الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـة الشعبيـــة
وزارة التعليـــم العالـــي والبحـث العلمـــي
جامعـــة العربـــي التبســـي – تبســـة –
كليـــــة الآداب واللـــــغات
قسم اللغـة والأدب العربـي

صـورة المجاهـد فـي السينـما الجزائرية "فيلـم الوهرانـي" -أنمـــوذجا-

مذكرة مكملة لنيل شهـادة الماستـر نظام (ل.م.د) فـي اللغـة والأدب العربـي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
سـارة لطرش
سلمـى نبـــة

إشراف الأستاذ :
عـادل بـوديار

لجنـة المناقشـة

الاسم واللقب	الرتبـة العلميـة	الصفـــة	الجامعة الأصليـة
عبد القادر خليف	أستاذ محاضر –ب–	رئيـــسا	تبســـة
عـادل بـــوديار	أستاذ محاضر –أ–	مشرفا ومقررا	تبســـة
المكـي سعـد الله	أستاذ مساعد –ب–	عضـوا مناقشا	تبســـة

السنة الجامعيـة: 2017-2018

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إن أول الحمد لله سبحانه وتعالى أن وفقنا في إتمام هذا العمل

ولما كان كل عمل بحثي يستدعي منا أن نتوجه بخالص عبارات الشكر لمن أعاننا فـ:

عظيم الشكر والامتنان والتقدير والاحترام للأستاذ الدكتور

"عادل بوديار"

إلى لجنة المناقشة الذين تحملوا عناء تقييم الرسالة...

إلى أساتذة الأدب العربي بجامعة الشيخ العربي التبسي...

إلى كل من ساعدنا في إخراج بحثنا على هذا الوجه...

إليكم جميعا شكرنا واحترامنا وتقديرنا...

إهـــــــداء

إلى الذين وصفهم الشاعر بقولـه :

هم الأحبة إن جاروا وإن عدلوا فليس لي معدل عنهم ولو عدلوا
وكل شيء سواهم لي بـه بدل عنهم ومالي بهم عن غيرهم بـدل
إني وان فتتوا في حبهم كبدي باق على ودهـم راض بما فعلوا

إلى عطر الحياة ولون السعادة سبب الوجود وسحر الخلود إلى من شربت من حنانها حتى الثمالة إلى **أمي الحبيبة العزيزة** الجميلة حفظ الله أمرها وأطال عمرها.

إلى مثال الصبر والجد إلى الملهم الأول صاحب العطاء من غير سؤال **أبي الفاضل** الكريم الغالي حفظه الله وبارك في عمره وأدامه تاج فوق رؤوسنا.

إلى من بدونه يصعب العيش سندي في الحياة وقرة عيني زوجي الغالي حفظه الله ورعاه وأدام السعادة بيننا.

إلى أيقونة السعادة أجمل هدية منحني إياها الله أخي الرائع **محمد إياد** الذي كان بمثابة مصباح ينير دربي وسبيل اسلكه كلما واجهتني الصعاب حفظه الله وأدام فرحته.

إلى الذين وقفوا بجانبي فكانوا لي عونا وسندا أخويّ العزيزين عمار و أمين.

إلى عائلة زوجي أمي الغالية **مليكة** وأبي العزيز **محمد** وأخواتي **لمياء، مايسة، أميرة، نسرين** وأخي **فارس**.

إلى جدتي **الزهرة** و جدتي **الصافية** الغاليتين.

إلى أعين البراءة **بلال، صابر، عبد الرشيد، جواد، فاطمة، رنيم**.

ولن أنسى زميلاتي **أمينة، مروى، سارة**.

سيقف قلمي هنا ليستقر بين أنظاركم ما كتبت لعل هذه الكلمات تكون خير معين لتتذكروني يوما ما.

- نبة سلمى-

مقدمـــــة

اكتسبت الصورة مكانة مميَّزة في الخطاب الثَّقافي، نظراً لما تحمله من تأثير في كل فئات المجتمع الذي صار يفضِّل الصورة المرئية على الخطاب الشفوي والمكتوب كيف لا ونحن في عالم يعجُّ بالصور من كل جانب.

والتعبير بالصورة أمر بالغ القدم منذ رجل الكهف الذي كان يخط يومياته برموز بسيطة محفورة على الجدران، لينتشر أكثر مع التطور التكنولوجي والثورة الرقمية التي جعلت من الصورة شعار العصر، حيث عمل هذا التَّطور التكنولوجي على هندسة الصورة في أنماط مختلفة مشحونة بالمعاني والدَّلالات، فكانت السينما واحدة من الأنماط التي أنجبتها الصورة، لتصبح الفن الذي يجذب انتباه الملايين من المتابعين عن طريق معالجته لقضايا واقعية، وأخرى خيالية بطريقة فنية جمالية.

لقد كانت السينما معرِضاً لنقل المعتقدات ، والأفكار ، والمفاهيم بطريقة مباشرة وغير مباشرة عبر التقنيات المستعملة التي تحجب الدلالات المتخفية، فتحكي الحقيقة وتحاكي الواقع، وتتخيل المستحيل وتصف الممكن .. وكانت الجزائر من الدول التي وظفت السينما في إيصال صدى ثورتها التحريرية، حيث اتخذت من هذا الفن مرآة تعكس محيطها السياسي والاجتماعي والثقافي، فخاضت العديد من التجارب الإبداعية الناجحة، والتي عملت على تشكيل الوعي عند المجتمع، وتوثيق أحداث الثورة من خلال أفلام سينمائية جسدت صورة للتضحيات التي قدمها الشعب الجزائري في سبيل استقلاله.

ولما كانت الصورة في السينما سفير الشعب الجزائري في إيصال صدى ثورته إلى العالم، فإنَّ أفلاماً كثيرة تمَّ إنتاجها لخدمة أهداف ثورة التحرير الجزائرية، غير أنَّ بعض المنتجين كانت لهم رؤى غير بريئة ومحمّلة بأيديولوجيات أقل ما يقال عنها أنها تهدف إلى تحقيق مصلحة، فقدموا أفلاماً سينمائية حاولوا من خلالها النيل من الصورة النَّقية والصادقة لكفاح الشَّعب الجزائري.

وكان فيلم "**الوهراني**" الذي تناول صورة المجاهد إبَّان الثورة التّحريرية وبعدها قد أثار جدلا في أوساط الصحافيين والسياسيين والفنانين وبعض المنظمات الوطنية حتى وصل

الأمر إلى حد المطالبة بمحاكمة المخرج والجهة المنتجة للفيلم، غير أنَّ هذا النقاش بقي بعيدا عن متناول النقد العلمي، فجاءت محاولتنا هذه للفصل في الخصومة من خلال تحكيم النهج العلمي وم قاربة الفيلم بإجراءات علمية ، لذلك جاء عنوان بحثنا موسوماً بـ: « **صورة المجاهد في السينما الجزائرية فيلم "الوهراني" أنموذجاً** ».

وللإلمام بجميع جوانب بحثنا وضعنا جملة من التساؤلات أهمها:

- ما الوظيفة التي تلعبها الصورة السينمائية في التعبير عن قضايا المجتمع؟
- وهل هي نقل حرفي للواقع أم تصرفٌ فيه؟
- هل نجحت السينما الجزائرية في تجسيد صورة المجاهد كرجل ترك بصمته على صفحات التاريخ ؟ أم تدخلت الرؤى الأيديولوجية في التعبير عن هذه الأيقونة؟
- ما الجديد الذي قدّمه الفيلم السينمائي **الوهراني** حول صورة المجاهد؟

وكان الدافع وراء اختيارنا لهذا العمل جملة من الأسباب الموضوعية والذاتية منها:

- شغفنا بالسينما وما تقدمه من جديد.
- حب التطلع والخوض في تجربة جديدة للكشف عن صناعة السينما لمضامين النصوص.
- الرغبة في التعرف على النصيب الأوفر حول قضية المجاهدين الجزائريين وتاريخ بطولاتهم.
- اكتساب الخبرة في آليات التحليل السيميائي.
- معرفة كيفية توظيف السينما للمجاهدين من المنظور السيميائي.

ولطبيعة الموضوع كان المنهج السيميائي هو الأنسب لهذه المقاربة العلمية، وذلك لأنه أكثر ملائمة للتعامل مع الخطاب المرئي ، بهدف الكشف عن الأنساق الدلالية والأبعاد الرمزية التي تحتويها مضامين الفيلم، كما تم الإستعانة بإجراءات المنهج الوصفي التحليلي في وصف اللغة، وتحليل بعض حيثيات **فيلم الوهراني** ، وقد تبنَّينا خِطة تصوغ الموضوع المطروح، الذي تمَّ توزيع مادته إلى فصلين ناهيك عن مقدمة وخاتمة.

أمّا الفصل الأوَّل: فهو **فصل نظري** بعنوان **سيميائية الصورة السينمائية** فكان علينا تقسيمه إلى ثلاثة أقسام، القسم الأول خصصناه **للسيميولوجيا** فتناولنا فيه العناصر التالية:

مفهوم السيميولوجيا، وإشكالية المصطلح ثم انتقلنا إلى مفهوم العلامة وتصنيفها عند كل من "**دي سوسير**" و"**بيرس**" ، وأنواع العلامة لنبرز بعدها مكونات العلامة وصولاً إلى اِتجاهات السيميولوجيا الثلاثة (التواصل، الدلالة، الثقافة).

ليأتي قسم **الصورة** هو الثاني، حاملاً مفهوم الصورة وأنواعها ثم بنيتها وتركيبها، وختمناه بحديث عن سيميائية الصورة، وضمَّ القسم الثالث **السينما** حيث أشرنا فيه إلى نشأة السينما في العالم لننتقل بعدها إلى مفهوم السينما وأنواعها، كما تناولنا فيه اللغة السينمائية وخصائصها تليها الصورة السنيمائيق ثم سيميولوجيا الصورة السينمائية لنختم الفصل بمفهوم الفيلم السينمائي.

وجاء **الفصل الثاني** تطبيقياً فكان بعنوان: **السينما والثورة التحريرية**، لننتهج في ثناياه الحديث عمَّا يلي: أفلام الثورة التحريرية في السينما الجزائرية ثم صورة المجاهد في الذاكرة الشعبية الجزائرية، لنخصّص بعدها صورة المجاهد في **فيلم الوهراني** فصحِب هذا العنصر وصفٌ للرسالة، ثم سرد لكرونولوجيا أحداث الفيلم لندرجَ بعدها قراءة تقنية لمشاهد مختارة، ليتضمن عنصر الدراسة السيميولوجية، قراءة في العنوان وفي الصورة الإشهارية للفيلم، ثم صورة المجاهد في السينما الجزائرية والذي ضمَّ صورة المجاهد قبل وبعد الاستقلال وعُني العنصر الموالي بالصورة السالبة، أيْ المواقف بعد الاستقلال لتكون الرؤية النقدية ختام هذا الفصل.

ولسير خطة العمل تمت الاستعانة بمجموعة من المصادر والمراجع، من أهمهما سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم **لقدور عبد الله ثاني**، وعصر الصورة السلبيات والإيجابيات ل: "**شاكر عبد الحميد**" ، بالإضافة إلى مقالات منها مقال سيميائية الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل لعبد الحق بلعباد.

ولما كان ميدان دراسة السينما غير مطروق بصورة كافية في الدراسات والأبحاث الأكاديمية العربية عامة والجزائرية خاصة فإنَّ الصعوبات التي واجهتنا كانت شحّ المراجع التي لها علاقة مباشرة بالموضوع وصعوبة الحصول على الكتب الأجنبية التي تعالج موضوع السينما.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف الدكتور: **عادل بوديار** الذي أشرف على الموضوع ورعاه منذ اللحظة الأولى التي تم فيها اختياره، فكان خير الم وجه، ونعم الناصح.

كما نتقدم بالشكر لعمال وموظفي مكتبة الكلية ورئاسة القسم وعمادة الكلية على مساعدتنا في انجاز البحث.

ولا يفوتنا أيضا أن نتقدم بالشكر للجنة المناقشة على مراجعتها للبحث وتقديم ملاحظاتها القيمة.

الفصل الأول:

سيميائية الصورة السينمائية

1. السيميولوجيا.
2. الصورة.
3. السينما.

إنَّ ما تحمله النظريات النقدية المعاصرة كونها مجالاً شاسعاً يتَّسم بالشمولية ويلامس جميع الاختصاصات بدءاً بالفلسفات القديمة ولتداخلها بعد ذلك إلى العديد من النظريات التاريخية والنفسية وغيرها، حيث تمخضت هذه المناهج فأنجبت مع العصر الحديث ما يسمى **بالسيميولوجيا أو السيميوطيقا أو السيمياء** فخرجت هذه الأخيرة من المجال الضيق إلى ما لا نهاية، وذلك من خلال الاهتمام بما هو لغوي وغير لغوي لذلك كانت الصورة التي تناولها المنهج السيميائي بالتحليل كونها م .عيل لا ينضب من الدلالات، كما أنها استطاعت أنْ تختزل جلَّ الخطابات في أشكال مرئية مختلفة، ومنها السينما التي تمثل الوجه الحي والواقعي للعلامات والرموز لأنَّها ترمي إلى معاني مختلفة،وسنمر بتوضيح هذه المصطلحات (السيمياء، الصورة ، السينما) في ثنايا هذا الفصل.

I - السيميولوجـــيا:

1 - مفهوم السيميولوجيا

أ. لغة:

عند الوقوف أمام ماهية السيميولوجيا ووظيفتها نجد أنَّ لهذا العلم أصول معرفية وفلسفية فنجد "**برنارتوسان**" في كتابه "**ماهية السيميولوجيا**" ذاكراً أنَّ مصطلح السميوطيقا (**Sémiotike**) في اللغة الأفلاطونية وجد إلى جانب « (**Grammatiké**) الذي يعني تعلم القراءة والكتابة، ومندمج مع فلسفة أو فن التفكير، ويبدو أنَّ السيميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها إلاَّ تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل/.../ ليختفي المصطلح لمدة طويلة، ولا نجده إلا في دراسة الفيلسوف الإنجليزي جون لوك (John Louke) تحت اسم (**Sémiotiké**) مشابهة للفلسفة اليونانية الأفلاطونية »[1].

1- برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، ط1، دار إفريقيا الشرق، بيروت- لبنان، 1964م، ص 37.

كما نجد التعريف اللّغوي للسيميولوجيا « إنَّ كلمة **(Sémiologie)** من الأصل اليوناني**(Sémion)** أو **(Sémaino)** والمتولدة هي الأخرى من الكلمة **(Séma)** وتعني العلامة**(الدليل)** **(Signe)** وهي بالأساس الصفة المنسوبة إلى الكلمة الأصل **(Sens)** أي المعنى، أما عن لفظة **لوجيا (Logie)** فتعني العلم، وبالتالي فإن كلمة **السيميولوجيا** أو **السيميوطيقا** من الناحية اللغوية تعني علم العلامات » [1]؛ أيْ هي العلم الذي يهتم بالأنظمة العلاماتية.

ب. تعريف السيميولوجيا اصطلاحاً:

« السيميولوجيا علم خاص بالعلامات هدفها دراسة المعنى الفني لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات الغير اللسانية باعتبارها نسق من العلامات، مثل علامات المرور وأساليب العرض »[2].

فهذا المنهج النقدي يبحث في الدلالات التي يحويها كل نظام علاماتي دون الاكتفاء بنسق واحد من هذه العلامات أيْ دراسة كل ما هو لغوي وغير لغوي.

2 - إشكالية المصطلح:

إنَّ الاهتمام والفضول المعرفي والانفتاح بين الثقافات المختلفة، يكسب المصطلحات تعدداً وتنوعاً كثيراً في التسمية، وكل منها حسب المواضعة الاجتماعية والثقافة الإنسانية سواء في البنية العربية أو الغربية، ولعل أوَّل قضية يجب التطرق إليها هي إشكالية المصطلح وتعدده دون أنْ نتناسى أنَّ جميعها يصب في مجال واحد ألا وهو **دراسة أنظمة العلامات.**

[1]–عبيدة سبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، ط01، دار الخلدونية، الجزائر، 2009، ص14 .

[2] –قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة ، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ط 01 ، مؤسسة الوراق، عمان، الأردن– عمان، 2008م، ص67.

ويرى بعض الدارسين أن **مصطلح السيميولوجيا** عرف في أوروبا نسبة إلى العالم السويسري اللُّغوي **فردينان ديسوسير (F.Desaussure)** الذي يعرفها بأنّها؛ « علما يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية » [1]. أيْ العلم الذي يتكفَّل بكل الأنسا ق العلاماتية الدلالية التي يستعملها الإنسان في حياته، أيْ ضمن نسق المجتمع أمَّا في الثقافة الأمريكية استعمل **مصطلح السيميوطيقا** نسبة إلى الفيلسوف **تشارلز سندرس بيرس (CH.S.Peirce)** فـ: « المنطق بمعناه العام ليس سوى تسمية أخرى للسيميوطيقا »[2]، والسيميوطيقا تستند بالدرجة الأولى على المنطق العقلي، وأيُّ تحليل أو تفكير يتم من هذا المنطلق.

إلا أنَّ المفكرين العرب فضلوا استعمال **مصطلح السيمياء** ، فمثلاً نجد إرهاصات لهذا العلم حتى ولو أنها اختلفت النظرة القديمة عن النظرة الحديثة للعلم، وذلك فيما أورده"**ابن سينا**"في مخطوطة له بعنوان كتاب "**الدر التنظيم في أحوال التعليم**" «**علم السيمياء :** علم يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي، ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب، وهو أيضاً أنواع/.../ أمَّا الحركات العجيبة، التي يقوم بها الإنسان فروع الهندسة والشعوذة»[3]، ونجد في ذلك أنَّ السيمياء لها بعد عجائبي تنجم عنها أنواع ثلاثة متمثلة في الحركات الغريبة والهندسة والشعوذة.

فالتسميات في هذا العلم اختلفت وتنوعت كل حسب منطلقاته وخلفياته المرجعية.

وقد حدد **غريماس** الفرق بين المصطلحين في اللغة الفرنسية: «بأنْ جعل السيميوطيقا تحليل إلى فروع أي دراسة أنظمة العلامات المختلفة كنظام اللغة والصور والألوان

---

[1]– برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، ص 09.

[2]– فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط01 ، الجزائر– الجزائر، 2010م،ص 17.

[3]– المرجع نفسه، ص 31.

وغيرها،أما السيميولوجيا فهي الهيكل النظري كعلم العلامات بصفة عامة» [1]، فبين **غريماس** فكرة دراسة العلامات من منظور كل علم منهما.

3- مفهوم العلامة:

إنَّ الموضوع الذي يتمحور حوله هذا العلم السيميولوجي، هي أنظمة العلامات والاشتغال عليها، لأنها عماد حياة المجتمعات بكل تعقيداته، وكذلك علاقته بالإنسان ومحيطه لأنها تترجم ماله علاقة بمختلف مجالات التواصل فيوردها **ابن منظور** في لسانه بقوله: «**السيمياء (العلامة)**: مشتقة من الفعل سام الذي هو مقلوب وسم /.../ يدل على ذلك قولهم: سمة، فإن أصلها: وسمى ويقولون: سيمي بالقصر، وسيمياء بزيادة الياء والمد،/.../ قولهم سوم فرسه؛ أيْ جعل عليه السمة، وقيل الخيل الموسومة، هي التي عليها السيمة، والسومة وهي العلامة»[2].

وقد ورد في القرآن الكريم لفظة "**سيمة**" للدلالة على العلامة، إذ يقول الله ﴿ جل جلاله ﴾﴿ لِلْفُقَرَاءِ الَّذِينَ أُحْصِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبًا فِي الْأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ ﴾[سورة البقرة، الآية 273]، وكذلك .قوله أيضاً: ﴿ وَنَادَىٰ أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُم بِسِيمَاهُمْ قَالُوا مَا أَغْنَىٰ عَنكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ ﴾[سورة الأعراف، الآية 48].

وتعنى السيميائية بالعلامة على مستويين:

«المستوى الأول **وجودي**، ويعنى بماهية العلامة أيْ بوجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى التي تشبهها، والتي تختلف عنها، أما **المستوى الثاني "تداولي**

[1]- محمد إقبال عروي، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر، (مج 24)، (ع03)، الكويت،1996م. ص192.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت- لبنان، 2004م، (مج07)، ص308.

براغماتي" يعنى بفاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية» [1]، أيْ الاهتمام بالعلامة وعلاقاتها وانفتاحها وتداخلها مع العل وم الأخرى والاهتمام بها أيضاً، من خلال طريقة استعمالها وتوصيلها وفهم المتلقي لها عن طريق تأويلها ومساعدته في إنتاج الدلالة.

أ. **مفهوم العلامة عند" دي سوسير" (F.Desaussure):**

يعرف **دي سوسير** العلامة أو الدليل بأنه« وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين ارتباطاً وثيقاً ويتطلب أحدهما الآخر»[2].

ويتبين لنا في هذا التعريف تحديد عنصرين مهمين **الدال:** الصورة الذهنية و**المدلول:** الصورة السمعية، وفي توافقها يكونان علاقة اعتباطية، يكون نوعها مبني وفق الوضع المجتمعي.

ب. مفهوم العلامة عند "بيرس" (CH.S.Peirce):

أما بالنسبة للأمريكي **بيرس** وردت العلامة ضمن سياق منطقي إذ يعرفها بأنها؛ « عبارة عن شيء ما يعوض شيئاً معيناً لشخص معين أيْ أنه يخلق في ذهن هذا الشخص دليلاً معادلاً أو دليلاً أكثر تطوراً يسميه **بيرس مؤولاً** "**Interprétante**" لدليل الأول ويعوض هذا الدليل شيئاً معين أسماه **بيرس** الموضوع الدليل "**objet de signe**"»[3] **فبيرس)** يقسم العلامة إلى ثلاثة أجزاء (**الصورة–المفسرة–الموضوع)** مخالفاً الثنائية اللغوية **الدال والمدلول.**

[1]– رضوان بلخيري، الدلالات السيميائية للصورة السينمائية ، إشراف فتيحة أوهايبية، جامعة باجي مختار. عنابة–الجزائر. 2014م، ص74. (أطروحة دكتوراه)

[2]– محمد إقبال عدوي، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، ص191.

[3]– المرجع نفسه، ص191.

4 - أنواع العلامة:

لقد فتحت **السيميولوجيا** آفاقا جديدة أمام المجتمع بأنماطه السائدة، فلم يتوقف عند التعبير المنطوق فقط، وإنما عبرت طريقها إلى ما هو أعم بحيث أنها استوطنت الحياة الاجتماعية من جانبها العلاماتي اللساني والغير اللساني .

أ-العلامات اللسانية:

« أو اللفظية ويقصد بها الكلام المنطوق وعلامات الكتابة أو الحروف بأيّ لغة كانت»[1]، إنَّ الاهتمام بالنصوص الأدبية باعتبارها جملة من الأنساق اللغوية والغير اللغوية يجعل المنهج السيميائي له الأولوية، والأكثر قدرة على فهم وتقويض العلامات، وقد أطلق عليها "**توسان**" **مصطلح السيميولوجيا اللسانية** « معظم مكونات إرساليات التواصل»[2]، أيْ كل العلامات اللغوية المنطوقة والمكتوبة التي تؤدي إلى عملية التواصل والتبليغ.

ب- العلامات غير اللسانية:

تعتمد **السيميولوجيا** على العلامة في جوهرها، فالدليل الغير اللساني هو كل ما يعبر به خارج اللسان أو دون استعمال اللفظ مثل إشارات المرور واللباس والحركات والصور والدلائل الإشهارية ، والمقصود أنّها«هي التي تقوم على أنواع سننية أخرى غير الأصوات والحروف ويمكن أن تقسمها إلى علامات عضوية مرتبطة بجسم الإنسان مثل: حركات الجسم و أوضاع الجسد والعلامات الشمية والسمعية والذوقية...»[3].

العلامات جزء لا يتجزأ من الواقع فأصبحت موضوع الساعة لأنها تهتم بمظاهر الوجود الإنساني بشتى اختلافاته وأنواعه، لذلك تشكلت العلامات على نوعين لساني وغير

---

[1]- رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص22.

[2]- برنار توسان، ماهية السيميولوجيا، ص11.

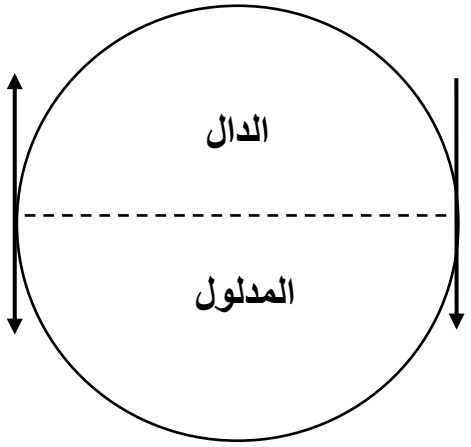
[3]- رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص22.

لساني **فالأولى** تستخدم في اللغة وأشكالها أما **الثانية** فتظهر في الملصقات الإعلانية واللباس وغيرها.

5 - مكونات العلامة:

يتبين لنا أنَّ العلم الذي أطلق عليه باسم **السيميولوجيا** الذي عرف بـأن موضوع الأول والأخير"**أنظمة العلامات**" فتوجب على كل باحث فيه التغلغل والتعمق في الكشف عن ماهية هذه العلامات، وتوضيح الظاهر والخفي الناجم عنها، وإبراز وظيفتها في الحياة الاجتماعية، حيث تعددت وجهات نظر الباحثين،و كلا اتخذ مسلكه الخاص حولها حسب أسبابه وتداعياته.

إنَّ الدليل اللساني عند **ديسوسير** هو اتحاد الصورة الصوتية مع الصورة الذهنية، وتكمن علاقتهما الاعتباطية في غياب المرجع إذْ أنَّ العلامة هي أساس **السيميولوجيا** عند **ديسوسير** فيعرفها"**العلامة اللغوية** " «أنها النتيجة الإجمالية للارتباط بين الدال والمدلول»[1]، وتوضح هذه العلاقة من خلال المخطط التالي[2]:



[1]- فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام،تر: بونيل يوسف عزيز، مر: ملك يوسف الطلبي، دط ، دار الآفاق العربية، بغداد- العراق، (دت)، ص87.

[2]- دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مر: ميشال زكريا ء، ط1، دار مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، تشرين الأول/ أكتوبر/ 2008م، ص47.

