الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمـــي

جامعة عباس لغرور – خنشلة –

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

واقع الخطاب السوسيولوجي في السينما الجزائرية

(سينما الجيل الثالث)

فيلم "البئر" للطفي بوشوشي – أنموذجا –

رسالة مقدمة لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال متطلبات شهادة الماستر

تخصص : الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالبتان :

– مباركية آسيا

– مبخوت رانيا

إشراف الأستاذ :

د/ شرفي شمس الدين

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
د/ شمس الدين شرفي	أستاذ محاضر " أ "	جامعة عباس لغرور –خنشلة–	مشرفاً ومقرراً
د/ هاشمي قشيش	أستاذ محاضر " أ "	جامعة عباس لغرور –خنشلة–	رئيساً
د/ هند بوعود	أستاذ محاضر " ب "	جامعة عباس لغرور –خنشلة–	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية : 2023م – 2024م

شكر وعرفان

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير والامتنان وخالص العرفان "للأب الروحي" لكلية الآداب واللغات ،أستاذنا ومشرفنا الدكتور:

"شمس الدين شرفي"

الذي حمل أقدس رسالة في الحياة، ومهد لنا طريق العلم والمعرفة وخاصة قبوله الإشراف على هذه المذكرة،والذي قدم لنا يد المساعدة ولم يبخل علينا بوقته، وجُهده ونصائحه وكذلك دعمه المتواصل لنا في كل الأوقات.

لك منا أسمى معاني التقدير والاحترام

إهـــداء

الحمد لله الذي أعاننا وثبت خُطانا وأنار لنا درب الوصول إلى غايتنا ووفقنا لإنجاز هذه الدراسة المُتواضعة

إلى من تشتاق العين لرؤيتهم في كل لحظة .. إلى من غيبهم الثرى عنا ..

إلى حبيبي وصديقي ومُعلمي الذي لقنني أسمى الدروس وزرع في فؤادي الحب والحنان وغمرني بحبه وعطفه، نبع الحنان وأريج الجنان

" جدي الغالي ـ رحمه الله ـ "

إلى رجل الكفاح من أفنى زهرة شبابه في تربيتي، وذرف دموعه الغالية في سبيل إكمال دراستي، والذي طالما تمنى أن يراني في أعلى المراتب والمناصب، الذي رحل قبل أن يقطف ثمرة نجاحي

" إلى روح والدي ـ رحمه الله ـ"

إلى أغلى إنسانة في حياتي، التي أنارت دربي وكانت بحراً صافياً يجري بفيض الحب والبسمة، قرة عيني وشمس حياتي

" أمي ـ حفظها الله ـ"

إلى من كانوا لي نِعم السند والقوة إخوتي : " فوزي / بلال / فؤاد "

إلى صديقاتي وأخواتي : "لميس، فردوس، شيماء، أميمة، رانيا، سمية".

آسيا مباركية

إهـــداء

بسم الله الرحمن الرحيم

"قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي (25) وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (26) وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي (27) يَفْقَهُوا قَوْلِي (28)" [سورة طه / الآية 25-28].

الحمد لله الذي أعاننا لإعداد هذا البحث وصل الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أهدي عملي هذا إلى :

الذي ساندني ودعمني من أول خطوة : "أبي الغالي، أطال الله في عمره"

التي سهرت على تربيتي، إلى نبع الحنان "أمي الغالية حفظها الله" .

إخوتي : مراد / أيمن / هاني / محمد .

أختي وصديقتي الحبيبة : "فضيلة" التي أتمنى لها التوفيق .

صديقتي "آسيا" التي شاركتني هذا العمل، أتمنى لها التوفيق .

كل طلبة قسم اللغة والأدب العربي .

كل من درسني وعلمني حرفاً من الطور الابتدائي إلى هذه المرحلة .

رانيا مبخوت

مقدمة

مقدمة:

تطور فن السينما بشكل رهيب، مُقارنة بمختلف الفنون الأخرى ، باعتبارها وسيلة اتصال وتعبير وتأثير في مختلف شرائح الوعي الجمعي، ومن بين أقوى أنواع ووسائل التعبير خطورة، وتأثيراً في أفراد المجتمع، فقد أضحى عصرنا الراهن يقومُ على " حضارة الصورة " بالدرجة الأولى، خاصة مع تطور التكنولوجيا التي حولت العالم إلى قرية صغيرة، حيث هيمنت الصورة على الانسان بشكل كبير، وعلى جميع المستويات والأصعدة، فكما تحمل السينما في ثناياها تقنيات جمالية متعددة، تحمل أيضا دلالات ورسائل مضمرة وأيديولوجيات، تُسهم من خلالها في مُخاطبة العُقول، وتشكيل وبلورة وعي الجمهور، والتأثير في سلوكهم وتصرفاتهم ونمط تفكيرهم، وترسيخ الضوابط والقيم والقواعد التي يصبوا إليها المجتمع سواءً بالسلب أو الإيجاب.

فالسينما هي الفن الرائج في عصرنا الراهن، والأكثر شعبية في مُختلف بقاع العالم، إذ لا يمكننا تفسيرها أو فهمها بعيداً عن المجتمع، فهي تُعبر عن اهتمامات وحاجات الأفراد، باعتبارها رسم ديناميكي يحظى بأهمية بالغة لدى مُختلف شرائح المجتمع، إذ تلعب الأفلام السينمائية دوراً كبيراً في تبني القضايا الجديدة والعمل على التنشئة الاجتماعية، ومُعالجة مُختلف المواضيع وذلك لامتلاكها للتقنيات الحديثة، ووسائل الاتصال والتعبير الأكثر قوة وتأثيراً (الصورة/الصوت/اللغة/الحركة/الألوان...)، وباعتبار الفيلم وثيقة للمجتمع الذي أنتجه، إذ يُسلط الضوء على الجوانب المُظلمة والمُعتمة (نقل الواقع)، ويعمل على تفسيره ومُعالجته، فالواقع السينمائي واقع مُؤسس يعكس الوضع الحقيقي للمُجتمعات البشرية.

وعلى غرار السينما العالمية نجد السينما العربية قد أثبتت وجودها في الساحة ، ففي الوطن العربي نجد السينما الجزائرية التي كانت متأخرة في الظهور مقارنة بباقي الدول العربية (مصر/ سوريا /العراق / لبنان...) لكنها استطاعت تخطي الصعاب وشق الطريق لتجعل لنفسها مكانة مرموقة، وتُقدمُ أفلاماً ممتازة إلى جانب السينما العالمية والعربية، وذلك

بطرقِها وخوضها في مُختلف المواضيع والقضايا (الاجتماعية / السياسية / الاقتصادية / الثقافية) التي تمسُ المُجتمع العربي عامة والجزائري خاصة، فقد كانت في قلب الحدث حيث رصدت الواقع الجزائري المعيش، وتغلغلت في أعماقه وقامت بإعادة تصويره ومحاكاته، وذلك بداية مع الأفلام الوثائقية التي انطلقت أثناء وبعد الثورة التحريرية حيث سعت السينما الجزائرية لبلورة وتوعية الرأي العام العالمي، وكشف بشاعة وفظاعة الحرب التي شنها الاستدمار الغاشم ضد الشعب الجزائري، والآثار السلبية التي خلفتها (الفقر/ المرض / البطالة / الآفات الاجتماعية...)، ومنذ ذلك الوقت أخذت السينما الجزائرية على عاتقها إكمال رسالتها والخوض في طرح وتحليل المواضيع والقضايا التي تُعالج الحياة اليومية والعلاقات الاجتماعية بالدرجة الاولى.

ونظراً لتفاقم التغيرات التي طرأت على المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة، أضحت السينما الجزائرية اليوم تتناول أبرز المواضيع والقضايا الحساسة والراهنة، وتقومُ على نقل الواقع دون تزييف، وبفضل التقنيات الجمالية والفنية الحديثة والمُعاصرة استطاعت تفسير مُختلف الظواهر الاجتماعية والتأثير في الجماهير، من خلال الخطاب السينمائي السوسيولوجي الذي قام بتعرية الواقع وكشفه على حقيقته.

وانطلاقا من ذلك، ونظراً لتعدُد الأفلام التي تطرقت لمُعالجة مُختلف القضايا الاجتماعية والانسانية، خاصة الواقع الجزائري، أتت هذه الرسالة الموسومة بـ: " واقع الخطاب السوسيولوجي في السينما الجزائرية (سينما الجيل الثالث) فيلم " البئر" للطفي بوشوشي – أنموذجا – ".

وقد كان وراء اختيارنا لهذا الموضوع جُملة من الأسباب الذاتية والموضوعية :

أما الأسباب الذاتية، فتعود إلى :

– ولعنا الشديد بالسينما، باعتبار الصورة الركيزة الأساسية التي يُبني عليها العصر الراهن.

– رغبتنا في التطرق لموضوع جديد خاص بالسينما عامة والجزائرية خاصة.

– المُيول الشخصي خاصة بعد دراسة مقياس " الفنون السمعية والبصرية " الذي قام بتوسيع وإثراء مداركنا ومعارفنا، وجعلنا نُتقن مهارة " التفكير النقدي "، فارتأينا الغوص فيه بُغية الاستزادة والاستفادة أكثر.

أما الأسباب الموضوعية، تكمن في :

– عُزوف الباحثين وندرة البحوث العلمية والأكاديمية التي تطرقت إلى " الخطاب السوسيولوجي " خاصة في السينما الجزائرية.

– عدم تحليل الأفلام السينمائية عامة والوثائقية خاصة، تحليلاً علمياً مؤسساً على مناهج علمية تقُومُ على فك شفراتها والوقوف عليها لقطة بلقطة .

– البحث العلمي والأكاديمي الذي يفرض على الباحث الجامعي الخوض فيه .

كما يسعى هذا البحث لدراسة " الخطاب السوسيولوجي في السينما الجزائرية "، ورصد تمثُلاته وتمظهُراته في الأفلام، من خلال تفكيك وتحليل الشفرات والمضامين والرسائل، كإشكالية محورية للبحث من خلال استنطاق العمل السينمائي الذي أنتجته السينما الجزائرية، وهذا ما جعلنا نطرح التساؤل الآتي: " ما مدى ارتباط الأفلام السينمائية بالشريحة الاجتماعية والقضايا الانسانية ؟ وهل استطاعت السينما الجزائرية مُعالجة مُختلف المشاكل والقضايا ؟"

وللاجابة عن هذه الاشكالية نطرح التساؤلات الفرعية التالية :

1– كيف تم بناء الواقع الاجتماعي الجزائري وتمثيله بصرياً في الفيلم السينمائي موضوع الدراسة ؟ .

2– ما الرؤية والغاية المرجوة التي سعى المخرج لمُعالجتها وايصالها من خلال هذا الفيلم ؟

3- إلى أي مدى يمكن للسينما الإفصاح عن دلالاتها الخفية والمُضمرة ؟.

4- كيف عالج المُخرج الواقع الجزائري المعيش في فيلمه ؟.

5- إلى أي مدى يمكن للسينما أن تُؤثر في الوعي الجمعي العالمي ؟.

6- هل فعلاً تُحاول السينما رصد مُختلف الجوانب الاجتماعية والانسانية وتسعى لمعالجتها؟.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على" المنهج السوسيولوجي " إذ ترتكز السوسيولوجيا على دراسة واقعية الأفراد في المُجتمعات البشرية، ومُختلف الوقائع الاجتماعية والانسانية، بُغية إعادة تشكيل الواقع وفرض أنماط سلوكية اجتماعية، وتصورات جديدة، كما تستند إلى وجوب فهم المجتمع الانساني، والحياة الراهنة، والناجمة عن السلوك الجماعي والانفعالي للأفراد، وإبراز الوقائع الاجتماعية، وتصوير القضايا الانسانية، والأبعاد الحقيقية لحياة الأفراد اليومية.

وقد استفاد بحثنا جُملة من المصادر والمراجع التي شكلت زاد هذه الدراسة، ومن أهمها -على سبيل الذكر لا الحصر- :

1- علم اجتماع السينما وجماهيرها لـ إيمانويل إيتيس، تر: سلمى مبارك.

2- مدخل إلى سينمائية الفيلم لـ يوري لوتمان، تر: نبيل دبس.

3- موسوعة تاريخ السينما في العالم لـ جيوفري نوويل سميث، تر: عبد المنعم مجاهد.

4- اللغة السينمائية لـ مارسيل مارتن، تر: سعد مكاوي.

5- الصورة السينمائية: من السينما الصامتة إلى الرقمية لـ سعيد شيمي.

وللإجابة عن هذه الاشكالية المطرُوحة اقتضت طبيعة هذه الدراسة أن تكون الخطة مقسمة على النحو الآتي: مدخل وفصلين (فصل نظري وآخر تطبيقي)، خاتمة، ومُلحق.

– جاء المدخل موسوماً بـ " الخطاب السوسيولوجي في السينما ": تطرقنا فيه إلى الخطاب السوسيولوجي في السينما العالمية والعربية، باعتباره ممارسة اجتماعية تقومُ على مُعالجة المواضيع والقضايا المُتعلقة بالمجتمع الانساني، واختيار عدة أفلام من أقوى السينمات لاتخاذهم كنموذج، فضلاً على أنهم قاموا بتجسيد الواقع المعيش للمجتمعات الخاصة بهم.

– أما الفصل الأول جاء موسوما بـ: " في مفهوم الصورة السينمائية واللغة السينمائية ": وهو جانب نظري عرجنا فيه على المُصطلح المفاهيمي للصورة واللغة السينمائية وعناصرها السردية (الديكور/ الإضاءة / اللقطات/ الزوايا / الكادراج / المونتاج).

– بينما الفصل الثاني جاء موسوما بـ: " تحليل فيلم " البئر" للطفي بوشوشي ": وهو جانب تطبيقي، قُمنا فيه بتقديم البطاقة التقنية للفيلم، وتحليل العلامات اللسانية (الحوار)، والبصرية (الأيقونية)، والسمعية (الصوتية)، واستعراض أهم التجليات والتمثلات الاجتماعية والإنسانية الموجودة في عينة الفيلم.

– أما الملحق: تطرقنا فيه للتعريف بالمخرج "لطفي بوشوشي" وتقديم ملخص الفيلم " البئر".

– بينما الخاتمة: رصدنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة.

كما اتكأت هذه الدراسة على جملة من الدراسات البحثية الأكاديمية السابقة، كقاعدة ودعامة مرجعية، للاعتماد عليها في تحليل الأفلام السينمائية، نذكر منها:

– أطروحة الدكتوراة موسومة بـ: " صورة المجاهد في السينما الجزائرية ": دراسة تحليلية سيميولوجية للأفلام المنتجة ما بين 2009–2016: " خارجون عن القانون (2010)، زيانة

(2012)، الوهراني (2014)، البئر (2016) "، للباحثة: سليمة شيقر، جامعة الجزائر 3، 2020م.

– مقال: موسوم بـ: " مستجدات السينما الثورية ودورها في رسم ملامح الهوية الجزائرية"، قراءة تحليلية في فيلم " البئر" للباحثة: شريفي آمنة، جامعة الحاج لخضر، 2021م.

– مقال: موسوم بـ: " التقنيات الجمالية لزوايا التصوير السينمائي لفيلم "البئر" للطفي بوشوشي – أنموذجاً – "، للباحث: بوزيدي محمد، جامعة حسيبة بن بوعلي (الشلف)، 2021م.

ولأنه لا يوجد بحث علمي لا يخلو من الصُعوبات، ونحن بصدد جمع هذه المادة صادفتنا بعض الصعوبات والعراقيل، نذكر منها:

– كُثرة المصادر والمراجع الخاصة بالسينما، مما شكل لدينا إشكالاً في تداخُل المعلومات وصُعوبة جمعها.

– صُعوبة إيجاد دعامة تطبيقية نستند إليها لتحليل الفيلم.

– صُعوبة تطبيق المقاربة السوسيولوجية على عينة الفيلم المُختار.

– عدم إيجاد دراسات سابقة تناولت الموضوع المُختار، أو قامت بتحليله وفقاً للعلامات السينمائية التحليلية.

– قلة المراجع المُتعلقة بالسينما العربية عامة والجزائرية خاصة.

كما لا يفُوتُنا في هذه المقام أن نشكُر الله سبحانه وتعالى الذي وفقنا لاتمام هذه الدراسة، كما نتقدم بجزيل الشكر والاخلاص والامتنان لأستاذنا ومشرفنا الدكتور " شمس الدين شرفي " على صبره، ودعمه المُتواصل لنا، وتوجيهاته وإرشاداته البناءة التي لم يبخلها عنا لاتمام هذا العمل وإخراجه إلى النور.

وكذلك الشُكر موصُول للسادة الأساتذة " أعضاء لجنة المُناقشة " الذين تكرمُوا وتكبدُوا عناء قراءة هذه الدراسة وتصويبها والمُساهمة في مُعالجة مواضيع الخلل والنُقصان الموجودة فيها. كما نخص بالذكر والشُكر كافة أساتذة قسم الأدب العربي وطاقمها الاداري كل باسمه ومقامه. ونرجو أن تكُون هذه الدراسة – المُتواضعة – معينة لباحثين آخرين ليتداركوا ما غفلنا عن ذكره، وآخر ما نلفظ به هو أن نسأل الله العظيم التوفيق والسداد.

والله من وراء القصد، وهو ولي التوفيق.

مدخل

الخطاب السوسيولوجي في السينما

أ/ قضايا المجتمع في السينما العالمية (نماذج مختارة) .

1-1/ السينما الأمريكية (فيلم عناقيد الغضب) .

1-2/ السينما الايطالية (فيلم سارق الدراجة) .

1-3/ السينما الفرنسية (فيلم 400 ضربة) .

ب / قضايا المجتمع في السينما العربية (نماذج مختارة) .

1-1/ السينما المصرية (فيلم اللص والكلاب) .

1-2/ السينما السورية (فيلم بقايا صور) .

1-3/ السينما الجزائرية (فيلم خذ ما عطاك الله) .

يعدُ عالم السينما – الفن السابع – من بين أهم الاختراعات التي تعرفت عليها البشرية في زمننا الراهن. وهذا ما يجعلها تعتلي وتتربع الصدارة في هرم الفنون لأنها فرضت هيمنتها وفتحت آفاقاً أمام صناعات، وفنون مُتعددة الاتجاهات والأغراض والأهداف المختلفة، وذلك راجع لما تحمله من تفاعل الجماهير الحي مع الفيلم السينمائي لأنه ينهض على متتالية سردية بصرية تقومُ على (الصورة المتحركة، الحوار، الموسيقى، الإضاءة، اللقطة السينمائية)؛ فمن خلالها تقومُ السينما بتمرير رسائل أيديولوجية مُضمرة بطريقة غير مباشرة مُوجهة خاصة إلى عقول الجماهير (اللاشعور الجمعي) .

ويتطلب فهم الأفلام انتباهاً شديداً لعوامل ثلاثة رئيسية : " إنتاجها (جهة صناعتها) ومحتواها وشكلها الفني وأسلوبها السينمائي (بناء الفلم) واستقبالها"[1]، أي إن السينما صناعة بنفس قدر اعتبارها فناً واختراعاً وتقنياً واجتماعياً، فقد أضحت السينما " تقفز على الحواجز القومية والثقافية على نحو لم يسبق لأي وسيط فني أن تقام به من قبل"[2]؛ فالطابع الأيقوني للسينما هو الذي يكسبها جماهريتها .

وبما أن السينما جماهرية (أيقونية) فهي الأقرب إلى المجتمع خاصة بعدما أضحت تستعمل لغته، وتعالج واقعه المعيش وتكشف عن خباياه، فالسينما رؤية للعالم تعكس الواقع باستعمال كل أساليبها التقنية والفنية فهي رؤية اجتماعية وثقافية وسياسية واقتصادية تعرضُ مختلف القضايا والمواضيع الشائكة والحساسة التي تمسُ المجتمع بصفة عامة والفرد بصفة خاصة. كما تؤدي السينما دوراً هاماً وفعالاً في توجيه سلوك الانسان باعتبارها إحدى

[1] وليام ڤي كوستاترو، السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، تر: زياد إبراهيم، مر: مصطفى محمد فؤاد، مؤسسة هنداوي (سي أي سي)، المملكة المتحدة، دط ، 2017م، ص: 23.

[2] مايكل ريبجر، الإخراج السينمائي : تقنيات وجماليات، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013، ص: 25.

الوسائل التي تُساهم في نشر الأيديولوجيات والأفكار في المجتمعات البشرية، فهي علاقة قائمة على جدلية التأثير والتأثر بينها وبين مختلف شرائح المجتمع، وهنا يمكننا القول: أن الفيلم السينمائي عبارة عن وثيقة اجتماعية بامتياز.

ومن هذا المنطلق يمكن أن نعد علم الاجتماع أو "السوسيولوجيا*" وسيطاً معرفياً ومنهجياً ناجحاً في مقاربة السينما بوصفها ممارسة فنية تهدف إلى عرض ومعالجة المجتمعات البشرية والظواهر الاجتماعية (مجتمعات الانسان) بمختلف تركيباتها، إذ تحاول اكتشاف الثغرات والعلل التي تنخرُ العلاقات الاجتماعية بين الأفراد . أي أنها "العلم الذي يعالج الاتجاهات السائدة والسلوك وأنماط العلاقات بين أفراد لهذه الجماعات"[1]. وعليه فهي تقوم بدراسة علمية للحياة الاجتماعية بمختلف مراحلها .

ولأن للسوسيولوجيا دوراً بارزاً وهاماً في فهم السينما باعتبارها ممارسة اجتماعية تعالج المشاكل والمواضيع المتعلقة بالمجتمع البشري والانساني بغية فهم "أنماط التفاعل بين السينما كأشكال ومحتوى، ودلالاتها الفنية وبين السياقات الاجتماعية المختلفة التي تعيد إنتاجها"[2]. السينما كأشكال ومحتوى، ودلالاتها الفنية وبين السياقات الاجتماعية المختلفة التي تعيد إنتاجها.

ومن هذا المنطلق ينهضُ الخطاب السوسيولوجي في السينما أساساً على دراسة وفحص العلاقات القائمة بين السينما والمجتمع أي أنه يقدم تفسيراً يستند فيه إلى نتائج وبحوث علم الاجتماع، كما تعد السينما خطاباً يسعى إلى معالجة الواقع الراهن والمعيش للمجتمع بصفة

*السوسيولوجيا: يعد أوغست كونت "A.Cont " أول من استخدم هذا المصطلح سنة 1838م بمسمى "الفيزياء الاجتماعية" ليتم بعدها تغييرها إلى "السوسيولوجيا" بعدما نشر الباحث "أدولف كتليه" A. Quetlet دراسة إحصائية للمجتمع تحت مسمى "الطبيعة الاجتماعية" لذلك أطلق "أوغست كونت" إسما جديداً تحت مسمى "السوسيولوجيا" La Sociologie.

[1] هشام يعقوب مريزق، المدخل إلى علم الاجتماع، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2014م، ص: 17 .

[2] إيمانويل إيتيس، علم اجتماع السينما وجماهيرها، تر: سلمى مبارك، دار معنى للنشر والتوزيع ، دب ، ط 1، 2021م ، ص: 14 .

عامة، وللفرد بصفة خاصة إضافة إلى اعتبارها جزءًا لا يتجزأ من حياتنا اليومية (الوعي الجماعي) باعتبارها ممارسة ثقافية واجتماعية لها وسائلها الفنية والتقنية تسخرها لسير أغوار الحياة الاجتماعية، "فالاجتماعي لا يوجد خارج الخطاب بل داخله باعتباره مضامين محتويات فقط، بل باعتبارها محدداً لسمات الخطاب وشكله وبنيته وللتحولات التي تطرأ على شكله وبنيته"[1]. أي إن الخطاب السينمائي يعتبر زاوية نظر واعية لمختلف العلاقات القائمة بين الأفراد في المجتمع الواحد .

أ/ قضايا المُجتمع في السينما العالمية (نماذج مختارة) :

عرفت السينما العالمية في مطلع القرن العشرين تطوراً كبيراً، وتوسعت بشكل ملحوظ إذ سعت إلى بسط سيطرتها وسطوتها على الأسواق العالمية، واستطاعت احتلال الريادة في صنع الأفلام والترويج لها في مختلف أنحاء العالم، فقد "ظهرت الاختراعات السينمائية البدائية إلى حيز الوجود وبدأ استغلالها في سنوات 1895م ويكاد يكون هذا في وقت واحد، في الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا وألمانيا وبريطانيا ..."[2]

1-1- السينما الأمريكية (فيلم عناقيد الغضب) The grapes of wrath

شهدت صناعة الأفلام الأوروبية قبل الحرب الغربية الأولى هيمنة السينما الايطالية والفرنسية والألمانية على السوق السينمائية كأقوى الدول المُصدرة للأفلام السينمائية العالمية.

إذ " واجه المنتجون الأمريكيون مُنافسة قوية من الانتاج الأوروبي داخل بلدهم، على الرغم من تكاثر الصناعات السينمائية المتاحة نسبياً إبان سنوات التحول"[3]. أي في هذه المرحلة

[1] عبد السلام حيمر، في سوسيولوجيا الخطاب: من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، لبنان، دط ، دس ، ص: 08 .

[2] جيوفري نويل سميث ، موسوعة تاريخ السينما في العالم (السينما الصامتة)، تر: عبد المنعم مجاهد، مر: هاشم النحاس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010م، (مج: 1)، ص: 15 .

[3] المرجع السابق ، ص : 90 .

عرفت السينما الأمريكية تغيرات جذرية في مختلف مضامينها، وخاصة في البناء الصناعي لها، وكذلك التراجُع الرهيب للمداخيل والموارد المالية، بسبب هيمنة القوى الصناعية السينمائية الايطالية والفرنسية والألمانية، إضافة إلى عُزوف الجماهير وانصرافهم لمشاهدة أفلام الشركات الأجنبية الأخرى، فما كان بوسع وحيلة السينما الأمريكية إلا التوجه ومُحاولة التركيز أكثر على الأفلام المحلية، حيث تم تأسيس شركة "فيتاجراف" سنة 1907م كأول شركة أمريكية كبرى لصناعة الأفلام، كما أنشأت عدة فروع في مختلف دول العالم، وكثرت على إثرها العديد من الشركات السينمائية، وهكذا استطاع الانتاج السينمائي الأمريكي أن يهيمن على السينما الأوروبية عامة والعالمية خاصة .

وعليه تُعد السينما الأمريكية الرائد الأول في الانتاج السينمائي المحلي والعالمي، وذلك لما تملكهُ من موارد ومداخيل مالية واقتصادية ضخمة، خاصة أن سينما "هوليوود" اليوم قد توسعت منافذ هيمنتها، وسطوتها، ونفوذها في سوق الإنتاج السينمائي المتداول في العالم، كل ذلك راجع لما تملكهُ من تطور رهيب في مختلف الوسائل التقنية والفنية والمادية لصناعة مُختلف الأفلام السينمائية والترويج لها، كما يمكننا القول : أن السينما الأمريكية (هوليوود) قد نهضت وتطورت باعتبارها مركز الصناعة السينمائية القوية، كما تسعى جاهدة لمحاولة توسيع نطاق موضوعات ومضامين وأساليب إنتاجها السينمائي، والتركيز على مُعالجة الأوضاع الاجتماعية والسياسية، والثقافية والاقتصادية ... للناس عامة والمجتمع الأمريكي خاصة، ومحاولة معالجتها بمختلف الطرق والوسائل السينمائية، كما سعت إلى تناول العديد من المواضيع منها: أفلام الكوبوي (الوستيرن)، والأحداث التاريخية لمختلف الشعوب خاصة الشعوب الأمريكية، والصراعات السياسية، إضافة إلى الأفلام التي تُعالج القضايا الاجتماعية والانسانية التي لحقت المجتمعات الأمريكية جراء الحرب الغربية الأولى، وما خلفتهُ من كساد اقتصادي واجتماعي.

