وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة باتنة 1- الحاج لخضر

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم علوم الإعلام والاتصال وعلم المكتبات

شعبة علوم الإعلام والاتصال

نيابة العمادة لما بعد التدرج

والبحث العلمي والعلاقات الخارجية

صورة الجزائر السياحية في الأفلام التسجيلية الفرنسية

دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من الأفلام التسجيلية

أطروحة مكملة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في علوم الإعلام والاتصال

تخصص إعلام سياحي - دفعة 2017

إعداد الطالب :

محمد أمين بن شرّاد

إشراف الدكتور :

الطاهر بن أحمد

لجنة المناقشة:

الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
سمير رحماني	أستاذ	جامعة باتنة 1	رئيساً
الطاهر بن أحمد	أستاذ محاضر (أ)	جامعة باتنة 1	مشرفًا ومقررًا
سهام بوزيدي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة باتنة 1	عضواً
الطيب البار	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تبسة	عضواً
لبنى رحموني	أستاذ محاضر (أ)	جامعة أم البواقي	عضواً
طارق سعيدي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة خنشلة	عضواً

الموسم الجامعي 2020-2021

الموسم الجامعي 2020-2021

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة باتنة 1- الحاج لخضر
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم علوم الإعلام والاتصال وعلم المكتبات
شعبة علوم الإعلام والاتصال

نيابة العمادة لما بعد التدرج
والبحث العلمي والعلاقات الخارجية

صورة الجزائر السياحية في الأفلام التسجيلية الفرنسية

- دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من الأفلام التسجيلية -

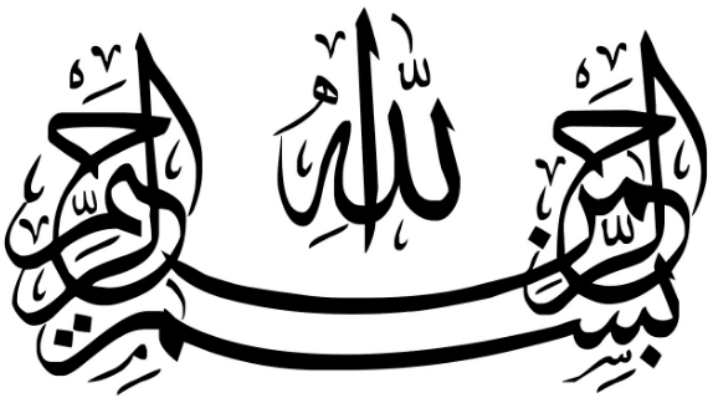
أطروحة مكملة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في علوم الإعلام والاتصال
تخصص إعلام سياحي - دفعة 2017

إعداد الطالب :
محمد أمين بن شرّاد

إشراف الدكتور :
الطاهر بن أحمد

الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
			رئيساً
د. الطاهر بن أحمد	أستاذ محاضر (أ)	جامعة باتنة 1	مشرفاً ومقرراً
			عضواً
			عضواً
			عضواً
			عضواً

الموسم الجامعي 2020-2021


بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ الْيَوْمَ تُجْزَى كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ ﴾

غافر - 17

﴿ مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى ﴾

النجم - 11

دُعـاء

"سمع اللّه لمن حمده".. فالحمد للّه كثيرًا

ربي إنك أعلم أني لم أكن يومًا من هواة الكثرة، فبارك لي في **القلة** الطيّبة من كلّ شيءٍ، في الصُحبة والرفقة والرزق الحلال على قلته، وفي مُحبّيني الذين يميلون لي ويرعون سيرتي في غيابي قبل حضوري.

فالحمد لك على **القلة** المريحة التي تجعلني أنام ليلي ملء جفوني ممتناً.

اللهم إني أُشهِدك أنّي لم أطلب **الكثرة** إلاّ في العلم والصحة وفي رحمتك.

فارزقني ربي إنك خير الرازقين، وارحمني إنك خير الراحمين

اللهم آمين

شكر وعرفان

أملي كبيرٌ في أن يتسع متن هاته الصفحة للتعبير عن عميق امتناني لجميع من ساعدني في إتمام هذه الأطروحة، وأخص بادئ ذي بدءٍ مشرفي الدكتور بن أحمد الطاهر الذي وافق مشكوراً على الإشراف على عملي البحثيِّ هذا، ووضعني تحت جناحه وعبّد ومهّد لي بعضا من أصعب الطرق وأكثرها حفراً، باهتمامه ونصحه وعطفه، وعلمني درسا قيماً مُلخّصه أنه "لا يمكن للرجل النبيل أن يتوه مهما أحاطه الظلام".

وخلال المسيرة الطويلة لتشكّل هذه الأطروحة جاءني نصحٌ كثيرٌ من أطراف متعددة، أخصّ بالذكر بدايةً الدكتورة ر. ل من جامعة أم البواقي، التي راجعت عديد المقاطع المُدونة، وصححت وقوّمت ببالغ الحبِ وثاقب النظرِ أبحاثي ومقالاتي المخطوطة والمنشورة، وبحسّها النقدي الأصيل أسدت إليّ نصائحَ علمية وإنسانية لا يمكن أن أُقدّرها بثمن.

شكري موصولٌ كذلك لأستاذي سابقاً في المدرسة الوطنية العليا للصحافة الدكتور لمشونشي المبروك الذي ذلّل لي كثيراً من العقبات خلال مرحلة مفصلية من مساري البحثي، وكان مثالا حياً عن القائد الحقيقي بانضباطه والتزامه العاليين، وأظهر لي (مجدداً) كيف أنّ نجاحنا في امتحانات الثقة إنما يكون بالأفعال والمواقف، لا بالكلام أو حرارة الوعود، أما موقفك الطيب معي (والبسيط في نظرك) فلن أنساه ما حييت، عسى أن يمكّنني ربّي من رد جميلك هذا يوماً... جبر الله بخاطرك كما جبرت بخاطري.

كما أنّي ممتن وبشدة، لدائرتي الضيقة من الزملاء والأصدقاء المقربين والقادمين من تخصّصات متنوعة، ممن منحوني عديد الأفكار والإجابات المقنعة أثناء نقاشات حميمية عميقة وصادقة، امتدت في كثير من المرات إلى الساعات الأولى من الفجر، وأبدوا لي خلالها كثيرا من الدماثة أثناء ردهم على أسئلةٍ دقيقةٍ ومتشعبةٍ، وتحمّلوا في كثيرٍ من الأحيان تعبي وحيرتي بكل حبٍ وعطفٍ، بفضلكم أنتم خُضت جولات ملاكمة رابحة دون قفازٍ.. لقد كنتم صخوري وعروقي وشموعي وأبطالي.

كذلك أتقدم بشكري للسادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم الكريم مناقشة هذه الأطروحة.

ولا يفوتني ختاماً، أن أخص أفراد عائلتي الكريمة بكثير من الود، الذين (وفي سبيل توفير الأجواء المناسبة لي) تحملوا انقطاعي عنهم وهم يشاهدون سلّة واجباتي العائلية الكثيرة تتكدس أمامهم أملاً في قطف ثمار أشهرٍ طويلة من الحرث والبذر .. الليلة سأعود إليكم، أفسحوا لي رجاءً مكاناً دافئاً بينكم.

