وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of higher education and scientific research
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي - تبسة
Echahid Cheikh Larbi Tebessi University- Te ssa
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
faculty of humanities and social sciences

قسم: علوم الإعلام والاتصال

تخصص: سمعي بصري

مذكرة ماستر تحت عنوان

الأبعاد الدلالية لصورة المرأة الضحية في السينما الجزائرية
دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم "ثمن الحلم"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر L.M.D

من إعداد الطلبة:

قرنة مريم

قدري سارة

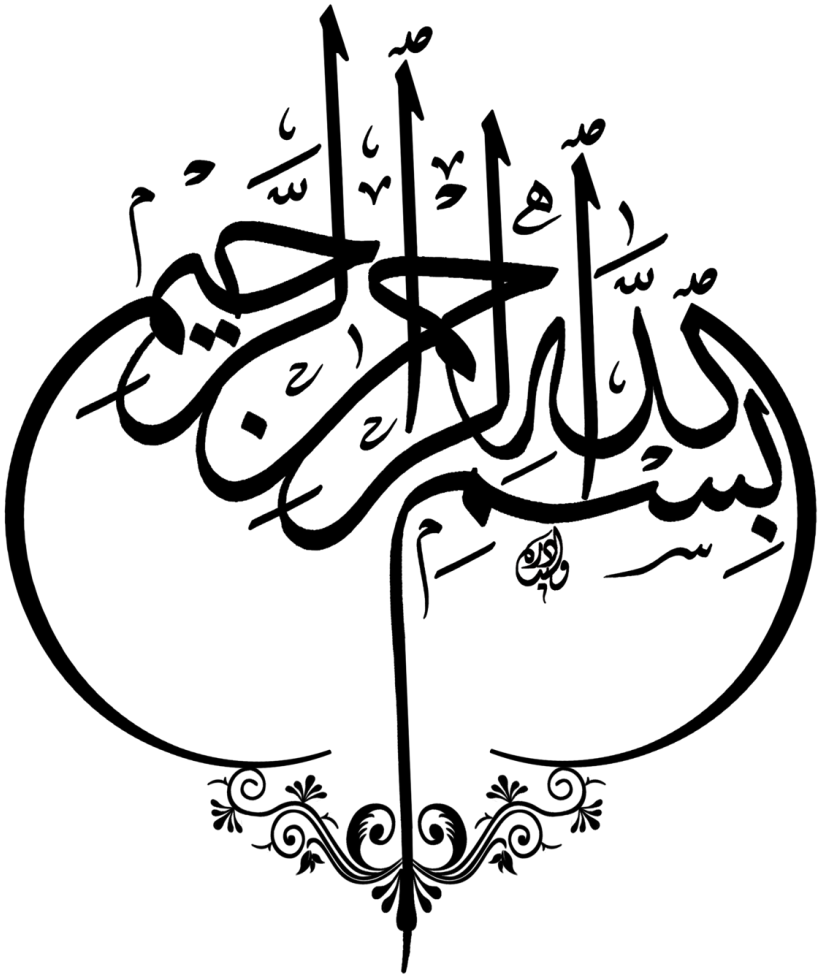
إشراف الأستاذ:

درضوان بلخيري

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة
أكرم بوطورة	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
رضوان بلخيري	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
بدر الدين مسعودي	أستاذ محاضر أ	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2024 / 2025


بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر وعـرفـان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبفضله يكتمل العمل. نحمده سبحانه وتعالى على ما وهبنا من قدرة وعلم وصبر لإتمام هذا الجهد المتواضع، ونسأله أن يجعله خالصاً لوجهه الكريم، وأن ينفع به.

نتوجه بجزيل الشكر والعرفان لكل من ساعدنا وساندنا خلال مسيرتنا العلمية والعملية، من أساتذة أجلاء وزملاء أعزاء وأهل وأصدقاء، الذين كان لدعمهم ومساندتهم بالغ الأثر في إنجاز هذا العمل.

تقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أساتذتي الكرام، الذين لم يبخلوا عليّ بوقتهم وجهدهم، ووجّهوني بتوجيهات بنّاءة أسهمت بشكل كبير في إثراء هذا العمل، وفي مقدمتهم الأستاذ الدكتور [رضوان بلخيري]، الذي كان لي خير مشرف وداعم، بصبره وتفانيه وإرشاداته القيمة التي أنارت لي الطريق.

الإهــداء

بكل ما تحمله الكلمات من معانٍ صادقة، وبكل ما يختلج في القلب من مشاعر الامتنان والوفاء، أهدي ثمرة جهدي هذه إلى :

إلى والدي العزيز السيد قرنة الطيب، الذي كان رمزًا للعطاء والبذل، ومنارة أضاءت دروبي بحكمته وصبره، فكان سندي في كل لحظة.

إلى والدتي الغالية، التي غرست في قلبي حب العلم والمعرفة، وكانت بدعائها وتضحياتها نبعًا لا ينضب من الحنان والإلهام.

إلى إخوتي وأخواتي الأعزاء شيماء وخولة وأسماء ومحمد، الذين كانوا بجانبي في كل خطوة، وشاركوني لحظات الفرح والنجاح، وأعانوني على تجاوز الصعاب

إلى أولاد إخوتي الأعزاء إسحاق وتالين الذين كانوا نجومي الصغيرة التي تضيء سماء أيامي، بأصواتهم وضحكاتهم وبراءتهم التي ملأت حياتي بهجة وسعادة، وجعلوني أتطلع إلى المستقبل بعين ملؤها الأمل

إلى أزواج أخوتي محمد فرحان وسامي طوني بلاوي دمتم لي سندا

إلى أساتذتي الكرام، الذين لم يبخلوا عليّ بنصحهم وتوجيهاتهم السديدة، وكانوا لي مشاعل تضيء درب العلم

إلى كل من شجعني ولو بكلمة طيبة، وكل من آمن بقدراتي، وكل من ساندني في مسيرتي العلمية.

أهدي هذه المذكرة تعبيرًا عن وفائي وامتناني لكم جميعًا، فلكم مني كل الشكر والاحترام والتقدير.

الطالبة : قرنة مريم

الإهداء:

إلى نفسي أولا الى عزيمتي وإصراري ،قوتي ومثابرتي، الى جميع الليالي والأيام الطوال التي قطعتها وأنا صامدة فجزيل الشكر لي.

إلى من منحوني الأمل والدعم، وأسهموا في بناء

شخصيتي وتحقيق أحلامي،

إلى والدي العزيز ،الذي كان وما زال السند الحقيقي، واللذي غرس في داخلي قيم الإصرار والعزيمة، فكان صبره ومحبته مصدر قوتي في كل مراحل حياتي،

إلى والدتي الحبيبة، نبع الحنان الذي لا ينضب، التي علمتني معنى العطاء بلا حدود، وكانت دعواتها زادًا لروحي،

إلى إخوتي وأخواتي، نينا،شيماء،سيف ،كريم الذين أحاطوني بحبهم ومساندتهم، فكانت كلماتهم الطيبة بلسمًا لجراحي ووقودًا لإصراري،

إلى الشخص الذي لم يفلت يدي يوما والذي كان أنيسا ورفيقا دمت لي سندًا ودمت أنا سندًا لك طيلة العمر.

إلى أصدقائي الأعزاء، الذين كانوا عونًا وسندًا في كل خطوة، خاصة صديقة الطفولة إكرام سليم والى صديقتي الخليجية منى رحموني ممتنة لوجودكم معي.

الطالبة: سارة قدري



فهرس المحتويات



شكروعرفان	-
فهرس المحتويات	I
مقدمة	أ-ب
الإطار المنهجي للدراسة	
1. الإشكالية:	2
- التساؤلات الفرعية:	4
2) أسباب الدراسة:	4
3. أهمية الدراسة:	5
4. أهداف الدراسة:	6
5. منهج البحث:	6
6) أدوات جمع البيانات:	7
7) مجتمع وعينة البحث:	9
8) تحديد المفاهيم الدراسة:	10
9) الدراسات السابقة:	12
الإطار النظري للدراسة	
المبحث الأول: سيميولوجيا الدلالة	21
1.1: مفهوم السيميولوجيا وتطورها التاريخي	21
2.1: أنواع السيميولوجيا:	24
3.1: اتجاهات السيميولوجيا	27
4.1: الدال والمدلول والمنظور السيميولوجي	30
المبحث الثاني: الصورة والمرأة	31
1.2: تاريخ الصورة	31
2.2: خصائص تتعلق بنتائج استخدام الصورة	32
3.2: أنواع الصورة:	33
4.2: المرأة في السينما النسوية:	35
5.2: أهمية المرأة في المجتمع	35
6.2: حقوق المرأة وواجباتها:	36

المبحث الثالث: السينما والصورة السينمائية	37
1.3: مفهوم السينما:	37
2.3: أهمية السينما وخصائصها:	39
3.3: السينما في الجزائر:	43
4.3: مفهوم الصورة السينمائي:	44
5.3: تركيب وبنية الصورة السينمائية وخصائصها:	45
6.3: الصورة السينمائية والمرأة الجزائرية:	50
الإطار التطبيقي للدراسة	
1. البطاقة التقنية لفيلم " ثمن الحلم"	54
2 - البطاقة الفنية عن المخرج حاج رحيم :	56
3-ملخص الفيلم :	56
4. التقطيع التقني	60
1-4. التقطيع التقني للمتتالية الأولى	60
2-4. التقطيع التقني للمتتالية الثانية	63
3-4. التقطيع التقني للمتتالية الثالثة	66
5. التحليل التعييني للمتتاليات المختارة	69
1-5. المستوى التعييني للمتتالية الأولى : 00:35:00 إلى 00:38:00:	69
2-5. المستوى التعييني للمتتالية الثانية :1:05:35 إلى :1:08:35	71
3-5. المستوى التعييني للمتتالية الثالثة : 1:08:35إلى 1:09:35:	75
6. التحليل والتضميني للمتتاليات المختارة	77
1-6. قراءة تضمينية للمشهد الأول : 00:35:00 إلى 00:38:00	77
2-6. القراءة التضمينية للمتتالية الثانية 1:05:35 إلى 1:08:35:	83
3-6. قراءة تضمينية للمشهد الثالث: 1:08:35 إلى 1:09:35:	87
7. نتائج التحليل :	90

النتائج العامة للدراسة	
خـاتمـــة	94
قائمة المصادروالمراجع	96
قائمة الملاحق	99
ملخص الدراسة	102



مقدمة



منذ استقلال الجزائر، كانت السينما فن ووسيلة فعالة لإظهار صورة المرأة، حيث عكست التغيرات الاجتماعية والسياسية التي مر بها المجتمع الجزائري على مر السنين. وعلى الرغم من أن التمثيل السينمائي لصورة المرأة في السينما الجزائرية كان متنوعًا، إلا أن الصورة الأكثر حضورًا والأكثر إثارة للجدل ظلت هي صورة المرأة الضحية، التي تحمل في طياتها معانٍ ودلالات معقدة ومتعددة، حيث تربط بين الجوانب الاجتماعية، والثقافية، والأيديولوجية، وغيرها من البنى المجتمعية. .

لقد شهدت الساحة السينمائية اهتمامًا متزايدًا من قبل المخرجين والفنانين بتناول قضايا المرأة، خاصة وأن المرأة تعتبر محورًا أساسيًا في تشكيل المجتمع، ومرآةً واضحةً للتغيرات التي تطرأ على المجتمع ذاته. فالمخرجون حرصوا على فتح نقاشات حول مكانة المرأة، ودورها، ومعاناتها، من خلال أعمالهم السينمائية، حيث استطاع العديد من الأفلام أن تتناول بشكل مباشر أو غير مباشر قضايا المرأة، وتبرز معاناتها من التهميش، والإقصاء الاجتماعي، والاضطهاد، خاصة في فترات ما بعد الاستقلال، حيث كانت المرأة تتعرض لمختلف أشكال الظلم والتهميش، سواء بسبب العادات والتقاليد، أو السياسات الاجتماعية، أو التغيرات السياسية التي شهدها المجتمع الجزائري بعد فترة الكفاح من أجل الحرية..

ويهدف هذا البحث إلى تحليل دلالات الصورة الرمزية للمرأة الضحية في السينما الجزائرية، مع التركيز على الأبعاد الرمزية التي تحملها الأفلام، وكيفية استخدام المخرجين للرموز، والصور، والأحداث لتعزيز الرسائل الفنية والأيديولوجية التي تتعلق بمكانة المرأة وأدوارها داخل المجتمع. كما يسعى البحث إلى كشف النقاب عن القضايا والمسائل التي تطرحها صورة المرأة الضحية، والتي تعتبر تجسيدًا حقيقيًا لواقع اجتماعي معين، حيث أن تصوير المرأة بهذه الصورة يعكس بشكل أو بآخر التحديات والصراعات التي تواجهها المرأة الجزائرية في مراحل مختلفة من التاريخ، ويعبر عن مدى تأثير العوامل الثقافية، والتقاليد، والنظرة الاجتماعية على صورتها في السينما، ومن الجدير بالذكر أن هناك اختلافًا كبيرًا في طريقة تناول قضية المرأة الضحية في الأفلام السينمائية، ويعزى ذلك إلى تعدد وجهات النظر، واختلاف زوايا الرؤية، وأسلوب المعالجة، وكذلك إلى تباين مكونات المجتمع الجزائري من حيث التركيبة الاجتماعية، والثقافية، والدينية، والسياسية. فكل فيلم يحمل في طياته رؤية فنية وأيديولوجية خاصة، تعكس بشكل أو بآخر تصور المخرج للمجتمع، ووجهة نظره حول مكانة المرأة، والأدوار التي ينبغي أن تلعبها. .

بالتالي، فإن دراسة صورة المرأة الضحية في السينما الجزائرية تتيح لنا فهمًا أعمق للواقع الاجتماعي، وتساعد في تحليل كيف أن السينما وسيلة فنية وإيديولوجية لنقاش قضايا المرأة، وكيف

أن هذه الصورة تتغير أو تتطور عبر الزمن، استنادًا إلى التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تمر بها الجزائر.

ومن هنا جاءت دراستنا هذه التي نسعى من خلالها إلى التركيز على مختلف الأبعاد الدلالية الظاهرة والكامنة التي تضمنها فيلم "ثمن الحلم "في السينما الجزائرية وذلك من خلال التحليل السيميولوجي لبعض المتتاليات من الفيلم، مستخدمين في ذلك مقاربة"رولان بارث" كأداة تحليل نستخلص منها تلك الرسائل والرموز الضمنية لفهم الصورة النمطية للمرأة الضحية في السينما الجزائرية .

من هذا المنطلق تندرج دراستنا الموسومة بعنوان "الأبعاد الدلالية لصورة المرأة الضحية في السينما الجزائرية،دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم "ثمن الحلم "،جاءت هذه الدراسة مقسمة إلي:**الإطار المنهجي** المتضمن إشكالية الرئيسية للدراسة ،تساؤلاتها الفرعية ،أسباب الدراسة، أهمية الدراسة،أهداف الدراسة ،المنهج المستخدم في البحث وكذا المقاربة المتبعة ،أدوات جمع البيانات ،و كذا مجتمع وعينة البحث **الإطار النظري :** والذي قسم إلى ثلاثة مباحث رئيسية ،**المحبث الأول** بعنوان سميولوجيا الدلالة والذي تضمن مفهوم السيميولوجيا وتطورها التاريخي ،أنواع السيميولوجيا وإتجاهاتها ،الدال ومالمدلول والمنظور السيميولوجي.**و المبحث الثاني** بعنوان الصورة والمرأة والذي تضمن تاريخ الصورة ،خصائص تتعلق بنتائج إستخدام الصورة ،أنواع الصورة ،المرأة في السينما النسوية ،أهمية المرأة في المجتمع،حقوق المراة وواجباتها.**والمبحث الثالث**بعنوان السينما والصورة السينمائية والذي تضمن مفهوم السينما ،أهمية السينما وخصائصها ،السينما في الجزائر،مفهوم الصورر السينمائية ،تركيب وبنية الصورة السينمائية وخصائصها،الصورة السينمائية والمرأة الجزائرية. **الإطار التطبيقي** ويشمل الإجراءات التحليلية لعينة الدراسة، البطاقة التقنية للفيلم ،بطاقة الفنية للمخرج، ملخص الفيلم ،وصولا إلى التقطيع التقني لمتتاليات المختارة للتحليل، ثم القراءة التعيينية والتضمينية للمتتاليات، ونتائج التحليل، نتائج العامة للدراسة ،الخاتمة ،قائمة المصادر والمراجع ،الملاحق ،الملخص .



الإطار المنهجي للدراسة



1. الإشكالية:

إن الصورة وسيلة غنية ومعقدة تجمع بين الجمال والمعنى، فهي ليست مجرد شكل يرى بالعين بل وسيلة للتواصل تنقل المشاعر والأفكار البصرية، حيث تشكل الصورة دورا مهما في ربط عدة مجالات مع بعضها، فهي لا تخص الفن فقط بل تظهر أيضا في مجالات كالثقافة والرسم والصورة الكاريكاتورية . فالصورة يمكن أن تكون وسيلة للتعبير الإبداعي وفي نفس الوقت تحمل معاني ثقافية واجتماعية ولهذا نجدها حاضرة في حياتنا اليومية، وفي أعمال الفن والأدب والسينما، كما تظهر الصورة في أشكالها المختلفة حسب المجال أو النوع الذي تنتمي إليه؛ فهناك صورة فنية نراها في اللوحات وصورة كاريكاتورية تكون فيها رسومات ساخرة وصور فوتوغرافية تلتقطها الكاميرا وصور سينمائية نراها في الأفلام، وأيضا هناك صور ذهنية نرسمها في خيالنا دون أن نراها أمامنا .

في السينما لا تقتصر الصورة على مجرد نقل الأحداث بل تستعمل كوسيلة للتعبير عن الأفكار والمشاعر والأحاسيس وهذا ما يساعد في إيصال المعنى بشكل أعمق، فكل مشهد في الفيلم ينطوي على جملة من العناصر البصرية كزوايا التصوير، حركة الكاميرا، الألوان، الإضاءة هذه العناصر البصرية تتفاعل فيما بينها وتعمل على خلق تأثيرات نفسية تحرك إحساس المشاهد بالمشهد، فطريقة تكوين الصورة داخل الفيلم، تلعب دورا في توجيه انتباه المشاهد إلى تفاصيل معينة تحمل دلالات ضمينة، هذا ما يجعل الصورة ليست مجرد أداة لنقل المشهد، بل وسيلة تحمل في طياتها رموز وايحاءات، تعبر عن السياق الثقافي والفكري والإجتماعي .

الصورة السينمائية لا تقتصر فقط على محاكاة الواقع بل تشكل منظومة معقدة من الرموز التي تنسجم مع بعضاها البعض لإيصال رسائل متعددة تحمل هذه الأخيرة مجموعة من أبعاد المختلفة كالبعد النفسي، الفكري الثقافي، الإجتماعي تعمل على ايصال المشاعر ،و المعاني بطريقة غير صريحة وهذا ما يجعلها عنصرا محوريا في بناء الدلالات السينمائية .

في السينما الجزائرية تستعمل الصورة كأداة لإبراز الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري فهذه الأخيرة بمثابة مرآة عاكسة للقضايا الإجتماعية والتغيرات التي حدثت في الجزائر والتحديات التي يواجهها الأفراد حيث تمكنت السينما الجزائرية من تقديم رؤية عميقة لهذه القضايا، مما ساهم في فهم الواقع المعاش، حيث نجحت السينما الجزائرية من بداياتها على معالجة القضايا الخاصة بالمرأة والتي أبرزت نماذج للمرأة المكافحة التي تحاول التحرر من القيود وكسر حواجز المجتمع هذا من جهة ومن جهة أخرى عملت السينما الجزائرية على تسليط الضوء على الظروف الشاقة التي تعترض المرأة

في المجتمع الجزائري في ظل التقاليد والأعراف والعادات تلزم عليها ضوابط عديدة، والتي تملي على المرأة جملة من الواجبات أكثر مما تعطيها حقوقها، وهو ما أسهمت به السينما الجزائرية في تصوير وإظهار المصاعب التي تعيشها المرأة داخل المجتمع الذي يلعب دور المتحكم في خياراتها ، ويحتم عليها أدوار محددة، ويسلب منها حريتها .

عرضت السينما الجزائرية قضية المرأة الضحية حيث ظهرت هذه الأخيرة الحلقة الأضعف في المجتمع ،بحيث كانت من بينها المعنفة، والمزوجة قسرا ،و المشردة، والمهضوم حقها، وفي هذا السياق تعد الصورة السينمائية أداة مؤثرة في ايصال المعاني والأفكار التي من خلالها يتم تصوير القضايا الإجتماعية والإنسانية بطريقة بصرية تترك إنطباعا لدى المشاهد، في السينما الجزائرية أدت الصورة دورا محوريا في تجسيد قضية المرأة الضحية حيث تعتمد على لغة بصرية ثرية بالإيحاءات والرموز لنقل معاناة المرأة، إذ من خلال هذه الافلام أدت السينما الجزائرية دورا فعالا في تعزيز الوعي بقضاياها ، حيث فتحت حوارات كبيرة حول الرغبة في التغيير وقد جعلت هذه الأعمال السينمائية من السينما وسيلة فعالة لتجسيد الحقائق، ومما لا يدع مجالا للشك أن الرمزية في الصورة السينمائية تضطلع بدور على قدر كبير من الأهمية في تعزيز الفهم لمثل هذه القضايا، وهو يتجلى بوضوح في التركيز على الحوار الداخلي والخارجي الذي يبرز الصراع الحاصل بين ثنايا المشاهد، فالصورة السينمائية هنا لا تغدو مجرد مشهد بل هي لغة تعبر عن واقع المرأة، ومن هذا المنطلق يأتي فيلم "ثمن الحلم" لمخرجه "حاج رحيم" ودور البطلة الذي أدته الممثلة "رانيا سيروتي "، الذي صور لنا قصة فتاة مراهقة إنجرت وراء أكاذيب وأوهام زائفة لينتهي بها المطاف تعايش ظروف قاهرة التي غيرت مجرى حياتها جذريا، ما أدى بها الى الدخول للسجن ومن ثم الإصطدام بواقع حياة البؤس والتشرد . تُعدّ صورة المرأة الضحية في المجتمع الجزائري من أكثر الصور تعقيداً وإشكالية، نظراً لما تحمله من دلالات ترتبط بمجموعة من الطابوهات الاجتماعية والثقافية والدينية. فالحديث عن معاناة المرأة، سواء تعلّق الأمر بالعنف الجسدي أو النفسي أو التحرش أو الاغتصاب، غالباً ما يُقابل بالصمت والتجاهل، نتيجة الخوف من الوصمة الاجتماعية وثقافة العار التي تُحمّل الضحية مسؤولية ما تعرّضت له بدلاً من مساءلة الجاني. هذا الصمت الجماعي يُسهم في ترسيخ الهشاشة الرمزية للمرأة ويجعل من حضورها في الفضاء العام حضوراً محفوفاً بالقيود، حيث تتحول الضحية في المخيال الجمعي إلى كائن مُدان، ما يعمّق من تهميشها ويجعل من قضاياها موضوعاً محظوراً

وعليه تبلورت إشكالية دراستنا كالتالي :

ماهي مختلف الأبعاد الدلالية لصورة المرأة الضحية في السينما الجزائرية عبر فيلم "ثمن الحلم"؟

- التساؤلات الفرعية:

تمثل أي دراسة علمية إستجابة لإشكالية تدفع الباحث الى تحليلها بهدف الوصول إلى نتائج دقيقة تشبع فضوله المعرفي، ولتحقيق ذلك من الضروري صياغة تساؤلات منهجية تساعده على فهم المشكلة والكشف على أبعادها المختلفة ولذلك قمنا بصياغة تساؤلات الفرعية التالية :

ماهي صورة المرأة التي قدمها المخرج من خلال فيلمه "ثمن الحلم"؟

ماهي مختلف الإيحاءات الظاهرة والكامنة التي تضمنها فيلم "ثمن الحلم" عن المرأة الضحية؟

ماهي الشفرات والسنن السمعية البصرية التي قدمها المخرج عن المرأة من خلال فيلم "ثمن الحلم"؟

ما هي مختلف الأنساق البصرية التي وظفها المخرج في تقديم صورة المرأة من خلال فيلم " ثمن الحلم"؟

2) أسباب الدراسة:

يستند اختيار موضوع أي بحث علمي إلي مجموعة من الاعتبارات التي تحفز الباحث على طرح الإشكالية وتحليلها بعمق بهدف الوصول إلى نتائج علمية دقيقة، وفي هذا الإطار جاء اختيارنا لهذا الموضوع استجابة لجملة من الأسباب منها ما هو موضوعي يرتبط بأهمية القضية المطروحة ومنها ما هو ذاتي يرتبط باهتمامات الباحث وقناعاته الأكاديمية وهو ما سنوضحه بالتفصيل فيما يلي:

أسباب ذاتية:

- الرغبة في توظيف المنهج السيميولوجي في تحليل الأفلام السينمائية.

- يثير البحث في مجال السيميولوجيا فضولا علميا نظرا لثرائه كحقل واسع لدراسة الدلالات والمعاني والرموز الضمنية التي تنطوي عليها المضامين الإعلامية عامة وسينمائية خاصة مما جعله أداة أساسية لفهم كيفية تمثيل الأحداث والقضايا عبر الوسائل السمعية البصرية.

- يركز الاهتمام على قضايا المرأة الجزائرية مع التركيز بشكل خاص على تحليل الصورة التي تقدمها وسائل الاعلام حول معاناتها بهدف فهم كيفية تمثيل واقعها والتحديات التي تواجهها.

- يمنح التكوين والتأهيل الأكاديمي للباحثين في مجال السمعي البصري الكفاءة اللازمة لإجراء هذه الدراسة بدقة علمية.

- التعرض المتواصل للأفلام الجزائرية التي تناولت قضية المرأة في صورة الضحية أثار لدينا جملة من التساؤلات حول المضامين الفكرية والرموز الدلالية التي تحملها هذه الأعمال السينمائية.

أسباب موضوعية:

- ملائمة موضوع الدراسة من حيث الجوانب المنهجية والتطبيقية.

- ندرة الدراسات التي تركز على سيميولوجيا صورة المرأة الضحية في السينما الجزائرية .

- حداثة الموضوع إذ يعتبر من المواضيع الطابوهاتية .

- إثراء مكتبة الجامعة بهذا النوع من الدراسات نظرا لقلة وجودها، مما يسهم في تعزيز البحوث المستقبلية في هذا المجال.

- أهمية المضامين المرتبطة بالمرأة كونها عنصرا محوريا فاعلا في تشكيل المجتمع .

3. أهمية الدراسة:

تعد الصورة عنصرا أساسيا في الإنتاج السينمائي حيث تلعب دورا محوريا في التواصل ونقل الرسائل الظاهرة والخفية عبر مختلف وسائل الاعلام ولاسيما في السينما فإن أهمية دراستنا تكمن في كونها تحاول الكشف عن اهتمامات السينما الجزائرية بصورة المرأة الضحية، والصورة النمطية التي يتبناها المجتمع الجزائري حول الأم بغض النظر عن كونها ضحية . وهذا بسبب التكتم باعتبار هذه القضية من المواضيع الطابوهاتية والحساسة، لذلك ارتأينا إلى تطبيق منهج التحليل السيميولوجي لما

له من دور كبير في تعزيز فعاليتها بالإضافة إلى القيمة الكبيرة التي تضفيها الدراسة كونها تعالج الصورة النمطية للمرأة الضحية وكيفية تمثيلها في السينما الجزائرية

4. أهداف الدراسة:

يسعى أي بحث علمي إلى تحقيق جملة من أهداف التي تعد بمثابة الركائز الأساسية التي يقوم عليها، حيث تحدد هذه أهداف المسار الذي يسلكه الباحث للوصول إلى نتائج واضحة وتتمثل أهداف دراستنا فيما يلي:

- تحليل الدلالات والمعاني الظاهرة والكامنة التي يحملها فيلم ثمن الحلم عن المرأة الضحية.

- تحليل الصورة التي قدمها المخرج حاج رحيم للمرأة من خلال فيلم ثمن الحلم.

- الكشف عن الشفرات والسنن السمعية البصرية التي قدمها المخرج عن المرأة الضحية وتحليل كيفية توظيف هذه الشفرات.

- التعرف على الأنساق البصرية المستعملة في تقديم صورة المرأة الضحية.

5. منهج البحث:

إن موضوع دراستنا يقوم على معرفة صورة المرأة الضحية في سينما الجزائرية فقد كان من الضروري الكشف عن الدلالات والرموز الظاهرة والخفية التي تنطوي عليها السينما الجزائرية من خلال فيلم ثمن الحلم لذلك إرتأينا إلى الاعتماد على منهج التحليل السيميولوجي كونه من أهم المناهج الذي يعنى بتحليل وتفسير الدلالات والمعاني التي تحتوي عليها أفلام سينمائية وقبل البدء في مفهوم التحليل السيميولوجي يجدر الإشارة أولا إلى الأصول المعرفية والفلسفية للسيميولوجيا، حيث تعتبر من أحدث العلوم التي عرفتها البشرية لأن ملامحها المنهجية لم تظهر إلا مع بداية القرن 20، ففي بداية القرن الماضي نشر عالم اللسانيات فرنديناند دي سوسير 1857-1913 بميلاد علم جديد أطلق عليه اسم سيميولوجيا وفي نفس الفترة التاريخية تقريبا كان الفيلسوف شارل سندرس بيرس 1839-1914 في الضفة الاخرى من المحيط الأطلسي وفي أمريكا بالضبط يدعو الناس إلى تبني رؤية جديدة في التعاطي مع شأن الإنساني وقد أطلق على هذه الرؤية إسم سيميولوجيا ويرى أمبيرتو إيكو أن تاريخ السيميولوجيا يعود إلى بداية الميلاد إلى ألفي سنة مضت وأن الرواقيون هم أول من قال بأن العلامة إلا مدلولا، وأن السيميائيات المعاصرة ارتكزت في فلسفتها وبعدها الفكري على إكتشافات الرواقيون، وظهور السيميولوجيا بشكل الجديد أشاع عند المفكرين حالة وعي معرفي جديد فقد تبنت نتائجها

النظرية والتطبيقية علوم كثيرة كالأنثروبولوجيا والتحليل النفسي والتاريخ وكل ما له صلة بالأدب والفنون البصرية حيث ساهمت في تحديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر إلى طريقة التعاطي في القضايا المعنى وعلى الرغم من المكانة التي تبوأتها السيميولوجيا فإنها لا تنفرد بموضوع خاص بها، فهي تهتم بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية العادية شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءا من سيرورة دلالية (بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ط1 2012، 44-45).

وقد ورد لفظ السيمياء في القرآن الكريم للدلالة على العلامة لقوله تعالى ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾ (سورة الفتح، الآية 29 بلا تاريخ)، وقوله كذلك ﴿فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ ۚ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ﴾، (سورة محمد الآية 30 بلا تاريخ).

وعلى هذا الأساس قد عرف رولان بارث السيميولوجيا بأنه ذلك البحث الذي يتقصى ذاته كعلم وضعي بالدلائل (جابري 2019)

وقد عرفه الباحث السيميائي جورج مونان بأنه العلم الذي يدرس جميع أنظمة العلامات (جابري 2019)، اعتمادا على المنهج السيميولوجي استعنا بمقاربة الناقد الفرنسي رولان بارث بهدف الكشف عن أكبر قدر ممكن من الرسائل الضمنية في المشاهد السينمائية المختارة من فيلم ثمن الحلم يهدف هذا التحليل إلى استكشاف الدلالة الحقيقية لمحتوى الرسالة السينمائية ،مع التركيز على أبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية التي تسهم في تعميق الفهم وتدعيم عميلة التحليل، وبما أن دراستنا تستند إلى المنهج الذي تبناه رولان بارث فإننا سنركز أساسا على مفهومي المعنى التعييني والتضميني اللذين يتيحان بناء الروابط بين العناصر المتفرقة داخل الفيلم.