وبعد مُشاهدة وتفحص العديد من الأفلام الأمريكية يتضح لنا أن فيلم "عناقيد الغضب" هو الأنسب لاتخاذه كنموذج، خاصة أنه يُمثل نُقطة تحول في السينما الأمريكية، جراء ما خلفته الحرب الغربية الأولى من دمار شامل لمختلف الميادين والقطاعات (الاقتصادية، الثقافية، الاجتماعية، السياسية ...)، ومحاولة تجسيد الواقع المعيش للمجتمع الأمريكي في تلك الفترة ونقله من خلال التطرق إلى الخطاب السوسيولوجي للسينما الأمريكية المجسد في هذا الفيلم .

يُعدُ فيلم "عناقيد الغضب" المجسد والمستوحى من رواية بنفس الاسم للروائي "جون شتاينبك" التي صدرت سنة (1939م) " أشهر فيلم يساري النزعة واشتراكي الموضوع نتجته هوليوود قبل انضمام الولايات المتحدة الأمريكية إلى الحرب العالمية الثانية"[1]، ولقد عمد المخرج "جون فورد" المتشدد والمنتمي للحزب الجمهوري الأمريكي المحافظ، من خلال هذا الفيلم الذي أنتج سنة (1940م) إلى إثارة العديد من القضايا الشائكة أهمها : الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية المزرية لفترة الكساد الاقتصادي الذي عصف بالولايات المتحدة الأمريكية جراء الحرب الغربية. كما " يحتل فيلم "عناقيد الغضب" المرتبة الحادية والعشرين في قائمة معهد الأفلام الأمريكي لأفضل 100 فيلم أمريكي"[2].

كما يُسلط هذا الفيلم الأضواء على معاناة واضطهاد عمال المزارع (أصحاب الأرض) المهاجرين، وقد جسد ذلك في عائلة "يهوذا " الصغيرة كنموذج واقعي لما تعرضت له مختلف الشرائح في المجتمع الأمريكي بعد الحرب الغربية، إذ اضطرت هذه العائلة إلى بيع جميع ما تملك وإصرارها على الرحيل والهجرة هي وآلاف العائلات من ولاية "أوكلاهوما" إلى "كاليفورنيا" بحثاً عن الأمان والرخاء والاستقرار خاصة الحصول على فرصة عمل علهم يُغيرون من الوضع المعيش والمزري الذي يتخبطون فيه. كل ذلك راجع إلى الاعلانات

[1] محمود الزاوي ، روائع السينما : أفضل 100 فيلم أمريكي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط 1، 2006م ، ص: 115.

[2] المرجع نفسه، ص: 115.

المزيفة والاحتيالية التي يروج لها في "كاليفورنيا" إذ أنها تعدُ الناس خاصة الفلاحين بتوفير فرص العمل وسبل الرخاء (الحلم الأمريكي) وماهي في الحقيقة إلا إعلانات للنصب والاحتيال .

فالفيلم يُروج لمرحلة الصراع على البقاء في ظل ما بعد الحرب الغربية مصوراً مختلف الآفات الاجتماعية (انتشار الفقر والبطالة والجريمة...) كما أن المقصد السياسي هو المشار إليه بالدرجة الأولى، ثم يليه التركيز على الاحتياجات الاجتماعية، وضعف وكساد المؤسسات الاجتماعية والأزمات الاقتصادية والمالية، كما ركز على المزارعين الفقراء وارتباطهم وتشبثهم بالأرض (الأم) التي تُمثل لهم الحياة والحلم والأمل والهوية ... من خلال الاضطهاد الممارس عليهم من طرف المؤسسات الصناعية والأثرياء أصحاب المصالح المادية الذين ينتهكون خيرات وأراضي الغير، دون وجه حق بُغية زيادة أرباحهم وتضخيمها مما ينجرُ عليه مع كل هذه الاضطهادات والمضايقات التي تُمارس من طرف السلطة الحاكمة والمؤسسات الاحتكارية وسطوة البنوك إلى انعدام الديموقراطية والعدل، والمساواة في المجتمع الواحد ووقوع التمزق والتفكك الأسري بين مجتمع الطبقة الكادحة .

1-2- السينما الايطالية (فيلم سارق الدراجة) Lardi dibiciclette

انتشرت السينما الايطالية انتشاراً واسعاً خاصة بعد احتلالها للمرتبة الثانية – بعد السينما الأمريكية (هوليوود) – فقد أنتجت أفلاما (درامية/ بوليسية/ الخيال العلمي/ المغامرات التاريخية/ الرعب)، حيث لاقت من خلالها إقبالاً كبيراً من الجماهير سواء على المستوى المحلي(إيطاليا) أو المستوى العالمي فبعد الفيلم الإيطالي الأول "أغنية الحب 1930م" توالت بعدها الانتاجات السينمائية ومن بين أهم هذه الأفلام نجد فيلم "القمصان السود 1933م" و "الفجر فوق البحر 1935م" و "التحرير 1942م" و"الطائر ذو الريش 1969م" والحياة الحلوة 1960م" فقد تفوقت السينما الإيطالية في سنوات الذروة التي امتدت طيلة عقد الستينيات وبداية عقد السبعينيات على نظيرتها الهوليوودية من حيث عدد الأفلام

التي تم إنتاجها، فقد أنتجت السينما الإيطالية عام 1962م مثلاً 242 فيلما مقابل 174 في الولايات المتحدة الأمريكية"[1] ففي هذه السنوات كانت الريادة لها في إنتاج الأفلام السينمائية، وهذا ما جعلها تلقى اهتماماً جماهيرياً، فهي تشكل لديه أهمية ثقافية بالغة، خاصة بعدما سخرت السينما "الواقعية الإيطالية الجديدة" مُعظم أفلامها لمحاكاة وتجسيد الواقع، ونقله كما هو دون أي تزييف، ومحاولة معالجته، فقد جسدت ذلك في أول فيلم لها "روما مدينة مفتوحة 1945م" لتتوالى بعدها عدة أفلام نذكر منها – على سبيل الذكر لا الحصر – "الحياة في سلام 1946م" و "الأرض تهتز 1948م" و "ثلاثية الحرب 1949م" "فالواقعية الجديدة كانت جزءًا من تحول عام تجاه الواقعية في السينما في تلك الفترة، وهي التي تتيح طريقة جديدة لرؤية العالم وتمثيل الواقع في إيطاليا التي مزقتها الحرب"[2]. أي أنها تعبر عن رؤية للعالم فقد سعت لإثارة القضايا الاجتماعية ومواجهة مشكلات الواقع، والالتزام بإيجاد حلول من خلال إقامة علاقات إنسانية رصينة بين مختلف قضايا الفرد والمجتمع، والانغماس في حياتهم اليومية .

وبعد مشاهدة وتفحص العديد من الأفلام الإيطالية تبين لنا أن فيلم "سارق الدراجة" هو الأنسب لاتخاذه كنموذج، وذلك لما يمتلكه من معايير وميزات تختلف عن باقي الأفلام الايطالية إذ أنه ينطوي على المنظور الاجتماعي المعيش في المجتمعات بصفة عامة والايطالية بصفة خاصة، كما أنه يصُبُ في بوتقة الخطاب السوسيولوجي للسينما الايطالية، من خلال مُحاولة الكشف عن مُختلف القضايا الاجتماعية للمجتمع الايطالي بعد الحرب الغربية .

[1] هوارد هيوز، الدليل الكامل إلى السينما الإيطالية، تر: أكرم الحمصي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، دط ، 2014م، ص: 9 .

[2] جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (السينما الناطقة: 1930م–1960م)، تر: أحمد يوسف، مر: هاشم النحاس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010م، (مج: 2)، ص: 451 .

كما يُشكلُ فيلم "سارق الدراجة" نُقطة تحول وتغيير جذري في مسيرة السينما الايطالية خاصة بعدما اقتحمت "الواقعية الجديدة" – الواقعية الشعبية – حياة المجتمع الايطالي ومحاولة معالجة مختلف قضاياه، فقد سلط هذا الفيلم الأضواء على الواقع المرير الذي عاشه ومر به الشعب الايطالي، خاصة ما خلفتهُ الحرب الغربية من دمار شامل لمختلف الميادين (الاقتصادية/ الثقافية/ الاجتماعية ...) .

ولقد عمد المخرج "فيتوريو دي سيكا" من خلال هذا الفيلم Lardi di biciclette "سارق الدراجة" لاثارة العديد من القضايا الشائكة (الفقر/ البؤس/ البطالة...) في المجتمع الايطالي خاصة بعد الحرب الغربية الثانية، ولكي يجعل الفيلم أكثر واقعية وله مصداقية عمد للاستعانة بممثلين من عامة الناس ("ماجوراني لامبيرتو" الذي مثل دور "أنطونيو ريتشي" فهو عامل بأحد المصانع، و "إينزو ستايولا" الذي مثل دور "الإبن برونتو" فقد كان من بين أحد الجماهير الذي كانوا يشاهدون الكواليس أثناء التصوير) .

فقد عاشوا نفس الحالة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية المُزرية التي عاشها الفرد الايطالي في الواقع، كما عمد إلى تصوير الفيلم في مُختلف شوارع إيطاليا (روما/ فلوريدا...) ليعكس بالفعل ما آلت إليه إيطاليا من دمار سواء في البنية التحتية أو الفوقية، فتردي الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية أدى بالضرورة إلى غياب القيم والأخلاق في المجتمع الواحد وانتشار الانحراف والفساد حيث أضحى الفقير يقتات على حساب أخيه الفقير . وهذا ينطبق عليه قول أحمد خالد توفيق في رواية "يوتوبيا" : "الأخلاق تتآكل في الفقر كما يتآكل المعدن الذي يقطر فوقه الماء". كما تطرق الفيلم أيضاً لغياب العدالة في المجتمع خاصة من طرف السلطة الحاكمة التي لا تُعيرُ أي اهتمام لمشاكل ومعاناة وانكسارات الفرد التي تصادفه في حياته اليومية، وكذلك غياب روح التضامن والتكافل الانساني في المجتمع الواحد، كما ركز الفيلم على ضعف وهوان وانكسار المعيل الأول

للأسرة (الأب) وذلك بسبب الفقر والبطالة التي قد تجعله يتركب جرائم عدة لسد ذلك االعوز، والوصول إلى لقمة العيش مهما كانت السُبل والطرق المؤدية إليها .

كما جسد هذا الفيلم مقولة : "الصراع من أجل البقاء" فقد بين الحياة الحقيقية للمجتمعات التي تُعاني من الفقر والمجاعة والبطالة والاضطهاد، إذ أضحى الانسان يُقاوم ويصارع أخيه الانسان من أجل لقمة العيش حتى وإن كان على حساب حياة شخص آخر .

وتمثل "الدراجة" في هذا الفيلم الأمان والهوية والاستقرار والأمل المفقود الذي يبحث عنه كل فرد إيطالي جراء الدمار والخراب الذي خلفته الحرب الغربية، ومُخلفات الحكم الفاشي آنذاك، كما أن الفيلم لا يركز على شخصية واحدة فقط، بل المجتمع الايطالي بأسره الذي يبحث عن إيجاد حلول لوضعه المعيش، فالفيلم يُعبرُ عن مُختلف القضايا الانسانية بصفة عامة .

1-3- السينما الفرنسية (فيلم 400 ضربة) «the 400 blows»:

تسببت الحرب الغربية في انهيار صناعة السينما الفرنسية مع ضغط الرقابة المفروضة على الشركات المُستقلة، كما "خلت دور العرض من روادها، وأعلن أصحابها إفلاسهم، وكان لأزمة الموضوع أثرها، فراح أرباب السينما يطلبون من المسرح والأدب موضوعات نبيلة بغية الخروج من دائرة سقيمة، وجذب جمهور أكثر ثراءً في دور العرض"[1]. أي أن هذه الفترة كانت مليئة بالأزمات المتكررة في صناعة السينما . لكن ما بين فترة 1930-1960م سرعان ما انشغلت الشركات السينمائية الفرنسية بالتوسع، حيث تم إنتاج العديد من الأفلام الكلاسيكية الفرنسية منها :("الوهم الكبير" / "الخوذة الذهبية" / "عمى" / "المليون" ...)، كما قد " تَحمَلَ أفضل السينمائيين الفرنسيين آثار الأزمة الاقتصادية والأخلاقية التي شهدت

[1] جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، ط1، 1965م، ص: 85.

رُسوخ الحركات الاجتماعية والاقتصادية"[1]. فبعد أن كانت الأفلام الكوميدية والتاريخية هي المسيطرة على السينما الفرنسية، برز تيار آخر أقوى هو تيار "الميلودراما" (الواقعية) إذ ركز صُناعُ السينما الفرنسية على هذا التوجه لما له من علاقة وطيدة وارتباط بالحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ومختلف الميادين، كما ظهر تيار آخر مساند لما سبقه هو تيار "الواقعية الشعرية التي تعتمد على الأدب الواقعي أو سيناريوهات أصيلة، كما أنها تدور في عالم الطبقة العاملة"[2]. فقد أضحى الانتاج السينمائي الفرنسي في هذه الفترة جد غزير كما تم إنشاء "مجلس لتحرير السينما" وتأسيس "المركز القومي للسينما الفرنسية" سنة 1946م. كل ذلك بُغية التخلص من القيود التي فرضتها الهيمنة السينمائية الأمريكية والايطالية، وجراء هذا التحرر شرعت السينما الفرنسية في صناعة الأفلام الواقعية من خلال وضع الأسس الجديدة وتسليط الأضواء على الواقع المعيش للمجتمع الفرنسي المُزري الذي يتخبط فيه ومحاولة معالجته، وكذا التنويع في موضوعات الأفلام السينمائية الفرنسية بُغية خلق رؤية جديدة للعلاقات الاجتماعية والانسانية. فإذا "كان السينمائيون الايطاليون انطلقوا وهم يعرفون ماذا يريدون ... فإن زملائهم الفرنسيين انطلقوا وهم يعرفون فقط ماذا يرفضون، أولئك جاؤوا من السياسة والمجتمع والنضال الأيديولوجي، وهؤلاء جاؤوا من صراع الأجيال والإرث السينمائي العالمي نفسه"[3].

ومهما يكن فإن "الواقعية الجديدة" في إيطاليا، و "الموجة الجديدة" في فرنسا كانت لهما نفس زاوية النظر، ومن ناحية صناعة الأفلام السينمائية، والتركيز بالدرجة الأولى تسليط الأضواء على المجتمعات، ومحاولة معالجة واقعهم المعيش .

---

[1] جي آنبال وآخرون، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، تر: مي التلمساني، المشروع القومي للترجمة، دب ، دط ، 2000م، ص:54 .

[2] جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (السينما الناطقة 1930-1960م) ، ص: 416 .

[3] إبراهيم العريس، السينما التاريخ والعالم: قراءة في العلاقة بين الفن السابع والواقع السياسي والاجتماعي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق- سوريا، دط ، 2008م، ص: 267 .

فبعد مُشاهدة وتفحص العديد من الأفلام الفرنسية، يتضح لنا أن فيلم "400 ضربة" هو الأنسب لاتخاذه كنموذج وذلك للعديد من الاعتبارات منها : الأزمات الاجتماعية الخانقة والعلاقات الانسانية إضافة إلى مشاكل ومأساة الانسان في حياته اليومية، إذ يعد فيلم "400 ضربة" للمخرج "فرانسوا تروفو" من بين أقوى الأفلام السينمائية الفرنسية مما أحدث ضجة عارمة بتمرُده على تلك التقاليد التي كانت مكبلة ومقيدة للسينما الفرنسية للعديد من السنوات، خاصة مع انتشار "الموجة الجديدة" في فرنسا التي كان لها تأثير كبير على مختلف الميادين والأصعدة .

فالفيلم عبارة عن سيرة ذاتية للمخرج "فرانسوا تروفو" الذي جسد المعاناة والقهر والمأساة التي تعرض لها وجسدها في شخصية الطفل "أنطوان" ثم إن عنوان الفيلم " له معنى مزدوج إذ أنه لا يُشير فقط إلى مآثر متمرد مراهق انفجر غاضبا، بل يلمح أيضاً إلى الضربات الموزعة أو التي يتلقاها الطفل من والديه المهملين المتبلدين، والمدرسة الخانقة المستبدة وسلطات الدولة"[1]، مما ينجرُ عن كل هذا أن يُضحي الطفل غاضباً منفجراً .

كما ركز الفيلم عن ضعف وفشل المنظومة التربوية والتعليمية في بناء الفرد والمجتمع (بناء الانسان) حيث بين المخرج "فرانسوا تروفو" هشاشة المنظومة الإصلاحية في المجتمع الفرنسي مما انجر عنه التسرب المدرسي وإصابة الطلبة بالعقد والأمراض النفسية وتفشي ظاهرة السرقة، وانحراف المراهقين في المدارس، كما يخلق لدى الطفل (التلميذ) الحذق والذكي صراع دائم بين أحلامه وطموحاته وبين البيئة غير المناسبة له، وقد جسد كل هذا في شخصية الطفل "أنطوان" صاحب (14 عاما) الذي يتبين أنه طفل ذكي وحذق، لكنه يتعرض للعديد من المعاناة والمضايقات بدأً من أسرته مروراً بالمدرسة فالمجتمع . هذا الطفل الذي يُعبرُ عن كل شخص صاحب طموح والذي لا يقبل الذل والإهانة والمتعطش للحرية،

[1] مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة: مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي، تر: محمد هاشم عبد السلام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013م، ص: 211 .

لكن البيئة والمجتمع يقفان حائلاً بين تحقيق ذلك . مما يجعله يقع في مآزق كبيرة يصعبُ الخروج منها، خاصة أثناء خيانة وتخلي أسرته عنه في أحلك الظروف، لكن بعد معاناة استطاع الهرب، وما لقطة الفيلم التي تصور "أنطوان" وهو يركض اتجاه البحر إلا دليل على تلك الرغبة الجامحة لديه لكسر كل القيود التي كبلت حريته وطموحه وأحلامه ومحاولة قتلها.

وعليه فإن الفيلم يرمزُ إلى التعاسة والمأساة التي يعيشها المراهقين الذين يعيشون في بيئة ومجتمع مُتردي في مختلف الميادين، كما يعكس قتل أحلام الطفولة البريئة ومحاولة القضاء عليها سواء من ناحية الأسرة أم المجتمع أو النظام التعليمي الصارم أو السلطة الحاكمة. كل هذه الأساليب القمعية كانت وما تزال ضد كل فرد ومُراهق فرنسي له آمال وأحلام وطموحات يسعى لتحقيقها، وما كلمة "fin" في نهاية الفيلم التي تحجب وجه "أنطوان" إلا دليل على تلك القضبان والعراقيل التي تُكبلُ وتقف حائلاً ضد حرية وطموح أي إنسان (الحرية المفقودة) خاصة إذا كان فرنسياً، وهذا ما سعت أفلام "الموجة الجديدة" (الواقعية) في فرنسا لابرازه للعالم.

ب– قضايا المجتمع في السينما العربية (نماذج مختارة) :

تعرفت السينما العربية على فن السينما، فلم تأخذ وقتا طويلاً للدخول في عالمها، إذ تناولتها العديد من البلدان العربية: مصر، تونس، لبنان ،سوريا ... حيث أنها لم تتأخر بالنسبة للسينما العالمية، فكانت مُصاحبة ومرافقة لها، لذلك يمكن القول :" أن السينما العربية لم تتأخر في الدخول إلى عالم السينما بل كانت حاضرة في المشهد السينمائي العالمي منذ بدايته تقريباً،فبدأت في إنتاج الأفلام منذ بدايات القرن العشرين، وتعاقبت عليها العصور والعقود، فكانت تتأثر بها وتؤثر فيها بشكل عميق"[1]. مما يعني أن السينما العربية ساهمت وبشكل كبير في إنتاج العديد من الأفلام، وفي وقت مبكر من ظهور فن السينما العالمية .

[1] مجموعة من الكتاب: قضايا السينما العربية، وزارة الإعلام – مجلة العربي، الكويت، ط1، 1 يوليو 2013، ص: 5 .

كما عُرفت السينما في العالم العربي بعد سنوات قليلة من اختراعها، إذ انتشرت بسرعة، ولامست كل البلدان العربية " فلقد دخلت السينما مُبكرة إلى العالم العربي، ففي السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر جاب مصورون عديدون من مؤسسة "لوميير" الجزائر وتونس ومصر وفلسطين وسوريا ولبنان وعادوا منها بعشرات اللقطات (أفلام لمدة دقيقة تقريبا) "[1] . حيث كانت البدايات ضئيلة جداً، ثم تطورت شيئا فشيئاً إلى أن وصلت للقمة، وبلغت المكان المراد بلوغه .

فقد طرقت السينما العديد من الأبواب، وصورت جميع الجوانب في العديد من المجالات، ومن بينها الجانب الاجتماعي، إذ كانت بمثابة المرآة العاكسة للظروف الاجتماعية، وهذا لأنها تنشؤ من هذا المجتمع وتحاكيه، وأيضاً بطرقها للمواضيع التي تُلامسُ هذا المجتمع، وهناك من عيب عليها إذ قال أن " مشكلة السينما العربية أنها تركز بشكل جيد على الحالة الانسانية ولا تتمعن بالواقع الاجتماعي المعيش لتقديم رؤية فنية يمتزج بها الخيال بالواقع والفكر والفلسفة وتذهب لتقديم الممثل وإبرازه كنجم ليتحول من وسيلة إلى غاية،ويتم إهمال والتنكير لماهية السينما وجوهرها باعتبارها فن تعبيري فني ، فلسفي، إنساني "[2]. ما عيب عليها أنها لا تُقدم الواقع الاجتماعي كما يجب، وهذا راجع لرؤيتها لحالة الفرد الخارجية، دون التمعن والغوص في واقعه الاجتماعي المعيش، ومُعالجته وتقديم الحلول الناجعة له ، إذ لابد للسينما أن تتوغل إلى الأعماق لتكشف المستور ولا تبقى على الحافة .

1-1- في السينما المصرية (فيلم اللص والكلاب):

[1] جورج سادول: تاريخ السينما في العالم، ص:513.

[2] حميد عقيبي، السينما العربية محاولات البحث عن الهوية والأسلوب، شحن الحروف الأدبية للنشر والتوزيع الإلكتروني، مكتبة نوميديا 12 ، طبعة ماي 2016 ، ص: 84 .

تُعتبرُ السينما المصرية من أهم وأشهر السينما في العالم العربي، وهي أقدم صناعة سينمائية في قارة إفريقيا، حيث يُنسبُ إليها الفضل كون بدايات السينما العربية كانت في مصر، " فتمثل السينما المصرية التي وصل إنتاجها خلال الأعوام الأربعة والخمسين التي انقضت على إنتاج أول فيلم روائي فيها إلى حوالي ألفي فيلم"[1]. ومن ذلك اعتُبرت مصر الدولة الأكثر إنتاجًا للفن السابع عربياً وإفريقياً . ويمكن القول أن الصناعة الحقيقية للسينما ظهرت في مصر، حيث أن صناعتها لديها مراحل مثلها مثل غيرها من الدول الغربية، حيث بدأت بالسينما الصامتة، ثم السينما الناطقة، ولا ننسى أيضاً أفلام ما قبل الحرب الغربية الثانية وما بعدها، ومراحل تطور سينما الستينات والسبعينات، وهذا يعني أن السينما المصرية ساهمت وبشكل كبير في إثراء الوطن العربي .

كما سبق الذكر أن مصر اعتُبرت أول بلاد عرفت السينما " إذ أن أول عرض سينمائي تجاري في العالم كان في 28 ديسمبر 1895 في الصالون الهندي بالمقهى الكبير "جران كافيه" في شارع كابوسين في باريس. بينما أول عرض سينمائي في بلادنا العربية بعد ذلك بأسبوع واحد أي في أوائل يناير 1896 في مقهى زواني بالاسكندرية أما أول عرض بالقاهرة فكان في 28 يناير 1896 في سينما سانتي بالقرب من فندق شبرد القديم"[2]. ومن هنا يمكن القول أن مصر كانت السباقة في العروض السينمائية، حيث قامت بالعديد من الأعمال في وقت مبكر بيد معرفتها بهذا الفن الذي اعتبر اختراعاً عجيباً، حيث أحدث فوضى وخلخلة فكرياً وعقلياً في ذلك الوقت، واعتبرت أوسع السينمات انتشاراً .

ومن ناحية أخرى هناك من يرى أن بدايات السينما المصرية كانت مع الأفلام الروائية الطويلة فإنه "من الناحية الرسمية بعد عام 1927 بداية لتاريخ السينما المصرية، ففي 5

[1] جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، سلسلة الكتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت– ، دط ، مارس 1982، ص: 19.

[2] سعد الدين توفيق: قصة السينما في مصر، دراسة نقدية، دار الهلال، دط ، جمادى الأول 1389، أغسطس 1969، ص: 9.

أيار/ مايو من ذلك العام شاهد جمهور الاسكندرية فيلم "قبلة في الصحراء" الذي أخرجه إبراهيم لاما، وفي 16 تشرين الثاني/ نوفمبر من العام نفسه، شاهد جمهور القاهرة فيلم "ليلى" الذي أخرجه استيفان روستي بعد أن بدأه وداد عرفي"[1]. ففيلم قبلة في الصحراء وفيلم ليلى من بين الأفلام التي ساهمت في تاريخ السينما المصرية، وإثراء الانتاجات السينمائية المصرية .

ومن خلال هذا أيضا هناك من أعطى البداية والميلاد الحقيقي لأفلام أخرى، والتي نشأت في مصر وبأموال مصرية وتُعرض فيها أيضاً، و" أن البداية الحقيقية للسينما المصرية وتاريخها الصحيح قد بدأ عندما أقدم كل من عزيز بندرلي وأمبرتو ملافاس دوريس على صنع أول شريط سينمائي مصري تم تصويره في مصر بأموال مصرية وعرض بمصر التحميص والطبع بمصر، وتم عرضه في يوليو 1907 مقابل تذاكر مدفوعة الأجر وهو فيلم "زيارة جناب الباب الغالي للمعهد العلمي في مسجد سيدي أبو العباس" وهو الميلاد الأول الحقيقي للسينما المصرية وأول فيلم سينمائي مصري"[2].

إذا فعزيز بندرلي وأمبرتو ملافاس دويس هما أول من أقدما على صناعة شريط سينمائي مصري، ونُسبت لهم الأفضلية والبداية الحقيقية لبداية السينما المصرية من خلال هذا الفيلم "زيارة جناب الباب العالي للمعهد العلمي في مسجد سيدي أبو العباس" الذي كان مصريا مئة بالمئة لكون تصويره وعرضه وطبعه بمصر؛ لأن نشأته مصرية من بدايته لنهايته .

فالسينما المصرية لم تتوقف عند هذا الحد من الأفلام، بل انتشرت انتشاراً واسعاً وكانت أكثر تأثيراً، وذلك عبر مراحلها المتعددة، إذ توالت بعدها الانتاجات السينمائية المصرية، والتي تفاوتت بين ارتفاع وانخفاض، ومن بين هذه الأفلام: فيم (زينب) الذي

[1] كمال رمزي، عدنان مدانات، سمير فريد، هاشم النحاس، إشراف عبد المنعم تليمة: الهوية القومية في السينما العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، تشرين الأول/أكتوبر، ص: 15.

[2] سامي حلمي: بدايات السينما المصرية 1907-1939، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، دس، ص:17 .

أخرجه "محمد كريم" وهي أول قصة مصرية " لمحمد حسين هيكل" في المرحلة الصامتة، أما أول فيلم في المرحلة الناطقة (أولاد الذوات)، وأيضاً فيلم (وداد) والذي هو أول فيلم صُور في استوديو مصر، وغيرها من الأفلام الأخرى .