م. أمين

الإهداء

إلى أمي وأبي ... أكثر من أيِّ وقتٍ مضى !

وإلى "ص"... يقيني الوحيد وسط بحرٍ من الرُبما

وإلى العزيز "ع.ب"... مجدداً، دائماً، وأبداً!

اكتفيت بكم ولن أكتفي يوماً منكم

"م.أمين

ملخص الدراسة:

تهدف هذه الدراسة الموسومة بـــ "**صورة الجزائر السياحية في الأفلام التسجيلية الفرنسية، دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من الأفلام التسجيلية**" إلى معرفة وفهم الصورة الذهنية المقدمة عن الجزائر سياحياً من وجهة نظرٍ تسجيلية فرنسية، من خلال دراسةٍ تحليلية كيفيةٍ سيميولجية مُعتمدةٍ على منهج التحليل النصي الفيلمي لعينةٍ قصدية قِوامها ثلاثة أفلام تسجيلية فرنسية، ابتداءً من مُحدّداتها ومقوماتها السياحية وانتهاءً بالانطباعات التي رسمها مخرجو هذه الأفلام عن الجزائر السياحية.

وبالاعتماد على المقاربة البارثية القائمة على تحديد المستويين التعييني والتضميني للمقاطع المختارة من كل فيلم تسجيلي من الأفلام محل التحليل، خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها أنّ السينما التسجيلية الفرنسية قد وُفّقت وإلى حد كبير في تقديم وبناء صورة ذهنية إيجابية وموضوعية وواقعية في مجملها عن الجزائر السياحية، وتقديم مقوّماتها الطبيعية والتاريخية والتراثية، وإبراز أهم التحديّات والنقائص التي يعيشها هذا القطاع، مع تسجيلنا اختلافات واضحة بين مخرجي هذه الأفلام.

الكلمات المفتاحية: الصورة الذهنية، الصورة الفيلمية، السينما، الأفلام التسجيلية الفرنسية، السياحة الجزائرية.

Résumé

Ce travail de recherche ayant pour thème « ***la représentation de l'Algérie touristique dans les films documentaires français »*** ; dans le but de connaitre et comprendre l'image présentée sur l'Algérie touristique du point de vue français; en utilisant l'approche sémiologique connotative dans l'analyse , et qui se base elle-même sur l'analyse textuelle sur un échantillon non probabiliste de trois films documentaires français à partir de ses déterminants jusqu'aux impressions présentées par les réalisateurs de films sur l'Algérie touristique ; et cela pour mieux comprendre les sens et les significations avancés en utilisant l'approche de Barthes qui détermine les deux niveaux dénotatif et connotatif inhérents aux séquences choisies de chaque film.

En conséquence , on a abouti à ceci : les films documentaires français ont réussi à former et représenter une image positive , objective , et réaliste sur les constituants naturels et historiques , et la mise en évidence des défis et des manques relevés dans ce secteur.

Par ailleurs, on a aussi relevé les différences clairement constatées entre les trois réalisateurs de ces films

Mots clés: la représentation, image mentale, cinéma, tourisme algérien, les films documentaires français.

Abstract:

This study, entitled "***The representation Of Algeria's tourisme in French documentary films****",* aims to know and understand the mental image presented about touristic Algeria from a French recording point of view, Through a semiotic analytical qualitative study based on the method of textual film analysis of an intentional sample consisting of three French documentary films, starting with its determinants and its touristic components and ending with the impressions drawn by the directors of these films about touristic Algeria.

Depending on the Barthian approach based on determining the denotative and denotaion levels of the selected sections of each documentary film under analysis, the study concluded a set of results, the most important of which is that French documentary cinema has succeeded to a large extent in presenting and building a positive, objective and realistic overall image of touristic Algeria, And presenting its natural, historical and heritage components, highlighting the most important challenges and shortcomings that this sector lives, while recording clear differences between the directors of these films.

Key words: mental image representaion, movies image, cinema, French documentary films, Algerian tourism.

أولاً: فهرس الأشكال

رقم الشكل	عنوان الشكل	الصفحة
شكل رقم 01	يوضح عناصر نظرية الدليل عند دي سوسير	15
شكل رقم 02	يوضح نظرية تدرّجات اللقطة القريبة عند فران فينتورا	62
شكل رقم 03	يوضح أنواع اللقطات على جسد الشخصية	63
شكل رقم 04	يوضح مبادئ الإضاءة السينمائية حسب كين دالي	71
شكل رقم 05	يوضح عملية الانتقال من صورٍ فيلميةٍ نحو صورٍ ذهنيةٍ	78
شكل رقم 06	يوضح التسلسل الإجرائي لعملية تكوين الصور الذهنية	93
شكل رقم 07	يوضح النوعين الرئيسيين للصور النمطية وميزاتهما	107
شكل رقم 08	يمثل الدورة اللولبية الإخراجية المُعتمدة في تصوير الجزائر جُغرافيا وسياحياً	305

ثانياً: فهرس الجداول

رقم الجدول	عنوان الجدول	الصفحة
جدول رقم 01	يلخص الإمكانيات السياحية في الجزائر	207
جدول رقم 02	يوضح مراتب ونقاط الجزائر في مؤشرات السياحة في تقرير المنتدى العالمي للاقتصاد	209

خطة الدراسة

مقدمة أ- ب

الجانب المنهجي

الفصل الأول: موضوع الدراسة ومنهجها

1- إشكالية الدراسة 06

2- أسباب اختيار موضوع الدراسة 09

3- أهداف الدراسة 11

4- أهمية الدراسة 11

5- المقاربة المنهجية المستعملة في الدراسة 13

6- مجتمع وعينة الدراسة 25

7- ضبط مفاهيم ومصطلحات الدراسة 27

8- حدود الدراسة 32

9- الدراسات السابقة والمشابهة لها 32

الجانب النظري

الفصل الثاني: الصور الفيلمية والذهنية والنمطية - التكوين والصناعة

تمهيد 53

المبحث الأول: الصورة الفيلمية وتعبيريتها

- المطلب الأول: تعريف الصورة الفيلمية السينمائية 54
- المطلب الثاني: العناصر التعبيرية للّغة السينمائية 56
- المطلب الثالث: العناصر الدالة في اللغة السينمائية 69
- المطلب الرابع: خصائص الصورة الفيلمية السينمائية 76
- المطلب الخامس: عن قدرة الصور الفيلمية على خلق الصور الذهنية 77

المبحث الثاني:: الصورة الذهنية - من الفكرة إلى البناء

- المطلب الأول: تعريف الصورة الذهنية 80
- المطلب الثاني : أنواع الصورة الذهنية 83
- المطلب الثالث: سمات الصورة الذهنية 85
- المطلب الرابع: وظائف الصورة الذهنية 88
- المطلب الخامس: مصادر تشكيل الصورة الذهنية. 89
- المطلب السادس: قياس الصورة الذهنية 94

