبة للمكان.

- تعريف القيم:

القيم هي جمع كلمة قيمة وهي مشتقة من الفعل الثلاثي قوم وهو يأتي على معاني متعددة، فالقيمة بالكسر تعني ثمن الشيء، لأنه يقوم مقام الشيء ويقال ماله قيمة إذ لم يدم على الشيء ولم يثبت ولذا فإنه يعبر "بالإيقام" عن الدوام نحو "عذاب مقيم" وأيضا "أن المتقين في مقام أمين"[2]

وكلمة "Valeur" بالفرنسية أو "Value" بالإنجليزية في أصل معناها اللاتيني، تدل على الشجاعة في القتال وجاء في قاموس "Le hobert" الفرنسي أن هذه الكلمة تدل على الشخص الجدير بالتقدير[3]، أما في قاموس "oxford" الإنجليزي فجاءت بمعنى أهمية وفائدة شيء ما[4].

[1] د. هشام بوبكر، م، س، ذ، ص65.

[2] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص75.

[3] Le robert, dictionnaire de français.

[4] Oxford learner's Pocket dictionary.

1-1- القيم الجمالية للمكان في السينما الجزائرية :

1-1-1- تعريف الجمال :

الجمال هبة من الله والعناية به شكر للنعمة، وهو من الأمور الفلسفية التي اختلف العلماء في تعريفها.

فيقول "كونفوشيوس" "إن لكل شيء أو كائن زاوية من الجمال يراها البعض ويغفل عنها الآخر".

إن الجمال عبارة عن منظومة قيم متجددة في الزمان والمكان، فنجده في الفنون المختلفة من فيلم أو مسرحية أو رسم أو قطعة أدبية، الجمال في العلوم، في المكان، في الطعام... فكما يقول " إيليا أبو ماضي "كن جميلا ترى الوجود جميلا".[1]

1-1-2- جماليات المكان في السينما الجزائرية :

إن الإحساس بالجمال وتقدير القيم الجمالية من العوامل التي تؤثر في كل فرد من حيث مقاييس المفاضلة بين العوامل الخارجية كما أنهما دعامتان قويتان من دعامات سعادة الإنسان وشعوره بالبهجة واللذة والجمال ميادين مختلفة..[2]إلا أن هناك من يرى أن هذه القيم الجمالية هي عبارة عن مقاييس وأساليب وقواعد تحدد الغايات أو الوسائل التي يتعين على الفنان أو المدرسة الفنية أن تلتزم بها، فهي كموجة للتعبير الفني.[3]

ولكن عندما نتكلم عن جماليات المكان في السينما الجزائرية نجد أن هناك اختلاف في إدراك مفهوم الجمال وذلك باختلاف الجنس، واختلاف نظرة كل مشاهد للصورة السينمائية المعروضة ومكوناتها والمادة الفيلمية المعروضة.

---

[1] http://mawdou3.com/الجمال/(15/04/2019)/12:00h.

[2] نور الهدى بريغت ومريم الحواس، "جماليات المكان في الخطاب الإشهاري بالقنوات التلفزيونية الجزائرية" (مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال، جامعة جيجل 2018)، ص45.

[3] سمير لعرج، م، س، ذ، ص06.

1-1-3- جمالية الصورة السينمائية :

أ- جمالية الصورة:

تتركب الصورة السينمائية من الإطار الذي لا يقوم على الاستعمال الجمالي لشيء في الدنيا، ولكن على الاستعمال الجمالي لشيء يقدم لنا الدنيا.

فتكوين الصورة هو ما يظهر داخل إطارها وهو ترتيب للعناصر البشرية والمادية داخل هذا الإطار مثل اختيار زاوية التصوير وعمق المجال للتعبير عن المعنى العام والإطار النفسي الذي يدور فيه الحدث بأسلوب بصري[1].

كما تعتمد الصورة السينمائية في تركيبها على اللون الذي يمكن أن نعرفه على أنه تفسير لحالات فسيولوجية وسيكولوجية، فالصورة تكون واقعا فنيا أي أنها تقدم رؤية مختارة للطبيعة فهي مبنية على الاختيار المنظم ككل فن، تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة الجمالية التي تعرض بها للمشاهد[2].

ب- جماليات المكان:

1- ارتباط المكان بالزمان: في الحياة الواقعية يكون هناك استمرار في الزمان والمكان أما في الفيلم فالزمان والمكان يفقدان ميزة الاستمرار، فالفترة الزمنية التي يجري تصويرها يمكن أن تقطع في أي لحظة وقد يعقب المنظر على الفور منظرا آخر في وقت مختلف تماما وهنا تبرز جمالية التغير المكاني والزماني فلا شيء ثابت.. ففي الفيلم السينمائي يمكن أن تصبح الدقيقة أكثر أو أقل من ستين ثانية، فالمقاييس والأبعاد العادية لا تتحكم في الفن السينمائي بل يمكن بسهولة المد في الزمان والمكان والإيجاز أيضا[3].

ج-جمالية المونتاج:

[1] http://www.khaima.com/(08/04/2019)/10:30h

[2] عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة: دراسة في جماليات السينما، (بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2001) ص45.

[3] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص78. بتصرف.

إن المونتاج فن إبداعي تفكيري يهدف للكشف عن الأفكار الفنية والإبداعية لمحتوى الفيلم السينمائي، وإظهار الإبداع الشخصي الذي يبرز لنا جمالية الفيلم بما يخدم طبيعة المشهد وطبيعة الموضوع.

د–جمالية الشخصيات: ترتبط جمالية الشخصيات ارتباطا وثيقا لكل ما يمد بصلة إليها، فجمالية الشخصيات تنبع من طريقة استخدام اللغة، وطريقة استخدام تعابير الوجه والملامح وطريقة الجلوس وجمالية اللباس، خاصة اللباس والأبعاد الثقافية فهي الصور التي ترغمنا على تذكر ماضينا الأكثر بعدا وكلما كانت أكثر بساطة كلما جذبت المشاهد.

هـ– جمالية الألوان والإضاءة:

- **جمالية الألوان:** تعتبر الألوان ذات أهمية بالغة في الصورة السينمائية حيث تساهم بكيفية فعالة في إبلاغ الرسالة بشاعرية لجذب انتباه المشاهد وخلق جو وجداني وإنفعالي، وتكمن جمالية الألوان في حسن استخدامها فيمكن خلق الجمالية عن طريق تباين الألوان وهو التضاد فالتباين الموجود بين الألوان يلعب دور كبير في تجسيد البعد السوسيوثقافي، فالمجتمع الجزائري بأبعاده الإسلامية العربية والأمازيغية يميل إلى اللون الأبيض، الأحمر والأخضر، كما أثبت الباحث سمير لعرج في دراسته حيث أكدت على العينة المدروسة على ارتباط الذكور والإناث بالألوان المذكورة سلفا، فلكل شعب مزاجه اللوني الخاص به.[1]
- **جمالية الإضاءة:** تستعصي عملية التصوير ما لم تكن هناك إضاءة فالإضاءة هي التي تجسم الأشياء لخلق الإحساس بها، حيث أن أي جسم مهما بلغ حجمه أو شكله لا يمكن أن يكون له إحساس بصري ما لم تكن هناك إضاءة مسلطة عليه وهذه الإضاءة

1 http://books.google.dz/books?id=4GTCDWAAQBAJ&PG=AP39&/(09/04/2019)/ 20:00h

ليست بالضرورة أن تكون اصطناعية، فالإضاءة لها دور مهم في خلق الجو العام أي الحالة المزاجية والتأثير النفسي الذي يجب أن تخلقه الصورة عند المشاهد من جماليات.

و-جماليات الصمت: للصمت قيمة جمالية كبيرة إن أحسن استخدامه وتوظيفه دراميا أي أن الصمت يعتبر قوة إيجابية من حيث أنه يجعل الصورة تعبر عن نفسها من خلال البعد المكاني ولغة الأشياء[1].

1-1-4- القيمة الزمانية للمكان في السينما الجزائرية :

الحديث عن المكان بمعزل عن الزمان شيء لا يمكن تصوره لا ذهنيا ولا فنيا، لأن العلاقة بينهما علاقة أساسية تشخص جدلية الواقع الفني في حد ذاته.. فالعلاقة التي تربط الزمان بالمكان في المشهد السينمائي هي علاقة تكامل فكل منهما يكمل الآخر[2].

1-2-1-علاقة الزمان بالمكان:

في الفيلم السينمائي الزمان والمكان يفقدان ميزة الاستمرار، فالفترة الزمنية التي يجري تصويرها يمكن أن تقطع في أي لحظة وقد يعقب المنظر على الفور منظر آخر يحدث في وقت مختلف تماما، فالحركة والتغير ومرور الزمن مرادف المتغيرات وخروج عند الثبات ولذلك يكون هناك تغير محسوس في كم ونوع الأماكن، فاعتبار الزمن وسيلة تعبيرية ينطلق في كشفه للتفاصيل التي تطرأ على المكان من جهة والقدرة على خلق نمط تعبيري دال وعميق من خلال إضاءة الزمن للبعد المكاني من جهة أخرى، ومن هنا تنشأ قابلية الخطاب المرئي في تحقيق الفاعلية المتبادلة بين المكان والزمان فالسينما تفتت المسافة والزمن إلى حد تحويلها الواحد إلى الآخر في تفاعل ديالكتيكي[3]، وحسب تعبير كل من جوزيف وهاري فيدمان أن العلاقة بين الزمان والمكان في الفيلم هي علاقة مرئية وتسمى

---

[1] http://books.google.dz/books?id=4GTCDWAAQBAJ&PG=PA39&/(09/04/2019)/ 20:00h

[2] حمدي زيدان، م، س، ذ، ص63.

[3] طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان: التعبير، التأويل، النقد، (عمان: دار الشروق، د.ت)،ص85.

أيضا العلاقة الزمنية ووجودها مفروض في الخطاب المرئي والسبب حسبها بسيط وواضح لأن اللقطة تصور حدثا ولا بد لهذا الحدث أن يقع في زمن ما ومن الواضح أن المكان والزمان يتلازمان بحيث لا يوجد احدهما دون الآخر[1]، فالزمن يفعل فعله في التفاصيل الأشياء وجريانها وهو يحدث تغيراته في سياق التتابع المكاني، فالزمن يمكن المتفرج من التوغل في مجريات مكانية جديدة مستحدثة، فهو قادر على توليد الأماكن فكلما مر الزمن واقترن ذلك بالحركة ولدت أماكن جديدة من وجهة نظر الشخصية وهي تتوغل في تلك الأماكن[2].

1-2-2- القواعد الزمنية في الخطاب المرئي:

يوجد في العالم الواقعي قواعد خاصة بالزمان والمكان وهي موضع بحث ودراسة من طرف العلماء وهي مجرد ملاحظات تتعلق بالزمان والمكان الحقيقيين يدركهما أي شخص، فحجم المساحة لأي مكان في واقع الحياة دائما نفس الحجم ولا يمكن تغييره.

هذه القواعد قد تلائم مشاهد المسرحية ولكنها على النقيض من ذلك لا تناسب مع الفيلم السينمائي، لأن الفيلم له قواعده الخاصة بالزمان والمكان، ففي الفيلم يمكن أن تصبح الدقيقة إما أكثر أو اقل من ستين ثانية، فالأبعاد والمقاييس العادية لا تتحكم في الفن السينمائي بل يمكن بسهولة المد في الزمان والمكان والإيجاز أيضا.

القواعد التي يجب أن تمتثل لها هي أن المناظر في سياق أي فيلم يجب أن تظهر وهي تعقب بعضها البعض في ترتيبها الزمني ما لم يدخل فيها نوع التحول إلى الوراء كما يحدث في استذكار مغامرات وأحلام وذكريات سابقة، ويقتضي تتابع الحوادث المنفصلة في المناظر المفردة تتابعا مناسبا في الزمن، والمخرج هو من يضبط الوقت في الفيلم والتحكم في الزمن، ويكون بمقدوره تطويل أو اختصار الزمن، كما يرغب تماما.[3]

---

[1] جوزيف وهاري فيلدمان، دينامية الفيلم، ترجمة عبد الفتاح قناوي، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990)، ص52.

[2] طاهر عبد مسلم، م،س،ذ، ص86.

[3] حمدي زيدان، م،س،ذ، ص65.

1-2-3-تقسيمات الزمان في الخطاب المرئي: يمكن إعطاء عدة تقسيمات للزمن في الفيلم سنذكر أهمها فيما يلي:

1-الزمن الدرامي: تفرضه مقتضيات الحبكة، ورسم الشخصيات والموضوع وغيرها من ملامح التطور الروائي تؤسسه وتبنيه أحداث ضخمة مثل احتلال نابليون لموسكو في ساعات قلائل، تحذف مراحل من الحدث ولا تصور كلها وهو مقنع وكاف من الناحية الجمالية[1].

2-الزمن المقلوب: فهو القائم على الاسترجاع والتذكرات التي تحيل إلى أماكن ماضية، إذ أن الاسترجاع يقودنا إلى أماكن أخرى مخبأة ومطمورة في ذاكرة الشخصية أو أنها تقع ضمن الأماكن الشخصية والسرية التي لا يمكن بلوغها بيسر وسهولة[2].

3-الزمن الطبيعي: يعرض كافة أطوار الحدث، أفلام قديمة التي تستعمل ضد الزمن فتروي قصة شيء ما لا شيء أقل.

4-الزمن التأثيري: تنسق الأحداث ليكون لها تأثيرات معينة على إحساس المتفرج الذاتي بالزمن ومن ثمة تنفذ بعض المناظر المعتمدة على ترتيب وسرعة الأحداث لتبدو وكأنما تبطئ الحركة والبعض الآخر كأنما يمر طويلا[3].

1-2-4- خلق الزمان في المكان :

يربط المونتاج بين المواقف الواقعية في الفيلم، فيمكن من وضع أشياء جانبا إلى جنب دون لبس بينهما ودون أن يكون بينهما أي صلة في الزمان والمكان الواقعين على الإطلاق وهذا يؤدي إلى وهم جزئي والفيلم يعطي في وقت واحد تأثير الحدث الفعلي وتأثير الصورة فيشعر المشاهد أن سياق المشاهد المختلفة من حيث الزمان والمكان لا يتم بطريقة تعسفية بل ينظر إليها بهدوء الذي ينظر به إلى مجموعة من الصور العادية فإننا لا

[1] عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية،م،س،ذ، ص.129.

[2] طاهر عبد مسلم، م، س، ذ، ص86.

[3] عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، م، س، ذ، ص129.

ننزعج إطلاقا حين نجد أماكن مختلفة ولحظات مختلفة من الزمن مسجلة في هذه الصورة[1].

1-2-5-وظائف عملية التوليف :

- ربط مفردات الصورة الصوتية والصورة المرئية سواء كان ذلك بربط اللقطات والمشاهد أو الأصوات.
- إعادة ترتيب وتركيز الأحداث رغم اختلافها من حيث المكان والوقت.
- يساعد على تفسير الأحداث مما يقدم رؤية لا يمكن أن تتم دون عملية المونتاج.
- إدخال وحذف أي لقطة أو مسامع صوتية لأهداف معينة قد تكون فنية أو جمالية.
- يحافظ على عنصر الإثارة والتشويق والجذب البصري للمشاهد.

ولا بد للمونتاج من عناصر لابد أن تتوفر فيه لخلق الزمان هي:

أ- التسلسل: ترتبط اللقطات من غير أن تثير الارتباك عند المشاهد، بل توضح الفكرة باستمرار.

ب- الدرامية: تغير معدل القطع للحصول على التعبير المطلوب في التوتر الدرامي.

ت- الزمانية: القطع إلى لقطات وتغطية الفواصل الزمنية بين اللقطات المتتالية للحركة ولتوحيد انفعالات المتفرج العاطفية.

ث- التنويع: التنويع في الصورة والإيحاء باستمرار الحركة بالإكثار من تقاطيع اللقطات وبتغيير زوايا التصوير للجزء الواحد من الحركة[2].

2- الأبعاد الفنية للمكان في السينما الجزائرية :

توجد أبعاد فنية للمكان في الفيلم السينمائي تجعله ينفرد بعدة مزايا وخصائص عن باقي الأماكن، حيث سنحاول إبراز أهم هذه الفنيات.

رودولف آرنهايم، فن السينما، ترجمة عبد العزيز فهمي وصلاح تومي، وعبد الرحمن الشرقاوي، (مصر : المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، د س) ، ص33.

[2] عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، م،س،ذ، ص141.

2-1 فنية الأشكال والهيآت المكانية :

2-1-1- الأشكال والأشياء والارتباط الفني :

تقوم العملية الفنية الإبداعية للمكان وبنائه بشكل أساسي على تمثل الموجودات الخارجية والتفاعل من خصائصها ومكوناتها ويقوم هذا الجانب بشكل أساسي على الوعي بالأبعاد التي تمتلكها مختلف الأجسام التي نجري التعامل معها سواء ضمن سياق الشريط السينمائي أو سواه، فالشريط الفيلمي ينطلق أساسا من التعامل مع هذه الأجسام التي يجري تجسيدها على الشاشة أي نقل أبعادها إلى جمهور المشاهدين[1].

2-1-2- الوسائل التشكيلية للأشياء والأشكال وعلاقتها بالتصوير :

أ- التصوير واحتواء الأشياء: تستوعب الكاميرا العناصر المهيأة للتصوير في ترتيب معين في كل لقطة، ويتم تحديد حدود الصورة "الكادر" من خلال شباك الكاميرا الذي نرى من خلاله الأشياء التي تقع عليها عين الكاميرا وخلافا لما هي عليه الحال في التصوير الفوتوغرافي حيث الصورة ثابتة، ففي التصوير السينمائي تكون الصورة هنا دائمة الحركة وان بعض الأجسام تتحرك داخل حدود الصورة، لذا فإن التشكيل دائم التغير في اللقطة الواحدة.

ب-التصوير واحتواء الجو: يلعب احتواء الجو العام المحيط بالأشياء دورا أساسيا في خلق التأثير المطلوب وفي الكيفية التي تظهر فيها تلك الأشياء المصورة، وتعتبر الإضاءة وتشكيلاتها من أهم العوامل المؤثرة في خلق الجو المطلوب.

ج- التصوير وإثارة الانتباه: خلال مجرى اللقطة الواحدة يمكن أن يتغير ترتيب الأشياء مرارا، إذ أن الحركة داخل اللقطة يمكن أن توجه انتباه المتفرج إلى أشياء مطلوبة في اللقطة حسب متطلبات الموقف ويمكن منم خلال الحركة أيضا إخفاء أشياء كانت

[1] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص 11.

مرئية أو إظهار أشياء خافية، أي أننا نستطيع أن ندفع انتباه المتفرج إلى الشيء الذي يريده.[1]

2-1-3- عملية الإبداع والتشكيل في الصورة :

- تعبيرية وجمالية الصورة وذلك بعرض المنظر بأكثر الطرق تميزا وجذب اهتمام المتفرج.

- أشياء توضع وراء أو جنب بعضها في منظر واحد كإخفاء الأشياء غير الهامة والتأثير المفاجئ والابتلاع البصري.

- تأكيد الحجم الظاهري كإبراز أجزاء معينة من الجسم وزيادة أو نقصان الحجم لتبيان القوى النسبية.

- ترتيب الضوء والظل مع عدم وجود ألوان مثل صياغة حجم الشيء والإخفاء بترتيب الضوء والظل.

- تحديد حجم الصورة من خلال موضوع الصورة وإطارها الخارجي.

- البعد عن الشيء متغاير وانعدام الاستمرار المكاني والزماني وامتناع الاتجاه المكاني.

- تقليل إدراك العمق وانعدام الصوت والكاميرا المتحركة وإرجاع الفيلم إلى الوراء والتعجيل والحركة البطيئة بالإضافة إلى الإيقاف المفاجئ للحركة من خلال الصور الساكنة والإظهار والإخفاء التدريجي في الكاميرا.

2-2- فنية الإضاءة في السينما :

تعتبر الصورة التي نراها على الشاشة سوى خيوط من الضوء مختلفة إذ يساهم الضوء في تكوين الأشكال ووضوحها فالممثل دون إضاءة لا يظهر إطلاقا على الشاشة.

إن التكوين الجيد للضوء يمكن أن يظهر أشياء كثيرة ويخفي أشياء أيضا ويبرز قوة تغيرات الممثل إذ يكون الضوء نفسه جزء من هذا التعبير، ومن هنا تتبين أهمية الإضاءة وهي

[1] احمد بوخاري، م، س، ذ، ص 115.

ملازمة لعملية التصوير، وهي تقوم بالتغير في المظاهر الخارجية لأشياء، وهذا هو مفتاح وظيفتها الفنية.

وعليه لولا الضوء المنعكس الذي يكشف عن المكان لما إلتحق الموضوع بالمكان ولا بقي الموضوع في عتمته فالضوء المرئي يمثل الوجود والجوهر.[1]

2-2-1- مصادر وأنواع الإضاءة في السينما :

1-مصادر الإضاءة:

أ- المصادر الطبيعية: الشمس هي المصدر الأول في الطبيعة وهناك نور آخر وهو نور الماء.