6) أدوات جمع البيانات:

ولتحليل هذا الفيلم ارتأينا إلى استخدام الأدوات التالية:

الأدوات الوصفية instrument descriptif: وتضم هذه الأدوات تقنية التقطيع التقني التجزئة، ووصف صور الفيلم

أ.1- التقطيع التقني découpage technique: مصطلح يشير إلى وصف الفيلم في حالته النهائية، ويرتكز على نوعين من الوحدات وهما اللقطات والمتتاليات plans-séquences والتقطيع التقني عملية إلزامية في إنجاز وتحليل أي فيلم في حالته النهائية، وهو يشير أيضا إلى الكتابة السابقة للتصوير، وبما أن التقطيع يعتبر أكثر تقنية من الأدوات الأخرى فهو يوحى بالكلمات والرسومات الأولية

إلى ما ستؤول إليه المعطيات التقنية لكل نقطة مرئية وأهم العناصر التي تؤخذ بعين الاعتبار في التقطيع التحليلي نجد:

- **اللقطة plans:** وتشمل على رقم اللقطة، سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا.

- **شريط الصوت Bonde sons:** وتشمل على الموسيقى، الصوت والحوار، وعلى المؤثرات الصوتية.

- **شريط الصورة Bonde image:** ويشمل على محتوى الصورة، الشخصيات، المكان والأشياء

أ.2- التجزئة segmentation: وتتمثل هذه التقنية في عملية تحديد المتتاليات

أ.3- وصف صور الفيلم description des images: و تعني تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني التي يحتويها الفيلم إلى لغة مكتوبة، وتعطي هذه التقنية التفاصيل الخاصة لمحتوى الصورة.

ب- الأدوات الاستشهادية Instrument citationnels: وتشمل على تقنية نسخة من الفيلم والوقف عند الصورة

ب.1- نسخة من الفيلم Extraits de film: وهي التقنية الأولى المستخدمة في الأدوات الاستشهادية لتحليل الأفلام، والهدف الرئيسي منها هو عرض الأشياء بشكل دقيق وتسهيل عملية التحكم في التحليل باستخدام تقنيات أخرى تساعد على فحص هذه النسخة ومنها : التصوير البطيء والوقف عند الصورة (بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ط1 2012)

ب.2-: ملخص الفيلم : يشكل ملخص الفيلم أهمية بالغة ضمن التحليل الفيلمي ومنهجيته، لأنها تكشف بقدر كبير عن نقاط القوة في السرد الفيلمي موضحة أبعاد الفيلم أيضا .

ب.3- الفوتوغرام أو الوقف عند الصورة: وتعني عميلة التوقف التي تحدث على مستوى الصورة أثناء التحليل حيث تسمح باكتشاف أدق وأبسط الدلائل والعناصر التحليلية التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب لقطات الفيلم، كما يمكن اعتبارها كنمط او نوع خاص لتحليل الأفلام بتجميد(figer) مؤقتا اللقطات أثناء تعاقبها وهذا ما يسمح بقراءة الصورة واستخراج أهم مكوناتها

ب.4- البطاقة التقنية للفيلم: والتي تعرض فيها كل المتعلقات الفنية والتقنية الخاصة بالفيلم من العنوان ،شركة وسنة الإنتاج، المؤلف، المخرج، الممثلون ،و كافة العاملين الرئيسي في الفيلم

ج. **الأدوات الوثائقية:** يقصد بالأدوات الوثائقية جملة المعطيات العامة الخارجة عن الفيلم والقابلة للاستعمال في التحليل كما تشمل على المعلومات السابقة واللاحقة لبث الفيلم

ج.1- **المعلومات السابقة لبث الفيلم:** وتشمل المعلومات والوثائق عن السيناريو، الميزانية الإنتاج، التصريحات والروبورتاجات، المقابلات الصحفية عن الفيلم قبل بداية عملية البث والتصوير ...إلخ

ج.2- **المعلومات اللاحقة للبث:** وتشمل على المعلومات المتعلقة بالتوزيع، عدد النسخ الموزعة أماكن البيع والنشر، الدخل، والمعلومات المتعلقة بالتحليل والنقد. (بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ط1 2012)

د- **الأدوات الثقافية :** يتطلب فهم الأبعاد الإيحائية للرسالة البصرية استيعاب السياق الثقافي والبنية المعرفية والاجتماعية التي تؤطر عمليات التأويل، إذ يرتبط اختلاف التلقي البصري بين المجتمعات بالأنساق الرمزية والإدراكية التي تشكل وعي الأفراد بالصور، مما يجعل تأويلها عملية مشروطة بالتجربة التاريخية والمرجعية الثقافية لكل مجتمع؛ وبهذا تتحدد الدلالات البصرية وفق المنظومات الفكرية والأنظمة السيميائية السائدة.

7) مجتمع وعينة البحث:

وللقيام بهذه الدراسة قصد مواصلة الإجراءات المنهجية بهدف الحصول على نتائج المرجوة بصفة علمية دقيقة يتحتم علينا تحديد مجتمع البحث وعينة الدراسة وعلى هذا الأساس يعرف موريس أنجرس مجتمع البحث هو مجموعة منتهية أو غير منتهية من العناصر محددة مسبقا والتي ترتكز عليها الملاحظات

ويعرفه أيضا بأنه مجموعة العناصر لها خاصية أو عدة خصائص مشتركة تميزها عن غيرها من العناصر الأخرى والتي يجرى عليها البحث أو التقصي (انجرس 2022).

يتناول بحثا عن مجتمع من خلال الأفلام السينمائية الجزائرية الموجهة المرأة ونظرا لكثرة هذه الأفلام وتنوع معالجتها لقضايا المرأة من زوايا مختلفة تعذرت دراستها جميعا، لذلك اعتمدنا على تحليل عينة محددة من هذه الأفلام تعكس موضوع دراستنا بشكل دقيق، وتعرف العينة على أنها جزء من المجتمع أو هي عدد من الحالات التي تؤخذ من المجتمع الأصلي وتجمع منها البيانات، يقصد دراسة المجتمع الأصلي، وبهذه الطريقة فإنه يمكن دراسة الكل عن طريق الجزء بشرط أن تكون العينة ممثلة للمجتمع المأخوذة منه.

وقد اعتمدنا في دراستنا على العينة القصدية او كما يطلق عليها العينة العمدية حيث تعرف على أنها: العينات التي انتقاء أفرادها بشكل مقصود من قبل الباحث نظرا لتوافر بعض الخصائص مع أولائك الأفراد دون غيرهم ولكون تلك الخصائص هي من الأمور الهامة بالنسبة للدراسة (عبيدات 1999، 96).

وقد وقع اختيارنا لفيلم ثمن الحلم كعينة قصدية لعدة اعتبارات من أهمها:

- تناسب الفيلم مع مضمون دراستنا.

- يتضمن الفيلم على جملة من المشاهد القابلة للتفسير والاستنتاج من أجل الفهم المعمق لموضوع الدراسة.

- يعد الفيلم من الأفلام النادرة التي عالجت قضية المرأة الضحية داخل المجتمع الجزائري.

8) تحديد المفاهيم الدراسة:

تعريف الأبعاد الدلالية: قبل التطرق إلى مفهوم الأبعاد الدلالية لابد من الإشارة إلى مفهوم علم الدلالة والذي يعرف على أنه: هو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول مدلولات المفردات في اللغات البشرية (بن يونس 2020).

أ- تعريف البعد:

لغة: البُعْدُ: اتساع المدى –

وقالوا أنه ذو بعد: أي ذو رأي عميق وحزم (معجم الوسيط 2005).

ب- تعريف الدلالة:

- **لغة:** جمع دَلاَلاَتْ الدَلاَلَةُ هي الإرشاد مصدر دَلَّ

الدَلالة: ما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه.

الدلالة: دليل شاهد أو برهان

دلالة: إشارة أو علامة (الأصبهاني 2008).

- **اصطلاحا :** يعرفها الجاحظ : الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي، ويعرفها القزويني : "بأنها علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه "، وكأن الدلالة تعني الهيئات التركيبة أو التشكيل الذي يوضع فيه المعنى (جبارة و جبارة 2013، 53).

- **التعريف الإجرائي:** حسب دراستنا المحددة بعنوان الأبعاد الدلالية لصورة المرأة الضحية في السينما الجزائرية

- **فإن الأبعاد الدلالية هي**: مجموعة المعاني والرموز الظاهرة والباطنة وتشير أيضا إلى مختلف الأبعاد الاجتماعية والثقافية التي تعنى بدراسة صورة المرأة الضحية داخل المجتمع الجزائري.

لقد اقترح موريس 1946 ثلاثة سبل في التعامل مع العلامة، وهو تمييز كان له صدى كبير في الأوساط العلمية، فالعلامة يمكن النظر إليها من خلال الأبعاد: (انجرس 2022، ص ص 122-123)

- **البعد الدلالي:** ينظر إلى العلامة في هذا المجال باعتبار علاقتها بما تدل إليه.

البعد التركيبي: ينظر إلى العلامة باعتبار قدرتها على الانطواء داخل مقاطع من علامات أخرى، وفق قواعد تأليفية بعينها، وتعني (التركيب) أيضا دراسة البنية الداخلية للوجه الدال للعلامة في استقلال عن المدلول، الذي تحيل عليه العلامة

بعد تداولي: إن العلامة في هذه الحالة تتحدد من خلال وظيفتها الأصلية، والآثار التي تحدثها عند المتلقين 2 العلامة تحليل المفهوم وتاريخه (إيكو 2010، 55-56).

تعريف الصورة:

- **لغة**: يعرفها قاموس الجامع الصورة بضم الصاد وفتح الراء، جمع صُوَرْ والصَورْ، الشكل والتمثال والمجسم، لقوله تعالى ﴿فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ﴾.

- **اصطلاحا:** الصورة كما نعرفها هي شكل من أشكال الفنون الذي ينقل واقعا ما، أو يبتكر مشهدا ما من نسج الخيال انطلاقا من واقع ملموس ، لا تقتصر الصورة على مجرد عرض جمالي يتناقلة الناس وينظرون اليه بل هو ابعد من ذلك بكثير فالصورة تنقل عددا كبيرا من المعطيات الثقافية والاجتماعية والفكرية وحتى الدينية (الخوري بلا تاريخ) .

تعريف المرأة: معجم الجامع

لغة: جمع نساء، نسوة.

9) الدراسات السابقة:

تشكل الدراسات السابقة قاعدة متينة يعتمد عليها الباحث في دراسته، وقد اعتمدنا على جملة من الدراسات السابقة التي مكنتنا من الحصول على مصطلحات ومفاهيم ذات صلة بموضوع دراستنا، كما ساعدتنا في فهم منهجية تحليل الأفلام، والتعمق في خطوات التحليل السيميولوجي، مما ساهم في تحديد الإطارين النظري والتطبيقي وتبني منهجية أكثر دقة . (انجرس 2022، ص 134).

الدراسة الأولى:

للباحثة لونيس نسيمة بعنوان: "صورة المرأة الجزائرية المثقفة في البرامج التلفزيونية دراسة تحليلية سيميولوجية من الدراما المسلسلات التلفزيونية الجزائرية"، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال 2015-2016.

تمحورت إشكالية الدراسة حول التساؤل الرئيسي التالي: **ماهي دلالة الصورة الذهنية تعكسها دراما المسلسلات التلفزيونية عن المرأة الجزائرية المثقفة**؟ وقد تفرع عن هذا التساؤل الرئيسي مجموعة من التساؤلات الفرعية نذكر منها:

- ماهي طبيعة الصورة (الإيجابية والسلبية) التي تعرفها المسلسلات الدرامية التلفزيونية عن المرأة الجزائرية المثقفة ؟

- كيف تصور المسلسلات الدرامية الجزائرية الدور الوظيفي التي تقوم به المرأة المثقفة في المجتمع؟

- كيف تبرز العلاقة بين المرأة المثقفة وأفراد المجتمع المحيطين بها من خلال دراما المسلسلات الجزائرية؟

- ماهي القيم الإيجابية والسلبية للمرأة الجزائرية المثقفة التي يحملها البناء الدرامي للمسلسل التلفزيوني؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة اعتمدت الباحثة على منهج التحليل السيميولوجي بالارتكاز على مقاربة رولان بارث في تحليل الافلام، حيث استندت هذه الدراسة لعينة قصدية لمجموعة من الأفلام السينمائية.

لتتوصل هذه الدراسة في الأخير إلى نتائج أهمها:

- تأرجحت صورة المرأة المثقفة في دراما المسلسلات الجزائرية بين الصورة الإيجابية والصورة السلبية التي كانت السمة الغالبة في مسلسل "دموع القلب" من خلال شخصية "رميساء" المرأة المتعلمة والمثقفة الباحثة على التحرر والاستقلالية التي تمردت على أعراف وقيم أسرتها والمجتمع من خلال تصرفاتها.

- تحليل الشفرات الاجتماعية الدالة على الهوية نجد أن المسلسلات الدرامية الجزائرية وظفت النمط المعيشي الحديث للمرأة المثقفة التي برزت على انها شخصية عصرية متمدنة، وذلك من حيث طريقة تصفيف الشعر ولباسها العصري الذي كانت ترتديه وهو لم يخرج من نطاق اللباس الذي تلبسه المرأة الجزائرية اليوم، وهذا ما يجعلنا نقول بأنه صورة المرأة المثقفة من الناحية الشكلية جاءت متوازنة مع الواقع.

- ظهرت المرأة الجزائرية المثقفة موصوفة بملامح إيجابية كان من أبرزها وهي تقدم صورة صادقة عن كل معاني الحب والحنان والإحساس بالمسؤولية نحو أسرتها التي تضحي من أجلها براحتها ومستقبلها وبحياتها الخاصة.

أوجه التشابه:

- تتفق هذه الدراسة مع دراستنا من حيث المقاربة وهي مقاربة رولان بارث، كما تتفق كذلك في نوع العينة المختارة وهي العينة القصدية كما اتفق كلا الموضوعين في معالجة قضية المرأة في المجتمع الجزائري.

- كلا الدراستان يتناولان صورة المرأة الجزائرية في الوسائل السمعية البصرية (سينما أو تلفزيون).

- الدراستان يعتمدان على تجسيد وإبراز الواقع الجزائري من خلال الجوانب التاريخية والثقافية التي تلعب دورا أساسيا ومهما في رسم صورة المرأة الجزائرية

أوجه الاختلاف:

تختلف الدراستان من ناحية الوسيلة التي تبث المادة الإعلامية، حيث نجد الدراسة السابقة تدرس موضوع المرأة المثقفة عبر التلفزيون، بينما دراستنا تعالج قضية المرأة الضحية في السينما

الجزائرية، كما تختلفان أيضا في طريقة التناول من حيث البعد الاجتماعي، نجد الأطروحة تركز على الدور المعرفي والتوعوي ،بينما تعالج دراستنا المرأة الضحية، ومعاناتها ،و العنف المسلط عليها.

أوجه الاستفادة:

ساعدتنا دراسة لونيس نسيمة في تطوير منهجية تحليل واضحة خاصة من خلال استخدام مقاربة رولان بارث في دراسة الرموز والمعاني الخفية في الصورة

الدراسة الثانية:

للباحثة عواطف زراري بعنوان: "صورة المرأة في السينما الجزائرية –تحليل نصي سيميولوجي لفيلمي "القلعة" و"نوبة نساء جبل شنوة"، قدمت المذكرة لنيل شهادة الماجستير لعلوم الإعلام والإتصال 2001-2002، وقد انطلقت الباحثة من إشكالية مفادها: معرفة حقيقة الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تقديمها عن المرأة **وهل هذه الصورة نابعة من و اقع المرأة أم لها صلة بالتوجه الإيديولوجي الذي ينتمي إليه المخرج سواء كان الرجل أو امرأة**؟ وهذا من خلال الأسئلة الفرعية التالية:

- ماهي ملامح الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تقديمها عن المرأة ؟

- هل هذه الصورة نابعة من الواقع الاجتماعي للمرأة؟

- ما الدوافع الكامنة وراء تقديم هذه الصورة النمطية للمرأة لدى السينمائيين الجزائريين ؟

- ما طبيعة الصورة التي عكسها مضمون فيلم "النوبة نساء جبل شنوة" عن المرأة ؟

اعتمدت الباحثة على منهج التحليل النصي السيميولوجي، وتم اختيار الفيلمين "القلعة" و"نوبة نساء جبل شنوة" كعينة قصدية بالاعتماد على مقاربة الباحث رولان بارث، وقد توصلت الباحثة إلى نتائج أهمها:

- جاء فيلم آسيا جبار مرآة عاكسة للصورة الذهنية التي تحملها عن المرأة التي لطالما كتبت عنها في نصوصها الأدبية، صورة ذات توجه نسوي بحث يدعو إلى تحرر المرأة من خلالها تحررها عبر الفضاء، الكلام الجسد.

- يتميز فيلم نوبة نساء شنوة على الواقعية وهذا بفضل اللقطات الوثائقية المأخوذة من أرشيف الحركة الوطنية، أما فيما يخص القلعة بحكم كونه فيلم روائي قد اعتمد علة خيال المخرج بقدرته على الابتكار.

- ما يميز فيلم نوبة عن القلعة أن فيلم نوبة قام بعرض نموذجين عن المرأة الجزائرية وهما المرأة العصرية، والمرأة التقليدية، أما فيلم القلعة فقد اقتصر على تقديمه للمرأة في صورة المرأة التقليدية الماكثة في البيت.

أوجه التشابه:

تتشابه هذه الدراسة مع بحثنا من ناحية تناولها متغير السينما الجزائرية وصورة المرأة كذلك واعتمادها أيضا على المنهج السيميولوجي في تحليل الأفلام، كما اتفقت دراستنا مع هذه الدراسة في اختيار نوع العينة وهي العينة القصدية، كما تتقاطع الدراستين من حيث المقاربة المستخدمة ونقصد مقاربة رولان بارث.

أوجه الاختلاف:

استخدمت الباحثة عواطف زراري مقاربة التحليل النصي لأن الفيلمين عبارة على نصين بينما فيلمنا لا يمثل نصا، اعتمدنا في دراستنا على تحليل فيلم واحد، في حين الباحثة عواطف زراري قامت بتحليل أكثر من فيلم،

أوجه الاستفادة:

لقد استفدنا بشكل كبير من هذه الدراسة في كيفية تحليل الرموز والمعاني، واكتساب فهم أعمق لمقاربة رولان بارث مما ساعدنا في تطبيق منهجية دقيقة في دراستنا.

الدراسة الثالثة:

دراسة للباحثة مريم أوكسل تحت عنوان: "صورة المرأة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية - دراسة تحليلية لعينة من الأفلام السينمائية–"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث 2021/2020، والتي تضمنت التساؤل الرئيسي التالي: **ماهي الصورة المقدمة عن المرأة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية** ؟ وقد تفرع هذا التساؤل الرئيسي لمجموعة من التساؤلات الفرعية وهي:

- ماهي ملامح ومؤشرات الصورة المسوقة عن المرأة في السينما الثورية؟

- ماهي القيم التي برزت بها شخصية المرأة في الأفلام الثورية ؟

- ماهي الأدوار التي ظهرت بها المرأة في الأفلام الثورية ؟

- ما هو الفرق بين الصورة المقدمة عن المرأة الجزائرية في الأفلام الثورية؟

- هل هناك تأثير الإيديولوجية المخرج على التصور العام المقدم عن المِرأة في الأفلام الثورية؟

اعتمدت الباحثة مريم أوكسل على منهج التحليل السيميولوجي، كما استندت هذه الأخيرة في دراستها على مقاربة رولان بارث في تحليل المعاني والرموز، هذا ما ادى الباحثة إلى الارتكاز على العينة القصدية لفيلمين "معركة الجزائر 1966" وفيلم "الأفيون والعصا 1970".

لتتوصل هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج نذكر منها:

ظهرت المرأة إبان الثورة التحريرية الكبرى في عدة نماذج لشخصيات نسائية مختلفة من خلال الأفلام السينمائية – عينة الدراسة- نذكر منها:

المرأة الضحية: برز هذا النموذج في كلا الفيلمين ففي الأفيون والعصا من خلال شخصية فروجة ووالدتها اللتان عانتا أشد أنواع المعاناة النفسية والجسدية، أما في فيلم معركة الجزائر فتجسدت في شخصية فتيحة زوجة محمود، وكذا بعض الشخصيات النسائية التي نقلها الفيلم في صور عارضة تعكس معاناتهن وتضحياتهن.

الأم الجزائرية: ركز فيلم الأفيون والعصا على تقديم شخصية الأم الجزائرية، المثالية التي ترعى أبنائها تحبهم تضحي من أجلهم، الأم التي تقدم أبنائها شهداء للدفاع عن الوطن من خلال شخصية العجوز التي استشهد أبنها أمامها، وفروجة التي صبرت على تعذيب الضابط الطيب لها لكنها لم تصبر على فراق ابنها.

*** قيم شخصية المرأة الجزائرية كما حددتها الأفلام الثورية عينة الدراسة.**

الصمود: وقد عكس كلا الفيلمين هذه القيمة المتأصلة في شخصية المرأة الجزائرية من خلال مقاومة الاستعمار الفرنسي ورفض الخضوع والاستسلام له، فقد نقل الفيلم الأفيون والعصا صمود المرأة الريفية في قرية تالة وكذا صور الفيلم معركة الجزائر صمود المرأة في المدينة في وجه العدو الفرنسي.

العنف: تجسد العنف في شخصية المرأة الجزائرية التي مثلها فيلم معركة الجزائر بشكل كبير، حيث تغلب العنف في شخصية المرأة على العواطف الرحمة لديها، خاصة وأن المخرج لم يقدر التبرير الكافي لأفعالها ،في حين أن اللقطة الوحيدة التي ظهرت فيها المرأة الجزائرية عنيفة في فيلم الأفيون والعصا تمثلت في عنف فروجة ضد الطيب، وقد ساق المخرج كل المبررات التي تقود للتعاطف مع فروجة.

*** صورة المرأة الجزائرية بين معركة الجزائر والأفيون والعصا:**

- ظهرت الأم الجزائرية في فيلم الأفيون والعصا أكثر إيجابية وعاطفية، تحمي إبنها رغم كل الظروف على عكس فيلم معركة الجزائر التي ظهرت فيه الأم الجزائرية بصورة سلبية نوعا ما .

- ظهرت المرأة الجزائرية متحضرة متعلمة في فيلم معركة الجزائر على عكس فيلم الأفيون والعصا، أين برزت المرأة الجزائرية بسيطة غير متعلمة محدودة التفكير

- صور فيلم الأفيون والعصا المرأة الجزائرية في محيطها الاجتماعي الأسرى الداخلي، على عكس فيلم معركة الجزائر الذي حدد ظهورها في الفضاء الخارجي .

الدراسة الرابعة:

دراسة الباحثة نفيسة نايلي بعنوان: "صورة المرأة من خلال السينما المغاربية –دراسة تحليلية نصية لعينة من الأفلام الجزائرية، التونسية، والمغربية في فترة من 2005 إلى 2009–"، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه علوم الإعلام والاتصال، وقد استندت الدراسة على الإشكالية التالية: **ماهي الصورة الذهنية التي صنعتها السينما المغاربية للمرأة من خلال الأفلام الجزائرية التونسية والمغربية؟** حيث تفرع عن هذا التساؤل التساؤلات الفرعية التالية:

- ماهي الدلالات والمعاني التي عبرت عنها الرسائل الضمنية حول المرأة في السينما المغاربية ؟
- هل تطابقت الصورة المقدمة عن المرأة من طرف السينما المغاربية مع الواقع الخاص بها ؟
- ما هي الأبعاد والأفكار التي احتوتها هذه الأفلام حول موضوع المرأة ؟
- كيف عالجت كل من السينما الجزائرية، التونسية والمغربية موضوع المرأة من خلال الأفلام عينة الدراسة؟
- ما الفرق بين صورة المرأة في كل من السينما الجزائرية التونسية، المغربية على حدى؟

تندرج هذه الدراسة ضمن البحوث التي تعتمد على التحليل السيميولوجي الذي يساعد في تحليل المواد الإعلامية السمعية البصرية، السينمائية والمسرحية باستخدام مقاربة الفرنسي رولان

بارث، كما قامت الباحثة نفيسة نايلي بتوظيف المنهجين المقارن والتاريخي يكمل أحدهما الآخر في تحديد الاتجاهات العلمية للدراسة والتي تعتمد أساسا على التحليل النصي السيميولوجي، وقد استخدمت الباحثة عينة العمدية وذلك باختيار فيلمين من كل سينما وهي الجزائرية والتونسية والمغربية وقد توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج التي نذكر من أهمها:

- ركزت كل أفلام الدراسة على توظيف صور متنوعة للمرأة المتعلمة، الماكثة بالبيت، المطلقة العازبة ... وذلك للتعبير بشكل أوضح عن المرأة داخل هذه المجتمعات

- ظهرت المرأة المغاربية في هذه الأفلام بصورة إيجابية أكثر منها سلبية عن طريق توظيف مخرجها للشخصيات النسائية المتحديات للظلم والأوضاع الغير العادلة

- وظف كل مخرج في هذه الأفلام عنصر الخطاب والرسائل اللسانية للتعبير عن العنف اللفظي الممارس من الرجل ضد المرأة في المجتمعات المغاربية

- ركزت الأفلام الدراسة على القيم الإيجابية للمرأة رغم تعرضها لقيم اخرى سلبية.

أوجه الإختلاف:

- كانت العلاقة الرجل بالمرأة في الفيلمين الجزائرين إيجابية أكثر منها سلبية، وهذا على عكس ما كانت عليه في الأفلام الأخرى(التونسية، المغربية).

- باستثناء الفيلم التونسي باب العرش والفيلمين الجزائريين فإن باقي الأفلام ركزت إهتمامها على المرأة العصرية بصورة أكبر.

- غاية هذه الأفلام خصوصية المجتمع المغاربي المسلم، بحيث تم توظيف بعض الصور فقط الدالة على ذلك من خلال صورة المسجد في فيلم مسخرة " المنسيون" و: الحرير الأحمر".

أوجه التشابه:

تتقاطع هذه الدراسة مع دراستنا من خلال متغير صورة المرأة وأيضا من ناحية السينما كون دراستنا عالجا صورة المرأة من خلال أفلام سينمائية، كما أن الدراستان تتشابهان من حيث المنهج المستخدم والمقاربة واختيار العينة القصدية.

أوجه الاختلاف:

تختلف الدراسة عن دراستنا من حيث المناهج الأخرى المساعدة وهي المنهج المقارن والمنهج التاريخي وذلك نظرا لطبيعة موضوعها فقد قامت الباحثة بإختيار فيلمين من كل سينما (جزائرية، تونسية، ومغربية) بينما دراستنا عالجت فيلما واحد في السينما الجزائرية.

أوجه الإستفادة:

استفدنا من هذه الدراسة من ناحية التحليل المعمق والدقيق لمحتوى مما ساهم في زيادة فهمنا للطريقة السليمة في التحليل.



الإطار النظري للدراسة



المبحث الأول: سيميولوجيا الدلالة

1.1: مفهوم السيميولوجيا وتطورها التاريخي

أ- تعريف السيميولوجيا:

لقد تعددت مفاهيم السيميولوجيا من عالم إلى عالم آخر لكن في مجملها ارتكزت على الدلالة والمعنى. فتسمية السيميولوجيا sémiologie التي هي علم الدلائل مشتقة من كلمة اليونانية semion بمعنى "دليل" كما عرفها دي سوسير بقوله "يمكننا أن نتصور علم يدرس الدلائل داخل الحياة الإجتماعية" (بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ط1 2012، 45-46).

فالسيميولوجيا هو علم العلامات أو الإشارات أو الدلائل اللغوية أو لرمزية سواء أكانت طبيعية أو إصطناعية ويعني هذا أن العلامات إما يضعها الإنسان اصطلاحا عن طريق اختراعها واصطناعا والاتفاق مع أخيه الإنسان على دلالتها ومقاصدها، مثل: اللغة الإنسانية ولغة الإشارات المرور، وأن طبيعة هي التي أفرزتها بشكل عفوي وفطري لا دخل للإنسان في ذلك كأصوات الحيوانات وأصوات عناصر الطبيعة والمحاكات الدالة على التوجع والتعجب والألم والصراخ مثل: آه، آي. ... (بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ط1 2012، 46).

ب- الخلفية التاريخية للسيميولوجيا وتطورها التاريخي:

يعود تاريخ السيميولوجيا إلى 2000سنة مضت كما يقول أمبرتو إيكو (مؤلف رواية اسم الوردة) وهو يتكلم عن السيميولوجيا ومنه فعلم السيميولوجيا ليس علما وليد العصر الحديث كما يزعم بعضهم، وفي مقدمتهم الغرب، حيث استعمل في الأصل للدلالة على علم في الطب وموضوعه دراسة العلامة الدالة على المرض، ولاسيما في التراث الإغريقي حيث عدت السيميوطيقا جزءا لا يتجزأ من الطب (الصبطي و بخوش 2009، 9-13).

وقد وظف أفلاطون لفظ (Sémiotique) للدلالة على فن الإقناع وهذا ما أورده في كتابه وأكد أن للأشياء جوهرا ثابتا وأن الكلمة أداة للتوصيل، وبذلك يكون بين الكلمة ومعناها تلاءم طبيعي بين الدال والمدلول، كما اهتم أرسطو هو الآخر بنظرية المعنى وظل عملهما في هذا المجال مرتبطا أشد ما يكون بالمنطق الصوري، ثم توالت اهتمامات الرواقيون الذين أسسوا لفكر السيميولوجي يقوم على التمييز بين الدال والمدلول. (الصبطي و بخوش 2009)

وهؤلاء حسب إيك واكتشفوا أن الاختلاف في الأصوات اللغات وحروفها، أي شكلها الخارجي الذي يدعى بالدال ولكن هذه الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية، توجد بين مرئيات ومدلولات متماثلة تقريبا، ويصل امبريط وإيك وإلى هؤلاء الرواقيون (أي الذين لا يتكلمون اليونانية كلغة أم) قد سبقوا دي سوسير في اكتشافات الفرق بين الدال والمدلول، فهولاء الدخلاء كانوا يمتلكون تجربة لا يمتلكها اليونانيون، أي تجربة الازدواج الثقافي والحضاري واللغوي من خلال ثلاث لغات :كنعانية والأمازيغية، واليونانية. (الصبطي و بخوش 2009)

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة القديس الجزائري –أوغسطين- حسب ايكو- فهو أول من طرح سؤال: ماذا يعني أن نفسر ونؤول؟ وهكذا راح يشكل نظرية التأويل النصي (تأويل النصوص المقدسة)، وبهذا تصبح أهمية مساهمته تكمن في تأكيده على إطار الإتصال والتواصل عند معالجته لموضوع العلامة (الصبطي و بخوش 2009).

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العصور الوسطى، وكانت فترة مهمة من فترات التركيز على العلامات ة اللغة، ويمكن ذكر اسم ابيلار واسم روجر بيكون.

وإذا حاولنا استقراء تراثنا العربي، وجدناه حافلا بالدراسات المنصبة على دراسة الأنساق الدالة، وكشف قوانينها أو ما أسموه بعلم أسرار الحروف أي علم السيمياء ولاسيما تلك المجهودات القيمة التي بذلها مفكرونا من مناطقة وبلاغيين وفلاسفة وأصوليين. ..الخ أمثال (جابر بن حيان والحاتمي وابن سينا والفارابي والغزالي وابن خلدون والجرجاني والقرطاجي. ..وغيرهم).