ولقد تطورت السينما المصرية إلى أن أصبحت فن الجماهير، حيث ارتبطت بالمجتمع وأصبحت تُعبر عن الواقع، إذ " أن السينما المصرية لم تنل حتى الآن ما تستحقهُ من دراسات متعمقة، باعتبارها فناً أو باعتبارها عُنصراً ثقافياً فاعلاً ومُتفاعلاً في المجتمع، ثم إن دراستها لا تقتصر على مجال الدراسات الفنية فقط، وإنما تمتد لتشمل مجالات علوم الاجتماع والنفس والسياسة والتاريخ والأنثروبولوجيا وغيرها من الدراسات الانسانية."[1] للسينما المصرية دور فعال في المجتمع، لأنها لا تشغل مجالاً واحداً فقط وإنما العديد من المجالات، فهناك عملية تأثير وتأثر بين السينما والمجتمع، لأنها تُساهم في تغييره، فهي إنتاج اجتماعي يعكس صورة المجتمع بكل تفاصيلهما، ثم يؤثر في هذا المجتمع، فهي ليست بمعزل عما يحدث فيه، ويمكن اعتبارها وسيلة للتأريخ حيث بإمكاننا العودة إليها للتعرف على مرحلة من المراحل أو فترة من الفترات، إذا فالسينما تعكس المجتمع بكل تجلياته وتفاعلاته وتغيراته، وهي نابعة من المجتمع ولا تخرج عنه، حيث أخذت على عاتقها توظيف المضامين الاجتماعية، ومن هنا يمكننا القول : أن السينما المصرية ساهمت وبشكل كبير في توظيف الواقع والحياة المصرية في أفلامها .

وبعد مشاهدة العديد من الأفلام يمكننا الاشارة لفيلم "اللص والكلاب" للمخرج "كمال الشيخ" الذي اقتبسه من رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ"، وهو فيلم مصري أنتج عام 1962، يتحدث هذا الفيلم عن واقع الانسان المصري في تلك الفترة، بالتعبير عن معاناته الاجتماعية والتقسيم والفساد الذي انتشر في مصر، والانحلال الأخلاقي الذي أدى إلى

[1] أمل حسين أحمد، سوسيولوجيا الفن السينمائي تحليل حول صورة المثقف في السينما المصرية، حوليات آداب عين شمس، دورية علمية محكمة، المجلد 45، كلية الآداب، جامعة عين شمس، عدد يوليو، سبتمبر 2017، ص: 3.

الدمار في المجتمع، إذ تلاشت القيم النبيلة وساد الفساد والرذيلة، ومن خلال تصويره للواقع المصري ظهرت الصورة الحقيقية الاجتماعية وهي معاناة الفرد في الحياة الاجتماعية، وهذا أدى إلى إفراز واقع اجتماعي متناقض يميز بين طبقتين في المجتمع وهما: الطبقة الغنية : التي لا تشعر بالطبقة الفقيرة، وتمارس جميع الطرق بُغية تحطيمها، وزيادة الأسى والأذى عليها، والطبقة الفقيرة: التي تعاني من الفقر والحرمان والضعف، وأيضاً تعاني نفسياً ومحطمة من كل هذه المعاملات، فالفيلم جاء لاظهار ومعالجة هذه القضايا الاجتماعية التي يُعانيه الشعب المصري، إذ أبرز العديد من الأبعاد الاجتماعية من خلال العديد من الظواهر: التفاوت الطبقي والذي كان سبباً في خلق الفجوة بين الطبقتين، والخيانة وهي الظاهرة الأكثر بروزاً في الفيلم والتي كشفت عن الواقع المستور ، خاصة السرقة التي كانت أكبر الجرائم وأخطر آفة اجتماعية حطمت جميع العلاقات، ونتيجة لسلوك الأفراد الانتهازيين الذين غيروا مواقفهم حكموا على الشعب المصري كله بالفقر والحرمان والقلق ...

وعليه تناول فيلم "اللص والكلاب" ولامس الواقع الاجتماعي المصري آنذاك، لاحتوائه على مشاكل اجتماعية ونفسية، حيث يُعدُ فيلماً نقدياً خاصة للأوضاع السوسيولوجية في ذلك الوقت .

1-2- في السينما السورية (فيلم بقايا صور):

تعتبر السينما السورية من السينمات التي ساهمت في إثراء السينما العربية، وتعملُ على مُنافسة السينما المصرية، وذلك لأنها ظهرت بعد عام واحد فقط من ظهورها، وحاولت منافسة الانتاجات السينمائية المصرية، حيث أنه ففي "سوريا الانتاج السينمائي بلغ مائة وخمسين فيلماً طيلة السبعين سنة الماضية وهو قليل مقارنة بنظيره المصري، لكن الانتاج السينمائي السوري فرض نفسه على الساحة في السنوات الأخيرة لينافس الانتاج المصري"[1]

[1] جمال العيفة، مؤسسات الإعلام والاتصال، الوظائف الهياكل، الادوار، ديوان المطبوعات الجامعية http://www.opu.lv.cerist.dz، ص: 84 .

فهذا يعني أنه على الرغم من تفوق السينما المصرية في الانتاج على السينما السورية، إلا أنها حاولت مُنافستها وفرض نفسها عليها .

وإن السينما السورية أنتجت العديد من الأفلام ، إذ أنها عرفت الفن السابع منذ بداياتها فإنه " معروف أن السينما دخلت سوريا من خلال عروض في مدينة حلب في عام 1908م ، لكن الانتاج الهاوي وغير المنظم انطلق فيها بعد حوالي خمس سنوات بمجموعة من الأفلام الوثائقية القصيرة، ثم كانت أول تجربة روائية طويلة في فيلم "المتهم البريء" الذي قدمته شركة حرمون فيلم وأخرجه أيوب بدري"[1]. فهذا يثبت أن السينما السورية عرفت هذا الفن من مدينة حلب، وكان أول فيلم روائي طويل فيها هو فيلم "المتهم البريء" لأيوب بدري الذي لاقى نجاحاً باهراً، وكان من الأفلام التي ساعدت في تقديم إنتاجات أخرى لاحقة له .

ولقد مرت السينما السورية بمرحلتين مهمتين هما: المرحلة الأولى التي سبقت قيام المؤسسة العامة للسينما أنتج المغامرون الأوائل سبع أفلام روائية فقط بأسماء شركات لا تملك غير أسمائها سرعان ما تنسحب كل منها من ميدان الانتاج السينمائي بعد تحقيق فيلمها الأول . لأنها دخلت هذا الميدان –في الأساس– طمعاً في تحقيق الربح الكبير والسريع دون رصيد كاف من المال والمعرفة والمعدات اللازمة"[2]. فهذه المرحلة هي المرحلة التي تنتج بأسماء شركات من خلال فيلم واحد فقط، وهي المرحلة التي لا يهمها الانتاج ولا الأفلام، إنما تسعى من خلالهم لربح المال في وقت قصير وسريع. و" أما المرحلة الثانية: والتي بدأت مع تأسيس دائرة السينما في وزارة الثقافة، ثم قيام المؤسسة العامة للسينما، فكانت –من حيث المبدأ– منعطف السينما الكبير في سورية وتميزت بأبعاد تجربة سينما القطاع العام، ومحاولات تقديم السينما الجادة، مقابل استشراء عدوى الانتاج السينمائي في

[1] نضال قوشحة، كتاب يقدم رواية جديدة لتاريخ النقد السينمائي في سوريا، جريدة العرب، الأحد 2022/09/04، السنة 45، العدد 12526.

[2] جان الكسان، السينما في الوطن العربي، ص:87 .

القطاع الخاص."[1] فهي المرحلة التي أرادت تقديم سينما جادة، بعيداً عن الربح السريع، حيث أرادت قيام مؤسسة عامة للسينما، التي تأخُذُ بالسينما السورية إلى منحى جديد، يساعدها في زيادة إنتاجها وعروضها .

ارتبطت السينما السورية بشعبها، حيث كانت من الوسائل المعبرة عن واقع وحياة المجتمع السوري، فقد ارتبطت به وحاولت تقديم جميع أوضاع وأزمات ومعاناة الشعب السوري، لأنها نبعت وانبثقت من تلك الظروف، فكانت بمثابة الدافع لنشوء هذا الفن، فكان الفن السابع من الفنون التي حاولت التغيير في الواقع، من خلال تقديمها له ومحاولتها الجادة لايجاد حلول ناجعة لتلك الأوضاع، لأن الشعب السوري كغيره من الشعوب مر بالعديد من الأزمات فلذلك كانت هذه وسيلته لاظهارها، وأيضاً كانت ملتزمة بكل ما يدور في هذا الوطن من مشاكل وقضايا اجتماعية ومعاناة انسانية لابرازها ومحاولة التغيير فيها .

وبعد المشاهدات العديدة للأفلام السورية، ورغبتنا في انتقاء فيلم واحد متعلقاً بالخطاب السوسيولوجي ومتعلقاً بواقع المجتمع في السينما السورية، اخترنا فيلم "بقايا صور" للمخرج "نبيل المالح" المقتبس من رواية بنفس العنوان "بقايا صور" للكاتب "حنا مينة" الذي أنتج عام 1973.

تحدث فيلم "بقايا صور" عن الواقع المرير التي تعاني منه العائلات الفقيرة، التي تصل في نهاية المطاف إلى تقديم أفراد العائلة للحصول على لقمة العيش، إذ صور الحياة البائسة لعائلة سورية، التي كان حُلمها بسيط للغاية وهو العيش بأمان ولو كان بالقليل، وأيضاً عدم إيجاد مكان للعيش فيه، فجاء هذا الفيلم لتنبيه هذه العيل المحرومة والمظلومة التي وصل بها المطاف أنها لم تجد مكان تعيش فيه ولا مؤونة تتغذى بها، إذ صاروا كالعبيد عند أشخاص آخرين بُغية الحصول على لقمة العيش، كما صور هذا الفيلم الواقع الاجتماعي

[1] المرجع السابق، ص:87 .

الصعب للفقراء والمساكين المغلوب على أمرهم، وبين الفساد في الحكم الذي يميز بين الغني والفقير، وأن القوي يأكل الضعيف، والحكام ينهبون أموال وحياة الشعب، بالاضافة إلى عدم اهتمامهم بمشاكلهم ومعاناتهم اليومية، بالعكس فقد كانوا يتعرضون للضرب والذل من طرفهم .

تمكن فيلم " بقايا صور" من تجسيد الواقع المعيش في سوريا في تلك الفترة، ناهيك عن رسمه لجميع الأوضاع من فقر وذل وهوان للشعب الفقير المغلوب على أمره المسكين التعبان من أسى الحياة والسيطرة عليه واستعباده وقبض حريته .

1-3- في السينما الجزائرية (فيلم خُذ ما عطاك الله) :

نشأت السينما في الجزائر منذ عهد الاستدمار الفرنسي الغاشم ، الذي استخدمها لتبرير وجوده واحتلاله واستيلائه على الأرض الجزائرية، ولكن هناك من يعتبر أن السينما الجزائرية ظهرت استجابة لحاجة الثورة الجزائرية إليها، إذ أدرك السينمائيون أهمية هذا الفن وخدمته للقضية الجزائرية، فكانت بمثابة الوسيلة الأكثر تأثيراً في تحقيق الاستقلال، وتميزت من حيث الولادة والهدف والمسار عن بعض البلدان العربية كمصر وسوريا ولبنان وغيرها، وعلى الرغم من بدايتها المتأخرة مقارنة بهم، وأيضاً ولادتها العسيرة والصعبة في ظل الظروف الاجتماعية التي تعيشها الجزائر إبان الثورة التحريرية، ولهذا "... استطاعت أن تخرج بالسينما العربية إلى المستوى العالمي وأن تقدم أفلاماً ممتازة على الرغم من أن ولادتها كانت صعبة إذ أنها ولدت في قلب في قلب معركة التحرير"[1]. فهذا يعني أن السينما الجزائرية وبخطواتها المدروسة أخرجت السينما العربية إلى المستوى العالمي، بتقديمها للعديد من الأفلام رغم الحالة الصعبة التي تمر بها البلاد .

[1] جان الكسان: السينما في الوطن العربي، صص:215-216 .

من المتفق أن السينما الجزائرية نشأت مع الثورة التحريرية، حيث يمكننا القول: أن دخول الفن السابع للجزائر كان مع دخول الاستدمار الفرنسي، إذ " يكاد يتفق مجموع المؤرخين الجزائريين على أن البداية الحقيقية للسينما الجزائرية كانت في النصف الثاني من القرن العشرين مع اندلاع الثورة التحريرية الجزائرية، وهذه الحقيقة لا شك فيها، بيد أن الجزائر عرفت فن السينما قبل ذلك بنصف قرن من الزمن"[1]. وكما قلنا سابقا فالبداية الفعلية والحقيقية للسينما الجزائرية كانت مع الثورة الجزائرية، وذلك في النصف الثاني من القرن العشرين، ومن خلال إنتاجها للعديد من الأفلام، والتي بدورها بدأت تتطور شيء فشيء إلى أن وصلت إلى إنشاء دور عرض لتلك الأفلام، فقد " ولدت السينما الجزائرية في أثناء ثورة الجزائر، حينما نظمت فوق جيش التحرير الجزائري إدارة سينمائية عسكرية أنتجت العديد من الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية .. وبعد الاستقلال أممت الحكومة الجزائرية دور العرض السينمائي في الجزائر"[2]. فالسينما الجزائرية مرتبطة بالاستخدامات العسكرية، حيث أنتجت العديد من الأفلام التسجيلية والجرائد، وبعد الاستقلال قامت بإنشاء دور للعروض السينمائية، والتي تساهم في زيادة الانتاجات السينمائية الجزائرية .

تُعبرُ السينما الجزائرية عن الواقع الاجتماعي في الجزائر، وذلك باعتبارها فن إنساني يحاكي الواقع المرير الذي تمر به الشعوب الجزائرية، وخاصة أثناء فترة الاستدمار الفرنسي الغاشم : في المراحل الأولى من ظهور هذا الفن، وأيضاً في المراحل التالية حيث صورت معاناة وآلام وآمال الشعب المواطن الجزائري، فقد سعى الفن السابع لتصوير كل هذه الآلام لابرازها وأيضاً مُعالجتها، وإيجاد حلول ناجعة لها . " وهكذا نجد أن السينما في الجزائر

[1] بغداد أحمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية، نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر، منشورات ليجوند، دب ، دط، دس ، ص: 10 .

[2] عبد القادر التلمساني: فنون السينما، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية، دب، دط، 2001م، ص:137 .

ولدت ومعها عوامل حيويتها كفن إنساني ملتزم بقضايا الناس والوطن"[1]. فهذا يبرهن أن السينما منذ ولادتها أثبتت أنها فن قريبة من الواقع المعيش .

وبعد مشاهدة العديد من الأفلام الجزائرية، وقع اختيارنا على فيلم "خُذ ما عطاك الله" للمخرج "الحاج رحيم"، لاحتوائه على العديد من القضايا الاجتماعية ، وارتباطه بالخطاب السوسيولوجي في الجزائر.

يُحاكي فيلم "خوذ ما عطاك الله" الواقع الاجتماعي الجزائري، إذ صور حالة من حالات الفرد الجزائري وهو الفرد الضعيف الذي ليس لديه أي حرية للتحكم في حياته، ويتدخل الآخرين فيها ويسيطرون عليها، وأيضاً تناوله لمجال الزواج الذي كان قضاءً وقدراً ، على الرغم من محاولته الاختيار والتي آلت في نهاية المطاف إلى تقبل الحقيقة الأليمة لكل من عائلة المرأة أو الرجل، فالسينما الجزائرية وخاصة في هذا الفيلم كانت مرتبطة بالواقع الاجتماعي، حيث كانت مرآة عاكسة لكُل الظروف التي تحدث فيه ومُحاولة معالجتها ، وتبيان تلك الأحداث ومحاولة التغيير فيها، فهذا الفيلم بين أن الضعيف يخدع بسهولة وبأي طريقة، وفي أي مجال من مجالات الحياة، حتى في الزواج على الرغم من أن الزواج قضاء وقدر، إلا أنه يجب المساواة والعدل في هذا المجتمع، وعدم خداع الناس وحتى وإن كانوا ضعفاء، وأيضا الأخذ برأيهم وإعطائهم المجال لفرض ذاتهم وإظهار حريتهم دون تقييدهم .

ومن خلال فيلم "خوذ ما عطاك الله" أثبتت السينما الجزائرية أنها كغيرها من السينمات، حيث تتطرق للجانب الاجتماعي والواقع المعيش في الجزائر، والسعي لمُحاولة التغيير فيه والاتيان بالحلول الناجعة له. من خلال انتمائها للواقع السوسيولوجي النابع من عمق المجتمع.

[1] جان الكسان، السينما في الوطن العربي، صص: 217-218 .

وعليه فإن السينما وسيلة تعبيرية فنية جماهيرية، فهي وثيقة اجتماعية تنقل الواقع و مشكله وقضاياه ، باعتبارها أداة مُثلى لتقديم صورته ، بوصفها مرآة عاكسة للظروف الاجتماعية في كافة المجالات ، كما تُسلط الضوء على جوانب كثيرة للحياة ، إذ لم تترك باباً في المجتمع إلا وطرقته، لأنها بدورها تُحاكي هذا الواقع وهي لصيقة به ونابعة منه فهي تحاول تجسيده عبر عروض سينمائية مُخاطبة بذلك الجمهور، إذ تعد أكثر الفنون تأثيراً على المُتلقين باختلاف مستوياتهم الثقافية ، لذلك يمكننا القول : أن للسينما علاقة بالخطاب السوسيولوجي باعتبارها تقدم وتُعالج القضايا الواقعية والاجتماعية بطريقة فنية إبداعية، ونظراً لوظيفتها الرئيسية التي تتمثل في توثيق الواقع عن طريق التصوير .

الفصل الأول

في مفهوم الصورة السينمائية واللغة السينمائية.

أ/ مفهوم الصورة السينمائية .

ب/ اللغة التقنية وعناصرها السردية.

1-1- مفهوم اللغة السينمائية .

1-2- العناصر السردية للغة التقنية.

1-2-1- اللقطات.

1-2-2- الزوايا.

1-2-3- المونتاج.

1-2-4- الكادراج.

1-2-5- الاضاءة.

1-2-6- الديكور.

يعتمد العصر الراهن على الصورة بشكل أساسي إذ أضحت كل الميادين والمجالات باختلاف مشاربها لا يمكنها الاستغناء عنها، لما لها من هيمنة وسطوة، وقدرة رهيبة على ممارسة السحر والاغواء، فهي ذات تأثير وتأثر بفضل استحواذها على المجال البصري، وما تحمله من رسائل ومضامين مشحونة بالدلالات والرموز والأيديولوجيات . إذ تعتبر وسيلة تواصل فعالة وذات لغة (أيقونة) تتفوق على الكلمة (اللسانية) في كثير من الأحيان، فالصورة لها لغتها الخاصة التي تُخاطبُ بها الجماهير من خلال أشكال السرد (الأيقونية) ومختلف آلات ومعدات التصوير الحديثة. وبذلك " تكون المادة الأساسية للغة السينمائية. فهي المادة الفيلمية الخام "[1]؛ أي أن الصورة هي البؤرة والنواة المركزية للغة السينمائية .

أ – مفهوم الصورة السينمائية:

أدت التطورات الكبرى التي طرأت على المجال البصري عبر التاريخ إلى تحويل واختلاف أهداف وأغراض ومشارب الصورة، خاصة مع التطور الملحوظ للسينما " فقد تتعدد أنظمة الصورة بتعدد وظائفها ومهامها، وبتعدد أنواعها"[2]. إذ أضحت الصورة السينمائية تحمل في طياتها إشارات وعلامات وشفرات خاصة بها، وتعتبر السينما تقنية لانتاج الصورة وبثها، "وما السينما سوى إنتاج آلي للصورة المتحركة"[3]. أي أنها عبارة عن متوالية سردية أيقونية، فالصورة السينمائية تتداخل فيما بينها وفق سلسلة من الصور المتتابعة، كما أن المتتبع لأي عمل سينمائي سيُدركُ من الوهلة الأولى أن الصورة والحركة متلازمتان مع بعضها البعض، أي أن الصورة السينمائية هي صورة متحركة تقومُ على إعادة إنتاج العالم والواقع الخارجي (مرآة عاكسة) .

[1] مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، أفلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017م، ص: 18.

[2] عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة: الصورة بين الفن والتواصل، دار إفريقيا والشرق، المغرب، الدار البيضاء، دط ، 2014م، ص: 146.

[3] المرجع نفسه، ص: 208.

وقد تطورت الصورة السينمائية عبر العصور بدأ من بلوة فكرة التصوير الفوتوغرافي سنة 1839م لدى الفرنسي "لويس دجيرا"، مروراً بالتصوير الفوتوغرافي سنة 1882م لدى "إتيان جيل ماري" إلى غاية اختراع جهاز التوقف ثم الانطلاق على يد الأخوين "لوميير" سنة 1895م.

كما "أصبحت السينماتوغرافي تخطو إلى أبجدية جديدة للصورة المتحركة، والمختلفة بشكل فيه تطور عن أبجديات الصورة الثابتة سواءً المرسومة أو الفوتوغرافية، وكان أهم أسباب ذلك عنصر الحركة الذي أعطى للصورة المتحركة ذلك الزخم والثراء إلى الأبد"[1]. أي أن السينماتوغراف أضحت لها شعبية جماهيرية، فهي قابلة لإعادة الإنتاج لما لها من قيمة جمالية، وقابلية للتشكيل إذ "تتداخل الصورة السينمائية ضمن سلسلة من الصورة المتتابعة التي يستغرق عرضها زمانا ما، وهذا يؤثر في معناها بطريقة محددة ."[2] أي أنها عبارة عن متوالية سردية أيقونية تمتلك سمات متعددة ومتنوعة تحمل في طياتها رموز ودلالات ، كما تقوم مقام الكلمة في النص اللساني الابداعي .

وعليه تعد الصورة السينمائية آلية بالغة الأهمية للتعبير الفني السينمائي إذ أنها ليست متحركة (24 صورة في الثانية) باعتبارها قائمة على التعدد والتأويل من خلال العلامات الأيقونية التي تزخر بها، خاصة مع انتشار التقنيات والوسائل الانتاجية السينمائية وهذا ما حول الصورة المتحركة (الصورة السينمائية) لأن تكون المحرك الرئيسي للسينما

ب/ اللغة التقنية وعناصرها السردية :

1-1- مفهوم اللغة السينمائية :

[1] سعيد شيمي، الصورة السينمائية: من السينما الصامتة إلى الرقمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2013م، ص: 38.

[2] مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ص: 33.

تُعد السينما من أهم الفنون التعبيرية الفنية الإبداعية الحديثة، ووسيلة إعلامية سمعية بصرية لها مكانتها في المجتمع، وأيضاً هي وسيلة اتصال الأكثر تأثيراً في الجمهور، حيث تُعالج العديد من القضايا عبر عدسات الكاميرا، وتنقل أفكاراً ومعلومات وحقائق، إذ كانت لها قدرة كبيرة في توعية الأفراد، مما يعني هذا أنها لغة من نوع جديد، ذات طابعٍ خاص تختلفُ عن اللغة اللسانية، لأنها تعمل على إبراز الصورة السينمائية (بالصوت والموسيقى والألوان ...) وبذلك قد استطاعت غزو العالم في وقت وجيز.

واللغة السينمائية لغة تواصلية، تمكن من التواصل مع الجمهور والتعبير عن الأفكار والمشاعر بطريقة فنية إبداعية واضحة، وهي عبارة عن مجموعة من العناصر والتقنيات المُستخدمة في إنتاج الأفلام (الصور، اللقطات، الصوت، الديكور، الموسيقى ...) التي تنقل الرسالة المقصودة من الفيلم، إذ "يعتبر مصطلح اللغة السينمائية من المصطلحات المُعاصرة نظراً لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والفيلم وتكنولوجيا نقل المعلومات ... ويدُلُ المصطلح على كثافة وغنى اللغة الخاصة على اعتبار أنها تتشكل من عناصر أيقونية (صورية)، مُتحركة تشتغل في صنع الدلالة فيها مجموعة آليات كاللون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم"[1] . فاللغة السينمائية مصطلح مُعاصر، وهي لغة خاصة تتشكل من الصورة التي بدورها تحتوي على العديد من الآليات : كاللون وزاوية النظر واللقطات وغيرها من الآليات، والتي تشتغل على نظام إنتاج الدلالة، فهي لُغة تمتلك القدرة على إيصال الأفكار وتبليغ الرسالة المراد إبلاغها، وهذا ما جعلها تختلف عن اللغة اللسانية لذلك فهي "خلافاً لغة لفظية _ التي هي حصيلة العديد من الألسُن المختلفة _ اللغة السينمائية المعتبرة إجمالاً، هي ليست خاصة بمجموعة ثقافية واحدة، لأنها لا تتضمن أنساقاً مُنتظمة، وجد مختلفة الواحد عن الآخر كما هي تلك الخاصة بكل لسان (لغة

[1] سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية قسم الآداب والفلسفة، العدد 12، جوان 2014، ص: 15.

لفظية)"[1]. إذا فاللغة السينمائية تختلفُ عن اللغة اللفظية، لأنها لُغة الصورة التي لا يمكن استيعابها عند جميع طبقات المجتمع، وذلك لاحتوائها على العديد من الرُموز المُركبة، وأيضاً لخصوصيتها التي تفصلها عنها، باعتبار اللغة اللسانية (اللفظية) عامة يعرفها جميع الناس .

كما ارتبطت اللغة السينمائية باللقطة، فإنه "عندما يُصبحُ الفيلم سلسلة اللقطات المُتصلة ببعضها تولد لغة، وكل لقطة تُصبح جُملة كاملة فيها على الأقل فعل واحد وفاعل واحد"[2]. فمجموعة اللقطات المترابطة فيما بينها تُشكلُ لنا لغة، باعتبار اللقطة عنصراً من عناصر اللغة السينمائية، لأن كل عنصر منها يشير إلى دلالة، وكل دلالة لغة، لأنه لا وجود للقطة في فيلم إلا ولها إيحاءات تريد إبلاغها .

إن اللغة السينمائية كغيرها من التقنيات السينمائية الأخرى لها بدايات لظهورها باعتبارها عنصراً مهماً وأساسياً في العمل السينمائي، إذ تعتبر أيضاً القاعدة الأساسية والركيزة في السينما، بحيث "ولدت اللغة السينمائية عندما أدرك صانعو الأفلام الفرق بين مُجرد الوصل غير المحكم بين مجموعتين من الصور في حالتين مُختلفتين من الحركة، وبين فكرة أن هاتين المجموعتين من الصور يمكن أن ترتبط أحداهما بالأخرى"[3]. مما يعني هذا أن بدايتها كانت عند معرفة صانعو الأفلام الفرق بين جمع الصور بطريقة غير مُنظمة، وبين جمع هذين المجموعتين من الصور بطريقة مُحكمة، حيث يكونان مترابطان حتى في الحالات المختلفة، وبهذا يخلقان معنى جديد .

إن اللغة السينمائية تقنية تعبيرية، تتميز بالعديد من الخصائص الجمالية والفنية، وهي وسيلة داعمة تحمل دلالات وإيحاءات، لذلك يمكن القول بأنها "تعمل اللغة السينمائية وفق

[1] محمود إبراقن، التحليل السيميولوجي للفيلم، ترجمة: أحمد بن مرسلي، ديوان المطبوعات الجامعية، صص: 16-17.

[2] نيكولاس تي بروفيرس، أساسيات الإخراج السينمائي، شاهد فيلمك قبل تصويره، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، 2014، ص:28.

[3] دانييل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط ، 1997، ص: 10.

اتجاهين، الأول وهو الذي يقوم على أسلوب تكرار العناصر ويستند على تجربة المتفرج الحياتية أو الجمالية، يخلقُ نظاماً من التوقعات، أما الآخر وهو الذي يقلب هذا النظام في بعض جوانبه (لكن دون أن يهدمه) فيهتم بإبراز مفاصل دلالية داخل النص"[1]. فهذا دليل على أن اللغة السينمائية تعمل على اتجاهين، الأول وهو الذي يستلهم من تجارب المشاهدين، والذي يبنى على الاحتمالات التي يتوقعها المتفرج من الفيلم ومن كل لقطة من الفيلم، والثاني الذي ابتعد قليلا عن هذه الاحتمالات لكن دون كسرها تماماً، وذلك من خلال إظهار بعض دلالات اللقطة، بحيث تظهر العديد من التفصيلات التي تجعل هذا المُتفرج يتوقع النتيجة مباشرة دون التوقعات الكثيرة، وهذا في بعض الأحيان، وليس الفيلم كله .