ب- المصادر الاصطناعية: تعتبر الإضاءة الصناعية الإضافية من أهم مكونات الإضاءة السينمائية في التصوير الداخلي وهي تنقسم إلى قسمين مصادر الإضاءة الإضافية وهي مصابيح الإضاءة ومصادر الإضاءة المتوفرة ونقصد بها الإضاءة الاعتيادية المستعملة في الشارع والبيوت.[2]

2-أنواع الإضاءة:

أ- حسب نوعها وهدفها: النور الرئيسي، النور المكمل، نور الديكور، النور الشامل لغرض التفتيح العام، نور الملابس، نور العيون.

ب- حسب الاتجاه الذي يشع منه النور: النور المواجه، النور المواجه من الكاميرا، النور الجانبي والنور المائل، النور المواجه المضاد، النور المائل المزدوج المتعاكس، النور الخلفي.

2-2-2- الدعائم الفنية للإضاءة :تنقسم إلى ثلاث أقسام :الكمية، اللون، التوزيع.

- **الكمية:** تتحكم فيها عدة أحجام ومقاسات من أجهزة الإضاءة فكمية الضوء لها تأثيرها على المتفرج.

[1] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص 116 – 120.
[2] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص 121.

- **اللون:** يلعب دورا هاما في تشكيل المشهد فالممثل في المشهد هو شكل متحرك وبتسليط الضوء الملون عليه تبدو أبعاده الثلاثة في تباين ما بين الظل والنور، إذ يوضح الضوء واللون معا معالم الشكل ويؤكدان شخصيته.
- **التوزيع:** هو كيفية توزيع الإضاءة على مناطق التمثيل، المناظر توزيعا سليما ومتجانسا.[1]

2-1-3- الوظائف الفنية للإضاءة :

تحقق الإضاءة مجموعة من الوظائف هي:

- **الرؤية:** وظيفتها هي إعطاء المتفرج رؤية واضحة فالرؤية المكانية للشكل أو العرض تحتاج إلى كمية مدروسة من الضوء.
- **تأكيد الشكل:** يجب أن تكون هناك إضاءات خاصة على قطع الأثاث والممثلين في حالات ومشاهد معينة لتأكيد أبعادهم وتحديد معالمهم على الشاشة.
- **الإيهام بالطبيعة:** فباستعمال الضوء الملون يمكن تأكيد صفتي الزمان والمكان السينمائي.
- **التكوين:** يعتمد على الاستخدام السليم للضوء الملون، الواقع على الأشكال المتحركة في الشاشة، ويتحقق ذلك بتوزيع متكافئ ومتباين للضوء واللون حتى تبدو الأشكال ككل في تكوين متكامل.
- **الجو:** فمهمة الإضاءة السينمائية هي خلق الجو المناسب للمشهد السينمائي.

2-3- فنية الألوان في السينما :

2-3-1- تكوينات الألوان :

1-طريقة منسل لترتيب الألوان:

- الأحمر الأرجواني نتيجة مزج (أحمر+ أرجواني)

[1] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص 122 – 123.

- بنفسجي نتيجة مزج (أرجواني + أزرق)

- برتقالي نتيجة مزج (أصفر + أحمر)

- أخضر مزرق نتيجة مزج (أخضر + أزرق)

- أخضر مصفر نتيجة مزج (أصفر + أخضر).[1]

2-الدائرة اللونية "بودينو":قسم بودينو الدائرة اللونية إلى أربع مجموعات لونية في مجاميع ثلاثية شكل النجمة.

- **المجوعة الثلاثية الأولى**: ألوان أساسية: أحمر، ازرق، اصفر،
- **المجموعة الثلاثية الثانية**: وهي الأخضر، البرتقالي، البنفسجي.
- **المجموعة الثلاثية الثالثة**: وهي الألوان الناتجة عن مزج الألوان في المجموعات الأولى والثانية وتكون هذه الألوان محايدة إذا وضعت على القرص الدوار.
- **المجموعة الثلاثية الرابعةّ**:وهي الألوان المكملة لباقي ألوان الدائرة اللونية.

2-4- الاستخدام الفني للألوان في السينما :

- حرفية استخدام الألوان:

يرى "إيزنشتاين" أن استخدام اللون في الفيلم يتم بإحدى الطريقتين الآتيتين، الأولى في إخضاع عنصر لبناء درامي معين فيها اللون بينما تتمثل الثانية في إيجاد فهم أوسع للون من خلال العرض السينمائي.

فيجب على المخرج في استعماله للألوان أن يدرك خط حركة اللون مثل خط الموسيقى الذي يمر في الفيلم بأكمله والإحساس بخط اللون أكثر صعوبة من الإحساس من خط الموسيقى، إلا أنه من المستحيل قيام أسلوب عملي لاستخدام اللون في السينما بدون هذا الإحساس وبدون نظام، ويجب على صانع الفيلم أن يفصل بين تلوين الشيء وبين صوت اللون فيه وهما يؤلفان كيانا واحدا لا يمكن الفصل بين شقيه.[2]

[1] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص 124 – 129.
[2] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص 130.

2-4-1- القيمة التشكيلية لتكوينات اللونية :

أ- الألوان الأكثر نجاعة: هناك ألوان تظهر أكثر باقترانها مع ألوان أخرى ويمكن ذكرها فيما يلي:

- أسود على أبيض.
- أسود على أصفر.
- أحمر على أبيض.
- أحمر على أصفر.
- أبيض على أسود.
- أبيض على أحمر.
- أبيض على أزرق.
- أبيض على أخضر.
- أزرق على أبيض.
- أخضر على أحمر.
- أصفر على أسود.

ب- القيمة التشكيلية لتباين الألوان:

معنى التباين هو التضاد والتناقض، فليس من الضروري أن يكون هذا التناقض باستعمال الألوان المتتامة بل يمكن تحقيقه عن طريق اختلاف اللون الواحد في قوته وقيمته، وليس معنى هذا أن تضحي باعتبارك الجمال في الصور السينمائية في سبيل الحصول على أقصى درجات جذب الانتباه، فالألوان التي تتصادم يبعضها تزعج الناظر على الرغم من قوتها في لفت النظر.

ت- القيمة التشكيلية لتوافق الألوان:

هو عبارة عن إتحاد موفق للألوان ينشأ باستعمالها خاصية المصاهرة والتقارب الموجودين بين الألوان واتحاداتها البصرية، فلا جدل في أن لانسجام الألوان قيمة خاصة في الصور السينمائية وذلك لما تضفيه من قيمة جمالية ولما تخلقه من جو سار يضمن إقبال المتلقي عليها ويحدث الانسجام الفني بكيفيتين إما بالجمع بين لونين متجاورين في دائرة الألوان كالجمع بين الأحمر والبرتقالي والثانية بين لونين من حيث القوة على أن لا يغلب أحد اللونين على الآخر والثالث إحداث انسجام عن طريق التناقض وأجمل أحاسيس هذا اللون هو ما يحدث بين لون أساسي واللون المجاور للون المضاد إليه في دائرة الألوان.[1]

3- الأبعاد السيكولوجية للمكان في السينما الجزائرية :

تتزايد أهمية الفيلم السينمائي في تقديم صور جذابة يفضلها المشاهد وتعمق من درجة انجذابه واهتمامه، فحتى ينجح الفيلم السينمائي لابد من توفر تناسق في المكان من أشكال وهيئات مكانية ولون وإضاءة وتوافق وانسجام بين هذه العناصر يؤدي إلى مزيد من الواقعية لإيصال الفكرة فهذه هي قوام البناء المكاني بحيث يميز خصوصية عمل فني على آخر..

فالسيكولوجية تعني التصور الذي يحدث على مستوى النفس، حيث يجعلها تتمثل من خلال المكان جملة من الأحاسيس والمشاعر.

3-1- سيكولوجية الأشكال والهيئات المكانية :

يتفق الكثير من الباحثين على أن المكان هو تأطير للأشياء والموجودات في سياقات معينة، وهو انتظام للأشياء من خلال الأبعاد،..فتحليل المكان لا يوجد إلا من خلال الأشياء من حيث طبيعتها ومكوناتها وعلاقاتها، فالأشياء لم توجد عبثا في المكان السمعي البصري وإنما يكون وجودها توضيحا وإدراكا للمكان..،فيبدأ أولا مصمم

[1] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص 131 – 133.

الديكور بإعطاء أشياء والأشكال نمطا تعبيريا خاصة في وجود مؤثرات بصرية، وهكذا تصبح لها دلالة ومعنى ووظيفة وتأثير في تتابع، ثم يأتي المخرج ليضع الأشياء جنبا إلى جنب في منظر واحد فتخذ في الأشياء الغير الهامة ويؤكد الأشياء المهمة وبالكشف المفاجئ عما كان مخفيا والابتلاع البصري لما كان موجودا يتأثر المشاهد نفسيا.[1]

3-1-1- الشكل والهيئات المكانية هو مفهوم الصورة :

..قدم العالم الاجتماعي "أبرهام مولز" منهجا متميزا لدراسة وتحليل العلاقة بين اللغة الفيلمية كسياق لغوي مركب وبين المتلقي لهذا النظام المتعدد المستويات من خلال حصر أهمية الأشكال وممارسة التدريب عليها كعملية تضيف إلى مهارات المتلقي للصورة لمواجهة رموزها المختلفة..، وحتى يوضح تلك الحقيقة قدم فكرة التدريب على الشكل الهندسي وقدرته على تسهيل العملية الإدراكية فهو يزيد من إمكانيات ربط الحقائق، لذلك عرف "أبرهام مولز" الصورة بأنها تعتبر من أهم دعائم الاتصال البصري المؤثرة على حساسية القارئ بأشكالها وألوانها فالشكل له فاعلية وقوة إدراكية تفوق قوة وفعالية الصورة نفسها.

3-1-2 قدرة الشكل في عملية الإدراك :

يرى الباحث "عبد الرحمن عزي" أن الإنسان عندما يرى الشيء فإنه يدركه، كما يرى نسمة البطريق بأن هناك علاقة بين الشكل الهندسي وتنظيم عملية الإبصار أي توجيه العين..

ويمكن القول أن هناك قدرة للأشكال الهندسية على التعبير أي أنها تعيد تشكيل المعاني المعينة في صورة فنية، يسهل إدراكها بشرط أن تكون هناك معرفة سابقة لهذه الأشكال وهذا يوضح أهمية هندسية الديكور في السينما.

[1] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص 93.

3-1-3- إدراك الأشياء وتتبع حركة العين :

إن القدرة على تكوين علاقات جدلية بين الأشكال الهندسية أي تتطلب الربط بين أهمية التدرج المتكامل المترتب يؤثر تأثيرا إيجابيا على ترتيب المعاني، إذا كان الشكل يهيأ للعين التحرك من مكان لآخر بصورة مرتبة فقدرة العين على تكوين علاقات جدلية للأشكال المماثلة التي تحتويها الصورة مرتبة ترتيبا متكاملا، فيتم الإدراك بطريقة التدرج المتكامل،.. ويمكن إيضاح هذه العلاقة من خلال إدراك الأشياء وتتبع حركة العين، فإذا كان المشهد السينمائي يحتوي على مفردات انفعالية كثيرة وغير مرئية تقل القدرة على الإدراك ولن يحقق المشهد التأثير المطلوب.[1]

3-2- سيكولوجية الإضاءة في المشهد السينمائي :

تستعصي عملية التصوير ما لم تكن هناك إضاءة فالإضاءة هي التي تجسم الأشياء لخلق الإحساس بها حيث أن أي جسم مهما بلغ حجمه أو شكله لا يمكن أن يكون له إحساس بصري ما لم تكن هناك إضاءة مسلطة عليه، فالاستعمال المختلف للإضاءة في المشهد السينمائي يحدث التأثير النفسي على المشاهد.

3-2-1 مفهوم الضوء :

ينطوي على حدين أحدها مجرد والآخر مادي أما المجرد فهو إدراك مباشر دون براهين تجريبية للمعاني العقلية مثل إدراك المكان والزمان أما المادي فيتجسد في وجوده للعيان وهو الإدراك المباشر للمحسوسات مثل إدراك اللون والضوء..

وتعد الإضاءة بهذا المنظور عنصرا أساسيا في التعبير الفيلمي وتكون الإضاءة إما اصطناعية تخص التصوير الداخلي أو طبيعية تتعلق بالتصوير الخارجي.[2]

[1] احمد بوخاري، م، س، ذ، ص 94 – 95.
[2] احمد بوخاري، م، س، ذ، ص 96 – 97.

3-2-2- ثنائية الضوء والمكان والبعد السيكولوجي :

الضوء ليس رؤية فقط بل إنه شعور، والعين هي التي تعطي الإحساس بالضوء والظلام وبالضوء أيضا نميز الأشكال لقدرته على إخراج معاينها خاصة في المشاهد السينمائية التي تكثر على إخراج معاينها خاصة في المشاهد السينمائية التي تكثر فيها المؤثرات الخاصة ..فاستخدام الإضاءة له دور مهم في خلق الجو العام والتأثير النفسي الذي يجب أن تخلقه الصورة عند المشاهد بما يتناسب مع سير الأحداث وطبيعة المكان، فالضوء يساهم في كشف المكان ويزيد من فائض ثراءه الدلالي ويمكن تقسيم الشكل إلى قسمين:

أ- **الجزء المادي:** هو الجزء الأول في الشكل ناتج عن حركة ضيقة يمثل جوهر وجوده وثبات واستقرار حضور بالإمكان تمييزه ويمنح الفكر قدرة التمييز بين الأشياء ولا يتغير بإسقاط الضوء عليه.

ب- **الجزء الشكلي:** ويأتي بعد عملية التميز ويطلق عليه حركة الإدراك منه الشكل، الامتداد والتوظيف وهو الجزء الأكثر فعالية في السينما لقدرته التعبيرية ودرجة تأثيره في المشاهد المتلقي.

3-2-3- المكان والضوء :

تعتبر إضاءة المنظور المراد تصويره هو الهدف الرئيسي للإضاءة السينمائية لأنه بدون الضوء المرئي لا يمكن الحصول على صورة سينمائية تصلح للبث أو التسجيل، فالإضاءة ملازمة لعملية التصوير وبذلك فالمكان يربط بصورة أكيدة بالإضاءة حيث يمكن اعتبارها عنصرا متحولا من عناصر الديكور إذ تعطيه جماله ودلالته.

3-2-4- البعد النفسي للإضاءة :

يلجأ المخرج للإضاءة للتعبير عن الفكرة السينمائية ودعم تأثيراتها النفسية والإبداعية حتى لو استخدمنا الظلال، ..فالضوء ليس وحده الذي يستعمل في خلق الجو النفسي

والسيكولوجي وإنما يمكن استعمال الظل الذي إذا قوبل مع النور، كما يمكن أن الظل يخلق مؤثرات شديدة التنوع باستخدام مصادر ضوء غير عادية استثنائية، كما أن أيضا للظل قيمة رمزية وللإضاءة دور فعال وأساسي في تغير الكثير من الأشكال.[1]

2-5- الأساليب المستعملة في الإضاءة :

أ- أسلوب السلويت: تستخدم لخلق الغموض في العمل، يستخدم لإخفاء تفاصيل الشخصية.

ب- أسلوب الكور سكورو: يعطي إحساسا بالتجسيم والعمق، ومن ثمة يمكن أن يساعد على التباين، من ثم خلق جو مساعد على حالة التشويق.

ت- أسلوب التوتان: يتم توزيع الإضاءة بشكل يكشف كل مكونات الصورة بما فيها من ظلال وضوء فتظهر كل تفاصيل الموضوع وألوانه.

3-2-6- اتجاه الضوء :

أ- الإضاءة المباشرة :La lumière direct

يكون باتجاه مباشر حيث أن مصادر الضوء تكون مباشرة، الموضوع يستلزم مناطق متباينة، و السطوح الضوئية تلعب دور جذاب في هذه العملية.

ب- الإضاءة المنتشرة :La lumière diffuse

الإضاءة تكون منتشرة في كل مكان ينتج عن ذلك باختفاء الظل.

ث- الإضاءة الثلاث أرباع :LA lumière de trois quarts

المصدر الضوئي يكون موضوع مع خطوط خيالية يكون مجال الرؤية من الأذن إلى الوجه وتكون الزاوية الموضوعية 45 درجة.

ج- إضاءة الوجه La lumière de face:

[1] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص 97 – 99.

مصدر الضوء يكون مباشر للموضوع يعني يكون أمام أو وراء الهدف والهدف الأساسي هو الرؤية الجيدة والمباشرة للموضوع.

ح- إضاءة النور المعاكس :La lumière de contre-jour

يكون مصدر الضوء موضوع خلف الشخصية وبزاوية 140 درجة أو أكثر مع خط خيالي منطقة الظل تكون معتبرة، والأشياء في الديكور تكون منفصلة عن الأرضية.

خ- إضاءة النور المعاكس الشامل :La lumière contre-jour total

مصدر الإضاءة يكون وراء الموضوع ينتج عن ذلك الموضوع يكون منفصل عن الأرضية.[1]

3-2-7- العناصر المرتبطة بالإضاءة :

أ- قوة أو شدة المصدر الضوئي: لأن شدة الضوء هي التي تثير المنظور كما أنها تبرز بعض وظائف الإضاءة مثل توضيح زمن وقوع الحدث.

ب- شدة استضاءة المنظور: والمقصود هي كمية الضوء الساقطة بالفعل على المنظور المراد تصويره.

ت- التوازن الضوئي: وهذا يأتي ليس فقط من عدد الكشافات المستخدمة في الإضاءة أو توزيعها أو زوايا المختلفة وأنها أيضا من خلال طبيعة المنظور المراد تصويره وألوانه.

ث- درجة حرارة ألوان الضوء المستعملة: تقاس بالكلفن فألوان الضوء تتباين في درجات حرارتها كما أن نوعيات الإضاءة المختلفة تختلف أيضا.

ج- نوعية الضوء المستخدم: هناك نوعان من الضوء: الضوء الخشن hard light والضوء الناعم soft light

ح-ميزان الإضاءة: يسعى للوصول إلى الإضاءة المثلى للمنظور ويعتمد على استخدام نوعيات معينة من الإضاءة منها:

[1] احمد بوخاري، م، س، ذ، ص 99 – 100.

- الإضاءة الرئيسية key light
- الإضاءة التكميلية fill light
- الإضاءة الخلفية back light
- إضاءة الديكورات backgrounds light.[1]

3- سيكولوجية اللون في السينما :

تكتسب الألوان أهمية إبستيومولوجية خاصة من حيث كونها علامات أو دلائل أولية لتعين هوية الموضوعات المختلفة، تؤدي الألوان دورا محوريا في تشكيل العلاقات الاجتماعية في المجتمع فهي أولا رموز متفق عليها في الطقوس والمناسبات المختلفة، وهي أيضا شعارات للبنى الاجتماعية والسياسية وهي ثالثا جزءا من عادات الشعوب وثراءها الثقافي والديني واللغوي وهي أخيرا ذات تأثيرات ودلالات سيكولوجية تفوق الحصر.

3-3-1- تعريف اللون :

اللون هو عبارة عن لغة إضافية يخاطب المعلن بها المستهلك وهذا ما أدى إلى تطور طباعة الألوان في السنوات الأخيرة لأنه يساهم مساهمة فعالة في إبلاغ الرسالة السينمائية.

3-3-2- التأثير السيكولوجي للون :

يرى بعض السينمائيين أن التعبير اللوني يقوم على تداعي المعاني والخواطر والأفكار لذا نجد "إيزنشتاين" يعبر عن ذلك بقوله يبدو أن هناك اتفاقا عاما على أن الألوان تختلف عن بعضها لبعض من حيث التعبير النوعي الحسي، فالعوامل السيكولوجية النفسية لرؤية الألوان تلعب دور رئيسي للإحساس باللون وبالتالي تأثيره علينا، فاللون يحرز ويجذب النظر بواسطة حوافز خارجية موضوعية تتصل بقوة وقيمته ويحرز القدرة على إثارة الاهتمام بتناقضاته وانسجامه.[2]

[1] احمد بوخاري، م، س، ذ، ص 101 – 102.
[2] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص 103 – 104.

3-3-3- الأبعاد السيكولوجية للألوان :

هناك عدة أبعاد سيكولوجية للألوان باعتبار أن هذه الألوان تختلف عن بعضها البعض من حيث التعبير النوعي.

أ- اللون الأحمر: رمز القوة والطاقة والطموح والمرح والنصر والحب واللطف والدفيء والغضب والخطر والحروب.

ب- اللون الأخضر: هو رمز الحياة والأمل والحكمة والهدوء والسكينة وهو رمز السلام والحيوية والفرح والحياة والخير.

ت- اللون الأصفر: هو لون الغيرة والحسد والخيانة ويستخدم كرمز لأكثر القيم ارتفاعا وأغلاها.

ث- اللون الأزرق: هو لون البرودة والهدوء والأحلام.

ج- اللون البنفسجي: هو مزيج بين الأحمر والأزرق وهو يعبر عن الوهن (الضعف)، الحزن ويعتبر هذا اللون دليل الغموض والتردد في اتخاذ القرارات.

ح- اللون الأسود: هو لون يعكس كل شيء رجعي إجرامي متخلف قديم وهو لون بلا أمل ورمز للحزن.

خ- اللون الأبيض: هو رمز السعادة والصفاء والنقاء والوضوح والحياة والسلام.