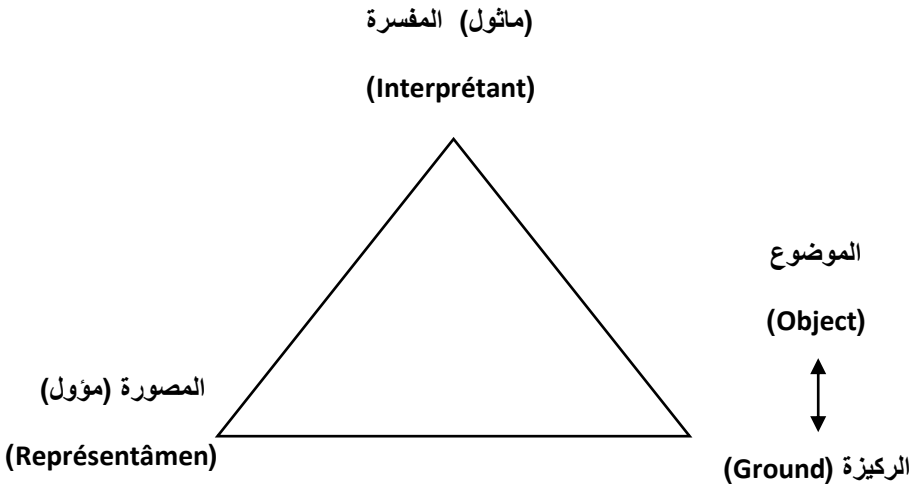
فللنموذج **السوسيري** يعبر عن الكل الذي ينتج من الجمع بين **الدال والمدلول ،** تسمى العلاقة بين **الدال والمدلول** "دلالة" وهذا ما تعبر عنه الأسهم أما بالنسبة للخط المتقطع بين **الدال والمدلول** هو ما يعرف **بالعلاقة الاعتباطية** أو ما يسمى بالحاجز، فلا يمكن أنْ يكون **الدال** جزءاً مستقلاً عن الآخر **-المدلول-** لأنهما يشكلان معا **العلامة(Signe)**، ويقصد **سوسير بالعلاقة الاعتباطية** أي العلاقة العرفية والوصفية، من طرف المجتمع بحيث تكون متفق عليها من قبل أفراد المجتمع اللغوي.

عند **بيرس** لقد اهتم الفيلسوف المنطقي **تشارلز سندرس بيرس** بالعلامة بصفة عامة، فكانت نظرته السيميائية تتلخص في أنَّ كل ما تنتجه الحياة الإنسانية، هو عبارة عن علامات تقتضي الدراسة فكان تقسيمه للعلامة لثلاثة أجزاء **(المصورة والمفسرة والموضوع).**

يقول **بيرس:**«العلامة أو المصورة **(Représentâme)** هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أيْ أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطوراً وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة **(Interprétants)**للعلامة الأولى أيْ أنَّ **(Object)** وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجهات بل الرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقاً ركيزة **(Groud)** المصورة»[1].

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان. 1994م، ص62.

لقد حاول **بيرس** في هذا التعريف أنْ يشمل جُلَّ العلامات الموجودة في الواقع وذلك من خلال تقسيمه الثلاثي الموضح في المخطط التالي[1]:



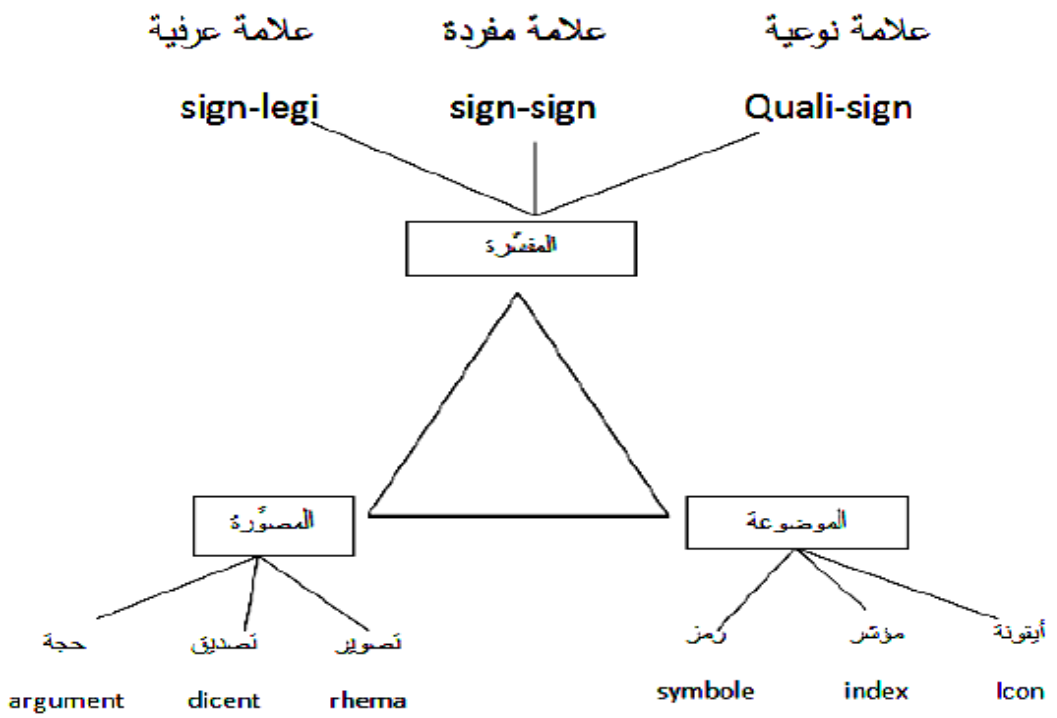
فوصف **بيرس** بأن العلامة كيان ثلاثي المبني« المصورة **(Représentants)** تقابل **الدال** عند **سوسير**، المفسرة **(Interprétant)** تقابل **المدلول** عند **سوسير**، والموضوع **(Object)** لا يوجد له مقابل عنده»[2].

إنَّ ما يميز سيميوطيقاً **بيرس** أنها اتسمت بالمنطقية المستمدة من الفلسفة، حيث جعل العلامة تتخذ منحى آخر أيْ من حدها، أيْ انتقال العلامة من حدها اللساني إلى السيميوطيقي فجعلها أوسع نطاق من الأولى: فقد سعى إلى تحليل حياة الإنسان ومحيطه بالعلامات وتحليل هذه الأخير يكون وفق منظور الفكر والعلم.

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، ص62.

[2]– عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر–مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة–، دار المركز الثقافي العربي، ط02، بيروت– لبنان. 1996م،ص87.

وتكمن سيميوطيقا **بيرس** في تقسيمه للعلامة في ظل علاقتها بمكوناتها إلى تحديدات الأصناف، يجسدها المخطط التالي:[1]



ومن **هذا المخطط** يمكن تصور تقسيم **بيرس** للعلامة وفق مبدأ العناصر الثلاثة المكونة للعلامة هي: المفسرة، الموضوع، المصورة، وكل من هذه العناصر تستند إلى أبعاد ثلاثة التي تحدد طريقة اشتغال العلامة وأركانها وكيفية تلقينها للمتلقي وتأويلها.

فعلاقة العلامة بماثولها تتضمن:

أ -**العلامة النوعية(Qualli-Sign)**: « وهي علامة نوعية تشكل العلامة ولا يمكنها أنْ تتصرف كعلامة حتى تتجسد»، أيْ لا تسمى العلامة نوعية حتى تتجسد في الواقع بصورة تميزها عن بقية العلامات الأخرى.

[1]- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر-مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة-، ص76.

ب **العلامة المفردة** –العينية–: « وهي الشيء الموجود أو الواقعة الفعلية التي تشكل العلامة /.../ ولا يمكن أنْ تكون علامة إلا عبر نوعيتها، ولا تشّكل إلا عندما تتجسد فعلياً كما في النصب التذكاري، والصورة الشمسية /.../ وكلام معين» [1] فهي علامة خاصة مختلفة تماماً عن العلامة النوعية.

ج–**العلامة العرفية (القانونية)** : علامة ذات طبيعة عامة« فهي عرف يشكل علامة /.../ وكل علامة متواضع عليها فهي علامة عرفية (علامات السير مثلاً)..» [2] أيْ العلامة المتعارف عليها في الحياة الاجتماعية.

أما بالنسبة للعلامة وعلاقتها بموضوعها:

–**أيقون (Icon)**: « فالأيقون هو علامة تحيل على الموضوع /.../ سواء كان هذا الموضوع موجود أو غير موجود» [3].

وعلاقته بالواقع علاقة مشابهة كالتماثيل والرسومات.

–**المؤشر**: «المؤشر، فهو علامة تشير إلى الموضوعة/.../ والتي تقتضي من طبيعة أن تكون فرداً أو حدثا مخصوصين في المكان والزمان...» ، فمثلاً البكاء **مؤشر** على الحزن، والضحك **مؤشر** للفرح وعلاقته بالواقع علاقة سببية.

–الرمز: « فالرمز إذن نمط عام أو عرف أيْ أنه العلامة العرقية /.../ ولهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة، وهو ليس عاماً في ذاته فحسب، وإنما الموضوعة التي تشير إليها تتميز بطبيعة عامة أيضاً » [4]، وعلاقته بالواقع اعتباطية وغير مبررة إلا بالعرف.

---

[1]– محمد داني، في ماهية السيميائية والصورة، مجلة سيمات،ع 01 مايو2013، المغرب، ص:150.

[2]–المرجع نفسه، ص:150.

[3]– سعيد بن كراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س. بيرس، ط1،المركز الثقافي العربي، 2005، ص:116.

[4]– محمد داني، في ماهية السيميائية والصورة ، ص:150.

أما بالنسبة لعلاقة العلاقة بمؤولها:

1 -**التصوير:** ويسميها التصور (Rhema): « تعني كلمة تصور أو الخبر كل علامة مفردة أو مركبة لا تصلح لأنْ تكون حكماً بل فقط حدا في الحكم /.../ وهي بالتالي لا تحتمل لا الصدق ولا الكذب» [1] أيْ لا يمكن التأويل في هذا الخبر أو الحكم عليها.

2 -**التصديق:** « إنَّ التصديق هو علامة تشكل في علاقتها بمؤولها علامة بوجود فعلي/.../ إنها تستدعي بالضرورة خبراً كجزء منها لتؤول باعتبارها تشير إلى شيء ما »[2] أيْ الخبر الذي يحتمل في تأويله يحتمل الصدق أو الكذب.

3 -**الحجة:** « إنَّ الحجة هي ذلك الفعل الذهني الذي يحاول من خلاله الشخص الذي يحكم أن يقتنع بصحة قضية ما» [3]، أي ما يطرحه المرء من برهان لإثبات صحة قضية ما.

6- اتجاهات السيميولوجيا:

أ. سيمياء التواصل:

يتضح لنا أنَّ من التصورات السيميائية التي تثير اهتمام **دي سوسير** تصور **بريطو** (Prieto) و**مونان** (Mounin) و**بويسنس** (Buyessens) على أنَّ العلاقة سواء أكانت لسانية أو غير لسانية فهي قائمة على التواصل لتحقيق الوظيفة التعددية، أيْ أنَّ« المقياس الأساسي القاضي بأنَّ هناك سيميوطيقا أو سيميولوجيا إذا حصل التواصل»[4].

---

[1]- محمد داني، في ماهية السيميائية والصورة ، ص:150

[2]- سعيد بن كراد، السيميائيات والتأويل، ص:124.

[3]- المرجع نفسه، ص:125.

[4]- مارسيلو بلسكال، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحميداني وآخرون، دط ، إفريقيا الشرق، دار البيضاء. المغرب- 1987م، ص:38.

وعلى هذا الأساس نرى أنَّ أصحاب هذا الاتجاه يلمون بكل الوسائل المتداولة للتأثير على الغير، فهي تختص بأنساق العلامات اللفظية وغير اللفظية في عملية التواصل، إضافة إلى هذا فيجدر بنا أنْ نذكر ثلاث أمارات وهي كالتالي:[1]

-**الأمارات العفوية:** وهي التي تتكون من الوقائع التي تمدنا بإشارات دون أنْ تكون هذه الوقائع قد أنتجت لهذا الغرض سواء تعلق الأمر بوقائع طبيعية أو وقائع مصنوعة.

-**الأمارات العفوية المغلوطة:** ومثالها اللكنة التي ينتحلها متكلم ما راغب في إيهامنا بأنه أجنبي.

-**الأمارات القصدية:** ويتعلق الأمر بالوقائع التي توفر إشارات أنتجت قصدا لتوفيرها/.../ شريطة الاعتراف بها مثال: علامات المرور.

وهاته الأمارات تحمل في طياتها كل ما يشمل الوقائع التي تنتج إشارات قصدية أو غير قصدية بصفة طبيعية أم اصطناعية.

وبذلك فسيمياء التواصل تستند على **قسمين مهمين هما:**

أ -**العلامة (لسانية أو غير لسانية)** ، التواصل الذي بموجبه تحقق الرسالة فعاليتها « فالسيميائيات في حاجة ماسة إلى معرفة الأنظمة التواصلية، وتحديد شفراتها السننية، وإرساء مصطلحاتها الإجرائية والتطبيقية، لفهم نظام التواصل وتفسيره، وتبيان طرائق الإرسال والتلقي، ورصد الوسائل والمدخلات والمخرجات التي يرتكن إليها التواصل اللفظي والغير اللفظي على حد سواء»[2].

[1]- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، 1987م، ص73.

[2]- جميل حمداوي، التواصل اللساني والسيميائي التربوي، ط1، مكتبة المثقف، المغرب، 2015م، ص41.

ب. سيمياء الدلالة:

ظهر اتجاه سيمياء الدلالة كرد فعل على سيمياء التواصل« يسجل أنصار سيميولوجيا الدلالة –**وفي مقدمتهم بارث**– أنَّ اللغة لا تستنفذ كل إمكانيات التواصل، فنحن نتواصل توافرت القصدية أم لم تتوافر بكل الأشياء الطبيعية والثقافية، سواء أكانت اعتباطية أو غير اعتباطية لكن المعاني التي تستند إلى هذه الأشياء الدالة، ما كان لها أن تحصل، دون توسط اللغة فبوساطة اللغة باعتبارها النسق الذي يقطع العالم وينتج المعنى، يتم تفكيك ترميزية الأشياء»[1].

فاللغة هي القادرة على استنباط المعاني الكامنة وراء الأشياء سواء كانت هذه المعاني مباشرة أو غير مباشرة، وبواسطتها يتم تفجير الدلالات المختلفة حتى وإنْ توفرت وسائط أخرى للكشف عنها.

إلا أنَّ إمكانيات اللغة تبقى هي الأنجح، إضافة إلى ذلك فإنَّ« أهم ما يميّز سيميائيات الدلالة أنهار فضت التمييز بين الدليل والأمارة، وكذلك تأكيدها على ضرورة التكفل عند كل دراسة لنظام الدلائل باللغة باعتبارها واقعة اجتماعية»[2].

أيْ أنَّ اللغة مرتبطة بالمجتمع ويتغير معناها بتغير المجتمع وعند أنصار سيمياء الدلالة لا يوجد تفريق بين الأمارة دون دلالة والدليل الذي يحمل الدلالة.

---

[1]– آن إينو وآخرون، السيميائية (الأصول– القواعد – والتاريخ)، تر: رشيد مالك، مر: عز الدين المناصرة، ط1، دار مجدلاوي، عمان– الأردن، 2008م، ص35.

[2]– فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص91–92.

- عناصر سيمياء الدلالة:

تتمحور سيمياء الدلالة حول عناصر موزعة على أربعة ثنائيات، مستمدة من الألسنية البنيوية وهي كالتالي:

1 -اللغة والكلام: « أفاضت اللسانيات السويسرية في شرح هذه الثنائية، لكنها في الوقت نفسه فرقت بينهما، حيث اهتمت باللغة على حساب الكلام، أما **بارث** يؤكد أنَّ السيميائيات لا تفرق بين اللغة والكلام، فلا توجد لغة دون كلام، كما أنهما متعاقبان دون انطلاقهما معا، وبالتالي لا يجوز التفريق بينهما لأنهما عنصران لا يمكن أنْ يستغني أحدهما عن الآخر »[1].

هذا يعني أنَّ اللغة والكلام بالنسبة للسيميائيات بمثابة الوجهان للعملة الواحدة تربطهما علاقة التكامل ولا يجوز إقصاء عنصر دون آخر.

2 -الدال والمدلول: « إنَّ الحديث عن **الدال والمدلول** يقتضي الحديث عن العلامة، على اعتبار أنهما من مكوناتها. وفي هذا المجال، يمكن القول أنَّ هناك علامة لسانية وأخرى سيميولوجية لا تفهم طبيعة إحداهما إلا بفهم طبيعة الأخرى »[2].

أيْ أنهما في بمثابة الوجهان للعملة الواحدة والوصول إلى الدلالة مشروط بفهم العلامة اللسانية والسيميولوجية معاً.

3 -المركب والنظام: إنَّ أسلوبي المجاز والكناية يسهلان العبور من **الألسنية إلى السيميولوجيا** أيْ العبور من اللغة المنطوقة إلى أنظمة دلالية غير لسانية.

4 -التقرير والإيحاء: ويقصد بهما الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية.

أيْ المعنى الإشاري وهو الظاهر أمّا المعنى الإيحائي هو المعنى الخفي والضمني[3].

---

[1]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات ، ص 92-93.

[2]- محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، ط1، دار الثقافة ، الدار البيضاء- المغرب، 1987م، ص22- 23.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 23.

ج. سيمياء الثقافة:

من أنصار سيمياء الثقافة يوري لوتمان (Yori Lotman)، فياتشلاف (F.A.Shalf)، إيفانوف (Ivanov)، وفلاديمير تودوروف (F.Todorov)، والكساندر.م (Alexander.M) وتطلق عليهم تسمية جماعة موسكو تارتو، وقد استفاد هذا الاتجاه من الفلسفة الماركسية.

يرى أصحاب هذا الاتجاه «أنَّ الإنسان وكذلك الحيوان، وأيضاً الآلات تلجأُ إلى العلامات غير أنَّ العلامات التي يستخدمها الإنسان تتميز بغنى وتعقيد وتفتقد إليها العلامات الأخرى، وقد يكون منشأ هذا الغنى أنَّ اللغة الطبيعية تحمل في طياتها (نسقاً للعالم) أيْ أنَّ البشر يودعون في اللغة نظرتهم للعالم» [1]، وجاء الاهتمام باللغة لأنها العنصر الذي يربط بين الأشياء والأشخاص من خلال تبادل الأفكار إضافة إلى أنها تمثل وسيلة الكشف عن الأنساق الثقافية المختلف.

ويذهب جماعة **موسكو تارتو** إلى « أنَّ العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة، وهو لا ينظر إلى العلامة المفردة، بل يتكلم عن (**أنظمة**) دالة، أيْ مجموعة من العلامات ولا يؤمن باستقلال النظام الواحد عن الأنظمة الأخرى، بل يبحث عن العلاقات التي تربط بينها سواء كان ذلك داخل ثقافة واحدة (علاقة الأدب بالبنيات الثقافية) /.../ أو يحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط بين تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني» [2]، أيْ أنَّ العلامة لا تكون دالة إلا إذا ارتبطت بالثقافة وكونت مجموعة من العلامات التي تحمل معاني خاصة بتلك الثقافة.

ومن جهة أخرى فإن« الثقافة تتعارض مع كل نشاط مباين لها أو متعارض معها، إذ تعتبره «**غير ثقافي**»، والمعيار الذي يحدد هذا التعارض هو نمط الثقافة المعطاة ذاتها،

[1]– عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص107.

[2]– المرجع نفسه، ص 107–108.

فكل ما ينضوي داخل المجال المغلق لهذه الثقافة يعتبر ثقافياً، وكل ما يخرج عن هذا المجال فهم غير ثقافي»[1]، وهنا يلاحظ أنَّ الثقافة نسق مغلق على كل ما هو ثقافي، وأنَّ كل ما هو خارج عن نسق الثقافة يعد نوعاً من اللاثقافة.

[1]– فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة ، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،2012م، ص 51.

II - الصـــورة:

1 – مفهوم الصورة:

لا أحد ينكر أنَّ العصر الذي نعيشه هو عصر ثقافة ما بعد المكتوب، أجل إنها ثقافة الصورة بعد أنَّ كانت الصدارة للكلام.

وهذا يعني أن الخطاب البصري تمكن من فرض حضوره بين باقي الخطابات، ليس ذلك فحسب، بل تجاوزها في التأثير وغزو عقول المتلقين. فالصورة تزيل الفوارق الثقافية والفكرية كونها متاحة للجميع مهما كانت مستوياتهم الثقافية، فهي تصادفنا أينما حللنا وفي كل مكان؛ في الكتب والمجلات وشاشات التلفزيون والهواتف المحمولة، إضافة إلى أنها تمثل همزة الوصل بين الأفراد وواقعهم.

أ تعريف الصورة لغة:

رغم المميزات التي جعلت الصورة تحتل مكانة مرموقة إلا أن الإمساك بتعريف شامل لها عدّ من الصعب، كونها وظفت في مجالات معرفية مختلفة فمن التعريفات اللغوية التي وردت بها الصورة في المعاجم العربية نذكر:

ما جاء في معجم" الوسيط" أنّ« –الصورة–: الشَّكْلُ وَالتِّمْثَالُ المُجَسَّمُ وفي التنزيل العزيز﴿ الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ (7) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ (8) ﴾[سورة الإنفطار، الآية [07–08].]، وصورة المسألة والأمر صفتها /.../ وصورة الشيء: ماهيته المجردة وخياله في الذهن أو العقل ،–وصوره–أيْ جعل له صورة مجسمة وفي التنزيل العزيز﴿ هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ ج لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾ [سور آل عمران، الآية [06].] والشيء والشخص رسمه على ورق أو الحائط ونحوهما بالقلم والفرجون أو بآلة التصوير»[1].

[1]– إبراهيم مصطفى حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، ج 1، المكتبة الإسلامية، اسطنبول – تركيا، دس، ص528.

إنَّ المتصفح للتعريفات التي جاءت بها الصورة في هذه المعاجم يلاحظ أنها تصب في المعاني نفسها وهي التمثيل والنسخ وإعادة الإنتاج، كما تدل على صفة الأمر وماهيته مثلما ورد في لسان العرب؛« تصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي والتصاوير التماثيل وفي الحديث أتاني ربي في أحسن صورة. قال **ابن الأثير** الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وصورة الأمر كذا وكذا أيْ صفته»[1].

ومن ثمة فالصورة هي المرآة التي تعكس لنا الأشياء بطريقة فنية جمالية وبحرفية تامة بمختلف الوسائل بالقلم أو الفرشاة أو آلات التصوير. كذلك« تمتد كلمة صورة **Image** بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة **Icon** والتي تشير إلى التشابه والمحاكاة والتي ترجمت إلى **Imago** في اللاتينية و **Image** في الإنجليزية ولقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل **Représentation** للأفكار والنشاطات في الغرب»[2]؛ فمن معاني الصورة أيضاً المحاكاة.

ب تعريف الصورة اصطلاحاً:

تعرف المعاجم السيميائية المتخصصة الصورة بأنها؛« السيميائيات البصرية كوحدة متمظهرة قابلة للتجلي، وهي عبارة عن رسالة متكونة من علامات أيقونية، لهذا فسيميولوجيا الصورة تجعل من نظرية التواصل مرجعها »[3]، أيْ أنَّ الصور التي تعرض بصرياً تجذب المتلقي وتجعله يستنتج معانيها ويفهم علاماتها ورموزها.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج8، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 2000م، ص304.

[2]– شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005م، ص7.

[3]– عبد الحق بلعباد، سيميائيات الصورة– بين آليات القراءة وفتوحات التأويل–، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر– ثقافة الصورة في الأدب والنقد، دار مجد لاوي، عمان–الأردن، 2008، ص148.

وهذا تعريف آخر "**لفرجون**" « حيث يرى أن الصورة تعني محاولة نقل الواقع، بحيث تتحقق عملية الاتصال وهذا النقل للواقع لا يشترط فيه أن يتم عن طريق الصورة المطبوعة على الورق الحساس أو العادي، فقد تكون صورة صوتية لنقل حدث معين أو صورة حركية أو صورة موسيقية »[1]، لم يحصر هذا التعريف الصورة في كونها كل ما هو نقل للواقع عن طريق التصوير باليد أو بالآلة بل عمم مفهوم الصورة لتكون عنده كل صورة بصرية أو صوتية أو حركية تساعد في ترجمة الواقع، ويشترط فيها أيضاً تحقيق التواصل.

ويمكن اعتماد تعريف آخر "**لجاك أمون** " في كتابه " **الصورة**" :« تلك الظاهرة الطبيعية أو الشيء المصنع الذي ينقل معلومات حول العالم–هي غرض بصري كسائر الأغراض هناك مجموعة كبيرة متنوعة من الأشكال والأجناس، وكذلك مجموعة كبيرة من أشكال الوجود المادية، والصورة يتم إنتاجها، كما يتم استقبالها في ظروف تؤثر بشكل كبير في إدراكها، والصورة وليس (الصورة بشكل عام) تظهر لنا في مجموعة ظروف مادية واجتماعية ونفسية مختلفة في كل مرة وتحدد بشكل جزئي عمليتي الإدراك والفهم»[2]، فالصورة إنتاج فني يتم بواسطته نقل العالم المادي الذي يصبح فهم خباياه مرتبطاً بفهم الصورة في حد ذاتها .

« يضاف إلى ذلك أن الصورة دون غيرها مكتفية بذاتها بفضل إحالتها إلى ذاتها (**Autorèfèrence**) بمعنى أنها في غنى عن أي شرح أو تعليق، ونادراً ما تحتاج إلى حكاية على هامشها، مما يدل على أنها تشف عن لغة أخرى غير الكتابة وهي لغة

[1]– إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، (دب)، 2014/04/16م. ص165.

[2]– جاك أومون، الصورة، تر:ريتا الخوري، مر:جوزيف ستريم، ط 1،المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، ص143.

البصرية، لغة الصور والأشكال المنظورة » [1]، فمعاني الصورة تبدأ منها وإليها بفضل تفردها باللغة البصرية التي تحل محل آلاف الكلمات كما أنَّ ثراءها بالإمكانيات الإيحائية والدلالية يجعلها الأداة في التواصل والتبليغ.

2 -أنواع الصورة:

عند ذكر كلمة صورة يتبادر إلى أذهاننا أنواع كثيرة من الصور منها ما ندركه بواسطة العين من صور ثابتة أو متحركة ومنها ما يكون عبارة عن تصورات ذهنية لشيء معين وفيما يلي تحديد لبعض هذه الأنواع:

أ -الصورة البصرية:

« وهي أكثر الاستخدامات العيانية– **الملموسة المحسوسة**– للمصطلح ويشير هذا الاستخدام بشكل خاص إلى انعكاس موضوع ما، على مرآة، أو عدسات، أو غير ذلك من الأدوات البصرية ويجري الامتداد بالاستخدام السابق فنتحدث عن الصورة الشبكية التي هي الصورة التقريبية لشيء ما ينعكس على شبكية العين عندما ينكسر الضوء على جهاز الإبصار بشكل مناسب» [2]، ومنه فالصورة البصرية عبارة عن تموضع لصورة شيء معين على مرآة أو آلات التصوير أو هي كل ما تلتقطه شبكية العين من أشياء ظاهرة بمساعدة الضوء.