بيد أن مثل هذه الآراء السيميولوجية التي شملتها كل هذه المجالات المعرفية لم تكن منهجية أو مؤسسة على أسس متينة، ولم تحاول يوما أن تؤسس نظرية متماسكة تؤطرها أو تحدد موضوع دراستها أو اختيار الأدوات والمصطلحات الإجرائية الدقيقة التي تقوم عليها. (الصبطي و بخوش 2009)

وبالتالي لم تفكر في استقلالية هذا العلم، بل ظلت هذه الآراء السيميولوجية مضطربة تجرفها وتتقاذفها التصورات الايديولوجية والسوسيولوجية والثقافية (الصبطي و بخوش 2009، 13).

ثم جاءت المرحلة الرابعة، حيث نشطت فيها نظرية العلامات مع المفكرين الألمان والإنجليز في القرن السابع عشر، فمع بداية النهضة الأوروبية نصادف الفيلسوف ليبينز الذي حاول أن يبحث عن نح وكلي للدلائل، وعن ضرورة وجود لغة رياضية شكلية تنطبق على كل طريقة في التفكير.

أما المرحلة الخامسة والتي يتفق جل الباحثين على أنها المرحلة الحاسمة في التحديد العلمي للسيميولوجيا، وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنموذج اللساني البنيوي الذي أرسى دعائمه وأسسه العالم السويسري فيرناند دي سوسير في فرنسا في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة وذلك منذ القطيعة الإبسيتمولوجية التي أحدثها في ميدان الدراسات اللسانية إن جاز التعبير مع فقه اللغة واللسانيات التاريخية، وقد جعلت هذه القطيعة اللسانيات العلم الشامل والرائد الذي تستفيد منه مختلف المدارس والمشارب المعرفية كالنقد الأدبي والأسلوبية والتحليل النفسي وعلم الاجتماع بالإضافة إلى جهود الوظيفيين في اللسانيات والشكلانيين الروس في الشعرية (الصبطي و بخوش 2009، 9-13).

كما ارتبط هذا العلم من جهة أخرى بالمنطق على يد الفيلسوف الأمريكي بيرس في أمريكا، ولكن على الرغم من ظهورهما في مرحلة زمنية متقاربة، فإن بحث كل منهما استقل وانفصل على الآخر انفصالا تاما إلى حد ما فالأول بشر في محاضراته بـ ظهور علم جديد سماه السيميولوجيا سيهتم بدراسة الدلائل أو العلامات في قلب الحياة الاجتماعية ولن يعد وأن يكون موضوعه الرئيس مجموعة الأنساق القائمة على اعتباطية الدلالة على حد تعبير دوسيسر الذي يقول كذلك في هذا الصدد: ونستطيع إذا أن نتصور علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الإجتماعية، علما قد يشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي فرعا من علم النفس العام، وسوف نسمي هذا العلم بالسيميولوجيا، ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كافة هذه العلامات وعلى القوانين التي تحكمها. .. وإن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام. ..

وبناء على هذا نجد أن للسيميولوجيا أو السيميوطيقا تفاعلات كثيرة مع معارف وحقول أخرى داخل المنظومة الفكرية والعلمية والمنهجية، فلقد ارتبط هذا العلم في نشأته بالفلسفة واللسانيات وعلم النفس والاجتماع والمنطق والظاهراتية (الفينومينولوجيا) علاوة على ارتباطها بدراسة الأنثروبولوجيا كتحليل الأساطير والأنساق الثقافية غير اللفظية، كما ترتبط منهجيا بدراسة الأدب (الشعرية والنحو والبلاغة) والفنون اللفظية والبصرية كالموسيقى والفنون التشكيلية والمسرح والسينما.. إلخ (الصبطي و بخوش 2009، 9-13).

أما عن ظهور السيميولوجيا في العالم العربي فقد ظهرت عن طريق الترجمة والمثاقفة والإطلاع على الإنتاجات المنشورة في أوروبا والتلمذة على أساتذة السيميولوجيا في جامعات الغرب وقد بدأت السيميولوجيا في دول المغرب العربي أولا، وبعض الأقطار العربية الأخرى ثانيا، عبر محاضرات الأساتذة منذ الثمانينات عن طريق نشر كتب ودراسات ومقالات تعريفية بالسيميولوجيا (مبارك

حنون، محمد السرغيني، سمير المرزوقي، جميل شاكر، عواد علي، صلاح فضل، جميل حمداوي، فريال جبوري غزول، محمود إبراقن، قدور عبد الله الثاني،. ..الخ) أو عن طريق الترجمة (محمد البكري، أنطوان أبي زيد، عبد الرحمان بوعلي، سعيد بنكراد...الخ)، وإنجاز أعمال تطبيقية في شكل كتب (محمد مفتاح، سعيد بنكراد، محمد السرغيني، سامي سويدان. ..الخ) (الصبطي و بخوش 2009، 9-13).

2.1: أنواع السيميولوجيا:

أ. سيميولوجيا التواصل:

كان ميلاد سيميولوجيا التواصل مع إريك بويسنس من أوائل المناصرين للسانيين أمثال " باريطو" و"جورج مونان" و"جان مارتيني" في تحديدهم لسيميولوجيا التواصل، وفي وضعهم لمبادئها وأسسها حيث يمكن أن تعرف باعتبارها دراسة طرق التواصل، أي دراسة الوسائل المستخدمة لتأثير على الغير والمعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي نتوخى التأثير عليه

ففعل التواصل والفعل الذي عن طريقه يقوم الشخص ما مدركا لواقعة قابلة للملاحظة ومرتبطة بحالة وعي، بتحقيق هذه الواقعة لكي يفهم شخص آخر الهدف من هذا السلوك ويعيد في وعيه تشكيل ما حصل في وعي الشخص الأول. (الصبطي و بخوش 2009)

كما أن التواصل لا تقتصر فقط على توصيل الرسائل اللفظية الصريحة أو القصدية، فالتواصل كما نتصوره يشمل مجموع العمليات التي يتبادل بها المتخاطبين التأثير لأن القارئ قد يتعرف بهذا على أن هذا التحديد يقوم على مسلمة كون كل فعل وكل حدث يوفران مظاهر تواصلية، بمجرد ما يتم إدراكهما من قبل كائن إنساني، ولهذا نفهم ملاحظات العالم الأنثروبولوجي الأمريكي "ديل هايمس" حينما ذهب إلى أن الأنثروبولوجيا ينبغي لها أن تراعي التحديدات المحلية للتواصل، ففي المجتمعات الحديثة يشير التواصل إلى تبادل المعلومات بين الشخصين أو نقل المعلومات عبر وسائل الاتصال، وهذا مالا نجده في المجتمعات أو الثقافات القديمة. (الصبطي و بخوش 2009)

وتهدف سيميولوجايا التواصل عبر علاماتها إلى الإبلاغ والتأثير على الغير عن وعي أو غير وعي.

كما أن التواصل نوعان: تواصل إبلاغي لساني لفظي (اللغة) وتواصل إبلاغي غير لساني (علامات المرور مثلا)، ولهذا يعتبر كل من "بريطو(prieto)" و"مونان (Mounin) " و"بويسنيس (Buyssens)" الدليل مجرد أداة تواصلية تؤدي وظيفة التبليغ وتحمل قصدا تواصليا، وهذا القصد التواصلي حاضر

في الأنساق اللغوية وغير اللغوية، كما أن الوظيفة الأولية للغة وهي التأثير على المخاطب من خلال ثنائية الأوامر والنواهي، ولكن هذا التأثير قد يكون مقصودا وقد لا يكون مقصودا، ويستخدم في ذلك مجموعة من الأمارات التي يمكن تقسيمها إلى ثلاث:

- **الأمارات العفوية:** وهي وقائع ذات قصد مغاير للإشارة تحمل إبلاغا عفويا وطبيعيا مثال: لون السماء الذي يشير بالنسبة لصياد السمك إلى حالة البحر يوم غد. والأمارات العفوية المغلوطة التي تريد أن تخفي الدلالات التواصلية للغة كأن يستعمل متكلم ما لكنة لغوية ينتحل من خلالها شخصية أجنبية ليوهمنا بأنه غريب عن البلد.

- **الأمارات القصدية:** التي تهدف إلى تبليغ إرسالية مثل: علامات المرور، وتسمى هذه الأمارات القصدية أيضا بالعلامات فكل خطاب لغوي وغير لغوي يتجاوز الدلالة إلى الإبلاغ والقصدية الوظيفية، يمكننا إدراجه ضمن السيميولوجيا التواصل، وكمثال لتبسيط ما سلف ذكره :عندما يستعمل الأستاذ داخل قسمه مجموعة من الإشارات اللفظية وغير اللفظية الموجهة إلى تلميذ ليؤنبه أو يعاتبه على سلوكاته الطائشة فإن الغرض منها هو التواصل والتبليغ (الصبطي و بخوش 2009، 25-26).

ب. سيميولوجيا الدلالة:

يعتبر رولان بارث خير من يمثل هذا الإتجاه، لأن البحث السيميولوجي لديه هو دراسة الأنظمة والأنسقة الدالة، فجميع الوقائع والأشكال الرمزية والأنظمة اللغوية تدل، فهناك من يدل باللغة وهناك من يدل بدون اللغة المعهودة، بيد أن لها لغة خاصة ومادامت الأنساق والوقائع كلها دالة، فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية أي الأنظمة السيميولوجية غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي، وقد انتقد بارت في كتابه "عناصر السيميولوجيا" الأطروحة السوسيرية التي تدع وإلى إدماج اللسانيات في السيميولوجيا مبينا بأن اللسانيات ليست فرعا، ولوكان مميزا، من علم العلامات، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات.

وبالتالي تجاوز رولان بارث تصور الوظيفيين الذين ربط وبين العلامات والقصدية، وأكد وجود أنساق غير لفظية حيث التواصل غير إرادي، ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة، وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية الدالة، حيث إن كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن الأشياء تحمل دلالات، غير أنه ما كان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة فهي

إذا تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة وهذا ما دفع بارت إلى أن يرى أنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات نسق الصور أو أشياء خارج اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة.

أما عناصر سيميولوجيا الدلالة لدى بارت فقد حددها في كتابة عناصر السيميولوجيا، وهبي منتقاة على شكل ثنائيات من اللسانيات البنوية وهي: اللغة والكلام، والدال والمدلول، والمركب والنظام، والتقرير والإيحاء (دلالة ذاتية ودلالة إيحائية) وهكذا حاول رولان بارث الاستعانة باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميولوجية كأنظمة الموضة والأساطير والإشهار. ..إلخ (الصبطي و بخوش 2009)

ويعني هذا أن رولان بارث عندما يدرس الموضة مثلا يطبق عليها مقاربة اللسانية تفكيكا وتركيبا من خلال الاستقراء معاني الموضة ودلالات الأزياء وتعيين وحداتها الدالة ومقصدياتها الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والثقافية، ونفس الشيء في قراءته للطبخ والصور الفوتوغرافية والإشهار واللوحات البصرية. (الصبطي و بخوش 2009)

كما يمكن إدراج المدارس السيميولوجية النصية التطبيقية التي تقارب الإيداع الأدبي والفني ضمن سيميولوجيا الدلالة، بينما سيميولوجيا الثقافة التي تبحث عن القصدية والوظيفة داخل الظواهر الثقافية والإثنية البشرية يمكن إدراجها ضمن سيميولوجيا التواصل، ولتبسيط سيميولوجيا الدلالة نقول: إن أزياء الموضة وحدات دالة إذ يمكن أثناء دراسة الألوان والأشكال لسانيا أن تبحث عن دلالاتها الإجتماعية والطبقية والنفسية (الصبطي و بخوش 2009، 27-28).

ج- سيميولوجيا الثقافة:

تنطلق سيميولوجيا الثقافة من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية، والثقافة عبارة عن استناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها وتذكرها، وعلى هذا فالسيميولوجيا ترتبط باللسانيات وخاصة اللسانيات البنيوية والتحليلية ولسانيات الخطاب.

ويبدو ضمن هذا المنظور، أن الثقافة ترسخ التجربة السابقة بواسطة التذكر أو الصناعة التذكرية، فالإنسان يراكم ويعد الأخبار المستعمل لإدخال تصحيحات ضرورية في برامج التذكرية، ويعني ذلك أن حصيلة عمل الإنسان تكمن في سلوك ذي معنى، وهذا السلوك ليس سوى حصيلة عمل الإنسان معين، وهذا البرنامج المعين هو الثقافة.

وبناءً على هذا التصور، فإن السيميوطيقا هي العلم الذي يعنى بدراسة الظواهر الثقافية بإعتبارها عمليات تواصلية، وبالتالي فإنه يمكن للظواهر الثقافية – ويجب عليها – أن تصير موضوعات للتواصل، ومن ثمة تعود كل ظاهرة ثقافية، بالضرورة إلى السيميوطيقا.

وإذا كانت السيميوطيقا تعنى بالثقافة في شموليتها، وكانت العلوم تعني بالظواهر الخاصة من سيميوطيقا الثقافة، فإن السيميوطيقا تشمل مختلف العلوم وترادف إلى حد ما إلى الابسيتيميولوجيا.

وبناء على هذا صار التحليل السيميولوجي تصورا نظريا ومنهجيا تطبيقيا في شتى المعارف والدراسات الإنسانية والفكرية والعلمية وأداة في مقاربة الأنساق اللغوية وغير اللغوية، وأصبح هذا التحليل مفتاحا لابد من الإلتجاء إليها قصد الفهم والتحكم في آليات التأويل والقراءة (الصبطي و بخوش 2009، 28-29).

3.1: اتجاهات السيميولوجيا

أ. الاتجاه الأمريكي:

إذا كانت العلامة قاسما مشتركا أعظم بين تفريعات السيميولوجيا أو السيميوتيقا، فإنها هي الأساس الذي قام عليه الاتجاه الأمريكي. وإذا علمنا أن بيرس تحدث عن العلامة في كتابه (كتابات حول العلامة)، وكان ذلك في وقت سابق على حديث سوسير عليها في كتابه (دروس في الألسنية العامة)، فمن المؤكد أن بيرس هذا هو رأس هذا الاتجاه. والذي يؤكد على خصوصية هذا الاتجاه رأس الرجل هذا في العلامة ما لم يره سوسير، ومعنى ذلك أن رأيهما في هذا الصدد يتباينان تعريفا ومفهوما ومدى: الشيء الذي يجعل من الرأيين أحدهما مناقضا للآخر.

يعتبر سوسير أن العلامة تفصح عن علاقة ثنائية، إذ أنها لا تجمع بين الشيء ومسماه، ولكنها تجمع بين المفهوم الذهني والصورة السمعية. وهذان يطلق عليهما سوسير كلمتي الدال والمدلول. إن الرجل بهذا اقتصر على التوضيح تلك العلاقة الاعتباطية الموجودة بين الدال والمدلول، من حيث أهمل التأكيد على ما للعلامة من علاقة بعالم الواقع. ولقد جاء رأي الرجل في الحقيقة نتيجة لأنه درس اللغة كما لو كانت نظاما متعلقا بعضه ببعض علاقة الجزء بالكل، ومن هنا كان مبدأ كون الدلالة هي حاصل علاقة الدال بالمدلول وكون قيمة العلامة تكمن في ما لها من علاقة تربطها بما يجاورها من العلامات الأخرى.

والعلامة لدى سوسير علامة لغوية لا غير، فوق كونها اعتباطية من حيث علاقة دالها بمدلولها، فهي تباينية. (الرغيني 1987)

علامة دي سوسير أساس للسيميولوجيا وهي بهذا المفهوم تعتبر جزءا من علم النفس العام.

العلامة لدى بيرس كما تكون لغوية تكون غير لغوية، وهي من حيث طبيعتها ووظيفتها أشكال ثلاثة الأيقون والإشارة والرمز، على أن كل جزء من أجزاء العلامة الثلاثة، يتفرع بدوره إلى علاقة ثلاثية أخرى، تتحدد في الجدول التالي:

الممثل Représen-tamen	العلامة الصفة Qualisinge	العلامة المفرد Sinsigne	العلامة النمط Légisigne
الموضوع Objet	الأيقونة Icone	الإشارية Indice	الرمزية Symbole
المؤول Interprétant	المسند إليه Rhéme	الإفتراض Décisigne	البرهان Argument

وهنا لابد من ملاحظتين إثنتين: أولهما أن سوسير لغوي، وأن بيرس فيلسوف ومنطقي وعالم مساحة Géodésiste. انه في فلسفته وفي منطقه ينتمي إلى المدرسة الأمريكية المسماة بالذرائعية، ولذا فكل واحد منهما أخذ العلامة من زاوية التي تهم اختصاصه، وطبيعي أن يكون ما بينهما من الاختلاف في مفهومها هو ما بين موضوعي المنطق واللغة من الاختلاف، وثانيتهما أن الاقتصار على ذكر بيرس، لا ينهض حجة على أن هناك اتجاها أمريكيا في السيميولوجيا، ذلك أن مفهوم بيرس للعلامة لا يكفي وحده لكي يتأسس عليه اتجاها كله، فلابد إذن من تعميق لهذا المفهوم وتفريع له حتى يصبح نظاما، ولابد أيضا من وجود تلاميذ وأتباع يعملون على بلورة هذا النظام وتحديد آفاقه (الرغيني 1987، 55-58).

ب. الاتجاه الفرنسي:

يشتمل الاتجاه الفرنسي في السيميولوجيا على مجموعة من التوجهات، كل واحد منهما يستعمل مصطلحا ليدل به تقريبا على نفس الشيء، فهو في نفس الوقت سمة من سمات الاختلاف بين هذه

التوجهات. فالذين يستعملون السيميولوجيا للدلالة على أنظمة العلامات، يحبذون استعمال هذا المصطلح لما في ذلك من إلتزام بما ذكره دي سوسير في دروسه، أما اللذين يستعملون مصطلح السيميوطيقا ليدلوا به على نفس العلم مع بعض الإضافات والتفريعات فهم إنما يفعلون ذلك لأنهم يرونه أكثر دلالة من المصطلح السابق لكن الذين يستعملون مصطلح السيمانااليز فإنما قصدهم الدلالة والغاية الدلالية للعلامات. أما الذين يستعملون مصطلح الرمز فلكي يوسع وفي حقل التحليل، لأنهم مع مصطلحات الثلاثة السابقة يحسون بضيق المجال، والحالة أما مفهومهم للتحليل يتطلب مجالا آخر وخصوبة أكثر. (الرغيني 1987)

كيف وقع الانتقال إذا في فرنسا من السيميولوجيا إلى السيميوطيقا ثم إلى السيمانااليز ثم إلى الرمز؟

إذا اختلف الاتجاهان الفرنسي والأمريكي من حيث الأساس، لأن الأول لساني والثاني فلسفي منطقي، فإن فرنسا منذ أن صدر فيها لبارث كتاباه: (الأساطير) 1957 و(عناصر السيميولوجيا) 1964، ومنذ، أن انعقدت بباريس ندوة العالمية حول السيميولوجيا، تأسست على أثرها الجمعية العالمية للسيميوتيقا وأقرت اختيار هذا المصطلح الأخير مع الاحتفاظ بالمصطلح الأول نظرا لما اكتسبه من ذيوع بسبب ما ورد حوله في دروس سوسير وما قام به بارث وتلاميذه. (الرغيني 1987)

أصبح إذن مصطلح السيميولوجيا وقفا على العلماء الذين لا يتجاوز مجال تخصصهم دراسة العلامات غير اللسانية مثل قانون السير، في حين أصبح مصطلح السيميوطيقا يدل على دراسة الأنظمة اللغوية، مثل النص الأدبي.

كما أن مصطلح السيميولوجيا وصفوه بالعام وجعلوه دالا على علم العلامات كلها بدون تمييز بين اللغوية منها وغير اللغوية.

على أنه لكي نعرف كيف تم الانتقال إلى استعمال السينماليز والرمز في هذا المقام، لابد من وضع لائحة لتعداد التكتلات السيميولوجية أو السيميوتيقية في فرنسا، لأن هذا الانتقال لم يتم إلا متأخرا عنها وبسبب اختلاف الرؤى من تكتل إلى آخر:

- نجد في البداية أولئك الذين لم يروا في السيميولوجيا غير خاصية الإبلاغ، ولذلك رفضوا ما عداه، أو نظروا إليه على أنه جزء لا على أنه الكل، ومنهم مونان. (الرغيني 1987)

- لم نجد بعد ذلك أولئك الذين لم يروا في السيميولوجيا غير خاصية الدلالة، ولذلك رفضوا عداها، أو نظروا على أنها جزء لا على أنها الكل. وهؤلاء توزعهم الاتجاهات الآتية:

- اتجاه بارث، ذلك الذي طبع كتاباته الأولى وكان فيها عاملا على تطبيق مقاييس اللغة على أنظمة غير لغوية. ولم يكن بارث وحده في هذا، بل تبعه تلاميذه، وتبعه أيضا في الميل إلى الدلالية، ميتز، وخاصة حين حاول أن يمهد لبناء سيميولوجيا سينمائية.

- اتجاه مدرسة باريس السيميوتيقية، وهو اتجاه يضم مجموعة من الباحثين من مثل ميشيل أريفي وكلود شابرول وجان كلود كوكي، وعلى رأس هؤلاء غريماس. ولقد عمل على تأكيد هذه التسمية ما صدر عنهم من كتاب بعنوان (السيميوتيقا، مدرسة باريس 1982) (الرغيني 1987، 58-61).

4.1: الدال والمدلول والمنظور السيميولوجي

إن الحديث عن الدال والمدلول يقتضي الحديث عن العلامة، على اعتبار أنهما من مكوناتها، وفي هذا المجال، يمكن القول أن هناك علامة لسانية وأخرى سيميولوجية لا تفهم طبيعة أحدهما إلا يفهم طبيعة الأخرى. أنهما معا مرطبتان كنموذجيهما من دال والمدلول. على أن السيميولوجية منهما تتميز عن اللسانية بكون دِلالتها تنحصر في وظيفتها الاجتماعية، هذه الوظيفة الاجتماعية رهينة الاستعمال، هذا الاستعمال مشروط بحلول وقته وأوانه، وهذا الوقت والأوان ليس شيئا غير علامة لهذا الاستعمال، أن المعاطف تلبس وقاية للجسد من البرد ومن الأمطار، أي أنها لا تستعمل إلا يحين وقت البرد والشتاء، ومجيء هذا الوقت علامة دالها ومدلولها ارتداء المعاطف. في حين أن العلامة اللسانية توحد بين دالها ومدلولها كما توحد الصفحة بين وجهها وظهرها. (الداية 1996)

أما في خصوص المدلول، فإنه هو الآخر سيميولوجي ولساني، حيث يتميز اللساني عن السيميولوجي بكونه يجد مصداقيته في علم الدلالة La sémantique وفي هذه الحالة، يعبر عنه لغويا أي معجميا بكلمة مفردة، فكلمة الثوب مفردة على المستوى اللغوي، وهي مدلول لما يلبسه الإنسان، أما المدلول السيميولوجي فيجد مصداقيته في غير علم الدلالة، وفي هذه الحالة، يعبر عنه بمجموعة من المترادفات، بأن تطعم دلالته بعناصر وصفية تنسب إليه. فالثوب واحد، ومع ذلك يمكن أن يكون مدلولا لهذه الأوصاف: ناعم، حريري، أملس، إلخ، ويبقى مع ذلك هو هو في نفسه، دون الالتجاء في مدلوليته لا إلى مجاز ولا إلى استعارة. (الداية 1996)

وإذا كانت طبيعة الدال شبيهة بطبيعة المدلول، فإن تعريف هذا يرتكز على تعريف ذلك، وعليه، فكل ما قيل في الفقرة السابقة يصح قوله هنا، أما الاختلاف الوحيد الذي يوجد بينهما، فهو أن الدال

واسطة بين الدلالة والمدلول، في حين أن المدلول لا يمكن أن يكون واسطة لأنه أحد طرفي هذه المقولة الثلاثة (الداية 1996، 453).

المبحث الثاني: الصورة والمرأة

1.2: تاريخ الصورة

لقد كانت الصورة القديمة عبارة عن رسومات أو نقش على الجدران، وكانت عبارة عن أشكال هندسية، كذلك رسومات للحيوانات، حيث بدأ الإنسان بتسجيل أفكاره وتصوير حياته في أماكن أمنة من بيئته. نقش رسومات للحيوانات كانت تعايشه على الجدران بعض الكهوف قبل عشرين ألف سنة قبل الميلاد، أي استخدام الرسم للتعبير، وتعتبر هذه الرسومات أول محاولة لكتابة رسالة من الماضي إلى الحاضر. (سلطاني 2006)

فالإنسان بدأ بنحت قبل الكلام، وهذا يظهر جليا في الحضارة الفرعونية المصرية والحضارات القديمة، وكانت الصورة عبارة عن رموز يتم تحليلها وفكها لفهم مغزاها والمراد بها، لأنها هي أبسط وسيلة للتأثير والإقناع. (سلطاني 2006)

لقد كانت الصور قديما لا تحتوي على الألوان، موضوعة في مكان ثابت (الجدار) لا يتم الاطلاع عليها إلا إذا مر الإنسان من ذلك المكان، وكانت عبارة عن رسوم وأشكال مبعثرة وغير مهيكلة، إلا أنها بقيت كالآثار تثري تاريخ البشرية وتدل على الحياة البدائية التي مر بها الإنسان. (سلطاني 2006)

وبالتالي فهي رسالة اتصالية، منتجها الرجل البدائي الذي حاول أن يحفر صور حية للأحداث التي عاصرها في جوانب الكهف الذي يسكنه وفي الطبيعة، حيث كان في صراع مستمر مع الحيوانات الأكثر قوة، وقد ظل الأمر كذلك حتى عرف الإنسان الفرشاة والقلم، فبدأ يستخدمها في رسم الصور المعبرة عن بيئته وثقافته ومجتمعه، وهو دور الفن حتى يومنا هذا (سلطاني 2006، 57-58).

2.2: خصائص تتعلق بنتائج استخدام الصورة

أ. الصورة تقود الناس إلى تجاهل الاختلافات والفروق الفردية

نتيجة لخاصية المبالغة في تعميم السابق ذكرها واعتمادا عليها، فإن الأفراد يفترضون بطريقة آلية أن كل فرد من الأفراد الجماعة موضوع الصورة تنطبق عليه صورة الجماعة ككل، على الرغم مما بينهم من اختلافات وفروق فردية. أي انه عندما تكون المعلومات الشخصية عن كل فرد من الأفراد الجماعة غامضة أو صعبا الحصول عليها، فإن الناس يميلون إلى الاعتماد على الصور الموجودة لديهم عن استخدامهم معلومات شخصية. (بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ط1 2012)

ب. الصورة تؤدي إلى تكوين إدراكات متحيزة (متعصبة) لدى الأفراد:

لأن الصورة مبنية على التعصب على ما سبق ذكره كما أنها متحيزة لذا فقد تؤدي أحيانا إلى إصدار أحكاما متحيزة ومتعصبة، وعلى حد تعبير بعض الباحثين "فمن خلال الصور يرى الناس جوانب من الحقيقة، ويهملون جوانب أخرى لأنها لا تتماشى مع معتقداتهم، ولا تأتلف مع اتجاهاتهم، فالصور النمطية ما هي إلا أحكاما أو تقويم لما نراه في ضوء تحيزاتنا وقيمنا ومبادئنا، حيث ينبع التحيز والتعصب من العلاقات بين عضوية الجماعة والخصائص النفسية للفرد، كما تؤثر الصورة على طريقة معالجة الأفراد للمعلومات. (بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ط1 2012)

ج. الصورة تؤدي إلى تمركز حول السلالة:

يمكن تعريف التمركز حول السلالة بأنه "رؤية الجماعة الداخلية للفرد على أنها مركز كل الأشياء... وهي تعني أيضا الإعجاب بجماعة الفرد وتفضيلها على الجماعات الأخرى.

د. الصورة تخلف النبوءة التحقق الذاتي لها:

يمكن تعريف هذه الخاصية بأن السمات أو الصفات المنسوبة للجماعة الخارجية تخلق توقعات لسلوكهم، وهذه التوقعات لها جانبان سلبيان، أولهما أنها تؤثر على سلوك أفراد الجماعة الداخلية وثانيهما أنها تؤثر على طريقة إدراك وتفسير تصرفات أفراد الجماعة الخارجية.

ويمكن تعريفها أيضا على أنها "تنبؤات لا تصدق على الوقائع الفعلية في الوقت الذي تصاغ فيه هذه التنبؤات، غير أنها صادقة بسبب الأفعال التي تتخذ كنتيجة على الاعتقاد في صحة هذه التنبؤات. (بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ط1 2012)

هـ. دوروسائل الإعلام في تشكيل الصورة الذهنية والنمطية:

تعتبر وسائل الإعلام من أهم وسائل تشكيل الصورة الذهنية لدى الناس، فالنسبة العظمى الصور المتراكمة التي تتكون في أذهاننا عن العالم حولنا إنما نستقيها –بالدرجة أولى- من وسائل الإعلام المختلفة، بل إنها ليس من المبالغة في شيء أن نقرر أن وسائل الاتصال والإعلام هي التي تضع لنا تلك الصور وتصوغها وتؤطرها بطريقتها الخاصة، فوسائل الإعلام وهي تمارس وظيفة الإخبار لا تكتفي بمجرد الإشارة إلى الحدث بل تعتمد إلى تفسيره وبلورته في صورة معينة، وبذلك فالأخبار لا تقدم الحقيقة، وليست انعكاسا لها، وإنما هي نتيجة لسلسلة من العمليات المعقدة والاختبارات الواعية والمناقشات واتخاذ القرارات التي تؤثر في اتجاهاتها وصياغاتها وطريقة معالجتها للأحداث (بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ط1 2012، 86-89).

3.2: أنواع الصورة:

أ. الصورة الفوتوغر افية:

هي الصورة التي بواسطة آلات التصوير المعروفة، وقد تكون الصور الفوتوغرافية صورا لأشخاص أو مناظر طبيعية أو أشياء عادية يستخدمها الإنسان في حياته أو غير ذلك (شاكر 2005، 23).

فإذا كان الفنان التشكيلي يستخدم الفرشاة ليحقق ويبرز عناصره الفنية في لوحاته فإن المصور الفوتوغرافي يطوع الضوء ليناظر عمله، ومن هنا إشتقت كلمة فوتوغرافي photoghraphy وهي كلمة مركبة من لفظين فوت وphoto وتعني الضوء والثانية جرافي ghraphy وتعني الرسم، والكلمة إجمالا تعني الرسم بالضوء (أبو أصبع و آخرون 2016، 141).

ب. الصورة الصِحفية:

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 صورة على سبيل التأكد والتوضيح والتفسير والدعم والإضافة ولفت الانتباه وزيادة الاهتمام والقابلية للقراءة والإمتاع والمؤانسة (عبد الله الثاني 2008، 63).

ج. الصورة السينمائية:

هي تلك الصور المتحركة التي تظهر على شاشة دور العرض داخل ذلك الإطار المستطيل الأفقي الأسود في ظلمة تحيط المكان بالكامل، حتى نراها زاهية جميلة وكبيرة ومتسعة.

أو الصورة السينمائية هي ما تحمل لنا من أحداث ومعان درامية عديدة مؤثرة فنياً وعاطفياً ووجدانياً وشعورياً وعقلياً، أو الصورة السينمائية هي ذلك الخليط من الرؤية والسمع والتمثيل والإبهار. إن الصورة السينمائية هي محصلة وبوتقة علوم وفنون الجنس البشري لأحقاب متتالية طويلة (شيمي 2013، 13).