د- اللون البني والوردي: تشترك كلها في التعبير عن الربيع وترمز إلى الغنى والوفرة والفخامة والانتعاش[1].

4- القيم الثقافية للمكان في السينما الجزائرية :

إن المشهد السينمائي في تجسيده للمكان لا يمكن أن يتم بمعزل عن الموضوعات الثقافية التي تنتجها الممارسة الإنسانية في المجتمع، فالصورة السينمائية أصبحت تشكل اليوم فعلا ثقافيا وحضاريا مهما وتساهم في نقل حضارات وثقافات المجتمعات الأخرى.

[1] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص109 – 110.بتصرف.

4-1- تعريف القيم الثقافية :

يعتبر مفهوم الثقافة من أعقد المفاهيم من خلال سعة هذه الكلمة وشموليتها، فيعرفها "عبد الرحمن عزي" على أنها كل ما يحمله المجتمع الماضي وما ينتجه الحاضر والمستقبل من قيم ورموز معنوية أو مادية، وذلك في تفاعله مع الزمان والمكان.[1]

وعرفها "إدوارد تايلور" بأنها ذلك الكل المركب من المعارف والمعتقدات والفنون والقوانين والأخلاق والعادات والتقاليد التي يكسبها الإنسان ويمارسها باعتباره فردا من المجتمع[2].

4-2- التمثلات الثقافية المكانية فلي السينما :

تعد السينما أو الفن السابع من أكثر الفنون خطورة وقدرة على الانتشار لقدرتها على الجمع بين مختلف الفنون كونها سمة حضارية وثقافية مهمة فهي جزء لا يتجزأ من ثقافة أي مجتمع ..فالتمثلات الثقافية المكانية الموجودة في السينما لا يمكن أن ترتكز فقط على الجانب الفني أو الجمالي أو التقني دون ربطها بالإطار السوسيو-حضاري الذي تنتج فيه.

أ- المكان الفني: يعتبر المكان الفني معطى ونتاج لما تتمخض عنه رؤية الفنان للمكان الهندسي في مجمل السياقات الإبداعية التي قوامها الفنان والمادة والموضوع والتعبير وتدخل في هذا السياق ثقافة الفنان واتجاهه الإبداعي ودوافعه وأفكاره، فتحمل كل ثقافة مميزات مكانية تختلف من بلد إلى آخر.

ب- ثقافة اللباس: اللباس هو عبارة عن لغة وقيمة دلالية وثقافية، فاللباس ليس مجرد شيء شخصي وعادات وتقاليد فهو بمثابة البيان الثقافي والإعلان الديني والسياسي، وهكذا أصبح اللباس قانونا ثقافيا محكم التدقيق ولقد ثبت أن المجتمع يحتفظ لنفسه بحق التحكم في الملبس، ولا يدع ذلك للخيار الفردي، والذي يقدر ما نلبس هو المؤسسات

[1] عبد الرحمن عزي، "الإعلام والبعد الثقافي: من القيمي الى المرئي"، المجلة الجزائرية للاتصال، ع13 (1996)، ص106.

[2]- Jean pierre warnier, la mondialisation de la culture, (Algérie : Casbah éditions Hydra, 1999), p.05.

الاجتماعية الدينية والثقافية، وهكذا الحال في اللباس الذي ترتديه الشخصيات السينمائية، من حيث أنها تعبر عن مرجعيتها.

ت- المكان والشخصيات السينمائية: السينما هي جزء لا يتجزأ من الثقافة لذا لا يمكن الإحاطة به من منطلقات أحادية الجانب، كتلك التي ترتكز على الجانب الفني أو الجمالي أو التقني بدون ربطه بالإطار السوسيوثقافي الحضاري الذي ينتج فيه.

على هذا الأساس فإن مفاهيم الذكورة والأنوثة مرتبطة أساسا بالمجتمع والتاريخ، لأن الثقافة تتميز بالديناميكية على المستوى الزمني.

فالسينما الجزائرية لم ترتقي للمستوى المطلوب وذلك بسبب إنتاج تمثلات تقليدية اختزالية للرجل والمرأة، وذلك بربط الأول بمواصفات الذكورة والثانية بنعوت الأنوثة، وهذه الثنائية تعتمد على الفصل بين القوة والضعف، بين امتلاك العقلانية والتقنية وامتلاك الجسد والعواطف.

5- تعبيرات المكان من خلال اللغة للسينمائية في السينما الجزائرية :

يقترن وجود المكان المشهد السمعي المرئي بوجود عناصر تعبيرية تعطي إحساسا بوجود المكان على الشاشة، تعبيرية تعطي رؤية متسلسلة للحدث حيث يمنحها هذا الإحساس بالتواجد في المكان المصور من خلال إنشاء علاقات مكانية بين الشخص والمشهد المنظور من جهة والمكان والشخصية من جهة أخرى..، حيث سنحاول في هذا الجزء من الدراسة التركيز في البداية على الشفرات العامة والخاصة للغة السينمائية لننتقل بعد ذلك إلى شرح العناصر التعبيرية للمكان في الخطاب المرئي، لنختم بعد ذلك بالتطرق إلى ثنائية الصورة والمكان وعملية إنتاج العناصر المكانية.[1]

[1] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص 90 -134.بتصرف.

5-1- الشفرات العامة والخاصة للغة السينمائية :

تحتوي اللغة السينمائية على شفرات خاصة بالسينما لا نجدها إلا في السينما وشفرات عامة أي موجودة في السينما في بقية الأشكال الفنية الأخرى كالمسرح والأدب وغيرها[1].

5-1-1- تعريف اللغة السينمائية :

تعتبر السينما أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي، شديدة التأثير على الجمهور المشاهد، فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي خاص، يتم عن طريق تجمع منسق لخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعات من العلامات أو الإشارات، وهذا ما يجعل منها نظاما سينمائيا..والفيلم مبدئيا صور الأشياء التي تتحول إلى لغة، بمعنى أنها لغة ذات طابع وخصائص جمالية وفنية من نوع خاص ومختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى[2]. فاللغة السينمائية مكونة أساسا من صور فهي إعادة إنتاج مباشر للواقع دون وسيط حيث أن الصلة بين الدال والمدلول للصورة البصرية والصوتية بارزة بقوة بواسطة التشابه ويعرفها "فرانسوا شوفاسو" François chauvassuبأنها تطلق على مجمع الإشارات الصوتية والمرئية التي تسمح للمخرج أن يجعل رسالته سهلة الإدراك من قبل المتفرجين فكل فيلم ما هو إلا مجموعة معلومات يدلي بها المخرج للمتفرج.

أما "جون ميتري" Jean Mitry فيعتبر السينما بوصفها وسيلة اتصال بمثابة لغة لقدرتها على تنظيم الأفكار ونقلها وهذه اللغة ترتكز أساسا على الصورة وعلى تعاقب الصور كما يعتبرها لغة جديدة تختلف تماما عن اللغة اللفظية لأنها لا تستمد دلالتها من صور مجردة ولكن من خلال إنتاج الواقع المحسوس أي من خلال إنتاج التشابه Analogie البصري والصوتي[3].

---

[1] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص134.

[2] جورج سادول، ترجمة محمد إبراقن، "العناصر الدالة للغة السينمائية"، حوليات جامعة الجزائر، العدد10، (1997)، ص205.

[3] أحمد بوخاري، م، ن، ص134.

فاللغة السينمائية تمتاز بتعاقب صور تكون بطريقة خطية متسلسلة وهذا ما يولد لدى المشاهد الإحساس بالاستمرارية[1].

تتكون اللغة السينمائية من عدة عناصر تعبيرية تتمثل في:

أ- أوضاع خاصة وتتمثل في:

1- سلم اللقطات.

2- زوايا التصوير.

3- حركات الكاميرا.

4- (تقنيات السينما) السيناريو، المونتاج، الحوار...إلخ.

ب- أوضاع غير خاصة وتتمثل في:

1- الشخصيات.

2- الديكور.

3- الصوت.

4- الإضاءة.[2]

5-1-2- الشفرات الخاصة :

كان يعتقد قبل ظهور سيميولوجيا السينما أن السينما لغة بدون شفرات غير أنه في السبعينيات أصبح مؤكدا بفضل مساهمة "كريستيان ماتز" بأن الفيلم وليس السينما هو نظام مركب تتكون من عدة شفرات غير متجانسة[3]، فالفيلم السينمائي لا يخلو من الشفرات طالما أنه يسعى للتعبير والدلالة، وهذه الشفرات تكون بمثابة الطريق أو المجتمع الذي يقودنا للفهم السريع والسهل للدلائل.. حيث يعرف "كريستيان ماتز" الشفرات الخاصة بالسينما هي التي تقع دائما بجانب التعبير أي الدال بينهما تقع الشفرات العامة

[1] جورج سادول، م، س، ص205.

[2] منى الحديدي، "اللقطة"، مجلة الإذاعات العربية، العدد2، (تونس: شركة فنون للرسم والنشر، 2000): ص100.

[3] أحمد بوخاري، م، س، د، ص135.

في مستوى المضمون، فحسب ذلك التعبير حركات الكاميرا تعتبر كشفرات خاصة بالسينما، فالشفرات الخاصة بالسينما تبقى مجرد تخمينات على عكس الشفرات العامة التي قد حظيت بدراسات جديدة[1].

5-1-3- الشفرات العامة:

ونتقسم إلى ثلاثة عناصر هي شفرات تشابهية وشفرات سردية وشفرات الذوق.

أ- الشفرات التشابهية: وهي ثلاث أنواع: الشفرات التقنية، الشفرات الأنثروبولوجيا والشفرات المختلطة.

ب- الشفرات السردية: وهي الشفرات التي لا تعكسها الأفلام السينمائية إنما تظهر كذلك في المسلسلات والروايات الأدبية، وتظهر الشفرات السردية في الأفلام السينمائية من خلال الشخصيات الدراسية الآتية: البطل، الخصم، المعين، المعارض.

ت- شفرات الذوق: تتجسد شفرات الذوق الرفيع في الحالات التالية:

- إعجاب المتفرج بشيء ما أو سلوك معين أو طريقة التمثيل[2].

5-2-العناصر التعبيرية للمكان في المشهد السينمائي:

يتطلب تصوير المكان الإلمام بالعناصر التعبيرية للغة السينمائية التي وحدها تجعلنا نحس بالمكان ونتعرف عليه من خلال اختيار حجم اللقطة والزاوية وأيضا حركة الكاميرا.

5-2-1- سلم اللقطات: يعرف "أحمد بدوي" اللقطة بأنها جزء من الفيلم الخام الذي يتم تصويره بصفة مستمرة، ودون توقف للمرء أو المنظر أو أي شيء يراد تصويره وتعد اللقطة من لحظة إرادة الكاميرا وهي في وضع معين حتى تتوقف أو حتى يتم النقل إلى منظر آخر..

ويمكن تصنيف اللقطات إلى ثمانية أنواع وهي كالآتي:

[1] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص135-ص136.

[2] محمود إبراقن، "علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية"، (أطروحة دكتورا، 2001)، ص217.

1-**اللقطة العامة:** وهي التي تؤطر الديكور بكماله.

2-**لقطة الجزء الكبير:** هي التي تتولى مقارنة باللقطة السابقة، تقديم جزء مهم من الديكور، مكان، زمان، جو، شخصيات، ظروف عامة.

3-**لقطة الجزء الصغير:** هي التي لا تؤطر إلا جزء صغير من الديكور.

4-**اللقطة المتوسطة:** هي اللقطة التي تكون فيها الكاميرا في وضع ليست قريبة ولا بعيدة عن الممثل وبقية الأشياء المرئية.

5-**اللقطة الأمريكية:** هي التي تؤطر الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، سميت بذلك لأنها تمكن المتفرجين على الأفلام "الوسترن" من مشاهدة المسدس الذي يثبته رعاة البقر على أحزمتهم.

6-**اللقطة المقربة:** هي التي تؤطر الجزء الأساسي من الشخصية لتجعل بقية التفاصيل ثانوية.

7-**اللقطة القريبة:** هي التي تبين وجه الشخصية بالكامل.

8-**اللقطة القريبة جدا:** تصور جزء معين من جسم الشخصية والهدف منها إظهار تفاصيل معينة وشد الانتباه.

5-2-2- زوايا التصوير :

تعتبر زوايا التصوير ذات تأثيرات وظيفية ونفسية في عملية الإخراج كما أنها تستعمل لتدل على المسافة ووجهة النظر التي من خلالها تلتقط آلة التصوير السينمائي اللقطات في الفيلم[1] ويمكن ذكر أنواعها فيما يلي:

1-الزاوية العادية: هي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا في وضعية مقابلة للديكور الذي يراد تصويره.

[1] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص137-ص139.

2-**الزاوية المرتفعة (الغطسية)**: هي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا على الديكور المراد تصويره

3-**الزاوية المنخفضة**: هي الزاوية التي تكون بمستوى سطح الأرض تسهم في خلق الإثارة والإبهار والمبالغة في منظور الأجسام والمباني.

4-**المجال والمجال المقابل**: هي الزاوية التي تناسب تصوير محادثة لحوار بين شخصين متقابلين يفصل بينهما خط وهمي.

5-**الكاميرا الذاتية**: هي الزاوية التي تسمح للمتفرج بأن يشاهد ما يشاهده حقا الممثل.[1]

5-2-3-حركات الكاميرا:

إن الحركة وتقنيات استخدامها في المشهد السينمائي يشكل عنصر جذب للانتباه ويخلق نوع من الإثارة لدى المشاهد، وحركات التصوير عديدة ولكل منها دور في إبراز جماليات المشهد المراد إظهاره، ويمكن تقسيم حركات الكاميرا إلى :

1-البانوراما: البانوراما هي حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي أو الأفقي دون نقل الآلة من مكانها[2].

أ- بانوراما افقية: تثبت الكاميرا لموجب هذه التقنية فوق الحامل لتدور على محورها أفقيا من اليمين إلى اليسار أو العكس بنسبة 180° أو بطريقة دائرية بنسبة 360°، وهي تستخدم من أجل الاستكشاف أو الوصف التدريجي للفضاء الفيلمي والتركيز على الصمت التراجيدي.

[1] فايزة يخلف، "خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الإنتاج الاقتصادي"، (رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005/2004)، ص97، ص100.بتصرف.

[2] عقيلي مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، م، س، ذ، ص145.

ب- بانوراما عمودية: تقوم فيها الكاميرا بالدوران عموديا من الأعلى إلى الأسفل أو العكس من أجل إبراز تفاصيل الديكور وصفات القلق وإبراز الشخصية[1].

2-التنقل: هو تحرك الكاميرا وتنقلها في الفضاء بغرض تصوير المنظور، ويتم التنقل بالاستعانة بعربة مجهزة خصيصا لحمل آلة التصوير والمصور معا[2].

أ- التنقل الأمامي: يحدث هذا النوع من التنقل عندما تقترب الكاميرا شيئا فشيئا من الديكور من أجل إبراز عنصر محدد من الديكور.

ب-التنقل الخلفي: تتغير زاوية التصوير في هذا التنقل بحيث تتدرج من لقطة قريبة إلى عامة من أجل إحداث تغيير في حجم اللقطة وإحداث تأثيرات نفسية وانفعالية للمشهد المصور.

ت-التنقل الجانبي: هو الذي يلازم الشخصية في كل تحركاتها ويسمى أيضا بالتنقل المصاحب.

ث-التنقل العمودي: هي الحركة التي تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة على رافعة بشكل يسمح للمصور إمكانية تتبع حركة الممثل.

ج-التنقل البصري: هذا النوع من التنقل هو مجرد بانوراما، لأن الكاميرا تبقى بمقتضاه ثابتة وهو يستخدم من أجل التأثير الحسي والربط بين حركتين إحداهما أمامية والأخرى خلفية واعتمادها على الزوم كخدمة سينمائية.

ح-التنقل البانورامي: هو الذي يجمع لاعتبارات جمالية بين التقنيتين: البانوراما والتنقل، ويستخدم هذا الشكل عادة لتقديم فكرة تراجيدية عميقة[3].

---

[1] Mark Erro, analyse de film : analyse de société, 6éme Ed, (paris : éditions classiques rachette), p122.

[2] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص141.

[3] فايزة يخلف، مبادئ في سيميولوجيا الإشهار، (الجزائر: طاكسيج كوم للدراسات والنشر والتوزيع، 2010)، ص112-ص114.

5-3- الصورة والمكان وعملية إنتاج العناصر المكانية :

5-3-1-تعريف الصورة: كلمة الصورة (Image) إغريقية الأصل تعني ما ينتمي إلى حقل التمثيل[1].

وتعرف الصورة أيضا في أبسط تعريفاتها أنها كل ما تشاهد العين على الشاشة المضاءة سواء كانت لقطة تلفزيونية أو مشهد سينمائي وهي علامة مرئية وأداة تعبير عن أشياء[2].

أما مصدرها السيميولوجي فهو من لفظة "Imatri" التي تشير إلى التماثل مع الواقع وبالتالي يمكن القول أن للصورة جانبين: جانب ذهني تصوري وآخر مادي[3].

5-3-2- المكان في المشهد السينمائي :

يستأثر المكان باهتمام العديد من المهتمين والباحثين بأهميته في الحياة الواقعية بصفة عامة وفي الصورة بصفة خاصة لأهميته في توفير فرجة متميزة وقدراته على التوثيق بالصوت والصورة، ويعتبر المكان في المشهد السينمائي تمثيل وتصور يمكن من خلاله التقاط المشاعر والأحاسيس مما يفيض عن المكان..[4]، حيث يرتبط المكان أساسا في الفيلم السينمائي بنطاق الموضوع الرئيسي الذي تدور في إطارها الأحداث،.. فالمكان البصري أو المرئي داخل الشاشة مرتبط بالعالم المتخيل خارجها فالمكان السينمائي يحدد الجو المصاحب للمشهد والذي يتزاوج مع بقية العناصر لتحقيق قيم ودلالات فكرية وجمالية[5].

أ- إظهار المكان على سطح الصورة:

من أجل الإحساس بالمكان على سطح الصورة نلجأ لتأسيس وسيلتين هما الاعتماد على المنظور وتأثير الضوء.

---

[1] خرفي عبد المحسن وسالمي بلخير، م، س، ذ، ص17.
[2] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص142.
[3] خرفي عبد المحسن وسالمي بلخير، م، س، ذ، ص 18.
[4] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص143.
[5] نور الهدى بريغت ومريم الحواس، م، س، ذ، ص71.

1-**المنظور**:هو رؤية حجم أو مكان من نقطة محددة ونقل تلك الرؤية إلى سطح الصورة.

2-**الضوء**: للضوء تأثير كبير على تجسيم المكان والأشياء على سطح الصورة.

5-3-3- إنتاج العناصر المكانية :

ترتكز الصورة السينمائية في بنائها للمكان السمعي البصري على الموقع والاتجاه والحجم والعمق والملمس ومن خلال هذه العناصر تعطي للمكان الفني أبعادا مختلفة ومواضيع متعددة بفعل عنصر الخيال الإبداعي أو الإبتكاري.

5-3-4- الإنتقال المكاني (توظيف المونتاج).

يحدث الانتقال المكاني في المشهد السمعي البصري عن طريق المونتاج الذي بفضله نكتشف عدة أماكن كانت معزولة..، فهو البناء المتحرك لمادة الصورة في الفيلم وهو فن في حد ذاته ومن خلال المونتاج نستطيع الجمع بين الزمان والماضي والحاضر والجمع بين عدة أمكنة..

1-**تعريف المونتاج:**

يعرف"جي أنبال" المونتاج على أنه الوسيلة المحددة للفن السينمائي والأساس الحقيقي لخصوصية هذا الفن. [1]

فالمونتاج من أهم الوسائل السينمائية المهمة التي يمتلكها كل من يعمل في حقل الفن السينمائي لما يمتلكه من وظائف جمالية تمنح الحدث السينمائي عمقا دلاليا[2] من خلال التنسيق بين لقطات المشهد السينمائي من أجل خلق التأثير المنشود لدى الشاهد.

2-**شروط المونتاج**: هناك عدة شروط لنجاح المونتاج أهمها:

- التسلسل: تربط أو تنسق بين اللقطات مع بعضها البعض من غير أن تثير الارتباك عند المشاهد بل توضح الفكرة باستمرار.

[1] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص144-ص147.

[2] رائد محمد عبد ربه ومحمد صالح عكاشة ، مبادئ الاخراج، (دار الجنادرية للنشر والتوزيع، 2009)، ص70.

- **الدرامية:** تغير معدل القطع للحصول على التعبير المطلوب في التوتر الزمني.

- **الزمانية:** تغطية الفواصل الزمنية بين اللقطات المتتالية للحركة ولتوحيد انفعالات المتفرج العاطفية.

- **التنويع:** التنويع في الصورة والإيحاء باستمرار الحركة بالإكثار من تقاطيع اللقطات وبتغيير زوايا التصوير بالنسبة للجزء الواحد من الحركة[1].