المبحث الثالث: الصورة النمطية وإنتاجها

- المطلب الأول تعريف الصورة النمطية 96
- المطلب الثاني: عملية إنتاج الصورة النمطية 101
- المطلب الثالث: أنواع الصورة النمطية 105
- المطلب الرابع: سمات الصورة النمطية 108
- المطلب الخامس: طبيعة الصورة النمطية: 110
- المطلب السادس: الفرق بين الصورتين النمطية والذهنية 112

خلاصة الفصل 114

الفصل الثالث: الأفلام التسجيلية الفرنسية، وحضور الجزائر فيها

تمهيد 118

المبحث الأول: الفيلم التسجيلي

- المطلب الأول: تعريف الفيلم التسجيلي 119
- المطلب الثاني: تسجيلية أم وثائقية ؟ 127
- المطلب الثالث: نشأة السينما التسجيلية وتطوّرها 131
- المطلب الرابع: عن الفرق بين الأفلام التسجيلية و الروائية 137
- المطلب الخامس: خصائص الفيلم التسجيلي 140
- المطلب السادس: أشكال واتجاهات الفيلم التسجيلي 144

المبحث الثاني: الفيلم التسجيلي الفرنسي وحضور الجزائر فيه

- المطلب الأول : تاريخ التسجيليات الفرنسية 149
- المطلب الثاني: الجزائر في الأفلام التسجيلية الفرنسية 142
- المطلب الثالث: أنماط حضور الجزائر في الأفلام التسجيلية الفرنسية 153
- المطلب الرابع: الرجل الجزائري في الأفلام التسجيلية الفرنسي - من الأهلي إلى الغريب 162
- المطلب الخامس: الأفلام التسجيلية الفرنسية في عهد الأنترنت 167

خلاصة الفصل 171

الفصل الرابع: السياحة وعناصرها، وتطور الفعل السياحي في الجزائر

تمهيد 174

المبحث الأول : مدخل للسياحة

- المطلب الأول: تعريف السياحة 175
- المطلب الثاني : تاريخ السياحة 181
- المطلب الثالث: أهمية السياحة الاقتصادية 186
- المطلب الرابع: خصائص السياحة 189
- الطلب الخامس : أنواع السياحة 191
- المطلب السادس: عناصر السياحة 193

المبحث الثاني : السياحة في الجزائر

- المطلب الأول : نشأة السياحة الجزائرية و تطورها التاريخي 195
- المطلب الثاني: أنواع السياحة في الجزائر 201
- المطلب الثالث: البنية التحتية السياحية للجزائر 203
- المطلب الرابع: معيقات التطور السياحي في الجزائر 207
- المبحث الخامس: دور الصورة الذهنية في تقديم الوجهة السياحية الجزائرية 212

خلاصة الفصل 216

الجانب التطبيقي

الفصل الخامس: صورة الجزائر السياحية في فيلم *L'Algérie vu du ciel*

تمهيد 219

- المبحث الأول: إجراءات تحليل الفيلم 220
- المبحث الثاني التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة 229
- المبحث الثالث : التحليل السيميولوجي لملصقة الفيلم التسجيلي السياحي 286
- المبحث الرابع: قراءة تضمينية للخصائص الفنية لفيلم *L'Algérie vu du ciel* 293

النتائج الجزئية الخاصة بصورة الجزائر السياحية الفيلم التسجيلي الأول 306

خلاصة الفصل 315

الفصل السادس: صورة الجزائر السياحية في فيلم *Algérie : la mer retrouvée*

تمهيد 317

- المبحث الأول: إجراءات تحليل الفيلم 318
- المبحث الثاني التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة 327
- المبحث الثالث : التحليل السيميولوجي لملصقة الفيلم التسجيلي السياحي 358
- المبحث الرابع: قراءة تضمينية للخصائص الفنية لفيلم *la mer retrouvée* 364

النتائج الجزئية الخاصة بصورة الجزائر السياحية الفيلم التسجيلي الثاني 376

خلاصة الفصل 387

الفصل السابع: صورة الجزائر السياحية في فيلم *Un été en Algérie*

تمهيد 389

- المبحث الأول: إجراءات تحليل الفيلم 390
- المبحث الثاني التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة 397
- المبحث الثالث: قراءة تضمينية للخصائص الفنية لفيلم *Un été en Algérie* 409

النتائج الجزئية الخاصة بصورة الجزائر السياحية الفيلم التسجيلي الثاني 414

خلاصة الفصل 422

النتائج العامة للدراسة	424
خاتمة	453
قائمة المصادر والمراجع	456
فهرس المحتويات	472
الملاحق	478

مقدمة

مقدمة:

مع دخول التجربة الإنسانية ألفيتها الثالثة، دخلت معها التجربة السينمائية التسجيلية مئويتها الثانية، ونجحت خلالها في مسّ جميع جوانب الحياة، الاجتماعية منها، والثقافية والسياسية والدينية والسياحية، مما أهّلها أن تكون فضاءً خصباً للدراسات البحثية والأكاديمية، سيما مع القدرة غير المحدودة التي أظهرتها الأفلام التسجيلية مع باقي وسائل الإعلام الجماهيرية الأخرى على بناء أفكار المتلقين وتشكيل قناعاتهم الفردية أو الجماعية، عبر خلق تأثيراتٍ مدروسةٍ ومرغوبةٍ، تبدأ من بناء وتركيب الصور الذهنية وتنتهي بتشكيل و/أو تغيير القناعات وتعويضها بالفكرة الكبرى التي يبتغيها مخرج الفيلم وتوصيلها لجمهور المتلقين وإقناعهم بها، والتي تُعدّ إجمالاً الغاية الأسمى لأيّ عملٍ تسجيليّ مقدّمٍ.

وللصورة السينمائية التسجيلية دورٌ حيويٌّ في تأريخ الوقائع وتوثيقها ثمّ معالجتها، ذلك أنّ التسجيليات اليوم باتت واحدةً من أبرز الدعامات البصرية وأكثرها فعاليةً في بناء الآراء والمعتقدات وتشكيل الوعي الجمعي، من خلال الأفكار والنماذج الصورية التي يقدمها هذا الفن العريق، عبر تبنيه مختلف القضايا الإنسانية بكل تناقضاتها وبمختلف مستوياتها وتشعّباتها، في السياسة والاقتصاد، والثقافة، وأيضاً في السياحة –التي تعدّ الموضوع الأساسي لدراستنا هذه–، وتقديم صورة فيلمية تسجيلية واقعية، ومعالجتها بآليات سينمائية متنوعة، ضمن تمظهرٍ أساسيٍّ لفعل المقاومة السينمائية ضد التشويهات "المحتملة" للسينما الروائية ونماذجها المقولبة التي تأتي غالباً تحت غطاء الضرورات الفنية.

فالسياحة مثلها مثل باقي الأنشطة الإنسانية الأخرى استفادت من العملية الفيلمية التسجيلية في التعريف بوجهات سياحية غير شائعة ومنها الجزائر، التي تبناها بضعة مخرجين تسجيليين فرنسيين وغير فرنسيين وحاولوا تقديم وبناء صور ذهنية عنها، وهي الصور التي تراوحت بين الإيجابية والسلبية، حسب ظروف الإنتاج وزمنها، وكذلك حسب رؤى وتوجهات صنّاعها.