ب -الصورة بوصفها تعبيراً عن التمثيل العقلي للخبرة الحسية أو إعادة إنتاج لها:

« فداخل مجال المدرسة البنائية في علم النفس اعتبرت الصورة أحد المكونات الثلاثة الفرعية للوعي أو الشعور وكان المكونان الآخران هما الإحساسات والانفعالات أو العواطف. وكانت تتم معاملة الصورة في سياق هذا الإستخدام باعتبارها تمثيلاً عقلياً لخبرة

[1]– عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة –الصورة بين الفن والتواصل–، إفريقيا الشرق، (دط)، الدار البيضاء– المغرب، 2014م. ص149.

[2]– شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، دط، عالم المعرفة، الكويت، 2005م، ص08.

حسية سابقة ويكون هذا التمثيل بمنزلة النسخة الأخرى لهذه الخبرة »[1] فتكون الصورة بهذا المعني هي تلك الخبرة الراسخة في اللاوعي.

ج- الصورة الذهنية:

« تمثيل منظم لموضوع ما في النظام المعرفي للفرد، وهي بنية تراكمية من السمات التي تميل نحو التجانس فهي تمثل نموذجاً مبسطاً لبيئة الفرد وتنشأ من تلقيها رسائل عن طريق الاتصال المباشر وغير المباشر»[2].

د- الصورة الرقمية:

تعرف الصورة الرقمية بأنها « المعالجة أو المدركة كليا بواسطة الكمبيوتر، أما منهج معالجة الصور فينتج عن التلاحم بين هذا المنهج وشبكة الخطوط» [3]، كما يمكن تعريفها بأنها الصورة التي« تختلف عن الصورة الفوتوغرافية في أنها مولدة من خلال الكمبيوتر **Computer Generated**، أو على مواقع الانترنت أو إنزالها» [4]، أيْ أنَّ الصورة الرقمية يتم إنتاجها بمساعدة جهاز الكمبيوتر وبالتالي التصرف فيها إما بالإضافة أو الحذف.

هـ- الصورة الفوتوغرافية:

«هي الصورة التي تلتقط بوساطة آلات التصوير المعروفة، وقد تكون صور الأشخاص، أو مناظر طبيعية أو أشياء عادية يستخدمها الإنسان في حياته اليومية، فإذا كان الفنان التشكيلي يستخدم الفرشاة ليحقق ويبرز عناصره الفنية في لوحاته فإن المصور الفوتوغرافية يطوع الضوء ليناظر عملها، ومن هنا اشتقت كلمة

---

[1]- شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص08-09.

[2]- منصر هارون، صورة المسلم في الصحافة الغربية، دراسة تحليلية سيميولوجية على صحيفتي Le monde- UST.Today، علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 03، 2017م، ص150. (أطروحة دكتوراه).

[3]- صالح أبو إصبع وآخرون، ثقافة الصورة في الفنون، ط01، دار مجد لاوي، عمان- الأردن، 2016م، ص17.

[4]- المرجع نفسه، ص142.

فوتوغرافي**Photography**، وهي كلمة مركبة من لفظين الأول: **فوتو** وتعني الضوء، والثانية **جرافي**، ومعناه الرسم والكلمة إجمالا تعني: الرسم بالضوء» [1] ومن ثم، فإن المادة الأولية في صنع أو إنتاج الصورة الفوتوغرافية ليست الفرشاة بل آلة التصوير.

و- الصورة التلفزيونية:

هي تلك «الصورة السائلة التي تتشكل مع كل جديد يبث من خلال الشاشة التلفزيونية، سواء أكان ذلك البث عبارة عن مادة حياتية واقعية، أو ما يشكله الخيال من أعمال درامية» [2]، فالصورة التي تبث من خلال التلفزيون متغيرة بتغير الرسائل المبثوثة سواء أكان واقعية أو خيالية ترفيهية.

ز- الصورة الصحفية:

«هي الصورة الفنية البيضاء أو السوداء أو الملونة، ذات المضمون الحالي المهم الواضح والجذاب، المعبرة وحدها أو مع غيرها في صدق وأمانة وموضوعية، النصوص والوثائق، أو المناسبات المختلفة المتصلة غالبا بمادة تحريرية معينة، الأنباء أو صور على سبيل التأكيد والتوضيح والتفسير والدعم والإضافة ولفت الأنظار وزيادة الاهتمام والقابلية للقراءة والإمتاع والمؤانسة» [3]، وعليه فالصورة الصحفية وظيفتها توضيح أو توثيق أو التأكيد على نبأ معين.

ح- الصورة الإشهارية:

«نعني بالصورة الإشهارية تلك الصورة الإعلامية والإخبارية التي تستعمل لإثارة المتلقي ذهنيا ووجدانيا، والتأثير فيه حسياً وحركياً، ودغدغة عواطفه بدفعه لاقتناء بضاعة أو منتج تجاري ما. وقد ارتبطت الصورة الإشهارية بالرأسمالية الغربية ارتباطاً وثيقاً،

[1]- صالح أبو أصبع وآخرون، ثقافة الصورة في الفنون، ص141.

[2]- علاء مشذوب، الصورة التلفزيونية الألفة...الفرجة...التكرار، ط01، دار الأيام، عمان-الأردن، 2016 م، ص:17.

[3]- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة -مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص163.

واقترنت كذلك بمقتضيات الصحافة من جرائد ومحلات ومطويات إخبارية» [1]، الصورة الإشهارية تقوم بجذب الزبائن وإقناعهم بجودة منتوج معين أي أن دورها تسويقي وترويجي.

3 – بنية وتركيب الصورة:

أ. رمزية الأشكال والخطوط:

تتشكل الصورة من مجموعة من الرموز البصرية كالأشكال والألوان والحركات تجتمع معا لتمرير الدلالة الكامنة وراء كل صورة ومن بين العناصر المكونة لبنية الصورة نذكر

أ.1– الأشكال:

الدائرة: تعد أكثر الأشكال كمالا وانسجاما مع النفس هي رمز مقدس في بعض الأساطير تتمتع بقدرة كبيرة على جذب العين وتستخدم للتعبير عن النوع والراحة والأمان.

المربع: هو من أكثر الأشكال ألفة وبساطة يعطي شعور بالثقة والمساواة والرقابة وقد يبعث الأمل.

المستطيل: يرمز إلى التعبير والإبداع والنمو وهو أكثر ملائمة في أماكن العمل من المربع لتحريضه على التفكير الإبداعي[2].

وهناك أشكال أخرى لها دلالات معينة تتمثل في ما يلي:

المثلث: هو الأكثر تحريضا على الشعور بالضيق في النفس من بين الأشكال المغلقة لكن المثلث المتساوي الأضلع يكون اقل إزعاجا من المثلث ذوي الزوايا الضيقة وعندما يكون المثلث كبيرا ومتطاولا فقد يعطي شعور بالقوة والتطلع إلى القمة.

---

[1]– جميل حمداوي، أنواع الصورة، صحيفة المثقف، ع 0226/4192، 2018م، تاريخ الإطلاع: 2018/02/12، الساعة: 14:30، الموقع: www.almothaqaf.com

[2] – أحمد دعدوش، قوة الصورة (كيف نقاومها وكيف نستثمرها)، ط1، دار ناشري،(د م)، 2014، ص14.

الأسطوانة: تضفي شعور بالرسوخ والثبات والصعود نحو الأعلى [1] فالأشكال لها الأثر الفعال في لفت الانتباه والتأثير ولما تحمله من دلالات تدعم اللمسة الجمالية للصورة وابرز ما قيل فيها.

الأشكال الحادة : ترمز إلى الرجولة والصرامة من جهة والى القسوة والعنف من جهة أخرى.

الأشكال المستديرة: ترمز إلى الأنوثة والحنان والليونة والضعف.

الأشكال الأفقية: ترمز إلى الهدوء والاستقرار بالإضافة إلى السطحية والثقل.

الأشكال المصحوبة إلى الأعلى : ترمز إلى الروحانية الملائكية وإذا اتجهت إلى الشمال فدلت على المادية[2].

أ.2- الخطــوط:

« للخطوط أهمية كبيرة في إبراز قيمة الصورة وجمالياتها فهي تضفي عليها قيمة فنية الخطوط التي تمتد عموديا من أسفل إلى أعلى تبدو ثابتة وتسمى بالراسية وهي تعطي إحساسا بالصراحة والقوة والصلابة أما الخطوط الأفقية الموازية لخط الأفق تعطي إحساسا بالهدوء والاستقرار والرسوخ والاتساع أما الخطوط المنحنية خطوط مقوسة استقام أحد طرفيها فهي أقوى تأثيرا عندما ترسم محاذية لخط مستقيم فتستطيع العين حينئذ تقدير امتداد المنحى وسواه، وهي تعطي إحساس بالرشاقة والمرونة والليونة » [3]، يتميز كل خط بدلالة معينة تجعل رمزيته تختلف عن الأخر بينما الخط المائل يفتقد الإتزان ويعطي

[1] – أحمد دعدوش، قوة الصورة (كيف نقاومها وكيف نستثمرها)، ص 14.

[2] – رضوان بلخيري، الدلالات السيميائية للصورة السينمائية، ص 117-118.

[3]– فاروق عابدين إبراهيم عبد الوهاب قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، ع01، 06 يوليو 2012 جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ص112.

إحساسا بالتواصل فهو بداية ولا نهاية والحلزوني ينشا من دوران خط منحني باتجاه دائري متدرج للداخل والخارج مغلق يتذبذب فيه الإحساس والانبساط ، والانكماش »[1].

ب.الإطـار:

نسمي إطارا كل تقرير للتناسب أو الانسجام بين الموضوع المقدم وإطار الصورة فلكل صورة حدود مادية تضبطها وحتى إن لم تكن موجودة فإن الإحساس بها يظل قائما"[2]. ويأتي الإطار في أنواع مختلفة يدرج كل نوع للتركيز على زاوية معينة في الصورة سواء كانت شخصية أم ديكورا أم غيرها.

ج. الألوان:

تعد الألوان من العناصر المهمة والمكملة لدلالة الصورة إذ يتمكن المشاهد من خلالها فهم الرسالة التي تبثها الصورة لأن كل لون يحمل رمزية خاصة وعبرهيمكن النفوذ إلى نفسية صانع الصورة وفيما يلي عرض لرمزية بعض الألوان[3]:

الأزرق: القاتم يرمز إلى الخمول، الكسل، الهدوء، الراحة، تفكك العلاقات، الخوف، الكبت، والانقباض

الفاتح: يرمز إلى الثقة، البراءة، الشباب، السلام، الرومانسية، الأفق، الحقيقة، الانتعاش.

الأخضر: يرمز إلى الدفاع، المحافظة على النفس، التجدد، النمو، الشباب، الحياة، النصر، الثقة، الخير، الحرية، التسامح، ويرمز أيضا للامبالاة، البرودة، عدم النضج، القلق، النسبة للقائم، الهيئة.

البنفسجي: الكرامة، الجدية، الإيمان، الفن، السيطرة، اليأس، المضايقة.

---

[1]– فاروق عابدين إبراهيم عبد الوهاب قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، ص 112.

[2]– بدرة كعسيس، سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية الطور الأول، إشراف صلاح الدين زروال ،جامعة فرحات عباس سطيف، الجزائر، 2010، ص 150(مذكرة ماجستير).

[3] –فضيلة سلطاني، صورة الكتب المدرسية ومستوى التحصيل الدراسي للتلميذ التعليم الابتدائي أنموذجا، إشراف عبد الإله عبد القادر، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة وهران، الجزائر، 2006، ص60، (مذكرة ماجستير).

الأبيض: الطهارة، الإتقان، السلام، الصحة، النظافة، الصفاء، البراءة، الأمان، الهدوء، الاستسلام، الخوف والشيخوخة، البداية.

البني: الأرض، الجدية، التقاليد، المادية، المحافظة، الوحدة، والضجر.

الأصفر: الغموض، التوتر، الخديعة، الغدر، عدم الوضوح، ولكنه أيضا لون الذهب ويرمز إلى القوة والثراء، لون الشمس المشرقة.

الأحمر: يرمز إلى العنف، الخطر، النار، الحب، الملتهب (...)، ويراه جوته رمز الأبطال.

4 –سيميائية الصورة:

استطاع الخطاب المرئي أن يمتلك فعالية التأثير بشكل كبير، كيف لا وقد أصبح يلامس جوانب عديدة من حياتنا اليومية، حتى ونحن جالسون في بيوتنا ويلمسه زر نستطيع أن نشاهد كل الأنساق الثقافية المبثوثة في جهاز التلفزيون، نعم إنها ثقافة الصورة التي اختزلت جلّ الخطابات، متجاورة بذلك مجرد الترفيه إلى العمل على بلورة وعي المتلقين وإكسابهم بعد استنباط المعاني والدلالات الكامنة وراءها . « وحتى نستطيع مقاربة منظومة الفنون البصرية الجديدة ونتأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية، وخاصة إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة وتوجيها لأهم استراتيجيات التواصل الإنساني يجعلها بؤرة إنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة، فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها يستطيع إدارة المواقف لصالحة » [1]. فقراءة لغة الخطاب البصري تتطلب حمولات معرفية وآليات إجرائية تمتد لتلامس كل جوانبه الإيحائية، ولعلَّ المنهج السيميائي هو التصور النقدي الكفيل بمعالجة مثل هذه الرسائل، كونه المنهج المنفتح على كافة الأنساق اللغوية وغير اللغوية.

[1]– قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرات سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ط1، مؤسسة الوراق، عمان–الأردن، 2018م، ص23.

« علماً أنَّ اللغة الطبيعية تختلف من حيث خصائصها وتوظيفاتها عن اللغة البصرية مما أدى بالسيميائيين إلى أنْ يجدوا حلاً لهذا الإشكال الجوهري والدقيق لمشروعية دراسة سيميائيات الصورة »[1]؛ لأنَّ الخطاب البصري مبني على نظام خاص يختلف عن غيره من الخطابات وبالتالي يجدر التعامل معه وفق خصائصه ومكوناته، لأنَّ الدلالات التي يحملها الخطاب المرئي تجتمع في بنائها أبعاد كثيرة ثقافية اجتماعية إنسانية.

[1]– عبد الحق بلعباد، سيميائيات الصورة بين آليات القراءة والتأويل، ص147.

III - السيـــنما:

1 - السينما وتطورها في العالم:

تمكن الفن السابع ومن خلال فرادة أسلوبه وتميز لغته أن يجاري الفنون الأخرى التي سبقته من العمارة والموسيقى والرسم والنحت والشعر والرقص، فالسينما قادرة على معالجة قضايا الفرد والمجتمع وتقديم الحلول للمشاكل المستفحلة فيه، وبالتالي جذب كم هائل من المتلقين بواسطة مجموعة من الخصائص الفنية والجمالية، فلم تصل إلى هذا الإقبال إلا بعد جملة من الإرهاصات إذ « يُرجع البعض بدايات السينما، أو بتعبير أدق ما قبل البدايات إلى ما دونه الفنان والمهندس والعالم **ليوناردو دافنشي (Leonardo Da vinci)** من ملاحظات /.../ فقد لاحظ دافنشي أنَّ الإنسان إذا جلس في حجرة تامة الظلام بينما تكون الشمس ساطعة خارجها، وكان في أحد جوانبها ثقب صغير جداً بحجم الدبوس، فإنَّ الجالس في الحجرة المظلمة يمكنه أنْ يرى على الحائط الذي في مواجهة هذا الثقب الصغير ظلاً أو خيالاً لما هو خارج الحجرة »[1].

والملاحظ هنا أنَّ دافنشي هو من خطى الخطوة التي ساعدت على اكتشاف فن السينما.

« لكن هناك من يربط ظهورها **بتوماس أديسون** والأدق أنَّه قام بتنسيق أفكار غيره من المخترعين، إذْ قام بتركيب آلة التصوير وآلة العرض السينمائي في معمله » [2]، وما يجمع عليه العديد من الباحثين أنه ومع وجود الكثير من الجهود السابقة، والتي ساعدت في ظهورها إلا أنَّ « الميلاد الحقيقي لما كان على يد الأخوين **لوميير** حوالي عام (**1895م**)، حيث اخترعا جهاز لعرض الصور المتحركة على الشاشة في

[1]– فؤاد أحمد الساري، وسائل الإعلام النشأة والتطور، ط1، دار أسامة، عمان– الأردن، 2011م، ص 254.

[2]– المرجع نفسه، ص255.

فرنسا /.../ حيث شاهد الجمهور أوَّل عرض سينمائي في قبو الجرائد كافية في شارع الكابوسين في مدينة باريس. ومنذ ذلك الوقت أصبحت السينما واقعاً ملموساً »[1].

وبالرجوع إلى الوطن العربي، فإنَّ أوَّل ظهور للسينما فيه كان في مصر، مجارية بذلك باقي دول العالم؛ « فالفن السينمائي فيها ظهر عام (1896م)، بالإسكندرية وفي نفسه قدَّم أوَّل عرض س ينمائي في الحديقة الأوزبكية بالقاهرة » [2]، على الرغم من أنَّ مصر هي الأولى من بين الدول العربية في صناعة السينما، إلاَّ أنَّ هذا لا يعني أنَّ بقية المناطق العربية لم تصلها السينما أو أنَّها تأخرت في التعامل مع الفن الوافد، بدءً بسورية مروراً بتونس سنة (1935م)، من خلال الفيلم الصامت " Tragul " تليها الكويت سنة (1936م)، و"**السندباد**" هو أوَّل فيلم تسجيلي يصور فيها، وصولاً إلى المغرب وفيها قام الأخوين **لوميير** بتصدير عدد من الأفلام القصيرة عام (1936م) »[3].

أمَّا الحديث عن السنيما الجزائرية، فيعدُّ من الصعب كونها عرفت بداية عسيرة في ظلِّ الظروف الاجتماعية والسياسية التي كانت تعيشها الجزائر فالسينما الجزائرية كانت موضوع الانتقال في ردح من الزمن على المستوى المحلي والعربي والعالمي، بحيث اتخذت السينما الأداة المعبرة عن قضايا الجزائر ذات توجهات تحريرية تجعل المتفرج يكشف خبايا الأشياء وأسرارها عن تاريخ الجزائر في شكل مادة فنية تقنية. « ومثال ذلك الفيلم الحائز على السعفة الذهبية لمهرجان كان الفرنسي، الفيلم الأوَّل المتحصل على جائزة عالمية للمخرج محمد الأخضر حامينا بعنوان وقائع سنوات الجمر » [4]، وأهم ما امتازت به السينما الجزائرية أنَّ وقائعها احتضنت مجموعة من الآثار المعروفة والمجهولة بحيث أنها شكَّلت جدلاً بين الذات والآخر في الحديث عن أسرار ومعالم سياسية

---

[1]– ينظر: محمد منير حجاب، وسائل الاتصال نشأتها وتطورها، دار الفجر، ط01، القاهرة –مصر، 2008م، ص271.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 284

[3]– المرجع نفسه، ص292–296.

[4]– مجلة السينما العربية، القطاع العام في السينما العربية، ماله وما عليه، ع01، شتاء 2015م، ص 33.

اجتماعية، أيديولوجية تاريخية، فقد كانت مرتكزة على ملامح وبطولات التحرير من سطوة الاستعمار.

« إذ ولدت السينما الجزائرية أثناء ثورة الجزائر ،حينما نظمت فرق جيش التحرير الجزائري إدارة سينمائية عسكرية أنتجت العديد من الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية، وبعد الاستقلال أمَّمت الحكومة الجزائرية دور العرض السينمائي في الجزائر (وتبلغ قرابة 350 دارا) وخصَّصت أربعين في المائة من أرباحها للمركز الوطني للسينما، الذي أنشاته وزارة الإعلام عام 1964م وقد اتسع نشاط المركز حتى شمل إنتاج الأفلام الروائية الطويلة وأفلام الرسوم المتحركة إلى جوار الأفلام التسجيلية »[1].

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

2 - مفهوم السينما:

شهدت الصورة تطوراً ملحوظاً في ظلِّ عصر السرعة والتطور التكنولوجي الهائل وميلاد التقنيات الحديثة، التي تعمل على إظهار الصورة في أروع المظاهر وأبلغ المعاني ومن هذه الصورة على سبيل الذكر وليس الحصر: **الصورة الفوتوغرافية، الصورة التلفزيونية، والصورة السينمائية** حيث تعد هذه الأخيرة بمثابة الوعاء الذي يحوي عددا من الفنون إضافة إلى تأثيرها البالغ على المتلقين باختلاف فئاتهم ومستوياتهم الثقافية فهي تسلط الضوء على جوانب عديدة من الحياة، بحس إبداعي خاص متمثل في لغة فيلمية مبثوثة في مشاهدة منسجمة تظهر في شاشة كبيرة.

[1]– عبد القادر التلمساني، فنون السينما، د ط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2001، ص 137.

أ – تعريف السينما لغة:

تعرف « (**Encyclopédie Microsoft Encarta**) السينما بأنَّها اختصار لكلمة السينماتوغراف التي تعني (**تقنية إنتاج الصورة المتحركة**)، أو هي فن إنتاج الأفلام السينماتوغرافية وإخراجها، أو هي تقنية لتصدير وعرض الصور المتحركة، أو هي صناعة لإنتاج وتوزيع الأفلام »[1].

ومن خلال هذا التعريف يتبيَّن لنا أنَّ معنى سينما هو عملية صناعية وإخراج الأفلام عن طريق تقنية الصور المتحركة بواسطة آلات التصوير، وهذه الأفلام تحمل خصائص السينمائية.

ب – تعريف السينما اصطلاحاً:

تعرَّف السينما بأنَّها « الوثيقة المرئية لعصرنا التي صاغت لغته الأساسية من مفردات الصورة وحولت الخيالات والأحلام وحتى الكوابيس إلى حقائق من الضوء والظل وهي بهذا الفن الجامع الذي استطاع أنْ يستفيد من كلِّ الفنون التي عرفتها الخبرة البشرية »[2].

وعليه فإنَّ الصورة هي أولى مفردات السينما التي تعمل من خلالها على تمديد الرسائل إلى المتلقين حول الحياة الواقعية، كما لا تقف عند الواقع فحسب بل أكثر من ذلك فالسينما سبحت أيضاً في العوالم الخيالية والأحلام والكوابيس، مترجمة إياها إلى أحداث حقيقية قابلة للتصديق.

---

[1]– رضوان بلخيري، سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيق، ط1 ،دار جسور ، المحمدية– الجزائر، 2016م. ص 34.

[2]– أحمد بدر، الاتصال بالجماهير بين الأعلام والتطويع والتنمية، دط ، دار قباء ، القاهرة– مصر، 1998م، ص59.

والسينما أيضاً « مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور إمَّا في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمي دور السينما، أو على شاشات أصغر وخاصَّة كشاشات التلفزيون »[1].

وهذا يعني أنَّ جوهر فن السينما هو الصور المتحركة التي تظهر في شاشات كبيرة، كما أنَّ لها مكانها الخاص ألا وهو دور السينما وبالتالي فهو فن استقطاب الجماهير وجمعهم في مكان واحد يتشاركون فيه عملية الاستقبال والإدراك والفهم كونهم يرون الصور نفسها، وهذا لا يمنح من ظهور الصورة السينمائية عبر شاشات التلفزيون.

يتضح لنا من خلال التعريفات التي تم التطرق إليها والتي لم نذكر منها إلا البعض أنَّ " **السينما**" مصطلح فضفاض يتبع ليشمل جوانب عديدة يمكن الولوج إليه من خلالها، من الناحية التقنية وطريقة العرض، ومكان العرض إضافة إلى إمكانية معالجته لأكثر من قضية تلامس حياتنا بشكل مباشر.

3- أنواع السينما:

أ السينما الناطقة:

ظهرت السينما الصامتة بسبب افتقار السينما « لتقنيات دمج الصوت واستمرت حوالي (**25 عاما**) **إلى غاية** (**1927م**)، حيث تم إنتاج آخر فيلم صامت وتوزعت على مرَّ مرحلتين: **الأولى** امتدَّت إلى (**1911م**) ، وضمَّت أفلام مخرجين كبار أمثال **جورج ميلي، وديفيد غريفت، وإيدوتيونز، ولويس فويلاد،** وتليها **مرحلة ثانية** امتدَّت إلى حدود عام (**1926م**) »[2]، مع أن الصمت هو أول مصاحب للسينما إلا أن أهميته السينما الناطقة لا تقل أهمية عن غيرها من الأنواع.

---

[1]- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، تر: عبد الله عويشق، دط، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق- سورية، 1997م، ص237.

[2]- موسوعة الجزيرة، السينما الصامتة، تاريخ الاطلاع: 2018/02/26 ، الساعة، 14:33، الموقع: www.aljazeera.net

ب –السينما الناطقة:

في السادس من أكتوبر نطق أوَّل فيلم في تاريخ السينما وقد فتح ظهور الصوت آفاقاً جديدة أمام الفن السينمائي رغم الانتقادات التي وجهها بعض المخرجين /.../ لكن دخول الصوت إلى جانب الصورة شكل، تحولاً جمالياً كونه آلية جمالية وإغناء لمحتوى الفيلم واكتشافه بمثابة ثورة حقيقية شأنها شأن الاكتشافات البنائية التي تليها مثل الألوان، الشاشة، وغيرها[1]، جعل الصوت الفن السينمائي أكثر تأثيرا و جذبا لما يضفيه الصوت من تعمق في المشهد و معايشة للحالة الشعورية للممثلين.

ج– السينما الرقمية:

يقصد بالسينما الرقمية استخدام وسائل تكنولوجية متطورة في إنتاج الفيلم السينمائي كآلات التصوير الرقمية واستخدام الحاسوب في عملية التعديل، وغيرها من التقنيات.

4– اللغة السينمائية:

نجحت السينما ومنذ ظهورها من الصامتة ثم الناطقة إلى السينما الرقمية، في استقطاب أكبر عدد من الجماهير وذلك لما تتوفر عليه من المؤثرات الصوتية والبصرية التي ساعدتها في اختراق عقول المشاهدين ليس ذلك فحسب بل والتأثير فيهم لدرجة عجزهم عن إيجاد فرق بين ما هو معروض وبين الواقع نظراً لقدرتها التعبيرية الفائقة التي تبوَّأت بها مكانة ثابتة بين الفنون البصرية الأخرى.

أ تعريف اللغة السينمائية:

يقول المؤرخ والناقد **جان ميتري (Jean Mitry)**، في كتابه **جمال وسيكولوجيا السينما:** بأنَّ السينما كوسيلة اتصال هي بمثابة لغة لقدرتها على تنظيم الأفكار وبنقلها للآراء وتحويلها، وهذه اللغة ترتكز أساساً على الصورة /.../ وعلى تعاقب الصورة بمعنى

[1]– ينظر: سمير الزغبي، جماليات السينما نظرية وتقنية إنشاء الفيلم، ط01 ، دار نقوش عربية، تونس، 2010، ص46.

أنَّ الصور حسب النوع الحكائي المختار في شكل نظام دلائل ورموز **أيْ** في شكل لقطات ومتتاليات. كما أنَّ هذه اللغة تختلف عن اللسان البشري لأنَّها لا تستمد دلالتها منصور (**Figure**)مجرد اعتباطية (**Arbitraires**) ولكن من خلال إعادة الشبه **(Analogie)** البصري والصوتي»[1].