د. الصورة الإشهارية:

تمثل بالصورة الإشهارية الصورة الإعلامية والإخبارية التي تستعمل لإثارة المتلقي ذهنيا ووجدانيا، والتأثير عليه حسيا وحركيا، لدفعه قصد اقتناء بضاعة أو منتوج تجاري ما. ويعني هذا أن الإشهار بمثابة بث وإعلان وإخبار وتبليغ بمنتوج أو خدمة ما، وذلك بغية إيصالها إلى المتلقي. وكلّ إشهار حسب رولان بارت R. Barthes رسالة: "إنه يتضمن بالفعل، مصدر بثه والشركة التجارية التي ينتمي إليها المنتوج المشهر، ومتلقيا هو الجمهور، وقناة إبلاغ، وهي ما يسمى تحديدا ركن الإشهار، وهكذا فالإشهار سلوك اجتماعي واقتصادي وإعلامي يراد منه تبليغ رسالة استهلاكية معينة، ويستعين بكلّ الوسائل المستخدمة في الفنون التعبيرية الأخرى كالسينما والمسرح والتشكيل والتصوير والموسيقى. وبالتالي، يترك الإشهار أثرا حاسما اجتماعيا ونفسيا (الزغبي 2012).

هـ- الصورة الكاريكاتورية:

وفي معرض تعريفه للكاريكاتير يقول الدكتور محمد فريد محمود عزت، أن الكاريكاتير كلمة معربة من أصل إيطالي تطلق على صورة مرسومة لشخص أو مجموعة أشخاص أو لمشهد من المشاهد، أو لمثالب ونقائص، وأخلاق وعادات وتقاليد مرذولة وغيرها من الأعراف السيئة التي تشيع في مجتمع من المجتمعات، هذه **الصورة الكاريكاتورية** مرسومة بطريقة تقوم على أساس عنصر التجسيم للعيوب والنقائص ومسخ الصورة لتستشير السخرية والقدر والتهكم والاستهزاء والاستهانة والتحقير، بل والإضحاك أيضا (خضر السالم 2014، 28-29).

4.2: المرأة في السينما النسوية:

كانت أولى التجارب النسوية في الإخراج بدء من سنوات الثمانينات مع الأفلام الوثائقية ونذكر منها: الفيلم الوثائقي في تقرير ذاتي **(Auto détermination)** للجزائرية "فايزة باشي" والذي يعتبر شهادة حية عن كفاح الشعب الصحراوي، فمن خلال صور قليلة استطاعت المخرجة أن تظهر لنا درجة التكامل العضوي بين النساء داخل المجتمع الصحراوي ومدى علاقة هذا التكامل بالكفاح الوطني، لا ننسى الأعمال الوثائقية التدي قدمتها الجزائرية **دليلة قادري** فهي تظهر لنا على الشاشة نساء ملتزمات التزاما مطلقا بالكفاح الاجتماعي، الذي يشكل تطبيق مشروع الثورة الزراعي في فترة السبعينات. (زراري 2011)

في مجال السينما الروائية فأولى تجارب عرفت مع المخرجة الجزائرية المعروفة "آسيا جبار": "تعتبر الروائية آسيا جبار من أبرز المخرجات الجزائريات التي اهتمت بمجال السينما الروائية وهذا من خلال إخراجها لأول فيلم جزائري نسوي سنة 1979م المتمثل في "نوبة نساء جبل شنوة" ثم أنجزت بعد ذلك فيلم ثاني سنة 1980م تحت عنوان " الزردة".

بالإضافة إلى مخرجات أخريات أمثال: يمينة بشير شويخ، يمينة بنقيقي، فاطمة بلحاج، ياسمين شويخ، فاطمة الزهراء زعموم، صبرينة ضراوي (زراري 2011، 126-127).

5.2: أهمية المرأة في المجتمع

تعتبر المرأة هي أهم عنصر في المجتمع، حيث هي من تربي وتلد الرجال، وهي مصدر العطاء والحنان، وتقوم المرأة بدور عظيم في المجتمع، في تعليم النشأ، وكذلك للمرأة دور عظيم في تنمية المجتمع، وفي الثقافة والسياسة والاقتصاد، وكافة المجالات المجتمع المعاصر. (رضوان 1989)

وقد كان للمرأة دور عظيم منذ بداية الخليقة حتى يومنا هذا، مرورا بدورها في الإسلام ونشر الدعوة، ومرورا بدورها في كافة المجالات السياسية والاقتصادية والطب وغيرها من المجالات. ولهذا يجب أن تضع الدولة وأجهزتها نصب أعينها المرأة واحتياجاتها، ويجب أن تهتم الدولة بالقضايا التي تهم المرأة وإن توليها اهتمام كبير وأن تعمل على رفع مكانة المرأة داخل المجتمع، وذلك عن طريق رفع ثقافة المرأة وتعليمها، والاهتمام بها من ناحية الصحية، ومحاربة كافة أشكال العنف ضد المرأة، وزيادة فاعلية دور المرأة في المجتمع من خلال وضعها في كافة المناصب (رضوان 1989، 88).

6.2: حقوق المرأة وواجباتها:

بيَّن القرآن الكريم مكانة المرأة وأهميتها، إذ أنزل الله تعالى سورةً كاملة تحمل اسم "النساء"، واستهلها سبحانه وتعالى بقوله: ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً**﴾ (سورة النساء، الآية 01)

وفي القرآن الكريم سورة باسم مريم الصِديقة: قال الله تعالى: ﴿**وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا**﴾ (سورة مريم، الآية 17).

وفي سورة المجادلة تحدث القرآن الكريم عن قضية المرأة التي رفعت مظلمتها إلى النبي محمد ﷺ قال تعالى: ﴿**قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ**﴾ (سورة المجادلة، الآية 01).

تجسيدًا لسم ومكانة المرأة، ساوى القرآن الكريم بينها وبين الرجل في استحقاق الأجر والثواب دون تمييز، قال عز وجل: ﴿**فَاسْتَجَابَ لَهُمْ رَبُّهُمْ أَنِّي لَا أُضِيعُ عَمَلَ عَامِلٍ مِّنْكُم مِّنْ ذَكَرٍ أو أُنثَى بَعْضُكُم مِّنْ بَعْضٍ**﴾ (سورة آل عمران، الآية 195).

والمرأة شريك الرجل في تحصيل حقوقها بما قدر الله وقسم: قال سبحانه: ﴿**لِلرِّجَالِ نَصِيبٌ مِّمَّا اكْتَسَبُوا وَلِلنِّسَاءِ نَصِيبٌ مِّمَّا اكْتَسَبْنَ**﴾ (سورة النساء، الآية 32).

حرصًا على بناء مجتمع سليم، ضمن الإسلام للمرأة حقها في التعليم، ففتح أمامها آفاق المعرفة، وكان النبي ﷺ يخصص يومًا للنساء يعظهن فيه ويعلمهن، فعن أبي سعد الخدري رضي الله عنه قال: **«جاءت امرأة إلى رسول الله ﷺ فقالت: يا رسول الله ذهب الرجال بحديثك، فأجعل لنا من نفسك يوما نأتيك به تعلمنا مما علمك الله: قال ﷺ اجتمعن في يوم كذا وكذا في مكان كذا وكذا»** (حديث نبوي رواه البخاري بلا تاريخ).

اجتمعت النساء، فقام النبي ﷺ بتعليمهن مما علّمه الله، وكان لهذا التوجيه النبوي أثر عظيم على مرّ العصور، إذ ساهم في ظهور نساء نابغات في الحديث والفقه وسائر علوم الدين، وقد أثنت السيدة عائشة رضي الله عنها على نساء الأنصار بقولها: "نِعْمَ النساءُ نساءُ الأنصار، لم يمنعهن الحياء أن يتفقهن في الدين".

وقد علمنا رسول الله صلى الله عليه وسلم كيفية احترام المرأة وتقدير جميلها فقال رسول الله ﷺ: «**أمك ثم أمك ثم أمك ثم أبوك**» (حديث نبوي راوه مسلم بلا تاريخ).

إن الالتزام بحقوق المرأة يُعدّ نهجًا شرعيًا وحضاريًا يتعزز بأدائها للواجبات المنوطة بها، ومن أسمى تلك الواجبات رسالتها التربوية في بناء الأسرة وتحقيق استقرارها، فهي الأم التي ترعى أبناءها بتربية واعية ومتابعة دائمة، لا تغفل عن توجيههم ورعايتهم، قال رسول الله ﷺ: «**والمرأة الراعية على بيت بعلها وولده، وهي مسئولة عنهم**» (حديث نبوي رواه البخاري بلا تاريخ).

الزوجة هي الحضن الدافئ الذي يلتجئ إليه الرجل، تستقرّ نفسه بقربها، ويأنس بوجودها.، قال تعالى: ﴿**وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً**﴾ (سورة الروم، الآية 21).

المبحث الثالث: السينما والصورة السينمائية

1.3: مفهوم السينما:

*** مفهوم السينما والفيلم السينمائي:**

تعد السينما من وسائل الاتصال الأكثر تأثيرا على الجماهير، ولهذا فهي تعرف بأنها "الوثيقة المرئية في عصرنا، التي قد صاغت لغته الأساسية من مفردات الصور وحولت الخيالات والأحلام وحتى الكوابيس إلى حقائق من الضوء والظل وهي بهذا الفن الجامع الذي استطاع أن يستفيد من كل الفنون التي عرفتها الخبرة البشرية. (بلخيري، سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي 2016)

- التعريف اللغوي للسينما:

جاء في المجند الأبجدي أن السينما هي الدار التي تعرض فيها المشاهد السينمائية، كما نجد أن الموسوعة العلمية العالمية(Encyclopédie Microsoft Encarta) تعرف السينما بأنها اختصار لكلمة السينماتوغراف(Cinématographe) التي تعني (تقنية إنتاج الصور المتحركة)، تعرف السينما هي فن إنتاج الأفلام السينماغرافية وإخراجها، أو هي تقنية تصوير وعرض الصور المتحركة، أو هي صناعة لإنتاج وتوزيع الأفلام. (بلخيري، سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي 2016)

- التعريف الاصطلاحي للسينما:

لقد تعددت التعاريف المتعلقة بالسينما، فمنهم من يعرفها على أنها الوثيقة المرئية لعصرنا، التي قد صاغت لغته الأساسية من مفردات الصور وحولت الخيالات والأحلام، وحتى الكوابيس، إلى حقائق

من الضوء والظل، وهي الفن الجامع الذي استطاع أن يستفيد من كل الفنون التي عرفتها الخبرة البشرية، وهذا ما جاء بلغة أحمد رأفت بهجت، حيث تبين من هذا التعريف أنه ركز على جانبين، الجانب الاتصالي منها، والجانب الجمالي أو الفني معتبرا أن السينما لغة وفنا، وغير أنه أهمل مميزاتها وخصائصها التي نجدها في تعريف آخر حيث أن العرض السينمائي الحي، الذي تجعل فيه الصورة والصوت المعبر والموسيقى التصويرية –أن العرض السينمائي الحي– الذي تجعل فيه الصورة والصوت المعبر والموسيقى التصويرية- يؤثر تأثيرا بالغا على الجمهور، إذ يتميز هذا العرض بالواقعية والوضوح الأمر الذي يساعد على جلب الانتباه وإثارة الاهتمام، وتكون النتيجة ذات قدرة أكبر على تركيز المعلومات المكتسبة من الأفلام بالقياس بالوسائل الأخرى وقدرة أكبر على تزويد الجماهير بالمعلومات الجديدة، وتشكيل الرأي حول المشكلات والموضوعات التي يتكون بشأنها اتجاهات راسخة، إلا أن هذا التعريف الأخير أغفل دور السينما الذي نجده في التعريف التالي إذ يعرف السينما على أنها "وسيلة إعلامية جماهيرية للتوجيه والإقناع والتثقيف والتعليم، ويمكن أن تكون وسيلة هدم جماهيري أو فساد شعبي ل وأسيء استخدامها وفسد مضمونها (بلخيري 2016، 33) .

ب. الفيلم السينمائي:

إذا أردنا تعريف الفيلم السينمائي فيمكننا القول انه: مضمون فكري يأخذ في الاعتبار محصلة الثقافة والمعلومات المتعددة ويعبر عن نظام وخطاب ثقافي واجتماعي وسياسي وفكري محدد، وتماسك عناصره هو الذي يمنح النظام اللغوي المرئي قدرته في التعبير والإجادة (قلاعة 2016).

ج. اختراع السينما:

لقد اهتم الباحثون عديدون بالسينما منذ اختراعها في نهاية القرن التاسع عشر، أداة الاتصال هذه التي تسمح بعرض الصور المتحركة من الأفلام الصامتة بالأبيض والأسود حتى الإنتاجات الضخمة الهوليودية، مرورا بالأفلام الوثائقية، فتنت السينما أجيالا من المشاهدين. (بلخيري، سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي 2016)

في مصدور السينما، التي كانت تعرض أمام أنظارنا أربعا وعشرين صورة في الثانية (بعد أن كانت ست عشرة صورة) أن تخلق لدينا وهم الحركة، لأن الصور التي ترتسم على الشبكية لا تزول فورا، إن هذه الخاصية، أو هذا النقص في بصرنا. وهو ما يسمى بالثبات الشبكي يحول جذوة نارية متحركة إلى خط ناري مستقيم، وقد لحظ القدماء هذه الظاهرة وخططت دراستها في القرنين السابع والثامن عشر

على يد نيوتن والفارس دراسي ومع ذلك فقد كتب علينا انتظار التجارب، التي قام بها بيتر مارك روجيه، وهو إنكليزي ذو أصل سويسري.

وفي سنة 1830 قام الفيزيائي بريطاني المشهور، تطبيقا لأبحاثه، ببناء "عجلة فراداي" وهي التي تصفها كتب الفيزياء المدرسية، في حين أوجد "جون هرشل" عن طريق تخيل تجربة فيزيائية مسلية، اللعبة البصرية الأولى التي تستخدم الرسوم المتحركة أن آلة الصور الدوارة التي اخترعها "فيتون" سنة 1825هي أسطوانة من المقوى تحمل على وجهها وظهرها رسمين يتطابقان في أبصارنا عندما نحركها بسرعة. (بلخيري، سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي 2016)

ولكي تخلق السينما ذاتها، كان ينبغي استعمال التصوير الشمسي، وقد كان بلات وقد سبق إليه حوالي 1845، ولكنه لم كن باستطاعته القيام بتجارب لأن تحرياته المهووسة أفقتده البصر (بلخيري 2016، 35-36).

2.3: أهمية السينما وخصائصها:

انتبه الكثيرون منذ أول عهد لظهور السينما إلى أهميتها، وخطورة الدور الذي يمكن أن تلعبه في توجيه سلوك الناس، وتعديل قيمهم الاجتماعية، والأخلاقية وتغير أسلوب الحياة الذي اعتادوا عليه، بل هناك من اعتبرها أبعد الفنون أثرا وفاعلية في تشكيل العقل البشري، والثقافة الإنسانية بوجه عام.

أ. الأهمية الاجتماعية للسينما:

تلعب السينما الآن دورا بالغ الخطورة على نطاق واسع، في نقل معطيات الفكر والحياة بلغة قوامها فهم مشترك، وبأدوات أكثر نفاذا وفاعلية في تشكيل فكر ووجدان الجماهير. لذلك أصبحت السينما أداة مؤثرة في إحداث التغيير الاجتماعي، وفي التنمية الثقافية.

والسينما أداة من أدوات الثقافة والمعرفة، ووسيلة من الوسائل التعليمية الفعالة التي تهدف إلى الارتقاء بالمجتمع، كما تلعب دورا بارزا في تشكيل قيم المجتمع، وعاداته، وفنونه، علاوة على استخدامها كوسيلة للتوجيه والإرشاد والتنوير الثقافي، وإثارة الرغبة في تحسين المستوى الاجتماعي، والنم والتقدم المادي لدى المشاهد، وتحفيز القدرات الكامنة لدى المواطن، فالسينما تعطي المشاهد القدرة على التحرك من مكان إلى آخر عن طريق ما يشاهده ومقارنته بما هو عليه، الأمر الذي يثير فيه الرغبة في

تحسين مستواه، حيث يقرب الفيلم من المشاهد طرق حياة أخرى مختلفة. فقد أصبحت السينما في الوقت الحاضر قوة تأثيرية لا يستهان بها، وقد صاحبت التقدم التقني في المجتمعات الإنسانية.

وتعتبر السينما من أهم وسائل الإعلام، والإعلان، والتوجيه العام، والدعاية، هذا إلى جانب دورها الهام في النواحي الترفيهية، والتربوية، والثقافية، وأهدافها التي لا يمكن حصرها في المجالات الاجتماعية، والدينية، والسياسية، وغيرها.

ب. التأثير التربوي للسينما:

السينما واحدة من القوى التربوية العامة داخل المجتمع، شأنها من شأن وسائل الإعلام الأخرى، وسائر مؤسسات المجتمع، ذلك إذا تعاملنا مع التربية بمفهومها الواسع، كما يرى الدكتور حامد عمار. وتشير معطيات الواقع إلى وجود زيادة ملحوظة في القدرة التربوية لوسائل الاتصال، والإعلام، حتى إنها استطاعت المساهمة في تشكيل البيئة بصورة واضحة.

ج. السينما وسيلة من وسائل الاتصال الحضاري والثقافي:

السينما تمثل جسور لقاء بين الشعوب بعضها البعض، ويعتبرها البعض ركنا أساسيا من الحضارة والفكر، ولها دور مهم في عكس روح العصر، وإدانة التخلف وفتح عيون المشاهد ليرى في الصورة المرئية واقعه، وظروفه، وحقيقته.

فالأفلام السينمائية بحكم انتشارها وتوزيعها على المستوى الدولي، وتجاوزها حواجز اللغة من خلال الترجمة، واعتمادها على الصورة كوسيلة للتعبير، وتركيزها على القضايا المختلفة ذات الطابع الإنساني، تشكيل وسيلة من وسائل اتصال ثقافة، أو حضارة بثقافة أخرى بغض النظر عن مستوى الثقافة أو درجة التطور الحضاري في المتصل أو المتصل به. ومفهوم الثقافة في هذا المجال هو اعتبارها أسلوب ومنهج حياة، باعتبارها المناخ العام والشامل لحضارة من الحضارات، والسينما تشارك وسائل وأنشطة أخرى في هذا الاتصال الحضاري والاتصال الثقافي مثل السياحة، الحروب، الكتاب، الإذاعات الموجهة، التجارة، اللغة، الهجرات، وتضيف إليها الآن؛ الإرسال التلفزيوني المباشر عبر الأقمار الصناعية، وشبكة الإنترنت (بلخيري 2016، 54-55).

*** خصائص السينما:**

يمكن أن نستخلص أن السينما على غرار وسائل الاتصال الجماهيرية الأخرى تتميز بمجموعة من الخصائص وقد انفردت السينما ببعض منها، وفيما يلي عرض لهذه الخصائص:

- توظف السينما الحركة، والصوت، واللون والمؤثرات الصوتية ما يؤثر على الجماهير لكونها تخاطب جميع الحواس، فحواسنا تثار أمام تمثال من كريستال مثلا، وحين نلمس زجاجة الصقيل نرتاح لنعومته، وقد يذكرنا بـ(الثلج) فيمد أحدنا لسانه ليتأكد من درجة حرارته وأحيانا نشم(صور) الزهور عن المجلات. ففي مثل هذه (المواقف) تحفزنا (الصورة السينمائية) حسيا، كما يحدث لنا (يوميا) في حياتنا الطبيعية، حين نلمس أكف البشر (الناعمة والخشنة)، وحين نتذوق طعم الفواكه، ونشم أريج الزهور.

- ففي الخيالة (السينما)، يحاول المخرج السينمائي أن ينقل إلى المتفرج هذا الإحساس، ولكن كيف يمكن أن يفعل ذلك؟ بالطبع. ليس أمامه سوى البحث عن كيفية صناعة (الصورة) السينمائية الجذابة. فصورة المركب في البحر والزورق في النهر الذي ننظر إليه يوميا، أو صورة الناس في الأسواق أو شروق الشمس وغروبها، أمور يومية، ولكن حين تجرب أن تصورها بـ(الكاميرا) فوتوغرافية مثلا، يتعين أن نقوم بإجراءات عديدة إنجاح اللقطة الجيدة، وهذه هي المرحلة الأولى: في التمييز بين حواسنا الطبيعية وحواسنا (الفنية) التي تنقل لنا بواسطة (الضوء) مظاهر العالم حولنا، فمنظر القمر حين نراه في الليل، منظرا واقعيا شيء، وحين نرى (صورته) الفوتوغرافية شيء آخر ومغاير، والمخرج السينمائي لا يقف عند مرحلة الإعجاب بصورة معينة من صور الحياة، فينقلها بعدسة الكاميرا، لأن مهمته اعقد من ذلك بكثير، وببساطة عليه أن (يصنع) عالما خاصا، يشبه عالمنا أحيانا في بعض التفاصيل، ولكنه غالبا ما يختلف عنه، وصورة عالمه الفني الجديد، يجب أن تثيرنا وتجذبنا وتحرك مشاعرنا، وحواسنا، وعواطفنا، وأفكارنا. وهذا ليس بالأمر الهين.

- يمكن للمخرج السينمائي أن يقنع بفيلمه المئات والألوف المحتشدة من الناس، في موطنه وفي بلدان أجنبية، أو في الأقل يجتذبهم إلى صورة يصنعها هو مع مجموعة الفنانين والفنيين والإداريين بيد المصور، وينبغي عليه أن ينقل الصورة التي يريد تصويرها إلى هذا المصور.

- تختصر السينما زمن الحدث بحيث يمكن اختصار الزمن من ساعات أو أيام أو سنوات إلى ثوان قليلة أثناء عملية عرض مثل فيلم الرسالة، والعكس حيث تطيل زمن الحدث إذا كان قصيرا جدا ولكن ذ وتفصيلات مطلوبة مثل هجمات الحادي عشر من سبتمبر (2001). فربط سلسة من اللقطات في تتابع ذي مغزى يصنع قصة يربط عناصرها رباط دلالي قوي، ويتحول التعبير عن القصة بالصور إلى نموذج من السرد يماثل طابع السرد الكلامي، وينطوي على نمطين، الأول: استخدام تركيب واحد يشتمل تكراره على عناصر مختلفة، كما في تتابع اللقطات والثاني: يستخدم عنصرا واحدا في تراكيب

مختلفة، كما في السرد داخل اللقطة الواحدة. وعندما تترابط سلسلة من اللقطات التي تعرض أشياء مختلفة في تركيب بعينه، أو تتبادل مفردة واحدة تراكيب مختلفة، يظهر التأثير السينمائي، حيث يكشف توالي اللقطات الواحدة بعد الأخرى عن آليات التشابه والاختلاف، كما يخلق إيقاعا يتفصل بعناصره عن مصدرها البصري، ويتحول بها إلى معنى شحذ فيها قدراتها التعبيرية والمجازية، هذا التشابه الذي يصنعه المونتاج يجعل التداخل أمرا غير ملحوظ، ويتيح للمعنى أن ينتقل تدريجيا، فالتتابع الزماني الداخلي في المشهد يختلف عن التتابع في زمن الواقع، ولقد وجدت السينما لها مخرجا للتعبير عن أزمنة أخرى غير الزمن الحاضر، وللتغلب على محدودية طول اللحظة الحياتية المعاشة.

- بإمكان السينما أن تحي الماضي وفي ج ومطابق لظروف ومؤشرات ذلك الماضي ومثال ذلك الأفلام التاريخية والثورية.

- إن ذهاب الفرد إلى السينما يكون عن قناعة، وبالتالي يهيئ ذهنه للاستمتاع بالفيلم، وتقبل مضمونه، فضلا عن أن المشاهدة الجماعية وسط عدد من الناس داخل دار العرض يمكن أن يزيد من فعالية السينما أيضا فالفرد يشعر أنه واحد مثل هؤلاء الناس يشاهد ويتمتع ويستوعب الفيلم وفكرته.

- يتأثر المشاهد بأحداث الفيلم حتى يذهب في بعض الأحيان إلى تقليد أبطال الفيلم في الحركة والملبس وقصة الشعر، ويرددون عبارات وردت في الأفلام وقد تنتشر لتدخل في قاموس اللغة.

- الممثل حيت يمثل دوره والممثلة دورها، فإنهما يخاطبان المجتمع كله، ويجذبان الرجال والنساء، كبارا وصغارا بأحاسيس مرهفة، ومن مسافات قريبة من الكاميرا والميكروفون من غير تصنع كاذب.

- إن عين المخرج تلتقط صورا فنية، مشوقة، وكذلك تقوم عين المخرج بدور السيادة في فهم الصورة وتحليلها وتأويلها فنيا وفكريا.

- السينما لديها قدرة على إظهار الحقائق وذلك بإبراز عناصر رئيسية من واقع الحياة واستبعاد العناصر الأقل أهمية والتي قد تشتت ذهن المشاهد

- يغلب على السينما الطابع الترفيهي وتقديم القضايا هذا الطابع عكس الأفلام التسجيلية والتعليمية.

- السينما هي مزج ما بين الفنون التشكيلية والفنون الموسيقية والإيقاعية، بمثل ما اعتبرها (أبيل غانس) " الموسيقى الضوء من حيث الجوهر".

- بإمكان السينما تكبير بعض المشاهد الدقيقة التي تعجز العين المجردة عن رؤيتها، ومثال ذلك مكونات خلية الإنسان.

- تساعد في إتقان عملية التعلم عن طريق إزالة الغموض بعض المفاهيم وذلك لأن لغة الصور أكثر إدراكا من لغة الكلمات المنطوقة، فالفرد الذي لم يستوعب كيفية انفجار البراكين من الوصف النظري بإمكان إدراك هذه الظاهرة حينما يشاهد فيلما عنها.

قدرتها على استحواذ انتباه المشاهد، فهناك عدة عوامل تجعل المشاهد لا يملك سوى أن يركز انتباهه باستمرار طالما يشاهد الفيلم. منها هو مرتبط بالتمثيل أو المؤثرات الصوتية، ومنها ما هو مرتبط بالانفعالات وبالنواحي الوجدانية وآخر مرتبط بالألوان المستخدمة والموسيقى وغيرها (بلخيري 2016، 49-52).

3.3: السينما في الجزائر:

على الرغم من أنها بدأت متأخرة نسبيا من حيث التجارب عن السينما في كل من مصر، وسورية، ولبنان، والعراق، إلا أن السينما الجزائرية تتميز عن جميع تجارب السينما في الوطن العربي، فقد ولدت ولادة سليمة، وسارت بخطوات مدروسة، وبهذا استطاعت أن تخرج بالسينما العربية إلى مستوى العالمي، وأن تقدم أفلاما ممتازة.

قبل حرب التحرير، وحتى عام 1946، لم يكن في الجزائر سوى مصلحة فوتوغرافية واحدة، وفي عام 1947، أنشأ الفرنسيون مصلحة سينمائية أنتجت عددا من الأفلام الصغيرة.

وكانت السينما إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير، بل إن مجموعة من السينمائيين استشهدوا في هذه الحرب، وفي عام 1957 فتحت مدرسة للتكوين السينمائي. عملت هذه المدرسة فترة قصيرة لا تتعدى الشهور الأربعة، بهذا وجدت السينما أنها لابد أن تطور نفسها، فكان عام 1960-1961 بداية هذه الخطوة الأساسية، وذلك بإنشاء لجنة للسينما مرتبطة بالحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، ثم بتأسيس مصلحة السينما للحكومة المؤقتة، وأخيرا بإقامة مصلحة السينما التابعة لجيش أما الانطلاقة الفعلية للأفلام السينمائية الروائية الطويلة فتعود إلى فترة الاستقلال مع الفيلم التاريخي (الليل يخاف من الشمس) لمصطفى بديع (1965) و(ريح الأوراس) للأخضر حامينا (1966) مرورا بـ(تحيا يا ديدو) لمحمد زينات سنة 1971 و(سقف وعائلة) لرابحي لعراجي (1982) وغيرها من الأفلام الجادة.

وبعدما كانت تحمل بوادر الانتعاش في السبعينات والثمانينات، انتابت السينما الجزائرية حالة من التدهور لتصل مع حلول التسعينات من القرن العشرين إلى وضعية الكساد من الناحية الميدانية، والسبب الأساسي يعود إلى إهمال السوق الداخلية، فأغلب الأفلام الجزائرية الحديثة العهد تعرض أول ما تعرض خارج الجزائر، إما في المهرجانات الدولية أو في قاعات العروض العادية ولا يتعرف عليها الجمهور الجزائري إلا بعد مرور مدة غير قصيرة.

وقد شهدت السينما الجزائرية هجرة مكثفة لرجالها إلى فرنسا، قاموا بإنتاج وإخراج أفلام تصور واقعهم، إلا أن منبعها ووسائلها ليست جزائرية.

وبالرغم من قلة عدد الأفلام استطاعت السينما الجزائرية أن توجد لها مكانة في المحافل السينمائية الدولية وأشهرها فيلم (وقائع سنوات الجمر) للأخضر حامينا الذي نال السعفة الذهبية بمهرجان كان بفرنسا (1975) (محمد سيد 2009، 103-104).

4.3: مفهوم الصورة السينمائي:

إن تعريف الصورة السينمائية سهل ومعقد في آن واحد، سهل إذا ما تعاملنا معها من وجهة نظر تقنية محضة، أي كوحدة بسيطة تتكون منها اللقطة، أو إذا ما علمنا بأنها تتكون من 24 وحدة "Frime" في التلفزيون و25وحدة في السينما. . لكن ما إذا نظرنا إليها من حيث إنها مركز للتواصل فهنا يكمن الإشكال: هناك الصورة التي نكونها عن أنفسنا حيث من شأنها أن تطلق أو تلحم دوران الكلام الإبداعي فينا، ثم هناك الصورة التي يكونها الآخر عنا: صورة الآخر، وهي صورة مبتكرة من أجل التعبير، أن تقول وتقول العالم، أي الصورة الخطاب من أجل أأن نكون أحسن. .. فالصورة قد أصبحت تشكل الوسيلة للإعلام وترمي إلى جعل الإنسان العصري أكثر خمولا كما يقول René في مقدمة كتابه " Les puissance de l image" (قوى الصورة) تعبر عن سلطة الفنان في ابتكار نظرة جديدة عوض تفقير العالم وتنميطه، ويضيف بأن الصورة على عكس من ذلك تساهم في إغنائه وإخصابه، ففي مجال الفن مثلا، الصورة تصدم، وهذه الصدمة توقظ شعور كل واحد وتمجده.

إن التواصل عبر الصورة وبها، يتيح لنا الاقتراب من وحدتها الأصيلة واعتبارها مصدر إبداع ووسيلة تواصل فنية كما أنها صيرورة اجتماعية تتيح الارتباط بالآخر والاندماج داخل المجتمع والتاريخ له لأنها ستصبح وثيقة تاريخية مع مرور الزمن (بلخيري 2012، 91-92).

5.3: تركيب وبنية الصورة السينمائية وخصائصها:

تتركب الصورة السينمائية من إن إطار الذي لا يقوم على الاستعمال الجمالي لشيء في الدنيا، ولكن على الاستعمال الجمالي لشيء يقدم لنا الدنيا، حيث من وظائفه:

- يحد من نظرة المشاهد كي ينظم ويوحد إحساسه بالشيء.

- يحد من الإحساس الطبيعي، ويحقق الإحساس الجمالي.

- يفتح الاحتمالات غير الواقعية مثل:

- الحركة السريعة والبطيئة، المزج والتدرج.