ومع الدور المتعاظم للصورتين الذهنية والنمطية في تشكيل نظرتنا وآرائنا، ليس فقط نحو القضايا السياسية والأحداث الاجتماعية، بل وأيضاً عن وجهاتنا السياحية المقبلة، جاءت هذه

الدراسة ضمن محاولةٍ علميةٍ لتفكيك وفهم الصورة التي تُقدمها الأفلام التسجيلية الفرنسية عن الوجهة السياحية الجزائرية، ومحاولة رصد زوايا معالجة موضوع الجزائر سياحياً حسب وجهة نظر صناع الأعمال محل التحليل والمدرسة الإخراجية التي ينتمي إليها مخرجو هذه الأفلام.

ومن هذا المنطلق، ومن المكانة التي تحتلها الصورة الذهنية للوجهة السياحية الجزائرية في الأوساط الفردية والاجتماعية للسياح الغربيين المحتملين، فإنّنا ومن خلال دراستنا الكيفية هذه، سنحاول الخوض في هذا المجال الواسع، عبر وسيلة إعلامية جماهيرية بالغة الأهمية والتأثير هي الأفلام التسجيلية الفرنسية: فبعد أن انتظمت دراستنا هذه في إشكاليةٍ وتساؤلاتٍ محددة بدقة لجزئيات الدراسة، من أجل الوصول إلى الأهداف المتوخاة، واعتماداً على منهج بحثيٍّ علميٍّ مكيف بأدوات تحليلٍ خاصة، وبتحديدٍ دقيقٍ لعينة الدراسة وضبط صارم لمصطلحاتها، كمفاتيح حيوية تُمكّننا من الفهم الجيد لأبعاد هذه الدراسة، والتي شكّلت في مجملها الفصل الأول لدراستنا ممثلاً في الإطار المنهجي، سنتطرق في وقتٍ لاحقٍ إلى الجانب النظري الذي يهدف أساسًا لتشكيل خلفية عامة حول موضوع الدراسة، والذي سيتمّ تقديمه في ثلاثة فصول مترابطة ومتسلسلة بالشكل التالي:

أما الجزء الأول من الجانب النظري ممثلاً في الفصل الثاني فشكّل خلفيةً تنظيرية للصورة الفيلمية وعناصرها التعبيرية والدالة، ثم الصورتين النمطية والذهنية وما يرتبط بهما في خمسة مطالب لكل منهما، ليُختتم الفصل بمطلبٍ حول قدرة الصورة الفيلمية في تشكيل الصور الذهنية والنمطية، لنتنقل إلى الفصل الثالث الذي تناول الأفلام التسجيلية الفرنسية وحضور الجزائر فيها ويضمّ مبحثين اثنين: الأول حول نشأة وتطور الفيلم التسجيلي عموما وأهم مدارسه، والأفكار المرتبطة بأدواره، والثاني حول حضور الجزائر في التسجيليات الفرنسية، أما الفصل الرابع، فسيتناول الصناعة السياحية عموماً، ثم الفعل السياحي الجزائري المحلي وإمكانياته، أما الفصول الثلاث الباقية فشكّلت لنا الجانب التطبيقي التحليلي لعينة دراستنا هذه، والذي يمكننا من خلاله الوصول إلى نتائج تساعدنا في الإجابة عن التساؤلات المطروحة وتقييم صورة الجزائر السياحية في التسجيليات الفرنسية، فرصد الفصل الخامس صورة الجزائر السياحية في فيلم *L'Algérie vu du ciel*، والفصل السادس درس صورة الجزائر السياحية في فيلم *Algérie, la mer retrouvée*، أما الفصل السابع والأخير فرصد صورة الجزائر في فيلم *Un été en Algérie*، ثم الخروج بنتائج نهائية تجيبنا عن إشكالية هذا العمل البحثي السيميولوجي الكيفي.

الإطار المنهجي

الفصل الأول:

إشكالية الدراسة وإجراءاتها المنهجية

1- إشكالية الدراسة:

في التاسع من أكتوبر عام 1922م، أصدر المخرج الروسي الكبير دزيغا فيرتوف* عميد مخرجي الأفلام التسجيلية خلال الحقبة السوفيتية، بيانه الشهير الذي سماه "الانعطاف" وقال فيه "إنّ المستقبل هو للسينما التسجيلية.. إنّ السينما الروائية اللاواقعية هالكةٌ لا محالة."[1] وهو البيان الذي مثّل أول اعترافٍ علنيٍّ من مخرجٍ روائيٍ قديرٍ بالأفلام التسجيلية، كفكرةٍ، وكأداةٍ تسجيليةٍ للحدث الواقعي الاجتماعي والسياسي والثقافي والطبيعي، وطبعاً الإنساني.

فإذا كان إنسانُ اليوم، يعيش في عالمٍ شديد التعقيد والسرعة والغِنى من حيث الأحداث والوقائع والمواقف، وكثرة الفاعلين فيها والمتدخلين في صناعتها، فإن ***الصورة التسجيلية*** تلعب دوراً كبيراً في تأريخها وتسجيلها، ومن ثمة حفظها للأجيال المستقبلية بكل تشظيّاتها وجمالياتها – وقبلهما واقعيتها–، فباتت الصورةُ المسجلة والمؤرخة –ثابتةً كانت أم متحركة– تتخذ دورها كوسيلةٍ تواصليةٍ تعبيريةٍ عميقة التأثير وشديدة الوقع، وظّفها الإنسان في نقل خبراته وتوصيل أفكاره وصناعة آراء غيره، الشيء الذي أعطى لهذه الصورة قيمتها من خلال دعاماتها المتنوعة وكرّس فعاليتها التسجيلية بعيداً عن عقبتي الزمان والجغرافيا.

وفي هذا الصدد، تُعد الأفلام التسجيلية اليوم من أبرز دعامات الصور التسجيلية هذه، وواحدةً من أهم الفنون البصرية التي تعلب دور وسيطٍ مهمٍ وفعّال في بناء الآراء والمعتقدات وتشكيل