3-أنواع المونتاج:

- **المونتاج الروائي:** القصد منه رواية قصة.
- **المونتاج المتوازي:** يسمح بمد أو ضغط الزمن ويمكن للإنسان أن يوجد في مكانين مختلفين ويمكننا من عرض اللقطات كأنها وقعت كلها في وقت واحد.
- **المونتاج التعبيري:** وهو مؤسس على ترتيب اللقطات تراكبا هدفه إحداث تأثير دقيق مباشر يرمي إلى التعبير عن عاطفة أو ذكرى.
- **المونتاج الإيديولوجي**[2].

4-وسائل المونتاج:

أ- **الظهور والاختفاء التدريجي:** وهو ظهور الصورة على الشاشة تدريجيا واختفائها تدريجيا.

ب- **المزج:** وهو مزج نهاية لقطة مع بداية لقطة أخرى.

ت- **المسح:** ومعناه يبدأ مشهد في مسح مشهد آخر[3]

[1] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص147.

[2] عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، م، س، ذ، ص136.

[3] أحمد بوخاري، م، س، ذ، ص148.

خلاصة:

تناولنا في هذا الفصل أصل السينما وتطورها في العالم الغربي، العربي وفي الجزائر، بعدها انتقلنا إلى الحديث عن أهم أنواع الأفلام السينمائية بالإضافة إلى الدور الاجتماعي والإنساني الذي يلعبه الفيلم السينمائي الجزائري.

كما عرضنا أهم الأبعاد والدلالات المكانية للسينما الجزائرية، واستنتجنا أن المكان له لغته الخاصة في السينما فهو نتاج هذه الأبعاد والدلالات مجتمعة مع بعضها وإبرازه على الشاشة يقتضي من المخرج الإلمام بها أولا وحسن توظيفها ثانيا.

الفصل الثالث

III- الإطار التطبيقي :التحليل السيميولوجي لفيلم"ميقرية في دوارنا".

III-1- بطاقة فنية عن المخرج.

III-2- بطاقة فنية عن الفيلم.

III-3- ملخص الفيلم.

III-4- التقطيع التقني للمشاهد المختارة من الفيلم.

III-5- القراءة التعيينية للمشاهد المختارة من الفيلم.

III -6- القراءة التضمينية للمشاهد المختارة من الفيلم.

III-7-نتائج التحليل.

فيلم ميقرية في دوارنا :

III-1- التحليل السيميولوجي لفيلم "ميقرية في دوارنا":

1- بطاقة فنية عن المخرج:

عمر شوشان يعتبر من أهم المخرجين السينمائيين الجزائريين له عدة أعمال تحاكي الواقع الجزائري وبيئة المجتمع الجزائري،من أبرز هذه الأعمال : فيلم المطرودون،شرطيان في مهمة،مسلسل فصول الحياة،أحلام مؤجلة،حسين الفيزا،وفيلم ميقرية في دوارنا.

2- بطاقة فنية عن الفيلم :

عنوان الفيلم :ميقرية في دوارنا .

نوع الفيلم :كوميدي.

اللغة المستخدمة :العربية والقبائلية.

مدة الفيلم :ساعة وخمسة عشرة دقيقة.

سيناريو وإخراج: عمر شوشان.

الممثلون:حسين بعوالي،أرزقيسيواني،نبيلة لماني،عزازنة حسن،صفية علوان،منى جلول،مالك حذار،بشرى عقبي.

الصوت :عماد هدفي.

الصورة :محمد خطاب وسيدعلي يحياوي.

الإضاءة: سعيد فرج الله.

مسؤول الديكور: حسن توابي.

موسيقى: أحمد حنيب.

إنتاج: تسالة فيديو للإنتاج.

مكان التصوير: بومرداس،الجزائر العاصمة.

سنة الصدور: 2006م

3- ملخص الفيلم:

فيلم "ميقرية في دوارنا" بطله على التوالي الحسين (حسين بعوالي)، وصوندغين(صفية علوان)،أحداث الفيلم تجري في إحدى قرى برج منايل ولاية بومرداس، حيث عالج المخرج عمر شوشان في هذا الفيلم واقع جزائري مسى مختلف البنيات الإقتصادية والاجتماعية والثقافية، حيث يعالج فيلم "ميقرية في دوارنا" ظاهرة منتشرة في المجتمع الجزائري آلا وهي الرغبة في العيش في الضفة الأخرى ،حيث تتلخص أحداث الفيلم في معاناة الشاب الجزائري البطال وصعوبة ظروفه المعيشية التي جعلته يحلم في العيش في الضفة الأخرى من أجل تحسين الظروف المعيشية وعيش حياة أفضل ،وقد تناولها هذا الفيلم بطريقة كوميدية جميلة ورائعة.

وهذا الفيلم يتكلم عن مجيئ عائلة جزائرية مقيمة بفرنسا والمتكونة من الوالدين دحمان والضاوية وفتاة شابةتدعى "صوندغين" والفتى "زيزو"، أتت إلى الجزائر من أجل قضاء العطلة في إحدى قرى ولاية بومرداس. وبمجرد وصول العائلة إلى منزلهم بالقرية رآها شباب المنطقة ولفت انتباههم الفتاة الشابة التي كانت

برفقة عائلتها، فشرع شباب القرية يتسابقون من أجل الزواج بها وذلك بغرض الحصول على الإقامة في فرنسا،وكان الحسين السباق إلى ذلك، وذلك من خلال التقرب من والدها وبعدها تمت الخطوبة وفي اليوم الموالي فرت العائلة إلى ولاية بجاية وبعدها إلى فرنسا وبذلك تبخرت أحلام الحسين وشباب القرية وأخذو عبرة من ذلك ورجعوا إلى واقعهم المعاش.

- **التقطيع التقني للمشاهد المختارة:**

– المشهد الأول: جينيرك الفيلم (1:19د).

شريط الصورة							**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**نوع اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**		**الموسيقى الموظفة**	**تعليق وحوار**	**المؤثرات الصوتية**
01	05ثواني	متوسطة	عادية	ثابتة	شاشة زرقاء+ اسم مؤسسة الإنتاج		موسيقى ايقاعية	//	//
12	08ثواني	//	//	//	عنوان الفيلم بالعربية+ مشهد من الفيلم		//	//	//
03	45ثانية	//	//	//	مكتوب بطولة: حسين بعوالي، أزرقي سيواني، نبيلة لماني، عزازنة حسين، صفية علوان، منى جلول، مالك حدار، بشرى عقبي		//	//	//

04	10ثواني	//	//	//	أسماء الطاقم الفني: مهندس الصوت: عماد هدفي، مدير التصوير: حمزة بلحاج.	//	//	//
05	05ثواني	//	//	//	سيناريو وإخراج: عمر شوشان	//	//	//

- **المشهد الثاني:**

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**نوع اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**تعليق وحوار**	**المؤثرات الصوتية**
01	08 ثواني	عامة	عادية	ثابتة	لقطة توضح الطاوس وهي تقوم بتفتح الباب	موسيقى ايقاعية	//	صوت الباب دقدقة الباب
02	16 ثانية	متوسطة	عادية	ثابتة	لقطة توضح الطاوس	موسيقى	الطاوس: على سلامة خويا	//

		المجال والمجال المقارن	بانورامية أفقية	وهي ترحب بأخيها المغترب	تأثرية هادئة	أماك ثليظ (كيف حالك) رمضان: انتي لاباس واش حوالك؟ الطاوس: واش حوالك رمضان: توشحتك أختي توحشتك. الطاوس: الحمدلله لاباس	
03	53 ثانية	متوسطة عامة الأمريكية	عادية	ثابتة	لقطة توضح جلوس الطاوس مع أخيها وإبنها في الصالون وتبادلهم أطراف الحديث.	موسيقى تأثرية حزينة	رمضان: أنا ثاني توحشتك أختي قلبي لي توشحكم على هذي أني نبكي. الطاوس: إيه أخويا شحال توحشتك النار النار شعلة في قلبي يا خويا ايه اقما اركازيواويوموت (ايه يا خويا من لي مات راجلي) وبقيت وحدي	

							وخلالي الحسين صغيور ما يعرفش شحا سوفريت أخويا. رمضان: الكوراج ذروك اني معاك حاجة ما تخصك. الطاوس: أ خويا لعزيز لوكان نقولك نهار لحقني تيليقرام موتاغ (موت). رمضان: ماعليش أختي أسمحلي برك كي بعتلك تيليقرام ايلازم نبعتلك على خاطر سرقوني.	

- **المشهد الثالث:**

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**نوع اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**تعليق وحوار**	**المؤثرات الصوتية**

01	02 ثواني	عامة	عادية	ثابتة	لقطة توضح منظر طبيعي وبيوت تعكس البيئة القبائلية	موسيقى صاخبة	//	//
02	02:11 د	عامة قريبة جدا متوسطة الزوم.	عادية	بانوراما عمودية ثابتة	لقطة توضح السعيد وهو يتكلم مع الحسين	موسيقى صاخبة	السعيد: هذا نت لحو الحسين: هذا أنا ايه، راك حطة اليوم ياه. سعيد: عجبتك اللبسة هذي، ام دخلوني الدراهم هذوك نتاع البونسيوا لي قتلك عليهم أه قولت نتحف روحي، أني شفت خالك البارح كي جا من فرنسا ألحسين؟ الحسين: شفتوا ديجا السعيد: أي عيب عليك	رنة معبرة عن المشهد

							ألحسين او قولتكلم أنا النملة الحمرة كي تدخل للدوار نفيقلها، المهم كاش مجاب معه من فرنسا. الحسين: جاب خالي جاب فيها وحد الطونوبيل يا عمي السعيد واش نقلك، بصح االزهر ما عندوش مسكين ماكاش سامع بهذيك تاع موان ثروا زون نحاو هالو فالبور أني شفت وحد الديواني قالي نفريهالك نشالله. السعيد: نشا الله ما تنسونيش برك الحو نهار تفروها دوني		

							نحوس نشلل شويا عينيا، راني صوفت في دوار هذا يا لحسين. الحسين: والله البارح يا عمي السعيد واش نقولك، روحت للايروبور نستنا خالي هذا طالع هذا هابط، هذي طيارة طالعة وهاذي هابطة، مالقيتش غير لوكازيو كيفاش نعطيها آلي صون روتور يا عمي السعيد. السعيد: جوستوموا هدرتلي على المطار و آلي صون روتور علابالك أحسين انت لاريزيدونتاعك راهي هنا فالدوار.		

							السعيد: ما تكوبيليش الهدرا يا حسين ما تكوبيليشا لهدرة خليني نكمل دحمان الميقري او جا من فرنسا لبارح او جاب صوندرين بنتو معاه ولاة مرا يا لحوسين مرا ربي يبارك ملاح لنسبا، خدعتني الصحة برك ألحوسين الصحة برك. حسين: صافي على حسابك كلامك يا عمي سعيد نروح ناكتيفي على عمري. سعيد: اواه سبقوك سبقوك يا الحو. الحسين: شكون؟		

							السعيد: صغار. الحسين: نروح نكتيفي على روحي يا عمي السعيد واش بيك بقى على خير يا عمي س. سعيد: الله يسهل ما نعرف هذا خالوا ماجا فوق الطيارة ولا فوق البابور، تكذب بسلامتك يا الحسين تكذب.	

- **المشهد الرابع:**

شريطة الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**نوع اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**تعليق وحوار**	**المؤثرات الصوتية**

01	25 ثانية	عامة	عادية	ثابتة	لقطة توضح الطاوس وهي تقدم القهوة لأخيها رمضان وإبنها الحسين.	موسيقى هادئة	الطاوس: ايه عمري ما شفت لي يشرب القهوة على لحداش . رمضان: الله غالب اختي جبت العقلية تاع فرنسا هذا ماكان. الطاوس: ايه علابيها بعتوك بتريكوا دبوا وأنا حصلت فيك. الحسين: معليش يما معليش ريحي نحتاجك. طاوس: واشنوا تانيك. الحسين: ريحي ريحي نحتاجوك وحد الشغول.	صوت صحن التقديم.

02	02:04د	متوسطة أمريكية	عادية	ثابتة	لقطة توضح جلوس الطاوس مع أخيها رمضان وإبنهاالحسين في لمة عائلية	//	الحسين: ايماجين لبارح مع من كونت سهر. الطاوس: هذي جديدة أزيغ من وقتاش وليت تقولي وين تسهر. الحسين: لالا السهر تاع البارح سبيسيال. رمضان: فلعرس. الحسين: لالا ماشي فلعرس عند نسابي. الطاوس: أخدعتي من وقتاش دبرت نساب ومقتليش . رمضان: متقلقيش كنت	صوت الملعقة.

							سهران مع قباعة. الحسين: مع صوندرين دخلت معه كيما قولتلي، دخلت عليه بدصارى هيديك هيديك وين نشوفو خالصة وين نشوفو خالصة حتى دخلت معاه لدار حتى لقيت روحي مع صوندرين رمضان: برافوهكدا وي تبع خالك تربح لعقلية وتاكتيك. الطاوس: شكون هذا الصوندغيي والقبعة. الحسين: دحمان	

							بنتوصوندغين هو يعيطولو قبعة. الطاوس: ايه. حسين: شوف ايما انا وليدك ولا ماشي وليدك وشحال عندك عندك واحد برك معندكش عشرة متبغيش تفرحيلي قولت تروح تخطبيلي نورمال. الطاوس: اتلزمييتاكفرت (تلزمني الكفارة) وراس لي حطيت عليه القنطار تاع تراب يالوكان متجيبليش لافيش دوباي كل شهر	

							متدخلها للدار هبلتني أنا كل صبحة نعطيك العشرلاف وتزيد تجيبلي بنت ناس أنا منين نوكلها. الحسين: شكون لي قالك توكليها متجيش تعيش معاك وشبيك تديني لفرنسا وشبيك نروح نروح معاها لفرنسا تجيك لافيش دوباي اونورو قلها أخالي قلها.		

- **المشهد الخامس:**

شريطة الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	تعليق وحوار	المؤثرات الصوتية
01	1:47 دقيقة	عامة متوسطة	عادية	ثابتة بانورامية أفقية	مشهد يوضح الحسين وخاله رمضان في أرض زراعية يحاولان سرقة كبش.	موسيقى معبرة عن الحركية موسيقى صاخبة.	الحسين: أيا خالي أياي خالي العساس راح يتغدى سي لوكازيوا . رمضان: راني نشوف فيه بصح بلعقل برك، اوليد أختي لوكان تأخذ برابي ماشي نروحوا خير. الحسين: وين تروح أخالي تتمسخر بيا جينا لهنا وتقولي	

							نروح، على وجهي خالي على وجهي تبغي صوندرين تروحلي. رمضان: سي ديفيسيل يا محينك خالك عمرو ما سرق عشر سنين وأنا في فرنسا عمري ما سرقت. الحسين: في خاطري أخالي أيا نروحو . رمضان: في خاطر العائلة معليش بصح هذي لازلها تكتيك. الحسين: اخالي رمضان: سي ديفيسيل أولد	

						ختي سكوت خليني أي هنا في راسي نحسب لثلاثة. حسين: نجي معاك أنايا. رمضان: هكا هكانروحونخلطوها ليوم قاع هذوك لكباش ونجيبو هذيك لهيه، الله الله هذيك لمليحة . حسين: هذا الكبش تاع شوايع أخالي. رمضان: في خاطر صوندرين 3،2،1		

- **المشهد السادس:**

شريطة الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**نوع اللقطة**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى الموظفة**	**تعليق وحوار**	**المؤثرات الصوتية**
01	08 ثواني	عامة لقطة زاوية سفلية.	عادية	بانوراما عمودية.	لقطة توضح الشابة لمياء وهي تصعد الدرج.	//	لمياء: مساء الخير عليكم.	صوت الغربال وحركة الأيدي أثناء تحضير الكسكس.
02	01:28 ثانية	متوسطة أمريكية عامة عين	المرتفعة العادية	ثابتة	لقطة توضح لمياء وهي تتحاور مع بنات الدوار.	//	بنات القرية: مساء الخير . البنت1: واش لمياء كاش جديد مع الحسين. لمياء: نوغمالموا صافا.	صوت الغربال وحركة الأيدي أثناء تحضير الكسكس.

		الطائر					البنت1: ماشي هكا سمعت قالوا هبلاتوا صوندرين هو وليجان نتاعنا. لمياء: دعايات. البنت2: ايه يحيا بقار تاعي علابالك واش قالهم، 100 نصودرين متجيش قد ظفر تاعي يحيا مبروك. البنت1: بصح حيرت فيكم معلابالیش وعلاش تجروا مورى الزواج أنا ياختي مزالي صغيرة نكمل قرايتي ندي ديبلوم تاعي نخدم ومبعد ربي يعمل تاويل.		

							البنت03: حيرت فليجان تاع درك ما قبضوا هنا ما قبضوا لهيه. لمياء: توت فاصو قدما يغلا لورو دينار يشريه هكاك الحسين.	

تحليل الفيلم حسب مقاربة رولان براث Roland Barthes:

تتطلب مقاربة رولان بارث تقسيم القراءة الى مستويين، مستوى أول تعييني أي وصف الصورة كما تظهر، وتضميني أي كيف قيل، حيث سنتناول في هذا الجزء المحددات المكانية، جمالية الألوان، جمالية الإضاءة وجمالية العناصر المكانية، وكذا جمالية المكان الطبيعي وجمالية الشخصيات والمكان وأيضا المونتاج والديكور وحضور الزمان في المكان.

المشهد الأول: تحليل الجينيريك.

1- القراءة التعيينية:

يبدأ فيلم ميقرية في دوارنا بعرض الجينيريك مباشرة حيث تظهر اللقطة الأولى بمشهد أزرق لمدة دقيقة وتسعة عشر ثانية، وهي لقطة متوسطة عادية ثابتة تظهر للمرة الأولى الشركة المنتجة للفيلم، ثم يظهر بعد ذلك عنوان الفيلم ثم أبطال الفيلم ثم الأفراد التقنيون، وذلك بمصاحبة مشاهد من الفيلم بموسيقى إيقاعية من بداية الجينيريك الى نهايته.

2- القراءة التضمينية:

جينيرك الفيلم هو البطاقة التعريفية للفيلم حيث تمتاز بأنها الإطار الذي يسمح بالتعرف على عنوان الفيلم وممثليه والطاقم التقني ومرحلة عرض الجينيريك تبدأ بظهور أول كادر سينمائي حيث يظهر الجينيريك بخلفية زرقاء.

وهو بمثابة المفتاح الذي من خلاله يمكننا الدخول الى الفيلم والذي يحتوي على عناصر مهمة لها علاقة مباشرة بالفيلم ومنها العنوان الذي يقوم بوظيفة إيضاحية.

فعملية إختيار عنوان الفيلم عملية مدروسة تنطوي على إنتقاء ممنهج للعنوان تبعا للموضوع المطروح في سياق الفيلم وبالتالي فهي نتاج عمل ممنهج ومدروس لهذا الأخير بين المخرج وكاتب السيناريو وفي الغالب يكون العنوان مفتاحيا يتضمن معاني دلالية مرتبطة إرتباطا وثيقا بموضوع الفيلم، وبالتالي فإن توظيف العناوين في الأفلام لا يأتي إعتباطا بل يحمل في طياته معاني توحي بالرسالة الموجودة

في الفيلم، ولكي نكشف عن الدور الذي وظف من أجله عنوان الفيلم المدروس والممثل في "ميقرية في دوارنا" لابد من القيام بعملية تحليل له، هذه العملية يمكن تقسيمها إلى مستويين:

أ-على مستوى اللغة:

_ميقرية هو مصطلح يطلق في اللهجة الجزائرية على المرأة المغتربة التي تقيم في دولة أجنبية.

- دوارنا هو مصطلح يطلق على المكان الريفي أو البيئة الريفية التقليدية التي يعيش فيها الجزائري.

ب-على مستوى الصورة:

إن التحليل التضميني للصورة التي ظهر من خلالها العنوان والذي كتب باللغة العربية وباللون الأبيض وبخلفية زرقاء، والمخرج تعمد إظهارها لأن اللون الأزرق يعطي دلالة رمزية تعبر عن الأحلام وهذا يعلن بطريقة إيحائية غير مباشرة عن الموضوع الذي إستعمله المخرج من أجل توصيل الرسالة إلى المشاهد والتي مفادها حلم شباب الدوار في الوصول إلى الضفة الأخرى، وهذا من أجل عيش حياة كريمة وهذا ما تمثل في عنوان الفيلم المكتوب باللون الأبيض والذي يرمز إلى الحياة والسعادة والنقاء والوضوح والحياة والأمل.

كما صاحب جينيريك الصورة جينيريك الصوت الذي تمثل في موسيقى الصوت الذي تمثل في موسيقى إيقاعية لأحمد حنيب.

وقد عرض عنوان الفيلم باللغة العربية نظرا لعامل البيئة الثقافية التي نشأ فيها المخرج عمر شوشان وهذا ما بين طبيعة الجمهور المستهدف وهو الجمهور المحلي.

3-المستوى الألسني:

في هذا الجينيريك تجلى مضمون الفيلم والذي اتضح من خلال عنوانه،وبرز هذا من خلال الرسالة الألسنية التي كانت كافية للتعبير عنه"ميقرية في دوارنا" الذي كتب بخط أبيض عريض في الجهة اليمنى وهذا دلالة على مدى أهمية العنوان وتأثيره في جذب انتباه المشاهد، فالرسالة الألسنية للعنوان تجعل المتلقي يتوق لمعرفة أحداث هذا الأخير.