- الحركة للخلف، التصوير الفوتوغرافي الثابت.

- تغيير شكل الصورة بتغير البؤرة أو المرشح.

وهذه الوظائف: تخلف استجابة لدى المتفرج وداخل هذا الإطار تتكون الصورة السينمائية من:

موسيقى تشكيل هندسة شعر رقص

⬇ ⬇ ⬇ ⬇ ⬇

الشخصيات توليف تكوين شعر رقص

- فالشخصيات في الفيلم هي بلور من الأرواح التي تتصادم أو تبحث عن بعضها(موسيقى).

- الكادر يخضع لشروط الرسم والنحت الجمالية(التوليفة).

- تبنى الصورة يتكوين خاص وتنظم عناصرها كذلك(هندسة).

- الصورة السينمائية تظهر أحلام الروح المسروقة (شعر).

- إن المونتاج يضفي إيقاعا داخليا للصورة الفيليمية (رقص).

فتكوين الصورة هو ترتيب عناصرها البشرية والمادية داخل الإطار أو الكادر **بما يتضمنه من:**

- اختيار لزاوية التصوير وعمق المجال للتعبير عن المعنى العام والإطار النفسي الذي يدور فيه الحدث بأسلوب بصري، يعكس عالما مضطربا مليئا بالزوايا الحرجة والإنتقالات الخشنة.

تكوين الصورة إذن **حسب بودوفكين:**

- الحدث أو المكان – التركيب – الإيقاع – الطول – المحتوى.

وجوب مراعاة الترابط العضوي بين الأحداث وبين مناطق تصورها (الحدث-المكان).

- لا يمكن أن تترك أية حادثة تأثيرا ما إلا إذا كان تركيبها في المونتاج جيدا (التركيب).

- تتحقق جودة المونتاج بالإيقاع السليم (الإيقاع).

- يعتمد الإيقاع على طول اللقطات بالنسبة لبعضها (الطول).

- وطول اللقطات يعتمد كليا على ما تحتويه كل لقطة بشكل حازم(المحتوى).

كما تعتمد الصورة السينمائية في تركيبها على اللون الذي يمكن أن تعرفه على أنه تفسير لحالات فسيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحالات النفس المتقبلة وأطوارها العميقة من حب وكراهية وارتياح وطمأنينة وغيرها.

ولهذا ترجع أهمية اللون، في الصورة السينمائية وخاصة في اللقطات الخارجية ينقل إحساسا بالمكان أيسر مما ينقله الأبيض والأسود فرحابة المكان يوضع الألوان الحمراء المتقدمة أمام الصورة، واللون الأزرق المتراجع في نهاية الصورة، واللون الأفضل في تجسيم الحالة النفسية، وأنجح في إبراز الاختلافات بين ملامح معينة لواقع الفيلم، **فلذا كان للون رمزية ودلالة تلازمه في غالب الأحيان:**

أ. دلالات الألوان:

إن اللون علة غير لسانية لكنها تماثل الأنساق اللسانية "وهو أحد المعايير التي تحكم من خلالها على الأشياء, أنه أحد المحددات التمييز بين الأعمال الفنية البصرية، واللون مفهوم فيزيائي وسيكولوجي، فيزيائي لأنه مقترن بالضوء وفيزيولوجي لأنه أعضاء الجسم (العين والمخ) بتفسيره سيكولوجي لأننا نشعر باعتباره هادئ أو مثير، متناغم أو باعث على السكينة، ساخن أو حار، مؤدي للتركيز أو مشتت **وللون أبعاد ثلاث هي:**

- الصبغة: هي نتيجة مزيج الألوان فالأزرق المخضر هو صبغة للأزرق والأخضر فالصبغة لون مركب.

- **القيمة:** وهي الإضاءة الفيزيائية توافق درجة الإضاءة والظلام للشيء.

- **الحدة:** وهي الصبغة زائد القيمة وهي درجة تشبع اللون أي درجة قوته، فمثلا: عبار وأزرق فاتح، الأزرق هو اللون والفاتح هي الحدة.

ب. رمزية الألوان:

يأخذ اللون دورا هاما في جلب انتباه القارئ لذا يجب على مصمم الرسالة أن يحترم التفصيلات في الألوان عن المستهلكين لذا يجب التركيز على الألوان من جانب تنسيقها ودراستها حسب الصورة وكذلك موضوع الإشهار، فاللون هو ذلك التأثير الفيزيولوجي الخاص بأعضاء الجسم.

سنحاول من خلال ما يلي إعطاء أهم دلالات الألوان المتفق عليها:

- **اللون الأبيض:** "يصر الباحثين على عدم اعتبار اللون الأبيض لونا، يصفونه على أنه قيمة لونية غير أننا سنعمد إلى تفسيره كلون محايد"، فاللون الأبيض يوحي بالصفاء والكمال، البرودة، وهو رمز البراءة والطهارة والعفة والتواضع، والسلام، الهدوء، وهو يزين اللون المكمل إذا ما وضع بجانب لون آخر وهو لون لباس الاحترام والطواف حول الكعبة الشريفة.

- **اللون الأحمر:** لون حار، جذاب عدواني، يوحي بالنشاط والحيوية يسيطر على جميع الألوان الساخنة والباردة، يذكر بالنار والحركة والانفعال والدم، يرمز إلى الشجاعة، الحب، القوة، والرجولة، الغضب، القسوة، والخطر.

- **اللون البرتقالي:** لون حار، يعبر عن الترحيب، يوحي بالدفء والإثارة، فعال في الاتصال، يراه البعض سببا للتوتر ويراه آخرون مهدئا.

- **اللون الأصفر:** لون دافئ، براق بدون حرارة، يسر العين، يتخذه البعض كرمز للخداع والغش والغيرة، كما أنه رمز للثروة والغنى، يستخدم في الإشهار لإظهار السلع بشكل أكبر.

- **اللون الأخضر:** لون بارد، هادئ لون الطبيعة، منعش، رطب، يضفي السكينة على النفس، يوحي بالصبر، سمح، حساس، يدع وللثقة ويرمز للخصوبة والأمل.

- **اللون الأزرق:** لون بارد، يوحي بالراحة والاسترخاء، يبعث الإحساس بالرطوبة يعبر عن الهواء، البحر، رمز الوفاء والعدالة، قادر على خلق أجواء خيالية يخفض ضغط الدم، يوحي بالسلام والجدية والمحافظة.

- **اللون البنفسجي:** لون سوداوي، يميل إلى الحزن ويوحي بالجدية، الصدق، الاحترام وهو رمز الألم، الجلالة، يولد الإحساس بالوحدة والسر وهو عند بعضهم لون غامض، مخادع وغير مرغوب فيه.

- **اللون البني:** يعطي انطباعا بالمادية والقسوة والشراسة والغضب من جهة، ومن جهة أخرى يراه البعض هادئ، محافظ، يعطي الإحساس بالمثابرة وهو يريح العين.

- **اللون الرمادي:** لون حيادي يميل إلى الكآبة والخضوع هذا من جهة، ومن جهة أخرى يرمز إلى الجهد والوقار.

- **اللون الأسود:** يرمز إلى للحزن، الرعب، يوحي بالجهل والوحدة، الغياب، والخفاء، والظلام وكذا الفتنة، العصيان، التمرد، الانتقام، الحداد، الموت، الأناقة في اللباس، ويزيد من أثر اللون المرافق له.

ج. رمزية الأشكال والخطوط:

*** الخطوط:**

- **الخطوط العمودية:** تشير إلى تسامي الروح والحياة والهدوء والراحة والنشاط.

- **الخطوط الأفقية:** تمثل الثبات والتساوي والاستقرار، الهمة والأمل والهدوء.

- **الخطوط المنحنية:** يرمز إلى الحركة وعدم الاستقرار، وإذا بالغنا فيها دلت على الاضطراب والهيجان والعنف.

- **الخطوط المائلة:** الحركة، النشاط، كما ترمز إلى السقوط والانزلاق وعدم الاستقرار والخطر، وإذا اجتمعت الخطوط العمودية بالأفقية دلت على النشاط والعمل وإذا اجتمعت الأفقية بالمائلة دلت على الحياة والحركة والتنوع.

*** الأشكال:**

- **الأشكال الحادة:** ترمز إلى الرجولة والصرامة من جهة وإلى القسوة والعنف من جهة أخرى

- **الأشكال المستديرة:** ترمز إلى الأنوثة والحنان والليونة والضعف

- **الأشكال الأفقية:** ترمز إلى الهدوء والإستقرار بالإضافة إلى السطحية والثقل

- **الأشكال المصحوبة إلى الأعلى**: ترمز إلى الروحانية الملائكية، وإذا اتجهت إلى الشمال فدلت على المادية (بلخيري 2012، 92-98).

*** خصائص الصورة السينمائية:**

انطلاقا مما سبق نستنتج بأن الصورة السينمائية تعتمد إذن على الخطوط والألوان والحجوم والفضاء التشكيلي، وعلى تنغيمات الموسيقى وإيقاعها. وهذا ما أكده (أتين سوريو) فيلسوف الجمال، أن الفن يولد انطباعا أعلى مستوى (الأشياء) بوسيلة واحدة تقوم عليها لعبة تنسيق الحواس بالاستناد إلى جسد طبيعي رتب بشكل يجعله قادرا على إثارة هذا الانطباع، فالمخرج يصنع صورة عن أفكاره: العاطفية والمعنوية والتجريدية بوساطة: وقائع فيلمية، وظلال وأضواء وأشكال ضمن إطار سينمائي.

كما تخضع الصورة السينمائية، لشروط الصورة الفنية في الفنون الأخرى لأهدافها فتستفيد من صورة الدراما في السيناريو وتفيد من الصورة التشكيلية في التكوينات-راكورس- الخطط الضوء اللون ومن الموسيقى في توزيع الأصوات والمؤثرات وإيقاع أداء الممثل للحوار، بوساطة تفاعل تلك الشروط الفنية داخل إطار صورة الفيلم فإنها تتيح للمتفرج إمكانية المعايشة الداخلية لما يحدث على الشاشة، ومعرفة الأسرار الداخلية للأبطال ويحافظ المونتاج بين درامية الداخل المضمون وتشكيلية التعبير الخارجي للصورة الشكل. فالفن السينمائي هو تعبير تشكيلي عن القصص، وصورته الأولى هي السيناريو أي الشكل الداخلي للفيلم، والذي تطهره الكاميرا بعد أن يجسده الممثل والمصور ومصمم الديكور، والرسام ومهندس الصوت، والموسيقى، فيدعم تأثيره الصوري على المتفرج وعليه فحدد كما حدد" **مارسيل مارتان " ست خصائص أساسية للصورة السينمائية فيما يلي:**

- إن الصورة لها دورها "الدال: فكل ما يظهر على الشاشة، له معنى في الحقيقة وفي إمكانها أن تكون كذلك الطريقة المباشرة (أي الصورة) وإنما طريقة رمزية.

- أن الصورة الفيلمية واقعية بمعنى أنها تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع وبطبيعة الحال تأتي الحركة في طليعة هذه المظاهر والتي أثارت في الماضي دهشة المتفرجين.

- أن الصورة الفيلمية دائمة في الحاضر فهي بوصفها شريحة من الواقع الخارجي فتقدم إلى حاضرنا وتصوره فعدم التوازن الزمني لا يحدث إلا بتدخل التقدير إذ أنه هو الوحيد القادر على تحديد عدة مستويات زمنية في أحداث الفيلم.

- أن الصورة تكون واقعا فنيا أي أنها تقدم رؤية مختارة للطبيعة مكونة ومصفاة، فالسينما لأنها مبنية على الاختيار والتنظيم ككل فن، تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعرض بها المشاهد.

- للصورة خاصية التعبير الأوحد فهي بحكم واقعيتها العلمية لا تلتقط في الحقيقة إلا مظاهر دقيقة ومحددة تماما لطبيعة الأشياء.

- قابلية الصورة الفيلمية للتشكيل أي مرونتها وهذا لا يتعارض مع خاصية التعبير الأوحد لأن الصورة في ذاتها في الحقيقة هي ذات معنى محدد واحد ولا يمكن أن تكون مبهمة أو غامضة (بلخيري 2012، 107-108).

6.3: الصورة السينمائية والمرأة الجزائرية:

ظل فن السينما فنا يعتمد على الإنسان الذي ظل يحاول بناء علاقات خاصة مع قضاياه الذاتية والمجتمعية. والفيلم السينمائي وثيقة اجتماعية مهمة تساهم في رسم قوانين حركة وديناميكية المجتمع وفهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الإنسان والمجتمع...؛ خاصة وأن ميكانيزمات الهوية الاجتماعية قد أصبحت تتحدد بشكل متسرع: كل علامة أو أي عنصر يدخل في تشكيل الصورة، يحمل معه قوة مؤلمة وحقيقية للحقيقة الراهنة، فالسوسيولوجيا مثلا، كعلم ينقل الواقع ويفسر الظاهرة الاجتماعية بالعودة إلى دراسة أسبابها ونتائجها؛ لا تعد وأن تتقاطع مع الوثيقة الفيلمية بصفتها تؤسس لخطاب يكشف الواقع ويعريه. فالسينما، وسيلة مثلى لتقديم صورة مجتمع ما لدى مجتمعات أخرى. فالفعل السينمائي هو قبل كل شيء فعل اقتصادي وثقافي واجتماعي. (الكسان 1982، 20).

والسينما الجزائرية لم تقتصر في تناولها لقضايا المرأة على المخرجين الرجال من أمثال سيد علي مازيف في فيلم "ليلى والآخرون" ومحمد شويخ في فيلم " دوار النساء" وعلي غانم في فيلم " إمرأة لابني" ونذير مخناش في فيلم "حرم السيدة عصمان" فحسب، بل نجد مجموعة من المخرجات اللائي أخرجن أفلاما عن المرأة، ظهرت أغلبها في قاعات السينما بعد عام 2000 منها "فيلم رشيدة" ليمينة شويخ و"بركات" لجميلة صحراوي و"مال وطني " لفاطمة بلحاج و"فيلم ما وراء المرأة" لنادية شرابي وتوالت على السينما الجزائرية قبل ذلك العديد من الوجوه النسوية التي استطاعت أن تضع بصمة في الأعمال الجزائرية. أمثال الممثلة "كلثوم ونادية طالبي" وفتيحة بربار" وفطومة بوصليحة" وغيرهن ممن برهن عن تجربة متميزة في التمثيل. وتنوعت صورة المرأة في السينما الجزائرية وأخذت صورا متداخلة ومتناقضة أبرزها:

- المرأة المجاهدة والمكافحة"

تبدو هذه الصورة جلية في مختلف الأفلام السينمائية التي تطرقت للثورة التحريرية المباركة وتظهر المرأة هنا في صورة المربية وصاحبة الدعم اللوجيستيكي للثورة سواء بالرجال من خلال الابن والأخ والزوج أو من خلال الدعم المادي وتوفير المال والإيواء والأكل، بل نقلت بعض الأفلام –رغم قلتها- صورة المرأة التي تحمل السلاح جنبا إلى جنب مع أخيها الرجل، واختلفت آراء المشاهدين لهذه الأفلام حول صورة المرأة... وعام 2003 انتج الفيلم التسجيلي " المرأة شجاعة" وسيناريو "أحمد راشدي" وإخراج "أمين راشدي" وهو سيرة ذاتية تتبع الحياة العاصفة للويزة "اغيل احريز" وهي مناضلة ورمز من رموز استقلال الجزائر انقذها من الموت شخص لا تعرفه، فبحث عنه 40 عاما لتعبر عن شكرها، وعندما وصلت إلى مكانه عام 2000 علمت أنه توفى عام 1997، وظهر الفيلم في عدد من المشاهد التي تعبر عن المقاومة الجزائرية والتعذيب الذي لاقاه المسجونين وشهادات عدد من السجناء والمناضلين.

- المرأة الماجنة:

التي تجسدت –حسب بعض النقاد- في عدة أفلام من بينها "ديليس بالوما" وهو فيلم "لنذير مخناش" يتطرق إلى دعارة والمثلية الجنسية في المجتمع الجزائري المعروف بكونه من المجتمعات المحافظة، وسبق "للمخرج مخناش أن قدم للسينما الجزائرية أفلاما متميزة مثل "حريم مدام عصمان" عام 2000 و"فيفا لالجيري" و"تحيا الجزائر" عام 2004، وقامت الممثلة الجزائرية الهزلية المعروفة "بيونة" بدور المرأة في الفيلم تدير شبكة دعارة. وتعتمد كثيرا على فتاة تدعى "بالوما اللذيذة" في الإيقاع بضحاياها.

- المرأة المواجهة للإرهاب والتطرف والمتطلعة للتحرر:

حيث سلطت مجموعة من الأفلام الجزائرية الضوء على مواجهة المرأة للموت في مقاومة الإرهاب، وهو ما صوره فيلما "باب الوادي سيتي"، و"العالم الآخر" للمخرج مرزاق علواش الذي كشف التأثر الكبير لعقلية الجزائريين في فترة التحولات السياسية بعقلية الأفغان التي ترى في المرأة مجرد جسم للمتعة الجنسية. وفيلم "المنارة" لبلقاسم حجاج الذي يصور اختطاف النساء وكيفية هروب بعضهن من الجماعات الإرهابية، إضافة إلى فيلم "دوار النسا" لمحمد شويخ الذي يصور بدوره مقاومة الجزائريات للإرهاب، كما نجد فيلم "مال وطني" "لفاطمة بلحاج"، وتبقى هذه الأعمال محاولة جادة لمواكبة التغير السياسي والاجتماعي، على حساب التغير الذهني، حيث وقعت المرأة في فخ استغلالها في قضايا أمنية وسياسية مررت الخطاب الإيديولوجي، دون التعمق في مشاكلها الأساسية التي لا تزال تطاردها في مجتمع لم تتغير عقليته وموافقه تجاه الأنثى التي لا تزال إلى اليوم تمنع من الدراسة. وبعد

موجة أفلام الإرهاب تفطن بعض المخرجين إلى ضرورة العودة إلى طرح قضايا المرأة من جديد، فطرح فيلم " ما وراء المرآة" لنادية شيرابي، قضية "زنا المحارم" و"الأمهات العازبات"... من جهته يصور "محمد يرقي" في فيلم "حورية" قضية اغتصاب المرأة ونظرة المجتمع إلى المرأة المغتصبة وكأنها هي المذنبة، وبالرغم من أن الاغتصاب حدث العشرية السوداء إلا أن المخرج لم يركز على الأحداث الدموية بقدر ما ركز على حياة "حورية" التي تظل هاربة من منطقة إلى أخرى خوفا من نظرة المجتمع لها ولأسرتها المحافظة.

- المرأة تناقش قضاياها:

بعدها فتح المجال للمرأة لتناقش واقعها بنفسها، هذه الأعمال حيث صور فيه المخرج المغترب "مرزاق علواش" الواقع اليومي الجزائري والحياة الصعبة، البطالة، أزمة السكن، العلاقة بين الجنسين، دائرة الأفلام التي تجعل من قصة البطل محركة لقصص هامشية إلا أن الفيلم، الذي منح مساحة أوسع لمعاناة المرأة في أسرة الجزائرية كثيرة العدد وأب العائلة عاطل عن العمل، في أفلام أخرى مثل "الراي" لسيد علي فتار، و"حب ممنوع" لنفس المخرج وفيلم "ليلى والأخريات" من إخراج سيد علي مازيف، الذي تطرق إلى معاناة المرأة العاملة وفيلم "القلعة" لمحمد شويخ في عام1992، حيث تصدرت المرأة دور البطولة، وإلى جانبها نساء ضحايا لانغلاق المجتمع ما جبرهن على ممارسة الشعوذة ن وتحدث "عزالدين مدور" في عام 1997 الزواج والارتباط وطبيعة الحياة في المجتمع الأمازيغي في القرن التاسع عشر، أين كان مصير المرأة الخاضع لما تحكم به تقاليد والأعراف الاجتماعية.

- صورة المرأة البدوية والمضطهدة:

إذا كانت الأفلام الجزائرية قد تناولت المرأة في المدينة في مختلف وضعياتها الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والثقافية وتجسيد صراع المرأة مع الذات والواقع الموضوعي من أجل تحقيق كينونتها الوجودية وبقائها البيولوجي وهكذا، نجد أن السينما الجزائرية قد استعرضت مجموعة من الصور البصرية والدلالية للمرأة، فتارة تقدم لها صورا إيجابية، وتارة أخرى تقدم لها صورا سلبية، ومن ثم يمكن الحديث بشكل عام عن صورة المرأة المضطهدة، وصورة المرأة المغتصبة، وصورة المرأة الماجنة، وصورة المرأة الخائفة، وصورة المرأة المحرومة، وصورة المرأة الضائعة، وصورة المرأة الثائرة، وصورة المرأة المتمردة، وصورة المرأة الماكرة... وبالتالي، فلقد راهنت السينما الجزائرية على الطرح الواقعي الاجتماعي للتعبير عن هموم المرأة وتنويع التقنيات السينمائية كتوظيف الحكي السردي .



الإطار التطبيقي للدراسة



1. البطاقة التقنية لفيلم " ثمن الحلم"

يعد فيلم "ثمن الحلم" من الأعمال الدرامية التي تطلبت من مخرجها حاج رحيم سنوات طويلة من العمل المتواصل وذلك حرصا منه على إخراج فيلم في صورته النهائية، ولقد إختار المخرج الأحداث بعناية فائقة،حيث لم تكن القصة مجرد تسلسل تقليدي للأحداث ،بل نسجت بخيوط درامية دقيقة أدت في نهاية الفيلم إلى تحول مفاجئ وغير متوقع في مسار السرد، مما أضفى على العمل طابعا تشويقيا مميزا، حيث سنقدم فيما يلي المعلومات المتعلقة بالفيلم:

إسم الفيلم : ثمن الحلم

المخرج: حاج رحيم

مساعد المخرج : رمضان عماري

البلد: الجزائر

اللغة : العربية

نوع الفيلم: دراما إجتماعية

مدة العرض: 120دقيقة

سنة الإنتاج: 1998

إنتاج شركة: التلفزة الجزائرية

مدير التصوير: أحسن بالح / إسماعيل بومولة/ عبد الرحمان بوزيدي

تصوير: محمد أمين كريستيو

مدير الإنتاج : سعيد عرفي

مهندس الصوت : محمد زيواني

إلتقاط الصوت : عبد الوحيد مسعودي

مسؤوال الإضاءة : عبد الرحمان جوادي

ديكور: سيد علي بغداد

جينيريك : ناصر

تركيب: ناصر حداد

سكريبت: نور الدين بلعروسي/ حورية بوعلي

تمثيل :



دليلة حليلو



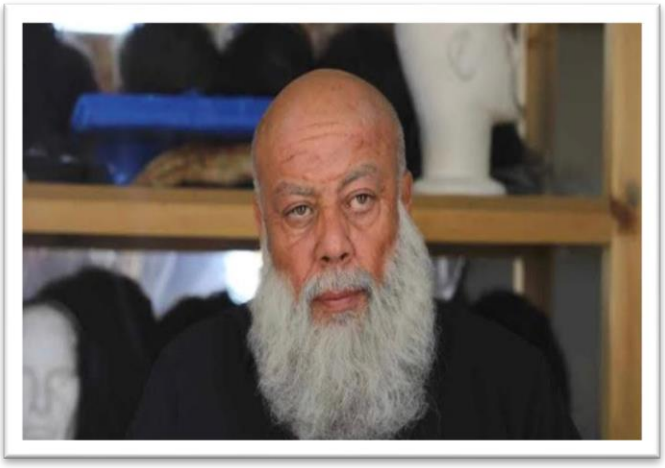
رانيا سيروتي



كريم زناسي



ياسين بن جملين



عبد الباسط بن خليفة



فريدة كريم

2 - البطاقة الفنية عن المخرج حاج رحيم :



الإسم : حاج رحيم

تاريخ الميلاد : 1 جانفي 1934

تاريخ الوفاة : 13جانفي 2017

بداياته: إشتهر بتقديم برامج المقالب والكاميرا الخفية منذ 1970

أعماله: سركاجي (1982)، حكايات الناس (1985)، نهاية إضراب (1992)، بورتريه(1994) ،ثمن الحلم(1998).

الجوائز التي تحصل عليها:

- جائزة أحسن سيناريو لفيلم تلفزيوني حصل عليها فيلم تيليغراف (2007)
- شارك في مهرجان لوكارنو السينمائي عرض فيلمه الوثائقي un aller simple (1981)

إرثه الفني : يلقب حاج رحيم بـ"أب الكاميرا الخفية "في الجزائر حيث كانت برامجه تتميز بالذكاء والإبتكار، وتهدف إلى الترفيه دون الإساءة أو التخويف

3-ملخص الفيلم :

يقدم لنا فيلم "ثمن الحلم" للمخرج حاج رحيم والذي يمتد على مدار 120دقيقة، قصة إنسانية عميقة تسلط الضوء على معاناة الفئات المهمشة في المجتمع الجزائري. تدور أحداث الفيلم حول مجموعة من الصحفيين الجزائريين التابعين لإحدى الجرائد اليومية حيث يكلفون بإعداد روبورتاجات ميدانية تتناول مواضيع إجتماعية متنوعة، من بينها قضية المشردين .

في البداية تتولى صحفية شابة مهمة إنجاز هذا الروبورتاج وقد أدت الدور الممثلة (نادج لباد) ،لكنها تفشل في إقناع المشردين بالتعاون معها، إذ تصطدم برفضهم التام للحديث أو الظهور أمام الكاميرا، مما يدفع الجريدة إلى إسناد المهمة لإثنين من زملائهم وقد أدى الدور (ياسين بن جملين) و(فايزة خالدي) واثناء بحثهما في الشارع يصادفان مشردة تدعى فاطمة الزهراء وقد جسدتها ببراعة الممثلة (رانيا سيروتي) .

عند هذه النقطة ينقلب مسار الفيلم والروبورتاج على حد سواء، إذ تقبل فاطمة الزهراء الحديث مع الصحفيين، وتبدأبسرد حكايات صادمة تكشف عن خبايا مأساوية ومعقدة قادتها إلى الشارع، قصتها لم تكن مجرد شهادة بل كانت رحلة إلى أعماق الألم الإنساني، حيث كانت تفاجئ الصحفيين في كل مرة بتفاصيل جديدة ومؤلمة، عبر مشاهد إسترجاعية تأخذ فاطمة الزهراء المشاهدين إلى ماضيها، حيث تكتشف أنها نشأت في عائلة محافظة ومتزنة، وكانت تعرف بأخلاقها وهدوئها، كانت لها صديقة مقربة تلح عليها دائما بأن تمنح نفسها فرصة لتعيش قصة حب مثل باقي الفتيات، وخاصة بعد أن أبدى الشاب مراد إعجابه بها وقد أدى هذا الدور الممثل (كريم زناسي)

في البداية رفضت التواصل معه خوفا من والدها الصارم ومن الأعراف الإجتماعية، لكنها سرعان ما إستسلمت بإقناع من صديقتها ووعود مراد الذي رسم لها صورة وردية عن مستقبل مشترك ، وهكذا إنجرفت الشابة فاطمة الزهراء وراء أوهام الحب، لتجد نفسها ضحية خداع وإغتصاب ما ادى إلى إنهيارها النفسي والإجتماعي .

بعد تلك الحادثة لم تجد الشابة أمامها سوى إختيار الهروب من بيت العائلة خوفا من الفضيحة ومن نظرة المجتمع القاسية ،خاصة في ظل غياب أي دعم وإحتواء .التشرد لم يكن إختيار بالنسبة لها بل كان الملاذ الوحيد بوصمة العار التي لم تكن هي من جلبها بل كانت ضحيتها، وبينما كان تروي قصتها للصحفيين بدت فاطمة الزهراء شاهدة على واقع آلاف الفتيات في مجتمع لا يرحم الضحية، بل يدينها للتحول بذلك إلى رمز للأنثى التي سحقها الحلم حيث كانت تبحث فقط عن الحب والقبول، ومع تقدم الاحداث نكتشف أن مأساة فاطمة الزهراء لم تتوقف حد الإغتصاب والتشرد بل أخذت منحى أكثر قسوة عندما إكتشفت حملها، وهنا تغير كل شيء إذ أصبح الوضع أكثر مأساوية، ففتاة في عمر الزهور بلا مأوى ،بلا حماية، وبحمل غير شرعي أصبحت تعيش في قاع المجتمع حرفيا ،لم يكن أمامها من خيار سوى الإعتماد على بقايا الطعام من القمامة ،و النوم في زوايا الشوارع المهجورة حيث أصبح الشارع مأواها، والقمامة هي طعامها، والعزلة رفيقتها الوحيدة .

وفي لحظة نادرة من الأمل تصادف إمرأة غريبة نوعا ما تعاطفها معها، وتصر على أخذها إلى منزلها للعناية بها خلال فترة الحمل، فبعد تردد شديد وخوف من النوايا الخفية تقبل فاطمة الزهراء مضطرة ومدفوعة وبحاجة ماسة للرعاية والإستقرار المؤقت، تمر الأيام وتبدو المراة لطيفة ومهتمة فتبدأ فاطمة الزهراء تدريجيا بالثقة بها والشعور ببعض الأمان .

ومع تتابع الأحداث، وبعد ولادة فاطمة الزهراء لطفلها وسط ظروف بالغة القسوة، ظنّت أن صفحة الألم ربما تُطوى أخيرًا بوجود هذا الرضيع الذي يمثل لها آخر خيط يربطها بالحياة .لكن

الأقدار لم تكن رحيمة. ففي أحد الأيام، ظهرت امرأة تدّعي أنها موظفة تابعة لوزارة الصحة، وقدّمت نفسها بثقة تامة، موضحة أنها ستأخذ الرضيع لإجراء بعض الفحوصات الطبية اللازمة، ثم ستعيده إليها فورًا.

ترددت فاطمة الزهراء في البداية، وارتابت من الأمر، فقد كانت أمًا مجروحة بحساسية مفرطة لكل ما يحيط بها، لكن إصرار المرأة وهدوئها الظاهري أقنعاها أخيرًا .سلمت رضيعها وهي ترتجف، على أمل أن يعود إليها بعد دقائق... لكنه لم يعد أبدًا.

بدأت رحلة البحث المؤلم: ذهبت إلى المستشفيات، سألت في المراكز، طرقت كل الأبواب، لكن المرأة اختفت تمامًا، وكأنها لم تكن .وهنا انهارت فاطمة الزهراء تمامًا، فقد انتُزع منها ابنها بلا رحمة، ولم يُترك لها سوى الفراغ، والندم، والشعور بالعجز

ثم تكشف الأحداث لاحقًا أن الرضيع قد سُلِّم إلى عائلة غنية، في نوع من الاتجار الخفي بالأطفال، والذي يسلّط الفيلم الضوء عليه كظاهرة مأساوية تحدث خارج المستشفيات، دون رقابة أو مساءلة ،ووسط هذه العاصفة النفسية وبينما كانت فاطمة الزهراء تتنقل في الشوارع تائهة تصادف في احد الايام مفاجأة مدوية ترى الشاب مراد مغتصبها ووالد الطفل يتجول برفقة صديقتها القديمة (ربيعة) التي خدعتها ودفعتها إلى الهاوية ،كانا يعيشان حياة طبيعية هادئة خالية من الندم ،و كأن شيئا لم يحدث وفي تلك اللحظة يفور الغضب في داخلها كما لم يحدث من قبل مشاعر الغدر،الخذلان، والخسارة تجمعت في لحظة واحدة قاتلة تتقدم نحو مراد وبحركة عنيفة تطعنه أمام المارة، وكأنها تطعن سنوات القهر والخذلان، أما صديقتها تهرب هلعة في محاولة للنجاة ولكن القدر يتدخل مرة اخرى تصدمها سيارة وتلقى حتفها على الفور .