فاللغة السينمائية مغايرة للغة البشر **(اللسان)**، فهي تمتلك معجمها الخاص الذي يتأسس على الصورة المبنية وفق نظام معين ميزته التسلسل والانسجام بين المشاهد، وما يتحمله من دلالات وأفكار مستمدة من الواقع.

كما أنَّ مصطلح اللغة السيميائية « مصطلح يدل على كثافة وغنى اللغة الخاصة على اعتبار أنَّها تتشكل من عناصر أيقونية **(صورية)** متحركة تشتغل في صنع الدلالة فيها مجموعة آليات كاللون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم، مع ما تتطلبه هذه الأبعاد من تموقع معين للكاميرا في مكان ما خاص هو في حد ذاته جزء من الدلالة أ ضف إلى ذلك أنَّ الصوت المصاحب للصورة هو الآخر بوصفه جزء من المضمون سيتم إكسابه مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلالية »[2].

ب-خصائص اللغة السينمائية:

تتفرد اللغة السينمائية بخصائص متنوعة تجعلها الأبلغ من حيث التأثير، نظراً لما تحمله من معان ودلالات تجذب القارئ وتدفع به إلى البحث ومحاولة تأويلها في مستوياتها المختلفة، ومن الخصائص التي تتميز بها اللغة السينمائية **نذكر**:[3]

-كل صورة تعرض على الشاشة تشكل علامة رمزية أو كنائية أو مجازية وهذه الأشكال هي المنطلق في قراءة العلامة اللغوية قراءة سيميائية.

---

[1]- رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص58.

[2]- سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، جامعة عبد الرحمان ميرة، ع13. بجاية- الجزائر، 2015، ص15.

[3]- المرجع نفسه، ص 16.

-إنَّ تشكل الوحدات السيميائية في لغة السينما قد لا يظهر من خلال عناصر أو لقطات منفردة بل من مجموعة لقطات أو سلسلة مصغرة ماكروية ومن خلالها تتشكل وحدات سينمائية كبرى.

-يمكن لمستويات اللغة السينمائية (**تصوير – حركة – صوت – لون – إضاءة**)، أنْ تكون عناصر لغوية إذا أخذت مكانتها في سياق النص على أنها عناصر دالة لا بصورة آلية.

5 – الصورة السينمائية:

من الطبيعي أن للصور السينمائية مكاناً مرموقاً في عصر الثقافة، وذلك بفضل آلياتها المزيج المتناسق فيما تحتويه هذه الطاقة البصرية أوَّلها إلى التأثير في مشاهد بشكل متميز فهي المكون الرئيسي للفيلم السينمائي « الصور المتحركة التي تظهر على شاشة دور العرض داخل ذلك الإطار المستطيل الأفقي الأسود في ظلمة تحيط المكان بالكامل، حتى تراها زاهية جميلة كبيرة متسعة /.../ ذلك الخليط من الرؤية والسمع والتمثيل والموسيقى والإشهار والصورة السيميائية هي محصلة وبوتقة علوم وفنون الجنس البشري لأحقاب متتالية »[1]، ويتضح من خلال هذا التعريف أنَّ الصورة السينمائية لها ما يجعلها متميزة عن باقي الصور لما لها قيمة من التأثيرات الجمالية.

فالصورة السينمائية تتميز بأنَّها « إمكانية تمثيلية حوارية للإمكانيات المتاحة في الصيغ المتعددة لفنون التصوير اللغوي والبصري /.../ تملك القدرة على التواصل بأكثر من لغة فهي تنهض بالأساس على الاستثمار مجمل الوسائط والإمكانيات التعبيرية المرئي منها والذهني، المحسوس والمجرد الواقعي والتخييلي »[2].

---

[1]– سعيد شيمي، الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، تق: أحمد الحضري، ط1، الهيئة العامة بقصور الثقافة، القاهرة– مصر، 2013م، ص14.

[2]– شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، ، تاريخ الإطلاع: 2018/10/08م، الساعة: 10.30، الموقع: www.albayon.ae

إنَّ أهمية الدور الذي تقوم به الصورة يجعل من أفضل التكنولوجيات الحديثة التي تحمل في طيَّاتها رسائل كثيرة تحاول التعبير عنها بشكل أكثر قوة.

في تعريف آخر « الصورة السنيمائية هي لقطة بصرية سيميائية متحركة، مرتبطة بالفيلم والإطار وزاوية النظر ونوع الرؤية /.../ فالصورة السينمائية علامة سيميائية بامتياز، وأيقون بصري ينقل الواقع حرفياً أو بصرياً »[1]، وبتعبير آخر فهي مرآة تجسد لنا الحياة الواقعية بطريقة فنية جميلة مؤثرة.

« فالصورة السينمائية بشقيها (البصري السمعي)، تحقق عالماً يأسر الإنسان الذي يتلقاها ولا يستطيع الإفلات من سطوتها وحضورها الطاغي عليه » [2]. إنَّ الصورة السينمائية ليست أداة بسيطة بلْ هي مجالاً واسعاً تلعب دوراً مهماً في التأثير في المجتمع لأنَّها تسلِّط الضوء على الكثير من القضايا بصورة مؤثرة بحيث تحرَّك الكثير من المشاعر والأحاسيس مستحوذة بذلك بذهن المتلقي فهي الفن السحري في عالم الثقافة.

وتظهر الصورة السينمائية في **أربعة خصائص** هي[3]:

أ. الأيقونة (Icomicitè):

وتشير إلى علاقة دالة قائمة على التشابه بين **الدال والمدلول** ، فالصورة الفيلمية لها درجة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر من غيرها.

ب. **النسخ الميكانيكي(Duplicatic mècanique)**: الصورة هي نتاج عملية آلية فهي نسخ ميكانيكية للواقع .

---

[1]– جميل حمداوي، أنواع الصورة، صحيفة المثقف ، ع 4129 ، تاريخ الإطلاع 2018/02/26م، الساعة 21:09، الموقع: www.almo thacaph.com

[2]– علاء عبد العزيز سيد، الفيلم بين اللغة والنص، دار المعارف، (دط)، القاهر– مصر، 2003م، ص89.

[3]– جمال شعبان شاوش، قراءة في سيميولوجيا الصورة السينمائية، الملتقى الدولي السادس (السيمياء والنص الأدبي)، ص 576–577.

ج.**التعددية (Multiplicité)**: أي تتكوَّن من عدَّة صور فوتوغرافية وهي متنوعة ومختلفة.

د. **الحركيَّة (Mobilité)**: وهي ميزة أساسية رئيسية للسينما، وهذا ما يميِّزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى، وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لآخر.

وهذا ما يميِّز به الصورة السينمائية لو سائلها الخاصة في التعبير حيث تجمع هذه الوسائل المتنوعة لتشكِّل لنا دلالة كاملة.

6 - سيميولوجيا الصورة السِّينمائية:

إنَّ الصورة السينمائية فنٌ من التذوق الجمالي المختلف عن باقي الفنون لكونها تمتاز بخصائص تقنية وفنية جمالية كما لها من أنساق علاماتية ودلالات تجعلها ترتبط بالمنهج السيميولوجي، وهذا ما يميزها لأنَّها تستند إلى مجموعة من الرُّموز والإيحاءات والعلامات اللغوية والغير اللغوية كالإضاءة والديكور والصوت واللباس والموسيقى وغيرها فكلها أنساق ترتبط بما هو لفظي وبصري، ومن خلال ما سبق فإنَّ المنهج السيميولوجي الأكثر قدرة على كشف الفن السيميائي باعتبار هرسالة غير مباشرة، ينتج دلالات لا متناهية تتفوق على فن الخطابة في التأثير والتبليغ، ولا يمكن كشفها إلا من خلال تحليله، « كما أنَّ التحليل السيميولوجي يغوص في مضامين الرسالة والخطابات، وتسعى لتحقيق التحليل النقدي فهو تحليل كيفي استقرائي للرسالة مضمون كامن وباطن »[1].

أيْ يقوم باستقراء الصورة البصرية من خلال التعمق في مضامين الدلائل البصرية التي تحتاج إلى تسليط الضوء عليها و يعدُّ بارت أوَّل من أرسى التحليل السيميولوجي للصورة، يقول: **كريستيان ميتز** أحد أكبر المشتغلين على سيميائيات السينما في إحدى مقالاته « إنَّ اللغات البصرية تقيم مع باقي اللغات علاقات نسقية متعددة ومعقدة ولا أهمية لإقامة تعارض ما بين الخطاب اللغوي والبصري كقطبين كبيرين يحضن كل واحد

[1]- جمال شعبان شاوش، قراءة في سيميولوجيا الصورة السينمائية، ص571.

منهما بالتجانس والتماسك في غياب أي رابط بينهما » [1]، نفهم بذلك أنَّ الخطاب السينمائي يتكون من نسقين (**النسق اللساني، والأيقوني**)، اللذان تكتمل الدلالة بهما معا.

إنَّ سيميولوجيا الصورة السينمائية تتناول كل مستويات الخطاب السينمائي، وخاصة المستوى الدلالي الذي يرمز إليه الفيلم باعتبار أنَّ هذا الأخير يتكون من مجموعة لا متناهية من الصور باستعمال الموسيقى والإضاءة وغيرها، بحيث أنها تعطي للفيلم خصائص متميزة، تجعل التحليل أكثر تعقيداً، وذلك من خلال الشفرات التي بين طيات الفيلم، وهي رسائل ضمنية تتغير بطريقة ما أنها مرآة عاكسة للواقع بطريقة تقنية جمالية « فالصورة السينمائية علامات لفظية وبصرية وأيقونية مختلفة ثابتة، ومتحركة ومتنوعة (بانورامية عامة...)، وهو ما يجعلها تتميز بلغة مشهدية، وفيلمية لفظية أو فيلمية بصرية، وتتوفر على سنن خاص بها» [2]، ويُتضح من خلال هذا التعريف أنَّ الصورة السينمائية تحتوي على مجموعة من الآليات والأنساق والعلامات الثقافية المتجانسة فيما بينها لتحقق لنا صورة جوهرية لتحقيق عملية الفهم والتواصل وعلى إثر هذا فكان من الصعب تحليلها وبيان ما خفي منها فارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالتحليل السيميولوجي باعتبارها المنهج ذات الكفاءة والقدرة على كشف ما ينجم عنها.

7 - الفيلم السينمائي:

يعد الفيلم السينمائي الوثيقة الاجتماعية المرئية حيث تكمن أهميته في أنها متاحة في الحياة المعاصرة و « كلمة **فيلم** من الإنجليزية – غشاء بلوة – تعني بلوة التصوير الضوئي ثم الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصورة وحفظها

[1]– عبد الحق بلعباد، سيميائية الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، ص147.

[2]– عادل بوديار، صناعة السينما فن وأيديولوجيا رأس المال، 15 يونيو 2017م، الصحيفة الاقتصادية، تاريخ الإطلاع: 2018/2/14، الساعة: 14:14، ، الموقع:www.alqt.com

ومن باب التوسع أصبحت تعني العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها في الحديث عن الأفلام القصار »[1] يقدم هذا التعريف اللغوي وسيلة تركيب.

« الفيلم السينمائي (Film)، مصطلح شامل على أي صفحة أو شريحة من مادة بلاستيكية شفافة مثل خلات نترات السيليولوز مطلية بمستحلب حساس للضوء، يستعمل لعمل سلبيات أو شفافيات في التصوير الفوتوغرافي أو الضوئي الفيلم السينمائي – تلفزيون يصوِّر أو يخرج سينمائياً، طبقة رقيقة جداً » [2].فهو يمثل نسقا تركيبيا فنيا بين أجزاء تقنية لتتيح بذلك صورة سينمائية تسعى دائما للحفاظ على تأثيرها.

و يعرف أيضا: بأنه عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة، عن موضوع أو مشكلة أو ظاهرة معينة مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة، تتراوح مدة عرضه (من عشرة دقائق إلى ساعتين) حسب موضوعه /.../ تستخدم الأفلام السينمائية في مجالات عديدة ولأغراض متعددة حيث تستخدم في المجالات التعليمة والإشارية وتتراوح أغراضها بين الإعلام والإرشاد والتثقيف [3]، أي أن الفيلم السينمائي يتعدد حسب الأغراض والمجالات التي يترجمها .

من خلال هذا الفصل يتضح أن الأشكال الفنية المختلفة سواء كانت شعرا أو مسرحا أو صورة، قد فتحت المجال للدرس السيميولوجي كآلية لا ستقراء هذه الفنون و فك شيفراتها للوصول إلى الدلالات الخفية فيها.

[1]– ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، (باب f)، جامعة باريس، (دم) ، ص46.

[2]– رضوان بلخيري، سيميولوجيا الخطاب المرئي، ص 35.

[3]– الفيلم السينمائي أنواعه وأهميته وخصائصه، تاريخ الاطلاع: 2018/2/14، الساعة:14:14 ، الموقع: www.maqatel.com

الفصل الثاني:

السيـــنما والثورة التحريرية الجزائرية

1 - أفلام الثورة التحريرية في السينما الجزائرية.

2 - صورة المجاهد في الذاكرة الشعبية الجزائرية.

3 - بطاقة فنية عن المخرج.

4 - البطاقة الفنية للفيلم.

5 - وصف الرسالة.

6 - كرونولوجيا أحداث الفيلم.

7 - قراءة تقنية لمشاهد مختارة.

8 - الدراسة السيميولوجية.

9 - صورة المجاهد قبل الاستقلال (الصور المثالية).

10 - صورة المجاهد بعد الاستقلال.

11 - الصورة السالبة (المواقف بعد الاستقلال).

12 - الرؤية النقدية.

تزخر الساحة الفنية الجزائرية بكثير من الأعمال الت ي اتخذت من الثورة التحريرية موضوعا لأعمالها، نظراً لما حملته تلك الثورة من معاني التحدي، والبطولة لذلك سارع المبدعون من شعراء وروائيين ومخرجين إلى توظيفها في مختلف الأشكال الفنية.

وبما أنَّ الفنون البصرية هي الأكثر تأثيراً في الجماهير خاصة ونحن في عصر الثقافة المرئية، فقد ساهمت السينما الجزائرية في إعادة صياغة تلك الأحداث التاريخية، متجاوزة بذلك حدود الزمان والمكان ونقلت للمشاهد حقائق كان يجهلها.

1 -أفلام الثورة التحريرية في السينما الجزائرية:

عرفت السينما الجزائرية ومنذ ظهورها صعوبات كثيرة، لارتباطها ارتباطاً وثيقاً بالثورة التحريرية فـ « لتزامن بداية الإنتاج السينمائي مع ثورة شعبها على الاحتلال الفرنسي دوراً كبيراً في صياغة توجهه نحو تصدير حقائق الواقع المعاش ولتسجيل الأحداث التاريخية، خاصة المتصلة منها بالثورة التحريرية حيث نجد أنَّ الثورة عملت منذ البداية على تجنيد كل ما أتيح لها من الوسائل السمعية البصرية والكفاءات لتوثيق كفاح الشعب الجزائري في أفلام مادتها الأولى من نسج الواقع اليومي للثورة »[1].

التي مثلت الملهم للمخرجين الذين سعوا إلى تمجيد كل من شارك فيها لأنها من بين أهم الثّورات قي التاريخ النّضالي العالمي لذلك « اهتمّ الجزائريون والفرنسيون على حد السواء بهذا الماضي المشترك على حساسيته، لاسيما المشتغلون منهم في الفن السابع حيث شكلت هذه الحرب مادة دسمة للعديد من المخرجين من كلا الطرفين الذين راحوا يترجمون تلك الفترة إلى مجموعة من الأعمال السينمائية كل على طريقته استناداً لمرجعياته وانتماءاته وخلفياته السياسية والإيديولوجية »[2]، فبالنسبة للجزائريين فقد كانوا يتخذون من السينما وسيلة للكشف عن فضائع المستعمر وبطشه وتصوير أفعاله المستبدة في حين استغل الفرنسيون هذا الفن

[1]– محمد عبيدو، السينما في الجزائر البدايات، تاريخ الاطلاع: 2018/04/2م، الساعة: (13:20)، الموقع: www.m.ahewar.org/s.asp؟aid=7166$

[2]– سليم عقار، السينما والثورة الجزائرية، تاريخ الاطلاع: 2018/04/05م، الساعة: 21:25، الموقع: www.djazair news. inf

لإخفاء حقيقتهم وقتها، هذا لا ينفي وجود أنصار فرنسيين للقضية الجزائرية والذين ساهموا في إنتاج بعض الأعمال، وعلى رأسهم **رينيه فوتييه (Réné Vauthier)**[*] وهو مخرج الفيلم التسجيلي الجزائر تحترق عام 1959م[1].

كما اهتمت الجزائر المستقلة بالسينما الثورية، ويظهر ذلك من خلال بعض الأعمال التي سيتم ذكرها لاحقاً، والتي تنوعت من ناحية تناولها للثورة التحريرية كموضوع والبداية مع فيلم "**الليل يخاف من الشم س**" لمصطفى بديع 1965م، وهو أول فيلم من إنتاج جزائري يعالج أحداث الثورة التحريرية[2].

والفيلم الذي حاز على جائزة الأسد الذهبي في **مهرجان "معركة الجزائر"** من إخراج "**جيلو بونتي كورفو** " « يروي الفيلم فترة من فترات كفاح الشعب الجزائري في العاصمة الجزائرية إبان ثورة التحرير الوطني الكبرى من بطولات شعبية ضد الاستعمار »[3].

وبداية سنة 1966م ازدهر الفن السابع إذْ تميزت هذه الفترة، بغزارة الإنتاج السينمائي الجزائري، ومن الأفلام التي ظهرت فيها أيضاً فيلـم "**ريـح الأوراس**" **لمحمد لخضر حامـينا؛** « يحكي الفيلم عن أم فلاحة اعتقل الفرنسيون ابنها فراحت تبحث عنه بين معسكرات الاعتقال حتى تجده في إحداها فتكتفي بمتابعته بنظراتها كل يوم خلف الأسلاك الشائك ـة ولكنها عندما يختفي مرة أخرى تفقد وعيها وتلقي بنفس .ها على الأس.لاك الشائك.ة التـي تصعقها »[4].

---

[*] **رينيه فوتييه: (Réné vauthier)** مخرج وسيناريست فرنسي ولد في (15جانفي 1928م) اخرج أول فيلم له في 1950م، عنوانه " أفريقيا 50 كان أول فيلم مناهض للاستعمار الفرنسي لكنه منع من العرض مايقرب 40 سنة.

[1] – سلمى قويدر، السينما الجزائرية الخروج إلى الضوء، تاريخ الاطلاع: 2018/04/04، الساعة: 14:20، الموقع: www.nafhamag.com

[2] – المرجع نفسه.

[3]– منصور كريمة، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، إشراف: فرقاني الجازية، كلية الآداب و اللغات و الفنون، جامعة وهران،الجزائر،2013، ص:137، (أطروحة دكتوراه)

[4]– محمد عبيدو، السينما في الجزائر البدايات، تاريخ الاطلاع: 2018/04/2م، الساعة: (13:20)، الموقع: www.m.ahewar.org/s.asp؟aid=7166$

أما فيلم "**الأفيون والعصا**" الذي أنتج سنة 1970م وهو مقتبس عن **رواية "لمولود معمري**" "**الأفيون والعصا**" ، **وفيلم "وقائع سنين الجمر**" الذي افتك السعفة الذهبية عام 1975م، في مهرجان "**كان**" الدولي.

وعدد آخر من الأفلام التي خصصت لتسليط الضوء على الشخصيات المقاومة للاستعمار **(المجاهدين)**، الذين تركوا بصمتهم بين صفحات التاريخ منها: « **فيلم بوعمامة** للمخرج **بن عمر يحي** و**فيلم مصطفى بن بولعيد لأحمد راشدي**»[1].

2 -صورة المجاهد في الذاكرة الشعبية الجزائرية:

ظل المجاهد الجزائري في الذاكرة الشعبية الجزائرية رمزا للتضحية بكل ما أ وتي من روح ومال وجهد في سبيل بقاء الجزائر حرة مستقلة، أنه في نظر الشعب الرجل الذي يجب الاقتداء به في الشجاعة، صانع الأمل والصوت الذي صرخ في وجه الاستعمار دون خوف واستسلام.

والمجاهد هو ذلك الشخص العادي الذي كان يعيش حياة بسيطة، كغيره من أفراد المجتمع ليتحول في فترة الاستعمار إلى رجل حامل للسلاح، بعد أنْ قرر الانضمام إلى صفوف جيش التحرير الوطني، للتخلص من أثر كل مستعمر وطأت قدمه أرض الجزائر، وهذا لا يعني أنَّ المجاهد اسم مرتبط بكل من حمل السلاح، فهناك من لم تسمح لهم أعمارهم **(الأطفال)** ولا ظروفهم الصحية والاجتماعية **(النساء والشيوخ)**، ومع ذلك لم يتوقفوا لحظة عن المشاركة في حرب التحرير.

إنَّ المجاهد هو مثال التحدي والمقاومة الذي اختار المكوث في الجبال بين جماعة من إخوانه المجاهدين ، كان كل واحد منهم « يؤدي واجبه وفقاً لعزته وكرامته، وإنَّ أشد ما كانوا يبغضون في الجيش الفرنسي إقدامه على ضربهم و إهانتهم، ولهذا فإنَّ الاحترام يسود علاقاتهم، وتعتمد الأخوة التي تؤلف بين قلوبهم على المساواة التامة فيما بينهم، وعلى

[1] – جزايرس، السينما الثورية عودة ثالثة إلى بعث التوثيق السينمائي للتاريخ الجزائري ، تاريخ الاطلاع: 2018/4/14،الساعة: 13:20، الموقع:

www.djazairess.com

الشعور العميق بالصداقة »[1]، التي تكونت في ظروف صعبة، فكانوا يضعون الخطط وينفذون العمليات ضد الإستعمار الغاصب.

وبالتالي فالمجاهد هو فخر الأمة وسوف يبقى وقع اسمه كوقع المطر على أرض جرداء، هو من يحرك الهمم، ولعل هذا ما جعله يتصدر قائمة المدافعين عن قضاياهم في شتى بقاع المعمورة، فكان الرمز الذي يحتذى به في صنع الأمجاد لدى الشعوب المقهورة. كما أنَّ للمجاهد أفضالاً جمة بعد فضل **الله** ﷻ، على ما تنعم به البلاد من أمن وطمأنينة وسيادة، فلو لم يُلب نداء الوطن حاملاً كفنه فوق كفه لكنَّ اليوم عبيداً لدى المستعمر الغاشم. هو البطل الذي وهب نفسه في سبيل حرية شعبه ووطنه، مفضلاً مجابهة العدو حاملاً شعار النصر أو الإستشهاد، نصر يمنُّ به **الله** ﷻ عليه أو استشهاد في سبيل ما دافع عنه بإمكانياته المتواضعة.

[1]– بسام العسيلي، المجاهدون الجزائريون، دار النفائس، (ط01)، بيروت– لبنان، 1986م. ص:32–33.

3 -بطاقة فنية عن المخرج[1]:

إلياس سالم هو مخرج وممثل وكاتب سيناريو جزائري، ولد سنة 1973 في الجزائر العاصمة من أب جزائري وأم فرنسية.

تلقى تعليمه في فرنسا حيث درس الأدب الحديث في جامعة السربون، ثم تدرج في المدرسة الوطنية للمسرح في شايلوه، ثم دخل المدرسة العليا للفن الدرامي مثل في أكثر من 17 فيلم منهم فيلم صعب وفيلم مسخرة الذي أخرجه.

وقام بإخراج أربعة أفلام أشهرها فيلم مسخرة 2008 الذي تحصل على جائزة مهرجان دبي كأحسن فيلم وجائزة روتردام في هولندا أيضا وجائزة أحسن فيلم عربي بأمريكا.

كما له فيلم جون فارس 2001 يحكي قصة رجل مزدوج الجنسية مثله وفيلم ابنة خالتي 2004 وفيلمه الأول كمخرج فيلم لاسا 1999.

[1]- ينظر، Ilyés Salem، تاريخ الاطلاع: 2018/05/08، الساعة: 17:01، الموقع:

www.imdb.com

4 -بطاقة فنية للفيلم:[1].

إخراج: إلياس سالم.

سيناريو: إلياس سالم.

المنتج: ياسين العلوي (**Laloui yacine**) وايزابيل مادلين (**Madelinisabelle**)

إنتاج: (**haramsala**).

بطولة: الياس سالم (**Laloui yacine**) وخالد بن عيسى(**benaisa khaled**) وجمال براك (**djemel Barek**) وأمال كاتب (**Amel kateb**) ونجيب أودغيري (**najib oudghiri**).

مونتاج: فلورانس ريشارد (**florence ricard**).

موسيقى: ماتياس دوبلسي (**deplessy mathias**).

5 -وصف الرسالة:

أ -المرسل:

فيلم "**الوهراني**" أو (**L'oranais**) باللغة الفرنسية، فيلم أخرج إلى دور العرض الفرنسية في (19 نوفمبر 2014)، وهو من إنتاج دار مسالا (**Dhar Msala**)، إخراج وسيناريو: إلياس سالم (**Lyes Salem**)، وإنتاج: ياسين العلوي (**Laloui Yacine**)، وايزابيل مادلين (**Madelin Isabelle**)، ويتقاسم دور البطولة فيه كل م ن: إلياس سالم (**Lyes salem**) وخالد بن عيسى (**Benaisa Khaled**).

وجمال براك (**Djemel Barek**)، وأمال كاتب (**Amel Kateb**) ونجيب اودغيري (**Najib Oudghiri**)، وصبرينة وزاني (**Sabrina Ouazani**)، وميلقان وميتشاف (**Mirtchev Migles**)، وآن زندر (**Zander Anne**)، مدة عرض الفيلم: (128 دقيقة).

---

[1]- ينظر، الوهراني، ويكبيديا الموسوعة الحرة، الموقع (الوهراني . فيلم):

http://ar.m.wikipedia.dg/Wiki/

وقد حاز الفيلم على جائزة أحسن ممثل للمثل **إلياس سالم** عن دور **جعفر** في الدورة السابعة لمهرجان الفيلم الفر انكفوني بأنغولا وفرنسا، كما نال جائزة أحسن ممثل عربي في المهرجان الثامن للفيلم بالإمارات العربية أبو ظبي 2014م، الإمارات العربية المتحدة، وما يزال الفيلم يعرض في قاعات العرض، ودور السينما بفرنسا والجزائر، وشارك الفيلم في العديد من المهرجانات الدولية، على غرار **مهرجان قرطاج الدولي**[1].

ب -**الرسـالة:**

يقول: " **لوران جيرفرو**" **(Laurent Gervereau)** في نقده للأفلام قد تبدو مرحلة الوصف مرحلة ساذجة، ولكنها تبقى أساسية، فانطلاقاً من العناصر المتحصل عليها عن طريق الوصف البسيط بين التحليل الناجح فإن تصف معناه أنك تفهم »[2].