ميقرية
في
دوارنا

المشهد الثاني:

1- القراءة التعينية:

يشمل ثلاث لقطات وهي في مشهد واحد حيث يبدأ المشهد الخاص بعودة رمضان والحسين إلى المنزل بلقطة عامة وبزاوية تصوير عادية ضمن حركة ثابتة للكاميرا والتي توضح الطاوس وهي تقوم بفتح الباب والتي كانت ترتدي تنورة حمراء وطرحة صفراء اللون مزخرفة بالأسود والبني والأبيض، وبلقطة متوسطة وبزاوية تصوير عادية ثم المجال والمجال المقارن ضمن حركة ثابتة للكاميرا، ثم تنتقل الكاميرا بحركة بانورامية أفقية لتوضح الطاوس وهي ترحب بأخيها المغترب رمضان الذي كان يرتدي قميص وسروال أزرق اللون ومعطف أسود وهو يسلم على أخته الطاوس بالإضافة إلى الحسين الذي كان خلف خاله رمضان والذي كان يرتدي سروال أزرق وقميص أصفر.

وبواسطة لقطة متوسطة عامة وأمريكية وبزاوية تصوير عادية وبحركة ثابتة للكاميرا تم عرض اللقطة الثالثة التي توضح جلوس الطاوس مع أخيها وإبنها في الصالون وتبادلهما أطراف الحديث، ضمن ديكور عصري يبرز أريكة بنية في وسط غرفة الضيوف عليها مفرش باللون الأبيض وأريكة ذات لون أحمر وذهبي، والجهة اليسرى للغرفة تتوسطهم زربية ذات زخرفة قبائلية باللون الأزرق والرمادي، وستار أبيض وذهبي يتوسط النافذة مصحوب بحواشي حمراء وصفراء على الجانبين مع وجود باقتان من الورد في زاوية الغرفة أحدهما حمراء والأخرى بنفسجية مع جدران بلون أبيض.

2-المستوى التضميني:

يتميز هذا المشهد بوصف جماليات المكان الذي بدأ فيه المخرج بعرض مشهد بيت الطاوس والذي يبدو منزلا بسيطا متواضعا ذو طابق تقليدي قبائلي، يشمل هذا المشهد على ثلاث لقطات والتي تصف بدورها المكان المتمثل في عودة رمضان إلى بيت أخته الطاوس بعد غياب دام عشر سنوات في فرنسا، فجماليات المكان تتمثل في لمة العائلة في الصالون والتي كانت كلها مشاعر وحب وشوق وحنين، وهذا دلالة على قيمة منتشرة في المجتمع الجزائري والمتمثلة في قيمة ومكان الفرد داخل عائلته وقيمة العائلة في حد ذاتها بالنسبة للفرد.

وفي قراءتنا التضمينية لهذا المشهد لابد من الوقوف على جماليات المحددات والعناصر المكانية لنحلل بعدها جمالية الشخصيات لنتبعها بجمالية المونتاج ثم حضور الزمان في المكان وكذا جمالية الديكور.

2-1جماليات المحددات المكانية:

تتمثل في عملية دراسة جماليات الألوان وكذا جمالية الإضاءة كعنصرين بهما يتم كشف المكان وبدونهما ينعدم.

أ- جمالية الألوان:

تعددت الألوان المستعملة في هذا المشهد وسنحاول التركيز على مختلف إستعمالاتها وتوظيفها.

- **اللون الأحمر:**

إعتمد المخرج في هذا المشهد بكثرة على لون أساسي الذي هو الأحمر، ونلمس ذلك في التنورة التي ترتديها الطاوس، وكذلك الأريكة وحواشي الستار الموجودة في غرفة الضيوف وباقة الورد.

حاول المخرج إبراز هذا اللون لتأكيد البعد الثقافي للبيئة الجزائرية القبائلية، فاللون الأحمر لون أساسي يبرز هوية وحضارة الثقافة القبائلية وكونه يرمز إلى المقاومة بالإضافة إلى أن توظيف هذا اللون ليس بصفة اعتباطية فهو يرمز أيضا إلى الشعور بالإنتماء والحب والثقة بالنفس فهو لون مثير لأنه مستوحى من النار والدم والثورة، وقد اعتمد عليه المخرج في لباس الطاوس ليجسد بذلك معنى ودلالة الحب بين الطاوس وأخيها رمضان.

- **اللون الأصفر:**

إعتمد المخرج في هذا المشهد بكثرة على لون أساسي وهو الأصفر ونلمس ذلك في الطرحة التي ترتديها الطاوس وكذا قميص الحسين بالإضافة إلى حواشي ستار غرفة الضيوف.

المخرج في هذا المشهد ركز على اللون الأصفر بإعتباره يجسد بيئة وهوية الثقافة القبائلية كونه يرمز إلى لون الشمس بإعتقادهم أنها مصدر القوة والسرور، بالإضافة إلى كونه رمز الشباب ويعتبر منشط الفكر من الجانب السيكولوجي، كما أن لهذا اللون مظاهر وجدانية تتمثل في البديهية والخبرة والإقبال على الحياة.

- **اللون الأسود:**

يظهر اللون الأسود كلون لمعطف رمضان بالإضافة إلى وجوده في طرحة الطاوس، وهو يرمز للأناقة والرقي وكذا إثارة الإنتباه.

- **اللون البني:**

يظهر اللون البني في لون الأريكة وكذا طرحة الطاوس وهو لون يرمز إلى الإستقرار والطمأنينة والصحة والطبيعة.

- **اللون الأبيض:**

إستعمل في هذا المشهد اللون الأبيض كلون لجدران غرفة الضيوف وكذا ستارها بالإضافة إلى وجوده في طرحة الطاوس وهو لون يرمز إلى النقاء والصفاء والسلام والطمأنينة.

- **اللون الأزرق:**

إستعمل في هذا المشهد اللون الأزرق كونه من الألوان الأساسية، ونلمس ذلك في قميص وسروال رمضان وكذا سروال الحسين بالإضافة إلى الزربية التي كانت تتوسط غرفة الضيوف.

اللون الأزرق هو لون النفوس الحساسة وهو يرمز إلى الوفاء والإخلاص بالإضافة إلى كونه لون البحر وكذا لون العلم القبائلي فهو يرمز إلى الثقافة القبائلية، إلى البحر الأبيض المتوسط والمحيط الأطلسي.

- **اللون الذهبي:**

تظهر جمالية اللون الذهبي في ستار وأريكة غرفة الضيوف وهو لون يرمز إلى القوة والصلابة والشباب.

- **اللون الرمادي:**

يظهر اللون الرمادي في لون الزربية التي تتوسط غرفة الضيوف وهو يرمز إلى الغموض والحيوية.

- **اللون البنفسجي:**

يظهر اللون البنفسجي في باقة الورد الموجودة في زاوية غرفة الضيوف وهو يرمز إلى الإستقرار والخيال والروحانية.

ب- جمالية الإضاءة:

إعتمد المخرج في هذا المشهد على إضاءة واحدة وهي إضاءة إصطناعية وسنحاول شرح ذلك فيما يلي:

في بداية المشهد نلمس إضاءة عامة للغرفة من أجل بداية المشهد ثم نبدأ نلمس تركيز في الإضاءة خاصة في وجه الممثلين الجالسين على الأريكة وهو ما يسمى بالإضاءة في الوجهLa lumière de face وهذا من أجل لفت إنتباه المشاهدين إلى وجه الممثلين المملوء بالإيماءات التي تعبر عن الحب والشوق والحنين والحسرة.

1-2-2- جمالية العناصر المكانية:

أ- الموقع:

للموقع عدة جماليات نستعرض أهمها في هذا المشهد، نبدأ تحليلنا من جمال الموقع الذي تشغله الشخصيات الرئيسية في المشهد، وهو غرفة الضيوف فموقع الشخصيات له جمالية في السياق، فهي تمثل في دلالتها الراحة والحماية وجماليتها تكمن في لقاء العائلة والديكور العصري الموجود في الغرفة فخي تحيلنا إلى قيمة البيت ومكانته لدى الفرد الجزائري.

ب- الإتجاه:

يحمل عنصر الإتجاه عدة ايماءات في مختلف الجوانب، لنركز أولا على إتجاه الكاميرا من خلف الممثلة في حركة أمامية وبحركة بانورامية أفقية أبرزت لنا جمالية المكان المتمثل في غرفة الضيوف فالمخرج يدعونا إلى مشاركة اللحظة التي كانت على وجه الطاوس ورمضان وإبنها الحسين ذلك لإبراز ملامح الشوق والحنين.

ج- الحجم:

تختلف الأحجام في الأماكن الحقيقية الواقعة عن الأحجام المصورة على الشاشة، فهذه الأخيرة تخضع لعدة معطيات أهمها تقريب وتبعيد الصورة.

في هذا المشهد تبدو الأحجام في الغرفة جد عادية حيث تظهر بأحجامها العادية غير أن هناك في المشهد بعض اللقطات التي ركزت على بعض الحجوم فمثلا ركز المخرج على وجه الشخصية ليظهر حجم أكبر وتبرز الايماءات التي تظهره سعيدا تارة وحزينا تارة أخرى.

د-الملمس:

ينتج هذا الإحساس بالملمس من خلال الإدراك البصري للمشهد المصور، وهو يعبر عن الخصائص السطحية له، فيتضح في هذا المشهد أن لون الغرفة أبيض وهذا ما أظهر لملمس ناعم، أين تتواجد الشخصيات وهذا لإبراز حالة الفرح والسعادة التي يعيشها

هـ-العمق:

العمق هو جزء من عملية التصوير وهو يحتوي على عدة جماليات، فحين نبدأ تحليلنا للعمق يتحدثون وعلامة الفرح والشوق على وجوههم، أما في العمق فتظهر جدران وديكور الغرفة وهذا للتركيز على الممثلين فوجودهم يبرز مدى أهميتها بالنسبة للصورة وأن الديكور والجدران لا تمثل سوى خلفية فقط.

1-2-3- جمالية المكان:

إن المكان الذي اختير من أجل تصوير المشهد والمتمثل في غرفة الضيوف قد أضاف مدلولات ثقافية في غاية الأهمية، حيث عمد المخرج على إستخراج من المنظر ما هو مناسب وبالتالي فما هو مناسب يحمل جماليات واضحة وبالتالي فإن المكان الذي صور فيه المشهد أعطى رونق وجمال يكتسب من خلاله المشهد أهمية على إستقطاب وجذب أعين المشاهدين أكثر فأكثر.

1-2-4-جمالية الشخصيات والمكان:

الشخصية والمكان ثنائية متلازمة حيث أن الشخصية هي جزء من المكان بينما المكان يمثل الفضاء التي تتفاعل فيه الشخصيات حيث يعتبر المكان مسرحا للشخصيات وذلك من أجل القيام بأدوارهم فيه، تعددت في هذا المشهد الشخصيات في مكان واحد حيث نجد كل من رمضان والطاوس والحسين متواجدين في غرفة الضيوف جالسين على الأريكة يتبادلان أطراف الحديث، وهذا ما جعلنا

ندرك العلاقة بين الشخصيات والمكان، فهي علاقة تشابهية فالشخصيات تبدو سعيدة وفي حالة راحة في المكان الموجودين فيه.

1-2-5-جمالية المونتاج:

المونتاج ليس مجرد جمع لقطات المشهد وفقط وإنما هو تنسيق اللقطات، ولجمالية المونتاج صلة وثيقة بالمكان، فهو يتيح فرصة التنقل بين أجزاء المكان أي إختيار الأماكن الضرورية للمشهد، ولقد ظهر في هذا المونتاج عدة خصائص أهمها التسلسل وذلك من حيث ربط المشاهد بتوضيح الفكرة، وقد إستعمل المخرج في ذلك طريقة المزج بين اللقطات من أجل إعطاء الإحساس بالإنتقال من جزء لآخر.

1-2-6-حضور الزمان في المكان:

لا يمكن تصور المكان بدون زمان سواءا في حياتنا الطبيعية أو في المشهد السمعي البصري، فهما مترابطان بشكل كبير، ولعل ترابطهما هذا هو الذي يخلق لدى المشاهد الإحساس بالحدث.

يظهر جليا أن الزمن المستعمل في هذا المشهد هو تجسيد للزمان الحقيقي الحالي، من خلال الإيحاءات المكانية بكل تقسيماتها في اللباس وشكل وديكور الغرفة دلالة على أن هذا المشهد هو الوقت الحالي.

1-2-7-جمالية الديكور (الأشياء):

الأشياء الموضوعة في المشهد ليست إعتباطية وإنما تحمل الكثير من التفسيرات والتأويلات التي توضخ فكرة المشهد وأيضا وضع المشاهد أمام إيحاءات غير لفظية.

في هذا المشهد نبدأ تحليلنا لجماليات الأشياء إبتداء من غرفة الضيوف إذ نلاحظ أريكة بنية وأخرى حمراء وزربية تتوسط الغرفة، وترمز الأريكة إلى الراحة، بالإضافة إلى باقتان من الورد في زاوية الغرفة إحداها ذات اللون الأحمر والأخرى ذات اللون البنفسجي.

3-المستوى الألسني:

برزت جماليات المكان من خلال الرسالة الألسنية التي كانت معبرة عنها وكافية في تبليغها ،من خلال فرحة" الطاوس" التي كانت ترحب بأخيها "رمضان" "الطاوس: عسلامة خويا "، وفي إجابة

"رمضان" لأخته: توحشتك أختي توحشتك" ،دليل على أهمية وقيمة الفرد بالنسبة لعائلته وكذا أهمية العائلة بالنسبة للفرد في حد ذاته. وفي شوق وحنين أفراد العائلة لبعضهم البعض وفي قول"الطاوس: أخويا العزيز لوكان نقلك نهار لحقني التلغرام موتاغ"، دلالة على خوف واهتمام العائلة بأفراد أسرتها رغم بعد المسافة بينهم، بالإضافة إلى علاقة الدليل اللساني باللهجة القبائلية المعربة والتي تحمل رنة زادت من جمالية اللهجة القبائلية المعربة من خلال النغمة واللحن التي كانت تصورها في تبليغ الرسالة الألسنية ،وذلك من خلال احتواء الدليل اللساني على بعض الكلمات بلغة قبائلية محضة، والتي تمثلت في أماك ثليظ بمعنى كيف حالك، موتاغ موت، وهذا دليل أيضا على تمسك المجنمع القبائلي بلهجته ولغته والحفاظ عليها واعتبارها هوية تعكس تاريخ وحضارة هذا المجتمع.

المشهد الثالث:

1-القراءة التعيينية:

يبدأ المشهد بلقطة عامة وبزاوية تصوير عادية ضمن حركة ثابتة للكاميرا بمنظر طبيعي من أشجار خضراء وبيوت تعكس البيئة الثقافية القبائلية مغطاة بقرمود أجوري وبلقطة عامة ثم لقطة الزوم فقريبة جدا فمتوسطة وبزاوية تصوير عادية ضمن حركة بانوراميه عمودية وثابتة للكاميرا، يظهر سعيد وهو جالس على كرسي متحرك في الفضاء الخارجي للحي والذي كان يرتدي قميصه أزرق ومعطف بني وسروال اسود بالإضافة الى جوارب ومنشفة بيضاء اللون موضوعة على رجليه وهو يتكلم مع الحسين الذي كان يرتدي سروال أزرق وقميص أصفر ومعطف أسود حيث تبرز الصورة أيضا خلفهما شباب وأطفال الحي بالإضاءة إلى دكان وبيوت قرمودية باللون الأبيض.

2- القراءة التضمينية:

يبدأ المخرج بعرض جماليات المكان في هذا المشهد بمنظر طبيعي جميل يعكس البيئة القبائلية، ثم قام بعرض أحد أحياء القرية والتي كان يتواجد فيها السعيد رفقة الحسين وتتجسد جماليات المكان في هذا المشهد من خلال إبراز المخرج لخصائص ومكونات البيئة القبائلية ونمطية العيش فيها حيث عمد المخرج إلى إبراز البيوت القرمودية دلالة على أصالة وتمسك المجتمع الجزائري وبالأخص القبائلي في الحفاظ على القيم الثقافية وعلى هوية وحضارة هذا المجتمع.

ولتحليل هذا المشهد ضمنيا نذكر أهم جماليات المحددات والعناصر المكانية لنحلل بعدها كل من جماليات الشخصيات والمونتاج وكذا الديكور،إضافة إلى حضور الزمان في المكان.

2-1-جماليات المحددات المكانية:

أ- جمالية الألوان:

هذا المشهد مليء بالألوان وسنحاول تفسيره كما يلي:

– الأزرق:

يظهر اللون الأزرق في هذا المشهد كلون أساسي يرمز إلى النزاهة والإخلاص والوفاء والبرودة والهدوء فهو يستعمل في الكثير من الأحيان للتعبير عن الأفكار الخاصة بالأشياء الصعبة المنال.

– البني:

نلمس اللون البني في هذا الشهد في معطف السعيد وهو لون يرمز إلى الطمأنينة والإستقرار والصحة والطبيعة.

– الأسود:

يظهر اللون الأسود في هذا المشهد من خلال سروال السعيد ومعطف الحسين وهو لون يرمز إلى الحزن والرقي والاناقة والاثارة والانتباه والرسمية.

– الأصفر:

نلمس اللون الأصفر في هذا المشهد من خلال قميص الحسين وهو لون يرمز إلى الأمل والإخلاص والتغيير.

– الأبيض:

إعتمد المخرج في هذا المشهد بكثرة على اللون الأبيض ويظهر ذلك في جوارب ومنشفة السعيد والبيوت ودكان القرية، ويرمز اللون الأبيض إلى السعادة والحياة والسلام والنقاء والبراءة والإشراق والهدوء والتنظيم.

ب– جمالية الإضاءة:

لا شك أن الإضاءة تلعب دورا مهما في تبليغ جمالية المكان السينمائي فهي ليست مجرد مشاهد فنية بسيطة وإنما لها جماليتها وخصوصياتها، وقد إعتمد المخرج في تصوير هذا المشهد على الإضاءة الطبيعية وذلك بالإعتماد على ضوء الشمس الذي أضاء المكان وزاد من جماليته.

2–2– جمالية العناصر المكانية:

وضف المخرج في هذا المشهد جميع العناصر المكانية وسنحاول شرحها فيما يلي:

أ- الموقع:

جماليات الموقع في هذا المشهد تكمن في تصوير منظر طبيعي رؤيته تسر الناظرين وتبعث في النفس الراحة والرخاء، ثم يتحول المشهد من لقطة عامة إلى متوسطة والتي يظهر فيها السعيد مع الحسين في وسط الحي الذي تحيط به بيوت قرميدية تقليدية، حيث صور هذا المشهد في الصباح وقد ركز المخرج على هذا الموقع لأنه مهم ولأبعاده الجمالية التي يرحل بها والتي تجسدت في هذا المشهد لأنها تعرف بطبيعية الحياة في المنطقة.

ب- الإتجاه:

الإتجاه له حضوره وبعده السيكولوجي في هذا المشهد وأول إتجاه سنوليه بالتحليل هو إتجاه السعيد في اللقطة وهو يحمل بكلتا يديه المنظار وكأنه يريد معرفة شيء معين بالإضافة تواجد كاميرا أمام الممثلين بحركة أمامية وكأن المخرج يدعونا الى إكتشاف جماليات المكان المتواجدين فيه.

ج-الحجم:

يتحدد الحجم بالنسبة للمسافة التي تحددها الصورة فكلما كان في الأمام كان حجمه أكبر وكلما إبتعد صغر حجمه، ولقد تعددت الأحجام في هذا المشهد حيث يظهر كل من حجم سعيد والحسين كبير وذلك من أجل إبراز حركة وايماءات كل منهما وقد إستعمل المخرج في هذا المشهد الأحجام الطبيعية من أجل إبراز خصائص المنطقة من جهة وإعطاء البعد الجمالي لها من جهة أخرى كالأشجار والبيوت.

د-الملمس:

الإحساس الذي ينتج لنا من الملمس في هذا المشهد هو الملمس الناعم ويتضح ذلك من خلال البيئة الطبيعية التي هو فيها هذا ما زاد من جمالية المكان بشكل بارز وإنعكاسها على موضوع المشهد.

هـ-العمق:

العمق ملازم لعملية التصوير وهو يحمل عدة جماليات نحاول ابرازها في هذا المشهد:

إبتداء من اللقطة الأولى التي تبرز جمالية المكان الطبيعي والتي تحيلنا إلى اللقطة الموالية صور في نفس المكان وهذه اللقطة تظهر صورة السعيد والحسين وهم يتحدثون، أما في العمق فتظهر البيوت القرمودية وكذا الأشجار، حيث تبرز لنا أن هذه الخلفية بالنسبة للشخصين لا تمثل الا بعدا جماليا للصورة

2-3- جمالية المكان:

إن المكان الذي اختير من أجل تصوير المشهد والمتمثل في الفضاء الخارجي قد أضاف مدلولات ثقافية في غاية الأهمية وبالتالي من خلال البيوت القرميدية وبالتالي فالمكان الذي صور فيه المشهد يبرز لنا جمالية المكان الطبيعي، حيث ركز المخرج في هذا المشهد على الشخصين ويعود السبب في ذلك إلى محاولة المخرج التركيز على ملامحها على حساب المكان.