تلقى فاطمة الزهراء في السجن بتهمة القتل، وتقضي سنوات طويلة خلف القضبان ،لم تعامل كضحية بل كجانية رغم أن المجتمع والمجرمون الحقيقيون كانوا وراء كل ما حدث، وبعد خروجها من السجن لم تجد فاطمة الزهراء حضنا يأويها سوى الشارع من جديد، فعادت الى حياة التشرد التي باتت قدرها الأبدي تمشي بين الارصفة حاملة جسدا أنهكته السنين وروحا ثقيلة بالندم والخذلان لكن القدر كان يخبئ لها فصلا أخيرا لم تتوقعه .

ذات يوم إلتقت من جديد بالصحفيين الذيين بدأت رحلتها معهم منذ البداية الصحفي حكيم والصحفية سامية قد تأثرا بعمق مأساتها وشعرا أن واجبهما تجاهها لم يعد مجرد نقل قصة، بل إكرام إنسانة دفنتها الحياة حية اخذها حكيم إلى بيته حيث وجدت أخيرا مكانا دافئا يقيها من قسوة الشوارع واوساخ الغابة التي كانت مأواها .

وفي أحد الايام بينما كانت فاطمة الزهراء جالسة دخلت عليهم إمراة عرجاء تبحث عن صاحبة المنزل وما إن وقعت عينا فاطمة الزهراء عليها حتى عادت بها الذاكرة سنوات غلى الوراء الى تلك اللحظة السوداء حين سلمت رضيعها الى امراة تدعي انها من وزارة الصحة إشتد النقاش بينهما وتحول الى صراخ ومواجهة مؤلمة حاولت فاطمة الزهراء إنتزاع الحقيقة منها وتهديدها بالسكينة بينما ظلت المراة في البداية تنكر وعندما دخل حكيم ووالداه على وقع هذا التوتر تدخلوا لتهدئة الموقف لكن ما لم يكن في الحسبان وفي لحظة إنهيار وإعتراف مفاجئ صرخت المرأة بأن الصحفي حكيم الذي كان يوثق معاناة فاطمة الزهراء هو إبنها البيولوجي الذي إختطف منها رضيعا، اما المراة التي ربته فقد كانت تدرك الحقيقة لكنها اخفتها حرصا على ان لا يسلب منها الطفل.

تنهار فاطمة الزهراء وتنهار كل الجدران التي صمدت بداخلها طوال هذه السنين ،تتقدم نحوه تتأمله جيدا تلامس وجهه بإرتباك لكن اللحظة لا تكتمل تسقط بين يديه وقد فارقت الحياة وكأنها إنتظرت تلك اللحظة فقط لتودع العالم وهي تحتضن الحقيقة التي حرمت منها عمرا كاملا ،وفي مشهد حزين مليئ بالمشاعر تنتهي حياة فاطمة الزهراء لكنها اخيرا تنال شيئا من العدالة الروحية بلمس إبنها والإعتراف بحقيقتها ولو بعد فوات الأوان وكان هذا ثمن حلم فاطمة الزهراء.

4. التقطيع التقني

4-1. التقطيع التقني للمتتالية الأولى

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	11ثا	متوسطة	عادية أمامية	بانورامية إلى اليمين ثم بانورامية إلى اليسار	تبين لنا هذه اللقطة فاطمة الزهراء بطلة الفيلم والتي ترتدي لباسا رث رفقة الصحفي حكيم بعد أن أهداها بعض الورود ليظهر نيته الطيبة ،لتقوم بعد ذلك بدعوته إلى الجلوس رفقتها	فاطمة الزهراء: واش حاب عندي يا وليدي ؟ حكيم :غير الخير، مدابيا نتكلمو شوي أنا وياك لوكان تحكيلي ...	موسيقى هادئة	رياح مع صوت الأشجار
02	15ثا	متوسطة	عادية أمامية	ثابتة	يصورلنا البطلة فاطمة الزهراء رفقة الصحفي حكيم يجلسان يتجاذبان أطراف الحديث ،وخلفهما صحفية وصديقة فاطمة الزهراء ويتناقشان	فاطمة الزهراء: واش حاب عندي يا وليدي ...آه حكيم: عيرالخير، مدابيا نتكلموشوي أنا وياك،لوكان تحكيلي قصة حياتك فاطمة الزهراء: قصة حياتي...	موسيقى هادئة	صوت الأشجار
03	05ثا	قريبة جدا	عادية أمامية	ثابتة وبانورامية إلى اليسار	تظهرلنا فاطمة الزهراء بملامح متحسرة	فاطمة الزهراء: كون نحكيلك حياتي يا وليدي وش رح ديربها	موسيقى هادئة	صوت الأشجار
04	04ثا	مقربة جدا	عادية أمامية	ثابتة	تبين لنا اللقطة الصحفي حكيم في حوارمع فاطمة الزهراء ويحفزها لسرد قصتها	حكيم:القصة هاذي راح تخليني نحل عينين الر اقدين،ونهز نفوس الجامدين	موسيقى هادئة	صوت الأشجار
05	15ثا	قريبة جدا	عادية أمامية	ثابتة	تظهرلنا اللقطة فاطمة الزهراء متحسرة وغيرمتفائلة لسرد حكايتها	فاطمة الزهراء: وتظن لي كاين ناس مزال عندهم قلب وروح ونفس...منضنش يا وليدي منضنش خلاصت الرحمة ،خلاص	موسيقى هادئة	15ثا

06	05ثا	قريبة جدا	عادية أمامية	ثابتة	يظهر لنا الصحفي مجددا يحاول طمأنة فاطمة الزهراء وتشجيعها	حكيم : متخافيش، كاين،و لهذا لازم نحكولهم القصة تاعك بوحد الطريقة لي تخليهم يفكروا فيك وفي أمثالك	موسيقى هادئة	صوت الاشجار والرياح
07	**31ثا**	**متوسطة**	**عادية أمامية**	**ثابتة**	**يظهرلنا من خلال اللقطة البطلة تتعرف على الصحفي حكيم ، ويقدم نفسه لها مقترحا إصطحابها للمنزل للتعرف على والدته ويصرعلى على أن تسرد له قصتها في حين زميلته رفقة المتشردة أخرى ير اقبان من بعيد**	**فاطمة الزهراء: شكون أنت يا وليدي؟آه حكيم : أنا فاطمة الزهراء: إيه حكيم: أنا صحفي وسمني حكيم فاطمة الزهراء: هيه زيد حكيم:وعايش مع يما تحبي نديك معايا للدارونقدمهالك فاطمة الزهراء:هيه زيد حكيم:شوفي مدابيا تحكيلي قصة حياتك من البداية للنهاية فاطمة الزهراء ياوليدي وش دير بحياة تع واحد ميت آه واحد ميت الهواء لي يجي يديه**	**موسيقى هادئة**	**صوت الأشجار ورياح**
08	**05ثا**	**قريبة جدا**	**عادية أمامية**	**ثابتة**	**فاطمة الزهراء تتحدث بحسرة شديدة وألم مع الصحفي حكيم وعيونها مليئة بالدموع**	**صايرلوكي هاديك الفلوكة لي حطمها البحرورماها ع الشط**	**موسيقى هادئة**	**صوت الرياح والاشجار**
09	**05ثا**	**قريبة جدا**	**عادية أمامية**	**ثابتة**	**تظهراللقطة الصحفي حكيم يحاول تهدئة فاطمة الزهراء لتسرد له الأحداث**	**حكيم:هذا هولي يهمني مذابيا نعرف كفاش ووعلاش الفلوكة هاذي تحطمت**	**موسيقى هادئة**	**صوت رياح والاشجار**
10	**11ثا**	**قريبة جدا**	**عادية أمامية**	**بانورامية إلى اليمين ثم إلى اليسار**	**البطلة تتكلم وقلبها مليئ بالهموم والحزن على ماضيها**	**فاطمة الزهراء: ما عليا يا وليدي ،منيش محتاجة إشهار،يكفيني السعد لمسود لي سودلي حياتي وشبابي وخلاني .. تعرف كيفاش خلاني يا وليدي**	**موسيقى هادئة**	**صوت رياح والاشجار**
11	**35ثا**	**متوسطة**	**عادية أمامية**	**ثابتة**	**تبرزلنا فاطمة الزهراء ، وهي تتحسربمشعارمتشائمة على ما مر**	**فاطمة الزهراء:خلاني كي الحطبة اليابسة الرميمة على شط البحر**		**صوت رياح والاشجار**

			من حياتها ،بينما تتقدم إليهما الصحفية لتقوم بتسجيل فاطمة الزهراء			موسيقى هادئة	حكيم: راني نشوف بلي القصة تاعك شابة ومؤلمة في نفس الوقت فاطمة الزهراء: آآآه مؤلمة بلاك يا وليدي شابة ما نظنش حكيم: قوليلي باباك ويماك عايشين؟ فاطمة الزهراء:بابا ويما ..كانو عندي بابا ويما ،كي كان في عمري 16سنة	
12	37ثا	قريبة جدا	بانورامية إلى اليسار ثم ثابتة ثم إعتمد على زووم داخلي	عادية امامية	تبين اللقطة البطلة في بداية سرد قصتها مع الدموع وملامح حزينة بينما الصحفية كانت تسجل كلامها	موسيقى هادئة	فاطمة الزهراء:كنت نقرى في ذاك الوقت كنت أنا الوحيدة عند يما وبابا، حياتي يا وليدي كون نحكيهالك ...حياتي مُرة ،مُرة،مُرة	صوت الاشجار والرياح

2-4. التقطيع التقني للمتتالية الثانية

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الحوار	موسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	28ثا	متوسطة	عادية أمامية	ثابتة	البطلة فاطمة الزهراءرفقة الشاب مراد في إحدى الحانات يجلسان في طاولة في جو بهيج وهو ممسك يدها ويعبرلها عن إعجابه بها، بينما فاطمة الزهراء متوترة قليلا،ويقدم لها هدية عبارة عن سواروبلبسه في يدها	مراد:متقديش تعرفي يا زوزو ،شحال نسميك زوزو؟ راني فرحان بزاف بلي راكي معايا من نهارشفتك ولو ساعة ولو دقيقة ونا نحلم بيك قولي حاجة أعطيني حاجة إشارة...ماتخافيش ،ماتخافيش ، هاشتي شحال شابة شويبة لالا..	موسيقى صاخبة	صوت الأغاني صاخب قادم من الحانة وصوت السوارفي العلبة
02	05ثا	مقربة جدا	عادية أمامية	ثابتة	تبرزلنا اللقطة يد فاطمة الزهراء وهي تلمس السواربيدها وهي سعيدة بالهدية	مراد:واش قلتي	موسيقى صاخبة	صوت الأغاني والضوضاء القادم من الحانة
03	29ثا	متوسطة	عادية أمامية	ثابتة	فاطمة الزهراء تتشكر مرادعلى هديته ويتجاذبان أطراف الحديث حول الزواج والتقدم إلى والدها ،وسط الأغاني والأضواء المنبعثة في الحانة	فاطمة الزهراء: بزاف عليك مراد مراد:فاطمة الزهراء هذا والو مزال الخيرلقدام فاطمة الزهراء:كي تحبني هاكدا وعلاش ما تخطبنيش من عند بابا ؟ مراد: شوفي باباك هو بابا إنتي شفتي كاش وحدة تحب واحد بلاما تعرفو؟ولا حابة تتزوج بيه بلاما تعرفو؟ ....أنا تاني كنت قادرنتزوج بصح قلت لالا فاطمة الزهراء:خلينا من هاد الهدرة ... إحكيلي شوي على روحك	موسيقى صاخبة	صوت الضوضاء والأغانى القادم من الحانة
04	03ثا	متوسطة	عادية أمامية	متحركة زووم خارجي	مجموعة من الشباب والشابات يرقصون في الحانة بملابس السهرة وهم سعداء	فاطمة الزهراء: باباك يماك،خاوتك قاع هاد الشي	موسيقى صاخبة	صوت الموسيقى والضجيج

05	25ثا	مقربة	عادية أمامية	ثابتة	مراد يعرف نفسه لفاطمة الزهراءو يحكي لها عن عائلته ويقدم لها خطته المستقبلية ويسأل عن رأيها ، بينما فاطمة الزهراء متحمسة لفكرة الزواج	مراد: حبيتي تعرفي عليا كلش،أنا وسمني مراد نجارفي عمري 26سنة ،والديا ماتو عندهم 4سنين فاطمة الزهراء:الله يرحمهم ويوسع عليهم مراد: أني حاب نشري داريك الساعة نجي نخطبك من عند والديك،واش قلتي ؟آه؟ فاطمة الزهراء: ما عندي ما نقول ،بصح لازم تهدرمع بابا مراد: ما يكون لا خاطرك يا لالة	موسيقى صاخبة	صوت الموسيقى وضوضاء الحانة
06	04ثا	لقطة عامة	عادية أمامية	ثابتة	مجموعة من الشباب يرقصون في الحانة من بينهم ربيعة صديقة فاطمة الزهراء ثم توقفت للتقدم إلى الأمام	/	موسيقى صاخبة	صوت الموسيقى وضوضاء الحانة
07	13ثا	متوسطة	عادية أمامية	زووم خارجي وحركة بانورامية إلى اليمين ثم إلى بانورامية إلى اليسار	تتقدم ربيعة إلى طاولة فاطمة الزهراء ومراد لتصطحب فاطمة الزهراء لترقص معها بينما مراد يرقص ذلك ثم تذهب فاطمة الزهراء للرقص	ربيعة: نوضي تشطحي مراد:لالافاطمة الزهراء ما تشطح غيرمعايا أنا ربيعة :ما تسماطش...نديهالك دقيقة	موسيقى صاخبة	صوت الموسيقى وضوضاء الحانة
08	12ثا	لقطة عامة	عادية أمامية	ثابتة	فاطمة الزهراء وربيعة يرقصون في حلبة الرقص وهم سعيداتان وبجانبهما أشخاص آخرون يرقصون	/	موسيقى صاخبة	موسيقى وضوضاء الحانة
09	04ثا	متوسطة	عادية أمامية	بانورامية نحو اليمين	تظهر لنا اللقطة النادل يحضر لطاولة مراد ثلاثة أكواب من العصير ويضعها على الطاولة بينما مراد يجلس بإرتياح ويتفاعل مع الأغاني	/	موسيقى صاخبة	صوت الضجيج المنبعث من الحانة وصوت الأكواب توضع على الطاولة

10	01ثا	لقطة عامة	عادية أمامية	ثابتة	فاطمة الزهراء وربيعة يرقصون على أنغام الموسيقى وهن سعيدات وهناك العديد من الشباب يرقصون في ساحة الرقص كذلك	/	موسيقى صاخبة	صوت الضجيج المنبعث من الحانة
11	03ثا	مقربة	عادية أمامية	ثابتة	تظهرلنا اللقطة الشاب مراد وهومرتبك ويلتفت يمينا ويسار	/	موسيقى صاخبة	صوت الضجيج المنبعث من الحانة
12	05ثا	مقربة جدا	عادية أمامية	ثابتة	تظهرلنا اللقطة يد الشاب مراد يضع حبة دواء داخل كوب العصيرويقوم بتحريكه	/	موسيقى صاخبة	صوت الموسيقى والضجيج
13	05ثا	مقربة	عادية أمامية	ثابتة	يظهرلنا الشاب مراد بعد أن حرك كأس العصيروضعه جانبا ،م جلس بإرتياح وهويتفاعل مع الرقص وهو مبتسم	/	موسيقى صاخبة	صوت الضجيج المنبعث من الحانة
14	09ثا	لقطة عامة	عادية أمامية	ثابتة	يظهرلنا المشهد فاطمة الزهراء وصديقتها ربيعة ينتهيان من الرقص ويتقدمان للرجوع إلى الطاولة	/	موسيقى صاخبة	صوت الضجيج المنبعث من الحانة

15	23ثا	متوسطة	عادية أمامية	ثابتة ثم حركة زووم خارجي ثم بانورامية إلى اليسار ثم زووم خارجي	عودة فاطمة الزهراء وربيعة إلى الطاولة رفقة مراد وبينما تشرب ربيعة العصير يحاور مراد فاطمة الزهراء عن جمال رقصها ثم تعود ربيعة إلى الرقص بينما تشرب فاطمة الزهراء عصيرها ويشرب هو الآخر	مراد: درتي حالة بالشطيح ...ياه ربيعة:تعرف تشطح مراد :لاتشطح فاطمة الزهراء: منعرفش نشطح مراد :معباليش نتي هاكدا ربيعة:سمحولي أنا نروح نكمل مراد:تعرف تشطح...بصحتك فاطمة الزهراء:الله يسلمك	موسيقى صاخبة	صوت الضجيج المنبعث من الحانة
16	04	متوسطة	عادية أمامية	ثابتة	ربيعة ومجموعة من الاشخاص يرقصون في حلبة الرقص	/	موسيقى صاخبة	صوت الموسيقى والضجيج

3-4. التقطيع التقني للمتتالية الثالثة

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية الأخرى
01	10ثا	مقربة	عادية أمامية	بثابتة	فاطمة الزهراء تشعر بعدم الراحة وتوتر مع إستكمال شرب العصير	/	موسيقى صاخبة	صوت الموسيقى والضجيج
02	06ثا	عامة	عادية أمامية	ثابتة	مجموعة من الشباب والشابات يرقصون في حلبة الرقص بالتصوير البطيء	/	موسيقى صاخبة	صوت الموسيقى والضجيج
03	04ثا	مقربة	عادية أمامية	ثابتة	فاطمة الزهراء تشعر بالدوار وغير مرتاحة نوعا ما	/	موسيقى صاخبة	صوت الموسيقى والضجيج

04	04ثا	متوسطة	عادية أمامية	ثابتة	ربيعة صديقة فاطمة الزهراء ترقص، وهي تمشي إلى الأمام بالتصوير البطيء	/	موسيقى صاخبة	صوت الموسيقى والضجيج
05	01ثا	متوسطة	عادية أمامية	ثابتة	الشاب مراد يتأمل فاطمة الزهراء وهي تشعر بالدوار	/	موسيقى صاخبة	صوت الموسيقى والضجيج
06	10ثا	قريبة	عادية أمامية	ثابتة ثم بانورامية إلى الأعلى ثم بانورامية إلى اليمين	تبين اللقطة فاطمة الزهراء تشعر بالدوار والغثيان وتلمس رأسها وتحمل في يدها اليسرى منديل وترتدي ساعة سوداء وخاتم في البنصر وخلفها النادل وهو يقف في البارو أضواء ححمراء على وجهها	مراد: شبيك فاطمة الزهرة دختي وقيل سخانة لالا؟؟...آه؟؟ فاطمة الزهراء:(تلمس رأسها) مراد: تحي تروحي لوحد البيت هنا تريحي شوية؟ هاه وش قلتي فاطمة الزهراء: (تومئ برأسها) مراد: (يقف من كرسيه نحو فاطمة الزهراء) فاطمة الزهراء: (تقف)	موسيقى صاخبة	صتو تحريك الكرسي وصوت خطوات المشي
07	08ثا	قريبة	عادية أمامية	ثابتة ثم بانورامية إلى اليمين	فاطمة الزهراء تستيقظ من النوم ة شعرها غير مرتب وترتدي ثوب بنفسجي وحالتها مضطربة وتلمس رأسها ووجها وتنظر حولها تتأمل الغرفة وتتفقد ملابسها	/	موسيقى توحي بالخطر	صوت الحركة فوق السرير
08	01	متوسطة	عادية أمامية	ثابتة	الشاب مراد يقف مستند على جدارفي ممرويفرك يداه ويرفع ذراعي القميص	/	موسيقى توحي بالخطر	صوت فرك اليدين وملامسة القميص للجدار

09	01ثا	متوسطة	عادية أمامية	تراكينغ ثم بانورامية إلى الأعلى ثم ثابتة	فاطمة الزهراء تقف من السريروهي محتارة ومتفاجئة ومصدومة وهي تتمعن المكان وتلمس الثوب الذي ترتديه في محاولة لإستيعاب ما جرى وكان خلفها لوحة على الجداروملصق في باب الغرفة	/	موسيقى توحي بالخطر	صوت الرجل قادم من خارج الغرفة
10	02ثا	لقطة عامة	عادية أمامية	ثابتة	الشاب مراد يقف مع المكان ويحمل في يده ظرف لكي يعطيه له	الرجل : ... مراد مراد: شحال كاين هنايا ؟ الرجل :ثنين وعشرين	موسيقى توحي بالخطر	صوت لمس الظرف صدى الصوت
11	02ثا	متوسطة	عادية أمامية	بانورامية إلى اليمين ثم ثابتة	تبين اللقطة فاطمة الزهراء وهي تلاحظ الثوب وهي في صدمة وتلمس ذراعيها	/	موسيقى توحي بالخطر	صوت سعال قوي

5. التحليل التعييني للمتتاليات المختارة

5-1. المستوى التعييني للمتتالية الأولى : 00:35:00 إلى 00:38:00:

المشهد الأول : وزعت هذه المتتالية المقدرة بـ179ثا الموزعة على 12 لقطة حيث أراد المخرج من خلال هذا المقطع بناء صورة دالة للبيئة الحاضنة للأحداث، حيث بدأ المقطع بلقطة متوسطة باستعمال زاوية عادية أمامية، بينما كانت حركة الكاميرا بانورامية إلى اليمين ثم بانورامية إلى اليسار، حيث تبين لنا البطلة فاطمة الزهراء التي كانت ترتدي ملابس رثة وتضع على كتفيها وشاح أزرق قاتم اللون وفيه اللونين أخضر وأصفر وتلف على رأسها قطعة قماش سوداء اللون وهي وسط غابة مليئة بالأشجار ومساحات خضراء، أما عن الموسيقى فتبعها صوت ألحان هادئة والمؤثرات صوت الأشجار والرياح، وقد كان خلفها عربة للرضع مهترئة وهي حاملة بعض الورود في يدها، وتدعو الصحفي حكيم للجلوس معها.

أما **اللقطة** التي تليها فهي لقطة متوسطة مدتها 15ثا في زاوية تصوير عادية أمامية بحركة كاميرا ثابتة، حيث تظهر اللقطة فاطمة الزهراء والصحفي حكيم يتجاذبان أطراف الحديث بينما الصحفي كان يرتدي ملابس نظيفة وهندام مرتب حيث يرتدي قميص كريمي وسترة زرقاء، ثم نرى فاطمة الزهراء وهي تضع الورود على جنب كما يظهر لنا في الخلف الصحفية (فوزية) وهي مرتدية فستان أزرق وتحت قميص أبيض وتحمل حقيبة كريمية اللون وكبيرة الحجم وبجانبها المتشردة صديقة فاطمة الزهراء (صفية) وهي مرتدية ملابس مهترئة ورثة وتضع على رأسها قطعة قماش في اللون الأزرق الفاتح وتحمل في يدها كيس بلاستيكي وباليد الأخرى تحمل ورود وخلفها يوجد بيت قصديري قديم وفي الخلف هناك الأشجار، حيث كانت فوزية وصفية ينظران إلى الصحفي وفاطمة الزهراء ويراقبانهما، أما عن المؤثرات الصوتية فهناك صوت الرياح رفقة الموسيقى الهادئة.

ثم يليها المقطع الذي مدته 05ثا بلقطة قريبة جدا وبزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة ثم بانورامية إلى اليسار، أبرز فيها المخرج ملامح فاطمة الزهراء والتي كانت تبدو على وجهها أنه متسخ وتضع قطعة قماش على جبينها سوداء اللون وتربطها على رأسها وقطعة قماش أخرى صفراء اللون تربطها على رأسها بالكامل وتتجاذب أطراف الحديث مع الصحفي مراد على صوت الموسيقى هادئة وفي الخلفية صوت الرياح والأشجار.

وفي المقطع الموالي والذي كانت مدته 04ثا بلقطة قريبة جدا وبزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة، صور المخرج الصحفي حكيم في حديث متبادل مع فاطمة الزهراء وهو يحفزها على سرد قصتها له في وسط غابة ومساحات خضراء اللون على صوت موسيقى وصوت الأشجار.

أما عن اللقطة الموالية التي مدتها 15 ثانية وهي لقطة قريبة جدا بحركة كاميرا عادية أمامية وزاوية ثابتة حيث يظهر لنا فاطمة الزهراء بملامح حزينة ومتشائمة وعيون مليئة بالحسرة وهي تخاطب الصحفي حكيم عن عدم أهمية قصتها التي لن تهم أحد وقد اعتمد المخرج في هذه اللقطة على نفس الموسيقى الهادئة وبمؤثرات تتضمن صوت الرياح وحفيف الأشجار.

وبمرور اللقطة الموالية التي مدتها 05 ثا ولقطة قريبة جدا بزاوية تصوير عادية أمامية وحركة كاميرا ثابتة، ونجد الصحفي حكيم بملامح متحمسة ومتفائلة وقد استعمل المخرج نفس الموسيقى الهادئة والمؤثرات صوت الأشجار والرياح.

ثم بعد ذلك المقطع اللاحق الذي كان مدته 31ثا بلقطة متوسطة وبزاوية تصوير عادية أمامية وحركة كاميرا ثابتة، بينت لنا اللقطة البطلة فاطمة الزهراء والصحفي حكيم في جلسة حوار متبادل وواضح عليهما ملامح الارتياح ونجح الصحفي حكيم في إذابة حاجز الجليد بينهما وهما يبتسمان ثم تقوم فاطمة الزهراء بحك فروة رأسها وواضح عليها الإتساخ وثياب التشرد، بينما الصحفية فوزية صديقة حكيم وصفية صديقة فاطمة الزهراء في الخلف واقفتان يراقبان حديث فاطمة الزهراء وحكيم بجانب بين قصديري ووسط أشجار في غابة على صوت الرياح.

ثم يأتينا المقطع القادم الذي مدته 05ثا وبلقطة قريبة جدا وبزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة وضحت لنا اللقطة البطلة فاطمة الزهراء وهي تبدو عليها ملامح التعب والإرهاق الشديد ووجهها متسخ وتغطيه طبقة من الغبار وتبدو ملامحها شاحبة ومتعبة وترتدي ملابس بالية وغير نظيفة وتضع على رأسها قطعة قماش قديمة مربوطة بطريقة عشوائية على صوت موسيقى هادئة.

ثم يليها المقطع الذي مدته 05 ثا وبلقطة قريبة جدا بزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة، أبرز المخرج الصحفي حكيم يواسي فاطمة الزهراء ويدعمها ويحفزها على سرد قصتها له، في وسط غابة مرتديا قميص كريمي وسترة في الأزرق القاتم على صوت موسيقى هادئة وصوت الأشجار.

ثم **تأتي اللقطة الموالية** التي مدتها 11ثا بلقطة قريبة جدا وبحركة كاميرا عادية أمامية وبحركة بانورامية إلى اليمين ثم بانورامية إلى اليسار، تبين لنا اللقطة البطلة فاطمة الزهراء وملامح اليأس بادية على وجهها بعيون يملأها الحيرة والضياع، تتحدث إلى الصحفي مراد وهي تعيسة.

أما عن اللقطة الموالية التي تمتد إلى 35 ثا وقد استعمل فيها المخرج لقطة متوسطة بزاوية تصوير عادية أمامية وحركة كاميرا ثابتة يظهر لنا في هذه اللقطة البطلة فاطمة الزهراء تتأمل السماء وتتكلم هي والصحفي بينما حكيم يركز بشدة في كلام فاطمة الزهراء خلفهما نجد الصحفية (فوزية

والمتشردة صفية) صديقة فاطمة الزهراء ، وهما يريدان التقرب لسماع حوار فاطمة الزهراء وحكيم ثم تقترب منهم فوزية بخطوات بطيئة حتى لا تلتفت انتباه فاطمة الزهراء وتقرب مسجل الصوت على البطلة وهي متحمسة بينما تدخل صفية إلى البيت القصديري، الموسيقى التي استعملها الصحفي هي موسيقى هادئة أما عن المؤثرات فقد حافظ على نفس المؤثرات المستعملة حفيف الأشجار وصوت الرياح.

أما عن اللقطة الأخيرة لهذا المشهد والتي كانت مدتها 37ثا وقد كانت بلقطة قريبة جدا وزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا كانت بانورامية إلى اليمين ثم إلى اليسار تظهر لنا اللقطة فاطمة الزهراء وهي تنظر إلى الأفق وتمتلئ عيونها بالدموع بينما يرتجف صوتها وهي تتحدث يظهر عليها شدة الحزن والأسى، بينما يظهر كذلك مسجل الصوت الذي كانت تحمله الصحفية وهي النهاية اللقطة اعتمد المخرج على الزووم الداخلي، الموسيقى المستخدمة هادئة ونفس المؤثرات الصوتية حفيف الأشجار والرياح.

2-5. المستوى التعييني للمتتالية الثانية :1:05:35 إلى :1:08:35

المشهد الأول : نجد المقطع الموالي الذي مدته 28ثا بلقطة متوسطة وبزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة، يظهر المقطع فاطمة الزهراء وهي تجلس داخل الحانة رفقة مراد متقابلان والمكان مضاء بأضواء خافتة تميل إلى اللون الأحمر، وفاطمة الزهراء ترتدي فستان السهرة وردي اللون ،يظهر أنيقا وبسيطا وقد صففت شعرها بعناية مع لمسات مكياج خفيفة بينما مراد يجلس بجانبها على الطاولة مرتدي قميص أبيض وربطة عنق سوداء والطاولة عليها حقيبة ووشاح أبيض خاص بربيعة صديقة فاطمة الزهراء ، ثم يمد مراد يده اليسرى نحو فاطمة الزهراء ممسكا يدها بلطف بينما يده الأخرى موضوعة على ظهر كرسيها في حركة تعكس قربه وارتياحه ويتحدث إليها بنبرة حنونة وابتسامة عريضة وهو يعبر عن سعادته الكبيرة برؤيتها مجددا، وفاطمة الزهراء تنظر إليه وتبتسم بخجل رغم شيء من التردد الظاهر في ملامحها، وبينما يتسمر الحديث بينهما يخرج مراد من جيبه علبة صغيرة مغلقة ثم يمد يده نحوها ويضع العلبة برفق على الطاولة أمامها، ثم تتوقف فاطمة الزهراء لتنظر إلى العلبة باستغراب ممزوج بالحذر، ثم يفتح مراد العلبة ليلبسها إسواره وبكلمات لطيفة يحاول كسر التوتر القائم وجعل الجو أكثر دفئا.

ثم يليها المقطع الموالي الذي مدته 05ثا في لقطة مقربة جدا بزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة نجد الكاميرا تركز على يد مراد وهو يُلبس فاطمة الزهراء إسواره، ذهبية اللون لامعة تتدلى

منها زينة على شكل "خمسة" التي تتمايل بخفة كلما تحركت يدها وتوضح اللقطة يد فاطمة الزهراء بوضوح في الكادر، تضع طلاء أظافر باللون الفضي يلمع تحت الإضاءة الناعمة.