الوهراني فيلم سينمائي من إنتاج مشترك فرنسي جزائري، قصة يتخللها الطابع التاريخي، حيث تدور أحداثها حول الثورة التحريرية مابين (1957-1986) من تاريخ الجزائر، لتتحدث عن قصة ثلاث أصدقاء جمعتهم الثورة وحرب التحرير للدفاع عن وطنهم وسلامته، فكانت التضحية والخيانة رمزا في أن واحد لهذه القصة بحيث أن البطل جعفر الملقب" بالوهراني " ضحى بعائلته من أجل تحقيق الاستقلال، أما عن" حميد " فقدْ ضحى بضميره وإخلاصه لأصدقائه من أجل ميوله السياسي، ولكن" فريد" فقدَ حياته للموت من أجل مبادئه الثورية التي لم يتخلى عنها وبالتالي فإن كانت الثورة سببا في التقاء هؤلاء الثلاث، فإن فعل الإستقلال كان سبباً في انفصالهم، لأن مجرى الأحداث تطورت، وتوالت بعد الإستقلال لتصبح لكل شخصية حياتها وأعمالها ومصالحها الخاصة، وهذا ما جعل العلاقة من مجاهدين أبطال أنجبتهم الثورة إلى رجال حانات خلفهم الإستقلال، فقد طرح الفيلم قضية

[1]- ينظر، الوهراني، ويكبيديا الموسوعة الحرة، الموقع (الوهراني . فيلم):

http://ar.m.wikipedia.dg/Wiki/

[2]- Laurent Gervereau , voir comprendre et analyser les images, Paris, France, 22 avril 2004, p 34 – 38.

في غاية التعقيد والصعوبة من خلال إبرازه للصراع الإيديولوجي الذي قدم فيه أنساق معرفية اجتماعية مختلفة.

6 -كرونولوجيا أحداث الفيلم :

تنطلق أحداث المشهد الأول من فيلم "**الوهراني**" مع حميد الذي يقود سيارة وبجانبه **جعفر**، كان الصديقان يتحدثان، والملاحظ من كلامهما أنها فترة الثورة التحريرية، وبينما هما كذلك حتى ظهرت إمرأة تلبس اللباس الجزائري "**سفساري**" فتح لها حميد باب السيارة لتصعد، ثم واصلوا السير إلى أنْ صادفهم حاجز من العساكر الفرنسيين الذين بدوا وكأنهم يبحثون عن شخص ما، اقترب أحدهم من السيارة وسأل **حميد** عن من معه، وإلى أينْ الوجهة فأجابه: إنها أخته وزوجها، سمح لهم بالعبور وبعد أنْ دقق النظر في الجميع، لكن جعفر اندهش وانزعج من تصرف صديقه فاعتذر من المرأة قائلا: « **مادیریش علیه أختي مایفهمش هذا برهوج وسوفاج** » [1] ليتبين فيما بعد أنَّ المرأة التي كانت برفقتهم هي ذلك الرجل الذي يبحث عنه العساكر الفرنسيين تنكر بذلك الزي حتى لا يكتشف أمره نزل من السيارة، بعد أنْ قال: «**بارك الله فيكم ألخاوة تحيا الجزائر**»[2]، وتابع طريقه.

ليتفاجأ "**جعفر**" و" **حميد**" بمجموعة من العساكر الفرنسيين يطاردون صديقا لهم، فهربوا من السيارة نحو أحد الغابات، إلا أنَّ **حميد** سرعان ما أمسك به " **كوتياس**" ، فلم يجد **جعفر** من وسيلة لإنقاض صديقه فدفع الفرنسي الذي مات على الفور.

لذلك اتجه مسرعاً إلى بيته، ودفع الباب بقوة ثم دخل وهو يردد السؤال نفسه بصوت مرتفع « **وين راهي مرتي ؟** »، « **وين راهي یاسمین ؟** »[3]، أخبروه أنها ماتت، الفاجعة التي أدخلت **جعفر** في حالة غريبة من الصراخ والعنف حتى سقط منهاراً، ثم أخذ يوزع نظراته على الجميع من في المنزل فإذا **بغلام** صغير يرقبه بنظرات بريئة، إنه **البشير ابن زوجته**

[1]– فيلم الوهراني، إخراج: إلياس سالم، 2014م، الدقيقة: 02 و59 ثانية.

[2]– فيلم الوهراني، الدقيقة 03 و56 ثانية.

[3]– فيلم الوهراني، الدقيقة: 14 و58 ثانية.

ياسمين هكذا أخبرته أخته، ليحكي له أفراد عائلته بعد ذلك تفاصيل الحادثة التي وقعت **لياسمين زوجته (الاغتصاب)** أراد بها **ابن (كوتياس)** الثأر لوالده، رغم ما حدث إلا أنَّ **جعفر** بذل قصار جهده ليكون أباً جيداً لذلك الطفل.

يتجه "**جعفر**" و "**السعيد**" بعدها إلى حفلة أقامها **حميد** يظهر في بدايتها، وهو في مقابلة صحفية مع مجموعة من الصحفيين الأجانب، لينزل بعد ذلك حيث يتواجد المدعوون يرحب بهم ثم يبدأ في سرد قصة حدثت في شتاء 1957م في جبال القبائل كان بطلها المجاهد الشجاع "**الوهراني**" وهو صديقه جعفر فيكون بهذه الحفلة اللقاء الأول بعد الاستقلال لرفقاء السلاح، بعدها ينفرد كل من **جعفر وحميد** ، مازال **جعفر** يتحدث عن أيام الثورة، أمّا الحديث عن وضعية الأصدقاء الاجتماعية فقد تغيرت بعد الاستقلال حيث أصبح **حميد** من المسؤولين في الدولة في حين افتتح جعفر مصنعه الخاص بالنجارة شاهد ذلك في التلفاز ففرح فرحاً شديداً.

يلتقي الأصدقاء مرة أخرى لكن هذه المرة في حفلة ليلية بنكهة غربية، الرقص والغناء والخمر.ليظهر حميد وجعفر بعد ذلك في إحدى الحانات يحتسيان الخمر يقف حميد ويجلب كل كرسيا ليجلس معهم أحد المجاهدين المتواجدين هناك، يدعى" زياد" ليخبر جعفر بأنه سينظم إليهم (**الخاوة**)، لأنه أصبح مطلوبا من طرف الفرنسيين، وقف جعفر من مكانه معبرا عن رفضه الشديد لهذا الطلب الأمر الذي جعله يتلقى ضربة على رأسه بقارورة خمر ليسقط بعدها مغمى عليه، وهكذا أصبح **جعفر** من المجاهدين دون تخطيط مسبق منه.

ثم يأتي المشهد الموالي وفيه يأخذنا المخرج إلى أحداث متقدمة من الفيلم، بعد الاستقلال كان **جعفر** يجلس في مطعم ليلي وقد امتلأ رأسه شيباً، يتناول العشاء رفقة **السعيد** هو الأخر من أصدقائه المجاهدين يشاهدان **حميد** وهو يتحدث في أحد البرامج التلفزيونية، بعدها يغير البرنامج ظهر من خلال الصوت أنه برنامج رياضي، كان المتكلم يتحدث عن انتصارات المنتخب الوطني قبل أربع سنوات أي عام (1982) إنها إحالة إلى الفترة الزمنية.

يستخدم المخرج بعد ذلك تقنية **الفلاش باك (Flash back)** • مصوراً اللحظات الأولى من الاستقلال حيث عاد " **جعفر الوهراني**" إلى أهله الذين استقبلوه استقبالا حاراً وهم يرددون النشيد الوطني، استأذنهم **جعفر** للذهاب إلى بيته الذي لم تطأه قدماه مدة **5 سنوات**، فتحول الترحيب إلى صمت أثار غصب **جعفر**، الذي صر على معرفة السبب فسألهم «**واش كاين**» ؟ لم يجبه أحد.

وفي مشهد آخر يظهر **جعفر** وهو في معمله تبدو عليه علامات الحماس والنشاط يطالب العمال بالحرص على جودة المنتوج حتى يأتي الزبائن من كندا لشراء الخشب من الجزائر.

تتكرر المشاهد التي يلتقي فيها الأصدقاء في المطاعم الليلية حيث الخمور.

وخلال هذه المدة الطويلة لم تفارق ذكرى ياسمين جعفر فرغم غيابها المادي إلا أنها كانت حاضرة بقوة في الفيلم ففي يوم حاول حميد أن ينسيه هذه الذكرى التي بقيت تلاحقه فأخذه إلى بيت أحد الشيوخ ومقصده من هذه الزيارة هي أن يرى ابنه، لكن دون جدوى.

ليأتي المشهد الذي يحضر فيه جعفر وعائلته ومعهم "**حميد**" و"**سعيد**" في أحد المسارح ليشاهدوا مسرحية، وأثناء عرضها يفهم الجميع أنها تلخص قصة جعفر المجاهد الذي قدم أغلى ما يملك (**زوجته**) في سبيل استقلال الجزائر ، أمّا الطفل "**البشير**" فقد تقدم إلى ركح المسرح وكأنه أحس أنَّ المسرحية تخصه بشكل أو ب آخر بعدها يطهر حميد وهو يخطب في قاعة مليئة بأفراد الشعب وأعضاء الحزب كان يقول : « يا إخواني الشعب الجزائري عمرو ما ثار ضد فرنسا الشعب الجزائري ثار ضد الاستعمار وكل الاستعمار »[1] كما تحدث عن حرية الفرد الجزائري التي لا تستطيع أية قوة إيقافها.

• **تقنية الفلاش باك:** هي الاستحضار والاسترجاع، أي التسلسل الزمني أو المكاني للقصة أو المسرحية أو الفيلم لاستحضار مشهد أو مشاهد ماضية، تلقي الضوء على موقف من المواقف أو تعلق عليه.

[1]– فيلم الوهراني ، الدقيقة: 57و34 ثانية.

وكم غضب **جعفر** في المشهد الذي كان فيه رفقة "**البشير**" في نزهة وتبين له عن إذا كان حقيقة "**ابن القومي**" كما نعته المعلم بسببها طلب المساعدة من صديقه **حميد** للتخلص من هذا المعلم.

تتوالى أحداث الفيلم على أنها حياة لا تسري في وتيرة واحدة، وأنها هي مزيج من الأحدث المتضاربة، ليأتي رجل مخابرات إلى "**سعيد**" ويخبره عن الصحفي الثقافي اسمه "**مهدي العلوي**" الذي يتدخل في الشؤون السياسية التي تتعلق بحياة الوهراني، فيحاول **سعيد** بجمع المعلومات حول حياة الصحفي محاولا الإمساك به، وفي حال تذبذب مستمر للأحداث يأتي المشهد الذي يختصر سنوات الحياة صور لنا صورة الطفل "**بشير**" الذي أصبح رجلاً رفقة **الوهراني**، وأصدقائه في جلسة طبيعية صيفية يتحدثون فيها عن العروبة والأفارقة والأمازيغ وما إنْ تبدأ حياة **جعفر** بالركون والاقتناع بها حتى يصبح **بشير** واعياً، وذلك من خلال طرح التساؤلات المستمرة حول اختلاف شكله عن بقية أفراد عائلته، وهذا ما لم يتوقعه **جعفر** ولم يكن في الحسبان لأنه لطالما أخفى الحقيقة لتتقلب الأمور أيضاً من الناحية السياسية فتتضارب الآراء والمصالح حول الأصدقاء الثلاثة، إذْ يختلف **حميد وفريد** الذي يدافع عن مبادئ الثورة في حين أنَّ الآخر يوجه مبدئه الثوري وفق ما يخدم مصلحته وفي لحظات التوتر يأتي المشهد الذي يوضح الصراع من أجل اللغة والتعريب ذلك إثر مطالبة أحد الموظفين في مصنع الخشب الذي يمتلكه **جعفر** بالتحدث باللغة العربية وذلك بترجمة الكلمة الفرنسية (C’est métalique) إلى اللغة العربية **السرو ميتاليكو** ليحلَّ **جعفر** المشكلة بقوله كل منكماً يشتغل باللغة التي أراد، وفي ظل تزاحم الأحداث يأتي المشهد الذي يتحقق فيه حلم **جعفر** في إنتاجية الخشب وفق الطلبيات الأجنبية.

ومن تغير حال إلى حال تأتي صورة **فريد** مع **جعفر** في مكتبه وهو ثائر يتحدث عن المصالح السياسية التي آل إليها رفقائه ناسين بذلك المبادئ الثورية التي حاربوا لأجلها، ليدخل **حميد** ويشاركهما الحديث، وهو يحمل معه وثيقة خاصة بمطعم الأرمدورو كأن ما يهمه في تلك اللحظة هي الممتلكات لا غير ما أزعج فريد و دفعه لترك المكان ، وعلى إثر

هذه الواقعة يختفي هذا الأخير دون سابق إنذار، إذ لا أحد من عائل ته أو أصدقائه يعلم بمكانه إلى أنْ يتحدث **جعفر** مع **حميد** بعد ضغط شديد منه ليخبره أنه فارق الحياة وأصبح من الأموات، وأنه لم يتحمل الفاجعة، وهنا تبدأ نقطة التحول فتنقلب الصداقة رأساً على عقب، إذْ يطلب **جعفر** من **حميد** عدم التحدث إليه مرة أخرى، وإنهاء الصداقة بينهما.

7 -قراءة تقنية لمشاهد مختارة:

إنَّ الفيلم السينمائي لوحة إبداعية تتطلب صناعتها طاقة هائلة لتنفيذ الأفكار المراد تحويلها إلى واقع مرئي، فعبر توفر جملة من التقنيات مثل (التصوير، الإضاءة، الديكور، الموسيقى، الصور المونتاج، الزمان والمكان) يستطيع المشاهد أنْ يفهم ما يحمله الفيلم من علامات ورموز كما تقوم التقنيات بتنظيم الخطاب المبثوث ومن خلالها يتحقق شرط التواصل.

فالتعبير بالكاميرا أمر في غاية الدقة وحركاتها بين لقطة وأخرى ليست بريئة بقدر ما هي إشارة إلى دلالات ومعان معينة لذلك ارتأينا أنْ نقوم بانتقاء بعض المشاهد من فيلم "**الوهراني**" لمعرفة قدرة المخرج "**إلياس سالم**" على الدمج بين هذه التقنيات في حلقة منسجمة تفتح للمشاهد آفاق التأويل .

أ. **التصوير:**

إنَّ المصور هو المساهم الأول في ولادة الفيلم السينمائي إذْ لا يمكن الاستخفاف بدوره بأيّ شكل من الأشكال والتصوير في السينما مر بمراحل عديدة « حتى أصبحت على ما هي عليه الآن وأصبح مدير التصوير فنَّان يستخدم الإضاءة كما يستخدم المصور الرسام فرشه وألوانه /.../ وتتم إضاءة الديكورات في التصوير الداخلي بتضافر أربعة مجموعات رئيسية من المنابع الصوتية، أمّا في التصوير الخارجي يستعمل المصوّر(**عاكسات ضوئية)**

بيضاء أو منبع لتعويض النقص في الإضاءة »[1]، ولا تتم عملية التصوير إلا بتوفر الجو المناسب والمنظر المتماشي مع مضمون كل لقطة • في الفيلم.

وفي فيلم "**الوهراني**" نجد أنَ تعامل المخرج مع الكاميرا كان موضوعيا حيث كانت الكاميرا تتحرك بطريقة تظهر كل شخصية في الفيلم وتتيح لها المجال خاصة إذا كانت تلك الشخصية هي المتحدثة في ذلك المقطع ومن بين تموضعات الكاميرا في مشاهد الفيلم نذكر المقطع في الدقيقة 57 و 33 ثانية فيه كانت الكاميرا من الأعلى أو ما يطلق عليها بالرؤية الصاعدة و« تنتج عن كون الناظر يوجد في أسفل المنظور. قد توحي الشخصية المعروضة بالقوة والإرادة أو توحي بالتسلط وخضوع الناظر»[2].

ففي هذا المقطع كان حميد في قاعة كبيرة مليئة بأفراد الشعب وكان حميد يعتلي المنصة ويخطب فيهم هنا تموضعت الكاميرا في الأعلى لتدل على مكانة هذه الشخصية المرموقة وهو كذلك لأنه مسؤول ورئيس حزب وهو من كان يدير الحوار وقتها والمتحكم في الموقف فلا متحدث غيره في تلك اللحظة وقد منح هذه القوة والثقة بعد الاستقلال أي بعد مغادرة المستعمر أرض الوطن واعتلا ءه لمنصب هام يجعله يقرر وينفذ وهو على دراية أن كلامه سيأخذ بعين الاعتبار فكانت وقفته واثقة رافعا رأسه متطلعا إلى مستقبل أفضل. تطبع على عباراته الطبعة الجدية التي تميز المسؤولين، وقد أعطى وضع الكاميرا هذا رؤية مباشرة تجعل المتفرج ينسجم مع المشهد ولا يصرف نظره عنه.

---

[1]– عبد القادر التلمساني، فنون السينما ، ص 27–28.

• **اللقطة:** هي مجموعة من الصور المسجلة خلال عملية التقاط واحدة وتتكون اللقطة عبر مراحل. إذْ يتم تحديدها، قم تقطع وتسجل مرة أخرى وتتم مرحلتها الأخيرة عبر المونتاج وتعتبر بداية اللقطة هي بداية تحرك الكاميرا حتى لحظة توقفها.

[2] – عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي قراءة سيميائية، دار توبقال للنشر، ط 01، الدار البيضاء– المغرب، 1994، ص124.

ب. **الإضاءة:**

عنصر فني ودرامي يقدم موضوع ما أو شخصية من خلال حصرها وعزلها في دائرة الضوء والأجسام الصغيرة مثلا يمكن أن تجذب الانتباه إذا توافرت لها الإضاءة أعلى وألوان أنصع من ألوان الأجسام المحيطة بها [1]، كما تلعب الإضاءة دوراً مهما في الإشارة إلى زمن الأحداث في الفيلم والحالة الشعورية للشخصيات، وقد اعتمد المخرج الإضاءة الخافتة في بعض مشاهد الفيلم لتتماشى مع الجو العام للمشاهد، والتي كانت في الليل وهو الوقت الذي تفتح فيه الخمارات أبوابها وهناك يلتقي الأصدقاء وكل حامل ظلمة داخله ففي مشهد في الدقيقة (14و53 ثانية) يظهر اسم المطعم الليلي (Armrdor) في الجدار مضاء وهناك حضرت الإضاءة عليه للإشارة إلى أنه مكان مهم وحقيقة فمعظم لقاءات الأصدقاء كانت في ذلك المطعم.

[1]– رضوان بلخيري، مدخل إلى وسائل الإعلام والاتصال. نشأتها وتطورها، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر 2014م، ص103–104.

كما وظفت الإضاءة الطبيعية في مشاهد تطلبت ذلك مثل المشهد الذي عاد فيه جعفر أول أيام الإستقلال[1] .

إذا كان ضوء النهار ساطعاً مثلما سطع نور الحرية على أرض الجزائر والحديث عن الإضاءة يقودنا إلى عنصر آخر يكملها في الفيلم ألا وهو الديكور.

ج. **الديكور:**

« يساعد في استحداث البعد الدرامي المناسب ويمكن اعتبار الديكور في معناه شخصية متخفية لكن دائمة الحضور هدفه في كل فيلم البحث عن البعد الدرامي الأفضل من أجل وضع المشاهد ف ـي إط ـاره الجغرافـي الاجتماع ـي المناسـب والملائم »[2].

[1]– فيلم الوهراني، من الدقيقة 15 إلى الدقيقة 17 و 22 ثانية.

[2] – رضوان بلخيري، مدخل إلى وسائل الإعلام والإتصال نشأتها وتطورها، ص 103.

فهو يتعلق بالجو العام للفيلم وقد يحل الديكور في بعض الأحيان محل الشخصيات لذلك تختار بعناية تامة في كل مشهد في الفيلم، ومن خلال مشهد في (الدقيقة 17 و48 ثانية) نقل لنا المخرج الوضعية المتواضعة للمجاهد (الفقر)، من خلال منزله الذي كانت جدرانه متشققة وسقفه متآكل واستعان ببعض الأدوات البدائية مثل العمود الخشبي الذي يوضع كركيزة للسقف، اتسم الشهد بالبساطة للدلالة على بساطة المجاهد.

أيْ صورته كشخص عادي من عامة الشعب ليحدد بعد الإستقلال نقلة نوعية على مستوى الديكور عن طريق تسليط الضوء على منزل كبير وسيارة فخمة في المشهد في (الدقيقة 31 و 13 ثانية)، للدلالة على تغيير أوضاع المجاهد إلى الأحسن فمن خلال تلاعب المخرج بالديكور أراد أنْ يكشف للمشاهد عن رؤية مفادها أنَّ ثروات البلاد بعد الإستقلال وزعت على مجموعة محدودة باسم الشرعية الثورية.

د. **الموسيقى:**

« تستطيع الموسيقى أن تثير المزاج أو الحالة النفسية والجو العام والنغمة السائدة وهي تفيد كوسيلة انتقال بين اللقطات »[1] ، لأنها تحدد للمشاهد طبيعة كل لقطة إذا كانت محزنة أو مفرحة أو أن الأحداث تسير في وتيرة واحدة وقد أفلح إلياس سالم في اختيار الموسيقى بدءا بالأغنية التي كان يغنيها الرجل في الخمارة من كلماتها « هاد الليلة هاد الليلة واشمن ليلة واشمن ليلة /.../ ودموعي سايلة »[2]، وكأنها تنبيه للمشاهد أن حادثة ما ستحدث في تلك الليلة وتخص جعفر وكان الإيقاع الموسيقي دالا بحرفية عالية وكذلك نبرة صوت المغني على الأحداث وقد تكررت الأغنية نفسها لمن هناك فرق بين دلالتها قبل الاستقلال وهو أن جعفر في تلك اللحظة كان يجهل نماما ما الذي يدور وبعد الاستقلال إذ

[1]– آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، تر: وداد عبد الله، مر: هاشم النحاس، (دط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1989م، ص 51.

[2]– فيلم الوهراني، (الدقيقة 09 و14 ثانية).

توضحت **لجعفر** الحقائق الغامضة والمتخفية وهي ما حصل لزوجته وابنها الذي تركته **لجعفر**.

كم ا وظفت طبوع موسيقية متنوعة في المطاعم الليلية التي تقام فيها السهرات حيث الرقص والخمور، ومن بين الأغاني ما كان يؤديه أحد الفنانين في المطعم الليلي ومن كلماتها « **وهران الباهية** »[1]، إنها مقصودة الدلالة على المكان وهو مدينة "**وهران**" الواقعة غرب الجزائر وهي مدينة معروفة بتنوع المعارف الموسيقية، والملاحظ على هذه النغمات أنها كانت صاخبة أضافت الإثارة إلى بعض المشاهد.

هـ. الصوت:

يلعب الصوت كذلك دوراً هاماً في الأحداث ويساعد المشاهد على الانسجام أكثر معها لما يخلفه داخله من تأثير نفسي لذلك فان وجود الصوت في السينما لم يكن عشوائياً بل من أجل إظهار دلالات بعينها.

لقد انتقى المخرج "**إلياس سالم**" للفيلم العديد من الأصوات التي ساهمت بشكل كبير في خلق نوع خاص في زيادة التأثير بالصورة وتعزيز الشعور لدى المشاهد. إذ كان لكل صوت وظيفته الإبداعية في توحيد المشاهد التي تتضمن الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية، لتتناسب معا لتزيد من واقعية الفيلم، وتضفي نوعا من الإثارة والحيوية وشد انتباه المشاهد لما سيحدث لاحقاً، كالأصوات التي استخدمها في المشهد الأول من عرضه للفيلم، لتبيان تلك المطاردة التي سيتلقاها جعفر وحميد وفريد من قبل العساكر الفرنسيين [2]، إذ أنَّ كل مشهد ينسجم ويتلاحم مع تلك الأجواء الفيلمية إذ نجد أجواء الفرح والسرور مستخدماً فيها التصفيق والزغاريد، لترافق مشاهد حركية سريعة، على عكس المشاهد الجريئة التي تعبر عن حدث مفاجئ أو حدث محزن ليسود فعل الصمت فيها أو فعل الصراخ.

[1]– فيلم الوهراني، الدقيقة 43.

[2]– فيلم الوهراني، الدقيقة 01 و45 ثانية.

و. الحوار:

هو السمة الصوتية البارزة التي يستجيب لها المتفرجون بغاية اليسر والقبول فلا شيء في فيلم من الأفلام أيسر وصولا إلى نفوسنا من معنى الكلمات التي تنطق بها الشخصيات[1]، والتي تساعد في بيان العلاقة بين الشخصيات وأفكارهم، كما أن الحوار عبارة عن عملية تكميلية لما هو مرئي فيخلق الحوار في هذا الفيلم السينمائي نوعا من الفاعلية بين الأحداث وذلك من خلال الأفكار التي طرحتها الشخصيات لأنَّ هذه الأخيرة هي الوعاء الذي يختزل الوعي، التي تخفي ورائها مجموعة من الحالات الضمنية ليكشف عندها المخرج عن طريق معالم وأبعاد الشخصية وحالاتها الانفعالية وقد لا يعني الحوار شيئاً إن لم يبلغ أوج نجاحه في إقناع المشاهد بمضامين الرسالة .

ز. السيناريو:

يضطلع كاتب السيناريو، **(السيناريست)**، بدور هام ذلك لأنه يقوم بكتابة الأحداث وتوزيع الحوار بين الشخصيات مراعياً بذلك الموضوع الذي تدور حوله الأحداث وقد يحول رواية أو قصة إلى سيناريو والتي ستظهر بعد معالجتها في عمل مرئي "**فيلم**" والسيناريو حب **لويس هيرمان** هو خطة وصفية تفصيلية مكتوبة في تسلسل، تجمع بين كل من

[1]– آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، ص51.

الصورة والصوت وتقدم هذه الخطة إلى المخرج الذي يتولى تنفيذها إي تحويلها إلى واقع مرئي سمعي[1].

ويكون السيناريو موزعاً على الشخصيات التي ستعرضه بأسلوب يتماشى مع طبيعة كل منهما في ذلك الفيلم والتي ستفصح عنه بالحوار فيما بينها.

وفي سيناريو **فيلم** "**الوهراني**" نجد أن المخرج "**إلياس سالم**" وهو كاتب السيناريو أيضا قد رسم خطة متقنة لصناعة تلك القصة التي تخص صديقين جمعتهما الثورة وفرقهما الاستقلال، والذي ساعده على ذلك هو ربط هذه القصة

والتي كانت من نسج خياله بالثورة والمجاهد الجزائري، واستطاع أن يوزع الحوار بطريقة محكمة في الزمان المناسب والمكان المناسب، كما وفق في فرض تقسيمه للأدوار بشكل متميز خاصة مع الشخصيتين البطلين "**جعفر وحميد**" فترجم السيناريو إلى واقع مرئي يخدم تماماً توجهه وأفكاره حول ثورة التحرير الوطنية، والذي ظهر أنه يملك عنها فكرة مخالفة لما هو سائد.