2-4- جمالية الشخصيات والمكان:

للشخصية علاقة أساسية بالمكان فهو المسرح الذي تجري فيه الأحداث حيث تعددت الشخصيات في هذا المشهد في مكان واحد حيث نجد كل من سعيد والحسين متواجدين في وسط الحي وهذا ما يبرز العلاقة الأكيدة بين الإنسان البربري والطبيعة، وهذا ما زاد من جمالية المكان وأهمية العلاقة الوطيدة بين الشخصين والمكان.

2-5- جمالية المونتاج:

يسمح المونتاج في هذا المشهد بخلق مرونة عالية في المكان من خلال التنقل بين أجزاء المشهد وهذا ما أدى إلى خلق تسلسل بين اللقطات فالمخرج بدأ بعرض منظر طبيعي عام ثم إنتقل الى التركيز على الشخصين الموجودين في المكان وهذا التسلسل المنطقي يسمح للمشاهد بالفهم الجيد للمشهد.

2-6- حضور الزمان في المكان:

يتغلغل الزمان في المكان ويرتبط معه، ليشكلا معا ثنائية تنتج معنى للمشهد، وهذا الإرتباط هو الذي يجسد الإحساس بالمكان، حيث أن الزمن الفعلي لهذا المشهد هو الزمن الحالي وذلك من خلال لباس السعيد والحسين وهذا الحضور بين الزمان والمكان هو الذي يجعل المشاهد يتفاعل مع الحدث.

2-7- جماليات الديكور (الأشياء):

إعتمد المخرج على ديكور طبيعي من خلال تصوير هذا المشهد في بيئة طبيعية، وهذا ما يبرز جماليات المشهد الذي يتكون من أشجار وبيوت قرميدية والذي يترجم الجماليات التي تزخر بها الطبيعة مشكلة في ذلك لوحة فنية طبيعية أبدع الخالق في تصويرها.

3-المستوى الألسنية:

تجلت جماليات المكان الطبيعي من خلال الرسالة الألسنية التي تحمل في طياتها مدلولات معبرة عنه، وذلك من خلال الحوار الذي أجري بين "السعيد" و"الحسين"، "السعيد: هذا نت لحو"، "الحسين: هذا أنا ايه، راك حطا ليوما ياه"، وهذا دليل على روح المداعبة بين أفراد المجتمع الريفي وكذا بساطة وتواضع هذا الاخير ، وفي قول "السعيد:اني شفت خالك لبارح كيجا من فرنسا، اي عيب عليك ألحسين أو قتلكم أنا النملة الحمرة كيتدخل للدوار نفيقلها، لمهم كاش مجاب معاه من فرنسا"، دلالة على صغر الدوار من جهة ومن جهة أخرى دلالة على اهتمام أفراد القرية بفرنسا، واعتبارها جنة على الأرض، فيها كل مالذ وطاب فكل ماتدركه الحواس وتشتهيه النفس وتريده موجود فيها، وفي قول "السعيد: نشالله متنسونيش برك ألحو، نهار تفروها دوني نحوس نشلل شويا عينيا راني صوفت فدوار هذا يالحسين"، دليل لساني كافي في تبليغ قوة إيمان الفرد وكذا ملل الإنسان المعاق في بعض الأحيان ،خاصة وجوده الدائم في نفس المكان وفي نفس البيئة المتمثلة في الدوار، كما نجد دليل لساني معبر بقوة عن ملل وكره الشاب الريفي للحياة التي يحياها ورغبته الجامحة في بلوغ الضفة الأخرى بأي طريقة ومهما كلف الأمر،كما نجد أيضا قول "السعيد: دحمان الميقري أو جا من فرنسا لبارح وجاب صوندغين بنتو معاه ولات مرا يالحسين مرا الله يبارك ملاح لنسبا، خدعتني الصحة برك ألحسين الصحة"، دلالة على طمع الحسين في الحصول على شهادة الإقامة الفرنسية من خلال اعتماد صوندغين كوسيلة لبلوغ ذلك، بغض النظر عن العواقب التي ستأتي بعد ذلك وكذا تأسف السعيد على حالته الصحية وإلا كان هو السباق إلى ذلك ، بالإضافة إلى قول السعيد:أواه سبقوك سبقوك

يالحو، دليل لساني يعبر عن شباب القرية الذين يرغبون في الوصول إلى صوندغين والظفر بها من أجل التخلص من الدوار وتسهيل الطريق إلى فرنسا بالنسبة لهم، واعتباره واقع حقيقي ليس ببعيد.

المشهد الرابع:

1-القراءة التعينية:

يشمل هذا المشهد على لقطتين وهي في مشهد واحد حيث يبدأ هذا الأخير بلقطة عامة وبزاوية تصوير عادية ضمن حركة ثابتة للكاميرا والتي توضح الطاوس وهي ترتدي تنورة وردية اللون مزخرفة بالأبيض وطرحة صفراء مزخرفة بالأسود والبني والأبيض في غرفة الضيوف وهي تقدم القهوة لأخيها رمضان الذي يرتدي بيجاما زرقاء وإبنها الحسين الذي يرتدي قميص أبيض مزخرف بالأحمر والأسود وشورت أزرق، ضمن ديكور تقليدي عصري يبرز مطرح أحمر مزخرف بالذهبي ووسادة بيضاء اللون مزخرفة بالبرتقالي والأحمر والأزرق تتوسط الغرفة زربية وردية مزخرفة بالرمادي والأسود والأزرق والأخضر والبرتقالي عليها مائدة مستديرة فوقها صينية نحاسية، فيها إبريق قهوة وفناجين ومكتبة خشبية فيها شراشيف بيضاء فوقها أواني تقليدية ذات طابع قبائلي أصيل مع أواني عصرية، بالإضافة إلى باقة من الورد ذات اللون الأحمر وبلقطة متوسطة وبزاوية تصوير عادية ضمن حركة ثابتة للكاميرا ثم عرض الطاوس وهي جالسة مع أخيها رمضان وإبنها الحسين في لمة عائلية.

2-القراءة التضمينية:

يبين هذا المشهد دخول الطاوس إلى غرفة الضيوف لتقديم القهوة لأخيها رمضان وإبنها الحسين، وقد تم توظيف الفضاء المكاني المتمثل في غرفة الضيوف لأن غرفة الضيوف في الموروث الثقافي الجزائري لها رمزيتها الثقافية، وقد أبرزت اللقطة العامة الموظفة جمالية المكان الذي إحتوى على مجموعة من الديكور التي تتماشى مع عادات وتقاليد المجتمع الجزائري.

2-1-جمالية المحددات المكانية:

تتمثل في عملية دراسة جمالية الألوان وكذا جمالية الإضاءة.

أ- جمالية الألوان:

تنوعت الألوان المستعملة في هذا المشهد وسنحاول شرحها فيما يلي:

– اللون الوردي:

نلمس اللون الوردي في تنورة الطاوس وكذا لون الزربية وهو لون يرمز إلى الجمال والرقة والسحر والحب والحساسية والرومانسية والحلاوة والأنوثة وذلك من أجل ترسيخ المشهد في ذهن المشاهد وكذا إبراز جمالية الغرفة.

– اللون الأصفر:

تم توظيف اللون الأصفر كلون أساسي في طرحة الطاوس وهو لون يرمز إلى الفرح والسرور والنجاح والإقبال على الحياة والأمل، واللون الأصفر هو لون منشط لخلايا الفكر.

– اللون الأسود:

يظهر اللون الأسود في قميص الحسين وفي الزربية واللون الأسود يدل على القوة والأناقة والرقي والإنتباه.

– اللون البني:

إستعمل في هذا المشهد اللون البني كلون من الألوان الحارة في طرحة الطاوس وهو يرمز إلى الصحة والطمأنينة والإستقرار.

– اللون الأبيض:

نلمس اللون الأبيض في تنورة وطرحة الطاوس وقميص الحسين وفي لون الوسادة وكذا الشراشيف هو لون يرمز إلى الصفاء والنقاء والسلام والطهارة لذلك وظف في هذا المشهد ليزيد من جماليته.

– اللون الأزرق:

يظهر اللون الأزرق كلون من الألوان الأساسية في بيجاما رمضان وشورط الحسين وفي لون الوسادة والزربية وهو لون يرمز إلى الهدوء والإستقرار والوفاء وقد وظف هذا اللون من أجل إبراز الشخصيتين وكذا جمالية للمكان المتواجدين فيه.

– اللون الأحمر:

تم توظيف اللون الأحمر كلون من الألوان الأساسية في المطرح والوسادة وكذا باقة الورد وهو لون يرمز الى الحب والثقة بالنفس والدم والثورة.

– اللون الذهبي:

نلمس اللون الذهبي في المطرح وهو لون يرمز إلى القوة والصلابة والشباب والحيوية.

– اللون البرتقالي:

يظهر اللون البرتقالي كلون من الألوان الثانوية في لون الزربية وكذا الوسادة وهو لون يرمز إلى المجد والإعتزاز والتباهي والتآلف والعظمة والإعجاب والترحيب والود وهو لون محبب للنفس لهذا إختاره المخرج كفراش لأرضية الغرفة وهذا ما زاد من جماليات المشهد.

– اللون الرمادي:

إستعمل في هذا المشهد اللون الرمادي في لون الزربية وهو لون يرمز إلى الحيوية والغموض.

– اللون الأخضر:

تم توظيف اللون الأخضر كلون من الألوان الثانوية في لون الزربية وهو لون يرمز إلى الحياة والربيع والأمل والحكمة والراحة والسكينة ويتخذ كرمز للسلام وله أبعاد سوسيوثقافية جيدة في المجتمعات العربية التي تجعل منه لون المساجد والعمائم.

ب– جمالية الإضاءة:

تعتبر الإضاءة عنصر جمالي في هذا المشهد فهي تساهم بشكل كبير في خلق جو درامي منسجما دلاليا وجماليا وتعطي التأثير المطلوب للصورة بجعل الأجسام والألوان الموجودة في المكان تعطي التأثير المطلوب للصورة يجعل الأجسام والألوان الموجودة في المكان أكثر إضاءة ووضوح حيث نلمس في هذا المشهد إضاءة إصطناعيةإعتمد عليها المشهد لإبراز جمالية الغرفة من خلال الإضاءة العامة لها .وهذا في بداية المشهد ثم يبدأ تركيز الإضاءة في وجه الممثلين الجالسين على المطرح وذلك بغرض إبراز ملامح وتعابير وجههم.

2-2-جمالية العناصر المكانية:

أ- الموقع:

الموقع الذي تشغله الشخصيات في هذا المشهد يمتاز بعدة جماليات كون المخرج عمد إلى تصويره في فضاء فني (غرفة الضيوف) فهو يحمل في دلالته الراحة والجو العائلي يبين الحميمية الموجودة بين أفراد هذه العائلة وهذا ما أبرز جمالية هذا الموقع.

ب- الإتجاه:

للاتجاه عدة إيحاءات في مختلف الجوانب وفي هذا المشهد بدأ تركيز الكاميرا من أمام الشخصيات في حركة أمامية وبحركة ثابتة أبرزت جماليات المكان المتمثل في غرفة الضيوف وما زاد تشويقا هو التركيز على وجه الممثلين وذلك لمشاركة اللحظة التي تعيشها العائلة والتي كانت تبدو في حالة تشاور وهذا ما بين دور العائلة في الإهتمام بمصالح أفرادها.

ت- الحجم:

في هذا المشهد تبدو الأحجام في الفضاء الداخلي (غرفة الضيوف) جد عادية حيث تظهر بأحجامها العادية، غير أن هناك في المشهد بعض اللقطات التي ركزت على بعض الحجوم من خلال تركيز الكاميرا على وجه الممثلين ليظهر الحجم أكبر لتبرز تعبيرات وإيماءات وجوههم التي تظهر لعلامات الدهشة والتعجب تارة والرجاء والفرح تارة أخرى.

د-الملمس:

الإحساس بالملمس في هذا المشهد البصري يعبر عن الخصائص السطحية له، فيتضح في هذا المشهد أن لون الغرفة أخضر مزرق وهذا ما أظهر الملمس الناعم، بالإضافة إلى توظيف ملمس خشن وهذا ماتمثل في الديكور التقليدي والعصري للغرفة والذي أعطى رونق وجمالية للمكان.

هـ- العمق:

عند تحليلنا للعمق في هذا المشهد تظهر صورة الممثلين وهم يتبادلون أطراف الحديث وعلامات التعجب والرجاء والفرح على وجوههم، أما في العمق فتظهر جدران وديكور الغرفة وهذا للتركيز

على الممثلين فوجودهم يبرز مدى أهميتهم بالنسبة للصورة وأن الديكور والجدران في هذا المشهد لا تمثل سوى خلفية فقط.

2-3-جمالية المكان:

صور هذا المشهد في فضاء داخلي (غرفة الضيوف) وقد أبرزت اللقطات الموظفة ديكور الغرفة الذي أعطى مدلولات ثقافية جد مهمة وقد جعل المخرج هذا المكان جزء من موقع أحداث الفيلم للدلالة على ما شكلته البيئة القبائلية بلهجتها المحلية والتي تعتبر إحدى مكونات الشخصية الجزائرية العريقة والتي تبرز هوية وقيم وحضارة المجتمع الجزائري وهذا ما زاد من جماليته.

2-4- جمالية الشخصيات والمكان:

للشخصية علاقة وطيدة بالمكان، وتعددت الشخصيات في هذا المشهد في مكان واحد حيث نجد كل من رمضان والطاوس والحسين متواجدين في غرفة الضيوف، جالسين على المطرح يتبادلون أطراف الحديث وهذا ما جعلنا ندرك العلاقة بين الشخصيات والمكان فهي علاقة تشابهية فالشخصيات تبدو في حالة تشاور وتعجب ورجاء وفرح في المكان الموجودين فيه.

2-5-جمالية المونتاج:

لجمالية المونتاج صلة وثيقة بالمكان فهو يتيح فرصة التنقل بين أجزائه، أي إختيار الأماكن الضرورية للمشهد، ولقد ظهر في هذا المونتاج عدة خصائص أهمها التسلسل وذلك بربط المشاهد لتوضيح الفكرة، وقد إستعمل المخرج في ذلك طريقة المزج بين اللقطات من أجل إعطاء إحساس بالإنتقال من جزء لآخر.

2-6-حضور الزمان في المكان:

المكان والزمان ثنائية متلازمة فهما مرتبطان بشكل كبير، فللمكان قدرة على توليد الأزمنة الضمنية، ويظهر في هذا المشهد أن الزمن المستعمل هو تجسيد للزمان الحالي من خلال الإيحاءات المكانية بكل تقسيماتها من حيث الديكور واللباس.

2-7-جمالية الديكور (الأشياء):

إن للأشياء إستخداماتها الرمزية حيث تعبر عن عدة أبعاد نفسية وإجتماعية وثقافية، ويحدث هذا في المشهد الفيلمي بفضل الإستخدام الروائي لها فهي تعطي فكرة واضحة عن المشهد وتعطي إيحاءات غير لفظية للمشاهد.

ونبدأ تحليلنا لجماليات الديكور (الأشياء) في هذا المشهد من غرفة الضيوف إذ نلاحظ مطرح أحمر مزخرف بالذهبي وزربية وردية مزخرفة بالرمادي والأسود والأزرق والأخضر والبرتقالي تتوسط الغرفة عليها مائدة مستديرة فوقها صينية نحاسية بالإضافة إلى وجود مكتبة خشبية تزينها أواني عصرية وتقليدية مع باقة من الورود الحمراء، فتناسق هذا الديكور رفع من هذا العمل وخلق صورة جمالية للمكان تجذب المشاهد ومما زادها أكثر جمالية هو محاكاة هذا الديكور للبيئة الجزائرية القبائلية والعادات التي يزخر بها المجتمع الجزائري.

3-المستوى الألسني:

تجسدت جماليات المكان من خلال الرسالة الألسنية التي برزت بشكل جلي، وذلك في قول "الطاوس: ايه عمري ماشفت لي يشرب القهوة علحداش"، دلالة على تمسك المجتع الريفي بعادة التبكير، واعتبارها ميزة من مميزات هذا الأخير، وكذا في قولها: "ايه علابيها بعتوك بثريكو دبو وأنا حصلت فيك"، رسالة ألسنية تدل على الحالة المأساوية التي يرثى لها، والتي يعيشها المغترب وعن الوضعية المؤسفة التي عاد فيها رمضان فارغ الأيدي إلى الدوار عند أخته الطاوس وهذا ماأبرز ووضح حقيقة ديار الغربة التيس تبدو لدى شباب القرية بمثابة نعيم الخلد.

وفي قول "الحسين: لالا مشي فلعرس عند نسابي"، دلالة على إلى إستمرار حلم الحسين وتأكده من إصابة الهدف، أما في قول "الطاوس : تلزميي تاكفرت، وراس لي حطيت عليه القنطار تاع التراب يالوكانم متجيبليش لافيش دوباي كل شهر متدخلها لداري"، وهذا دليل ألسني يبرز تمسك أفراد المجتمع الريفي بأداء كل فرد واجباته، خاصة مسؤولية الرجل الريفي في اعتماده على نفسه في كسب رزقه وفي استقراره، كما برز إصرار "الطاوس" على الحسين في تحمل مسؤوليته خاصة في لفظة تالزميي

تاكفرت التي جاءت باللغة القبائلية ، وفي قولها زيد جيبلي بنت ناس أنا منين نوكلها، دلالة على أن هذه العائلة بسيطة وميسورة الحال.

أما في قول "الحسين: شكون لي قالك توكليها متجيش تعيش معاك وشبيك تديني لفرنسا لافيش دو باي اونورو قلها أخالي"، رسالة ألسنية دالة على طمع الحسين في الزواج ب"صوندغين" واستعمالها كوسيلة لبلوغ فرنسا، وكذلك محاولة اقناع أمه الطاوس وتحبيب فكرة الزواج بصوندغين لديها من خلال إغرائها بالورو الفرنسي من ناحية ومن ناحية أخرى هناك دلالات واضحة على مساعدة ومساندة رمضان لإبن أخته الحسين في محاولة إقناع الطاوس بهذه الفكرة من خلال لفظة قلها أخالي.

المشهد الخامس:

1-القراءة التعيينية:

صور هذا المشهد في فضاء خارجي تمثل في أرض زراعية خضراء في القرية الموجود بها كباش حيث يبدأ المشهد بلقطة عامة وبزاوية تصوير عادية ضمن حركة ثابتة للكاميرا وبحركة بانورامية أفقية توضح الحسين الذي كان يرتدي سروال أزرق وقميص أبيض رفقة خاله رمضان الذي كان يرتدي سروال أزرق ومعطف أسود وهما يحاولان سرقة كبش.

2-القراءة التضمينية:

يصور هذا المشهد فضاء خارجي طبيعي تمثل في أرض زراعية في القرية، حيث يظهر الحسين وخاله رمضان وهما يحاولان سرقة كبش، وقد أضافت تكوينات المكان وجغرافيته جمالية على الصورة بتشكيل مناخ بصري وطرح موضعي من خلال حمل المكان لعناصر الزينة البصرية التي تمثلت في نباتات خضراء المريحة للنفس والبصر.

ولتحليل هذا المشهد ضمنيا نبدأ من ذكر أهم جماليات المحددات والعناصر المكانية بالإضافة لجماليات الشخصيات والمونتاج والديكور وحضور الزمان في المكان.

2-1-جماليات المحددات المكانية:

أ- جمالية اللون:

- اللون الأخضر:

يظهر اللون الأخضر في هذا المشهد من خلال الأرض الزراعية الخضراء فلطالما إرتبط هذا اللون بالإيحاءات المبهجة والتفاؤل والجمال المستمد من جمال الطبيعة وهو يرمز إلى التجديد والنمو والحياة والربيع والأمل والراحة.

- اللون الأزرق:

نلمس اللون الاورق في هذا المشهد كلون من الألوان الأساسية في سروال الحسين ورمضان وهو يرمز إلى الهدوء والإستقرار والوفاء والولاء والتضرع والإبتهال.

– اللون الأبيض:

إستعمل اللون الأبيض في قميص الحسين وهو لون يرمز إلى النقاء والصفاء والطهارة والسلام.

– اللون الأسود:

يرمز اللون الأسود إلى الحزن والرقي والأناقة والقوة ونجد ذلك في معطف رمضان.

ب– جماليات الإضاءة:

للإضاءة دور مهم في تبليغ جمالية المكان وخصوصياته وما زاد من جمالية هذا المشهد إعتماد المخرج على الإضاءة الطبيعية المستمدة من ضوء الشمس حيث نقلت مكوناته بشكل واضح بعيدا عن برجزة الصورة الوهمية عن المكان بكل تفاصيله، وقد ساهمت هذه الجغرافية المتنوعة بجماليتها في ملامسة ذوق المشاهد.

2–2–جمالية العناصر المكانية:

ا–الموقع:

جماليات الموقع في هذا المشهد تكمن في تصويره في بيئة طبيعية رؤيتها تبعث في نفس المشاهد الشعور بالراحة والرخاء.

ب–الإتجاه:

الإتجاه له حضور وبعد نفسي سيكولوجي وفي هذا المشهد بدأ المخرج بأول إتجاه خلفي لكل من رمضان والحسين وكأنه يريد إطلاعنا على شيء معين ثم تم الإنتقال بإتجاه الكاميرا من أمام الممثلين.