وعليه فاللغة السينمائية حاضرة بقوة في الأعمال السينمائية، إذ تُمثلُ الركيزة التي تتكئ عليها السينما، والتي يمكن اعتبارها التقنية الأكثر تأثيراً في الجمهور، وهي الأداة التي تترك له المجال من فهم ما يقدم في هذه العروض .

1-2- العناصر السردية للغة التقنية :

تتمتعُ اللغة السينمائية بالعديد من العناصر والقواعد التعبيرية الأساسية التي لها لغتها الخاصة وتميزها عن غيرها من الفنون الأخرى، وذلك بغية صناعة وخلق دلالات وإيحاءات ضمنية جديدة، نذكر منها :

1-2-1- اللقطات:

يُمثلُ الفيلم السينمائي سلسلة أو مجموعة من اللقطات والمتتاليات المتصلة ببعضها البعض لتشكل لنا مشهداً، فاللقطة "Plan" هي الوحدة الفيلمية الصغرى، أو وحدة الدلالة السينمائية، وتكون إما ثابتة أو مُتحركة، كما تُعدُ البؤرة والركيزة الأساسية التي يُبنى عليها الفيلم كونها "ظاهرة دينامية تسمحُ بالحركة داخل حدودها، وهذه الحركة قد تكون ذات أهمية

[1] يوري لوتمان، مدخل إلى سينمائية الفيلم، ص: 48 .

عالية في بعض الأحيان"[1].أي أنها حاملة للمعاني والإيحاءات والدلالات العابرة للزمان والمكان، إذ أنها تتحولُ من علامة إلى لُغة سينمائية . ثم إن " الحدود الثلاثة للقطة (المحيط : أطراف الشاشة، الانبساط : المساحة المستوية، التعاقب : اللقطة السابقة واللاحقة) يجعل منها وحدة بنيوية مُنفصلة، وتندمج اللقطة في مُجمل الفيلم مُحتفظة باستقلاليتها كعنصر حامل لدلالة خاصة"[2]. أي أن المسافة الفعلية التي تفصلُ بين الكاميرا والمشهد المراد تصويره هي التي تُحدد حجمها ونوعها وحركتها، كما تؤدي بالضرورة إلى وصول معلومات ودلالات ورسائل ضمنية مُغايرة ومختلفة من ناحية تأويل الرائي (المشاهد) لها .

وينقسم سلم اللقطات "échelle de plans" إلى :

❖ اللقطة العامة long shot:

هي اللقطة التي يظهرُ فيها الشيء المصور صغير الحجم داخل إطار الكادر، وتسمى أحياناً أخرى باللقطة التأسيسية "stablishing shot" وعادة ما تُستعملُ في بداية الفيلم كما أنها "تحتمل مكاناً واسعا جداً بكليته أو منظراً طبيعيا ممتداً بحيث يبدو بعيداً جداً"[3]. أي أن الكاميرا تقوم بإظهار واستعراض المكان والمنظر والشخصيات والديكور لتشمل كل التفاصيل بشكل عام، كما تحتوي على عدد كبير من المعلومات داخل الصورة الواحدة بالإضافة إلى أنها لقطة يظهرُ من خلالها جسم الإنسان بكامله والمكان المتواجد فيه.

❖ اللقطة البعيدة جداً "extreme long shot":

[1] المرجع نفسه، ص:41 .

[2] المرجع نفسه، ص: 46.

[3] ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي،تر:عدنان مدانات، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1981م، صص: 60-61.

هي لقطة أكبر حجماً قليلاً من اللقطة العامة، إذ أنها تعرضُ لنا حجم الشخص من مكان بعيد حيث يبدو داخل الكادر بعيداً جداً، وتُعرف أيضاً باللقطة العريضة " the wide shot" . كما أنها "اللقطة التي تُصور من مسافة بعيدة وتُظهرُ مساحة كبيرة من الموقع المصور، وهي عادة لقطة خارجية "[1].أي أنها تقوم بعرض وتصوير الشخص بكامله (من رأسه إلى قدميه)، إضافة إلى إبراز ملامح المكان الذي يتواجد فيه هذا الشخص .

❖ **اللقطة البعيدة "full shot" :**

هي اللقطة التي يظهرُ فيها الجسم الإنساني بالكامل، إضافة إلى بعض تفاصيل المكان، كما يمكن "عن طريقها مُشاهدة حركات الجسم المُختلفة، بالإضافة إلى تعبيرات الوجه الأساسية."[2] وقد اعتمد عليها واستخدمها الممثل "تشارلي تشابلن" كثيرا في أفلامه، باعتبارها تُساهمُ في أفكاره ورسائله عن طريق لغة وحركة جسده. كما " تُعتبر هذه اللقطة من الأوضاع المهمة لتقديم الشخصيات حيث نراها بالكامل مع الاستفادة من علاقتها بالمكان ومشتملاته"[3] .

❖ **اللقطة المتوسطة البعيدة "medium full shot":**

هي اللقطة التي تُصور الشخص من رأسه حتى ركبته، وأحياناً أخرى يفصلُ الكادر الشخص نصفين وذلك بإظهار إما فوق أو تحت الركبة، وتسمى أيضا "باللقطة الأمريكية " "american shot" وقد اشتهرت هذه اللقطة كثيراً في أفلام "الويسترن" (رعاة البقر) ، كما تُبرز هذه اللقطة حركات وأفعال الشخص المصور أكثر من تركيزها على المحيط الذي يتواجد فيه .

❖ **اللقطة المتوسطة "medium shot":**

[1] علي أبو شادي، سحر السينما، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، دط ، 2016م ، ص: 56 .

[2] المرجع نفسه، ص: 57 .

[3] المرجع نفسه، ص: 57 .

هي اللقطة الأكثر استخداماً في الأفلام وتقع بين "اللقطة العامة" و "اللقطة القريبة"، إذ لا يُمكن الإنتقال من اللقطة العامة إلى اللقطة القريبة إلا بعد إستخدام "اللقطة المتوسطة" حتى لا يؤدي ذلك إلى تشتيت المشاهد، أي أنها تنقل لنا الشخصيات داخل الكادر بشكل كلي. و "من وظائف هذه اللقطة أنها تُفيد في الانتقالات من اللقطات البعيدة إلى اللقطات الكبرى والعكس ...وهذا الحجم للقطة

يعد حجماً مُفضلا لأنه يعطي قدراً مُتوازناً من الوضوح للشخصيات وانفعالاتها وعلاقتها مع المكان"[1]. لذلك لديها أهمية كبرى في الفيلم السينمائي .

❖ **اللقطة المتوسطة القريبة "medium close-up":**

هي اللقطة التي تُصور الشخص من الصدر إلى أعلى الرأس. و "تعرض الممثل مما بين الوسط والأكتاف إلى أعلى الرأس"[2].أي أنها لقطة مُقربة تشمل الانسان من الأعلى حتى الصدر، وعادة ما تُستعمل هذه اللقطة في الحوار بين شخصان، كما أنها تُبرز ملامح الشخص وانفعالاته إلى حد قريب للمشاهد لكن دون إبراز أدق تفاصيله .

❖ **اللقطة القريبة "close-up":**

هي اللقطة التي تُظهر الشيء المُصور كبير في مساحة الكادر، كما تنقل لنا الشخصيات من الصدر للأعلى. أي أن هذه اللقطة تنقُلُ لنا أدق التفاصيل ويعد "أدوين بورتر" أول من استخدم هذه اللقطة في فيلم "سرقة القطار الكبرى" سنة 1903م كما أنها تقوم على تضخيم الحجم المُراد تصويره وذلك لعمقه وأهميته، بالاضافة إلى أنها تُظهر ملامح الجزء الأساسي من جسم الشخصية .

❖ **اللقطة القريبة جداً "extreme close-up" :**

[1] علي أبو شادي، سحر السينما، ص: 57.

[2] أحمد الحضري، فن التصوير السينمائي، دار المعارف، القاهرة ، دط ، 1977م، ص: 50 .

هي اللقطة التي تتطرقُ إلى أدق التفاصيل من خلال تصوير جسم الانسان أو الحيوان، أو شيء ما، وأخذ جزء صغير جداً منه وتضخيمه للمشاهد (zoom) (العين، الفم، الأنف، الوشم، الجرح ...) . أي تم تركيز انتباه الرائي إلى تلك الجُزئية المُراد تصويرها بغية التأثير فيه، كما أنها تُسمى في بعض الأحيان "باللقطة المضافة" وذلك لما تضيفه من عمق وإثارة وخلق التشويق لدى الرائي (المشاهد) .

وبعد التطرق إلى "سلم اللقطات" يتضحُ لنا أن اللقطة تُعدُ الجزء الأساسي في الفيلم السينمائي، وحجمها يُوظفُ ويتغير حسب المسافة التي بين الكاميرا والشيء المراد تصويره فالمنظر أو المكان أو المشهد المراد تصويرهُ هو الذي يفرضُ حجم اللقطة المُصورة، إذ كل لقطة يتم توظيفها لها دلالات وإيحاءات مُضمرة في الخطاب السينمائي، كما أن هذه اللقطات ترتبط ارتباطاً وثيقاً "بزوايا التصوير" لما لها أهمية بالغة في بناء المشهد السينمائي.

1-2-2- الزوايا :

إن زوايا الكاميرا عُنصرٌ من عناصر اللغة السينمائية المهمة، والتي لها دورٌ في تشكيل اللقطة وإنشاء الفيلم، لأن معرفتنا للشيء تعتمد عليها، وبحسب رؤيتنا من خلالها، حيث أن اختيارنا للزاوية يُعدُ عنصراً أساسياً، وهذا ليس لمجرد الاختيار فقط وإنما لأغراض تعبيرية ولإحداث التأثير في المتلقي .

زاوية التصوير هي نظرة الكاميرا للأشياء وطريقتها للتصوير، حيث " تُعبر زوايا التصوير عن وضع الكاميرا الأفقي، أو الرأسي، أو المُنحرف بالنسبة للموضوع المُراد تصويره، ويتمكن المخرج عن طريقها من تحديد وضع الممثل أو الموضوع المراد تصويره داخل الكادر. كما أن لها تأثيراً كبيراً على كيفية إدراك المُتفرج لهذا الموضوع ولحركته"[1]. فهي تعبر عن طريقة وضع الكاميرا بالعديد من الحالات وذلك بحسب الموضوع الذي

[1] عبد الخالق محمد علي، فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي، دار الحجة البيضاء، ط1، 1431هـ/2010م، ص: 308.

سيُصورُ، ومن خلالها يتمكن المُتلقي إدراك الغاية أو المحتوى الذي يصبو إليه ذلك الموضوع المصور، وبذلك يصل المخرج لمُبتغاه الذي كان يسعى لايصاله لذلك المتلقي عن طريق اتخاذ وضع مُعين للكاميرا وبزاوية معينة. ويمكن القول أيضاً أن "زاوية التصوير هي الزاوية التي سيُمررُ من خلالها المخرج منظوره للموضوع المُصور ، وبالتالي هي الزاوية التي سينظُر من خلالها المتفرج للموضوع.ويمكن اعتبار الزاوية بمثابة الموقف، لأن زاوية التصوير إما أن تكون مُحايدة أو مُضخمة أو تقزيمه أو قد تنقل تضارباً ما"[1]. وهذا ما سبق قولهُ أن المخرج يُصورُ الموضوع حسب وجهة نظره، وهي الوجهة التي ستكُونُ عند المتفرج، إذ يمكن اعتبارها موقف المخرج يريد إظهاره للمشاهدين، والتي تختلف من حالة إلى حالة بحسب قيمة أو تدني ذلك الموضوع المصور، إذ "تستطيع زاوية الكاميرا أن تكون مختلفة في الرؤية . فهي عادة إلى أعلى أو إلى أسفل ولكنها أحياناً تنظر مُتعجبة بشكل مائل، واللقطة التقليدية المستقيمة تكون فيها عدسة الكاميرا في مستوى معين"[2]. وهنا إبراز لبعض أنواع الزوايا منها : (العالية، السفلى، المائلة، مستوى عين الطائر ...) مع الاقرار بأن كل زاوية من هذه الزوايا تُحيلُ لدلالة ، وإلى وجهة نظر مُختلفة من زاوية إلى أخرى .

لزاوية التصوير العديد من الأنواع، والتي تختلفُ بحسب موضع الكاميرا، والتي يُمكنُ إدراجها فيما يلي :

" 1- مستوى عين الطائر bird's eye view level.

2- مستوى عالي جداً فوق النظر extreme high angle level.

3- مستوى أعلى النظر high angle level.

4- مستوى النظر eye level

[1] رزين محمد، الخطاب الفيلمي وعناصر تشكله the formulation film discourse، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، المجلد 02، العدد 09، ديسمبر 2018، ص: 157.

[2] أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما، تر: مصطفى محرم، دب ، دط ، دس ، ص:56 .

5- مستوى دون النظر angle level.

6- مستوى منخفض جداً دون النظر extreme low angle level."[1]

❖ الزاوية الرأسية (زاوية عين الطائر):

هي زاوية من زوايا الكاميرا، والتي يتم التقاطها من أعلى أو من فوق الشيء المصور، فإن "زاوية عين الطائر bird's eye level فيصور فيها المشهد من فوق الرأس بحيث تنظر الكامرا عموديا إلى أسفل للموضوع المراد تصويره .. ولا تستخدم هذه الزاوية إلا في حالات خاصة يراد بها إعطاء تأثير خاص مثل الإحساس بالارتباك في المكان والزمان.."[2] تصور هذه الزاوية من الأعلى إلى الأسفل بشكل عمودي مسلط مباشرة على الشيء المصور، حيث تكون مركزة عليه دون الميل إلى جهة أخرى، وهناك من اعتبرها أنها لا تستخدم إلا في الحالات الخاصة مثل: الشعور بالارتباك، والتخوف من شيء ما، وأيضا "هي زاوية الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره، وتستخدم زاوية الكاميرا الرأسية لإظهار مدى سيطرة، وسرعة الموضوع المصور (الممثل) داخل اللقطة."[3] بدورها تركز على الشيء لابراز سيطرتها عليه، وأيضاً لتظهر للمشاهد أهمية ذلك الشيء، وأنه ذا قيمة بالغة لذلك يجب التركيز عليه، لأنها تظهر تفاصيل ذلك الموضوع فقط دون غيره، فبذلك يمكن اعتبار زاوية عين الطائر زاوية مُهمة تلفت االنتباه المتفرج لأنها تجعله مندمج مع اللقطة المصورة .

❖ الزاوية المرتفعة جداً :

تُعتبر هذه الزاوية أعلى درجة من الزاوية المرتفعة "extreme high angle فهي تمثل أقصى زاوية منفرجة .. وتكون الكاميرا مرتفعة بشكل أكبر من الزاوية المرتفعة ..

[1] عبد الباسط سلمان، سحر التصوير، فن وإعلام، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، دط ، دس ، ص: 34 .

[2] علي أبو شادي، سحر السينما، ص: 65 .

[3] عبد الخالق محمد علي، فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي، ص: 308 .

ومنحنية أيضا إلى الأسفل"[1] فهي أقل درجة من الزاوية الرأسية وأكثر ارتفاعاً من الزاوية المرتفعة، بحيث تكون أكثر انفراجاً منها، وهذا لا يعني أنها تُصور في حالة الارتفاع، إنما هي مُنحنية للأسفل، فهي أيضا من فوق إلى تحت، بمعنى توضع في الأعلى لتصور شيء في الأسفل .

❖ **الزاوية المرتفعة high angle level:**

فهي الأقل ارتفاعاً من الزاوية المرتفعة جداً، والتي تسمى بالزاوية الغطسية، وهي الزاوية التي تكون فيها الكاميرا أعلى من الموضوع أو الشخصيات أو المدينة، العمران المراد تصويره، حيث يبدو الشيء من خلالها صغير الحجم على خلاف حجمه الحقيقي وهذا لتقزيمه واحتقاره وفي بعض الأحيان السخرية منه، وهذا دليل على عدم أهمية ذلك الشيء " هي اللقطة التي تُظهرُ الشخص المصور من أعلى لتقزمه، حتى يبدو أقل من حجمه الطبيعي، ويظهر في موقف الضعيف، وهي بذلك تقلل من سيطرته وسرعته داخل اللقطة"[2]. فهي التي تقلص في سيطرة الشخص وتظهره بأنه الكائن الضعيف، المغلوب على أمره، لأنها تقلل من شأن الشيء، وتُبرز جميع نقاط ضعفه، إذ تُستعمل هذه الزاوية عند تصوير الأشياء الأُقل قيمة، أو الأشخاص المهمشين الذي يمكن القول فيهم غير موجودين أصلاً، بحيث "أن آلة التصوير تتجه إلى الأسفل فتشعرنا بالتفوق على الشخصية أو تحيلها إلى شيء غير مهم"[3]. اعتبار أيضاً في هذه الحالة أن المتفرج أيضاً يشعرُ بسيطرته وهيمنته على ذلك الشيء الذي يُصور، باعتباره شيء ضئيل وغير ضروري.

❖ **زاوية مستوى النظر eye level:**

[1] علي أبو شادي، سحر السينما، ص: 65 .

[2] عبد الخالق محمد علي، فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي، ص: 309.

[3] على أبو شادي، سحر السينما، ص: 60.

وهي الزاوية التي تكون مقابلة مباشرة للموضوع المراد تصويره، والتي تكون في الحالة الطبيعية، بحيث لا تؤدي إلى الأحداث الدرامية الكثيرة، والتي يشعر فيها المتفرج بالمساواة مع ما يقدم، غير متفوق ولا مغلوب عليه فيها، حيث أن هذه الزاوية لا ترتفع فيها الكاميرا ولا تنخفض تكون في نفس طول المصور "وهي أولى الزوايا بارتفاع خمسة أو ستة أقدام (170سم) أي ما يقارب طول المشاهد العادي، وهذه الزاوية تضع المتفرج على قدم المساواة مع الشخصية المصورة .. وتستخدم في مشاهد العرض والمشاهد الروتينية ويستخدمها المخرجون الواقعيون باستمرار"[1] تستخدم في الحالات العادية لا مبالغة فيها تكون متساوية مع المشاهد، بكثرة المخرجون الذي لديهم النظرة الواقعية بكثرة .

❖ الزاوية المنخفضة low angle level:

هي الزاوية التي تعلو فيها الشخصية عن الكاميرا " توضع الكاميرا أخفض من الشخص موضوع اللقطة، موجهة للأعلى"[2]. بحيث تكون الكاميرا موجهة للأعلى لتركز اهتمامها على الشخصية دون غيرها بحيث يمكنها إهمال العديد من الأمور وإبرازها وحدها، فهي عكس الزاوية المرتفعة، لأنها تُعلي من قيمة الشخصية وتظهرها أكثر قوة و جلالاً، وفيها تتفوق الشخصية عن المشاهد، " وتستخدم الزاوية المنخفضة عند الرغبة في التعبير عن الرهبة أو الإثارة، وللمبالغة في سرعة الحركة، ولتفادي خط الأفق والمستوى الخلفي، وللمبالغة في منظور الأجسام والمباني العالية، ولزيادة الواقع الدرامي."[3] فهي تسعى لتبيان أهمية الشيء وتخلق التعبيرات والإثارة والخوف من ذلك الشيء، إذ تضخمُ الشخصيات والمباني ولإدراك أهميته، إذ تُبالغ في ذلك الأمر لتبرز هيمنة الشخصية ودورها في اللقطة، لأنها تزيد في التأثيرات والوقائع الدرامية في الحدث .

---

[1] المرجع نفسه ، ص: 65.

[2] ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، 2001م، ص: 101 .

[3] أحمد الحضري، فن التصوير السينمائي، دار المعارف، دب ، دط ، 1977م ،ص: 56 .

❖ **الزاوية المائلة:**

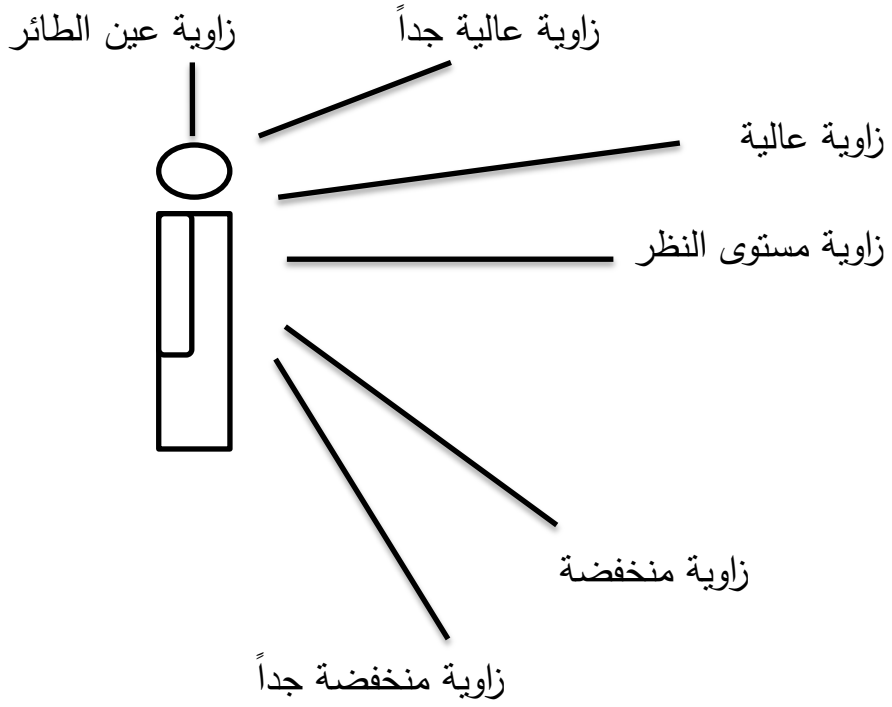
تعتبر آخر زوايا التصوير والتي تكون على إحدى الجانبين (الأيمن أو الأيسر) بحيث تكون مائلة، والتي لها أهمية بالغة في عملية التصوير، إذ أنها تلعب على الجوانب النفسية أيضاً، فلذلك تُعتبر "آخر زوايا التصوير هي الزاوية المائلة .. والتي تتطلب إمالة الكاميرا إلى أحد الجانبين، وتظهر الشخصية المصورة بزاوية مائلة وكأنها على وشك السقوط .. ومن الناحية النفسية تُوحي هذه اللقطات المائلة بالتوتر والانفعال، وعدم التوازن وتستخدم في حالات الكوارث أو اليأس العاطفي أو في مشاهد العنف والارتباك"[1] هي الزاوية التي تلعب على الجانب النفسي، إذ تخلق نوعا من التوتر والقلق، والتي تعطي فرصة للمتفرج معرفة عدم التوازن الذي تشعر به الشخصية داخل اللقطة، والتي تستخدم أيضا في الجوانب العاطفية إذ بدورها تبرز ذلك الشعور باليأس والخيبة، لذلك "يجب الاقتصاد في استخدام الزاوية المائلة بقدر الإمكان حتى لا يؤثر هذا على تتابع السرد ويلفت نظر المتفرج بدون داع درامي"[2]. مما يعني هذا أن لها دور فعال في اللقطة، لذلك يجب عدم الإكثار من استخدامها لأنها تعرقلُ عملية السرد، وهذا راجع للانفعالات الكثيرة التي تحدثها عند استخدامها .

زاويا التصوير عديدة ولكل واحدة منها دورها في اللقطة وفي الفيلم، ووجودها فيهم ليس اعباطياً إنما بتركيز ودراسة، وهي تقنيات مهمة وحضورها ضروري في الفيلم، ومنه يمكن القول: أن لكل مخرج منظوره الخاص لاختيار زوايا التصوير المتعددة .

[1] علي أبو شادي، سحر السينما، ص: 68.

[2] أحمد الحضري، فن التصوير السينمائي، ص: 57.

ويمكن إبراز هذه الزوايا في الشكل التالي:



1-2-3- المونتاج:

يعد "المونتاج" حرفة وفن إبداعي إذ يقوم بالأساس على إعادة تركيب وترتيب وتنظيم اللقطات والمشاهد التي تم تصويرها في وقت وزمن ما. كما يشتغلُ على تعديل الصور واللقطات عن طريق الإضافة والحذف، كما يعمل على تحسين الصوت، إذ أنه يجمع بين المؤثرات البصرية والصوتية.

وقد " ارتبط التعريف الأول للمونتاج كحرفة بصناعة السينما، والتي تم اختراعها في نهاية القرن التاسع عشر (1895م) في فرنسا وكانت فكرتها الرئيسية وقت اختراعها هي تصوير سلسلة من الصور الثابتة بفواصل زمنية متساوية لمشهد ما، فيتم بذلك تسجيل الحركة ...ثم أضيف (الصوت) فيما بعد عام (1927م)."[1] أي أن السينمائيون قد عمدوا إلى تصوير المشاهد وعرضها دون أي تعديل أو إضافات، ومع مرور الزمن استطاعو الوصول

[1] نجلاء الجمال، فن المونتاج التلفزيوني، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2013م، ص: 20 .

إلى فكرة "المونتاج" وذلك من خلال التدخل والتعديل على المشاهد المصورة، وقد كان على يد السينمائي "إيدوين بوتر" في فيلم "سرقة القطار الكبرى" سنة 1903م . ليأتي بعدها "سيرجي إيزنشتين" والذي يُعدُ من الذين أرسو دعائم وقواعد سينما المونتاج . ليحدد " ثلاث مراحل لتطور المونتاج في تاريخ السينما :

ـ التكوين الشكلي composition plastique بالنسبة للسينما أحادية النظر (أي زاوية نظر وحيدة مع كاميرا ثابتة) .

- التكوين المونتاجي composition par montage بالنسبة للسينما مُتعددة النظرات .

- التكوين الموسيقي بالنسبة للسينما الناطقة"[1] .

والمونتاج لدى "سيرجي ايزنشتين" ينبني على هذه القواعد والأصول الثلاثة الضرورية .

ولأن الفيلم يتكون من ناحية البناء الفني من لقطات ومشاهد، فالمشهد الواحد في السينما يتم تصويره عدة وآلاف المرات إلى أن يكتمل المقطع المراد تصويره، ومع تكدس وكثرة المشاهد واللقطات فإن هذا يستدعي بالضرورة إلى الاستعانة "بالمُنتير" (الشخص الذي يقوم بالمونتاج) بُغية التحكم الجيد في كل المشاهد المصورة بإخضاعها المونتاج .

وذلك من خلال المزج والتنسيق بين اللقطات والصور مع الصوت والموسيقى والنص المكتوب، التي يتم إضافتهم في عملية المونتاج، وفي بريطانيا تم تقسيم عملية المونتاج " إلى ثلاث مراحل:

الأولى: مرحلة قطع اللقطات ولصقها ويطلق عليها "cutting"، أما الثانية: وهي مرحلة ضبط اللقطات من حيث طول كل منها ومكانها وتوقيتها فتسمى "التركيب editing"

[1] ينظر: يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس ، إصدار النادي السينمائي، دمشق، ط 1، 1989م ، ص: 67 .

والمرحلة الثالثة: أو العملية الفنية أو الإبداعية فيطلق عليها اللفظ الشائع "مونتاج""[1]. أي أن المونتاج يهتم بالتفاصيل الدقيقة المكونة للقيمة والبنية الفنية للعمل الإبداعي، وقد سهل إنتاج ذلك خاصة مع انتشار الوسائل والتقنيات الرقمية البسيطة في ظاهرها والعميقة في جوهرها، وهذا ما يخلق إبداعاً ووحدة في بناء المونتاج المراد إخراجه عبر تسلسل عناصره، وخلف تأثير جديد للمشاهد، من خلال الإيقاع والمؤثرات الصوتية، والمزج بين الحركة والموسيقى، والإضاءة والسرعة وإضافة لمسات ومعلومات جديدة في نهاية الإخراج، كما يُعدُ المونتاج من أخطر عناصر اللغة السينمائية حيث يتم التلاعب باللقطات، والمؤثرات الصوتية والخارجية، وبث الرسائل الخفية والأيديولوجية في ثناياه، وهنا يمكننا القول أن : المونتاج مسألة أخلاقية بالدرجة الأولى قبل أن يكون مسألة فنية وإبداعية .