*__دزيغا فيرتوف__: الاسم الفني لـ دينيس أركاد يفيتش كاوفمان، مخرج ومؤلف سيناريوهات وصحفي وصاحب نظريات سينمائية، وأحد مؤسسي السينما الوثائقية السوفيتية والعالمية، بدأ عام 1918 بالعمل لدى اللجنة السينمائية لإنتاج أفلام ما بعد الثورة، وهي الفترة التي تزامنت مع ظهور بوادر تبدلات عميقة تجتاح عالم السينما وتعدد مهامها وأهدافها، فكان أول سينمائي محترف ينادي بضرورة تغير الأسلوب والشكل السينمائيين للتعبير عن واقع جديد كليا، من خلال الاحتكاك المباشر بالجمهور الذي يتوجه اليه، وملاحظته الاحساس السلبي للفلاحين والجنود إزاء الأفلام البعيدة عن واقعهم بعد الحرب الاهلية التي وقعت هناك، ومن هنا ظهرت افلامه التسجيلية الاولى مثل "معركة تساريتسين" و"محاكمة ميرونوف" (1921) و"تاريخ الحرب الأهلية" (1922)، وظهرت معها اولى ابحاثه التمهيدية حول تصوير الواقع ثناء عمله في مجلتي "الأسبوع السينمائي" و"التقويم السينمائي الرسمي" ومناداته لاستعمال المونتاج نقل الواقع والحدث واظهار الصلة الفكرية بينهما ليضع بذلك أسس المدرسة الوثائقية السوفيتية في السينما. وفي عام 1922 اصدر فيرتوف بيانه الشهير "الانعطاف" الذي شكل لبنة اولى لظهور جماعة سينمائية عُرفت باسم "العين السينمائية " وأعلن فيها إنكاره لضرورة السينما التمثيلية الفنية، وانه على السينما هجران الاستوديوهات ونبذ الممثلين المحترفين والاقتباس من الأعمال الأدبية، وأن تركز الكاميرا فقط على أهمية ما تلتقطه ألة التصوير السينمائي كعين سينمائية، وقد طبق فيرتوف نظرياته الثورية في مجال السينما خلال عمله في أفلام هذه المجموعة مثل "تقدمي أيتها السوفييت" عام (1926), و"الحادي عشر" (1928) و"الانسان وراء الكاميرا" 1929 وغيرها، وللمزيد حول تجربة فيرتوف تفضل لطفا بقراءة سيرة حياته المختصرة من إعداد جيرمي هيكس Jeremy Hicks ; __Dziga Vertov: Defining Documentary Film (The Russian Cinema Series)__; I.B.tauris; London; 2007 :

[1] باتريشيا اوفدرهايدي: __الفيلم الوثائقي- مقدمة قصيرة جدا__، دار هنداوي للنشر، القاهرة، 2013،ص 09

القناعات والقيم من خلال النماذج التسجيلية التي يقدمها هذا الفن، فيعمد المخرج إلى تجسيد تصوراته ورؤاه لواقعه، ويحرص عميق الحرص على تضمين عمله التسجيلي مختلف أفكاره حول مختلف الأحداث والظواهر والقصص التي يعالجها، أو يرصدها رصداً فنيًّا، وبزوايا نظر متعددةً تَعدَّدَ قناعاته وأفكاره ورسائله التي يريد تبليغها.

إنّ الأفلام التسجيلية منذ ظهورها الأول وغير المباشر في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر، يُحسب لها قطعها أشواطاً بعيدة وانتقالها من كونها تمظهراً بسيطاً لمجموعة من الصور الطبيعية المتتابعة غير المُعدّل فيها، إلى شكلها الحالي الصنَعِيِّ والمتقن، أين شكلت فرنسا أولاً، (وفي وقت لاحقٍ بريطانيا وألمانيا والاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة الامريكية)، بيئةً خصبةً لتخمّر هذا النوع من الأفلام، حين طوّرها مخرجوها ومنحوها أدواتٍ وتقنياتٍ عَمَلية متعددة، وطعّموها بأفكارٍ وأراء وإيديولوجيات ومواضيع واقعية مُعبّرة، هذه الأخيرة التي لطالما شكّلت العلامة الفارقة في صناعة الأفلام التسجيلية والمميزة لها منذ قرنين ونيف من الزمن، حين نجحت هذه الصناعة ذات التمظهرات الجادة في تحقيق أهدافها بجذب الانتباه وزيادة الوعي حول قضايا فكرية واجتماعية هامة تلتقي فيها الإنسانية جمعاء، بتسليط أضواء جديدة على كل قصةٍ أو ظاهرة أو شخصٍ أو مكانٍ أو واقعٍ لم ينل حقه من الظهور والفهم والمعالجة، وهي الأهداف التي لطالما مثّلت إحدى أهم وأرقى وظائف التسجيليات، سيما إذا كانت هذه القصص تدور حول "الآخر" البعيد عنّا اجتماعيا وفكرياً وثقافياً، وهو "الآخر" الذي كثيراً ما شكّل المادة الخام والملهمة للأفلام التسجيلية، والعنصر الذي تُسلَّط عليه الأضواء الجديدة، عبر سعيها لتقديمه في قوالب واقعية ومميزة وجادّة، إما لإثارة فكر المتلقي نحو هذه النماذج الاجتماعية الجديدة أو لتصحيح نظرةٍ خاطئةٍ نحوهم، أو ببساطة تقديمهم بالشكل الذي يسمح للمشاهد بالتعرف عليهم أكثر.

على الجهة المقابلة، تُعدّ السياحة اليوم إحدى أهم وأرقى أشكال التبادل الإنساني من جهة، ومصدر ثراءٍ معتبر للدول، ورأسمال أساسيّ لتحريك اقتصادياتها من جهة أخرى، أين يسعى كلّ بلدٍ للترويج لنفسه ولإمكانياته السياحية وجذب أكبر قدرٍ ممكن من السياح المحتملين وسط بيئة تنافسية بإمتياز، مع وجود سوقٍ ضخمةٍ قِوامها مليار سائح محتمل، ورقم أعمال بحوالي 500 مليار دولار في أفاق عام2030 حسب تقديرات المنظمة العالمية للسياحة ومقرها مدريد وفقاً لما نشرته على واجهة موقعها الإلكتروني.

غير أنّ المتابع لشؤون السياحة اليوم يُفرّق وبسهولة بين نوعين من الوجهات السياحية: أولاها معروفة ومرغوبة ومطلوبة، وثانيها وجهاتٌ مجهولةٌ ومغمورة أو تحتل مراتب متأخرة عالميا ومن بينها الجزائر، ومردّ ذلك أسبابٌ متعددة ومتباينة قد تكون إحداها (وأهمها) تلك الصور الذهنية المنطبعة في الذهن الجمعي للمتلقين حول هذه الوجهات.

فعملية صناعة السياحة اليوم، وفي سعيها لتطويع مختلف الأدوات الإعلامية للتعريف بذاتها وتشكيل صورة ذهنية عن مقوماتها، تسعى لأن تستفيد من صناعة الأفلام التسجيلية في تقديم نفسها وتسويق صورتها أو تحسينها أو إعادة بنائها ضمن مجموعة الأدوات الإعلامية الأخرى، واستفادة الجهات الوصية في مختلف الدول من الصور الفيلمية التسجيلية الأجنبية المقدمة عنها، عبر تثمين الصور الإيجابية المُقدمة ودعمها والعمل على تثبيتها ونشرها وتطبيعها، أو من خلال الانتباه للأمور السيئة السلبية المشار إليها في المحتوى التسجيلي المقدّم، ومحاولة استغلال النقد البنّاء الموجه لها عبر هذه الأفلام والعمل على تحسين صورتها وإعادة بنائها ونشرها.