ج–الحجم:

في هذا المشهد تبدو الأحجام في الفضاء الخارجي عادية حيث تظهر بأحجامها الطبيعية وذلك من أجل إبراز خصائص المنطقة وإعطائها بعدا جماليا من خلال الفضاء النباتي الذي تزخر به.

د–الملمس:

الإحساس بالملمس في هذا المشهد البصري أظهر ملمس خشن وهذا تمثل من خلال الديكور الطبيعي لهذا المشهد والذي أعطى راحة نفسية وحيوية وجمالية للمكان.

هـ–العمق:

عند تحليلنا للعمق في هذا المشهد تظهر صورة الحسين ورمضان وهم يتشاورون إستعدادا لسرقة الكبش وعلامات التركيز والخوف على وجوههم، أما في العمق فتظهر أرض زراعية خضراء وهذا للتركيز على الممثلين في هذا المشهد من جهة وجماليات المكان الطبيعي من جهة أخرى.

2–3–جماليات المكان:

إختار المخرج البيئة الطبيعية لتصوير هذا المشهد، ولقد أبرزت اللقطة الموظفة جانبا من المكان الذي تمثل في أرض زراعية خضراء والتي توحي بأن هذه الأرض لها سحر وخصوصية والتي أعطت للمكان جمالية بالغة الأهمية وذلك حسب ما يتوافق مع طبيعة البيئة الجزائرية.

2–4–جمالية الشخصيات والمكان:

للشخصيات إرتباط وثيق بالمكان الذي تجري فيه أحداث الفيلم، وفي هذا المشهد نجد كل من رمضان والحسين متواجدين في رقعة خضراء وهذا ما أبرز هذا الإرتباط بين الفرد الجزائري والطبيعة فهو إبن بيئتة، وقد ساهمت هذه الجغرافية والمناخ في إبراز جماليات هذا المكان.

2–5–جماليات المونتاج:

سمح المونتاج في هذا المشهد بخلق صلة وثيقة بالمكان وذلك من خلال التسلسل الموجود في المشهد وذلك بغية توضيح فكرة المشهد وتقديمها في أجمل حلة.

2–6–حضور الزمان في المكان:

للمكان والزمان إرتباط وثيق، فلا يمكن تصور أحدهما دون الآخر وهذا الإرتباط هو الذي يخلق لدى المشاهد الإحساس بالحدث وهذا ما تجسد في هذا المشهد من خلال إيحاءات مكانية بكل تقسيماتها فهي تحيل إلى الزمن المستعمل وهو الزمن الحالي.

2-7-جمالية الديكور (الأشياء):

للديكور رمزية بارزة في هذا المشهد وقد إعتمد المخرج على ديكور طبيعي من خلال تصويره في بيئة طبيعية تعكس جمالية هذا المكان الذي تزاوج فيه ضوء الشمس مع الغطاء النباتي وهذا ما أعطى رونق وحيوية للمشهد.

3-المستوى الألسني:

تتضح جماليات المكان من خلال الرسالة الألسنية الكافية في تبليغها من خلال الحوار الذي أجري بين الشابة لمياء و بنات الدوار "لمياء: مساء الخير عليكم"، "بنات الدوار: مساء الخير"، وهذا دلالة على تمسك شابات الدوار بقيمة إلقاء التحية و باحترامهم لدى بعضهم البعض، أما في الرسالة الألسنية " للبنت الأولى: واش لمياء كاش جديد مع لحسين"، دلالة على أن البنت تريد معرفة أخبار الحسين إذا ماكان من المهتمين بأمر صوندغين بعد ماجيئها للدوار.

أما إجابة "لمياء عليها: نوغمالوا صافا"، دلالة على حب المرأة الريفية لابن بيئتها و تشبثها و تمسكها به وقناعتها بحاله وعدم الإغتراء لا بفرنسا لا بغيرها، أما في إجابة "الشابة الأولى: ماشي هكا سمعت قالة هبلاتو صوندغين هو ولي جون تاعنا"، دليل لساني قوي معبر على معرفة شابات الدوار للوضع الذي آلى إليه الحسين وشباب الدوار، وفي "قول الشابة الثانية:ايه يحيا بقار تاعي علابالك واش قالهم ميات نصوندغين متجيش قد ظفر تاعي يحيا مبروك"، دلالة على وفاء بعض الرجال وعدم الإغتراء بالميقرية صوندغين أو بغيرها، وتمسكهم ببنات دوارهم مهما كانو.

أما "في قول البنت الأولى: بالصح حيرت فيكم معلابااليش وعلاش تحرو مور الزواج أنا ياختي مزالي صغيرة نكمل قرايتي، ندي الديبلوم تاعي نخدم ومبعد ربي يعمل تاويل"، رسالة ألسنية صريحة وواضحة بوعي وطموح بعض شابات الدوار وتفتحهم وإيمانهم بقضاء الله وقدره.

وفي "قول الشابة الثالثة: حيرت فلي جان تاع درك ماقبضو هنا ماقبضو لهيه"، دلالة على تشتت عقول شباب الدوار ووقوعهم بين نارين نار الحب والتمسك بشابات دوارهن ونار بلوغ الضفة الأخرى.

أما في قول "لمياء :ثوث فاسو قدما يغلا لورو الدينار يشريه هكاك حسين"، دلالة على أنه لاصوندغين ولا غيرها تستطيع الظفر بالرجل الريفي مهما كانت جميلة ومتفتحة وعصرية، فإن بنت الدوار لها مكانتها لدى الرجل ولها جمالها وحيائها وتمسكها بعاداتها وتقاليدها وهذا ما آلى إليه الحسين.

المشهد السادس:

1-القراءة التعينية:

يشمل هذا المشهد على لقطتين وهي في مشهد واحد حيث يبدأ هذا الأخير بلقطة عامة ثم بزاوية سفلية ضمن حركة بانورامية عمودية للكاميرا وزاوية تصوير عادية تظهر الشابة لمياء وهي تصعد الدرج والتي كانت ترتدي تنورة وردية مزخرفة بالأزرق والأصفر والأبيض عليها معطف أبيض ومنديل أصفر مزخرف بالأسود على كتفيها وطرحة وردية وشبشب بنفسجي وبلقطة عين الطائر تظهر لمياء وهي تلقي التحية على شابات القرية اللواتي يتوجدن في فناء المنزل يفتلن الكسكس فوق زربية صفراء مزخرفة بالأحمر والبني والرمادي وبلقطة متوسطة وزاوية تصوير عادية ضمن حركة ثابتة للكاميرا تظهر الشابة الأولى والتي ترتدي تنورة زرقاء وطرحة خضراء وهي تقرأ الجريدة والتي كانت تتحدث مع لمياء التي كان يظهر من ورائها جبال وأشجار خضراء وبلقطة أمريكية تظهر وراءها صناديق سوداء اللون قديمة وبلقطة عامة تظهر الشابة الثانية وهي ترتدي تنورة باج وطرحة صفراء مزخرفة بالأسود وهي تغربل الكسكس في قصعة خشبية بجانبها وعاء أحمر اللون وبنفس اللقطة تظهر الشابة الثالثة والتي كانت ترتدي تنورة وردية مخططة بالأسود والأزرق والأصفر وطرحة حمراء.

2-القراءة التضمينية:

صور لنا هذا المشهد فضاء تمثل في فناء المنزل الذي يبدو بسيط ويتماشى مع عادات وتقاليد المجتمع الجزائري، حيث تظهر الشابة لمياء وهي تتحدث مع شابات القرية اللواتي كان يفتلن الكسكس وهذا ما أبرز أصالة وهوية وحضارة المجتمع الجزائري ومعنى تماسكه بهذه العادات وقد أضفت تكوينات هذا المكان وجغرافيته جمالية ساعدت بالتعريف ببيئة ونمطية العيش في الريق الجزائري وهذا من خلال تشكيل مناخ بصري وطرح موضوعي من خلال حمل هذا المكان لعناصر الزينة البصرية التي تمثلت في الجبال والأشجار.

وتتضمن القراءة التضمينية لجمالية المكان الوقوف على أهم المحددات المكانية التي تتمثل في الألوان والإضاءة ثم العناصر المكانية من موقع وإتجاه وحجم وملمس وعمق وتحليل العلاقة القائمة بين الشخصيات والمكان ثم دراسة المونتاج ثم حضور الزمان في المكان لننتهي بتحليل الديكور.

2-1- جمالية المحددات المكانية:

أ-جمالية الألوان:

- اللون الوردي:

نلمس هذا اللون في تنورة وطرحة لمياء وكذلك تنورة الشابة الثالثة وهو يرمز إلى الجمال والحب والرومانسية والأنوثة.

- اللون الأزرق:

يظهر هذا اللون في كل من تنورة لمياء والشابة الأولى والثالثة وهو يرمز إلى الوفاء والطاعة والولاء والابتهال والقوة.

- اللون الأصفر:

أستعمل هذا اللون كلون من الألوان الأساسية في تنورة ومنديل كل من لمياء والشابة الثانية وكذا تنورة الشابة الثالثة بالإضافة الى لون الزربية وهو لون يرمز إلى التحفيز والتهيأ والغش والفرح والتوهج والإشراق.

- اللون الأبيض:

يرمز اللون الأبيض إلى الطهارة والبراءة والصدق والنقاء والصفاء والسلام ونجد ذلك في تنورة ومعطف لمياء.

- اللون الأسود:

هو لون الرقي والحزن والألم والرسمية والأناقة والموت والخوف والفناء ونجد ذلك في منديل كل من لمياء والشابة الثانية وكذا تنورة الشابة الثالثة والصناديق.

- **اللون البنفسجي:**

نجد هذا اللون في شبشب لمياء وهو يرمز إلى الذكاء والوضوح والشغف والحب والحكمة.

- **اللون الأحمر:**

نلمس اللون الأحمر في لون الزربية وفي طرحة الشابة الثالثة وأيضا في لون الوعاء وهو لون يرمز إلى الشجاعة والخطر والحب.

- **اللون البني:**

يظهر اللون البني في لون الزربية وهو لون يرمز إلى الصحة والإستقرار والطمأنينة وهو لون العقل والمنطق.

- **اللون الرمادي:**

أستعمل هذا اللون في لون الزربية وهو لون يرمز إلى الحيوية والغموض.

- **اللون الأخضر:**

نجده في طرحة الشابة الثانية وكذا في لون الجبال والأشجار وهو يرمز إلى الراحة والحياة والأمل والربيع.

- **اللون الباج:**

هو لون يرمز إلى الهدوء والضيافة والرقي والأناقة ونجده في تنورة الشابة الثانية.

أ- جمالية الإضاءة:

اعتمد المخرج في هذا المشهد توظيف الإضاءة الطبيعية، وقد أعطت هذه الأخيرة هذا المكان وضوحا وجمالا حيث تظهر ألوان الجبال والأشجار المريحة للبصر، وما زاد من واقعية هذا المكان الإضاءة الطبيعية التي أضفت جمالا على مكوناته وكل التفاصيل الموجودة، بالإضافة إلى تفاصيل نوعية لباس الشخصيات وألوانها.

2-2-جمالية العناصر المكانية:

أ- الموقع:

الموقع الذي تشغله الشخصيات في هذا المشهد يمتاز بعدة جماليات كون المخرج عمد إلى تصويره في فناء المنزل فهو يحمل في دلالته بعد ورؤية للموروث الثقافي الذي يعتز به المجتمع الجزائري وبالأخص القبائلي.

ب- الاتجاه:

للاتجاه عدة إيحاءات في مختلف الجوانب وأول إتجاه سنوليه بالتحليل هو إتجاه الكاميرا من أمام الممثلة لمياء في حركة أمامية وهي تصعد الدرج متجهة نحو الشابات المتواجدات في فناء المنزل في حركة يدعونا فيها المخرج الى التعرف على تفاصيل المكان ومجرياته.

ج-الحجم:

إستعمل المخرج في هذا المشهد أحجام طبيعية من أجل إبراز خصائص المكان وإعطاء البعد الجمالي له وتبدو أحجام الشخصيات في هذا المكان جد عادية حيث تظهر بأحجامها الطبيعية مع تركيز الكاميرا على إيماءات وتعابير وجههم لإظهارها للمشاهد.

د- الملمس:

نلمس في هذا المشهد ملمس ناعم ونكتشف ذلك خلال الإضاءة الطبيعية الموظفة في هذا المكان ومساحته الفسيحة المريحة للعين والنفس التي لا تخنق المرأة بل تساعدها على إنجاز أعمالها دون ملل أو ضجر ويدل هذا التصميم على حرص المعماري الجزائري على جعل البيت مكان آمن لساكنيه، فهذه البيوت إبنة بيئتها جماليا ووظيفيا من حيث التصميم الإبداعي المميز لهذه البيوت.

هـ- العمق:

نبدأ تحليلنا في هذا المشهد من اللقطة الأولى، حيث يبرز أن الخلفية بالنسبة للشابة لمياء وهي تصعد الدرج وهي حديقة البيت وأن الشابة لمياء في مقدمة الصورة هي المهمة بينما حديقة البيت لا تمثل

إلا بعدا جماليا للصورة البصرية التي رسمها المخرج، أيضا في نفس المشهد نلمس إستعمال العمق ببعد جمالي من خلال تواجد الشابات في فناء البيت وهم يتحدثون.

2-3- جماليات المكان:

من خلال تحليلنا لمختلف أنواع اللقطات المستعملة في هذا المشهد نلاحظ أن المخرج قد إستعمل لقطات متنوعة تراوحت بين اللقطات العامة والمتوسطة والأمريكية وعين الطائر ويعود السبب في ذلك على تركيز المخرج على شخصية الشابة لمياء وشابات القرية اللواتي يتوجدن في فناء المنزل الذي صور فيه هذا المشهد وهذا ما أكسب المشهد رونق وجمالية وشاعرية تستقطب أعين المشاهدين أكثر فأكثر.

2-4- جماليات الشخصيات والمكان:

لجمالية الشخصية علاقة أساسية بجمالية المكان، حيث يعتبر المكان السينمائي مسرحا للشخصيات وذلك من أجل القيام بأدوارهم فيه، ووجود الشخصيات في فناء المنزل جعلنا ندرك العلاقة بين هذه الشخصية فهي علاقة متبادلة، فهذه الشخصيات مرتاحة مع المكان المتواجدين فيه، وذلك من خلال شاعرية المكان الفسيح المريح الذي صور فيه هذا المشهد.

2-5- جمالية المونتاج:

المونتاج هو عنصر أساسي في بناء المشهد السمعي البصري، وبه يتحقق الإنتقال بين لقطات هذا المشهد، وقد سمح المونتاج في هذا المشهد بخلق مرونة عالية في المكان من خلال التنقل بين أجزائه، فقد بدأ بعرض لقطة عامة للشابة لمياء ثم إنتقل إلى التركيز على باقي الشخصيات الموجودة في هذا المكان مما سمح للمشاهد بالفهم الجيد للمشهد.

2-6- حضور الزمان في المكان:

إن إرتباط الزمان بالمكان يعكس أحداث ومجريات الفيلم، وهذا الإرتباط هو الذي يعمق الإحساس بالمكان، ويظهر جليا أن الزمان المستعمل في هذا المشهد هو تجسيد للزمان الحالي من خلال تقسيمات المكان من لباس، أثاث ... إلخ.

2-7- جمالية الديكور (الأشياء):

يعزز الديكور البناء المكاني للمشهد ويوضح فكرته، فوجود الديكور له عدة أبعاد وتفسيرات، فوجوده ليس اعتباطيا فهو الذي يحيل المشاهد إلى التعرف على جماليات المكان وخصائص ويزيد من جمالية الصورة البصرية.حيث نلاحظ في هذا المشهد ديكور خفيف وبسيط يكاد ينعدم لأن المكان المصور فيه (فناء المنزل) لا يحتاج إلى ديكور فخم، فطبيعة المكان المصور فيه تكفي

1- 3-المستوى الألسني:

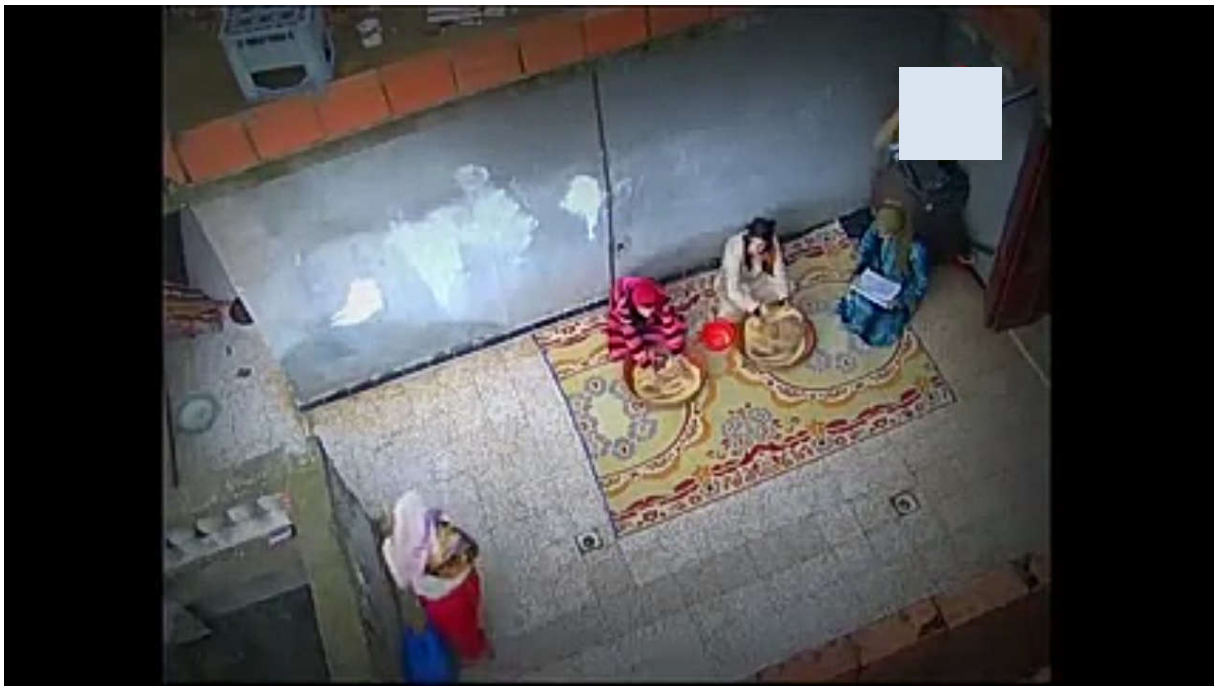
2- تتضح جماليات المكان من خلال الرسالة الألسنية الكافية في تبليغها من خلال الحوار الذي أجري بين الشابة لمياء و بنات الدوار "لمياء: مساء الخير عليكم"، "بنات الدوار: مساء الخير"، وهذا دلالة على تمسك شابات الدوار بقيمة إلقاء التحية و باحترامهم لدى بعضهم البعض، أما في الرسالة الألسنية " للبنت الأولى: واش لمياء كاش جديد مع لحسين"، دلالة على أن البنت تريد معرفة أخبار الحسين إذا ماكان من المهتمين بأمر صوندغين بعد ماجيئها للدوار.

3- أما إجابة "لمياء عليها: نوغمالموا صافا"، دلالة على حب المرأة الريفية لابن بيئتها و تشبثها و تمسكها به وقناعتها بحاله وعدم الإغتراء لا بفرنسا لا بغيرها، أما في إجابة "الشابة الأولى: ماشي هكا سمعت قالة هبلاتو صوندغين هو ولي جون تاعنا"، دليل لساني قوي معبر على معرفة شابات الدوار للوضع الذي آلى إليه الحسين وشباب الدوار، وفي "قول الشابة الثانية:ايه يحيا بقار تاعي علابالك واش قالهم ميات نصوندغين متجيش قد ظفر تاعي يحيا مبروك"، دلالة على وفاء بعض الرجال وعدم الإغتراء بالميقرية صوندغين أو بغيرها، وتمسكهم ببنات دوارهم مهما كانو.

4- أما "في قول البنت الأولى: بالصح حيرت فيكم معلابالیش وعلاش تحرو مور الزواج أنا ياختي مزالي صغيرة نكمل قرايتي، ندي الديبلوم تاعي نخدم ومبعد ربي يعمل تاويل"، رسالة ألسنية صريحة وواضحة بوعي وطموح بعض شابات الدوار وتفتحهم وإيمانهم بقضاء الله وقدره.

5- وفي "قول الشابة الثالثة: حيرت فلي جان تاع درك ماقبضو هنا ماقبضو لهيه"، دلالة على تشتت عقول شباب الدوار ووقوعهم بين نارين نار الحب والتمسك بشابات دوارهن ونار بلوغ الضفة الأخرى.

6- أما في قول "لمياء :ثوث فاسو قدما يغلا لورو الدينار يشريه هكاك حسين"، دلالة على أنه لاصوندغين ولا غيرها تستطيع الظفر بالرجل الريفي مهما كانت جميلة ومتفتحة وعصرية، فإن بنت الدوار لها مكانتها لدى الرجل ولها جمالها وحيائها وتمسكها بعاداتها وتقاليدها وهذا ما آلى إليه الحسين.