1-2-4- الكادراج (الاطار) :

يعد الكادراج (الإطار) الأساس في المشهد السينمائي، حيث يشمل كل ما هو ماثل في مساحة الصورة (حجم اللقطة وزاوية الكاميرا) أي هو ما يسمح المخرج بتحديد مجال رؤيته، فالمخرج " السينمائي يستطيع أن يعتبر أبعاد الكادر خلال مجرى الفيلم، من خلال تكوين قناع حول الصورة سواء بشكل اصطناعي أو طبيعي من خلال التكوين، ولقد كان ذلك عنصراً مهماً في البناء النحوي لشكل الكادر منذ أن استخدمه "دي دابليو جريفيث" واستغل إمكاناته لأول مرة"[2].أي أن الأشكال المفتوحة والمغلقة مرتبطة بعناصر الحركة في الكادر. كما يكون الكادر هندسياً أو فيزيائياً وعلى نحو مُختلف خاصة بالنسبة للمنظومة التي يفصل بينهما، وقد درس السينمائيون الخطوط الأفقية والعمودية، واكتشفوا وصفاً كاملاً للكادر، وشبهوه بإطار "رقعة الشطرنج" الذي توجد فيه، وترتسم المربعات البيضاء والسوداء بداخله، بالاضافة إلى أنه يوجد " داخل الكادر الواحد كادرات مختلفة، فالأبواب والنوافذ ... هي

[1] علي أبو شادي، سحر السينما ، ص: 164 .

[2] جيمس موناكو، كيف تقرأ فيلما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016م، ص:169 .

كادرات في الكادر"[1]. أي أن الكادر هو فن اختيار الأجزاء بشتى أنواعها من قبل المصور وبراعته في ذلك .

إذا فالكادر يُحدد لنا حدود الصورة وإطارها، ومن خلاله يستطيع السينمائي التغيير، والتحكم في أبعاد الكادر خلال مجرى الفيلم كيف ما شاء .

1-2-5- الإضاءة:

تعتبر الإضاءة إحدى العناصر التشكيلية والبصرية الأساسية في الصورة، والوسائل التعبيرية السينمائية، باعتبار أنها عنصر خلاق ثاني في الصورة، ولها أهمية كبيرة كباقي عناصر الصورة الأخرى، فهي تضفي عمقاً درامياً وتساعد في خلق أجواء بصرية، تعتمد عليها الكاميرا في بعض الأحيان لأنها تمكنها من الرؤية أمامها بشكل واضح ، " هذا الضوء لا يمكن أن ترى العين بدونه، أي أن قيمة العين تكمنُ مع وجود الضوء، فبغير الضوء لا يمكن للعين أن ترى أي شيء، وهذا الأمر ينطبق على الكاميرا الفوتوغرافية التي هي الأخرى لا يمكن أن تلتقط أي شيء ما لم يكن هناك ضوء."[2] فالإضاءة هي مصدر الرؤية بالنسبة لعين الإنسان أو عين الكاميرا فهذا راجع لأهميتها، لأنه بدونها لا قيمة للشيء الذي تنظر إليه لأنه يكون غير واضح وغير ظاهر تماماً، إذ بدورها تخلقُ الإحساس بالشيء، وهذا لا يعني أنها تُوظف جزافاً، فهي أكثر العناصر الصناعية تعقيداً فكل حركة ولها قوة ولون معين، إذ " هي بعد عمل الكاميرا العنصر الخلاق الثاني لتعبيرية الصورة، ولها أهميتها القصوى، التي لا تزال غير معروفة، لأن دورها في الحقيقة لا يظهر مباشرة لعين المتفرج غير المنتبه، إذ أنها تُساهم على الأخص في خلق "الجو" وهو عنصر عسير التحليل"[3]. لها أهمية كبيرة في السينما، ولكن هناك من يجهل هذه الأهمية وهي التي تُساهم في خلق الاثارة

[1] جيل دولوز، سينما الصورة-الحركة، تر: جمال شحيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2014م ، ج1، ص: 38 .

[2] عبد الباسط سلمان، سحر التصوير، فن وإعلام،ص:9 .

[3] مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، يناير 2017، ص: 72.

أو التوتر أو الملل أو التفاعل، ويمكن توظيفها في المشهد أيضاً للإحساس بالهدوء والطمأنينة، والتي تُعتبر أكثر الوسائل تأثيراً على المشاهد إذ تُستعمل لجذب انتباهه "فإن الإضاءة تساعد على تجسيد الشخصية، وتتنبأ بمقاصدها، ويمكن استخدام الإضاءة في هذه الحالة لإضافة النعومة أو الخشونة على رد فعل المتفرج تجاه شخصية أو موقف ما"[1]؛ فالإضاءة تركز على الشخصية وتكشف ما ورائها فيتفاعل معها المتفرج في هذه الحالة بالرقة أو القوة، لأنها عنصر من اللقطة .

الإضاءة عنصر من عناصر اللغة السينمائية، والضرورية في السينما، فهي كغيرها لديها العديد من الأنواع التي توظفُ في التصوير وهي :

"**1- إضاءة أساسية : keg light** : وهو النور الذي يُلقي الظلال الأساسية، ويعطي الاتجاه الرئيسي للإضاءة بشكل عام ."[2] مصدرها النور الأساسي، لأنه يُلقي الظلال الأساسية، وهو الذي يضمن الاضاءة المماثلة للشيء المصور في كل مكان يذهب إليه .

"**2- إضاءة أمامية : front light**: ويكون اتجاهه مثل اتجاه الكاميرا أي الوجه موازياً لمحور العدسة ونحو الموضوع رأسا .

3 – إضاءة جانبية : cross light: وتكون على يمين الموضوع أو على يساره سواء كانت متجهة إلى أعلى أو إلى أسفل."[3]

الإضاءة الأمامية تكون موافقة لاتجاه الكاميرا، بحيث تكون موجهة مباشرة على الشخص المصور وتكون أمامية له، أما الاضاءة الجانبية تكون يمين أو يسار، أعلى أو أسفل ذلك الشخص، والتي تفهم من عنوانه تكون جانبية، أي على أحد جوانب الموضوع .

---

[1] كين دانسايجر، فكرة الإخراج السينمائي، كيف تصبح مخرجا عظيما؟ تر: أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ،ط1، 2009م، ص: 136 .

[2] علي أبو شادي، سحر السينما، ص: 84 .

[3] المرجع نفسه، ص: 84 .

"**4 – إضاءة علوية : top light:** وتكون فوق الموضوع موجهة إلى أسفل"[1]، فهي الإضاءة التي تكون في الأعلى موجهة في الأسفل على الموضوع مباشرة، حيث تظهر لنا الشخص الذي في الأسفل بشكل واضح، والتأكيد عليه وعلى الأفعال التي يقوم بها .

"**5– الضوء الخلفي : back light:** ضوء موجه باتجاه آلة التصوير فوق الموضوع المراد تصويره لإعطائه عمقاً وثراء"[2]. يساهم هذا الضوء في إظهار العمق للشيء المصور، والذي يكون فوق ومن خلف ذلك الموضوع تماماً، ويمكن اعتباره أيضا بأنه "من أقدم الطرق وأكثرها استخداماً لجعل الناس يبدون أكثر جمالاً. يتم إلقاء الضوء من خلف الممثل على مؤخرة رأسه وكتفيه، ويكون الضوء أكثر حدة من الضوء الذي يسقط على وجهه"[3]. تُعتبر هذه الإضاءة التي كانت موجودة منذ القدم الأكثر استخداماً في عملية التصوير، والتي تُصورُ الشخص من الخلف وتركز على ما هو ظاهر وراءه (كمؤخرة رأسه، عنقه من الخلف، كتفيه...) ويكون أكثر حدة وشديد القوة على ما يوجه إلى الأمام كتسليط الضوء على وجهه مثلاً، فهو "الضوء الآتي من خلف الشخص أو الموضوع الذي يجري تصويره، وهذا ينتج في كثير من الأحيان صورة ظلية تحيط بموضوع التصوير"[4]. يذهب هذا الرأي أيضاً إلى أن هذا الضوء يكون خلف الشيء المصور، والذي ينتج ظلالاً في بعض الأحيان.

الإضاءة عنصر خلاق تُمكننا من الرؤية الواضحة للشيء المُصور، كما لها دور كبير في توصيل الرسالة للمشاهدين، وتعدُ وسيلة تعبيرية سينمائية مهمة تساعد عمل الكاميرا.

1-2-6- الديكور:

[1] علي أبو شادي، سحر السينما ، ص: 84 .

[2] كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، تر: عصام الدين المصري، مراجعة وتقديم: جعفر علي، الدار العربية للموسوعات، ط1، 1987م، ص: 281 .

[3] سيدني لوميت، فن الإخراج السينمائي، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، 2014م ، ص: 95 .

[4] تيموثي كوريغان، دليل موجز للكتابة عن الفيلم، تر: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، دط، 2013م، ص: 278 .

يعد الديكور عنصراً جمالياً مهماً في السينما، وهو عنصر دائم الحضور، ومكملاً لعناصر اللغة السينمائية باعتبارها مكوناً بصرياً مُهماً في الصناعة السينمائية، فكل فيلم يحتاج إلى ديكور خاص به يُعبر عن كل لقطة من لقطات الفيلم، والذي تطور من حال إلى حال، إذ أنه " فيما مضى من الزمان، وقبل عام (1914م) على التحديد، كانت الأستوديوهات السينمائية تستعمل ديكورات مرسومة على مسطحات من القماش، ثم جاء الإيطاليون- وهم منذ عصر النهضة أحسن مهندسي الديكور في العالم- فاستعملوا الديكورات المشيدة على ثلاثة أبعاد في الفيلم التاريخي الشهير "كابيرنا" عام 1914."[1]

لقد كانت الديكورات في الماضي عبارة عن رسومات على أقمشة، لكن انتهى هذا الزمن وتطور الديكور، حيث أصبح ينشؤ ويشيد من الجبس والاسمنت التي سهلت عليه من خلال سهولة تشكيله، مما يعني هذا أن الديكور أصبح تصميماً وتقنية بمواد حقيقية " الديكور هو الاسم الشائع لعلم تصميم أو هندسة المناظر الذي يتعامل مع كل ما يحتويه الكادر السينمائي باستثناء الممثلين ... والديكور هو بيئة حية تهيء الجو والمزاج النفسي للحدث وتساعد الممثل على تقمص الشخصيات"[2] ؛ فالديكور هو هندسة وتصميم للمناظر، إذ يجعل المتفرج يندمج مع المشهد، لأنه يهيئ له الجو الملائم لكل لحظة، فهناك ديكور يشعر صاحبه بالسعادة عندما يكون في حالة سعادة، والعكس عندما يكون في حالة حزينة، فيكون الديكور يتلائمُ على حسب الجو الذي يريد الحدث إظهاره. كما يلعب الديكور دوراً هاماً في الفيلم، حيث يستحدثُ البعد الدرامي المناسب، وبهذا يقرب المتفرجين من ذلك الحدث .

وعليه يمكننا القول أننا في هذا الفصل تطرقنا إلى مفهوم الصورة واللغة السينمائية ، ثم عرجنا على أهم عناصرها السردية التي تُساهم بدورها في بناء الفيلم، كما توصلنا بذلك إلى

[1] عبد القادر التلمساني، فنون السينما، ص: 21 .

[2] علي أبو شادي، سحر السينما، ص: 219-225 .

أن السينما فن واقعي، ووسيلة اتصال جماهيرية لها القدرة على التوغل في كافة جوانب الحياة الانسانية، كما عملت على مُخاطبة الجمهور بشتى الطرق، بُغية تبليغ الرسالة وذلك عبر لغتها الخاصة التي تعرف باللغة السينمائية

الفصل الثاني

تحليل فيلم " البئر " للطفي بوشوشي.

أ- البطاقة التقنية للفيلم.

ب- تحليل العلامات اللسانية (الحوار) للفيلم.

ج- تحليل العلامات البصرية (الأيقونية) للفيلم.

د- تحليل العلامات السمعية (الصوتية) للفيلم.

أ- البطاقة التقنية للفيلم:

- عنوان الفيلم: البئر Le Puits

- إخراج: لطفي بوشوشي.

- بلد الانتاج: الجزائر.

- اللغة: اللهجة الجزائرية، اللغة الفرنسية.

- موقع التصوير: الأغواط –الجزائر-.

- تاريخ الانتاج: 8 مارس 2016م.

- نوع الفيلم: درامي.

- مدة العرض: ساعة و36 دقيقة و08 ثواني.

- الأداء التمثيلي: نادية قاسي (فريحة)، لوران مورال (الملازم أنسيناس)، ليلة متسيتان (خديجة)، زهير بوزرار (الحاج بلقاسم)، عاشور أورايس (شيخ بن عودة)، محمد أدار (سي مولاي)، مبروك فروجي (عبد القادر)، عبد القادر سليماني (توفيق)، نجيب جندي (الطاهر)، سليمي سليمان (منصور).

- إنتاج: الوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي، والمركز الوطني للسينما والسمعي البصري.

- قصة أصلية: مراد بوشوشي.

- سيناريو: محمد ياسين بن الحاج.

- موسيقى: سدريك بيراس.

- مسؤول الديكور: عادل قاصر، لطفي بوشوشي.

ب- تحليل العلامات اللسانية (الحوار) للفيلم:

إن قيمة الصوت المسمُوع في الفنون السمعية والبصرية، لاتقل أهمية عن قيمة الصورة فكما تُعبر اللقطات والمشاهد في الانتاج السينمائي عن دلالات ورسائل معينة، تُعبر كذلك الكلمات واللغة (المنطوقة / المكتوبة) عن بعض الرسائل المُضمرة ، أي أنه " مثلما تلعب المؤثرات البصرية دوراً مهماً في اختصار الزمن والايحاء به كعمليات مزج اللقطات، وعمليات الظهور والاختفاء التي توحي وتعالج انتقالات الفترات الزمنية المختلفة... كذلك هو الحال بالنسبة للصوت وما يشمله من الحوار والمؤثرات الصوتية أو الموسيقية حيث تلعب دوراً هاماً في عملية إيقاع الفيلم "[1].

كما تحتل لُغة التخاطُب (اللغة اللفظية: الحوار) حيزا مهماً في الأعمال السينمائية ويُعتمد عليها كعنصر ثاني بعد الصورة، فضلاً على اعتباره يُساعد في عملية تفعيل وتيرة الحدث / المشهد دون إعاقة تَقدُمه، كما يوجد عنصران للصوت: ما هو موجود داخل الكادر حيث نرى الشخصيات تتحدث وتتفاعل مع المشهد، وكذلك الأصوات التي تأتي من خارج الكادر حيث نسمعها فقط.

فالمشهد الحواري هو الكلام اللفظي بين الشخصيات داخل العمل الفني، إذ يعالج من طرف السيناريست بطريقة فنية وإبداعية كما " يتأثر اتجاه المشهد الحواري بالنمط الفيلمي ".[2] أي أن المشهد الحواري عنصر التعريف بالشخصية، وذُو قيمة ودلالة مُضمرة، وله عدة أغراض مُتعددة في الفيلم السينمائي.

[1] الأرقم الجيلالي ، فاعلية الإخراج في الفنون السمعبصرية ، هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، الخرطوم ، السودان، د ط ، 2013م ، ص: 92.

[2] كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو، تر: أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2011م ، ص: 386.

كان " السيناريست " في فيلم " البئر" يقومُ بمُعالجة ديناميكية للحوار، حيث كان في أغلب الحوارات يميل أكثر للمباشرة لتأكيد المعنى المُراد إيصاله، وما يميز هذا الفيلم هو قلة الحوار والكلام فيه، واحتلال الصمت نسبة كبيرة مقارنة بالحوار، ومع ذلك نجده مُفعم بالحيوية.

وتدُور المشاهد الحوارية في فيلم " البئر" كالآتي:

الحوار 01: يبدأ المشهد الحواري بين " فريحة " وأولادها داخل المنزل، ليكشف لنا الستار عن شخصية وتفكير كل واحد منهم، يُفتتح الحوار بينهم:

- منصور: وين حبسنا في الحكاية ؟؟؟.
- الأخ الأول: كي جمع سيدنا ابراهيم كامل الدراري لي ماتوا كي كانوا فالجنة.
- أيوب: سيدنا ابراهيم داهم لجنان كبير، كبير بزاف، كان فيه كلش.
- الأخت: فيه الماء.
- أيوب: فيه الماء، فيه العسل، وحتى الشراب.
- منصور: أيوب، شراب ؟؟؟!!.
- الأم فريحة: منك بصح ؟؟؟.
- منصور: نقدروا نشربوا الشراب ثمة.
- أيوب: قد ما حبيت.
- الأخ الأول: حتى الدراري يقدروا يشربوا ويسكروا.
- أيوب: حتى دراري، نحلفلك غير صح ، كامل الناس يقدروا يشربوا الشراب فالجنة حتى دراري صغار"[1].

[1] الحوار مُقتبس من فيلم " البئر" للطفي بوشوشي.

تُعتبر الظُروف والأوضاع الاجتماعية الصعبة من مسببات تغيير وتحول المجتمعات بصورة انتقالية، إذ لعب الفقر دوراً بارزاً في جُل المُجتمعات، مما انعكس على طبيعة الحياة والحركة الديمُغرافية، ومُختلف المُستويات (الاجتماعية / الاقتصادية / الثقافية / السياسية...) ومن خلال هذا عمد المخرج والسيناريست لتسليط الضوء في هذا الحوار على نُقطة جد خطيرة وحساسة في المُجتمعات عامة والعربية الاسلامية خاصة.

فرغم قساوة الظروف وضنك الحياة التي يعيشون ويقبعون فيها، وأزمة العطش الخانقة التي يعانون منها، إلا أن حوارهم وتركيزهم الأول وفرحهم وسعادتهم كانت مُنصبة على (الخمر)، الذي سيشربونه في الجنة بدلاً من الماء، وهذه إشارة جد خطيرة على منظُومة القيم، والبناء الأخلاقي، التي يتم غرسها، ويتربى ويترعرع عليها الأطفال منذ صغرهم، والتي تحميهم وتحفظهم من الانحراف الاجتماعي، والنفسي والجسدي، وضعف هذه المنظُومة يُحيلُ بالضرورة إلى الدمار والفناء، مع أن الله سبحانه وتعالى حرم (الخمر) إذ قال في مُحكم تنزيله: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ قُلْ فِيهِمَا إِثْمٌ كَبِيرٌ﴾ [سورة البقرة/ الآية 219]

وقوله – صل الله عليه وسلم –: " أتاني جبريل فقال: يا محمد إن الله لعن الخمر، وعاصرها ومعتصرها وشاربها، وحاملها والمحمولة إليه، وبائعها ومبتاعها، وساقيها ومستقيها ". [صحيح ابن ماجة / ص: 439). ورغم ذلك فإن اختيار الخمر كان مُتعمداً ومقصوداً، كما يُوجد تناقُض جد كبير بين ما كانوا يقولونه قبل لحظات (ترتيل القرآن) وبين هذا الكلام الخطير، فكيف يُمكن لحفظة القرآن الكريم أن يفكروا في شرب (الخمر) سواءً في الدُّنيا أم الآخرة، حيث كان بإمكانهم التغاضي في الحديث عنه واختيار الماء الذين هم في أمس الحاجة إليه، أو الحليب أو العصير، أو مُختلف السوائل الأخرى بدلاً عن (الخمر)، وما هذا سوى مُحاولة ضرب وتشويه الدين الاسلامي، وخاصة حفظة كتاب الله، كما أنه يُشكل خطراً جسيماً في تنشئة الجيل الصَّاعد.

الحوار02: يستمر الحوار بين الابن "منصور" والأم " فريحة ":

– " منصور: كامل الدراري يروحو للجنة ؟؟ حتى إذا دارو حاجة مش مليحة ؟؟.

– الأم فريحة: علاش ؟؟ وش درت ؟؟ أخزر في عينيا مليح، وإذا كاشما درت غير قول، وإلا تقدر تموت وتروح للنار ما علبالناش وقتاش يجو يقتلونا، بلاك اليوم فالليل، بلاك غدوة، بلاك ضرك يدخلو علينا ويقتلونا كامل، وإذا مت تقدر تخلصها غالية، قُولي وش درت وأنا نقولك وش دير باه ربي يغفرلك.

– يعترف منصور بالذنب الذي اقترفه.

– الأم فريحة: وش قتلهم ؟؟ لو كان ما كناش في هاذ الحالة ضرك راني قتلتكم في زوج.

– منصور: راني رايح للنار، وش ندير باه ما نروحش للنار.

– الأم فريحة: تستهل، كُل الناس لي ماتو وراك طامع ما تروحش للنار، عزرين يحكمك من حواجبك، يسلخ لك الجلد تاعك "[1].

تلعب العائلة دوراً هاماً وفعالاً في حياة الفرد، إذ تُمثل النواة الأساسية للتنظيم الاجتماعي، والمرجع الأساسي للدفاع وحماية حقوق الافراد، خاصة في الأزمات والمواقف العصيبة، حيث تُقدم مجموعة من القيم والمعايير والضوابط الاجتماعية التي يرسخها الأبوين في أبنائهم بُغية بلورة وتقييم وتقويم شخصيتهم الاجتماعية وعدم التقاعس معهم. وقد سعى المخرج والسيناريست من خلال هذا المشهد الحواري إلى تبيان علاقة القوة القائمة بين الأم وأبنائها، وثنائية (الصدق والكذب)، ومُعاملة الأم لإبنها في حالة ما إذا أخطأ في حق الناس أو قام بظلمهم، وهذا ما سمعناه وشاهدناه، حيث كانت تقوم الأم "فريحة" بضرب وسب وشتم " منصور" بسبب الذنب الذي اقترفه، كما أراد المخرج إيصال العديد من الرسائل للمشاهدين، وعلى الرغم من جهل الأم " فريحة " إلا أنها كانت أم مثالية تقومُ وتسهر على تربية أبنائها في غياب الأب، كما تقومُ على تحديد قواعد السلوك والانضباط في تربية الأبناء وتنمية

[1] الحوار مُقتبس من فيلم " البئر" للطفي بوشوشي.

قدراتهم الشخصية والأخلاقية، والعمل على تطويرها وتحسينها، فدور الأم لا يقتصر على الأكل والشرب والحنان فقط، بل يقوم على تعليم الأطفال وتربيتهم وتنشئتهم على الأخلاق السامية لتكوين جيل مثالي يُقتدى به".[1]

الحوار03: يتغير المشهد الحواري في الفيلم إلى " توفيق " و" القائد العسكري":

– " القائد العسكري: لماذا ترتدي لباس النساء ؟؟ تُريد أن تُعجب الرجال، فستان أحمر وأصفر وخمار أزرق، سامحنا إذا سخرنا منك لكنك ضحكت علينا حينما ارتديت لباس النساء، حسناً دعنا نتحدث بجدية، لقد وجدنا في الجرة السلاح، هذا السلاح للكوموندو وعنده مدة لم يظهر ونحن نبحث عنه، تحدث سريعاً وتجنب التعذيب. لا تريد أن تتحدث، حينما يتم اقتلاع عينيه وقطع ذراعه سينتهي الأمر به بالكلام مثل النساء.

(يتم تعذيب وإهانة توفيق أشد العذاب ويُجبر على الاعتراف عنوة).

- توفيق: كفى سأتكلم ، سأقول كل شيء ، أرجوك سيدي ، سأخبرك بكُل شيء.
- القائد العسكري: أين فريق الكوموندو ؟؟ وماذا حدث معهم ؟؟؟.
- توفيق: إنهم عند سفح الجبل الأبيض، لقد تغلبنا عليهم، جرح اثنين والباقون ماتوا"[1].

يُعتبر الأمن ذو أهمية كبرى في كل المجتمعات، باعتباره يعمل على تحقيق السلم والسلام، والاستقرار في مُختلف الجوانب، ومن خلاله تظهر أنماط السلوك الانساني، وخاصة في اللاأمن تظهر تضحية الفرد من أجل الجماعة، ووفقاً لذلك يُسلط المخرج والسيناريست الضوء على الكثير من الدلالات والرسائل المضمرة الموجودة في هذا الحوار. حيث شاهدنا وسمعنا " توفيق " الذي كان صاحب مسؤولية اجتماعية، وشجاعة عكس الخائن(عبد القادر) الذي باع نفسهُ وأهلهُ ووطنهُ للآخر، " توفيق " تحمل الضُغوطات والإهانة والتعذيب، وكان جد مُخلص لدرجة أنه ضحى بحياته (الانتحار) من أجل عيش

[1] الحوار مُقتبس من فيلم " البئر" للطفي بوشوشي.

باقي المُجاهدين، وفي سبيل أفراد وسُكان القرية، وبُغية المُحافظة على بقاء واستمرار الجماعة. فضلاً أنه كان بإمكان الأنانية والطمع وحب النفس أن يتسللوا ويدخلوا إلى نفسه ويسيطروا عليها، ويعترف بالحقيقة، ولا يُكلف نفسهُ أكثر من طاقتها، ويعفي نفسهُ شر الإهانة والتعذيب لكنه آثر حياة وسلامة الآخرين على نفسه.

الحوار 04: يستمر الحوار في نفس المشهد لكنه يجمعُ بين " توفيق " و" عبد القادر":

- " توفيق: تعرف تقرا الرومية وإلا تهدرها برك ؟؟
- عبد القادر: علاش ؟
- توفيق: أنا منعرفش نقراها.
- عبد القادر: أنا نعرف نقرا ونكتب.

توفيق: سمعت وش صرا فالهند الصينية، تونس، المغرب، مصر، وهذا وش رح يصرا في هاذ البلاد، كامل علابالهم، حتى أنت علابالك أنت عربي، والعربي عندهم ما عندوش قيمة، أنت علابالك كي يروحو مش رح يدوك معاهم، رح تبقى وحدك، وما تقدر دير والو، الناس كامل تعرفك، قادر جربوع، عاوني نهرب ونوعدك تكون معانا، نسحقوك، أنت تعرفهم، تعرف كيفاه يفكرو، وتعرف وين يخبو السلاح"[1].

تُمثلُ الحُرية حق انساني طبيعي، فالإنسان لا يخضع لأي شخص آخر، ولا يكون عبداً أو سجيناً لدى أحد، يفعل ما يريد، ويُنددُ بآرائه وأفكاره ضد كل من عارضه أو خالفه، فالحرية هي المطلب الأساسي لأي دولة مُستعمرة، ولا تتحقق ولا تؤخذ إلا بالقوة، فكل فرد في المجتمع له كامل الحرية في أفعاله وأقواله شرط ألا يتعدى على حقوق الآخرين أو يؤذي غيره، فيقظة الشعوب وانتفاضهم والوقوف في وجه المُستعمر، فرض عين على الجميع دون استثناء. وهذا ما قصده " توفيق " حينما قال لـ " عبد القادر": " سمعت واش صرا فالهند

[1] الحوار مُقتبس من فيلم " البئر" للطفي بوشوشي.

الصينية، تونس، المغرب، مصر، أنت عربي، والعربي عندهم ما عندوش قيمة، أنت علابالك كي يروحو مش رح يدوك معاهم "[1]. فهي إشارة مقصُودة لأي انسان عامة ولعبد القادر خاصة إذ لابد عليه أن يتحرر من قيود العبودية التي يعيش ويقبع فيها، وكذلك على الانسان أن يتحرر بتفكيره وآرائه وأفعاله التي تُبين معدن شخصيته الحقيقية، ويكون حُراً طليقاً لا مُكبلاً.

الحوار 05: ينتقل المشهد الحواري إلى مكان صلاة " الاستسقاء " الذي يجمعُ الشيخ والإمام والأولاد:

– " الشيخ: ياولادي رح نصليو صلاة الاستسقاء وما فيها غير زوج ركعات، بصح لازم نقولو كلشي في كل ركعة لازم نخشعو، ونخممو غير في ربي، في كل ركعة، وكلمة وحركة، ما نحب نسمع حتى هدرة ولا تنهيدة ولا صوت، لازم نركزو ونوريو لربي العالمين بلي كامل كيما رانا إيمان واحد.