ح. الشخصيات:

« هي الأساس الجوهري للسيناريو وهي القلب والروح والجهاز العصبي للقصة، فقبل كتابة كلمة واحدة على الورق من المهم أن نتعرف جيدا على الشخصية الرئيسية في العمل الدرامي وعن ي شخصية تتحدث القصة ؟ وتوجد طرق لبناء الشخصية وكلها صالحة /.../ فمن المهم أنْ تكون الشخصية الرئيسية للعمل ثم تفصل إلى صنفين داخلية وخارجية.

فالشخصية تبدأ من الميلاد حتى لحظة البدء بالفيلم أمّا الخارجية لها تبدأ من عرض الفيلم»[2] والشخصيات بدورها تنقسم إلى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية وتظهر أهمية الشخصية الرئيسية في مدى إسهامها في تطوير أحداث الفيلم وعادة ما تكون وضعيتها

[1]– عدي عطا الله، أثر التوظيف التاريخي في صياغة السيناريو وصياغة الفيلم السينمائي، ط 01، دار البداية، عمان– الأردن. 2011م، ص 17.

[2]– عدي عطا الله، أثر التوظيف التاريخي في صياغة السيناريو وصياغة الفيلم السينمائي، ص 184.

معقدة تبعاً لإحداث الفيلم، كما هو الحال مع الشخصية الرئيسية في فيلم "**الوهراني**"، والتي كانت تعيش حالة صراع داخلي مع الماضي وفي تطلع إلى مستقبل أكثر استقراراً وما يلاحظ أيضاً على الشخصيات أنَّ أداءها كان متميزاً حيث حافظت على الدور الملزمة به.

أما من ناحية الأفكار فقد كانت كل شخصية تملك وجهة نظرها الخاصة رغم أنها عايشت الظروف نفسها (الثورة التحريرية) وقدموا الواجب نفسه.

وهو الجهاد في سبيل الوطن، ليأتي الاستقلال حاملاً معه تلك التغيرات في كل من شخصية **(حميد، فريد، جعفر)** فكان لكل منهما جانب مفاجئ ومغاير بخلاف الشكل الاعتيادي، والمعروف عن المجاهد فمثلا الطريقة التي تخلص بها حميد من **فريد** رفيق دربه في الكفاح بسبب خلافات تافهة واختلاف في الرؤى والأفكار وما نخلص إليه بشكل عام بخصوص شخصيات الفيلم أنَّ فيه تفوق في الأداء وهو ما يحيلنا إلى كفاءة المخرج في حد ذاته حيث ترك بصمته كونه الشخصية البطلة.

الثلاث شخصيات الفاعلة في الفيلم (جعفر، حميد، فريد)

ط. **الزمان والمكان:**

الزمان والمكان عنصران مهمان في بناء الحدث الفيلمي وتقريب المشاهد لأنَّ وجود الإنسان مرتبط بزمان ومكان وهذا ما يحدد فعالية كل منهما.

1 **الزمان:**

« الزمن هو لغز الحياة وهو مصدر قل ـق، بل هـ ـو مرض الشع ـراء والفلاسفـة والمفكرين »[1]. فهو بمثابة المادة الزئبقية التي لا يمكن الإمساك بها، لذلك يأخذ صناع الأفلام هذا العنصر بعين الاعتبار لأن أحداث الفيلم تدور في زمن محدد، ولا يمكن للمشاهد أنْ يلامس معانيها إلا من خلاله « وينقسم الزمن والذي يحمل الترتيب والسرعة اللذان تتعاقب بهما الصور والوقائع والأحداث واحدةِ اثر الأخرى »[2] إلى أنواع منها:

أ. **الزمن الدرامي:**

هو ما يبينه موضوع القصة وشخصياتها داخل الفيلم فيتم اختصار حادثة تحمل وقتاً طويلاً من خلال الحدث الدرامي لتعبر في دقائق معدودة

ب. **الزمن الطبيعي:**

هو عملية عرض جميع مراحل الحدث دون حذف فيها وفيلم الوهراني يبدأ بالإشارة إلى أنْ الزمن هو فترة الثورة مع **جعفر وحميد** اللذان يفران إلى الخمارة مع العساكر الفرنسيين، بعدها يحدث تغيير مفاجئ في الزمن لينتقل بنا مباشرة إلى فترة ما بعد الاستقلال ليظهر **جعفر**، وقد خالط الشيب رأسه وهو جالس في أحد المطاعم الليلية ليشير المخرج إلى الزمن من خلال صوت التلفاز، في هذه المرحلة يحس المشاهد أنْ هناك فجوة في زمن الفيلم، ليتدارك المخرج الموقف بعدها مستخدماً تقنية ا **لفلاش باك** لربط الحدثين السابقين زمنياً، لتعود فترة ما بعد الاستقلال لأنَّ هذه الفترة هي التي تخدمه في الأحداث فالفيلم حصر واقعيا بين (1957م – 1986م) فأراد أنْ يصور المجاهد خلال تلك الفترة فكانت الأحداث تسير متسلسلة ثم تعود بنا إلى زمن الثورة، ولعل تفسير ذلك (**استخدام الفلاش باك**) أنه أراد التغطية عن ما قام به من حذف درامي في الفيلم، وأيضاً لإزالة

[1]– محمد سالم، عبد القادر الشريف، جماليات الزمان والمكان في السينما، مجلة العلوم الإنسانية ، ع02 ، جامعة سبها، ليبيا ص 27.

[2]– آلان كاسبيار، التذوق السينمائي،ص66.

الضبابية عن بعض المشاهد التي تفهم فيها الحالة الشعورية للممثلين من خلال ربطها بحدث ماض.

2 -المكان:

إنَّ علاقة الإنسان بالمكان علاقة قائمة منذ القديم ولا يمكن أنْ نتخيل فيلماً دون ربط أحداثه بمكان معين، ويتجلى التعبير عن المكان في الفيلم السينمائي من خلال طبيعة وظيفية وهذه الطبيعة التعبيرية ثم من خلال اللقطات، ولا تتضمن نقلاً حرفياً للواقع، ولكن تشير إليه[1]، وقد دارت أحداث فيلم الوهراني في مدينة وهران التي وجد فيها المخرج المكان الأنسب للتصوير وهذا ما صرح به قائلا: « اخترت مدينة وهران التي صور فيها 90 % من الفيلم، كون المدينة متنوعة الأطوار والعقليات وفيها عدد كبير من الطبوع الموسيقية والمطاعم الليلية التي اعتمدت عليها كثيراً في الفيلم»[2].

وحقيقة فالمكان الذي كان طاغ أكثر في الفيلم هو "**الخمارات**" منذ مشاهد الفيلم الأولى مما يجعل المشاهد يتساءل عن الربط بين هذا المكان والمجاهد "**الوهراني**" وهل هو المكان الأنسب لتواجد المجاهد ؟ لكن عند تتبع مشاهد الفيلم نجد أنه المكان الذي يتناسى فيه ذلك المجاهد جميع الضغوطات عن طريق الخمر والرقص والموسيقى، وعند خروجه منه يعود إلى صراع مع الواقع فيهرب إليه ليلاً مستنجداً به. ومن الأماكن الأخرى التي استغلها المخرج في التصوير.

[1] – ينظر: محمد سالم ، عبد القادر الشريف، جماليات الزمان والمكان، في السينما، مجلة العلوم الإنسانية، ص 28

[2]– فيلم الوهراني، http://ar.m.wikipedia.org

أ -**الغابة والبحر:**

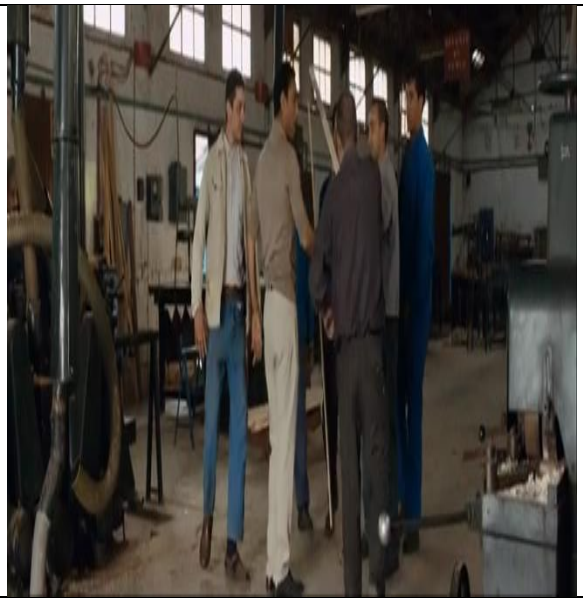
للنزهات والفسحات لأنَّ المجاهدين من خلال الفيلم أصبحوا ذوي مراكز خاصة حميد، فكان له "**يخت**" يقضي فيه أوقات من الاستجمام رفقة أصدقائه.

ب -**المقبرة:**

وقد ارتبطت بزوجة **جعفر** "**ياسمين**" التي بقيت ذكراها تلاحقه حتى وهي متوفاة أنها الحاضرة الغائبة في هذا الفيلم وقد جسد هذا المكان في مقطع واحد من الفيلم.

ج. أماكن العمل:

بعد الاستقلال استطاع كل واحد من هؤلاء المجاهدين الحصول على منصب يرغب فيه وكأنه رد للجميل من قبل الدولة فيظهر **حميد** في المكاتب الحكومية، ليكون مكان جعفر في العمل هو مصنع الخشب الذي طالما حلم به وهذا المكان بالنسبة إليه المكافأة التي تلقاها أثناء الثورة "زوجته".

	
المكتب الحكومي الخاص بحميد	**مصنع الخشب الخاص بجعفر**

ي. المونتاج:

وهو عملية ترتيب اللقطات وتعديلها ودمجها مع العناصر الأخرى من صوت وموسيقى بطريقة دقيقة لتشكيل حلقة من المشاهد المتناسقة « والمونتاج هو إحدى أكثر الوسائل السينمائية غني بالدراسة والتحليل وفي نفس الوقت أكثرها إثارة للجدل والمساجلة » [1] فيه يتحدد نجاح الفيلم أو فشله لذلك يراعي فيه صناع الأفلام الدقة، وبالنسبة إلى **فيلم الوهراني** فقد كان المونتاج الخاص به متماسكاً وترتيب المشاهد لم يكن فيه أدنى خلل البداية ملائمة للنهاية حيث اختار أنْ يكون المشهد الافتتاحي مع "**جعفر**" و" **حميد**" وكأنه أراد أنْ

[1]– يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، ط 01، مطبعة عكرمة، دمشق– سورية، 1989م، ص67.

يدخل المشاهد منذ اللحظة الأولى في الجو العام للفيلم أيْ أنَّ هاتين الشخصيتين هما روح العمل فقصة الفيلم تدور حول الصداقة التي جمعتهما خلال حرب التحرير والظروف القاسية التي تقاسماها وقتها، ليختم الفيلم بهما أيضاً ليكون فيه الاستقلال سلاحاً ذو حدين حيث تصدعت الصداقة وزالت ، والرسالة هنا واضحة لم تكن معقدة حتى يستعصي على المتفرج فهمها بالعكس فقد كان واضحاً بشدة أن المخرج سعى وراء فكرة وأكمل بناءها لأخر لحظة في الفيلم وهي أنْ المجاهد بعد الاستقلال تخلى عن مبادئه وعلاقاته وشغل نفسه بالمناصب والمال ولم يكترث للصداقة التي لا يمكن شراؤها بالمال مثلما حدث مع حميد الذي خسر أهم رابط أنساني وهي الصداقة.

8 –الدراسة السيميولوجية:

إنَّ متطلبات العصر والإستخدام العلمي والتكنولوجي، جعل الدرس السيميولوجي، يتقابل مع العديد من المجالات الفنية من بينها السينما.

إذْ « يرى "**ايروين بانوقسكي**" (**Irwin Banovski**) أنَّ السينما سواء أحببنا أم لم نحب هي القوة التي تصوغ أكثر مما تصوغ آية قوة أخرى أراء الناس، وأذواقهم، ولغتهم وأزيائهم وسلوكهم، بل إنها تهندس المظهر البدني لجمهور يصنعه أكثر من ستين في المائة من سكان الأرض» [1] فلا يمكن إنكار بأي شكل من الأشكال فعالية السينما في نقل انشغالات المجتمعات.

« ف إن ما يميزها هو أنها تنطلق من فكرة التعقيد البصري وتجعل المشاهد يجد صعوبة في التفريق بين الصورة المنتجة، (الوهم)، والصورة الحقيقية (**الواقع**) بلْ انه يجد نفسه مشاركاً في الأحداث المعروضة أمامه حتى يخيل إليه أن الوهم واقع وأن الخيال حقيقة رغم إدراكه المسبق بلا واقعية الحدث الفيلمي »[2].

[1]– ينظر : عادل بوديار، فيلم (V for vandetta)، الربيع العربي استشراف أم تخطيط ؟ صحيفة فرانشيفال ، 2017/03/20م، تاريخ الإطلاع: 2018/02/13م، الساعة: 12:00، الموقع: https://francheval.com

[2]– الموقع نفسه.

إنها الأداة التقنية الحديثة التي تنقل الواقع بطريقة آلية لتخلق بذلك عالم ثان ينفتح على علاقة ازدواجية تفاعلية بين الوسائط التكنولوجية ونقل الآراء وتحويلها لتسهيل عملية التوجيه.

« فالسينما لأنها مبنية على الاختبار والتنظيم نستطيع التصرف كما نشاء في الطريقة التي تعوض بها المتفرج شرائح الواقع التي تستخدمها»[1].

تستخدم السينما آليات تقنية تحاول من خلالها دمج الصورة الواقعية في ذهنية المشاهد مع الصورة التقنية الفنية لتطرح له رسالة مبثوثة على أنها ذات طابع واقعي.

« مع أن النص المرئي تمثيل للواقع، إلا أنه في حقيقة الأمر خلق لواقع جديد من الزمان والمكان، ومن ثم فانه يتميز بالحركية والتوتر وامتلاك إيقاعيه الخاص، ولا يقع مفرداته في سلسلة طولية بنظام التعاقب بل تتبع بلاغتها الخاصة المتراكمة تستخدم حيل التقديم والتأخير، والإيجاز والبطء المجاز والحذف وتنتج معناها اعتمادا على موقع كل وحدة بالنسبة للوحدات الأخرى »[2].

فالخطاب المرئي لا يكون نقلاً حرفياً للواقع وإنما هو عبارة عن حرفية في استخدام عدسة الكاميرا وتوحيدها مع سائر التقنيات بالطريقة التي يجد فيها صانع الصورة مبتغاه فيضيف لها لمسته الخاصة لتؤثر في المتلقي.

« والسينما بوصفها ضرباً من الإبداع الزمني، كان لابد للتنظير السينمائي أنْ يلتقي بالنظير الرمزي الأم، وهو الخاص باللغة ولهذا كانت السينما لغتها الخاصة التي لا تعتمد على النص المجرد بقدر ما تتشكل على حركة الصورة، والإيماءات مع مصادر الفعل والحوار المحرك للحدث، إضافة لعاملي الزمان والمكان والشخصيات الدرامية، وهي جميعاً تقوم على استكمال الصورة في كتابة أي سيناريو خاصة السينمائي »[3].

---

[1]– مفيدة التلاتلي، الصورة و تجلياتها في بنية الخطاب الفيلمي، مجلة فتوحات، ع 04، جانفي2017م، ص 101.

[2]– صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، ط01، القاهرة– مصر، 1997م. ص 11.

[3]– فهد توفيق الهندال، مقالة مجلة العربي، الكويت، ع 672 ،نوفمبر2011م،ص 57.

تعتبر السينما من أهم مجالات التحليل السيميولوجي لما ينصب اهتمامها بجميع الأبعاد الدلالية الرمزية، وبما أن العلامة تتغير بتغير حياة المجتمع، فتتيح بذلك للتحليل السيميولوجي التعامل مع كل المتغيرات ودراستها، وبما أننا نعيش في محيط يسوده عصرنة الصورة بأنواعها التي تنتج لنا نصوصا يتناولها المنهج السيميولوجي بالنظر إليها برؤية نقدية لفهم واستقراء الرسائل ما تتضمنه الصورة الفيلمية من خطابات خفية متعددة لامتناهية وتتشكل الصورة بشقيها الأيقوني والدلالي لتؤثر وتبني وجهة نظر متعلقة بثقافة ما لتفصل العقول وتسيطر على العواطف وتكسب الرأي العام، وذلك بحسب المعنى الذي تنتجه العلامة في مختلف السياقات، ونتوصل أن الفيلم السينمائي هو كتلة من العلامة المتعددة فيما بينها لتشكل لنا مجموعة من الدلالات المتنوعة اللامتناهية، وهذا الذي يجعلها تلتقي بالمنهج السيميولوجي، ليقوم بدراسة ما تحمله هاته العلامة وعلى ما تدل إليه.

« إنَّ دراسة الصورة الفيلمية تتيح لنا الاطلاع على مدى غناها، وتعدد مضامين خطابها حيث نستطيع كشف دلالتها المتعددة، والإحاطة علما بما تمليه علينا من قيم للسيطرة علينا، خاصة أننا نعيش في عالم طافح بالصور السينمائية، والتلفزيونية والإشهارية المهندسة سلفاً لتحقيق أهداف قريبة أو بعيدة »[1]؛ فإذا كان أساس الشعر البيت، وأساس الموسيقى الإيقاع، فإنَّ أساس ومعنى السينما هي اللقطة أو الصورة.

[1]– ينظر عادل بوديار، فيلم (v for vandetta)، الربيع العربي استشراف أم تخطيط ؟ صحيفة فرانشيفال. 2017/03/20م، تاريخ الاطلاع : 2018 /04/16، الساعة: 12:00، الموقع: https://francheval.com

8-1 الصورة الإشهارية للفيلم (دراسة سيميولوجية):

الصورة الإشهارية لفيلم الوهراني

إن الصورة الإشهارية التي اعتمدها المخرج للفيلم تشكل انسجام دلالي بين ما هو لغوي وما هو سينمائي لتتراكب وتتأثر الواحدة بالأخرى، فتخلق بذلك صورة فنية تعبيرية يذهب **إيريك بويسنس** (**E.Bussens**)، إنَّ الصورة نسق دلالي قائم بذاته، لها وظيفة أساسية في التواصل وليست حشوية فيه بالنسبة إلى العلامة اللسانية الطبيعية، بل إن اللغة

في الكثير من الأحيان تحتاج إلى مثل هذه النظم السيميولوجية لتحقق وظيفتها التبليغية فهي إنْ كانت دالة دلالة رئيسية، إلا أنها لا تستطيع احتكار الدلالة[1].

إنَّ التوافق اللغوي والنظام الأيقوني يحقق وحدة تفاعلية تتشارك بشكل أساسي في تجديد منحى الدلالات باختلافها وتعددها.

ومع تحليل الصورة الإشهارية للفيلم تبين أنَّ المخرج اعتمد على مجموعة من المؤثرات البصرية والتواصلية لخلق الإحساس بالفيلم بحيث أصبحت الصورة حليفة مع النص، وذلك بإعادة بناء التفاصيل العادية بنظرة فنية مختلفة يملأها الطابع الجمالي، لتنعكس وتكشف في النهاية عن أغوار دلالاتها التي لا يدركها سوى المخرج في ذاته.

أ-وضعية الجسد:

« إنَّ علاقة الإنسان المعاصر بجسده والتي يمكن التعبير عنها خلال المظاهر الاجتماعية والثقافية والتكنولوجية الحديثة لا يمكن فهمها إلا خلال فهم تاريخي لوعي الإنسان بجسده، وحيث يوجد الإنسان في الزمن والتاريخ هو وجود جسدي في الأساس، ومن ثمة فموضوع الجسد مشتبك مع التاريخ بقوة، ولكنه مثل أيْ موضوع ثقافي آخر يخضع لاختلافات تعبر عن خصوصيات الثقافية لكل مرحلة من مراحل التاريخ »[2].

إنَّ الجسد هو تلك الثقافة واللغة المعبرة عن دلالات مختلفة « من هذا الجسد الأخرس تنفجر اللغة وبحركاته وإيماءاته وإشاراته الناطقة بأسمائنا المعبرة عنا ترتسم إنسانيتنا وكينونتنا ووجودنا هو جسدنا وهويتنا هي جسدنا، فجسدنا موطن المفارقات: موضع الآتي والمنصرم والجديد والقديم والطفولة والشيخوخة والفرح، واليأس، والألم، والأمل، والمستور

[1]- ينظر عادل بوديار، الخطاب الإشهاري من الترويج إلى تأسيس ال قيم، صحيفة فرانشيفال، 2017/05/20م، تاريخ الاطلاع: 15/04/ 2018م، الساعة: 13:12، الموقع: https://francheval.com

[2]- سيد الوكيل، ثقافة الجسد، نصوص مفتوحة، 04 فيفري2007م، تاريخ الإطلاع 2018/04/11، الساعة: 14:00. الموقع : www.arabicst.net

والمكشوف، والأنا، والأخر، والظاهر والباطن، كل هذا أنا وأنت بل نحن جميعاً لأننا كلنا جسد »[1].

فالجسد هو تلك البنية التي تعمل مع كل تحركاتها أو تصرفاتها معاني خاصة، لتعمل هذه الصورة على تعزيز شخصية جعفر لتحتل الواجهة فكأنها تعبر عن البطل الإشكالي الذي يصنع أبرز الأحداث، ليقف منتصباً مبرزاً تلك القوة مشمراً عن ساعديه، ليعبر عن استعداده في خوض التجارب بأكثر حرفية وتميزاً، ليكون محور الحدث والمتحكم بزمام الأمور في ما يتعلق بحياته العملية والاجتماعية، فيستحوذ بوقفته على الحجم الكبير لتظهر عملية الفصل بينه وبين الشخصيات المصاحبة للشخصية الرئيسية في الصورة، لتعبر هاته الأخيرة عن الحياة المماثلة للقطار والتجارب التي مروا بها هي محطاته التي تدور حولها الأحداث لتتخذ هيئة الوقوف أيضاً بحجم أصغر خلف الشخصية الرئيسية بالاتجاه المعاكس لها "**شخصية فريد**". ليدل بهذه الوقفة على وعيه وأفكاره المعارضة التي تتضارب مع آراء زملائه موضحة تلك النظرة المختلفة والتفكير العميق قبل اتخاذ القرار وهذا ما يميز "**فريد**".

لتتخذ وضعية الجلوس كل من شخصية "**سعيد**" **وشخصية** "**حميد**" لتحيل على المقام والسلطة والمكانة المرموقة التي تتطلع لها الشخصية الطموحة، إذ نجد جلسة **حميد** تمتاز بالتفرد لتكون خلف ذراع الشخصية الرئيسية بالاتجاه الأيمن لها، وهذا للدلالة عن العلاقة الوطيدة التي بينهما لكن لا حب ولا مودة لا تعاطف ولا ألفة تجعل العلاقة مستمرة ليكون مصيرها الانفصال.

أما شخصية " **السعيد**" فتتمركز بالجانب المخالف أيْ الأيسر للشخصية الرئيسية، والتي لطالما كانت مساندة لهذا الأخير ومساعدة له.

وفي مجمل ملامح الشخصيات نجدها كلها تلتقي في زاوية واحدة هي تلك النظرة الطاغية على وجوههم في الصورة لتحل على الأفق العميق واللامحدود اتجاه المستقبل.

[1] – إيمان توهامي، سيميائية الجسد في رواية أحلام مريم الوديعة لواسيني الأعرج، إشراف نصر الدين بن غنسية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2013م، ص 23.(مذكرة ماجستير)

ب-الملابس والألوان:

أمّا عن شكل الملابس الذي اختاره المخرج كان لباساً كلاسيكياً فيه نوع من المعاصرة، إذ يعرف بأن الاستعمار في تلك الفترة قد خلف وراءه تقاليد اللباس خاصة إذا كانت مرهونة بمنطقة وهران غرب ولاية الجزائر، لتبرز الألوان دورها الأساسي في هذه الصورة وتعطيها أكثر إثارة لتختار الشخصية الرئيسية اللونين "**الأبيض والأصفر**" ليدل هذا الأخير على الحكمة والتفاؤل والنور والوضوح والثقة بالنفس كما يعني في آن واحد على دلالة أخرى « التضحية كالبقرة الصفراء، ويعني الخداع ويعني المرض ويعني الزيف، إلا انه ينفرد بمهمة دلالية لا يبتعد عنها وهي إنتاج الزيف والخداع »[1].

إنَّ"**اللون الأصفر**" يعمل وجهين دلاليين الأول هو الإشراق وانفتاح الشخصية وتفاؤلها بالمستقبل البعيد، وامتلاكه للثقة معتمداً على نفسه في نجاح عمله، مطلعاً على ما يدور حوله يتمتع بالقدرة على الإصرار والنجاح، غير أنَّ الوجه الآخر للون الأصفر رمزه هو التضحية والخداع التي تعرضت له الشخصية الرئيسية.

أما عن "**اللون الأبيض**" هو رمز الصفاء والنقاء « هذا اللون محبب إلى النفس لأنه يبعث فيها الراحة والطمأنينة وهو يدل على الطهر والبراءة » [2]، وهذا دلالة على أنَّ الشخصية امتازت بالإخلاص مع من حوله، يتمتع بالثقة والصدق موجهاً آراءه بكل أريحية للآخرين لتحل هذه الشخصية إلى الاتزان الفكري والحيوية.

إضافة إلى "**اللون الأزرق**" الممتد على سطح الخلفية « اللون الأزرق فـإنه يشجع على الإبداع لأنَّ الناس تربط هذا اللون بالمحيط والمساء والحرية والسلام » [3]، فهو رمز

---

[1]- حنان بومالي، سيسيولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعر يعند صلاح عبد الصبور، مجلة الأثر،ع 31، 23ديسمبر2015م، ص 1451.

[2]- حنان عبد الفتاح، محمد مطاوع، الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية، مجلة الاتحاد العام للآثار بين العرب، ع18 ، (دت)، ص 423.

[3]- كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة، تقديم، محمد محمود، ط 01، دار مجد المؤسسة الجامعية، بيروت- لبنان، 2013م، ص 24.

التعبير عن الذات والسكينة والوضوح وحسب التواصل مع الآخرين فهو لون السماء والبحر ليعطينا هذا الأخير الإحساس بالراحة فهو العالم الواسع الممتد رمز الصفاء والنقاء والسلام والهدوء في ظاهره ورمز الغموض والندامة والغدر في أعماقه، كاتم الأسرار وكاشف الأقنعة فكأنما استعار المخرج رمزية البحر ليحيل على رسم الأحلام والآمال في هدوئه إلاّ أنّ عاصفته تدل على الدنيا وأهوالها واختلاف أحوالها بين الشخصيات لتكون رمزية السماء دالة على العلو والارتقاء والبناء التي سعت إليها هذه الشخصيات الطموحة لغد أفضل ليتوسط العنوان الفرعي.