ثم يأتي المقطع اللاحق الذي مدته 29ثا بلقطة متوسطة بزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة، صور لنا المخرج أجواء الحانة التي تملؤها الإضاءة الحمراء، تجلس فاطمة الزهراء إلى جانب مراد على الطاولة التي تحتوي على بعض الأغراض المتناثرة، فاطمة الزهراء تبدو متوترة رغم ابتسامتها بينما تتابع النظر إلى إسواره الذهبية في يدها، تتأملها بهدوء ويتبادلان أطراف الحديث ويبدو مراد أكثر ارتياحا يحاول التقرب منها بالكلام والنظرات، تطلب منه فاطمة الزهراء أن يتقدم إلى خطبتها رسميا وأن يذهب لطلب يدها من والدها في محاولة صريحة لوضع العلاقة في إطار جدي، يتفاجأ مراد قليلا لكنه سرعان ما يرد بابتسامة هادئة ويخبرها أنه يفضل أن يتعارفا أكثر قبل اتخاذ هذه الخطوة مبررا ذلك بأنه يريد أن تسير الأمور بهدوء دون تسرع .أما اللقطة الموالية التي مدتها 04ثا كانت بلقطة متوسطة وبزاوية تصوير عادية أمامية حيث أعتمد المخرج حركة زووم خارجي وثم ثابتة، تظهر لنا اللقطة مجموعة من الشباب والشابات بملابس السهرة يرقصون في حلبة الرقص وكانت من بينهم صديقة فاطمة الزهراء (ربيعة) وهم سعداء مسرورين وسط الحانة والأضواء والموسيقى الصاخبة والمؤثرات الصوتية عبارة عن ضوضاء قادم من الحانة

بالمرور إلى اللقطة التالية والتي استغرقت 25ثا بلقطة مقربة وبزاوية تصوير عادية أمامية وحركة كاميرا ثابتة، نرى من خلال اللقطة الشاب مراد رفقة فاطمة الزهراء ترتدي فستان وردي بينما مراد كان يرتدي بدلة بربطة عنق ويتجاذبان أطراف الحديث بينما هما جالسان، الموسيقى كانت صاخبة أما المؤثرات الصوتية فهي الضوضاء المنبعثة من الحانة .

اللقطة الموالية مدتها 04ثا وهي لقطة عامة بحركة عادية أمامية وزاوية ثابتة، يظهر لنا اللقطة ربيعة وهي مرتدية فستان طويل وهي ترقص داخل حلبة الرقص في جو سعيد وبهيج ثم تتوقف عن الرقص وتمشي إلى الأمام، والموسيقى صاخبة والمؤثرات عبارة عن ضوضاء منبعثة من الحانة،

ثم يليها المقطع القادم الذي مدته13 ثا بلقطة متوسطة بزاوية تصوير عادية أمامية وحركة كاميرا زووم خارجي وحركة بانورامية إلى اليمين ثم بانورامية إلى اليسار، وفي مشهد مفعم بالحيوية والتوتر تتقدم ربيعة صديقة فاطمة الزهراء نحو الطاولة حيث يجلسان كانت الأجواء لا تزال تنبض بالموسيقى والأضواء الحمراء المتراقصة، في حين تقدمت ربيعة ومدت يدها نحو فاطمة الزهراء تدعوها بحماس إلى مشاركتها الرقص إلى الحلبة، لكن مراد يبدي اعتراضه على الفور رافضا أن تأخذ ربيعة فاطمة الزهراء معها ويصر على أن ترقص معه وحده وهو ممسك بيدها، رغم ذلك تبتسم ربيعة

وتصر على أن تأخذها وتعد مراد أن ستعيدها فاطمة الزهراء إليه بعد لحظات، وربيعة ترتدي فستنا أسود طويل مكشوف الذراع وتسريحة شعر مشدودة إلى الفوق، تستجيب فاطمة الزهراء لربيعة وتنهض لترافقها إلى ساحة الرقص وسط أجواء صاخبة وضوء متحرك.

ثم بعد ذلك المقطع الذي كان مدته 1é ثا بلقطة عامة وبزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة بينت لنا اللقطة، تظهر اللقطة فاطمة الزهراء وصديقتها ربيعة وسط حلبة الرقص داخل الحانة، ترتدي فاطمة الزهراء فستان وردي اللون مخصصا للسهرات أما ربيعة فتظهر بفستان أسود ضيق، كلاهما يرقصان وسط مجموعة من أشخاص رجالا ونساء الذين يتحركون مع إيقاع الموسيقى الصاخبة، تتوزع الأضواء الحمراء الملونة في أرجاء المكان، الأضواء تومض وتتغير بسرعة تزامنا مع الإيقاع السريع للأغنية، فاطمة الزهراء وربيعة تتبادلان الابتسامات والضحك أثناء الرقص، أرضية الرقص مزدحمة بعض الشيء والموسيقى المترفعة تطغى على أي حديث ممكن في الخلفية وتظهر الكاميرا اللقطات المتقطعة لحركة الأجساد، تفاصيل الأزياء وتسريحة الشعر الفتيات أثناء الرقص.

ثم يأتي المقطع اللاحق الذي مدته 04ثا بلقطة متوسطة بزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا بانورامية نحو اليمين، في هذه اللقطة يظهر مراد جالسا على الطاولة داخل الحانة لوحده، مرتديا ثيابا رسمية مخصصة للسهرات وقميص أبيض ناصع وربطة عنق سوداء ويضع يده اليسرى على الكرسي المجاور له في وضعية استرخاء بينما لوح بيده الأخرى بتفاعل بسيط مع فاطمة الزهراء وربيعة اللتان ترقصان على حلبة الرقص والطاولة أمامه تحمل عددا من الأغراض، حقيبة يد نسائية صغيرة ووشاح أبيض بالإضافة إلى عناصر صغيرة أخرى، بعد لحظات يدخل النادل في الإطار من الجهة اليمنى وهو يرتدي زيا أنيقا قميص أبيض وربطة عنق سوداء متناسقة ويحمل صينية عليها ثلاثة أكواب شفافة من العصير ويقترب من الطاولة بهدوء ويضع أكواب أمام مراد بطريقة مرتبة، وفي الخلفية يظهر جزء من بار الحانة في يسار الإطار حيث يمكن رؤية رفوف الخلفية مع أضواء خافتة والصوت في الخلفية لا يزال مرتفعا والموسيقى مستمرة بينما مراد بمتابعة فاطمة الزهراء بعينيه.

ثم اللقطة التي مدتها 01 ثا وهي لقطة عامة بزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة نلاحظ بعد أن اصطحبت ربيعة فاطمة الزهراء لحلبة الرقص نجد أنهما يرقصان وهما سعيدتان حيث أن فاطمة الزهراء، كانت مرتدية فستانا وكعب عالٍ وهي سعيدة رفقة صديقتها وهما يرقصان في منتصف حلبة الرقص وحولهما الكثير من الشباب والشابات، والموسيقى الصاخبة أما عن المؤثرات فهي موسيقى وضوضاء الحانة.

أما عن اللقطة الموالية تستغرق مدتها 03 ثوان وهي لقطة مقربة، بزاوية تصوير عادية أمامية وحركة كاميرا ثابتة يظهر لنا من خلال هذه اللقطة الشاب مراد وهو يجلس في الطاولة لوحده والكرسيين الآخرين فارغان وهناك كأسين من العصير أمامه وأمام كرسي فاطمة الزهراء، وأمامه وشاح وحقيبة ربيعة ، فقد كانت تبدو عليه ملامح التوتر والاضطراب وكان يلتفت إلى اليمين ثم إلى الياسر وهو خائف من أن يراه أحد، ثم ينظر إلى كأس العصير الموضوع أمام كرسي فاطمة الزهراء، الموسيقى المستخدمة صاخبة أما المؤثرات الصوتية فهي ضوضاء القادمة من الحانة.

ثم تأتي اللقطة الموالية التي مدتها 05 ثا بلقطة مقربة جدا وبزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة، تظهر لنا اللقطة يدا الشاب مراد وهو يضع حبة دواء في عصير فاطمة الزهراء حيث كان يرتدي في يده خاتما كبير الحجم نوعا ما وساعة يد، ثم يقوم يحمل الكأس وتحريكه من أجل ذوبان الدواء.

ثم بعد ذلك تأتي اللقطة الموالية الأخرى التي مدتها 05ثا بلقطة مقربة وزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة، تظهر اللقطة مراد جالسا على الطاولة بعد أن تأكد من خلط الدواء داخل كوب العصير، حرك الكوب قليلا ووضعه على الطاولة بيده اليسرى دون أن يلفت الانتباه ثم أعاد ترتيب جلسته بطريقة مسترخية، حيث استند على الكرسي المجاور له وأرخى جسده بشكل طبيعي على ترتسم الابتسامة بينما يلوح بيده تفاعلا مع فاطمة الزهراء وربيعة اللتان لا تزالان ترقصان في حلبة الرقص، الجو العام مزال صاخبا وأضواء الحانة الملونة تنعكس على وجه مراد الذي يبدو وكأنه يستمتع دون أن يظهر أي أثر للتوتر أو التردد في تصرفه، الطاولة أمامه لا تزال تحتوي على الأغراض السابقة حقيبة نسائية والوشاح الأبيض والأكواب العصير الثلاثة.

ثم اللقطة الموالية التي مدتها 09 ثا بلقطة عامة وبزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة، تظهر اللقطة فاطمة الزهراء وهي تتحدث مع صديقتها ربيعة وسط أجواء الحانة الصاخبة حيث تتعالى أصوات والموسيقى والإضاءة الحمراء تنعكس على وجهيهما، تحرك فاطمة زهراء يدها بإشارة واضحة تدل على رغبتها في التوقف عن الرقص، تتبادل ربيعة معها بضع كلمات قصيرة ثم تومئ لها بالموافقة تتجه الفتاتان معا نحو الطاولة بخطوات متناسقة وسط حلبة الرقص المزدحمة متجاوزتان راقصين آخرين.

ثم يليها اللقطة التي مدتها 23ثا بلقطة متوسطة وبزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة، ثم حركة زووم خارجي ثم بانورامية إلى اليسار ثم زووم خارجي مجددا، تظهر اللقطة عودة فاطمة الزهراء وربيعة إلى الطاولة التي يجلس عليها مراد، تتقدم بخطى هادئة وتسحب الكرسي المجاور

لها، بينما تجلس ربيعة أولا على الكرسي المقابل تشرب من كأس العصير الموضوع أمامها على الطاولة لتروي عطشها، ولا يزال مراد جالسا في وضعيته الأولى يستند بيده اليسرى الكرسي المجاور له ويلتفت نحو فاطمة زهراء بابتسامة إعجاب واضحة يشرع في محاورتها معبرا عن انبهاره برقصها، يبدو عليه الحماس والاهتمام، في حين تكتفي فاطمة الزهراء بابتسامة خفيفة تنهض ربيعة بعد لحظات قليلة تعود إلى حلبة الرقص تاركة فاطمة الزهراء ومراد بمفردهما تنخفض الإضاءة قليلا على الطاولة وتبقى الإضاءة الحمراء المتراقصة في الخلفية، ولا تزال الطاولة تحتوي حقيبة بجانب فاطمة الزهراء، وثلاثة كؤوس من العصير، وحقيبة ربيعة ووشاحها، وكرسي، وفي الخلفية رفوف الحانة، وقارورة من النبيذ، ثم تمسك فاطمة الزهراء بكأس العصير الموضوع أمامه وتحتسي منه ببطء بينما يتابع مراد احتساء كأسه الخاص أيضا محافظا على نظراته المركزة نحوها.

وفي اللقطة الأخيرة التي مدتها 04ثا وبلقطة متوسطة وبزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة، تظهر اللقطة ربيعة صديقة فاطمة الزهراء في حلبة الرقص وسط مجموعة من الراقصين وهي مستمتعة بالأجواء ومع الموسيقى الصاخبة وأضواء الحمراء .

3-5. المستوى التعييني للمتتالية الثالثة : 1:08:35إلى 1:09:35:

في اللقطة الاولى التي مدتها 10ثوان وبلقطة مقربة وبزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة، فاطمة الزهراء التي كانت ترتدي بعض الحلي النسائي وتحمل في يدها منديل أبيض وخلفها نادل الحانة الذي كان بجانبه قارورة من الخمر، حيث كان يظهر على ملامح فاطمة الزهراء عدم الراحة الشعور بالدوار ، وقد كانت تلمس رأسها بين اللحظة والأخرى بينما تستمر في شرب عصيرها.

ثم تليها اللقطة الموالية التي مدتها 06 ثوان وهي لقطة عامة، وبزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة، تظهر اللقطة ربيعة ومجموعة الشباب والشابات يرقصون في حلبة الرقص بالتصوير البطيء، وكان هذا ما تراه فاطمة الزهراء بعينيها.

ثم تأتي بعد ذلك اللقطة التي مدتها 04 ثوان، وبلقطة مقربة وبزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة، تظهر لنا اللقطة فاطمة الزهراء وحالتها أصبحت أسوء، وهي تحاول مقاومة النعاس بفتح عينيها بصعوبة واضحة وفي الخلفية يوجد النادل وهو يقوم بعمله.

أما في اللقطة الموالية التي استغرقت 04 ثوان بلقطة متوسطة وبزاوية تصوير عادية امامية وبحركة كاميرا ثابتة، تظهر اللقطة ما تراه فاطمة الزهراء بعينها وصديقتها ربيعة تنظر إليها على صوت الموسيقى وهي بالريتم البطيء حيث كانت ربيعة ترقص وهي تتقدم إلى الأمام ونظراتها على صديقتها فاطمة الزهراء، **وفي اللقطة الخامسة** التي مدتها 01ثا وبلقطة متوسطة وبزاوية تصوير أمامية

وبحركة كاميرا ثابتة، يظهر لنا الشاب مراد وهو يتأمل فاطمة الزهراء وهي في حالة الغثيان والدوار وهي تتنهد بصعوبة وخلفهما النادل وراء البار.

ثم تأتي اللقطة التي مدتها 10 ثوان وبلقطة قريبة وبزاوية تصوير عادية أمامية وبحركة كاميرا ثابتة ثم بانورامية إلى الأعلى ثم بانورامية إلى اليمين ثم ثابتة، تظهر اللقطة فاطمة الزهراء وهي تشعر بالغثيان الشديد، وهي تلمس رأسها ثم يطلب منها مراد أن تأخذ قسطا من الراحة في الغرفة الموجودة في الحانة، ثم يقف ويتقدم لسحب كرسي فاطمة الزهراء لمساعدتها في الوقوف، والنادل لايزال خلفهما، والأضواء مسلطة عليهما، وقد تبع هذا بعض المؤثرات كتحريك الكرسي وصوت الخطوات.

وبعدها تنتقل الى اللقطة التي مدتها 08 ثواني بلقطة قريبة وزاوية تصوير عادية أمامية، وزاوية ثابتة، تظهر لنا فاطمة الزهراء تستيقظ من النوم وشعرها غير مرتب وحالتها مزرية وترتدي ثوبا بنفسجيا، وتلمس رأسها ووجهها، وتتأمل الغرفة وفي حالة من الصدمة، وتتفقد ملابسها.

أما في اللقطة التالية والمقدرة بثانية واحدة، ولقطة متوسطة، وزاوية تصوير عادية أمامية، وحركة كاميرا ثابتة، تتضمن اللقطة مراد يستند على الجدار في وسط الرواق المؤدي إلى الغرفة التي تتواجد فيها فاطمة الزهراء، وهو يفرك يداه، وقميصه مرفوع الذراعين، وملامح الخبث بادية على وجهه.

وفي اللقطة الموالية التي مدتها 01 ثانية ولقطة متوسطة وبزاوية عادية أمامية، وحركة كاميرا تراكينغ ثم بانورامية إلى الأعلى، ثم ثابتة، تبين لنا فاطمة الزهراء وهي تقف من السرير مفزوعة، وهي محتارة، وتتمعن المكان، وتلمس الثوب الذي ترتديه وهي تحاول استيعاب ما حصل لها وكيف وصلت الى تلك الغرفة المشؤومة وكان خلفها لوحة على الجدار، وملصق على باب الغرفة.

أما في اللقطة التي تليها والتي مدتها 02 ثانية بلقطة متوسطة وزاوية تصوير عادية أمامية، وحركة كاميرا ثابتة، بحيث يظهر لنا في هذه اللقطة مراد وهو يقف مع صاحب المكان في الممر المتواجد فيه غرفة فاطمة الزهراء، ومراد يستلم ظرف به مبلغ من المال من الرجل الأخر.

أما عن اللقطة الأخيرة من المشهد التي مدتها 02 ثانية بلقطة متوسطة بزاوية تصوير عادية أمامية، وحركة بانورامية إلى اليمين ثم ثابتة، تبين لنا اللقطة فاطمة الزهراء تتأمل ثوبها وهي في صدمة وتتلمس ذراعيها وهي في حيرة من أمرها، وملامح التوتر والتشتت، والدهشة بادية على ملامحها، وخلفها لوحة معلقة على الجدار بالإضافة إلى ملصق في باب الغرفة.

6. التحليل والتضميني للمتتاليات المختارة

6-1. قراءة تضمينية للمشهد الأول : 00:35:00 إلى 00:38:00

أراد المخرج من خلال هذه اللقطة أن يخلق الجو العام والمحيط الخارجي الذي تدور فيه احداث هذا المشهد، حيث عبر لنا بلقطة مقربة وبزاوية تصوير عادية امامية صور لنا فيها فاطمة الزهراء وهي ترتدي ملابس رثة ومتسخة وتضع على كتفها وشاح ازرق اللون وفيه اللونين الأخضر والأصفر، وتربط رأسها بقطعتي قماش سوداء تضعها في جبينها واخرى خضراء على رأسها، كما نرى شعرها في حالة غير منظمة متشابك وغير ممشط، ووجهها متسخ وهذا راجع إلى حياة التشرد والإهمال التي تعاني منها فاطمة الزهراء وانعدام الوسائل التي تسمح لها بالحفاظ على شكلها، حيث استلمت الورود المقدمة من الصحفي حكيم وقد قبلتها، حيث أن الورود توحي بمشاعر الود والصداقة ليشعرها بصدق نيته، وهذا راجع لكون المتشردين فاقدين لشعور الثقة بالغير، وقد نرى فاطمة الزهراء وسط غابة ووراءها أشجار خضراء واللون الأخضر هنا يوحي بالأمل رغم المعاناة وهذا يعتبر أيضا كتلميح لبقايا أمل خافت لا يزال موجود رغم الانهيار، وعربة رضيع قديمة وهذه العربة لم تكن مجرد عنصر في الخلفية، بل كانت تحمل مدلولات أعمق كونها تشكل جزء من ماضي فاطمة الزهراء، فإنها تعمل كإشارة مرئية للجرح العميق الذي لم يلتئم بعد، ومن ثم تدعو فاطمة الزهراء حكيم للجلوس رفقتها، والذي كان يرتدي قميص كريمي وسترة باللون الأزرق القاتم، فالكريمي يدل على البساطة والنقاء والأزرق دال على النضج والعقلانية



فوتوغرام رقم :01

وفي اللقطة الموالية نرى فاطمة الزهراء وحكيم يجلسان وتضع الورود جانبا للتحدث مع حكيم وصديقتها صفية والصحفية فوزية تقفان من الخلف، حيث كانت ترتدي صفية ثياب رثة ومتسخة هي الأخرى وتضع على رأسها ربطة زرقاء اللون الذي يرمز إلى البراءة والبساطة والتمسك بالأمل رغم المعاناة ، وتلبس سترة في اللون الكريمي الدال على الهشاشة والبراءة المهددة وتحته فستان قديم، وتحمل كيسا بلاستيكيا وهذا ما يوحي بالتشرد والحرمان وعدم توفر أدنى شروط الحياة البسيطة، وتحمل في يدها بعض الورود المهداة من طرف فوزية وهذا يدل مشاعر الود واللطف، بينما الصحفية كانت ترتدي فستان أزرق وتحته قميص أبيض كان مظهرها مرتب، وتسريحة شعرها بسيطة، وقد كانت تحمل حقيبة يد كبيرة الحجم، ومحفظة باليد الاخرى وهذا يدل على كونها امرأة عاملة وفي مهمة رسمية، وكان خلفهما بيتا من القصدير المهترئ الذي يوشك على الوقوع وهذا يدل على الفقر المدقع والوضعية الصعبة التي يعيشها المتشردون، والذي كان مغطى بقطعة قماش خشنة كبيرة يعتمدونها بمثابة باب يقيهم من حر الصيف وبرد الشتاء، كل هذا كان في وسط مساحات خضراء في الغابة لأن المتشردون يستخدمون مثل هذه المناطق كبيوت لهم



فوتوغرام رقم :02

وفي المقطع الموالي نجد فاطمة الزهراء بلقطة قريبة جدا تتبادل أطراف الحديث مع الصحفي حكيم وهي تضع قطعة قماش على رأسها سوداء اللون فإن هذه القطعة المربوطة على رأس فاطمة الزهراء ليست مجرد إكسسوار أو جزء من اللباس بل علامة بصرية مشبعة بالمعاني فإن الأسود هنا دليل على ثقل المعاناة التي تحملها البطلة وكأنها تعيش في حداد دائم بعد أن فقدت كل شيء من كرامة إلى مأوى إلى رضيعها، كما توحي طريقة ارتداء القماش ببساطتها وابتعادها عن أي طابع جمالي بانغلاق

نفسي وانسحاب من العالم الخارجي فهو وسيلة للحماية من نظرات المجتمع ورفضه لها فهي أيضا لم تعد مهتمة بمظهرها الخارجي ونجد وجهها أيضا متسخ ومطلية بطبقة من الغبار والرمال فتخفت نعومة البشرة وتغيب معها أي لمعان طبيعي وآثار الأوساخ تبرز حول زاوية فمها وعلى خديها وأنفها وشفتاها الجافة والمتشققة قليلا وعيناها تبدو غارقتان في تعب طويل، ووجها المتسخ يروي قصة التشرد والعذاب بصمت، ونظراتها الممزوجة بين الحسرة والالم كأنها مرآة تعكس كل ما مرّت به من خيبات وخسارات. عيناها شبه ساكنتين، تنظران إلى اللا شيء وكأنهما غارقتان في ذكريات موجعة. في بعض اللحظات، تلمع عينها بدمعة محتسبة، لا تسقط لكنها تعبّر عن وجع دفين. تنخفض جفونها أحيانًا وكأنها لا تقوى على مواجهة العالم من حولها، بلا حماسة ولا فضول، فقط بحزن ثقيل يشبه الصمت الطويل بعد الفقد. هذه النظرات وحدها تختصر شعورها بالخذلان، بالخسارة، وبالوحدة القاسية التي لا يخففها كلام، بينما شعرها في المشهد يبدو مهملاً ومنكوشًا، تناثرت خصلاته في اتجاهات غير مرتبة، ما يعكس حالتها النفسية والاجتماعية الصعبة. الشعر جاف، خشن المظهر، تغطيه طبقة من الغبار والأوساخ، في دلالة واضحة على طول المدة التي قضتها في الشارع دون عناية أو نظافة. يلتصق شعرها برأسها بسبب العرق أو الاتساخ، مما يضفي على مظهرها الخارجي انطباعًا بالإنهاك والتعب الدائم. مظهر شعرها يشكّل عنصرًا بصريًا قويًا يُجسّد الانهيار التدريجي الذي عاشته، ويُكمل الصورة الواقعية للمرأة المشردة التي فقدت السيطرة على أدق تفاصيل حياتها، حتى أبسطها وهي العناية بشعرها ،في حين نجد الصحفي الحكيم يتجاذب أطراف الحديث بلطف واهتمام مع البطلة فاطمة الزهراء محاولًا كسب ثقتها بهدوء وتعاطف. نبرته هادئة ونظرته صادقة، تعكس رغبته الحقيقية في فهم معاناتها لا مجرد الحصول على سبق صحفي. يحاول أن يخلق جوًّا من الأمان والارتياح لتشجيعها على الانفتاح وسرد تفاصيل قصتها التي تختزل في طياتها مآسي اجتماعية عميقة. فهدفه من هذا الحوار يتجاوز مجرد الكتابة، بل يسعى إلى نقل صوتها إلى المجتمع، وكشف الواقع القاسي الذي تعيشه فئة منسية من الناس، وعلى رأسهم النساء المشردات.

من خلال هذه المبادرة، يبرز دور الإعلامي الواعي الذي لا يكتفي بالرصد السطحي، بل يعمل على إحداث وعي مجتمعي بقضايا حساسة، وفتح أعين الناس على معاناة حقيقية غالبًا ما يتم تجاهلها أو إسكاتها، يجلس الصحفي حكيم وسط المساحات الخضراء، في بيئة طبيعية هادئة توحي بالسكينة والتأمل، ما يعكس أجواء من الثقة والارتياح يحاول خلقها أثناء حديثه مع فاطمة الزهراء. يرتدي قميصًا بلون كريمي هادئ يوحي بالبساطة والوداعة، وفوقه سترة باللون الأزرق القاتم الذي يرمز إلى الجدية والمسؤولية، مما يضفي عليه طابعًا مهنيًا وموثوقًا. شعره مصفف بعناية، ما يعكس اهتمامه

بمظهره واحترامه للموقف. ينظر إليها باهتمام حقيقي، بعينين فيهما تعاطف ورغبة في الفهم، ويظهر عليه التركيز في التقاط كل تفصيل من حديثها، محاولًا طمأنتها بلغة جسد هادئة ونبرة صوت مطمئنة، ليشعرها بأنها أخيرًا تجد من يستمع لها بصدق ويأخذ معاناتها على محمل الجد ،وفي خضم الحديث بين حكيم وفاطمة الزهراء، يوجه لها كلمات دافئة ومليئة بالأمل، محاولًا أن يخفف من ثقل سنوات المعاناة التي تحملها قلبها، ثم يأتينا المقطع الموالي تجلس فاطمة الزهراء على الأرض وسط الغابة، تحيط بها الأشجار العالية وأصوات الطبيعة، وملامح التعب والتشرد بادية على وجهها. إلى جانبها يجلس الصحفي حكيم، بهدوء ولباقة، مرتديًا قميصًا كريميًا وسترة زرقاء داكنة، وشعره مصفف بعناية، يعكس احترامه للموقف وللشخص الذي أمامه، تظهر فاطمة الزهراء في المشهد مرتدية ثوبًا تقليديًا نسائيًا أبيض وفيه ورود حمراء لكنه يبدو رثًا ومهترئًا من شدة الاستهلاك، ما يعكس حالتها الاجتماعية والنفسية المتدهورة. ينسدل على كتفها وشاح متعدد الألوان، يغلب عليه الأزرق والأخضر والأصفر، وهو مائل إلى البهتان، كما لو أن الزمن قد ترك أثره عليه مثلما تركه على صاحبته. تغطي رأسها بقطعة قماش داكنة اللون، بينما يبدو على ملامحها الاتساخ والإهمال، مع بشرة شاحبة مرهقة وعينين غائرتين تُظهران التعب العميق، وكأن الزمن قد أثقل كاهلها بتجاربه القاسية هيئتها الخارجية توحي بالألم والخذلان، وكل تفصيل في مظهرها من الثوب البالي إلى الوشاح الباهت وملامحها المرهقة تشير إلى التهميش والإقصاء الاجتماعي، وتُجسد من خلالها شخصية ضحية فقدت مكانها الطبيعي في المجتمع، وظل الحديث بينهما يحاول الصحفي حكيم تقديم نفسه إلى فاطمة الزهراء يحاول بحديثه المتزن والمطمئن أن يفتح بابًا من الثقة بينه وبين فاطمة الزهراء، مستندًا إلى إنسانيته قبل مهنته. صوته الهادئ، وحركاته البسيطة، ونبرته المشجعة كلها تهدف إلى طمأنتها وإعطائها مساحة للتعبير، بعيدًا عن الأحكام المسبقة أو الفضول المجرد حيث يبدأ الجليد بالذوبان في قلب فاطمة الزهراء ،و لاتزال الصحفية فوزية وصفية يقفان في الخلفية ويناظران من بعيد في حديث فاطمة الزهراء وحكيم وبعد أن شعرَت فاطمة الزهراء ببعض الارتياح في حديثها مع الصحفي حكيم، بدأت معالم الثقة تتشكل تدريجياً على ملامحها. ارتسمت على وجهها ابتسامة خفيفة، تحمل في طياتها مزيجًا من الحذر والأمل، وكأنها تود أن تصدق أنه أخيرًا وُجد من يستمع لها بصدق. وفي لحظة تلقائية، رفعت يدها نحو رأسها ودعكته بلطف، في حركة تنمّ عن وعيها بحالة الإهمال التي تعيشها، كأنها تحاول ترتيب فوضى شعرها أو الاعتذار عن مظهرها دون كلمات. هذا التصرف العفوي يعكس محاولة بائسة لاستعادة شيء من كرامتها أمام شخص منحها مساحة من الإصغاء لم تعرفها منذ زمن وبعدها رفعت فاطمة الزهراء يدها في حركة عفوية ووجهت لحكيم ضربة خفيفة على فخذه، متبوعة بابتسامة خفيفة تحمل في طياتها

مزيجًا من الألفة والمصالحة. كانت تلك اللمسة البسيطة بمثابة إعلان غير مباشر عن انكسار الحواجز بينهما، وكأنها تقول له بلغة الجسد: "لقد نجحت في كسب ثقتي". بدت فاطمة الزهراء في تلك اللحظة أقرب إلى أن تكون على طبيعتها، متخلية عن حذرها وتوجسها المعتاد، وهو ما يعكس نجاح حكيم في الوصول إلى أعماقها والاقتراب من جراحها الدفينة بطريقة إنسانية صادقة، ثم ينتقل المشهد إلى لقطة قريبة جدًا تُبرز وجه فاطمة الزهراء وقد غطته ملامح البؤس والتشرد بوضوح، وجه شاحب متعب، تكسوه آثار الإهمال والاتساخ، وتجاعيد مبكرة رسمها الزمن القاسي على محياها. في هذه اللحظة، تسرد فاطمة الزهراء حكايتها للصحفي حكيم بصوت منخفض مثقل بالوجع، واصفة نفسها بأنها "ميتة"، في تعبير صادم عن حالتها النفسية والوجودية. تنعكس مشاعرها على قسمات وجهها المتألم: نظرات زائغة، حواجب مضمومة، شفتان مرتجفتان، وعينان دامعتان بالكاد تخفيان ذلك الحزن العميق الذي ينهش روحها. تبدو وكأنها تحمل سنوات من القهر في نبرة صوتها ونظراتها، لتجعل من تلك اللحظة شهادة إنسانية صادمة، لا توثق فقط مأساتها، بل تُجبر المتلقي على الإصغاء لمعاناةٍ لا صوت لها في المجتمع، وفي خضم هذا المشهد المؤثر، يبدي حكيم اهتمامًا بالغًا بفاطمة الزهراء، يُنصت إليها بإصغاء شديد، وعيناه لا تفارقان ملامح وجهها المتعب. يجلس أمامها بهدوء، محافظًا على لغة جسد مريحة وودودة، وكأنه يحاول أن يمنحها شعورًا بالأمان والثقة في لحظة نادرة من البوح. تتجلى على وجهه تعابير التعاطف والإنسانية، دون أي حكم أو نفور، فقط اهتمام صادق بسماع قصتها كما هي، بكل تفاصيلها المؤلمة. يهزّ رأسه بين الفينة والأخرى، كتعبير غير لفظي عن استيعابه لما تقوله، وكأنّه يحاول أن يحمل معها قليلًا من ذلك الثقل الذي تراكم على صدرها عبر السنين. وبذلك، يصبح حكيم في تلك اللحظة أكثر من مجرد صحفي بل وسيطًا إنسانيًا يُفسح لفاطمة الزهراء مساحة لتستعيد صوتها، وتحكي عن نفسها كما لم تفعل من قبل.