- الطفل: غير ما تعيوش رواحكم، ما تصبش الشتاء، ربي ما يسمعش.
- الامام: وعلاش قلت هذا ؟؟!!
- الطفل: عمري ما شفت واحد يدي حاجة من ربي.
- الشيخ: اسكت، هيا روح عند أمك.
- الطفل: ما يسمعش راسو يابس كيما عمي.
- الامام: قول استغفر الله ياوحد الأحمق.
- الطفل: ضرك تشوفوا قطرة ماء ما طيح.
- الامام: قول استغفر الله يا أحمق.
- الطفل: قلتها، قلتها.
- الامام: ضرك قولها بقلبك.

[1] الحوار مُقتبس من فيلم " البئر" للطفي بوشوشي.

- الطفل: استغفر الله... استغفر الله"[1].

تطرق المخرج والسيناريست إلى الدين الاسلامي الذي يُعد من الركائز والدعائم الأساسية التي تنضوي تحته منظُومة القيم الأخلاقية وتبرز من خلاله، وفي هذا المقام يتجلى ذلك في العبادات (الصلاة) وهي عماد الدين، وتُعتبر قمة الالتزام الروحي والايماني للمسلم، وعلاقة اتصال بينه وبين الله سبحانه وتعالى، وقد حمل هذا الحوار دلالات عميقة وباطنية، فقد اجتمعوا لأداء صلاة الاستسقاء طلباً من الله العون والغيث الذي هم في أمس الحاجة إليه لكن ضُعف الوازع الديني، الذي قد يصل به الأمر للشرك كان جد ضعيف، ورغم ذلك حاول الامام ردعه، واتخاذ سبيل الجانب التعليمي والارشادي بُغية تغيير أفكاره، وتبيان عظمة وهول ما تلفَظَ به، عكس ما فعله الشيخ إذ قام بطرده من المجلس، فتعليم وتنشئة الطفل منذ صغره يجعلهُ صاحب أخلاق عالية ومسؤولية.

الحوار06: يتغير المشهد الحواري ليجمع جميع سكان القرية في مجلس واحد:

- " الامام: في بالهم أنوا المجاهدين راهم هنا وراهم حابينهم يستسلمو.
- فريحة: وعلاه ما يجوش يشوفو بعينيهم.
- الامام: ما همش حابين يغامرو.
- جارة فريحة: هاذ الشيء كامل بسبابكم أنتوما الشيوخة في زوج، ما كانش لازم ترميو الموتى فالبر، لو كان ماشي هذا كامل ما نكونوش في هاذ الحصلة.
- الامام: هذاك الوقت هاذيك الحاجة الوحيدة لي كنا قادرين نديروها.
- جارة فريحة: ما نقدروش نصبرو أكثر على جال الدراري بنتي عندها الحمة بالسيف باه تهدر.
- فريحة: صح ما نقدروش نزيدو نصبرو وإلا نستناو، لازم نصيبو لهم الحل.
- جارة فريحة: بيكم وإلا بيكم أنا رح نخرج.

[1] الحوار مُقتبس من فيلم " البئر" للطفي بوشوشي.

- الشيخ: رانا عيانين بزاف، باه نخرجو ما نقدروش نهربولهم، مستحيل.
- فريحة: ما نجريوش، نمشو واحد وراء واحد.
- جارة فريحة: اللولين رح يموتو.
- فريحة: هوما ثاني يقدروا يفشلوا هذي حاجة إرادة، إرادتنا ضد إرادتهم "[1].

يُمثل المجتمع مجموعة من الأفراد تجمعهم رقعة جغرافية واحدة ومحددة، تربطهم أحكام وأهداف مشتركة، ويتشاورون فيما بينهم وبمشاركة الآراء وتجانس الأفكار والعادات والتقاليد والأعراف، بُغية ضبط المجتمعات وتغييرها للأفضل، فالقيادة الرشيدة تُسخر كل الوسائل لحماية الجماعة، وهذا ما حاول " السيناريست " تسليط الضوء والتركيز عليه، فاجتماع سُكان القرية بعد أن أضحى الموت في كل مرة يختطف فرداً من أفراد سكان القرية، كان الهدف الأول والوحيد من اجتماعهم البحث عن حل للمأزق وحالة العطش الخانقة التي يمرون بها، حيث كل شخص منهم يعاتب تارة ويُعطي حلولاً تارة أخرى لعلها تكون ناجحة، إلى أن وصلوا إلى حل وحيد اتفقوا عليه جميعاً، ألا وهو الخروج والوقوف في وجه العدو وبكل ثقة وعزم وإرادة، فإن بقوا في القرية سيهلكهم العطش ويموتون جميعاً، وإن خرجوا سيموت بعضهم، ويعيش البعض الآخر وهذا أفضل بكثير من أن يموتوا ويُهلك جميعهم.

ج- تحليل العلامات البصرية (الأيقونية) للفيلم:

تُعد العلامات البصرية (الأيقونية) من بين أهم المحاور الأساسية التي يقوم عليها التحليل السينمائي، " لأن لغة السينما تقوم على الصورة، لا الكلمة "[2] ، كونها تجمع بين العديد من المتواليات البصرية منها: (الاخراج، التصوير، المونتاج، الاضاءة، اللقطات، الزوايا...).

[1] الحوار مُقتبس من فيلم " البئر" للطفي بوشوشي.

[2] علي شلش، النقد السينمائي، دار الكتب المصرية، الجيزة، جمهورية مصر العربية، د ط، 2021م، ص: 35.

ومن هذا المُنطلق قد اعتمد المخرج " لطفي بوشوشي" على " اللقطات " وقام بالتنويع فيها وفقاً لما يتطلبه المُشاهد. إضافة إلى اختيار " زوايا التصوير" بعناية ودقة فائقة بُغية التأثير في المشاهد، كما دعم هذه " اللقطات " و" الزوايا " من خلال الاستعانة " بالاضاءة" التي لها دور فعال في الاخراج السينمائي ، فضلا عن التركيز على " الديكور" لأنه يُساهم في إغناء دلالات مُختلفة المشاهد، كل هذه العناصر قد تم جمعها في إطار واحد (الكادراج) إذ يسمح لنا المُخرج بمُشاهدة الأحداث من وجهة نظره.

فريحة مستلقية وأبناؤها يستظهرون القرآن غيبا.

اللقطة "1" (01:57)

افتتح المخرج الفيلم بعد الجينيريك في (1د و57ثا) بلقطة تأسيسية تُبرز في البداية إظهار الأم " فريحة " مستلقية بجانب أبنائها يستظهرون القرآن الكريم، وجانب من غرفتهم البسيطة إذ عمد المخرج في توظيف اللقطات بعناية وبشكل مدروس، حيث اختار في هذا المشهد "اللقطة المتوسطة" لما لها من دلالات ورموز وإيحاءات، إذ تحيل لنا هذه اللقطة عن الأم "فريحة" التي تعيش قلقاً واضطراباً وخوفاً من الوضع الخانق الذي أَلَمَّ بها، ومن المستقبل المجهول الذي ينتظرها هي وأولادها الصغار، خاصة وأن لغة جسدها تنم عن تلك الأزمة التي تمر بها، كما تبرز ملامح التعب والمعاناة على وجهها بسبب العطش الذي أنهكها هي وأولادها.

كما أن هذه اللقطة شغلت نسبة كبيرة من " الكادر" إذ تم تقسيمه إلى نصفين (جيلين) النصف أو الجيل الأول الذي يمثله الأطفال إذ يبدو عليهم: الفقر والتعب والمرض والضمأ جلياً، وخاصة معاناتهم في الحياة وهم صغار، وبين الجيل الثاني الذي تمثله الأم "فريحة" المُتعبة والتي تعيش في صراع مع البؤس والتفكير الدائم، ومن خلال هذا " الكادر" عمد المخرج أن يبرز لنا أنه لا نجاة ولا مفر من هموم ومتاعب الحياة سواءً أكنا صغاراً أم كباراً، كما ركز على الحياة الاجتماعية الصعبة التي يمرون بها، ومما يخفف هذا الوطأ والحالة الخانقة والمزرية تمسكُهم بحبل الله ، وما قراءة وترتيل القرآن إلا أكبر دليل على ذلك.

ولقد عمد المخرج في هذه اللقطة إلى اختيار زاوية " عين الطائر" إذ ذهب من خلالها إلى ابراز الحياة البسيطة التي تعيشها هذه الأم وأبنائها، والفترة الصعبة التي يمرون بها في غياب الماء، وعلى الرغم من هذا كله إلا أنهم متمسكون بدينهم والذي يظهر خاصة مع أبناء " فريحة " الذين يرتلون القرآن الكريم، فالأم كانت أول ملقن ومعلم لأطفالها فهي بمثابة مدرسة تُعلمهم القرآن قبل أي شيء رغم جهلها.

ولقد اختار المخرج " الاضاءة " بدقة متناهية باعتبارها عنصراً دلالياً في الفيلم لأنها تتماشى مع طبيعة وزمن الموضوع المطروح، إذ اعتمد أكثر على الاضاءة الطبيعية النابعة عن ضوء الشمس، وهذا راجع لتلك الفترة القديمة التي كانت تغيب فيها المصابيح الكهربائية، فكانت " الاضاءة " في هذه اللقطة خافتة وباهتة تمر من شُقوق النوافذ والأبواب التي ركزت عن الوجوه أكثر من باقي الجسم، وهذا لإظهار التعب والارهاق الشديد بسبب العطش والضمأ الذي كاد القضاء عليهم.

أما في " الديكور" فقد اعتمد المخرج مع ما يتناسب وطبيعة وبيئة الشخصية، وذلك باعتماده على الوسائل القديمة، وهذا راجع للفقر الذي صاحب تلك الحقبة، وقد برز ذلك من خلال البيت المصنوع والمبني من الحجارة،واللباس الرث، والبسيط الذي كانوا يرتادونه،

إضافة إلى استعمالهم للزرابي، والأفرشة المصنوعة من الصوف وجلود الحيوانات، وبعض الأواني الفخارية والطينية القديمة.

فريحة تغرف من ماء الجرة المعلقة.

اللقطة "2" (02:44)

تُبرز هذه اللقطة الأم " فريحة " وهي مُتعبة، وتمشي بخطى بطيئة ومتثاقلة باتجاه جرة الماء، بُغية سد ضمأ أولادها الذين كانوا يستظهرون القرآن الكريم، وقد عمد المخرج إلى اختيار " اللقطة القريبة " إذ يُحيلُنا على أهمية المصدر الوحيد لهم (الماء) الذي وضعته في جرة صغيرة وعلقته في الأعلى بعيداً عن الأطفال حتر لا يُهدرونه، كما عمدت الأم "فريحة" للاستعانة بقُلة جد صغيرة مصنوعة من الفخار، وهذا يؤكد أن المياه تعطى وتشرب بشكل صارم.

كما اختار المخرج " الزاوية المائلة " إذ ركز من خلالها على قيمة الماء الذي تعبت في الحصول عليه ، خاصة وأن حياتهم مرهونة ومعلقة به، وقد ملئت هذه اللقطة " الكادر" إذ عمد من خلالها إلى تكبير حجم جرة الماء وتصغير الأم " فريحة " وهذا يدل على أن التركيز قائم بالدرجة الأولى على سبب الأزمة التي وقعوا فيها ويعانون منها.

كما سُلطت" الاضاءة " بشكل قوي، إذ تم الاعتماد على الاضاءة القوية الصادرة من شقوق النافذة، وكذلك الاضاءة النابعة من الآلات الحديثة التي تستعمل للتصوير، بالاضافة

إلى أنها تحيلنا للتركيز على (الأم ، والجرة ، والغرفة بأكملها)، وذلك لأهمية اللقطة في الفيلم بأسره.

أما " الديكور" قد استغله المخرج بشكل دقيق، إذ كان تركيزه الكامل منصب على الجرة المصنوعة من الطين، والمعلقة بالحبل، والقُلة الصغيرة التي صنعت من الفخار، بينما الخلقية كانت لا تحوي على أي أثاث سوى جزء صغير من النافذة المهترئة، والمليئة بالثقوب.

فريحة نائمة على جنبها.

اللقطة "3" (03:50)

تُظهر لنا هذه اللقطة الأم " فريحة " مستلقية على جانبها الأيسر، وقد تعمد المخرج اختيار " اللقطة القريبة جدا " حيثُ يبدو عليها التعب الشديد، والارهاق والبؤس والمعاناة، خاصة حالة التفكير الذي تغلغل فيها وغرقت فيه، كما عمد إلى اختيار " زاوية مستوى النظر" إذ يتجلى من خلالها ملامح عينيها الجاحظتين، ووجهها الشاحب وشفتيها المتشققتان، جراء القهر، ونقص الماء، والجفاف، والجوع ، والفقر المدقع، ورغم ذلك مازالت تناضل وتقاوم، بالاضافة إلى تمسُكها بالحياة رغم صعوبة الوضع المزري القابعة فيه.

ولقد ملء وجه " فريحة " " الكادر" إذ تظهر من خلاله أنه لا يوجد أي شغل شاغل أو شيء آخر يمكن التركيز عليه سواها، والدليل على ذلك أن هذه اللقطة فقيرة ومنعدمة من

أي ديكور، إذ تم استبداله بالتجميل (الماكياج) الذي وضع على وجه " فريحة " بدقة متناهية.

أما " الاضاءة " أصاب المخرج في التلاعب بها، حيث تم تسليطها على وجه "فريحة" وسعى من خلالها للتركيز على شحوبة وجهها، والهالات السوداء التي تحت عينيها، والدماء الموجودة على شفتيها الناجمة عن تشققهما بسبب الضمأ، كل ذلك بغية استمالة واستعطاف الرائي (المشاهد) ، والتأثير فيه، ومحاولة الاندماج بكل مشاعره وأحاسيسه اتجاه الوضع المزري الذي تمر به.

ابن فريحة يخبرها بما فعله.

اللقطة "4" (07:05)

يظهر الطفل " منصور " ابن " فريحة " حيث يعترف لها في أذنها بصوت خافت، بالذنب الذي اقترفه رفقة صديقه " الطاهر" إذ كانا يقومان بتغيير الحجارة حينما يتواجد المجاهدون في القرية، وهو أمر طلبه منهم قائد الجنود افرنسيين مقابل أخذهم للسجائر، وهو الأمر الذي غضبت منه " فريحة " أشد الغضب إذ شرعت في عتابه، وتحميله مسؤولية وذنب كل من مات في القرية، ويوم القيامة سيعذب عذاباً شديداً ومآله النار وبئس المصير.

وقد اختار المخرج " اللقطة القريبة " فضلاً عن الدلالة التي تحيل على منظومة القيم القائمة على ثنائية (الصدق والكذب) ، كما لها من تأثير بالغ في تشكيل السلوك الانساني

الذي يتحقق به معنى الوجود الانساني، فحياة الانسان (فرداً أو جماعة)، لا تستقيم إلا باكتسابه للقيم، والمعايير الأخلاقية التي تنظم سلوكه وحياته، وقد وظف المخرج "اوية مستوى النظر" إذ يبين من خلالها علاقات القوة بين الأبوين وأبنائهم، خاصة أن صاحبة السلطة في هذا الفيلم كانت " الأم " باعتبارها المربية، والموجهة لأبنائها، كما تقوم علاقة الأمومة على تمرير الرسائل، والقيم والأخلاق الحميدة لأطفالها باعتبارها المصدر والمرجع الأساسي للمنظومة الأسرية، كما " تقاس كفاءة القائد بمقدار نجاحه في تنظيم الجماعة وتوجيه كل اسهاماته في خدمة أهداف الجماعة، ولا يتم ذلك إلا بمعرفة دقيقة للأفراد جميعاً"[1].

وقد شغل الابن " منصور" ووالدته " فريحة " " الكادر" ، وهذا يوحي على رابط العلاقة القوية والحميمة بينهما، فضلاً على أن " الديكور" منعدم تماما، كما أن تسليط الضوء كان باهتاً، ومصدره آت من شقوق النافذة فقط.

فريحة تمشي ذهابا وإيابا في منزلها.

اللقطة "5" (08:07)

فريحة قرب المنسج (النول).

اللقطة "5" (08:50)

صور المخرج " الأم " تمشي في بيتها بتثاقل ذهاباً وإياباً ، كما استعان في (08:07) "باللقطة البعيدة" ، بينما في (08:50) " اللقطة المتوسطة "، إذ تُبرز كل منهما الوضع

[1] محمد أمين المصري، المجتمع الاسلامي، دار الارقم، الكويت، ط1، 1980م، ص 30.

المزري، وحالة الفقر المدقع، والحياة الاجتماعية البائسة، والظروف الصعبة التي يمرون بها، وقد جسد ذلك من خلال البيت القديم المبني بالحجارة، والطين الذي يجمعُ أفراد الأسرة ، والحيوانات في غرفة واحدة، بالاضافة إلى اختيار المخرج " للزاوية المائلة " بدقة عالية ومتناهية للدلالة على الغياب التام للحياة الكريمة للانسان، وعدم توفر المصابيح الكهربائية أو الأثاث المنزلي، خاصة أن النُول (المنسج) غير مكتمل، وهذا يدل على ركود الحياة، والأزمة الخانقة، والوضع الاجتماعي المزري الذي أدى إلى توقف وتعطيل كل شيء في هذه القرية.

كما شغلت بعض الخردوات، والأكياس ، والحيوانات نسبة قليلة جداً من " الكادر" إذ سعى المخرج للتركيز على ما هو موجود داخل الغرفة، حيث اعتمد على الديكور الذي اختاره بدقة متناهية مع ما يتناسب والموقف الراهن، والحياة الاجتماعية الصعبة، وذلك بالاستعانة بالأفرشة الرثة، وجلود الحيوانات، وبعض القطع الخشبية...

بينما " الاضاءة " الداخلية كانت تقريباً منعدمة حيث تم تسليط الضوء الساطع من شقوق النافذة على الأرضية فقط، بينما كل أجزاء الغرفة تحيل على السواد القاتم.

خديجة في القرية تبحث عن ابنها

اللقطة "6" (09:00)

خديجة في القرية تبحث عن ابنها

اللقطة "6" (12:48)

صورة القرية كاملة

اللقطة "6" (13:00)

يُنهي المخرج المشهد الأول في بين بيت " فريحة "، ليستعين بعدها " بخديجة " لإكمال المشهد الثاني، حيث يقوم دورها على البحث عن ابنها " الطاهر" الضائع في بيوت وأزقة القرية، وقد سعى المخرج من خلالها لإبراز الحالة الاجتماعية، والخانقة والظروف الصعبة، والقاسية التي يمر بها كل سكان القرية.

وقد اختار المخرج في (09:00) " اللقطة البعيدة " التي تظهر لنا بيت الجارة الذي لا يختلف عن بيت " فريحة " في شيء، كما استعان " بالزاوية المائلة " للدلالة عن البؤس ، والشقاء والمرض الذي يعاني منه الأطفال ، وبعد وصف البيوت من الداخل، ينتقل المخرج في (12:48) لتصوير الأزقة، والأحياء، حيث قام بالتنويع في اللقطات، والاعتماد على "زاوية مستوى النظر".

فبعد المشهد البانورامي الذي كان داخل القرية، ينتقل بنا المخرج في (13:00) ليصور لنا القرية بأكملها من الخارج، والحالة الكارثية، والمأساوية لكل البيوت المهدمة، وصعوبة الحياة، والتضاريس المحيطة بها، كما اعتمدت هذه اللقطات على ضوء الشمس الساطع، حيث كانت " الاضاءة " شاملة لتغطية " الكادر" بشكل كامل، كما ركز المخرج في "الديكور" على الأزقة، والبيوت الهشة، والوضع الاجتماعي المزري، وحالة العطش الخانقة التي عصفت بالقرية.

خديجة والشيوخ يفتحون البئر

اللقطة "7" (16:00)

صورة البئر من فوق

اللقطة "7" (16:04)

صورة خديجة والشيوخ من أسفل البئر

اللقطة "7" (16:08)

عمد المخرج إلى التقاط " البئر" من جوانب عدة، كونه السبب الرئيسي في الفاجعة التي ألمت بالقرية، ففي (16:00) صور لنا حالة الهلع، والخوف التي بدت على خديجة، والشيخ والامام أثناء فتحهم للبئر، فضلاً عن استخدامه " اللقطة المتوسطة"، و"زاوية مستوى النظر"، كما شغلوا نسبة كبيرة جداً من "الكادر" حيث يضع المشاهد في بوتقة المشكلة، والسبب الرئيسي في الفيلم، وإشراكه للتفاعل مع المشهد، لينتقل بعدها لتسليط الكاميرا على الأزمة الفعلية التي يعاني منها سكان القرية، ففي (16:04) اختار المخرج "اللقطة المتوسطة"، و" زاوية عين الطائر" لتظهر لنا صورة الجنديين اللذين قُتلا من طرف المجاهدين، وتم رميهم في البئر، وهذا يحيل على تبرير الأزمة الخانقة (البئر الجاف من الالمياه، وصراع الموت، والحياة الذين يتخبطون فيه بينما في (16:08) اختار المخرج "اللقطة المتوسطة"، و" زاوية منخفضة جداً " للدلالة على أن أهل القرية يمكن لهم الصمود وتحمل العطش في حين لا يمكنهم قبول الذل، والهوان الذي يتعرضون له من طرف المستعمر الغاشم.

لم يركز المخرج على " الديكور" كثيراً، بل هو منعدم تماماً، إضافة لاستعانته "بالاضاءة" الطبيعية (الشمس) خارج البئر، بينما داخله كان لابد من تسليط الاضاءة الخاصة بالآلات والمعدات الحديثة للكشف عما هو موجود داخل " البئر " ، وما استعانة الامام بالمرآة إلا دليل على الضلام الحالك الذي يحيل بالدرجة الاولى على مصدر الأزمة الوحيد لسكان القرية.

اكتشاف خديجة لأمر الماء اللقطة "8" (18:40)

مولاي يقدم الماء لخديجة اللقطة "8" (19:18)

خديجة تشرب الماء اللقطة "8" (19:48)

تستمر خديجة في عملية البحث عن ابنها داخل القرية، إلى أن تصل لبيت "سي مولاي" – الشخصية الغامضة في الفيلم – ففي المرة الأولى يمنع " خديجة " من دخولها بغية البحث عن ابنها، بينما تصر عليه في المرة الثانية ليتركها تدخل، ففي (18:40) تكتشف خديجة خيانته لأهل القرية، حيث يقوم بإخفاء الماء الوافر عنهم، وقد عمد المخرج لإختيار " اللقطة المتوسطة " و" زاوية مستوى النظر"، بينما في (19:18) يتم تسليط الضوء عن محاولة اسكات ورشوة " خديجة " من طرف " سي مولاي" إذ يقدم لها الماء في كأس كبير بغية سد ظمئها، وعدم اخبار سكان أهل القرية عن خيانته لهم، وقد استعان المخرج " باللقطة المتوسطة القريبة " و" الزاوية المائلة " بينما في (19:08) تم التركيز فيها أكثر عن سبب الخيانة الكبرى ألا وهو (الماء)، وقد سعى المخرج في هذا المشهد لإبراز العديد من الرسائل، والدلالات التعبيرية، فقد سبق وشاهدنا الأم " فريحة " تغرف الماء بقُلة صغيرة، وجرة الماء معلقة، بينما في بيت " سي مولاي، لديه جرة كبيرة موضوعة في الأرض، والكأس الذي يغرف به الماء جد كبير، وهذا يحيلنا لحجم الخيانة التي اقترفها "سي مولاي" ففي الوقت الذي لابد أن يكون فيه واقفاً جنباً إلى جنب مع سكان القرية نجده يخون فيهم ويقف ضدهم.

كما اختار المخرج " الديكور" بدقة متناهية ليواكب المشهد، ففي الوقت الذي تخلو فيه بيوت سكان القرية من الأثاث، والأواني والطاولات، والكراسي والطعام... نجد بيت "سي مولاي" مختلف عنهم تماماً، حيث يتوفر لديه الطعام، والطاولات الخشبية، والكراسي والأواني، والأفرشة... وضعه الاجتماعي ميسوراً، وأفضل من باقي العائلات.

فضلاً عن " الاضاءة " التي كانت أحسن بكثير من باقي البيوت فالإضاءة الخاصة بالمعدات، والآلات الحديثة كانت لا تقل عن تلك الاضاءة الصادرة من شقوق الباب والنوافذ.

سكان القرية أمام حدودها

اللقطة "9" (21:35)

خديجة تشهد

اللقطة "9" (22:28)

عدم مساعدة أهل القرية لخديجة

اللقطة "9" (22:52)

حينما عجزت خديجة عن ايجاد ابنها "الطاهر" داخل القرية، قررت الخروج للبحث عنه خارجها حتى وإن دفعت روحها ثمناً لذلك، ففي (21:35) نرى سكان القرية في دهشة دون أن يحركوا ساكناً، سوى صراخهم على " خديجة " كي تعود أدراجها، وقد اختار المخرج "لقطة عامة" و" زاوية مستوى النظر" بينما في (22:28) نرى " خديجة " خائفة جداً، ومع ذلك تستمرُ في المشي خارج حدود القرية، وهي تنطق بالشهادتين، وقد استعان المخرج "باللقطة القريبة" و" زاوية مستوى النظر" حتى يضع المشاهد في بوتقة المشهد، بغية التأثير فيه، من خلال إبراز ملامح ووجه " خديجة "، وعلمها التام أن القناص لن يتركها حية، بينما في (22:52) نشاهدُ عدم مساعدة أهل القرية، " لخديجة " أو حتى محاولة منعها مع أنهم يدركون جيدا أنها ستموت لا محال، ومع ذلك لم يحركوا ساكناً حيث باستطاعتهم منعها من تجاوز حدود القرية، وهنا دلالة على التفكك الاجتماعي في المجتمع الجزائري، فكل شخص يفكر في نفسه فقط.

فضلاً على أن المخرج لم يركز على " الديكور" بل جعله شيء ثانوي سوى بعض أشجار النخيل، والرمال، والصخور، والأخشاب، إذ كان جُل تركيزه منصب على اللحظات القليلة قبل إطلاق النار على "خديجة ".

بينما " الكادر" كان يتسع أحياناً ليشمل جميع سكان القرية، ثم يضيق أحياناً أخرى لتملء صورة " خديجة " كل الاطار، وذلك بغية وضع الرائي في قلق، وحيرة حول المصير والمآل الذي ستلقاه خديجة.

في حين " الاضاءة " كانت حارة، وقوية لأن منبعها صادر من الشمس دون الحاجة للاستعانة بالإضاءة الخاصة بالآلات الحديثة.

الجنديان الفرنسيان فوق الجبل

اللقطة "10" (25:34)

تنتقل عدسة الكاميرا لتصور لنا الجنديان الفرنسيان أعلى قمة الجبل، وتتحرك معهما وقد اختار المخرج " اللقطة البعيدة " حيث تبرز لنا أهمية هذان الجنديان إذ تبدو عليهما الفتوة، والشباب ، والقوة ، والسيطرة... حيث يتنقلان بكل سهولة ويسر في الجبال، كما وفق المخرج في اختيار " الزاوية المنخفضة جدا " وتتبعهما بدقة متناهية للدلالة على تضخيم الشخصيات أكثر من اللازم.

كما وظف المخرج الكادر ببراعة حيث قام بتحريك العدسة صوب الجنديان وتتبعهما منذ بداية ظهورهما في الكادر إلى غاية اختفائهما، فضلاً أن " الاضاءة " كانت طبيعية، فمن فوق الجبل كانت حارة ، بينما أسفل الجبل كانت باردة، وهذا راجع للظل الصادر عن الجبل، أما " الديكور " كان منعدم تماماً في هذه اللقطة.