وفي هذا الشأن، حاولت مجموعةٌ من الأفلام التسجيلية الفرنسية ذات المحتوى السياحي، وعلى مدار عقود من الزمن، تقديم صورٍ فيلميةٍ تسجيليةٍ حول مقدرات الجزائر السياحية، وإبراز جمالياتها وإيجابياتها وكذلك سلبياتها ونقائصها، ليس فقط للمتلقي الفرنسي حصراً بل للمشاهد الغربي بشكلٍ عامٍ، أيّاً كان موقعه ونمط عيشه وأسلوب تفكيره، من خلال تقديم محتوى تسجيلي واقعيّ فنيّ واضحَ الأهدافِ وغنيَّ المحتوى، ومُتعددَ الرسائل والأفكار، بشكلٍ يسمح لصُنّاعه ببناء صورةٍ ذهنيةٍ معينةٍ ذاتَ دلالاتٍ عميقة ورسائل ضمنية قد تكون إيجابية أو سلبية حول السياحة في الجزائر والفعل السياحي ومقدراته، ومن ورائه تقديم صورة أشمل عن المجتمع الجزائري ككل بمختلف مكوناته وأفراده وعقلياته وتشعباته وأفكاره وقيمه وطرائق عيشه ويومياته، والتي تظهر (أو ستظهر) حتماً في سلوكاته السياحية نحو زوّاره الأجانب المحتملين، الأمر الذي يطرح إشكالاً حول مدى قدرة مثل هذه التسجيلات الفيلمية على تقديم صورة حقيقية فعلية وصادقة وموضوعية عن الجزائر السياحية، ومن ورائها صورة عن الجزائر ككلّ للمتلقى الفرنسي والغربي، ويخلق تساؤلات عن هذه الصورة الفيلمية المقدمة وعن غاياتها وأهدافها، وهي النقاط التي سنحاول التعمق فيها أكثر وفهمها وتقييمها ونقدها من خلال دراستنا هذه، ومحاولة إيجاد أجوبةٍ عملية لها، طارحين في هذا الصدد التساؤل الرئيسي التالي:

ما هي الصورة التي قدمتها الأفلام التسجيلية الفرنسية حول السياحة في الجزائر ؟

كما أتبعنا تساؤلنا الرئيسي هذا بمجموعة من الأسئلة الفرعية، كرافدٍ مُهمٍّ لنا في وضع حصرٍ جيدٍ لدراستنا هذه، وتحديدٍ أدقٍ للزوايا المُراد دراستها وفهمها، بما يخدم الأهداف المتوخاة من هذا البحث، وعليه، فقد كانت الأسئلة الفرعية على النحو التالي:

1- ما هي تمظهرات الجزائر السياحية في الأفلام التسجيلية الفرنسية؟
2- ما ملامح الصورة الفيلمية التي حاولت الأفلام التسجيلية محل الدراسة تقديمها عن الجزائر سياحياً؟
3- ما المحددات التي تتميّز بها الجزائر سياحياً حسب مخرجي هذه الأفلام التسجيلية طبيعيا وتراثيا؟
4- ما الإمكانيات السياحية الجزائرية الطبيعية والعمرانية التي أظهرتها الأفلام التسجيلية المدروسة؟
5- ما هي صيغ التعبير التي اُستعملت ووُظِّفت في صناعة الأفلام التسجيلية الفرنسية محل التحليل؟
6- هل هذه المشاهد الفيلمية المقدمة في هذه الأفلام نابعة من الواقع السياحي الفعلي للجزائر وهل هي مُعبرة عنه؟
7- ما موقف الأعمال التسجيلية محل الدراسة من السياحة في الجزائر، وما هي الانطباعات النهائية المُعبر عنها في هذا الشأن؟
8- ما الدوافع الكامنة وراء تقديم المخرجين لهذه الصورة الفيلمية عن السياحة في الجزائر من خلال هذه الأفلام التسجيلية الفرنسية، وهل اعتمدت على مرجعيات معينة يتبنّاها مخرجوها؟

2- أسباب اختيار موضوع الدراسة:

من المتعارف عليه أنّ اختيار أيّ موضوعٍ للدراسة، يكون ناتجاً عن جملة من الدوافع أو الأسباب المؤدية لذلك الاختيار، وفي دراستنا هذه، كانت هناك العديد من الأسباب التي دفعتنا لاختيار مثل هكذا موضوعٍ، والتي تنوعت ما بين الأسباب الذاتية والموضوعية، والتي يمكننا إيجازها فيما يلي:

أ-**الأسباب الذاتية**:

1. اهتمام الباحث بالأفلام التسجيلية كمادة بحثيةٍ، واهتمامه بالمواضيع المرتبطة بالصور المُقدّمة عن مختلف المواضيع الإنسانية والاجتماعية، خاصةً تلك التي لم تقدَّم تسجيلياً بعد بالشكل المطلوب، وفي مقدمتها موضوع *السياحة في الجزائر وصورتها الفيلمية من وجهة نظر "الآخر"* (مُمثلاً في صنّاع الأفلام التسجيلية الفرنسية في موضوعنا هذا).
2. ملاحظة الباحث نقصًا حادًا في الأبحاث والدراسات العلمية *الكيفية المتخصصة*، خاصةً تلك الرابطة بين متغيري الصناعة السياحية في الجزائر من جهة، وصناعة الأفلام التسجيلية الفرنسية من جهة أخرى، وهما المتغيران اللذان يندر الجمع بينهما بحثياً، مع وجود رغبة جادة للباحث في سدّ هذا النقص، عبر توفير مرجعٍ أكاديميٍّ شاملٍ ومناسبٍ لجميع الدارسين والمهتمين بهذا الميدان الواسع وبالغ الأهمية.
3. رغبة الباحث قي تطبيق التحليل السيميولوجي كأداةٍ رئيسيةٍ لفهم الحقائق وجمع المعلومات، والوصول لنتائج عملية حول الموضوع، وكذا **ميل الباحث** نحو المقاربات الكيفية التحليلية، خاصةً مع جنوح أغلب الدراسات الإعلامية نحو المقاربات الكمية.

ب- **الأسباب الموضوعية**:

1. الاهتمام الذي توليه السينما التسجيلية الأوروبية عمومًا، والفرنسية تحديدًا للصناعة السياحية، عبر رصدها تجارب مختلف الدول في آليات تطوير صناعاتها السياحية، وتقديم صورتها للعالم، وهو الاهتمام الذي يظهر في تلقّفِ الأفلام التسجيلية لمثل هذه المواضيع، وبالمقابل، الاستفادة "المحتملة" لهذه الدول –ومنها الجزائر– من صناعة الأفلام التسجيلية السياحية في التعريف بقدراتها السياحية وجذب المتلقي (الذي يُمثّل أيضاً سائحاً مستقبلياً محتملاً)، بالنظر للأهمية البالغة للأفلام التسجيلية في ثلاثية "*التعريف – الإفهام – والإقناع*" وهي الثلاثية التي تُمثّل الهدف الأساسي من أيّ مادة فيلمية مقدمة في الأشرطة والأفلام التسجيلية عامة.
2. تسليط الضوء على أهمية مساهمة الأفلام التسجيلية في الصناعة السياحية، وتطويع هذه الأفلام كأداةٍ للتعريف بالمنتج السياحي وصناعته التي باتت تأخذ حيزاً أوسع في المجتمعات المعاصرة.

إضافةً إلى الدور المحوري لهذه الأفلام التسجيلية في تصحيح الصور الخاطئة "سياحياً" عن بعض الدول، ومن ضمنها الجزائر، والقضاء على الصور المنمطة عنها التي قد تكون شائعة في المخيال الجمعي لبعض المجتمعات الغربية.