(L'Algérie 1962، l'avenir est devant eux)

هذه الخلقية الزرقاء مبرراً ومحددا وجوده بالفصل في تلك الحقبة الزمنية أيْ بين مرحلتين الاستعمار والاستقلال ليوضح أنَّ هناك علاقة جدلية بين العنوان وملامح الشخصيات ليحكي بشكل صامت عن سيرورة زمن القصة، لتكشف لنا عن عالم جديد في حياة المجاهد وسط البحر، لتتحرك الأحداث وفق الأمواج بين مد وجزر، كالنقلة المباشرة التي آل إليها المجاهد من كفاح في الجبال إلى بحر واستجمام ، وهذه الصورة تجعلنا نطرح السؤال الآتي: ما علاقة المجاهد الجزائري بامتلاك اليخوت ؟ أمّا إذا ربطناها بسياق الفيلم نجد لها تفسيراً واحداً هو أنَّ المخرج له خلفية مشبعة بنظرة السينما الفرنسية للثورة التحريرية، ليأتي العنوان الرئيسي (**L'oranais**) أيْ اسم العلم الشخصي.

« فالاسم الشخصي هـ و الـذي يح ـدد الحال ـة العائلي ـة، ويح ـدد الهوية الوطني ـة والجنسي ـة »[1]. ليشمل هذا الاسم جميع الأحداث وحواراته في الفيلم فك نيته تدل على أحد المواطنين من ولاية وهران أيْ أحد الشباب الذين انضموا إلى الجهاد والثورة من أجل السلام والحرية.

[1]– جميل حميداوي، سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربية، مجلة صحيفة المثقف ع4249 ، (دت)، تاريخ الاطلاع، 2018/03/12، الساعة: 13:30، الموقع: www.almothagef.com

8-2 قراءة في العنوان (الوهراني):

إن أول ما يلفت انتباهنا مع بداية الفيلم هو "**العنوان**" باعتباره هو المفتاح الرئيسي الذي يسهل علينا عملية تفكيك لرموز النص المعروض والتعمق في ما يحيل إليه، بما أنه الومضة الاستعراضية المغرية التي تجذب انتباه المشاهد منذ اللحظة الأولى من العرض السينمائي.

أ-تعريف العنوان:

-**لغة:** « (عَنْوَنَ) الكتاب عَنْوَنَةً، وعُنْوَانًا: كتب عِنوانه، (العنوانُ) : ما يستدل به على غيره ومنه عنوان الكتاب، (عَنَّاهُ) كلفه ما يشق عليه والكتاب: اتخذ له عنواناً [لغة في عَنَّنَ] » [1] .

-**اصطلاحا:** يقول "**بارت**" « أنَّ العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيماً أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية » [2] ، أيْ أنه هو نسق لغوي يحمل دلالة معينة تحيل على ثقافة ما، فهو في حد ذاته نصٌ يتمتع برسالة تتضمن لغة فنية ضمنية تتوجه نحو المتلقي الواعي ليصبح ملزما بقراءته كبنية عميقة تعبر عن تيار فكري أو موقف ما أو اندماج لثقافة ما، ويلجأ المخرج لتسمية الفيلم السينمائي بعنوان " الوهراني" كرمز يختصر به الفكر الاجتماعي ليثير بالدرجة الأولى الحالة النفسية والفكرية للمشاهد إذن فمن هو الوهراني؟

---

[1]- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة النوري، ط03، دمشق- سوريا، (دت)، ص 633.

[2]- بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط01، عمان- الأردن، 2001م، ص 37.

وعلى حد قول "إلياس سالم" في إحدى حواراته هو« اسم لبطل مجاهد من وهران، فقط هنا أريد أن أؤكد إن كان قصة الوهراني لها بعدا تاريخيا من الثورة إلا أنني أركز على الزوايا الإنسانية التي تميز شخصية جعفر »[1].

فالوهراني هو المواطن المناضل الذي يقطن في ولاية وهران غرب الجزائر أيْ أنه رمز من رموز الأمة الجزائرية الذي قرض موقعه على الساحة الإقليمية وحتى العالمية.

لينتقل بنا المخرج إلى صورة فنية تحيلنا على حياة يسودها الغموض والإبهام، فاستعمل مساحة الصورة الفيلمية "**باللون الأسود**"، ليس ليدل على اللون في حد ذاته وإنما ليحيل الدال على مدلوله الأصلي ألا وهو الحالة الشعورية التي تكمنها آفاق مضطربة، كما يتخللها ذلك الجانب المستتر والمظلم والمعتم لم يكن واضحاً في القصة، لتأتي الكلمة الأيقونية الجوهرية المكتوبة باللغتين الفرنسية والعربية الدالة على ثقافتين مختلفتين والصراع الذي بينهما، ليميزها "**اللون الأبيض الوهراني** " باللغة العربية و(L'oranais) باللغة الفرنسية داخل تلك المتاهة السوداء ليكون جوابها الحقيقي السلام الداخلي الذي لطالما بحث عنه الوهراني وسط ذلك الاضطراب، لتعلن عن قضيته المأساوية التي تتعلق أساساً بحياة **جعفر**، لتتيح لعقل المتفرج في تخطي المسافات محتملاً أنَّ حدثاً ما أو واقعة ما ترتبط بهذا

[1]– محمد علال، "**الوهراني**" ولد بعد أربع سنوات من العمل المستمر 05 سبتمبر 2014، تاريخ الإطلاع، 2018/04/18م. الساعة: 19:00، الموقع: www.elkhbar.com

الاسم بشكل خاص، فكأنها الكلمة المغناطيسية التي أشهرها المخرج على الواجهة ليخلق جاذبية بين المرسل والمخرج لتنتج لنا في الأخير عملية الفهم والتأثر بالرسالة.

9 صورة المجاهد قبل الاستقلال (الصور المثالية):

تميزت صورة المجاهد في الذاكرة الوطنية بالانجازات البطولية خلال ثورة التحرير الوطنية، وهذه الفترة المعتبرة من تاريخ الجزائر النضالي عايشها المجاهد لحظة بلحظة والتي جسدها المخرج الياس سالم في فيلم "**الوهراني**" في مدة قصيرة في بداية الفيلم، ليكشف لنا عن صورة المجاهد فبل الاستقلال على أنه شخصية مثالية تتنازل عن طموحاتها مقابل مصلحة الوطن، وقد تجلت هذه الصورة بشكل واضح في ملامح الشخصيتين "**جعفر**" و"**حميد**".

أ -**شخصية جعفر "الوهراني":**

هو بطل الفيلم وأبرز شخصياته إذ يعرف **ريموند كاتل** الشخصية « هي ما يمكننا من التنبؤ بما سيفعله الشخص عندما يوضع في موقف معين، ويضيف: إنَّ الشخصية تختص بكل سلوك يصدر من الفرد سواء أكان ظاهرا أم خفياً »[1]، إذ تتسم شخصية "**جعفر**" في

[1]– محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، ط01، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية– مصر، 1987م، ص 40.

بداية الأمر بالإلتزام في الحياة اليومية العادية "**أسرة أصدقاء**" إلا أنه حصل أمراً لم يكن في الحسبان في أحد الأيام جعل هذه الشخصية تتخذ مسارا جديداً في حياتها على غير المعتاد، وهو الانخراط في الثورة التي تردد في بادئ الأمر في الولوج إليها، ولكن مع تغير الأحداث المحيطة به ساهمت في تحفيزه ودفعه واستثارته نحوها.

فجعلت إيمانه أكثر عمقاً، بحيث أنه فضل تحقيق المصلحة الوطنية على مصلحته الشخصية فاتصفت بالبطولة وكانت رمزاً لرفع راية الحرب من أجل الحصول على راية الاستقلال، ولتحقيق هذه الغاية لابد من وجود ثمناً لدفعه، ألا وهو التضحية والفداء، وكان شعار هذه الشخصية طيلة فترة الثورة، الشجاعة قيمة يجب التحلي بها، والجهاد قيمة يجب ممارستها، والعدالة قيمة لابد من تحقيقها والدفاع عن أرض الوطن سواء بالأقوال أو الأفعال، كما اتسمت بالإتزان والوقار فبدت ملامحها على أنها شخصية قوية تتميز بالإخلاص والكفاءة مسؤولة عن كل ما يتبادر منها، وهذا الذي جعلها بالدرجة الأولى تلتزم بواجبها الوطني، فالوهراني هو "**الصورة الرمزية**" للمجاهد الذي لا يهاب الموت أيْ البطل المتعدد الأشكال البطل النبيل والآخذ بالثأر يجسد الشجاعة الفردية الوطنية الذي يحاول دحض قوى المستعمر الذي تسعى للسيطرة واستغلال الشعوب، بصفة أخرى لا يستسلم ولا يستكين يبقى على موقفه ومستعد بما أوتي من قوة للتضحية بكل شيء في سبيل تحقيق الهدف المنشود.

هو الإنسان الثوري الذي يرفض أنواع العبودية حالما بغد أفضل وفي إطار ما سبق يروي **حميد** القصة التالية عن شجاعة "**الوهراني**" في شتاء 1957م، في جبال القبائل مجموعة من المجاهدين الجدد الذين انضموا إلى الثورة وكانوا حديثي العهد في المعارك المسلحة، فوجدوا أنفسهم وجهاً لوجه مع قوات الاستعمار المدربة والمسلحة جيداً فوقع اضطراب شديد في صفوفهم، لولا شجاعة رجل واحد الذي وحد الصفوف وموقع الجنود ليحدث فارقاً في تلك المعركة ويخرج جنوده من الهلاك وهو " **الوهراني**"[1].

[1]– فيلم الوهراني، الدقيقة 27 و28 ثانية.

وهذا الأخير أعتبر وسام الثورة حيث شكل في تاريخه قفزة هائلة إلى الأمام، وذلك بتدمير كل أنواع التسلط والعلاقات الظالمة والاستغلال، أيصل رجل متحدياً أكثرهم قدرة على فتك العدو بفرض لغة الرشاش لحنا في شامخات الجبال ليرسم تاريخا ساطعا يشع نوره عبر الأزمان، وبأبسط الوسائل آنذاك، بالرغم من العدة والعتاد التي أعدها العدو، إلا أنَّ الإمكانيات المتواضعة لدى المجاهد وزاده الوحيد هو حبه للوطن والإيمان به أجبر كل من حوله على أنْ يلتفت إلى قضيته فحاز على احترام الكل لنبل القضية التي جاء بها ورفع لواءها.

ب – شخصية حميد:

وهو ثاني شخصية فاعلة ومساعدة في أحداث الفيلم، ظهرت ملامحها من خلال مشاهد الفيلم الأولى على أنها شخصية محبة للمرح والاستمتاع وأيضاً مندفعة وجريئة.

ففي المشهد الإفتتاحي للفيلم لم تكن تظهر على **حميد** علامات القلق والتوتر بحكم أنها فترة الثورة التحريرية بالعكس كان متأنقاً يبدي استمتاعه بقيادة السيارة حيث كان يقول لصديقه **جعفر** « وشبيك مقلق أنا نسوقو برك وشبيك أنا في اللوتو راك تسوق كل يوم في اللوتو بروفيتي شوي ياخي عروبي» [1] ، مما جعل جعفر يستهزء به ويوجه له عبارات توبيخ على تصرفاته، رغم ما تلقاه **حميد** من صديقه إلا أنه لم يصارحه بحقيقة انضمامه إلى صفوف جيش التحرير الوطني، فبعد اكتشاف **جعفر** لأمره عاتبه عن إخفاءه لهذا الأمر فأخبره **حميد** «**سر الخاوة جعفر**» [2]، وهذا ينمُّ على أنها شخصية مسؤولة يعتمد عليها في المواقف الصعبة، فقد أدى حميد واجبه تجُاه وطنه بكل صرامة وسرية هذه الصورة الحقيقية للمجاهد الشاب، والتي تجسدت في **فيلم** "**الوهراني**" في شخصية **حميد** فمن خلالها نقل لنا المخرج إلياس سالم واقع الشاب الجزائري الذي علّمته الثورة أنْ يكون شخصاً مسؤولاً عن

[1]– فيلم الوهراني، الدقيقة:16.

[2]– فيلم الوهراني، الدقيقة07 و12ثانية

وطنه قبل أنْ يكون مسؤولاً عن نفسه، لذلك انظّم إلى صفوف المجاهدين في سرية من أجل سير الخطط المحبوكة من قبلهم ضد المستعمر بنجاح، وحتى لا يكتشف أمرهم.

هذه الصورة المثالية لم تدم طويلاً في الفيلم فالمخرج أضاء جانباً صغيراً من شخصية المجاهد في فترة الإستعمار والتي كانت قصيرة مقارنة بمدة الفيلم الطويلة نوعاً ما.

10 - صورة المجاهد بعد الاستقلال:

بقيت صورة المجاهد في ذهنية الشعب الجزائري مقترنة بالتضحية والنضال فهو لا يقل شأناً عن الشهيد، لأنه الرجل الذي عاش أحوال الحرب وعاد من الموت بأعجوبة لذلك ينظر له الشعب نظرة احترام وتقدير وثناء على ما قدمه في سبيل تحرير الجزائر، فلا يمكن إقناعه بالعكس أو سرد أخبار مخالفة لما في مخياله، من الصورة المبنية على القداسة لذلك يبذل جهد في التعريف بهذا الرمز خاصة مع الأجيال الجديدة التي لم تعرف الفترة الإستعمارية، في المقابل نجد مجموعة من الأشخاص المشبعين بالثقافة الفرنسية يخلفون التاريخ بتقديم صورة مشوهة عن المجاهد الذي قدم كل ما يملك لمواجهة الإستعمار وتحقيق الإستقلال.

أ-شخصية جعفر "الوهراني ":

كانت الشخصية بعد الاستقلال نسق متحرك من الثقة والاستقلالية لما لها من كاريزما تثير الحواس فبرغم هدوئه الظاهر إلا أنه يحمل في داخله غضباً وتهيجاً مما جعل ملامح شخصيته تنقسم إلى وجهين، وجه يغلب عليه طابع الهدوء ووجه يطبعه الغضب وشخصية "**الوهراني**" تنتقل بحرية بينهما، كما اتصف بأنه رجل مستقل بكل ما تحمله الكلمة من معنى، فتغير الوعي الذي يحمله اتجاه الثورة مباشرة إلى الطموح نحو العمل الخاص به، فأصبحت تصرفاته نابعة ومتجهة نحو ما يفكر به وما يطمح إليه، ثم شيئاً فشيئاً نلتمس العوامل التي صنعت هذه الشخصية، وذلك لقدرته على تحويل نقطة الانقلاب والانكسار إلى قوة حقيقية قادرة غلى اتخاذ زمام الأمور والقرارات الحاسمة فهو يتفرد في شخصيته ليستخدم جميع مهاراته للحفاظ على سلاسة سير الأمور على أهبة الاستعداد لاغتنام فرص

الحرية والارتقاء بالعمل، فكان شعار هذه الشخصية الإتزان والاضطراب والصراع والتوافق، أربع كلمات تختصر أسلوبه لأنَّ هذه الصفات تخدمه بشكل كبير في علاقاته، بحيث نجده تارة متزنا من خلال تعامله مع الأمور ليكون متحفظاً هادئاً يسعى جاهداً في حياته للانسجام مع الخلافات والصراعات، كما يعكسها في حين لآخر حالة الاضطراب التي تعيشها الشخصية من الحالة الشعورية المتضادة الدالة على عدم الراحة المتعصبة والقلقة والتي نراها في شخصية **جعفر** بين الحين والآخر، نتيجة العديد من الظروف خاصة تلك التي تتعلق بالماضي ومحاولة دمجها مع الحاضر مثلاً إذا ارتبط الأمر بزوجته "**ياسمين**" وطفله "**بشير**" فتختلف معاملته مع الأشخاص باختلاف المواقف والأحداث وهذا ما تبرزه تصرفاته حين كان يتعامل مع ابنه "**بشير**" محاولاً إقناعه أنه ابنه وليس ابن أحد آخر وكذلك يظهر موقف جعفر المتعصب على من حوله، حين علم بما نادى المعلم الطفل"**بشير**" حيث أطلق عليه تسمية ابن الرومي أو القومي.

فيصل **جعفر** إلى ذروة الغضب ويثور منتقماً من المعلم من خلال نفوذ صديقه **حميد**، وكذلك الموقف الذي يصور لنا مهاجمة **جعفر** لصديقه **حميد** قولا وفعلا عندما علم أنَّ له يد بموت صديقه **فريد** لتنتقل الشخصية إلى مرحلة الصراع، وهو السعي المستمر للتخلص من الألم أو بعبارة أخرى من هذا الاضطراب الذي تعايش معه طوال الوقت، كأنه يجد نفسه في حلقة دوران مستمر لينطلق ويعود دائما لنفس النقطة، وهذا ما يؤثر في نفسية **الوهراني** ويجعلها مضطربة متعايشة وسط مجموعة من التناقضات أبرزها التناقض الداخلي لتحاول الشخصية التحكم بزمام الأمور وتنهيها بالتنقل إلى مرحلة التوافق أخيراً، لتتكيف وترضى وتتفاعل مع الحدث بشكل ملائم ويحدث هذا عند الوصول إلى الغرض الذي لطالما بحثت عنه الشخصية، فإنَّ كان الاضطراب هو سبب بداية الصراع فالتوافق هو النقطة التي تحسمه وتنهيه، فالشغف بالحياة وجاذبيتها جعلت الوهراني يقع بعض الأخطاء نتيجة نقص الخبرة، وكذلك تأزم الوضع في حياته الماضية جعلته يتعثر في حاضره وهذا ما يفسر سماته الانفعالية والأخطاء.

ولا يقصد بهذا الأخير الانحراف عن السبيل، فالصدمة التي مر بها **الوهراني** هي العامل الذي انعكس على حياته بالسلب والإيجاب، فإنْ كانت الأولى تأثر **الوهراني** بكل من ما يصدر من حوله لتترجم تلك المشاكل على شكل ردود أفعال سلبية جعلته يستسلم للضغوطات المؤذية له ولغيره أمّا من الناحية الايجابية نجح في بناء شخصيته وتقبل واقعه فانطلق من الفقر ليصل لخلق أسطورته الخاصة، بل شخصية طورت نفسها بإصرار واضح تحت ثقل المشاكل الاجتماعية.

ب-شخصية حميد:

بعد الاستقلال تغيرت شخصية "**حميد**" ظهر ذلك من خلال ملامح الشخصية التي تحولت من صورة الصرامة والجدية إلى صورة التسرع واللامبالاة بعد ما صار مسؤولاً حكومياً، الأمر الذي دفعه للتصرف كيفما شاء، لكن هذه التصرفات أثارت خلافات كبيرة بينه وبين أصدقاءه خاصة **فريد** الذي كان من المعارضين لسياسته ولم تكن سلوكات حميد ترضيه.

إنها صورة المسؤول الذي يستخدم مكانته ونفوذه لإشباع رغباته دون أنْ يعير أيْ انتباه إلى قيمة الصداقة التي جمعته مع رفقاءه الذين تقاسموا معه مآسي الاستعمار خلال حرب التحرير فكانت نتيجة تلك السلوكات تصدع العلاقة بين الأصدقاء، والغريب في الأمر أنَّ المخرج "**إلياس سالم**" أولى إلى هذه الصورة السلبية اهتماماً كبيراً، لذلك عمل على إبرازها في أغلب مشاهد الفيلم.

لكن لو ننظر إلى الأخطاء التي صدرت من **حميد** من زاوية أخرى نجدها أنها عبارة عن هفوات فردية متعلقة بحميد كشخص، ولا يمكن إلصاقها ب صورة المجاهدين، لأن ما يقوم به الفرد نابع من رغباته الذاتية ولا علاقة للجماعة بقراراته، فهذه الشخصية لطالما حلمت بالاستقلال مثلها مثل أيّ مجاهد كرّس حياته لهذا الواجب الوطني وعندما يمرض ويدخل المستشفى يندم على الكثير من تصرفاته ويأمل في أن يصلح ما فيه من أخطاء وما يؤكد ذلك المشهد الأخير يقول :«أحب الإستماع للممرضات لأنهم يأتون ويشتكون لي كثيراً

وخاصة الأطباء، أنا ليس عندي عصا سحرية »[1] ، لكنه يجد أن ندمه جاء متأخرا ولم يبق ما يمكن إصلاحه.

ج-شخصية "فريد" الشخصية المعارضة لتصرفات "حميد" :

يتحدد الدور الذي يقوم به فريد في موثق المجاهد الذي ينادي بالحرية والديمقراطية، فكان لهذه الشخصية نمط خاص بها، كأنه الحافز الثوري أو عبارة عن صوت الضمير الذي يحاول تحفيزهم وتوجيههم حول المسؤوليات التي تترتب على حرياتهم واختياراتهم، فكان حاسماً في تقديمه لوجهة نظره يتحدث بثقة ويظهر موقفاً رافضاً لتلك الأفكار والقرارات السياسية المستأجرة لتحقيق المصالح الشخصية "خاصة تلك الصادرة عن صديقه **حميد**.

فلطالما أراد تسليط الضوء حول المسارات الصحيحة، فابتغى أنْ يجمع بين المبادئ الثورية والمصلحة التي تخدم الوطن لا غير، هو المفكر الواعي الحكيم والعين المبصرة في تقدير الأمور، باعتبار أنَّ المنصب وحب السلطة الذي آل إليه "**حميد**" يحجب عنه الرؤية، ليبتعد كثيراً عن فحوى القضية التي حارب لأجلها، إلا أنَّ توجهاته ومبادئه التي لم يتخلى عنها فريد قط، فاتخذ بذلك موضع السحر الذي انقلب على الساحر لتنقلب ضده أرائه وتزجه في قائمة الأموات.

11 -الصورة السالبة (المواقف بعد الاستقلال):

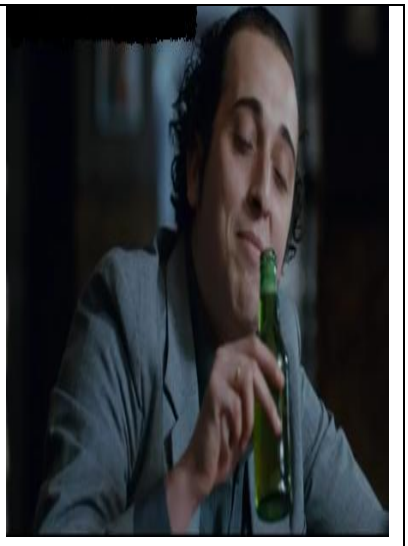
يعمل الفيلم السينمائي على ترجمة الواقع، لكن هذه الترجمة ليست حرفية كما يظن البعض فصانعي الأفلام يتصرفون في بعض الحقائق بطريقة تتماشى مع أفكارهم وتخدم آراءهم وتصوراتهم الخاصة، فيجسدونها في صور قادرة على غزو أذهان المتفرجين وتدفعهم إلى تغيير نظرتهم والتشكيك في أمور قد تكون مقدسة ومن الصعب المساس بها.

وفيلم "الوهراني" يعكس بوضوح أن المخرج إلياس سالم عمد من خلال فيلمه إلى عرض مشاهد تجسد فكرة أراد إبرازها بشدة، إنها مشاهد لو أرجعناها إلى سياقاتها الاجتماعية والثقافية لوجدناها بعيدة كل البعد عن قيمنا كما أنها تحمل الكثير من الدلالات

[1]- فيلم الوهراني، ساعة و54 دقيقة وعشرين ثانية.

والرموز التي تتناقض مع معطيات المجتمع الجزائري كمجتمع مسلم . ليس ذلك فحسب بل وحاول عن طريق بعض الصور والتي لا يمكن وصفها إلا بالسالبة أن يسيء إلى صورة المجاهد بعد الاستقلال ليدخل المشاهدين في دوامة من التناقضات، ولقد تمحورت تلك الصور السالبة في المشاهد التالية:

أ-الحضور المبالغ فيه للخمر:



لقد احتوي الفيلم مذ بدايته إلى نهايته على مشاهد تتعلق بشرب الخمر بشكل مبالغ فيه وهذا ما لم يتعود عليه المشاهد الجزائري في أفلام الثورة، فقد انتهج المخرج طرق تغيير في مستويات الفيلم فكانت أولاً من حيث صنعه، أمّا ثانية من حيث الطريقة التي يشاهد بها وأخيراً من حيث الجدال الذي أثير حوله، حيث كانت هناك مجالس خمر وحفلات على الطريقة الأوروبية .

فعلى حد قول "**رولان بارت**":« تشعر الأمة الفرنسية أنَّ النبيذ نتاج خاص بها »[1]، وهذا يفسر بأنَّ الخمر هو إرث الثقافة الفرنسية، ويتضح لنا بأنَّ المخرج "إلياس سالم" كأنهما سار على منوال الأفلام الفرنسية في طريقة حرص الحفلات باعتبار أنَّه منمياً للفكر الفرانكفوني، وهذا ما أثر على توجيه في صياغة وقولبة هذه المشاهد الاحتفالية العمرية،

[1]- رولان بارت، أسطوريات أساطير الحياة اليومية، تر: قاسم المقداد، (دط)، دار نينوى، 2012م. ص 90.

وذلك إثر رمزية هذا الأخير في الثقافة الفرنسية لاتسامه بقوة المركز وهيبته ودلالته على ثقافة أو إنتماء معين ومظهر للمقام الأعلى، على غرار الحضارة العربية التي عرفت الخمر قبل، وبعد الإسلام، فأمّا قبله فكان امتلاكه فيه نوعاً المفاخرة وفخر بالجاه إلى أنْ جاء الإسلام فحارب الخمر وحزمة وأصبح منبوذاً داخل المجتمعات العربية الإسلامية المحافظة، ومنذ ذلك ظلَّ ضمن الموروثات السيئة التي ينظر إليها بعين دانية فكان من يتعاطاه من المغضوب عليهم ويوصم وصماً شيعاً في المجتمع العربي وعلى هذا الأساس استمدَّ اسم "**المجاهد**" في ثورتنا المجيدة من الصبغة الإسلامية بدل اسم "**المحارب**"، وانقلبت تسمية "**القتيل**" باسم "**الشهيد**". وبذلك فإنَّ طابع الثورة ومعانيها مستلهمة من الدين الإسلامي.

وهذا يفسّر الجدل الكبير الذي أثير في الجزائر، وذلك بسبب الصورة التي طرحها "**إلياس سالم**" في فيلمه **الوهراني** "**المجاهد الجزائري السكير**".

فجرأته المبالغ فيها والتي لا تتماش مع عادات وطبيعة العائلة الجزائرية من صور تبرج واختلاط المعازف االموسيقية، وهذا ما نراه في العديد من المشاهد التي يعاقرون فيها كؤوس الخمر، وذلك على حسب طلبهم، كما في أحد المشاهد التي تجمع سعيد ورفيقه في الأمن وهو يطلب منه إحضار الخم ر وفي مشهد آخر يظهر الوهراني وهو في المطعم الليلي يطلب زجاجة خمر من نوع « الوسكي »[1]، لتتوالاها الكثير من المشاهد التي يشربون فيها الخمر، على تعدد المواقف، مما جعل البعض يصفها بالممارسات الغير أخلاقية، لأنه عكس النظرة التي يحملها المجاهد على أنه حاملاً لرسالة مفادها إعلاء كلمة الحق ودحر المستدمر الغاشم، لأرض عربية مسلمة مدافعاً عن قضيته بفكره وماله ونفسه كما فعل أسلافه في الجيوش الإسلامية ليجعلنا نرى المجاهد المستمتع بالخمر والنوادي الليلية ولعلَّ هذا ما دفع البعض إلى مطالبة البعض بمنع بث الفيلم في القنوات الجزائرية لشيئين: أوَّلهما لما فيه من تشويه لصورة المجاهد الجزائري أمَّا السبب الثاني: لا يمكن مشاهدته ضمن العائلة، بل يتجاوز هذا الأمر إلى متابعة المخرج قضائياً، ولعلَّ التصريح الذي قاله المخرج

[1] – فيلم الوهراني، من الساعة، 01:49:01 إلى 01:06:01.