توفيق جالس والجنود واقفون

اللقطة "11" (26:51)

توفيق تحت أرجل الجنود يعذب

اللقطة "11" (29:41)

الجنود منتشرون في الكادر

اللقطة "11" (32:07)

صور المخرج مشهد إلقاء القبض على " توفيق " من طرف الجنود الفرنسيين، ففي (26:51) نشاهد " توفيق " يرتدي لباس النساء، ويجلس عاجزاً، ومكبل اليدين، حيث اختار المخرج " اللقطة المتوسطة القريبة " و" الزاوية المائلة " للدلالة على ضعف " توفيق" وقوة الجنود الفرنسيين، بينما في (29:41) نشاهد " توفيق " يعذب من طرف الجنود أشد العذاب بغية اخبارهم عن مكان تواجد المجاهدين، وقد استخدم المخرج " اللقطة المتوسطة " و"الزاوية المرتفعة" للإحالة على عدم قدرة " توفيق " على فعل أي شيء، خاصة والجنود الفرنسيين يستهزؤون به ويسخرون منه، حيث يشبهونه بالمرأة، إضافة إلى محاولة إبراز وجه " توفيق"، وملامحه العابسة، والحالة الحرجة التي وضع فيها، فضلاً عن السعي من خلالها لنقل نظرة التحقير، والتصغير، والاستهزاء من طرف الرائي " لتوفيق"، ونظرة العظمة والقوة، والهيمنة للجنود الفرنسيين.

وقد كانت " الاضاءة " في صالح المخرج، حيث استطاع تصوير المشهد بدقة متناهية خاصة أن ضوء الشمس كان ساطعاً، لذلك دائما ما كان يركز على وجوه الشخصيات بغية ترجمة ملامحهم، وردة فعلهم ، وقراءة لغة أجسادهم.

وقد استغل المخرج في هذا المشهد "**الكادر**" أشد الاستغلال حيث صور مجموعة من الجنود الفرنسيين منتشرون في كل جزء من "الكادر"، وهذا يحيل بالضرورة إلى الهيمنة، والقوة ، والتوسع الدائم للجنود وكثرة عددهم.

سقوط توفيق والملازم يحاول انقاذه

اللقطة "12" (41:10)

تشبث توفيق بالصخور

اللقطة "12"(41:12)

سقوط توفيق

اللقطة "12" (41:24)

اعتمد المخرج هذا المشهد على العديد من " اللقطات "، والتي تم تصويرها في فضاء خارجي مفتوح، حيث أظهر" توفيق " الواقع في قبضة الجنود الفرنسيين، ففي (41:10) صور لنا محاولة هروب " توفيق " بقفزة من أعلى الجبل ، و"الملازم " يحاول انقاضه، باستخدام " اللقطة المتوسطة القريبة " و" الزاوية المنخفضة " ، ثم انتقل للاعتماد على "اللقطة القريبة" و"الزاوية المرتفعة" في (41:12) لتركيزه على " توفيق " المتشبث بالصخور قبل وقوعه، ثم استخدام في (41:24) "اللقطة البعيدة" و" الزاوية المنخفضة " لينقل لنا كيفية سقوط " توفيق " من أعلى الجبل، إذ تحيل هذه المشاهد على العديد من الدلالات إذ عطست لنا قوة، وسيطرة الجنود الموجودين في قمة الجبل، الذين لا توجد رحمة في قلوبهم، وهذا دليل على تفوقهم عليه وغلبتهم، والجانب الآخر "توفيق" الانسان الضعيف، والعاجز، والمغلوب على أمره، والذي جازف بحياته للتخلص منهم، وأيضاٌ المكر والنفاق الذي بدى على " القائد العسكري" حيث حاول إنقاضه ، وهذه رسالة تُظهر لنا شراً لا خيراً ، ففي الوقت الذي كان لابد للخائن "عبد القادر" ابن جلدت ووطنه، أن ينقضه، نجد العدو والغريب يمُد له يد المُساعدة.

كما احتلت هذه المشاهد مساحة كبيرة من " الكادر" ، حيث تم تقسيمه إلى كفتين: الكفة الأولى للجنود المنتشرون بأسلحتهم على الجبل، والكفة الثانية يمثلها " توفيق "

المتمسك بالصخور، وإذ دل هذا فإنما يدل على شيء واحد، وهو غلبة الكفة الأولى على الثانية، وأيضاً نفوذهم الواسعة، وجبروتهم الذين يُسيرون الوضع.

كما اعتمد المخرج على توظيف " الاضاءة " الطبيعية باستخدام ضوء الشمس، فكانت " الاضاءة " ساطعة، وأعطت للمكان وضوحاً بارزاً، إذ نقلت لنا صعوبة ، وقساوة العيش فيه، ناهيك عن وضوح وبروز وجوه الشخصيات، بداية مع " توفيق " الذي بدا عليه الخوف والحيرة، ثم مع " القائد العسكري " الذي ظهر عليه التوتر والأسى ، لتيقنه أنه سيفقد السبيل والسر الوحيد الذي سيوصله لسبب اختفاء الكوموندو وعثوره على مكان تواجد المُجاهدين. كما استعان المخرج بالديكور الطبيعي، حيثُ برزت الجبال فيه عالياً، والكثير من الصخور، وهذا دلالة على صعوبة المكان، وهناك القليل من النباتات إذ تنعدم فيها أماكن الزراعة لأنها طبيعة صحراوية جرداء قاحلة.

الجنود يرتاحون بعد سقوط توفيق

اللقطة "13" (42:45)

الجنود ينظرون إلى الحمار

اللقطة "13" (43:26)

الجنود واقفون وراء بعض

اللقطة "13" (46:56)

يبدأ المشهد عند (42:45) بجلوس بعض الجنود، ووقوف البعض الآخر ليرتاحوا بعد سقوط " توفيق "، حيث استغل المخرج " اللقطة المتوسطة " و" الزاوية المنخفضة "، بينما في (43:26) تم تصوير الجنود، وهم ينظرون إلى الحمار الذي فكوا رباطه لمعرفة مكان تواجد المجاهدين باستخدام " اللقطة القريبة " و" الزاوية المرتفعة جداً "، ثم انتقل بعدها في (46:56) إلى " اللقطة المتوسطة " و" الزاوية المائلة "، لتصويرهم جميعاً، وهم واقفون جنباً إلى جنب، إذ يوحي هذا المشهد إلى الانتشار الواسع للجنود، وسيطرتهم على الوضع،

وتمتعهم بالحرية المطلقة، يتحركون ، يرتاحون دون أن يتحكم فيهم أو يزعجهم أي أحد، إذ يتمتعون بقوة كبيرة، وأيضاً لديهم حب التملك لذلك يحبون بسط ذراعهم في كل النواحي.

كما شغل الجنود مساحة كبيرة من " الكادر" من يمينه إلى يساره، إذ كان ممتلئ بهم، وهذا يحيلُ على كثرة عددهم، وغلبتهم، وتوسعهم في هذه الأرض، وكأنها موطنهم، ومن ناحية أخرى تظهر صورة الحمار الذي شغل جزء صغير من " الكادر " احتقاراً وتقزيماً له، وأيضاً لاعتباره الحيوان الضعيف المسلوب الحرية.

وتعتبر" الاضاءة " عنصراً هاماً في هذا المشهد، إذ قامت بخلق جو درامي، وذلك بتركيزها على كامل الجنود، وهم في توتر وقلق، بحثاً عن حلول بديلة لاكتشاف الحقيقة بعد خسرانهم " لتوفيق ".

أما " الديكور " في هذا المشهد أضحى يتماشى مع طبيعة المكان، إذ برزت فيه السماء بلونها الأزرق الصافي، والجبال الشامخة ، وكثرة الصخور التي تحيل إلى القساوة.

تقطيع البصل

اللقطة "14" (53:44)

وجه المرأة وهي متعبة

اللقطة "14" (53:59)

الاطفال يشربون ماء البصل

اللقطة "14" (55:21)

بعد الشاشة السوداء صور لنا المخرج هذا المشهد في فضاء داخلي (البيت) الذي قدم فيه بعض " اللقطات " معتمداً على " اللقطة القريبة جدا " و" زاوية مستوى النظر" لتصوير

يدي الأم وهي تقطع البصل في (53:44)، ثم في نفس اللقطة تم تغييرها إلى " الزاوية المائلة " في (53:59) لتركيز على وجه المرأة وهي جد متعبة، ثم عاد إلى البصل في (54:30) الذي تقوم الأم بطحنه، وعصره لتستخلص منه الماء لتقديمه لأولادها، وفي (55:21) يشرب الأطفال ذلك الماء ، حيث استخدمت " اللقطة المتوسطة " و" الزاوية المرتفعة "، إذ يمثل هذا المشهد حالة من المعاناة الشديدة، والتضحية ، والقساوة الكبيرة التي تعرضوا لها، والتي جعلتهم يبحثون عن طرق جديدة يروون بها عطشهم، كما حاولت هذه الأم المُناضلة إلى ابتكار حلول علها تُساعدهم في التأقلم مع هذا الوضع، حيث عمدت إلى استبدال الماء بالبصل، وذلك دون أن تبالي بنفسها، وهذا يبرز قمة حنانها، وشفقتها، وعطفها، وخوفها على فلذة أكبادها من الهلاك، ولكن من جهة أخرى يعكس حالة اجتماعية أخرى، وهي الغيرة وحب النفس التي ظهرت مع الابن الذي يغار من أخته المريضة الذي يتوهم أن والدته تفضلها ، وتميزها بدلا عنه.

كما شغلت هذه المشاهد نسبة من " الكادر " حيث برزت فيه الأم وهي جد متعبة رفقة أبنائها، الذين أنهكهم الضمأ والمرض، وأيضاً بالتركيز على ماء البصل الذي كان الحل الوحيد لهذا المشكل، ومن خلال هذا أراد المخرج أن يبين لنا أن الأم هي مصدر القوة، والأمان، والمرجع الوحيد والأساسي الذي يتمسك به الأبناء، دون التخلي عنها مهما كانت الظروف

كما أن " الاضاء " في هذا المشهد أضفت له جمالية، باعتبارها إضاءة طبيعية من الشمس، التي مرت من شقوق الباب والنافذة، وذلك رغبة من المخرج لاعطاء صور واقعية، فاعتمد على " الاضاءة " الباهتة التي تبين حيرة الأم، وأيضاً شكلت حالات من الانفعال التي بدت ظاهرة على وجه الأم وأبنائها، المتمثلة في الظلم، والشقاء وقساوة االحياة، والموت البطيء الذي حل بهم جراء نفاذ الماء.

بالإضافة لتوظيف " الديكور" استخدم المخرج أغراضاً قديمة تتماشى وطبيعة الريف، إذ برزت من خلالها الأواني القديمة، وأيضاً من خلال مشاركة مكان عيشهم مع البهائم، وهذا راجع للفقر، والحياة البسيطة والمُزرية لهؤلاء الناس.

الكلب يشرب الماء الذي استفرغته حنان

اللقطة "15" (56:26)

يبدأ هذا المشهد في (56:26) بصورة " الكلب " وهو مسرع لشرب ماء البصل الذي استفرغته الطفلة " حنان "، حيث استخدم المخرج " اللقطة المتوسطة "، إذ أراد من خلالها توضيح معاناة الانسان في هذه المحنة الصعبة، وللتأكيد على أن الانسان تماماً مثل الحيوان ولا يختلف عنه في شيء، وهذا يُحيل على انحطاط الانسان، وسقوط قيمته، وكذلك أن السبب في كل هذا راجع للأزمة الخانقة التي بلغت ذروتها، وبسبب الجفاف ، والقحط ، مما جعل هذا الحيوان الضعيف الذي كان يسعى في الأرض ، ويأكل من خيراتها ، أضحى يتناول أي شيء يجده في طريقه ، ليسكت ظمئه ، وينقض حياته من الموت.

كما احتل (الكلب) جزء صغير في منتصف " الكادر"، إذ يوحي ذلك بالوحدة، والغربة التي يشعر بها هذا (الكلب)، رغم شفقة الأم عليه، إلا أنها لم تجد طريقة تساعده بها لأنها تعاني من نفس الشيء.

وتعتمد هذه اللقطة على " الزاوية المائلة " لإبراز الانحلال الذي يحدث في هذا المجتمع، حيث يصبح فيه الحيوان بحاجة إلى ماء أو طعام يتناوله بعد ما كان رزقه على الله، وأيضا إظهار المأساة، والمعاناة التي وصل إليها الانسان ، الحيوان على حد سواء.

كما استخدمت " الاضاءة " هنا لتقريب الصورة أكثر، إذا كانت الاضاءة خافتة، تظهر شحوبة وجوه الشخصيات، وأيضاً شحوبة (الكلب) ، وضعفهم بسبب العطش الشديد.

أما بالنسبة " للديكور" فقد ركز على بعض الجوانب من البيت، إذ أظهر جزء من الجدار المُتشقق، وأيضاً اللباس المتواضع والمهترئ عن الزرابي، والأفرشة قديمة، وهذا لاحتياجهم وبؤسهم الشديد.

صلاة الاستسقاء

اللقطة "16" (01:00:03)

يبتدأ المخرج هذا المشهد بتصوير أداء الشيوخ، والأطفال لصلاة الاستسقاء في (01:00:03) " بلقطة متوسطة "، حيث توحي بالبعد الديني لهم، وتمسكهم بحبل الله، إذ قام أحد الشيوخ بجمع الأطفال ، واستدعاء" سي مولاي " الذي رفض في البداية الذهاب وادعائه عدم قدرته على تحمل العطش والشمس، وهنا يظهر جانب الكذب والنفاق، باعتباره ميسور الحال أحسن منهم، وأيضاً كون هذه الصلاة طريقة للخروج من هذا الشيء الذي يدعيه، لأنها صلاة تقام وقت انحباس الماء (الجفاف)، " فطلب الغيث يكون من الله، وعلى الانسان أن يعتمد على عقيدته وايمانه وتقاليده التي تعلمها، وعند الاستجابة من الله لابد

للعبد أن يشكره "،[1] فهذا ما وضحه " الامام " للأطفال بأنها تؤدى ركعتان، ويذكر فيها الله، وتكون بالنية وصفاء القلوب ، وهذا ما لم نجده لدى " سي مولاي ".

وُظف " الكادر" في هذا المشهد حيث كان ممتلئ بالأطفال أكثر من الكبار، فمن ناحية امتلائه يبرز قيمة الشيء الذي يقومون به، أما من ناحية أخرى ربما أراد المخرج أن يبين لنا أنها قرية ضعيفة خالية من الرجال.

ولقد اختار المخرج " زاوية مستوى النظر" ليبين لنا أهمية الدين، وخاصة الصلاة بالنسبة لهم، وذلك بقيامهم لأداء ركن من أركان الاسلام ألا وهي: الصلاة، وأنهم لا ولن يتخلو عن دينهم مهما كانت الظروف، وأيضاً تمسكهم بقدرة الله التي تقوى على كل شيء.

كما أن " الاضاءة " كانت طبيعية في هذا المشهد، والصادرة من الشمس ومرفوقة ببعض الظل النابع من العتمة التي كانت فوقهم، وللتقليل من حرارة الجو، ولعدم الشعور بالعطش أكثر.

أما " الديكور" فبرزت فيه الصخور، والثياب الشاحبة المهترئة، والأحذية الممزقة الموضوعة على الجانب، والمظلة التي فوق رؤوسهم لحمايتهم من أشعة الشمس الساطعة.

فريحة ترسل ابنها للموت

اللقطة "17" (01:12:24)

[1] ربيعي هالة، زاوي بوزادي فتيحة، المتخيل التراثي بين المسرح والسينما _ مسرحية صهيل، وفيلم وقائع سنين الجمر أنموذجا _ ، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 09، العدد 01 جوان 2022، ص: 200.

صور لنا المخرج في هذا المشهد الأم " فريحة " وهي ترسل ابنها لخطر الموت بُغية احضار الماء، ففي (01:12:24) اعتمد المخرج على " اللقطة المتوسطة "، وهذا لابراز الحالة المزرية التي وصل إليها أهل القرية ، مما جعل " فريحة " تجازف وتضحي بحياة ابنها، وفلذة كبدها بُغية انقاض البقية، وهذا يدل على الشجاعة والثقة التي تتمتع بها هذه الأم لتتخلص من هذا الحصار والضغط، ومواجهة العدو.

وشغلت حيزاً صغيراً من " الكادر" إذ احتوى وجمع صورة الأم " فريحة " وابنها اللذان اعتلاهما الخوف، ويظهر جلياً على وجهها الشاحب، ورغم ذلك بدت على الأم ملامح القوة التي جعلتها تستمر في الشيء الذي تقوم بفعله، وأيضاً أراد المخرج أن يبرز لنا احترام وخوف الطفل من أمه، وإطاعة أوامرها رغم صغره وتردده ومعرفته بمصيره إذا اجتاز الحاجز.

واعتمد المخرج في هذه اللقطة على استخدام " زاوية مستوى النظر" ليركز على ملامح وحركة الشخصية، ليُشارك الرائي ويُشعره أنه جزء من هذه الأحداث المتفاقمة، بالاضافة إلى أنها تبرز لنا جانب عاطفياً، ووجدانياً أ، وهو دافع الأمومة الذي منع " فريحة " من إلحاحها على ابنها وتأمره بالعودة.

أما فيما يخص " الاضاءة " فكانت حارة ، ومسلطة على ملامح الشخصية بما فيها "فريحة" التي كانت خائفة ثم تداركت خطأها، وأيضاً على سكان القرية الذين أصابتهم الدهشة ، والحيرة حيال ما تقوم به.

كما وظف المخرج " الديكور" بطريقة ذكية ، إذ برزت لنا بعض المباني البسيطة جداً، والمتواضعة في فضاء كبير، وهذا ليبين لنا شعور سكانها بالوحدة والغربة.

صورة الحيوانات ميتة

اللقطة "18" (01:14:20)

صورة جفاف الارض

اللقطة "18" (01:15:06)

يبدأ هذا المشهد بلقطة تُصور لنا جثث الجنود في قعر " البئر "، وهذا لتأكيد على سبب الأزمة، ثم صور ما انجر عنه من ، وفاة للأغنام في (01:14:20) وذلك بالاعتماد على "اللقطة المتوسطة" و"زاوية مستوى النظر" ، ناهيك عن جفاف الأرض، ففي (01:15:06) استخدم " اللقطة القريبة جدا " و" زاوية مستوى النظر " ، وليس هذا فقط إنما أدى لموت الناس بالعطش، والجفاف ، وهذا يثبت أن (الماء) هو مصدر الحياة، لأن " المياه من الموارد الطبيعية في الحياة البشرية، ولا يمكن أن تتطور الحياة بدونها "[1] ؛ فالماء سبب لاستمرار الحياة، إذ بعدم توفره مات وجف كل شيء، فكانت هذه أكبر أزمة حلت على أهل القرية التي لم يجدو لها حلاً.

وقد استغل المخرج " الكادر" إذ احتلت كل لقطة من لقطات هذا المشهد جزءًا كبيراً منه ومن كل أطرافه، إذ أراد أن يبرز دور الماء الذي تُدرك قيمته عند فقدانه، فالماء نعمة لولاه لما عاش الانسان والنبات والحيوان.

كما اهتم المخرج " بالاضاءة " بشكل كبير في هذا المشهد، إذ كانت ساطعة بقوة وحارة لكونها تبرز أهم عنصر في الفيلم (الماء) الذي غاب وغيب كل شيء معه، أما "الديكور" كان منعدماً تماماً في هذا المشهد.

[1] هيفاء عبد الرحمن وياسين التكريتي، أزمة المياه في الوطن العربي واقعها واستخدامها ودوافعها والرؤية المستقبلية لمواجهة الازمة، مجلة جامعة كركوك للعلوم الادارية والاقتصادية، المجلد 3، العدد 1، 2013، ص:76.

موت الطفلة حنان

اللقطة "19" (01:16:42)

صور المخرج هذه اللقطة، وركز على ما خلفه التصحر والجفاف الذي يعد من الأزمات التي سيطرت على هذه القرية أكثر من غيرها من الأزمات، إذ لم يتوقف تأثيرها على الأشياء والحيوانات فقط ، إنما تفاقم ذلك بكثير لدرجة موت الانسان أيضاً (موت الطفلة الصغيرة حنان) ، ففي (01:16:42) استغل المخرج " اللقطة القريبة " إذ تُحيل هذه اللقطة على الوضع المزري لهذه العائلة، وخاصة الفتاة " حنان " التي صارعت الموت، وكانت تترقبه في أي لحظة حتى أدركها، وما جسدها الضعيف وبنيتها الهزيلة، ووجهها الأصفر من شدة المرض على غرار اخوتها، لدليل على الحالة التي وصل إليها الانسان بسبب القحط والجفاف الذي أصبح أكبر مهدد لحياته.

وقد استفاد المخرج من " الكادر" أيما استفادة، حيث احتلت هذه اللقطة كل الكادر، فبرزت فيه " حنان " التي فارقت الحياة بملامح الطفولة البريئة ، والأم تنظر إليها بكل صفقة وحب وخسران ، إضافة إلى أنها لم تنبس بكلمة واحدة من هول الصدمة ، وإدراكها أن هذا الموت سيودي بحياتهم جميعا.

كما اعتمد المخرج على " الزاوية المرتفعة " لأنها تظهر قيمة الشيء الذي فقد في هذه اللحظة وهو(الحياة)، إذ كان آخر مشوار لحنان، الطفلة اللطيفة والوحيدة بين اخوتها، وإظهار الحالة النفسية التي وصلت إليها " الأم " المسكينة من شدة الألم، والحسرة على أبنائها ، وعدم إيجادها لحل تنقضهم من الموت المحتم الذي يُهدد حياتهم.

وقد أبدع المخرج في استغلال " الاضاءة " إذ صور حالة الموت بطريقة ذكية، حيث اعتمد على اللون الخافت الذي أبرز فيه ملامح الفتاة " حنان " الشاحبة، واالباهتة التي أعطت التأثير البالغ للمشهد ، خاصة مع إرفاقه بلحظات الصمت المُطبقة.

وفيما يخص " الديكور" بالكاد ينعدم في هذه اللقطة، حيث ظهر فيه لباس حنان البسيط الممزق، وهذا يعود للحاجة والعوز الذي يعانون منهم.

اجتماع أهل القرية

اللقطة "20" (01:20:20)

تبدأ أحداث هذا المشهد بظهور جميع أهالي القرية، وهم في اجتماع لايجاد حل لهذا الوضع الذين يقبعُون فيه وتحديد مصيرهم، ففي (01:20:20) يستغل المخرج " اللقطة المتوسطة " للدلالة على الآلام ، والأوجاع ، وشدة الكآبة والقلق والضيق الذين وصلو إليه. والذي جعلهم يقُومون باختيار سبيل موتهم، بعد ما كان لاقتراح متهور من " فريحة " قالته في حالة غضب، لكن بعدهما تيقنوا أن الموت سيودي بحياتهم، عزموا وأصروا على خروجهم ومواجهة العدو بدلاً من الموت داخل القرية عطشاً.

كما تلاعب المخرج في هذا المشهد " بالكادر" بين التوسيع أحيانا والتضييق أحيانا أخرى، حيث تحريك عدسة الكاميرا كان بطريقة جد ذكية، بداية من ذهاب المرأة لفريحة ورغبتها في الخروج من القرية مباشرة إلى أن أصبح الجميع مشاركاً فيها، لأنها كانت رغبة الجميع وآخر حلٍ لهم.

واعتمد الخرج على " الزاوية المرتفعة " التي تصور جميع سكان القرية، وهم في دهشة وحيرة في أمرهم وتفكيرهم ، إذا كان هذا الأمر صائباً، خاصة بعد اقتراح وتجربة الكثير من الحلول إلا أنها باءت كلها بالفشل، وهذا كان آخر حلٍ يمكنُهم القيام به.

وقد وظف المخرج " الاضاءة " المنخفضة العابرة من نافذة البيت مصوبة على الوجوه، والأجساد لإظهار شدة التعب ، والعناء الذي يشعرون به بسبب القحط والجفاف الذي حل بهم، أما " الديكور" فقد كان مغيباً تماماً في هذا المشهد.

أهل القرية يشرعون في الخروج

اللقطة "21" (01:26:37)

وفاة الشيخ

اللقطة "21" (01:29:03)

خروج جميع النساء من القرية

اللقطة "21" (01:33:00)

بدأ المخرج في هذا المشهد بتصوير أهل القرية وهم يشرعون في الخروج ففي (01:26:37) اختار اللقطة المتوسطة " و" الزاوية المرتفعة جدا "، وفي (01:29:03) صور وفاة الشيخ بالرصاص " بلقطة قريبة " و" زاوية مرتفعة "، ثم في (01:33:00) صور مغادرة الناس للقرية، وانتشارهم في كل الاتجاهات، حيث استخدم " اللقطة البعيدة جدا" و" الزاوية المرتفعة جدا "، إذ يُحيل هذا المشهد على التحدي، والمجازفة الكبيرة التي يقوم بها الأهالي، بُغية البحث عن أهم شيء وهو الماء، الذي لا يمكن لأي مخلوق العيش دونه، وأيضاً رغبتهم في دفع ومواجهة العدو الذي ضيق الخناق عليهم، لذلك كسروا هذا القيد لينتصروا عليه، وينقضوا أطفالهم الذين تركوهم داخل القرية، على الرغم من إدراكهم أن الموت سيُدركهم في أي لحظة، ورغم ذلك فقد ضحى الشيخان بحياتهم ، لأنهم كانوا أول من يخرجو من القرية ويعبروا الحاجز، وهذا لأن الرجال هم السباقون في مواجهة المواقف

الصعبة والذين يتخذون القرارات الحاسمة، كما يظهر عدم الأنانية وحب الذات ليرسمو مشهداً يدل على قوة التماسك الاجتماعي بين أفراد المجتمع الواحد ، فضلاً على أنه لم يتراجع أي واحد منهم، وهذا ما جعل الجنود الفرنسيين يفشلون، وعدم قدرتهم على التضييق عليهم أكثر من ذلك أكثر، باعتبار سكان القرية مستمرين في التقدم رغم الرصاص الذي سيوودي بحياتهم في أي لحظة.

فهذه المشاهد بدت جلية في " الكادر" حيث ظهر فيه جميع السكان مع إبراز شساعة المكان والجو الموحش، والوضع الخانق والمزري، فكانت عدسة الكاميرا تتحرك من شخص إلى آخر، مبرزة الخوف والمقاومة في آنٍ واحد.

وفيما يخص " الاضاءة " فكانت طبيعية خالية من كل ما هو اصطناعي، ترتكز على تعابير وحركات الشخصية، إذ صورت السكان والقوة والتحدي في وجوههم، وأيضاً إظهار ملامح التوتر، والضعف والعجز الذي أصاب الجنود الفرنسيين، فالقائد لم سيتطع إعطاء الأوامر للقناص الذي كان بدوره يتصصب عرقاً من شدة التوتر.

استغل المخرج " الديكور" في هذه اللقطات، مبرزاً في البداية لباس أهل القرية الموحد، كما أراد أيضاً تبيان هدوء المكان الذي بدأ يفرغ من سكانه، وهذا ربما يُحيل على هدوء ما قبل العاصفة، وأيضاً أعطى صورة لكل القرية بمبانيها المهدمة والبسيطة، مع بعض النباتات المنتشرة على الأرض، والشيء البارز أكثر هي تلك النخلة المائلة في المنتصف ، وهذا يُحيل على أنها أرض الأجداد وسيبقى الجيل الصاعد مُتمسكاً بها إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

د/ تحليل العلامات السمعية (الصوتية) للفيلم:

يُعتبر الصوت من العناصر الأساسية للفيلم السينمائي، فعادة ما يتضمن أي فيلم سينمائي مؤثرات صوتية (طبيعية، بشرية، موسيقية، لحظات الصمت...)، فقيمة الصوت في

العمل السينمائي لا يقل أهمية عن قيمة الصورة " فمثلما تلعب المؤثرات البصرية دوراً مهماً في اختصار الزمن والايحاء به كعمليات مزج اللقطات وعمليات الظهور... كذلك هو الحال بالنسبة للصوت، فما يشمله من الحوار والمؤثرات الصوتية أو الموسيقية حيث تلعب دورا هاما في عملية إيقاع الفيلم "[1] ، أي أنها تندمج بطريقة فنية إبداعية متكاملة، " كما تساعد على زيادة احساس المتفرج للمشهد وما يدور فيه "[2].