3. جِدّة موضوع صورة الجزائر السياحية في الأفلام التسجيلية الفرنسية وعدم تناوله أكاديمياً من قبل، وغياب دراسات عليا كيفية تجمع بين متغيري السينما التسجيلية والصورة السياحية للدول في حدود ما اطلعنا عليه.

3 - أهداف الدراسة

يسعى الباحث من خلال هذه الدراسة إلى الإجابة على جملة من الاستفسارات والأسئلة الجوهرية التي قد نوّفق في إيجاد جوابٍ لها عبر هذه الدراسة (بشقيها النظري والتطبيقي)، والوصول إلى جدوى علميةٍ لموضوع كهذا.

أما عن أهداف بحثنا هذا، فيمكن أن ندرجها في:

- التعرف على الدلالات – الظاهر منها والخفي – التي حاولت الأفلام التسجيلية الفرنسية تقديمها عن السياحة في الجزائر، والعمل على استنطاق مختلف الرموز والمعاني المقدمة فيها، من خلال تحليل الرسائل الألسنية والأيقونية المُتَضَمَّنَةِ في الأفلام التسجيلية محل التحليل، وتحقيق فهمٍ أوفى لمختلف تمظهرات الجزائر سياحياً في التسجيليات الفرنسية.
- معرفة وتفكيك الكيفية التي تناولت بها الأفلام التسجيلية الفرنسية واقع السياحة في الجزائر، وفهم طبيعة الصورة المقدمة عن مقدرات الجزائر السياحية، والقيام بعملية تحديدٍ دقيقة للزوايا التي تمت معالجتها منها، بالإضافة إلى رصد الانطباعات المقدمة عنها من قبل صُنّاعها، ومدى مطابقة هذه الانطباعات للواقع السياحي الجزائري.
- تقديم نظرةٍ علميةٍ منهجيةٍ سيميائيةٍ كيفيةٍ عميقةٍ وشاملةٍ عن مختلف الأفكار والرسائل والرؤى التي تضمنتها الأفلام محل التحليل، واستقراء طبيعة الضوء الذي سلطه صُنّاع هذه الأفلام على الواقع السياحي في الجزائر، عبر تقديم قراءةٍ تضمينية سيميائية لأفلام العينة البحثية، بما يتيح لنا التعرف أكثر على أفكار ورؤى صنّاعها ودوافعهم الظاهرة والخفية.

4-أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في أهمية الموضوع ذاته، أين يعدّ حضور الدول كـــ "فضاءٍ" سياحيٍّ في الأعمال التسجيلية الفرنسية موضوعاً هاماً، ارتبط أساساً بكتابات الألمان من أمثال هانز مايير *H. Mauer* وهنري ميتران *Henry Mitherand* اللذين أعطيا *للمكان* أو *الفضاء* قيمته كعنصرٍ أساسيٍّ في الأعمال المصورة وتحديد عناصره الجمالية ضمن العمل الفيلمي، **فالجزائر سياحياً** موضوعٌ حديثٌ زادت أهميته إطراداً مع الانتشار الكبير الذي تعرفه الصناعة السياحية خلال السنوات الاخيرة في العالم بأسره ومنها الجزائر، والتي رافقها اتجاه الحكومة الجزائرية مؤخراً نحو الاستثمار الاقتصادي في هذا القطاع الحيوي بديلاً محتملاً عن اقتصاد الطاقة، والقائم أساساً على بيع النفط خاماً، ما يعطي لهذه الدراسة أهميةً كبرى عند محاولة استقراء الجزائر سياحياً في أعين الآخر، مُمثلاً في التسجيليين الفرنسيين في دراستنا هذه.

فالفيلم *التسجيلي* بالمحصلة ما هو إلا "تعريفٌ لمكانٍ، وإدراجُ شخصياتٍ في ديكور طبيعي أو صنعي" حسب رأي الفرنسي إينري أجيل *Henry Agel* في كتابه السينما والمقدس.

كما ترتبط أهمية هذه الدراسة ارتباطاً وثيقا *بالصورة الذهنية* وما تلعبه هذه الأخيرة في صناعة آراء وأفكار وقناعات المشاهدين، ودورها الكبير في ثلاثية "التبليغ – التأثير – الاقناع" عند المتلقين، مع تقاطع هذه الأهمية مع أهمية التحليل السيمائي للأفلام، كأداةِ عملٍ عمليةٍ وفعالةٍ تساعد في فهم مختلف الرسائل –الظاهر منها والباطن–، واستقراء مختلف الدلالات المستترة، عبر القيام بعملية استنطاقٍ شاملة للصورة التسجيلية المقدمة وفهم مقاصدها، خاصة في مثل هذه المواضيع المتعلقة بالسياحة والأفعال الثقافية المرتبطة بها، والمُقدَّمة بأساليب جديدة وبسيطةٍ شكلاً، وعميقةٍ مضموناً عبر قناة اتصالية عالية الأهمية وشديدة التأثير في مجتمعات اليوم مثل "الأفلام التسجيلية".

فأهمية الدراسة إذاً، تكمن في بحثها للعلاقة الرابطة بين السياحة في الجزائر وصورتها في الأفلام التسجيلية الفرنسية، وفي أنها تُمثّل محاولةً جادةً لفهم هذه الصورة ودوافع تقديمها بهذا الشكل، وهي الأهمية التي تتقاطع مع محاولتنا سد الفراغ الموجود في هذا الشق على مستوى المكتبات الجامعية، ومسايرة التوجه الجديد الميّال أكثر نحو الدراسات العلمية ذات الطبيعة الكيفية، والتي غابت طويلاً عن بحوث الإعلام التي بات يطغى عليها المنهج الكمي.

وعلى العموم، يمكن تلخيص أهمية هذه الدراسة في ثلاثة نقاطٍ أساسية: أمّا النقطة الأولى فهي مرتبطة بجِدّة موضوع الجزائر سياحيا وتمثّلاتها وتمظهراتها المختلفة في وسائل الإعلام العالمية عمومًا والسينما التسجيلية تحديداً، أما النقطة الثانية فترتبط بأهمية تكوين الصور الذهنية فيلمياً وسينمائياً وتسجيلياً، وضرورة تفكيك هذه الصور لفهم القاعدة التي تمّ الارتكاز عليها أثناء بنائها، من قناعات وايدولوجيات صنّاعها، أما النقطة الثالثة والأخيرة، فتتعلق بالسميولوجيا كمنهجٍ كيفيٍ قادرٍ على تفكيك المعاني والدلالات المُعبر عنها في الأفلام التسجيلية الفرنسية التي تناولت الجزائر سياحيًا واستنطاق المستتر منها، متى ما تمّ توظيف هذا المنهج بشكل علمي سليم ودقيق.

5- المقاربة المنهجية المستعملة في هذه الدراسة:

على اعتبار أنّ المنهج هو الطريق الذي يتبعه الباحث أثناء إجراء دراسته، فإنه يعتبر ضرورياً جدًا في مختلف البحوث والدراسات العلمية، كونه يُمثل "جملة الخطوات المنظمة التي على الباحث إتباعها، في إطار الالتزام بتطبيق قواعد معينةٍ تمكّنه من الوصول إلى النتيجة المُسطّرة"[1]، فالمنهج بالمحصلة ما هو إلا "وسيلةٌ يمكن عن طريقها الوصول إلى الحقيقة"[2].