❖ **نتائج التحليل :**

بعد تحليل فيلم مقرية في دوارنا تعيينيا وتضمينيا توصلنا إلى النتائج التالية:

- **النتائج المتعلقة بتجسيد فيلم "ميقرية في دوارنا" لجماليات المكان هي:**

7- شكل المكان في فيلم ميقرية في دوارنا هوية بصرية وبنية أساسية من خلال ملائمة الأحداث مع الشخصيات مما خلق ألفة بين المشاهد والمكان.

8- وظف المخرج في هذا الفيلم الطابع الكوميدي المناسب لمشاهد الفيلم والذي زاد من جذب المشاهد وترسيخ هدف الفيلم لديه.

9- يقتصر الفيلم على إبراز جماليات المكان فقط بل ربطها بالشخصيات لكل منها دورها ومهمتها المنوط بها.

10- يحمل الفيلم أبعاد جمالية للمكان من خلال التكامل بين الألوان والإضاءة والديكور بالإضافة إلى المشاهد المتلائمة مع المكان الذي تدور فيه الأحداث مما أعطى تناغم بين هذه الأجزاء.

11- توصلنا إلى وجود جمالية فنية مكانية من خلال المونتاج والتسلسل في اللقطات مما ساهم في إعطاء حيوية للفيلم.

- **النتائج المتعلقة بعلاقة جمالية المكان بالواقع الثقافي الجزائري وهي:**

1- من خلال تحليلنا للفيلم لامسنا الطابع التقليدي الأصيل للمجتمع الجزائري القبائلي من خلال الديكور واللباس المحترم للشخصيات وهذا ما شكل جمالية وجاذبية للشخصيات.

2- إستطاع المخرج عمر شوشان في هذا الفيلم من إبراز تفاصيل البيئة الجزائرية القبائلية من خلال المزج بين العمران وعناصر الطبيعة (الأشجار والجبال) وذلك لإيضاح ثقافة ونمطية العيش في هذه البيئة.

3- أدرج المخرج اللهجة القبائلية في الفيلم للتعبير عن تمسك المجتمع الجزائري القبائلي بلهجته وهويته.

4-ركز فيلم ميقرية في دوارنا على إبراز جماليات المكان المتعددة في الثقافة الجزائرية القبائلية،كما دعا إلى إستنهاض معاني لم الشمل و التشاور بين أفراد العائلة و التصدي لفكرة الذهاب إلى الضفة الأخرى .

5-ركز فيلم ميقرية في دوارنا على أهمية المكان من خلال إبراز الجانب العمراني بكل تفاصيله المتمثلة في البيوت القرمودية التي تحاكي بيئة و ثقافة و هوية و أصالة المجتمع الجزائري القبائلي وذلك لإبراز جماليات الإضاءة والألوان التي تحاكي الوقت الحالي،بالإضافة إلى تناسب أشكالها وألوانها وأزيائها وديكورها مع شخصيات الفيلم وهذا ما شكل عنصرا هاما في إغناء هذا العمل السينمائي، مما جعله يتوهج في رؤى جمالية.

الخاتمة

الفنون مرآة الشعوب والسينما أحد روافد هذا الفن وسجلا لحفظ تاريخ الشعوب وتوثيقها، فهذا الفن له القدرة على أن يكون جمالا وفنا راقيا يحقق المتعة للمشاهد، والسينما أداة من أدوات الثقافة والمعرفة ووسيلة من الوسائل الفعالة التي تهدف إلى تشكيل قيم المجتمع وعاداته وفنونه، إلى جانب استخدامها كوسيلة للتوجيه والتنوير الثقافي كما تدفع بأفراد المجتمع إلى تحسين مستواهم الاجتماعي.

وقد اخترنا السينما بوصفها نموذجا يعيد إنتاج الواقع والتجارب الإنسانية بشكل جمالي يمزج بين المعطيات البصرية والحسية والصوتية ويلامس ذوق المشاهد. وعند حديثنا عن المكان في المشهد السينمائي تتجلى لنا جماليات فنية تعكس المكان السينمائي بواقعية مطلقة وبكل تشكيلاته وخصائصه فالمكان السينمائي يضفي سحر خاص على المشهد السينمائي فهو ليس مجرد خلفية له فقط فهو فضاء تتفاعل فيه الشخصيات وينقلنا من حدث إلى آخر ويجذبنا بسحره الفني والجمالي.

ومن خلال تحليلنا السيميولوجي لفيلم "ميقرية في دوارنا" لمسنا إهتمام المخرج بالمكان الذي حمل من العمق الجمالي والتاريخي والثقافي والحضاري من خلال إبراز تفاصيل البيئة الجزائرية القبائلية بجماليات عمرانها وعاداتها وأزيائها، وعلى هذا فالعمل السينمائي لا يجب أن يهمل دراسة الأبعاد الإيديولوجية و السوسيوثقافية لواقع المجتمع المعاش فالصورة البصرية أبلغ من ألف كلمة.

وعلى هذا نرجو أن تكون دراستنا أعطت إضافة لبحوث الإعلام وزادت من مخزون الدراسات السيميولوجية خاصة فيما يتعلق بجماليات المكان في السينما الجزائرية ومعرفة كيفية إختياره والوقوف على أهم الأبعاد الفنية والجمالية التي يجب أن يحتويها.

وفي الأخير لايسعنا إلا أن ندعو إلى إخراج السينما من قوقعتها التقليدية إلى رحاب الدراسات الأكاديمية، كونها تعد مجالا خصبا للدراسات السمعية البصرية بصفة عامة وللدراسات السيميولوجية بصفة خاصة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **الكتب:**

❖ **الكتب العربية:**

1. أبو شيخة، ياسمين نزيهة، وعدلي محمد عبد الهادي. دراسات في علم الجمال. ط1. عمان: مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، 2009.

2. أنجريس موريس وآخرون. منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية. الجزائر: دار القصبة للنشر، 2004.

3. بن مرسلي أحمد. مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والإتصال. ط3. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 2007.

4. بوحوش عمار. مناهج البحث العلمي وطرق إعداد البحوث. ط6. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 2006.

5. التركي فتيحة. الإنتاج المشترك أداة للنهوض بالصناعة السينمائية في المنضمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. تونس: الصناعات الإعلامية والإتصالية في الوطن العربي، 1993.

6. الجوزية ابن القيم. روضة المحبين ونزهة المشتاقين. (د.د.ن)، (د.ت.ن).

7. حسين سمير محمد. بحوث الإعلام: دراسات في مناهج البحث العلمي. القاهرة: عالم الكتب، 2006.

8. خلف بشير. الجمال فينا ومن حولنا. الجزائر: دار الريحانة للنشر، 2007.

9. الدعيلج إبراهيم عبد العزيز. مناهج وطرق البحث العلمي. ط1. عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، 2010.

10. الساري فؤاد أحمد. وسائل الإعلام: النشأة والتطور. ط1. عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع، 2011.

11. المغربي كامل محمد. أساليب البحث العلمي في العلوم الإنسانية والاجتماعية. دار الثقافة للنشر والتوزيع، 2011.

12. سلطان محمد صاحب. وسائل الإعلام و الإتصال: دراسة في نشأة وتطور. ط1. دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2012.

13. عطوي جودت عزت. أساليب البحث العلمي: مفاهيمه، أدواته، طرقه الإحصائية. دار الثقافة للنشر والتوزيع، 2011.

14. دوقان عبيدات وآخرون. البحث العلمي: مفهومه وأدواته وأساليبه. عمان: دار الفجر للنشر والتوزيع، 1997.

15. شاكر صباح. السِّنما والسياسة: صورة المجاهد في السينما الجزائرية. الجزائر: taksidj.com للدراسات والنشر والتوزيع، 2012.

16. عبد ربه، رائد محمد، وعكاشة محمد صالح. مبادئ الإخراج. دار الجنادرية للنشر والتوزيع، 2009.

17. عبد مسلم طاهر. عبقرية الصورة والمكان: التعبير، التأويل، النقد. عمان: دار الشروق، (د.ت).

18. العيفة جمال. مؤسسات الإعلام والإتصال: الوظائف، الهياكل، الأدوار. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 2010.

19. عمر محمد مزيان. البحث العلمي: مناهجه وتقنياته. ط1. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1989.

20. فوغالي باديس. الزمان والمكان في الشعر الجاهلي. الأردن: علم الكتب الحديثة، 2008.

21. الكسان، جان. السينما في الوطن العربي. سلسلة عام المعرفة، 51. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، 1982.

22. مهنا محمد ناصر. مدخل إلى الإعلام وتكنولوجيا الإتصال في عالم متغير. ط2. الإسكندرية: مركز الإسكندرية للكتاب، 2007.

23. وفاع محمد إبراهيم. علم الجمال قضايا تاريخية معاصرة. مكتبة غريب، (د.ت.ن).

24. يخلف فايزة. مبادئ في سيميولوجيا الإشهار. الجزائر: طاكسيج كوم للدراسات والنشر والتوزيع، 2010.

25. يوسف عقيل مهدي. جاذبية الصورة السينمائية. بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2006.

26. يوسف عقيل مهدي. جاذبية الصورة: دراسة في جماليات السينما. بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2001.

❖ **الكتب الأجنبية المعربة:**

27. إبراقن، محمود. التحليل السيميولوجي للفيلم. ترجمة أحمد بن مرسلي. ديوان المطبوعات الجامعية، 2006.

28. آرنهايم، رودولف. فن السينما. ترجمة عبد العزيز فهمي وصلاح تومي وعبد الرحمان الشرقاوي. مصر: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، (د.س.ن).

29. توسان، برنار. ما هي السيميولوجيا؟. ترجمة محمد نظيمي. ط2. لبنان: دار إفريقيا الشرق. 2000.

30. فيلدمان، جوزيف وهاري. دينامية الفيلم. ترجمة عبد الفتاح قناوي. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.

❖ **الكتب الأجنبية:**

31. Barthes.R , l'aventure sémiologique,paris :editions du seuil,1985.

32. Erro Marc,Analyse de film : analyse de société, 6éme ed , paris :editions classiques hachette.

33. Lazar Judith , école, communication, télévission,paris :ed pvf, 1985.

34. Lazar Judith , Sociologie de la Communication de mass,paris : a colin , 1991.

35. Warnier Jean Pierre,La mondialisation de la culture, Algérie : casbah éditions Hydra,1999.

- **المعاجم والقواميس:**

❖ **باللغة العربية:**

36. إبن المنظور أبو الفضل، لسان العرب، المجلد 05، مصر: دار المعارف، د.ت.ن.

37. إبن المنظور، معجم لسان العرب، الجزء الأول، دار هادر، 2003.

38. الأنصاري الإفريقي المصري إبن منظور، لسان العرب معجم لغوي، مراجعة عبد المنعم الخليل إبراهيم، ج13، لبنان: دار الكتب العلمية، 1986.

39. الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين معجم لغوي تراثي، مكتبة لبنان ناشرون، 2004.

40. الفيروز آبادي مجد الدين بن يعقوب، القاموس المحيط، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 2007.

41. مصطفى إبراهيم، المعجم الوسيط، الجزء الأول، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع.

42. المعجم العربي الأساسي، حرف الخاء: خ ي ل.

❖ **باللغة الأجنبية:**

43. Le robert, Dictionnaire de français.

44. Oxford learner’s pocket dictionary.

- **المجلات والحوليات:**

45. الحديدي، منى. "اللقطة". مجلة الإذاعات العربية، العدد 2 (*) (تونس: شركة فنون للرسم والنشر، 2000).

46. رعد، نعمة عزيز. "جماليات المكان الأليف في الدراما التلفزيونية". مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، 24، 4 (2016).

47. سادول، جورج. "العناصر الدالة للغة السينمائية". ترجمة محمد إبراقن. حوليات جامعة الجزائر، العدد 10 (*) (1997).

48. عزي، عبد الرحمان. "الإعلام والبعد الثقافي: من القيمي إلى المرئي". المجلة الجزائرية للإتصال، العدد 13 (*) (1996).

49. لشقر، حسن. "فكرة المكان وتطور النظرة إليها في الفكر الإنساني العربي والغربي". مجلة عمان، العدد 129(*).

- **الرسائل الجامعية:**

50. إبراقن محمود،" علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية"،أطروحة دكتوراه في الإعلام والإتصال، 2011.

51. بريغت نور الهدى والحواس مريم،" جماليات المكان في الخطاب الإشهاري بالقنوات التلفزيونية الجزائرية"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والإتصال"، جامعة جيجل، 2018.

52. بوخاري أحمد،"دلالات المكان في الومضات الإشهارية التلفزيونية"، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والإتصال غير منشورة، جامعة الجزائر، 2009.

53. بومعزة خديجة وبورزاق عائشة، "دلالات الأشياء في الومضات الإشهارية التلفزيونية الجزائرية"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماسترفي علوم الإعلام والإتصال، جامعة جيجل،2018.

54. حميدوش سارة وبوعبد الله مليكة، " جماليات المكان في رواية الممنوعة لمليكة مقدم"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي، جامعة جيجل،2018.

55. خرفي عبد لمحسن وسالمي بلخير،" صورة المهاجر غير الشرعي في السينما الجزائرية"، مذكرة مقدمة لإستكمال شهادة ماستر أكاديمي في علوم الإعلام والإتصال، جامعة ورقلة، 2017.

56. لعرج سمير، "دور التلفزيون في تشكيل القيم الجمالية لدى الشباب الجامعي الجزائري"، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007.

57. زراري عواطف،" صورة المرأة في السينما الجزائرية"، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والإتصال غير منشورة، جامعة الجزائر،2009.

58. زيدان حمدي،" دلالات الزمن في الأفلام السينمائية الجزائرية"، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والإتصال، جامعة الجزائر،2011.

59. شرايطية عيسى،"الريف الجزائري في السينما الاستعمارية1662-1830"، مذكرة ماجستير بمعهد علوم الإعلام والإتصال، بن عكنون، الجزائر، 1993.

60. قادري وليد،" صورة الإسلاميين في السينما المصرية"، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر،2012.

61. كرباش صليحة وغربي سميرة وفنوش الغالية، "دلالة المكان في الشعر العربي الحديث، مذكرة مكملة لنيل شهادة الليسانس في الأدب العربي، جامعة جيجل، 2008.

62. يخلف فايزة، " خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الإنفتاح الإقتصادي"، رسالو دكتوراه في علوم الإعلام والإتصال غير منشورة،جامعة الجزائر،2005.

- **المطبوعات البيداغوجية:**

63. بوبكر، هشام. "محاضرات في مقايس مؤسسات الإعلام والإتصال للسنة أولى ماستر علاقات عامة" (جامعة جيجل: كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، 2017).

- **المواقع الإلكترونية:**

64. https://www.tomohna.net/vb/tomohna11125/(11/04/2019).h:11:25.

65. https://www.masress.com/rosadaily91318/(11/04/2019).h:11:45.

66. https://www.noonpost.com/contnet13952/(11/04/2019).h:11:52.

67. https://www.members.lyoos/(07/04/2019).h:11:30.

68. https://mawdo3.com/الجمال/(15/04/2019).h:12:00.

69. https://www.khaima.com/(08/04/2019).h:10:30.

70. https://books.google.dz/books?id=UGTCDWAAQBAJ&pg=PA39&/(09/04/2019).h:20:00.

ملخص

الدراسة

الملخص :

يناقش موضوع دراستنا جماليات المكان في السينما الجزائرية وذلك لما يشكله المكان من ضرورة فنية لا غنى عنها في الفيلم السينمائي، وما يحمله من معاني إذ لم يعد المكان خلفية للأحداث أو منظرا جماليا فقط بل أصبح مشاركا حقيقيا في الأحداث وكشخصية مستقلة تشكل علائق مع الأحداث و الشخصيات والعناصر المكونة له .

و عليه قمنا بتقسيم الدراسة إلى ثلاثة فصول :

الفصل الأول ويتمثل في الإطار المنهجي ويتضمن إشكالية الدراسة والتساؤل الرئيسي:

- ماهي الأبعاد الجمالية للمكان المجسدة في فيلم "ميقرية في دوارنا " ؟

يتبعها التساؤلات الفرعية الآتية :

- كيف جسد فيلم "ميقرية في دوارنا " جماليات المكان في السينما الجزائرية ؟
- إلى أي مدى ساهم الفيلم السينمائي في إبراز جماليات المكان ؟
- كيف تجسدت جمالية المكان في فيلم "ميقرية في دوارنا" ؟
- هل جماليات المكان المجسدة في فيلم "ميقرية في دوارنا " خادمة للواقع الثقافي الجزائري؟
- هل جماليات المكان المجسدة في فيلم "ميقرية في دوارنا" تتماشى مع قيم وهوية وحضارة المجتمع الجزائري ؟

وتمكن أهمية دراستنا هذه في التحليل السيميولوجي للمكان في السينما الجزائرية لمعرفة الدلالات الجمالية له، فدراستنا تهدف إلى إبراز جوانبه الفنية والجمالية ومدى تاثيره على سلوك وذوق وحس المشاهد .

و تندرج دراستنا ضمن الدراسات السيميولوجية فقد إعتمدنا على المقاربة السيميولوجية كمنهج لهذه الدراسة،وإستخدمنا أداة الملاحظة كأداة للدراسة كوننا إعتمدنا على العينة القصدية من خلال إختيار فيلم "ميقرية في دوارنا" لتحليله،

بالإضافة إلى تحديد المصطلحات وحدود الدراسة .

أما الفصل الثاني أي الإطار النظري فتطرقنا من خلاله لمراحل تطور السينما في العالم وصولا إلى الجزائر وأهم الأبعاد الفنية والقيمية والثقافية والسيكولوجية الذي يلعبها المكان في الفيلم السينمائي .

أما الفصل الثالث فخصصناه للإطار التطبيقي الذي قمنا من خلاله بالتحليل السيميولوجي لفيلم "ميقرية في دوارنا" وبعد التحليل السيميولوجي للمشاهد المختارة من الفيلم توصلنا إلى النتائج التالية:

ركز فيلم ميقرية في دوارنا على إبراز جماليات المكان من خلال التركيز على الجانب العمراني الذي يحاكي البيئة الجزائرية القبائلية، إلى إبراز جماليات الإضاءة والألوان التي تحاكي الوقت الحالي ،بالإضافة إلى تناسب أشكالها و ألوانها و ديكورها مع شخصيات الفيلم .

تجلت جماليات العلاقات الإنسانية والإجتماعية من خلال هذا الفيلم، دعا فيه المخرج إلى التماسك بالعادات والتقاليد والتماسك الأسري وإستنهاض معاني لم الشمل والتشاور بين أفراد العائلة ومدى قيمتها.

أدرج المخرج اللهجة القبائلية في الفيلم للتعبير عن تمسك المجتمع الجزائري القبائلي بلهجته وهويته .

إختيار الشخصيات المعروفة أعطى للفيلم جمالية وهذا مازاد من جمالية المكان .

Abstract

The subject of our study discusses the aesthetics of the place in the Algerian cinema, in which the place is an indispensable artistic necessity in the film and its meaning, as the place is not only a background of events or an aesthetic view, but has become a true participant in the events and as an independent personality that represents relationships with events and characteres and constituent elements.

Accordingly, we divided the study into three chapters:

The first chapter is the methodological framework and includes the problem of study and the main question:

- What are the aesthetic dimensions of the place embodied in the film "An Emegrant in Dwarana"?

Followed by the following sub-questions:

- How did the film "An Emegrant in Our Dwarna" embodies the aesthetics of the place in the Algerian cinema?
- To what extent did the film contribute to highlighting the aesthetics of the place?
- How was the aesthetic of the place reflected in the movie "An Emegrant in Dwarna"?
- Are the aesthetics of the place embodied in the film "An Emegrant in Dwarna" a servant of the Algerian cultural reality?
- Are the aesthetics of the place embodied in the film "An Emegrant in Dwarna" in line with the values, identity and civilization of Algerian society?

The importance of this study in the semimological analysis of the place in the Algerian cinema to know the aesthetic connotations of it. Thus, our study aims to highlight the artistic and aesthetic aspects and its impact on the behavior and taste and sense of the viewer.

Our study is included in the semimological studies. We relied on the semimological approach as a method for this study, and we used the observation tool as a tool for study. We relied on the intentional sample by selecting the film "An Emegrant in Dwarna" to analyze it, in addition to defining terms and limits of study.

The second chapter, the theoretical framework through which we touched on the stages of the development of cinema in the world up to Algeria and the most important artistic, moral, cultural and psychological dimensions that the place plays in the film.

The third chapter is devoted to the applied framework through which we conducted the semimological analysis of the film "An Emegrant in Dwarna".

After the semimological analysis of the selected scenes of the film we reached the following results:

1-The film “An Emegrant in Dawarna” focuses on the aesthetics of the place by focusing on the urban aspect that imitates the Algerian tribal environment, to highlight the aesthetics of lighting and colors that mimic the current time, in addition to the suit of the forms and colors and decoration with the characters of the film.

2-The aesthetics of human and social relations were manifested through this film, in which the director called for consistency in customs, traditions, family cohesion, and the promotion of the meaning of reunification and consultation between family members and their value.

3-The director included the tribal dialect in the film to express the Algerian community's adherence to its dialect and identity.

4-The selection of well-known characters gave the film aesthetic and this is a mockery of the aesthetic of the place.