يُمكننا تقسيم الأصوات في هذا الفيلم إلى:

1/ الأصوات الطبيعية: تعددت عناصر الأصوات الطبيعية في هذا الفيلم والمُتمثلة في:

– صوت الماء والأواني المُخصصة للشُرب: ونجد ذلك (لما غرفت فريحة الماء من الجرة/ ولما شرب الجندي الفرنسي من القارورة / وحينما أعطى سي مولاي الماء لخديجة).

– صوت الحيوانات (الأغنام): ونلمس ذلك (في بيت فريحة وجارتها).

– صوت صدى الأبواب: وسمعناه العديد من المرات حينما تُفتح أبواب البيوت أو تغلق باعتبارها أبواب صدأة ومُهترئة.

– صوت الأحجار: حيث سمعنا صوتهم وصداهم حينما شرعت خديجة والشيخ والامام في إزالتهم ورميهم في الأرض بُغية فتح البئر.

– صوت الذباب: كان صوته مسموعاً وبارزاً لما فتحت خديجة البئر، وهذا راجع لتعفن جثة الجنديان الفرنسيان المرمية في البئر لمدة طويلة.

[1] الأرقم الجيلالي، فاعلية الاخراج في الفنون السمعبصرية، ص: 92.

[2] نفس المرجع، ص: 96.

– صوت الرياح الخفيفة: تجلى ذلك حينما نقلت عدسة الكاميرا صورة الجبال فقط، وحينما كان الجندي يرى في الخريطة بُغية تتبع المسار الصحيح، وكذلك لما كانوا سكان القرية يتبعون خديجة من بيت سي مولاي إلى أن تجاوزت حدود القرية.

– صوت نباح الكلب: وذلك حينما أطلق الجندي الفرنسي الكلب على توفيق وشرع يأكل لحمه، وكذلك جري الجنود بُغية تطويق القرية بالحراسة المُشددة.

وفق المُخرج في اقتناص الأصوات الطبيعية وإشراكها في المشاهد ببراعة ودقة متناهية، وكي تُعطي للمشاهد الاحساس بواقعية الحدث دون أي تزييف.

2/ الأصوات البشرية: "وهي تلك الأصوات التي يُصدرها البشر، أو التي يُشارك في صُنعها"[1]، وقد تعددت عناصر الأصوات البشرية في هذا الفيلم والمتمثلة في:

– صوت الأطفال الصغار وهم يستظهرون القرآن الكريم غيباً، حيث أرفقها المخرج بخلفية سوداء واختيار " سورة الغاشية " و" الخلفية السوداء " لم يكن اعتباطياً بل كان مقصوداً ومتعمداً من المخرج " فسورة الغاشية " تتحدث عن القوم الطغاة المُعذبون في الآخرة، بينما الخلفية السوداء تحيل على سكان القرية المعذبون في الأرض.

– صوت خطى الأقدام: ويتجلى ذلك في خطى أقدام خديجة والشيخ والامام وهم يبحثون على إبنها / وخطى أقدام الجندي الفرنسي الذي كان يجري وحده بخطى متسارعة اتجاه قائده/ وكذلك صوت أقدام الجنود وهم يتجهون صوب القرية.

– صوت التنهيدات التي تخرج من فم خديجة حينما كانت تجري للبحث عن ابنها.

[1] المرجع السابق، ص: 96.

– صوت الصراخ: سمعناه في أربعة مشاهد (صراخ " خديجة " باسم ابنها " الطاهر " في النفق وعودة الصدى عليها / صراخ توفيق حينما كان يُعذب / صراخ القائد الفرنسي على توفيق بُغية تقديم يد المساعدة له / صراخ المرأة التي كانت تلد في النفق).

– صوت إطلاق النار: شاهدنا في الفيلم إطلاق النار عدة مرات منها: (إطلاق النار على خديجة وقتلها / إطلاق النار على توفيق لتخويفه / إطلاق النار على سكان القرية حينما خرجوا جميعاً إذ مات البعض منهم ونجى البعض الآخر/ إطلاق النار على ابن فريحة "منصور" ومحاولة قتله.

واكب المخرج الأصوات البشرية مع الأحداث أول بأول، كي يُشعر المشاهد بحقيقة المواقف المنقولة له بكل شفافية ومصداقية.

3/ المؤثرات الموسيقية: تُضاف المؤثرات الصوتية (الموسيقية) بعد الانتهاء من تصوير الفيلم، وتسمى هذه العملية (المونتاج) حيث يسهل وضعها والتحكم فيها بدقة متناهية، " والموسيقى في الفيلم إما أن تكون موسيقى تصويرية أي أنها تصاحب تصوير الشخصية أو الحدث، وإما أن تكون مُصاحبة للكلمات "[1]. وقد تكون في بعض الأحيان مصاحبة للحظات المؤثر التي يُطبق عليها الصمت.

قسم المخرج المؤثرات الموسيقية في هذا الفيلم ببراعة ودقة متناهية حيث تضمن في بداية الفيلم شارة " الجينيريك " الذي يضم فيه الشركة المنتجة، وعنوان الفيلم، والمخرج، وأهم المساعدين، كما أرفق بموسيقى هادئة، بينما خصص موسيقى صاخبة في نهاية الفيلم (جينيريك النهاية) كما عمد المخرج للتنويع في موسيقى الجينيريك المصاحبة للفيلم في البداية والنهاية، مع الاحتفاظ بنفس الخلفية السوداء في كلا الجينيريكين، مع إضافة شريط مفصل عن الفريق العامل بالفيلم.

[1] الأرقم الجيلالي، فاعلية الاخراج في الفنون السمعبصرية، ص: 96.

كما نوع المخرج في الموسيقى التصويرية (الهادئة / الصاخبة / الحزينة...) كل حسب ما يناسب المشهد أو الموقف المصور، فلكل موسيقى في الفيلم رمزية معينة حيث اختار المخرج الموسيقى الهادئة للدلالة على التخويف والتأنيب وذلك (لما كانت فريحة تعاتب ابنها منصور على الذنب الذي اقترفه).

– كذلك الموسيقى التصويرية الصاخبة التي تُحيل على الخوف والقلق ووقوع شيء كبير وعظيم، وذلك (حينما كانت خديجة تبحث عن ابنها في القرية).

– ينتقل بعدها إلى الموسيقى الحزينة الدالة على المصير المجهول (أثناء إطلاق النار على خديجة وقتلها / وتخويف ابن فريحة منصور بالموت).

– يستخدم بعدها الموسيقى التي تعتمد في أفلام " الوسترن " والمغامرات وذلك (مباشرة حينما قتلت خديجة) لترفق بخلفية سوداء، وبغية التغيير من مشهد إلى مشهد آخر.

– تتوالى بعدها في هذا المشهد نفس الموسيقى سواءً (حينما كان القائد الفرنسي يجري، أو حينما كان الجنود يتبعون الحمار بغية إرشادهم لغايتهم المنشودة (القرية).

– تُكسر بعدها لحظات الصمت الخانقة مرفوقة بموسيقى حزينة جداً للدلالة على شدة الألم والفقد، ونلحظ ذلك في (الصمت القاتل الذي أطبق على الأم حينما توفيت الطفلة " حنان" دون أن تنبس بحرف واحد ، وكذلك حينما توفي الشيخ والامام وفريحة وبعض نساء القرية حينما شرعوا في الخروج منها)، فقد عبرت الموسيقى في كلا المشهدين بإحساس بالغ ومرهف وأثرت في المشاهد، أفضل من أي كلمة.

عموماً تم وضع الموسيقى التصويرية في هذا الفيلم بحرص شديد، وبدقة متناهية، فضلاً عن ذلك أنه أسهم بشكل وبدور كبير في بناء وتكامل الفيلم وإعطائه قيمة فنية وجمالية، ومحاولة اشراك المشاهد ومعاينته للمواقف والانفعال والتفاعل معها، كي يتوحد المشهد الكلي لديه.

وعليه حاولنا في هذا الفصل تحليل الفيلم وفق ثلاث (03) مستويات:

التحليل اللساني عبر المشاهد الحوارية، والتحليل الأيقوني باختيار أهم اللقطات ،والمشاهد وتحليلها من خلال جميع عناصر اللغة السينمائية، والتحليل السمعي عبر التركيز على المؤثرات الصوتية. وبناءً على ذلك توصلنا إلى أن السينما الجزائرية من أهم السينمات العربية، إذ قامت بمحاكاة العديد من القضايا الاجتماعية من خلال إبراز الواقع المعيش للانسان، التي كان لها تأثيراً كبيراً على نفوس المشاهدين وذلك عبر المزج بين الجانب البصري، والصوتي، والسمعي.

خاتمة

خاتمة:

خلصت دراستنا إلى جملة من النتائج والتي تتمثل في النقاط التالية:

- تُعد السينما فن جديد وعالم واسع للابداع، إذ تفوقت على غيرها من الفنون، باعتبارها تعرضُ لنا تجارب إنسانية وتصف الحياة البشرية، فهي وعاء يحفظ ويسترجع تاريخ وأحداث وذاكرة الشعوب السابقة وذلك عبر الصورة والصوت .

ـ عالجت السينما الجزائرية مواضيع متعددة ساعدتها على نشأتها وتطورها، بما فيها المواضيع الاجتماعية، وموضوع الثورة الذي كان له الدور البارز في جميع العُصور.

- قيام المخرج بالاختيار الدقيق والسليم للغة السينمائية وعناصرها من (اللقطات، والزوايا والكادراج ، والمونتاج، والاضاءة، والديكور...)، وغيرها من المؤثرات الصوتية.
- يُبرز فيلم "البئر" المعاناة الحقيقية والمرارة التي عاشها الشعب الجزائري، بالاضافة إلى التمزق الأسري والاجتماعي إبان الثورة التحريرية جراء الاستدمار الفرنسي .
- عمد المخرج إلى تقديم بعض الرسائل والدلالات من خلال فيلم "البئر"، إذ أعطى صورة عن إرادة الأهالي وتمسكهم بوطنهم والتضحية من أجله بالنفس والنفيس، فالارادة تحقق النصر، وفي المقابل أظهر صورة المستدمر الغاشم عديم الرحمة .
- إن الموضوع الفعلي والأساسي في فيلم " البئر" هو العطش والجفاف (أزمة الماء) أكثر مما هو موضوع احتلال المستدمر للوطن وتعذيبه .
- تعدى فيلم "البئر" لتصوير الجانب الاجتماعي للمجتمع الجزائري، فأعطى صورة حقيقية عنه وعن الحياة والواقع المعيش للإنسان في تلك الفترة أكثر من جانب الاحتلال الفرنسي
- جسد فيلم "البئر" لقضيتين اجتماعيتين أساسيتين هما : الحياة الصعبة التي يعشيها الشعب (أهالي القرية) بسبب الجفاف والقحط ، وأيضاً الحصار الشديد الذي مارسه الاستدمار الفرنسي الغاشم ضد العشب الجزائر.

- جسد الفيلم أهم عناصر الهوية من : لغة، ودين، عادات وتقاليد، وقيم أخلاقية .
- إبراز الدور البطولي للمرأة ومكانتها ومشاركتها في الثورة التحريرية، وأيضا مشاركتها للرجل حتى في مهامه ومسؤولياته الصعبة .
- تقمص الشخصيات لأدوارها من خلال بروز ملامحها وتعابيرها لإظهار التعب والارهاق.
- تنوع الأماكن في الفيلم بين داخلية وخارجية، لاعطاء الصورة الحقيقية للمعاناة المُزرية .
- الاعتماد على الإضاءة الطبيعية سواءً في الداخل أو الخارج، ما جعلها أكثر تأثيرا وخلقت جو حيوي للفيلم وإضافة جمالية للرائي .
- توظيف المخرج للديكور بدقة متناهية، إذ يقدم ويبلغ الرسائل بطريقة مُضمرة وخفية .
- استخدام الموسيقى بطريقة إبداعية زادت إحساساً وجمالاً كبيراً للأحداث .
- التكامل بين الاضاءة، والديكور،والموسيقى،والمشاهد، والزمان والمكان الذي تدور فيه الأحداث .
- استطاع المخرج " لطفي بوشوشي " من إبراز تفاصيل البيئة الجزائرية خلال تلك الفترة، خاصة البيئة الصحراوية الصعبة .

وعليه هذا البحث يفتحُ مجالاً واسعاً مستقبلاً لبحوث مماثلة قد تتعمق في جانب من جوانبه والله المستعان .

الملحق

أ/ نبذة عن المخرج لطفي بوشوشي .

ب/ ملخص فيلم " البئر".

أ- نبذة عن المخرج لطفي بوشوشي :

مخرج ومنتج سينمائي جزائري، ولد في 18 ماي 1964 في الجزائر العاصمة من عائلة سينمائية، تخرج من المدرسة العليا للسينما والسمعي البصري بباريس، عمل كمخرج مساعد أول في العديد من الأفلام الطويلة لمخرجين أمثال: مرزاق علواش، محمد شويخ، وعمل أيضا في المجموعة الاعلامية الفرنسية تي في 1، وقناة التلفزيون الفرنسية فرانس 24 والشبكة التلفزيونية الكندية APTV.

كما له العديد من الافلام منها: فيلم " الزيارة " عام(2014م)، فيلم " البئر" عام 2015، الذي رشح لجائزة أفضل فيلم أجنبي في جائزة الأوسكار بالولايات المتحدة الأمريكية، أما في عام(2021م) تلقى تمويلاً عن مؤسسة الدوحة للأفلام لإنتاج مسلسل تلفزيوني بعنوان" دار الملكة" ، وفي العام ذاته بدأ تصوير فيلمه الطويل الجديد بعنوان " المحطة ".

نال العديد من الجوائز منها: أفضل مخرج في " مهرجان مالمو السادس للفيلم العربي" في السويد عام 2016، و" الجائزة الكبرى للفيلم العربي" في"مهرجان الاسكندرية السينمائي الدولي" في جمهورية مصر، و" الجائزة الكبرى " في المهرجان المغاربي الخامس للفيلم بوجدة في المملكة المغربية، وأحسن مخرج في "مهرجان وهران الدولي للفيلم العربي" في الجمهورية الجزائرية.

ب- ملخص فيلم " البئر":

يُعد فيلم " البئر" الثالث للمخرج " لطفي بوشوشي "، إذ تم إنتاجه (سنة 2016م) وقد حاز على احدى عشرة جائزة (وطنية / دولية / عالمية).

يتطرق هذا الفيلم إلى مُعاناة ومأساة أهل قرية صغيرة تقع في الجنوب الجزائري، إذ يُعانون من انتشار أزمة عطش خانقة في ظل غياب " الماء " الذي يُعد المصدر الأول

والأساسي في الحياة، وهذا جراء قتل المجاهدين للقائد العسكري الفرنسي، والالقاء به داخل البئر، كي لا يتم العثور عليه من قبل الجنود الفرنسيين في حالة ما إذا تم مداهمة القرية، وتضحية أهاليها بالبئر والمصدر الوحيد لهم في سبيل القضية الجزائرية من جهة ومحاصرة القرية من قبل الجنود الفرنسيين من جهة أخرى.

كما يُسلط هذا الفيلم الضوء على القضايا الاجتماعية والأخلاقية والانسانية المنتشرة في كل زمان ومكان، وجراء ما خلفه الاستدمار الفرنسي، كما أنها قد تمس أي أمة من الأمم فوق هذه الارض، ومن بعض هذه القضايا: (الفقر/ التدخين / الكذب / الخيانة...)، كما صور الفيلم التفكك الاجتماعي والأسري في المجتمع الجزائري، وكذلك صُعوبة الحياة القاسية والصراع من أجل البقاء للأهالي وسط صعوبة التضاريس الصحراوية، والأرض القاحلة الجرداء بسبب الجفاف، وصعوبة الطبيعة الجغرافية وغياب المياه، مما أدى ذلك إلى إصابة الأطفال بالأمراض والضعف والهزال الذي أصاب أجسادهم، واستغلالهم من طرف الجنود الفرنسيين للبوح بأسرار القرية، وأخبار المجاهدين فقط من أجل الدخان، كما أن المخرج عمد إلى جعل القرية لا تضم سوى النساء والأطفال والشيوخ وجعلهم بين المطرقة والسندان، بين العطش الذي كاد أن يودي بأرواحهم ، وبين قناصي الكتيبة الفرنسية الذين يحاصرون القرية ويقتلون كل فرد يحاول الخروج منها أو تخطي حدودها.

وهنا يُركز المخرج " لطفي بوشوشي " على الصراع القائم بين الأهالي والعطش، (البيئة) والتمسك بقضيتهم، والمقاومة وتقرير مصيرهم وتحمل الآلام والمصاعب وصمودهم في وجه المستدمر الفرنسي الغاشم، وجراء كل هذه المعاناة والصعوبات القاتلة ترفع نساء القرية، التي حملن المسؤولية على عاتقهن التحدي ويقررن الخروج من القرية المحاصرة بغية جلب الماء، ومواجهة رصاص العدو الفرنسي الغاشم غير مبالين بالعواقب الوخيمة التي قد تنجر عن هذا القرار، وبالفعل خرجو جميعاً، وما كان من القناص الفرنسي سوى التصويب وقتل الشيوخ الذين يتصدرون المجموعة، ليليه بعدها قتل بعض النساء الأوائل الذين كانوا

يحملون جرات المياه، ليقف بعدها الجنود الفرنسيين عاجزين أمام قوة وجبروت وصمود باقي النساء الذين استطعن الخروج جميعاً دون أي ردة فعل من طرف القناص أو القائد العسكري الفرنسي، بل إنهم وقفوا عاجزين أمام عزيمتهم وقوتهم وإرادتهم .

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: الكتب:

1. إبراهيم العريس، السينما التاريخ والعالم: قراءة في العلاقة بين الفن السابع والواقع السياسي والاجتماعي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق- سوريا، دط ، 2008م.
2. أحمد الحضري، فن التصوير السينمائي، دار المعارف، القاهرة ، دط ، 1977م.
3. أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما، تر: مصطفى محرم، دب، دط ، دس.
4. الأرقم الجيلالي، فاعلية الإخراج في الفنون السمعبصرية، هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، الخرطوم، السودان، د ط ، 2013م.
5. إيمانويل إيتيس، علم اجتماع السينما وجماهيرها، تر: سلمى مبارك، دار معنى للنشر والتوزيع ، دب ، ط 1، 2021م.
6. بغداد أحمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية، نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر، منشورات ليجوند، دب ، دط، دس.
7. تيموثي كوريغان، دليل موجز للكتابة عن الفيلم، تر: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، دط، 2013م.
8. جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، سلسلة الكتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت- ، دط ، مارس 1982.
9. جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، ط1، 1965م.
10. جي آنبال وآخرون، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، تر: مي التلمساني، المشروع القومي للترجمة، دب ، دط ، 2000م.

11. جيل دولوز، سينما الصورة–الحركة، تر: جمال شحيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2014م ، ج1.
12. جيمس موناكو، كيف تقرأ فيلما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016م.
13. جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (السينما الناطقة: 1930م–1960م)، تر: أحمد يوسف.
14. جيوفري نويل سميث ، موسوعة تاريخ السينما في العالم (السينما الصامتة)، تر: عبد المنعم مجاهد، مر: هاشم النحاس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010م، (مج: 1).
15. حميد عقيبي، السينما العربية محاولات البحث عن الهوية والأسلوب، شحن الحروف الأدبية للنشر والتوزيع الإلكتروني، مكتبة نوميديا 12 ، طبعة ماي 2016.
16. دانييل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط ، 1997.
17. سامي حلمي: بدايات السينما المصرية 1907–1939، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، دس.
18. سعد الدين توفيق: قصة السينما في مصر، دراسة نقدية، دار الهلال، دط ، جمادى الأول 1389، أغسطس 1969.
19. سعيد شيمي، الصورة السينمائية: من السينما الصامتة إلى الرقمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2013م.
20. سيدني لوميت، فن الإخراج السينمائي، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، 2014م.

21. عبد الباسط سلمان، سحر التصوير، فن وإعلام، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، دط ، دس.
22. عبد الخالق محمد علي، فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي، دار الحجة البيضاء، ط1، 1431هـ/2010م.
23. عبد السلام حيمر، في سوسيولوجيا الخطاب: من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، لبنان، دط ، دس.
24. عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة: الصورة بين الفن والتواصل، دار إفريقيا والشرق، المغرب، الدار البيضاء، دط ، 2014م.
25. عبد القادر التلمساني: فنون السينما، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية، دب، دط، 2001م.
26. علي أبو شادي، سحر السينما، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، دط ، 2016م.
27. علي شلش، النقد السينمائي، دار الكتب المصرية، الجيزة، جمهورية مصر العربية، د ط، 2021م.
28. كمال رمزي، عدنان مدانات، سمير فريد، هاشم النحاس، إشراف عبد المنعم تليمة: الهوية القومية في السينما العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، تشرين الأول/أكتوبر.
29. كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، تر: عصام الدين المصري، مراجعة وتقديم: جعفر علي، الدار العربية للموسوعات، ط1، 1987م.
30. كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو، تر: أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2011م.
31. كين دانسايجر، فكرة الإخراج السينمائي، كيف تصبح مخرجا عظيما؟ تر: أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ،ط1، 2009م.

32. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017م.

33. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، يناير 2017.

34. مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة: مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي، تر: محمد هاشم عبد السلام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013م.

35. ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، 2001م.

36. مايكل ربيجر، الإخراج السينمائي : تقنيات وجماليات، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013.

37. محمد أمين المصري، المجتمع الاسلامي، دار الارقم، الكويت، ط1، 1980م.

38. محمود إبراقن، التحليل السيميولوجي للفيلم، ترجمة: أحمد بن مرسلي، ديوان المطبوعات الجامعية.

39. محمود الزاوي ، روائع السينما: أفضل 100 فيلم أمريكي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط 1، 2006م.

40. مر: هاشم النحاس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010م، (مج: 2).

41. ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي،تر:عدنان مدانات، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1981م.

42. نجلاء الجمال، فن المونتاج التلفزيوني، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2013م.

43. نيكولاس تي بروفيرس، أساسيات الإخراج السينمائي، شاهد فيلمك قبل تصويره، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، 2014.
44. هشام يعقوب مريزق، المدخل إلى علم الاجتماع، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2014م.
45. هوارد هيوز، الدليل الكامل إلى السينما الإيطالية، تر: أكرم الحمصي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، دط ، 2014م.
46. وليام ڤي كوستاترو، السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، تر: زياد إبراهيم، مر: مصطفى محمد فؤاد، مؤسسة هنداوي (سي أي سي)، المملكة المتحدة، دط ، 2017م.
47. يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس ، إصدار النادي السينمائي، دمشق، ط 1، 1989م.

ثانيا: المجلات:

48. أمل حسين أحمد، سوسيولوجيا الفن السينمائي تحليل حول صورة المثقف في السينما المصرية، حوليات آداب عين شمس، دورية علمية محكمة، المجلد 45، كلية الآداب، جامعة عين شمس، عدد يوليو، سبتمبر 2017.
49. ربيعي هالة، زاوي بوزادي فتيحة، المتخيل التراثي بين المسرح والسينما _ مسرحية صهيل، وفيلم وقائع سنين الجمر أنموذجا _ ، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 09، العدد 01 جوان 2022.
50. رزين محمد، الخطاب الفيلمي وعناصر تشكله the formulation film discourse، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، المجلد 02، العدد 09، ديسمبر 2018.

51. سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية قسم الآداب والفلسفة، العدد 12، جوان 2014.

52. مجموعة من الكتاب: قضايا السينما العربية، وزارة الإعلام – مجلة العربي، الكويت، ط1، 1 يوليو 2013.

53. نضال قوشحة، كتاب يقدم رواية جديدة لتاريخ النقد السينمائي في سوريا، جريدة العرب، الأحد 2022/09/04، السنة 45، العدد 12526.

54. هيفاء عبد الرحمن وياسين التكريتي، أزمة المياه في الوطن العربي واقعها واستخدامها ودوافعها والرؤية المستقبلية لمواجهة الازمة، مجلة جامعة كركوك للعلوم الادارية والاقتصادية، المجلد 3، العدد 1، 2013.

ثالثا: المواقع الإلكترونية

55. جمال العيفة، مؤسسات الإعلام والاتصال، الوظائف الهياكل، الادوار، ديوان المطبوعات الجامعية http://www.opu.lv.cerist.dz.

فهرس الموضوعات

مقدمة:.....أ

مدخل

الخطاب السوسيولوجي في السينما

أ/ قضايا المُجتمع في السينما العالمية (نماذج مختارة) :.....11

1-1- السينما الأمريكية (فيلم عناقيد الغضب) The grapes of wrath.....11

1-2- السينما الايطالية (فيلم سارق الدراجة) Lardi dibiciclette.....14

1-3- السينما الفرنسية (فيلم 400 ضربة) «the 400 blows»:.....17

ب- قضايا المجتمع في السينما العربية (نماذج مختارة) :.....20

1-1- في السينما المصرية (فيلم اللص والكلاب):.....21

1-2- في السينما السورية (فيلم بقايا صور):.....25

1-3- في السينما الجزائرية (فيلم خُذ ما عطاك الله) :.....28

الفصل الأول

في مفهوم الصورة السينمائية واللغة السينمائية.

أ - مفهوم الصورة السينمائية:.....33

ب/ اللغة التقنية وعناصرها السردية :.....34

1-1- مفهوم اللغة التقنية :.....34

1-2- العناصر السردية للغة التقنية :.....37

1-2-1- اللقطات:.....37

1-2-2- الزوايا :.....41

1-2-3- المونتاج:.....47

1-2-4- الكادراج (الاطار) :.....49

1-2-5- الإضاءة:.....50

1-2-6- الديكور:.....52

الفصل الثاني

تحليل فيلم " البئر " للطفي بوشوشي.

أ- البطاقة التقنية للفيلم:.....56

ب- تحليل العلامات اللسانية (الحوار) للفيلم:.....57

ج- تحليل العلامات البصرية (الأيقونية) للفيلم:.....65

د/ تحليل العلامات السمعية (الصوتية) للفيلم:.....91

خاتمة:.....98

الملحق

أ- نبذة عن المخرج لطفي بوشوشي :..... 101

ب- ملخص فيلم " البئر": 101

فهرس الموضوعات

ملخص الدراسة:

تُعد السينما من أبرز وسائل الاعلام السمعية والبصرية ، والأكثر تأثيراً في العقول، حيث استغلها السينمائي لتقديم وتصوير الواقع من خلال نقل قضايا المجتمع، إذ تستلهم مواضيعها منه، وذلك بالاعتماد على أساليب إبداعية مُختلفة، والتي تنقلُ الأخبار والمعلومات، وثقافة المجتمعات بكل جوانبها، وهذا ما وجدناه بالنسبة للسينما الجزائرية التي لاقت قبولا كبيراً.

تهدف هذه الدراسة الموسومة بـ: " واقع الخطاب السوسيولوجي في السينما الجزائرية فيلم " البئر" للطفي بوشوشي – أنموذجاً – " باستخدام المنهج السوسيولوجي، إلى الكشف عن الدور الذي لعبتهُ السينما الجزائرية في مُعالجتها للقضايا الاجتماعية العديدة، من خلال إظهار الدور الذي قامت به المرأة الجزائرية في هذه الثورة التي كانت بمثابة ثورتين: ثورة مستدمر وثورة عطش، قاسمت بذلك الرجل في كل أعماله، وأيضا إبراز الرسائل المضمرة والخفية والدلالات التي يحملها فيلم " البئر ".

Abstract:

Cinema is one of the most prominent audio-visual media that has the most influence on minds, which the filmmaker has exploited to present and depict reality by conveying societal issues, as its topics are inspired by it, relying on different creative methods, which also convey news, information, and the culture of societies in all their aspects, and this What we found regarding Algerian cinema, which was widely accepted.

This study, entitled: “The reality of the sociological discourse in Algerian cinema, the film The Well by Lotfi Bouchouchi,” using the sociological approach, aims to reveal the role that Algerian cinema played in dealing with many social issues, by showing the role that Algerian women played in this revolution that was It represents two revolutions: a revolution of destruction and a revolution of thirst, which unites this man in all his works, and also highlights the implicit and hidden messages and connotations that the movie The Well carries.