فوتوغرام رقم :03

ثم ينتقل المشهد إلى لقطة متوسطة ولا يزال الحديث بين البطلة والصحفي حكيم يدور بينهما في حين تبدأ فاطمة الزهراء في سرد قصتها وفي لقطة متوسطة تهيمن عليها نبرة الحزن والبوح، تبدأ فاطمة الزهراء في سرد حكايتها، وكأن وجود الصحفي حكيم واهتمامه الصادق قد فتح جرحًا قديمًا كانت تحاول طمره في أعماق ذاكرتها. ملامحها تنطق بالألم، وصوتها يرتجف وهو يشق طريقه بين أنقاض الصمت الطويل. تشيح ببصرها أحيانًا نحو الأرض، وأحيانًا تنظر بعيدًا، كأنها تستدعي صورًا دفنتها مع الأيام تتقدم الصحفية فوزية نحو المشهد بهدوء، محاولةً الحفاظ على الطابع الحميمي للحظة، وتخرج من حقيبتها مسجلًا صوتيًا، لتوثّق هذه الشهادة الحية. حركة دقيقة، لكنها مليئة بالدلالة: تسجيل المعاناة حتى لا تُنسى، وحتى يسمعها من تجاهلها المجتمع. في الخلفية، تقف صفية بهدوء، تراقب المشهد بصمت منسحب، وكأنها تمثل ضميرًا خافتًا أو شاهدًا صامتًا على ما يُروى أما حكيم، فما يزال ينظر إلى فاطمة الزهراء بنظرة ثابتة وملؤها الاهتمام، لا يقاطعها ولا يُشتتها، بل يُشجعها بصمته. وضمن لقطة قريبة جدًا، تظهر فاطمة الزهراء وهي تنظر إلى الأعلى بنظرة شاردة، يكسوها ألم دفين، وكأنها تلاحق في السماء صورًا من ماضيها الثقيل. خلفها، يبرز المسجل الصوتي الذي تحمله الصحفية فوزية، شاهداً صامتاً على لحظة بوح نادرة وثقيلة. وجه فاطمة الزهراء المتشقق والجاف، تغمره آثار الأوساخ التي التصقت ببشرتها من حياة التشرد، بينما شعرها المنكوش والمتسخ يتدلى بلا ترتيب، في انعكاس واضح لحالة التبعثر والفوضى التي عاشتها تدمع عيناها بصمت، فتنساب دمعة حارقة على خدها المتسخ، في تعبير بصري مؤلم عن اختلاط القسوة بالضعف، تلك النظرة إلى الأعلى، وذلك الدمع الهادئ، يوحيان بأنها بدأت في استرجاع شريط ماضٍ موجع، كانت قد دفنته في ركام الذاكرة،

وها هو الآن يعود بكل ثقله مع كل كلمة تنطق بها. وفي حركة كاميرا بانورامية إلى اليسار ثم ثابتة مع الاعتماد على زووم داخلي وبدأ المشهد في التلاشي بصورة ضبابية إلى بداية استرجاع فاطمة الزهراء بالذاكرة إلى الخلف

6-2. القراءة التضمينية للمتتالية الثانية 1:05:35 إلى 1:08:35:

اعتمد المخرج في هذه المتتالية على تقنية الرجوع إلى خلف FLASH BACK، وهذا بهدف جعل المشاهدين الأحداث، حيث نقل لنا المخرج خلال هذه اللقطة الأولى البطلة فاطمة الزهراء عندما كانت تبلغ من العمر 16 سنة رفقة الشاب مراد وقد خرجا في الموعد إلى إحدى الحانات في الجزائر العاصمة، حيث تظهر لنا فاطمة الزهراء وهي مرتدية فستان باللون الزهري والذي يوحي بالأنوثة والنعومة، وكانت تسريحة شعرها تتناسب والمكان المتواجدة فيه، وكانت ترتدي أيضا بعض الحلي الذي يرمز إلى النعومة والجاذبية بمظهر يضفي فيه الجمال والنعومة، أما عند النظر إلى فاطمة الزهراء هنا نجد أنها تمر بفترة مراهقة، لذلك فهي لم تكن مدركة تماما لتصرفاتها، حيث أن القليل من الإصرار جعلها تقتنع بفكرة السهر والخروج إلى الحانة، حيث يتضح من خلال اللقطة، التوتر على وجه فاطمة الزهراء، وهذا راجع إلى البيئة المحافظة التي نشأت فيها فاطمة الزهراء كون والدها كان دائما ينصحها ويحذرها من الابتعاد عن صديقتها (ربيعة) وكذلك نرى من خلال لغة الجسد أن فاطمة الزهراء كانت تحرك أصابعها باستمرار مع فرك يداها وهذا يدل على التوتر الشديد وعدم الارتياح وكذلك الخجل لأنها تجلس بمفردها مع الشاب مراد الذي كان يرتدي بذلة رسمية مع ربطة عنق وكان يضع يده فوق الطاولة واليد الأخرى على كرسي الذي تجلس عليا فاطمة الزهراء، وهذه الجلسة تدل على محاولة التحكم في الحوار وفرض شخصيته أما اللباس فهو لا يتناسب مع المكان المتواجد فيه وهي الحانة، وهذا ما يشير إليه استراتيجية مقصودة بحيث يستخدم اللباس الرسمي للتلاعب بمشاعر فاطمة الزهراء وجعلها تشعر بأنه جاد لكن في الحقيقة مظهره الخارجي قناع لإخفاء نواياه الخبيثة، بحيث يجلس بكل ثقة وهو يدلعها ويعبر لها عن مشاعر الإعجاب التي يشعر بها، ثم يمسك يدها، وهذا ما يدل على محاولته في التأثير على قرارها وقبول مواعدته



فوتوغرام رقم :04

وبعد ذلك يخرج من جيب قميصه هديه عبارة عن إسواره ذهبية اللون، وهذا ما يرمز إلى ثراءه ومكانته المرموقة، فبينما هما يتحاوران والموسيقى الصاخبة قادمة من الحانة والأضواء الحمراء والذي أراد من خلاله المخرج أن يبرز حاله من الخطر الذي يدور حول فاطمة الزهراء، فهو بمثابة رمز للتحذير، ثم في لقطة مقربة جدا نرى يد فاطمة الزهراء وهي تتأمل الهدية على يدها، قفد كان إسوار يحتوي على يد خمسة أصابع وهذه التميمة تعرف باسم (خمسة) أو (يد فاطمة) وهي موجودة بكثرة في الثقافة الشرقية والعربية، وهذه التميمة تستخدم لطرد الحسد والشر وإبعاد العيون عن صاحبها، وفي اللقطة الموالية تظهر إعجابها بالهدية، وتشكر الشاب مراد، ثم تخبره عن موضوع الزواج لأنه يقدم لها أعذار ويؤكد لها ضرورة التعارف قبل التقدم للزواج منها، وهذا ما يدل على نيته الخبيثة معها وعدم جديته في ما يخص علاقتها معها، وبعد هذا تطلب فاطمة الزهراء منه أن يعرفها على نفسه أكثر وهذا ما يبين أنها بدأت تقع في الفخ الذي ينصبها لها، حيث لم تشعر أن نيته سيئة تجاهها



فوتوغرام رقم :05

وفي اللقطة الموالية يظهر لنا مجموعة من الشباب والشابات مرتدين ملابس سهرة ومن بينهم ربيعة حيث كان منغمسة بالرقص وهذا كون ربيعة مراهقة هي الأخرى وتصرفاتها الصبيانية وهي في محاولة لجذب فاطمة الزهراء لنفس الدوامة التي هي فيها فبينما مراد وفاطمة يتحدثان وهذا الأخير يقدم لها وعود زائفة حتى تتقدم إليهم ربيعة محاولة اصطحاب فاطمة الزهراء لترقص رفقتها وهي بدورها انساقت إلى الفكرة وذهبت معها، لكن مرد رفض بحجة رغبته في الرقص معها وهذا ما يظهر محاولاته المستمرة في السيطرة عليها والتحكم في مشاعرها، وتصرفاتها لكن بطريقة غير مباشرة، وفي اللقطة الموالية تظهر لنا فاطمة الزهراء مع ربيعة في منتصف حلبة الرقص والجلوس في المنتصف الدال على كون فاطمة الزهراء هي المحور الأساسي الذي تدور حوله الأحداث وقد كانت فاطمة الزهراء ترقص على أنغام أغنية صاخبة لكن حركاتها كانت هادئة ومتثاقلة وهذا ما يمنح دلالة على عدم اعتيادها على مثل هكذا أماكن ومثل هاته الأجواء



فوتوغرام رقم :06

أما اللقطة الموالية التي يظهر فيها النادل وهو يحمل صينية بها ثلاثة كؤوس من عصير البرتقال وهذا بسبب لونه البرتقالي ويقوم بوضع كل كأس أمام مكان جلوس كل من مراد وفاطمة وربيعة وبينما الفتاتان لا تزالان في حلبة الرقص، نرى في اللقطة الموالية الشاب مراد وهو مرتبك وتبدو عليه ملامح الاضطراب والنوايا الخبيثة تملأ ملامحه وهو ينظر حوله من اليمين إلى اليسار خوفا من أن يراه أي شخص، وهذا ما يظهر سوء تفكيره ودهائه وبالفعل عندما نرى اللقطة الموالية نجد مراد وهو يمد يده إلى كأس فاطمة الزهراء ويحمل حبة دواء المنوم ويدل على محاولة الإخضاع القسري وعلامة للإسكات ويقوم بإفراغه في كأس فاطمة الزهراء بسرعة، ثم يقوم بتحريكه ليذوب الدواء داخل العصير ثم يظهر مراد في اللقطة الموالية وهو في حالة طبيعية وتبدو عليه ملامح الراحة والتفاعل مع الأغاني وعلى وجهه ابتسامة غامضة تتخفي الكثير ورائها، حيث يشعر بأن السيناريو الذي خطط له على وشك أن يتحقق فعلا، وفي اللقطة الموالية تظهر فاطمة الزهراء وربيعة بعد استكمال رقصهما وهما عائدتان إلى الطاولة في حركة زووم خارجي يظهر لنا الثلاثي سوية بينما تأخذ ربيعة كأس العصير الخاص بها لتشرب القليل منه ثم تستأذن للعودة إلى الرقص مجددا وتترك فاطمة الزهراء ومراد يتحدثان ومراد يعبر عن إعجابه برقصها في حركة زووم داخلي يظهر فيها فاطمة الزهراء ومراد مجددا، ثم تقوم البطلة بشرب العصير الذي قام مراد بوضع المنوم فيه وهذه إشارة أولية عن بداية وصول مراد إلى غايته، ليشرب هو الآخر عصيره والسعادة تملئ صوته.



فوتوغرام رقم:07



فوتوغرام رقم:08

3-6. قراءة تضمينية للمشهد الثالث: 1:08:35 إلى 1:09:35:

يظهر لنا في اللقطة الأولى من المشهد الثالث في لقطة مقربة فاطمة الزهراء وقد بدأ مفعول المنوم يظهر عليها حيث أصبحت تتعرق وملامحها غير مرتاحة وقلقة بعض الشيء ولا تعلم ما الذي يحصل معها لكن لا تزال تشرب العصير فهي لم تكن تعلم بوجد المنوم داخله، وفي اللقطة الموالية يظهر لنا حلبة الرقص مجددا بحيث كانت فاطمة الزهراء ترى الجميع يرقصون بالحركة البطيئة وهذا ما يبين أن حالتها لم تعد جيدة، بحيث نراها في اللقطة الأخرى تفتح عيناها بصعوبة وتحاول البقاء مستيقظة وفطنة لما يحصل حولها، وقد أصبحت تلامس رأسها بيد مرتجفة، وفي اللقطة الموالية نجد مراد وهو يخبر فاطمة الزهراء بوجود غرفة لتذهب وتنال قسطا من الراحة هناك، وهذه خطته من الأول وضع منوم ثم اصطحابها إلى الغرفة، وتنفيذ الخطة التي في رأسه ثم يقف من كرسيه وهو سعيد ومتحمس ونظرات الشر بارزة على وجهه بعد أن نال التعب والنعاس من فاطمة الزهراء وانساقت لطلبه بالذهاب إلى غرفة وهي لم تكن تعلم بسوء خباثة نواياه، وهذا ما يدل عليه سنها الصغير فهي لم تصل حتى إلى سن النضج بل هي مراهقة تتصرف دون تفكير هذا من جهة ومن جهة أخرى فهي تحت تأثير الدواء منوم، وتوشك على فقدان الوعي

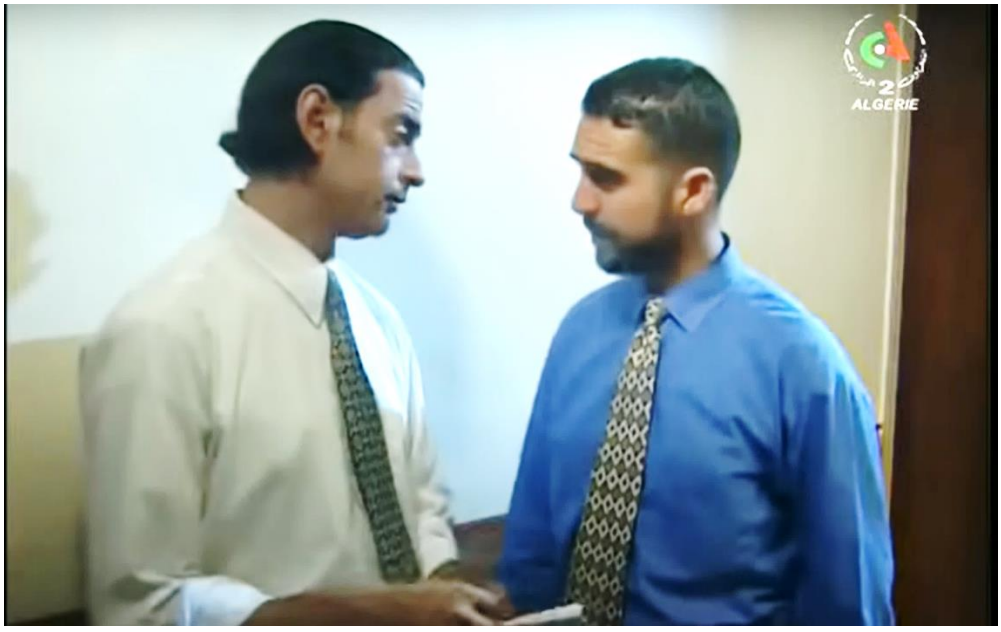


فوتوغرام رقم :09

وفي اللقطة الموالية تظهر لنا فاطمة الزهراء في غرفة وهي تستيقظ في حالة يرثى لها وهي تلمس رأسها لتحاول الاستفاقة حيث كانت تشعر بدوار شديد، ونراها أيضا تتفحص الغرفة التي كانت نائمة فيها لتحاول فهم واستيعاب ما الذي جرى معها وشعرها متشابك وغير منظم ثم تندهش وآثار الصدمة بادية على وجهها، ثم تنتبه لملابسها أنها تغيرت وهذا دليل على انتهاك الحدود الجسدية والتعرض للاعتداء، ثم تظهر اللقطة الموالية مراد وهو يقف وملامح النصر على وجهه وهو قد حصل على ما يريد .وفرك يداه يبرز هذا جليا بحيث تدل الحركة على الانتهاء وإكمال مهمة كان يريدها، ونرى في اللقطة الموالية فاطمة الزهراء وهي تقف مفزوعة من السرير الذي كانت تجلس عليه وعيونها مليئة بالصدمة والحيرة والخذلان ، وتقف من السرير وهي ممسكة بالثوب الذي ترتديه بكل حيرة كما يظهر لنا خلف فاطمة الزهراء لوحة معلقة على الجدار وملصق موضوع على الباب فاللوحة مرسوم عليها حافة جبل وهو بمثابة تمهيد للمكان الذي سيكون مأوى لفاطمة الزهراء بعد الذي حصل معها، أما عن الملصق المعلق في الباب فيظهر فيه لسيدة تجلس وتضع قدم في الأرض والأخرى فوق المقعد وعلى رأسها قبعة نسائية والذي يرمز إلى الأنوثة والرقة التي تميز النساء، وهذا ما سيسلب من فاطمة الزهراء لاحقا.



فوتوغرام رقم :10



فوتوغرام رقم :11

وفي المشهد الموالي تظهر لنا مراد رفقة صاحب المكان وهو يقدم له ظرف مليء بالنقود، وهذاما يبين لنا الاتفاق المسبق الذي كان بينهما حيث أنه خطط ورتب لكل ما حصل ليصل في النهاية إلى مراده وهو الاعتداء على فاطمة الزهراء وتركها وحيدة، وفي اللقطة الأخيرة يظهر لنا فاطمة الزهراء وهي لا تزال تحت تأثير الصدمة وتتفقد نفسها ويداها وثيابها، ولم تتفوه بكلمة لكن عيناها كانت تتكلمان على الرعب، والصدمة، والحيرة كانت مشاعر مختلطة بالخذلان وا لاعتداء الذي تعرضت له.

7. نتائج التحليل :

من خلال متابعتنا لفيلم "ثمن الحلم"، ومشاهدته بدقة، تمكنا من الوصول إلى جملة من النتائج والتي نذكرها على النحو التالي:

- نلاحظ من خلال تحليلنا السابق لفيلم أنه يحتوي على العديد من القضايا الحساسة التي يعاني منها المجتمع الجزائري.
- يعالج الفيلم صورة المرأة الضحية عبر شخصية فاطمة الزهراء التي تمثل نموذج للمرأة المهمشة بسبب الظروف القاسية، والتحفظات المجتمعية .
- اعتمد الفيلم على الانتقال بين الماضي والحاضر من خلال تقنية فلاش باك، ما منح الفيلم عمقا عاطفيا وأعاد بناء شخصية البطلة من خلال ذكرياتها المؤلمة.
- محاولة مخرج الفيلم حاج رحيم المزج بين الفئات المتواجدة في المجتمع وذلك من خلال الشخصيات فدور فاطمة الزهراء يدل على الفئة المهمشة والضحية في حين يمثل مراد الفئة المستغلة والشريرة، أما حكيم فهو من فئة الصحافة التي يمكن أن تكون همزة وصل للتغيير .
- يبرز لنا الفيلم كيف لفتيات مراهقات أن ينجرفن وراء أكاذيب وأوهام زائفة تسقطهم في دوامة لانهاية لها كما حدث مع البطلة.
- صور لنا المخرج عن دور صديقات السوء اللواتي يسهمن في استغلال نقاط الضعف،حيث يظهرن مواقفهن المتلاعبة التي تؤدي إلى قرارات خاطئة.



النتائج العامة للدراسة



النتائج العامة للدراسة:

1- إن فيلم "ثمن الحلم "ليس مجرد سرد لقصة مأساوية، بل تحليل سيميائي معمق لحالة اجتماعية واقعية تقدم من خلال شخصية امرأة ضحية تعكس أبعاد العنف الرمزي والجسدي والاجتماعي في المجتمع الجزائري، حيث يبرز المخرج مهاراته في الربط بين النص السردي واللغة البصرية، وخلق عمل سيميائي نقدي ، يسائل المجتمع، و يحث المتفرج على إعادة التفكير في قضايا المرأة

2- بادر المخرج حاج رحيم في كتابة سيناريو فيلم "ثمن الحلم" بجرأة ملحوظة متناولا موضوع المرأة الضحية بأسلوب فني وإنساني عميق، فقد شكل هذا الموضوع في حد ذاته طابوها اجتماعيا إذ لم يكن من السهل تسليط الضوء على معاناة النساء اللواتي يتعرضن للتهميش و الاعتداء، العنف خاصة في ظل مجتمع يرفض الإفصاح عن مثل هاته القضايا

3- من خلال فيلم "ثمن الحلم "نستنتج أن المخرج سلط الضوء على واقع الفئة المهمشة من النساء في الجزائر اللواتي يعيشن حياة قاسية مليئة بالحرمان، التشرد، التهميش الاجتماعي، مما يعكس معاناة حقيقية تتطلب إحداث وعي مجتمعي، و تغيير جذري في التعامل مع القضايا المرأة .

4- دارت أحداث فيلم بين الحانة والغابة وكل مكان منهما يحمل دلالات رمزية، فالحانة بمثابة ساحة الانحراف والهروب من الواقع، حيث يجد الشخصيات فرصة مؤقتة للمتعة والتي لم تدم طويلا، حيث تحولت إلى مكان للاستغلال والاعتداء الجنسي، أما الغابة فترمز للعزلة والخروج من المجتمع، كما فيها من معاني الهروب والضياع، حيث تصبح المرأة عارية من كل حماية ومأوي، مما يجسدوا واقع الفئات المهمشة في الجزائر

5- نجد أن المخرج حاج رحيم لم يكتف بعرض القصة السردية فحسب بل ركز على رسم صورة عميقة ومؤلمة للمرأة التي تصبح ضحية لعوامل المركبة منها العادات الاجتماعية فالسينما الجزائرية، عندما تتناول موضوع المرأة الضحية تعكس واقعا محاصرا بالصمت، الذي يجعل المرأة في موضع ضعف لكنها في ذات الوقت تمنح صوتا لهذه الفئة المهمشة

النهاية التراجيدية التي اختارها المخرج حاج رحيم لفيلم *ثمن الحلم* ليست مجرد ختام تقليدي، بل تحمل دلالة رمزية وجمالية عميقة. هذه النهاية التراجيدية تمثلت في موت البطلة بين أحضان ابنها ي حرمت منه سنوات طويلة، لتجسد بذلك قمة المأساة الإنسانية. المخرج أراد من خلال هذه النهاية أن يعكس استحالة العدالة الكاملة في عالم مليء بالفساد والخذلان، حيث لا يجد الضعفاء والضحايا

ملاذاً آمناً. كما أنها تكشف عن الطبيعة الدائرية للمأساة، حيث تبدأ حياة البطلة بالحرمان وتنتهي باستعادته بشكل مأساوي. السيناريو أراد أن يجعل النهاية بمثابة صرخة احتجاج على واقع المرأة المهمشة في المجتمع الجزائري، ليترك المشاهد في حالة تأمل وذهول.



خـــاتمـــــة



في الختام ومن خلال التحليل الذي أجريناه حول دراستنا التي كانت تحت عنوان "الأبعاد الدلالية لصورة المرأة الضحية في السينما الجزائرية لفيلم ثمن الحلم نموذجا" نستخلص أن المخرج حاج رحيم قد وفق ببراعة في معالجة قضايا اجتماعية شائكة وحساسة، تسكن عمق المجتمع الجزائري فقد سلط الضوء بجرأة على واقع المرأة التي شكلت المحور الأساسي للأحداث، باعتبارها التجسيد الأوضح للمعاناة، والتهميش، والاستغلال .

إن فيلم ثمن الحلم لم ينل صدى واسعا في الساحة الفنية الجزائرية من فراغ، بل لأنه اقتحم مساحات مسكوت عنها، مقدما رؤية جريئة لموضوعات اجتماعية قلما تطرح، و مثيرا لنقاشات هامة حول قضايا المرأة الضحية، لقد جاء اختيار هذه المواضيع من منطلق نشر الوعي المجتمعي، وتسليط الضوء على مآسي النساء اللواتي وجدن أنفسهن ضحايا لظروف قاهرة باعتبارهن الحلقة الأضعف التي كثيرا ما تستغل وتقع ضحية ممارسات مجتمعية غير عادلة، رغم أن المخرج حاج رحيم رجل فهذا لم يمنعه من أن يخوض بعمق ووعي في قضايا تخص المرأة لينقل صوتها من الهامش إلى المحور، ويعيد تشكيل صورتها في الوعي الاجتماعي، حيث قدم الفيلم بشكل يكشف أن تشرد لم يكن مجرد خيار بل كان وسيلة قصرية للهروب من قسوة الواقع ونظرة المجتمع، إن طرح المخرج هنا ليس فقط إبراز صورة المرأة الضحية لواقعها الأليم، بل أيضا تحدي الصورة النمطية التي اختزلت المرأة في أدوار محدودة ،مؤكدا أن معاناتها ليست جرما ارتكبته بل استغلال تعرضت له والذي كان ثمنا للحلم .



قائمة المصادروالمراجع



أبو أصبع ,صالح وآخرون .*ثقافة الصورة في الفنون* .عمان :دار المجدلاوي.2016 ,

الأصبهاني ,محمد بن إبراهيم .*معجم الجامع* .بيروت :دار الكتب العلمية.2008 ,

الداية ,فايز .*علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق دراسة تاريخية تأصيلية، نقدية* .بيروت :دار الفكر المعاصر.1996 ,

الرغيني ,محمد .*محاضرات في السيميولوجيا* .الأردن :دار الثقافة للنشر والتوزيع.1987 ,

الزغبي ,سمير .*سيميولوجيا الصورة الإشهارية*.www.ahewar.org .2012 01 24 .

الصبطي ,عبيدة et ,نجيب بخوش .*مدخل إلى السيميولوجيا* .الجزائر :دار الخلدونية للنشر والتوزيع , 2009.

الكسان ,جان .*السينما في الوطن العربي* .بيروت :عالم المعرفة.1982 ,

أمون ,جاك .*الصورة، تر :ريتا خوري، مراجعة جوزيف شريم* .بيروت :المنظمة العربية للترجمة.2013 ,

انجرس ,موريس .*منهجية البحث العلمي* .الجزائر :دار هومة .2022 ,

إيكو ,إمبرتو .*العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر :سعيد بنكراد* .الدار البيضاء المغرب :المركز الثقافي العربي، ط.2010 ,2

بلخيري ,رضوان .*سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي* .الجزائر :دار جسور للنشر والتوزيع.2016 ,

.——*سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ط .1* الجزائر :دار قرطبة للنشر والتوزيع.2012 ,

بن يونس ,شهرزاد» .علم الدلالة «.*محاضرات مقدمة لطلبة السنة الثانية ماستر تخصص، لسانيات عربية* .الجزائر.2020 ,

جابري ,سارة» .الأبعاد دلالية للإعلانات التلفزيونية الموجة للمرأة دراسة تحليلية «.*رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه* .الجزائر ,جامعة الشيخ العربي التبسي.2019 ,

جبارة ,محمد جاسم محمد et ,محمد جاسم جبارة .*المعنى والدلالة في البلاغة العربية دراسة تحليلية لعلم البيان* .عمان -الأردن :دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.2013 ,

حديث نبوي راوه مسلم .*موقع فضيلة الشيخ خالد بن عثمان*./https://khaledalsabt.com .s.d .

حديث نبوي رواه البخاري .*الدرر السنية*./https://dorar.net .s.d .

خضر السالم ,حمدان .*الكاريكاتور في الصحافة* .الأردن-عمان :دار أسامة للنشر والتوزيع.2014 ,

رضوان ,نادية .*دور الدراما التلفزيونية في بحوث الإعلام* .الجزائر :ديوان المطبوعات الجامعية.1989 ,

زراري ,نجمة» .الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة «.*رسالة ماجستير* .الجزائر ,تخصص إعلام واتصال.2011 ,

سلطاني ,فضيلة» .صورة الكتب المدرسية ومستوى تحصيل الدراسي للتلميذ)تعليم الإبتدائي نموذجا «.(*رسالة ماجستير تخصص وسائل الإعلام والمتجمع* .الجزائر ,جامعة وهران.2006 ,

سورة الفتح، الآية .s.d .29

سورة محمد الآية .s.d .30

شاكر ,عبد الحميد .*عصر الصورة السلبيات والايجابيات، عالم المعرفة* .الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب.2005 ,

شيمي ,سعيد .*الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية* .القاهرة :الهيئة العامة لقصر العيني.2013 ,

عبد الله الثاني ,قدور .*سيميائية الصورة مغامرة في أشهر الإرساليات البصرية في العالم* .الأردن : مؤسسة الوراق عمان.2008 ,

عبيدات ,محمد .*منهجية البحث العلمي للقواعد والمراحل والتطبيقات* .عمان :دار وائل للنشر.1999 ,

قلاعة ,كريمة» .الأفلام التسجيلية الدور الفاعل في بناء ضورة الثورة التحريرية وغرس القيم الوطنية «. *مجلة الصورة والاتصال* .232-211 :(2016) 15 n° ,5

محمد سيد ,محمد .*وسائل الإعلام من المنادي إلى الإنترنت* .بيروت :دار الفكر العربي للنشر والتوزيع , 2009.

معجم الوسيط .مصر :مكتبة الشروق الدولية.2005 ,



قائمة الملاحق



الملحق رقم 01: الملصق الإشهاري للفيلم



الملحق رقم 02: لقاء الممثلة رانيا سيروتي مع منصة+jow :



الملحق رقم 03: كواليس تصوير الفيلم



ملخص الدراسة

لقد تطرقنا في هذه الدراسة والتي جاءت تحت عنوان ,الأبعاد الدلالية لصورة المرأة الضحية في السينما الجزائرية, والتي تهدف الى الوصول إلى طريقة توظيف صورة المرأة الضحية في السينما الجزائرية معتمدين بذلك على منهج التحليل السيميولوجي ،بإستخدام مقاربة الفرنسي "رولان بارث" وهذا لكونها من أنسب المقاربات وأكثرها ملائمة لموضوع دراستنا والتحليل الفيلمي الخاص بنا ،أما في ما يخص العينة فقد وقع الاختيار على عينة قصدية بتحديد فيلم "ثمن الحلم" للمخرج الراحل "حاج رحيم" والذي عالج فيه مجموعة قضايا متواجدة في مجتمعنا الجزائري البعض منها لا يتم التصريح به داخله ، حيث ركز على المرأة بالدرجة الأولى كونها محور الفيلم الذي كانت بطلته فتاة مراهقة لم تتجاوز (16 ربيعا) والتي كانت من عائلة محافظة لكن إختلاطها برفيقة سوء أدى بها للدخول في عالم المتعة والسهر رفقة شاب كان همه الوحيد إستغلالها ليكون في النهاية ثمنا لحلمها الوردي ،كما سلط الضوء على فئة خاصة من الأفراد وهم المشردين اللذين يعانون الكثير من التهميش والإقصاء الإجتماعي فهم بمثابة غرباء في بلدهم ، وقد قمنا في هذه الدراسة بتحليل ثلاثة مشاهد والتي قسمناها الى مقاطع تم إختيارها قصديا حيث إستعملنا تقنية التقطيع التقني لتسهيل عملية التحليل ، ومن ثم إنتقلنا الى المرحلة الموالية التي تعنى بالتحليل التعييني للمشاهد وهي القراءة الأولية والسطحية التي يليها التحليل التضميني الذي يكشف فيه جميع الدلالات والرسائل الخفية التي لم يضعها المخرج إعتباطيا بل بأسلوب ذكي..

الكلمات المفتاحية: الأبعاد الدلالية - تحليل سيميولوجي- المرأة الضحية - فيلم سينمائي

Abstract:

This study, titled "The Semantic Dimensions of the Image of the Victimized Woman in Algerian Cinema," aims to explore how the image of the victimized woman is employed in Algerian cinema. The study relies on the semiological analysis method, using the approach of the French theorist Roland Barthes, as it is considered one of the most suitable and relevant frameworks for our study and film analysis. As for the sample, a purposive selection was made, focusing on the film "Thaman al-Hilm" (The Price of a Dream) by the late director Haj Rahim, which addresses several issues present in Algerian society, some of which are not openly discussed. The film focuses primarily on the woman, as she is the central figure, portrayed as a teenage girl, not yet 16 years old, from a conservative family. However, her association with a bad influence led her into a world of pleasure and partying with a young man, whose sole interest was exploiting her, ultimately costing her the price of her pink dream. The film also sheds light on a specific marginalized group of individuals, the homeless, who endure significant social exclusion and neglect, thus being treated as strangers in their own country. In this study, three specific scenes were analyzed, which were deliberately chosen and divided into segments. The technical cutting technique was employed to facilitate the analysis process. Subsequently, we moved to the next phase, which focuses on the interpretive analysis of the scenes, beginning with a superficial and initial reading, followed by the implicit analysis that uncovers all the hidden meanings and messages, which the director did not place arbitrarily but in a clever manner.

Keywords: Semantic Dimensions - Semiological Analysis - Victimized Woman - Fil