زاد الطين بلة ليحصره في دائرة الانتقادات. « إنَّ البعض يعرض الفيلم بسبب تفاصيل حمقاء شيئاً ما على غرار شرب الخمر، وشأن هذه المسألة ذكرهم العديد من الصحفيين أنْ بعد الاستقلال كان المجاهدون هم من حصلوا على تراخيص بيع الخمر »[1].

ب-إهانة اللغة العربية:

حظيت اللغة العربية بمكانة مرموقة بين باقي لغات العالم، وقدْ انفردت بهذه العظمة لأنها لغة القرآن الكريم ، كلام **الله** ﷻ، **قال تعالى :**﴿ **بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ** ﴾ [سورة الشعراء الآية 195]، وهذا بدوره كاف للدلالة على ما تحمله هذه اللغة من جزالة في الألفاظ تجعلها تتسع لتشمل كل المعاني و« اهتمامنا باللغة العربية ينبع عن عقيدة دينية ثم عاطفة وطنية وقيم حضارية وضرورات اجتماعية، هي اللسان المبين الذي حفظه الله مع الذكر الحكيم وهي الوعاء الذي يوحي خيرات أهلها وتجاربهم ومعارفهم وفنونهم ومثلهم العليا وسائر ضروب ما تنتجه قرائحهم »[2].

وأهمية اللغة العربية نابعة أيضاً من كونها هوية الشعوب العربية والجسد الذي يعيد بواسطته إلى ثقافتنا الإسلامية، ولو أسقطنا كلامنا هذا على فيلم "الوهراني" وكيفية تعامل المخرج مع اللغة العربية لوجدناه ابتعد كل البعد عن قدسية هذه اللغة، بالإضافة إلى مشاهد الخمر والتي كان لها نصيب الأسد في فيلم "الوهراني" هناك صور أخرى أدرجها إلياس سالم في فيلمه لم تعجب الكثيرين ممن شاهدوا الفيلم لأنهم فهموا أنَّ وراءها غايات إيديولوجية مدروسة تهدف إلى الحط من قيمة اللغة العربية بدءا من عنوان الفيلم المكتوب باللغتين الفرنسية (**L'oranais**)، والعربية "**الوهراني**" وفيه عمد المخرج أنْ تعلو الكلمة المكتوبة بالفرنسية بحجم كبير على الأخرى المكتوبة باللغة العربية وبحجم صغير مروراً باللغة العربية والمتلفظ بها هو المجاهد الذي يعتبر قدوة المجتمع في الجدية والصبر عند الغضب فهو من

[1]- فيلم الوهراني، "مجاهدون" خمر وملاهي وضجة فارغة، مجلة 24، الإلكترونية ، تاريخ النشر،2010/11/14.

[2]- عز الدين صحراوي، اللغة العربية في الجزائر التاريخ والهوية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية. ع05،جوان 2009م، ص11.

وقف في وجه الإستعمار دون استسلام ولا تراجع، فكيف يصبح بعد الاستقلال شخصاً يعالج أموراً بسيطة بالتلفظ بكلمات منبوذة مثل: «**نعل دين**»[1].

من خلال هذه الألفاظ النابية والمبالغ فيها يتضح أنَّ المخرج إلياس سالم نقل للأخر صورة سالبة للمساس أو للإطاحة من قيمة اللغة العربية والتي تمثل اللغة الرسمية الجزائرية، وحين ربطها بالمجاهد أظهره على أنه شخص متسرع لا يتحكم في تصرفاته وأنَّ العبارات السوقية ولا جزء لا يتجزأ من حياته.

في المقابل فصل إلياس سالم اللغة الفرنسية والتي كانت مسيطرة طول مدة الفيلم وكأنَّك تشاهد فلماً فرنسياً، وجعل لها جميع الألفاظ المتحضرة وأسلوب الحوار الدال على سعة الثقافة والمستوى الفكري الراقي.

ليس ذلك فحسب ففي أحد المشاهد في مصنع الخشب يطلب العمال من جعفر التحدث باللغة العربية والتي تعبِّر عن الهوية الوطنية وعدم التّخاطب بلغة المستعمر.

لكنَه لم يهتم بذلك ويشك في القدرة على إيجاد بديل لمصطلحات فرنسية في اللغة العربية « وصورة جزائر الحرية هذه التي يصورها إلياس لا تكتفي بالابتعاد عن الأيقونة المثالية بل وتجعل في طيّاتها بعداً ساخراً هو استعمال جعفر (**إلياس سالم**)، وكان قائد

[1]– فيلم الوهراني، (الدقيقة 07 و11 ثانية).

حرب قبل أنْ يصبح رجل أعمال للهواتف الحديثة وساخر ذلك المشهد الذي يفضل فيه عمال تكلم الفصحى ولو بصفة تقريبية على تكلم العامية إذْ يرون أنها قريبة بلغة المستعمر، ولعلَّ هذه الأمثلة كفيلة باحتجاج القوميين على الفيلم فقال على سبيل المثال المؤرخ والأستاذ الجامعي **لحسن زغيدي للنهار تي في** أنَّ الفيلم يدافع عن الاستعمار »[1].

ج- تهويل المخرج للتصرفات الفردية التي قام بها الوهراني وحميد ومحاولة إلصاقها بالمجاهد:

صوَّر المخرج المغترب الفرانكو جزائري إلياس سالم مشاهد عديدة أظهر من خلالها نوعاً من التضخيم والتهويل والجرأة الكبيرة في تصرفات كل من "**جعفر**" و"**حميد**" وإيصالها إلى حد الذروة من الحالة الغير الطبيعية في سلوكاتهم على غير المتعود عليه، من الجانب الاجتماعي أو الأخلاقي كمجاهدين، إذْ جرى أداء كل من **حميد وجعفر** على نحو من الاندفاع العاطفي في سلسلة من المواقف التي لم تستحق ذلك الانفعال المبالغ فيه.

ومن بين تلك المشاهد نذكر موقف جعفر عند تلقيه خبر وفاة زوجته فيظهر انفعالاً هستيرياً غير متوقع من رجل صمد في وجه جيوش المستعمر لينهار بسهولة، فرغم قسوة الخبر إلا أنَّ المعروف عن الرجل الجزائري أنه لا يظهر ضعفه بل يكبت حزنه ينكسر ويموت واقفاً وفي هذه الحالة قلب المخرج الموازين ليحوله إلى شخص ضعيف ينقل من خلال تصرفاته الفردية فكرة مغالطة عن المجاهد، والحقيقة أنَّ المجاهد عاش قسوة المستعمرين ويتوقع منهم كل تصرف متدني فلا يفقد أعصابه بهذه الصورة:

[1]- فيلم الوهراني، "مجاهدون" خمر وملاهي وضجة فارغة، مجلة فرانس 24 الإلكترونية، تاريخ النشر2014/11/14 .

وبخصوص حميد فحقيقة هناك من المجاهدين من حصلوا على مكافاءات مختلفة بعد الإستقلال لكنهم سخروها لصالح البلاد إلا أنَّ إلياس سالم ربط شخصيته بمجاهد خادم لمصالحه.

12- الرؤية النقدية:

يعود الجدل مرة أخرى في الوهراني منذ سنوات العشرية السوداء فقد صوَّر جزءاً من نضال المجاهد في الثورة التحريرية الجزائرية إذْ تمثل الأحداث محطة جديدة تماماً عن سابقيها، ويعد هذا النموذج المعتمد ذات تنظيم خاص أو إستراتيجية تبتعد عن مهموم الملاحم وأبطالها؛ إذْ يعرف المجاهد بأنه البطل الثوري الذي يمثل صفة الكفاح عن الوطن بشتى الوسائل الذي يتوق للتضحية من أجل الحرية، إلا أنَّ مضمون الوهراني عكس توجهات المخرج وهي تصوير المجاهد في صورة منافية لحقيقته ، ولعلَّ هذا ما يدفعنا إلى الكشف عن اللبس بإعتباره هو المحور الذي تتزايد حوله مختلف الآراء والإنتقادات التي طرحتها مجموعة من الشخصيات المركزية والثقافية والدينية والسياسية، منذ عرضه الأوَّل، وذلك لأنه إمتاز بأيديولوجية مختلفة وعميقة تحاول أنْ تظهر الجانب المسكوت عنه وما خلف السطور الثورة فيحاول المخرج ببيانه من خلال طرح قضية يستكشف بها وقائع حول حياة المجاهد الجزائري، ويمثل هذا الأخير الهيبة والحكي عن وعي الشعب الجزائري وإيمانه

بالثورة والوطن وللمليون ونصف المليون شهيد، وهذا لأجل الحرية التي سلبها إياه المستعمر الفرنسي لما يحمله من شحنات كراهية وحقد الذي يعمد عل كل وسيلة لطمس الهوية ومحاربة اللغة العربية، فكانت جميع محاولاته تنصب في استهداف المجاهد الجزائري في عمل فني شديد التعقيد فقلب الموازين في تمجيد وقداسة الثورة وأبطالها إلى تصويرها برؤية خاصة مشحونة بأيديولوجية مغايرة.

كما أن طريقة المخرج "إلياس سالم" في عرض الأحداث من دمج موحد بين الصور والمشاعر الداخلية، يجعل المشاهد يرصد ردات الفعل بوضوح وهذا لا يعني أنْ نسير في إنتاجاتها الإبداعية جنباً إلى جنب مع التاريخ، لأنها في نهاية الأمر فن للتعبير بحرية وبالتالي لا غرابة لأن يكشف بطريقة جديدة عن جانب ما يحمله التاريخ وهذا ما صرَّح به الصحفي " فيصل ميطاوي" « السينما لابد أنْ تحترم التاريخ وتلتزم بحقيقة الأحداث دون تحريف ولا زيادة ولا نقصان لكنها لابد أنْ تتحلى بالشجاعة لتقول ما لم يقله التاريخ، وأنَّ تقدم للمشاهد حرب التحرير بأمجادها وهفوات البشر الذين صنعوها لأنَّ تصورهم على أنَّهم ملائكة خوفاً من النقد أو تلبية للذوق الجماعي » [1] وعلى الرغم من كل ذلك لا يمكن أنْ نتعامل مع الفيلم من الناحية السلبية فقط، فصور التقصير لا تعني نكران صور النَّجاح.

[1]– فيصل ميطاوي، لماذا يناهض الجزائريون الخيال في السينما، تاريخ الاطلاع:2018/04/19،الساعة:13:30،الموقع: www.annaser online .com

الخاتمـــــــة

عرفت الصورة السينمائية انتشارا واسعا في الآونة الأخيرة، نظرا لامتلاكها معجما خاصا قائما على مفردات الصورة الأمر الذي ساعدها على افتكاك مكانة بين مختلف الخطابات، فأضحت الصورة بذلك وسيلة من وسائل التعبير عن المجتمعات و آلية لإنتاج الدلالة ولما تمحورت الدراسة حول صورة المجاهد في السينما الجزائرية وجدنا فيه الموضوع المتشعب القابل للدراسة من جوانب مختلفة تفرضها طبيعة كل فيلم وهذا لا يعن عدم الوصول إلى بعض النتائج الموضوعية وهي:

- بما أن السيميولوجيا هي البحث عن الدلالة في كل الأنظمة لغوية كانت أم غير لغوية فقد شكلت الصورة ميدانا خصبا لتطبيق هذا المنهج.
- السينما تمثل الواقع أحسن تمثيل و تحول الخيال إلى واقع بحيث يقف المشاهد مندهشا أمام سحرها و تأثيرها عاجزا عن التفريق بين الصورة الوهمية و الصورة الحقيقة .
- اتخذت الجزائر من السينما وسيلة للكفاح وإيقاظ الوعي لدى الجزائريين .
- أن السينما الجزائرية كسرت الحواجز في بعض الأعمال لتعبر عن موضوعات كانت من الطابوهات وظهر ذلك في الصورة التي جسد بها إلياس سالم المجاهد في فيلمه، كما أن صانع الفيلم لا يتقيد حتميا بالواقع بل يبث رؤيته في الفيلم وفق توجهه الفكري و الثقافي و السياسي.
- الصورة السينمائية عمل إبداعي عملت على ظهورها جملة من التقنيات لذلك فالتحليل الفيلمي يستدعي الرجوع إلى كل واحدة من هذه التقنيات لملامسة الدلالة التي لا تنحصر على مستوى الصوت والصورة فقط.
- مضمون فيلم الوهراني و الرسالة التي حملها كانت معاكسة تماما لمضمون الأفلام المنتجة سابقا خاصة التي تمحورت قصتها حول الثورة التحريرية حيث قلب الموازين على المستوى الثقافي والأخلاقي .

- قراءة الصورة السينمائية لا تعني الاكتفاء بالمعنى المباشر و الظاهر بل على الباحث أن يتعدى ذلك من خلال الغوص في العالم الذي تمليه تلك الصورة للوصول إلى المعنى الحقيقي و المقصود فيها.

قائمة المصادر والمراجـــع

قائمـة المصـادر والمراجـع:

- **القرآن الكريم: رواية حفص.**

أولا: المصـــادر العربيـــة:

1. إبراهيم مصطفى حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، (ج1)، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا، 1989م.
2. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط،(ط 03)، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، (د ت).
3. ابن منظور، لسان العرب، (م 08)، (ط 01)، دار صادر، بيروت– لبنان، 2004م،

ثانيا: المراجع العربيـة:

1. أحمد بدر، الاتصال بالجماهير بين الأعلام والتطويع والتنمية،(د ط)، دار قباء، القاهرة– مصر، 1998م.
2. أحمد دعدوش، قوة الصورة كيف نقاومها وكيف نستثمرها، (ط 01)، دار ناشري،(د م)، 2014م.
3. أحمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، (ط 4)، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، 1987م.
4. بسام العسيلي، المجاهدون الجزائريون،(ط 01)، دار النفائس، بيروت ، لبنان، 1986م.
5. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان،(ط 01)، وزارة الثقافة، عمان ، الأردن، 2001م.
6. جميل حمداوي، التواصل اللساني والسيميائي التربوي،(ط 01)، مكتبة المثقف، المغرب، ، 2015م.

7. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، (ط 01)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان. 1994م.
8. حنون مبارك، دروس في السيميائيات، (ط 01)، دار توبقال، الدار البيضاء ، المغرب، 1987م.
9. رضوان بلخيري، سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيق،(ط 01)، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2016م.
10. رضوان بلخيري، مدخل إلى وسائل الإعلام والاتصال. نشأتها وتطورها، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2014م.
11. سعيد بن كراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س. بيرس، (ط 01)،المركز الثقافي العربي،2005م.
12. سعيد شيمي، الصورة السينمائية بين السينما الصامتة إلى الرقمية، تق: أحمد الحضري، (ط01)، الهيئة العامة بقصور الثقافة، القاهرة– مصر، 2013م.
13. سمير الزغبي، جماليات السينما نظرية وتقنية إنشاء الفيلم، (ط 01)، دار نقوش عربية، تونس، 2010م.
14. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، (د ط)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005م.
15. صالح أبو إصبع وآخرون، ثقافة الصورة في الفنون، (ط 01)، دار مجد لاوي، عمان، الأردن، 2016م.
16. صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، (ط 01)، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1997م.
17. عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي قراءة سيميائية، (ط 01)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1994م.

18. عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة –الصورة بين الفن والتواصل–، (د ط)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2014م.

19. عبد القادر التلمساني، فنون السينما، (د ط)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2001م.

20. عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، (ط 02)، دار المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان. 1996م.

21. عبيدة سبطي، نجيب بخرش، مدخل إلى السيميولوجيا،(ط 01)، دار الخلدونية، الجزائر،2009م.

22. عدي عطا الله، أثـر التوظيف التاريخي في صياغة السيناريو وصياغ ـة الفيلم السينمائي، (ط 01)، دار البداية، عمان، الأردن، 2011م.

23. علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، (د ط)، دار المعارف، القاهرة، مصر، 2003م.

24. علاء مشذوب، الصورة التلفزيونية الألفة...الفرجة...التكرار، (ط 01)، دار الأيام، عمان، الأردن، 2016م.

25. فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة ،(ط 01)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،2012م.

26. فؤاد أحمد الساري، وسائل الإعلام النشأة والتطور، (ط 01)، دار أسامة، عمان، الأردن، 2011م.

27. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، (ط 01)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الجزائر، 2010م.

28. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة ، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، (ط 01)، مؤسسة الوراق عمال الأردن ، عمان، 2008م.

29. كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة، تقديم، محمد محمود، (ط 01)، دار مجد المؤسسة الجامعية، بيروت ، لبنان، 2013م.

30. محسن بوعزيزي، السيميولوجيا الاجتماعية، (ط 01)، دار مركز دراسات الوحدة العربية، الحمراء، بيروت، لبنان، 2010م.

31. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، (ط 01)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1987م.

32. محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، (ط 01)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987م.

33. محمد منير حجاب، وسائل الاتصال نشأتها وتطورها، (ط 1)، دار الفجر، القاهرة، مصر، 2008م.

ثالثا: المراجع المترجمة:

34. آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، تر: وداد عبد الله، مر: هاشم النحاس، (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1989م.

35. آن إينو وآخرون، السيميائية (الأصول– القواعد – والتاريخ)، تر: رشيد مالك، مر: عز الدين المناصرة، (ط 01)، دار مجدلاوي، عمان ، الأردن، 2008م.

36. برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، (ط 02)، دار إفريقيا الشرق،بيروت، لبنان، 1964م.

37. جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري، مر: جوزيف شريم، (ط 01)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2013م.

38. دانيال تشاندلز، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مر: ميشال زكرياء، (ط 01)، دار مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، لبنان، تشرين الأول (أكتوبر) 2008م.

39. رولان بارت، أسطوريات أساطير الحياة اليومية، تر: قاسم المقداد، (دط)، دار نينوى، 2012م.

40. سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، تر: عبد الله عويشق، (د ط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق– سورية، 1997م،

41. فردينار دي سوسير، علم اللغة العام، تر: بونيل يوسف عزيز، مر: ملك يوسف الطلبي، (د ط)، دار الآفاق العربية، بغداد، العراق، (دت).

42. مارسيلو باسكال، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحميداني وآخرون، (د ط)، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، المغرب– 1987م.

43. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، (باب f)، جامعة باريس، (د ت).

44. يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، (ط 01)، مطبعة عكرمة، دمشق، سوريا، 1989م.

رابعا: المراجـع الأجنبيـة:

45- Laurent Guerrero: voir, comprendre et analyser les images, Paris, France, 22 avril 2004.

خامسا: المجـــلات:

45. إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، ليبيا، العدد 16، 1أفريل 2014م.

46. جمال شعبان شاوش، قراءة في سيميولوجيا الصورة السينمائية، الملتقى الدولي السادس (السيمياء والنص الأدبي).

47. جميل حمداوي، أنواع الصورة، صحيفة المثقف، العدد 0226/4192، 2018م.

48. جميل حمداوي، أنواع الصورة، صحيفة المثقف، العراق، العدد 0226/4192، 2018م.

49. جميل حميداوي، سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربية، مجلة صحيفة المثقف العدد 4249، (دت).

50. حنان بومالي، سيسيولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعر يعند صلاح عبد الصبور، مجلة الأثر، العدد 23، 31 ديسمبر 2015م.

51. حنان عبد الفتاح، محمد مطاوع، الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية، مجلة الاتحاد العام للآثار بين العرب، العدد 18، (دت).

52. سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، جامعة عبد الرحمان ميرة، العدد 13، بجاية، الجزائر، 13 جوان 2015م.

53. طارق عابدين، إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الإنسانية والإقتصادية، العدد 01، يوليو 2012م، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

54. عبد الحق بلعباد، سيميائيات الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر–ثقافة الصورة في الأدب والنقد، دار مجد لاوي، عمان، الأردن، 2008.

55. عز الدين صحراوي، اللغة العربية في الجزائر التاريخ والهوية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، العدد 05، جوان 2009م.

56. فاروق عابدين إبراهيم عبد الوهاب قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، ع 01، 06يوليو 2012 جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

57. فهد توفيق الهندال، مقالة مجلة العربي، الكويت، العدد 672، نوفمبر2014م.

58. مجلة السينما العربية، القطاع العام في السينما العربية، ماله وما عليه، العدد01، شتاء 2015م.

59. محمد إقبال عروي، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر، الكويت، (مج24)، العدد03، 1996م.

60. محمد داني، في ماهية السيميائية والصورة، مجلة سيميائيات،العدد 01 مايو2013م، المغرب.

61. محمد سالم، عبد القادر الشريف، جماليات الزمان والمكان في السينما، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 02، جامعة سبها. ليبيا.

62. مفيدة التلاتلي، الصورة و تجلياتها في بنية الخطاب الفيلمي، مجلة فتوحات، العدد 04، جانفي2017م.

سادسا: الرسائل الجامعيـة:

63. إيمان توهامي، سيميائية الجسد في رواية أحلام مريم ال وديعة لـ واسيني الأعرج، مذكرة ماجستير، إشراف نصر الدين بن غنسية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2013م.

64. بدرة كعسيس، سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية الطور الأول، إشراف صلاح الدين زروال ،جامعة فرحات عباس سطيف الجزائر،2010.

65. رضوان بلخيري، الدلالات السيميائية للصورة السينمائية ، أطروحة دكتوراه، إشراف فتيحة أوهايبية، جامعة باجي مختار. عنابة- الجزائر. 2014م.

66. فضيلة سلطاني، صورة الكتب المدرسية ومستوى التحصيل الدراسي للتلميذ التعليم الابتدائي أنموذجا، مذكرة ماجستير، إشراف عبد الإله عبد القادر ،قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة وهران،الجزائر ،2006.

67. منصر هارون، صورة المسلم في الصحافة الغربية، دراسة تحليلية سيميولوجية على صحيفتي Lemonde-UST.Today، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 03، 2017م.

68. منصور كريمة، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، أطروحة دكتوراه، إشراف: فرقاني الجازية، كلية الآداب و اللغات و الفنون، جامعة وهران،الجزائر،2013، ص:137،

سابعا: المواقع الإلكترونية:

69. جزائريوس، السينما الثورية عودة ثالثة إلى بعث التوثيق السينمائي للتاريخ الجزائري،

www.djazaizairess.com.

70. سلمى قويدر، السينما الجزائرية الخروج إلى الضوء، الموقع:

www.nafhamag.com

71. سليم عقار، السينما والثورة الجزائرية، الموقع:

www.djazair news. inf

72. سيد الوكيل، ثقافة الجسد، نصوص مفتوحة، 04 فيفري2007م، الموقع:

www.arabicst.net

73. شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الموقع:

www.albayon.ae

74. عادل بوديار، صناعة السينما فن وأيديولوجيا رأس المال، 15 يونيو 2017م، الصحيفة الاقتصادية، الموقع:
www.alqt.com

75. نظر: عادل بوديار، فيلم (v for vandetta)، الربيع العربي استشراف أم تخطيط ؟ صحيفة فرانشيفال. 2017/03/20م،
https://francheval.com

76. فيصل ميطاوي، لماذا يناهض الجزائريون الخيال في السينما على الساعة(13:30)، 2016/11/02م.
www.annaser online .com

77. الفيلم السينمائي أنواعه وأهميته وخصائصه،
التاريخ:2018/2/14،الساعة:14:14، الموقع:
www.maqatel.com

78. محمد عبيدو، السينما في الجزائر البدايات، التاريخ: 2018/04/2م، الساعة: (13:20)، الموقع:
www.m.ahewar.org/s.asp aid=7166$؟

79. موسوعة الجزيرة، السينما الصامتة، التاريخ: 2018/02/26م، الساعة: 14:33، الموقع:
www.aljazeera.net

80. الوهراني، ويكبيديا الموسوعة الحرة، الموقع (الوهراني . فيلم):
http://ar.m.wikipedia.dg/Wiki/

81. www.imdb.com

82. فيلم الوهراني، إخراج إلياس سالم، 2014.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنـــــوان	الصفحة
إهـــــــــداء	
شكـر وعـرفان	
المقدمـــــــة	أ – د
الفصل الأول: سيميائيـة الصورة السينمائيـة	
I - السيميـولوجـــيا	**5**
1 – مفهوم السيميولوجيا	**5**
أ. تعريف السيميولوجيا لغة	**5**
ب.تعريف السيميولوجيا اصطلاحاً	**6**
2 – إشكاليـة المصطلـح	**6**
3 – مفهـــوم العلامـــة	**8**
أ. مفهوم العلامة عند " **دي سوسير**"	**9**
ب.مفهوم العلامة عند "**بيـرس**"	**9**
4 – أنـــواع العلامـــة	**10**
أ. العلامات اللسانية	**10**

ب. العلامات غير اللسانية	10
5 – مكـــونات العلامـــة	11
6 – اتجاهات السيميولوجـيا	16
II - الصـــــــورة	22
1 – مفهـوم الصـورة	22
أ. تعريـف الصـورة لغـة	22
ب.تعريف الصورة إصطلاحاً	23
2 – أنـــواع الصـــورة	25
3 – بنـية وتركيب الصـورة	28
4 – سيميائيـة الصـــورة	31
III - السيـــــــنما	33
1 – السينما وتطـورها فـي العالـم	33
2 – مفهـــوم السينـــما	35
أ. تعريف السينـما لغـــة	36
ب.تعريف السينـما اصطلاحاً	36

3 – أنـــواع السينـــما	37
4 – اللغـة السينمائـيـة	38
أ. تعريف اللغة السينمائية	38
ب.خصائص اللغة السينمائية	39
5 – الصـورة السينمائـيـة	40
6 – سيميولوجيا الصورة السينمائـيـة	42
7 – الفيلـم السينمائـي	43
الفصل الثانـي: السينـما والثـورة التحريريـة	
1 – أفلام الثورة التحريرية في السينما الجزائرية	45
2 – صورة المجاهد في الذاكرة الشعبية الجزائرية	47
3 – بطاقة فنية عن المخرج	49
4 – بطاقة فنية للفيلم	50
5 – وصف الرسالة	51
6 – كرونولوجيا أحداث الفيلم	52
7 – قراءة تقنية لمشاهد مختارة	56

8 - الدراسة السيميولوجية	**70**
9 - صورة المجاهد قبل الاستقلال (الصور المثالية)	**83**
10 - صورة المجاهد بعد الاستقلال	**81**
11 - الصورة السالبة (المواقف بعد الاستقلال)	**86**
12 - الرؤية النقدية	**92**
الخاتمـــــــــــة	**94**
قائمـــة المصـــادر والمراجـــع	**96**