وباعتبار أنّ طبيعة الموضوع في أيّ بحث علمي، هي العامل الوحيد المُحدِّد للمنهج المناسب في عملية البحث، كونه "الطريق الأقصر والأسلم الذي على الباحث أن يسلكه للوصول إلى الهدف المنشود وهو الحقيقة العلمية"[3]، فإنّ دراستنا هذه ستعتمد على المقاربة السيميولوجية التي تُعّد وبحقٍ واحدةً من أهم المقاربات المعتمدة في دراسة المواد السمعية البصرية عمومًا والصور المتحركة خصوصاً، أين يُعرّف عميد المقاربة السميولوجية رولان بارث *Roland Barthes* هذه المقاربة على أنها "شكلٌ من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسالة الأيقونية أو الألسنية، والتي يلتزم الباحث فيها بالحياد والموضوعية اتجاه الرسالة، مع سعيه لتحقيق التكامل عبر التطرق إلى مختلف المستويات المدعمة للتحليل من خلال تحديد وضعيتها ووظيفتها في إطار المعنى العام".[4]

---

[1] عبد الخالق محمد علي: **خطوات نحو بحث النهج الإعلامي**، دار المحجة البيضاء، بيروت، 2010، ص 101.
[2] السيد احمد مصطفى عمر: **البحث العلمي: إجراءاته ومناهجه**، مكتبة الفلاح، القاهرة، 2002، ص 166.
[3] عبد الرحمن بدوي: **مناهج البحث العلمي**، وكالة المطبوعات، الكويت، 1997، ص7.
[4] Roland Barthes : **Eléments De Sémiologie** , ed denoel gonthier , Paris , sans année , p 133 (ترجمة الباحث)

فالتحليل السيميولوجي إذاً، هو ذلك التحليل الذي يستهدف العلاقات الداخلية النوعية بين عناصر الخطاب محل الدراسة وتفسير هذه العلاقات واستقرائها، ثم تحليل ما تمّ التوصل إليه وتفسيره بشكل علمي وأكاديمي للوصول إلى نتائج عملية يمكن الأخذ بها والتي ستسمح لنا لاحقاً بالوقوف عند الدلالات الخفية والضمنية للرسالة الفيلمية محل التحليل، والتي تسعى إلى الكشف عن أهمية وظيفة الصورة باعتبارها أداةً إعلامية تحمل أبعاداُ دلاليةً خاصة ومتعددة، وفي هذا الصدد، يقول موريس إنجرس *Maurice Angers* بأن المقاربة السيميولوجية هي "طريقة خاصة غير تقليدية، تستعمل النظرية العلمية دون تقليد أعمى، أين يجوز للباحث التغيير فيها وفق ما تقتضيه نوعية الإشكالية البحثية"[1]. فالمنهج السيميولوجي عند أنجرس إذاً يمتاز بخصوصية شديدة، تجعله غير متقيّدٍ بشروطٍ نظرية صارمة كما هو الشأن مع باقي المناهج، إنما يتم توظيفه حسب الأهداف المتوخاة من الدراسة العلمية.

إنّ هذا النوع من الدراسات الكيفية السيميولوجية يرجع أساسا إلى دراسات وأعمال العالم البنيوي والفيلسوف الأمريكي تشارلز بيرس *Charles S Peirce* من جهةٍ، وأعمال اللساني السويسري دي سوسير *F. De Saussure* من جهة أخرى، اللذين كانا من أوائل من أشاروا إلى وجود "علم السيميولوجيا" خلال السنوات الأولى من القرن العشرين، وساعدا في جعله جُزءًا من علم اللسانيات الواسع، أين يشير الأمريكي روبرت شولز في الفصل الرابع الخاص بالتأويل في الأفلام من كتابه المرجعي "السيمياء والتأويل" إلى فكرةٍ على قدرٍ كبير من الأهمية، تتلخصّ في كون النصوص المُصورة والمعروضة على الشاشة تتمتع بميزة "تكثيفية" قد تختزل الغنى التأويلي وتزيده مع كل مستوى، وهو ما يعطينا حقلاً غنياً ممكناً من التأويل،[2] ما يُبرز لنا دور السميولوجيا كمنهج حيوي في عملية تحليل هذا المعنى وتأويله.

وبالعودة إلى السيميولجيا وفي تقديم بسيط لها، يمكن أن تُعرَّف على أنها "علمٌ خاصٌ بدراسة العلامات وحياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، هدفها دراسة المعنى الخفيّ لكل نظامٍ علاماتي، وتدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات"[3]، فهي إذاً منهجيةٌ علميةٌ تعالج الأنساق الدالة، الأمر الذي سمح لها بالاستقلال عن البنيوية ونُظمها ونظرياتها الصارمة، بالرغم من أن رواد السيميولجيا الأوائل هم بنيويون بالأساس.

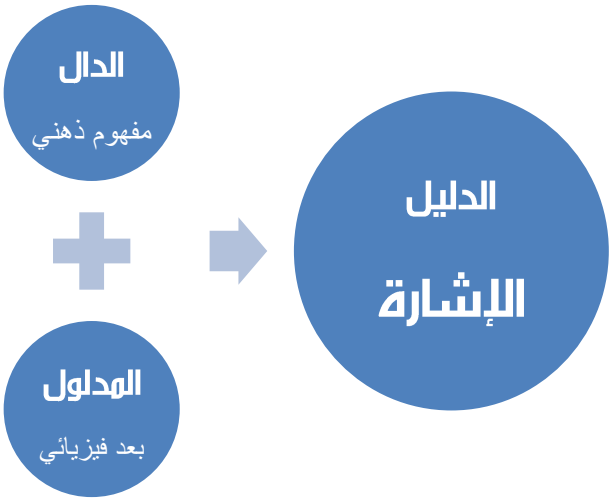
---

[1] Maurice Angers **: Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines**, Casbah édition Alger, 1997 P96 (ترجمة الباحث)

[2] روبرت شولز: **السيمياء والتأويل**، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للترجمة والنشر، بيروت، 1994، ص 106.

[3] قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة، مغامرة سينمائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص48.

فهدف السيميولوجيا هو دراسة أنظمةٍ معقدةٍ مكونةٍ من دلائل متنوعة، تشمل الصور والحركات والكلمات، وحتى الرقصات والاستعراضات والتحيّات وحركات الجسد وإيماءات الوجه، والتي تعتبر لغاتٍ اتصاليةً متنوعةً وأنظمة دلالية متكاملة كما يسميها رولان بارث، مع التنويه إلى أن فكرة دراسة الأنظمة الدلالية تطورت كثيرًا بعد وضع دي سوسير لنظريته الشهيرة "دليل: دال– مدلول" كما يوضحها الشكل التالي :



شكل رقم 1: يوضح عناصر نظرية الدليل عند دي سوسير

المصدر: جوديث لازار، سوسيولوجيا الإتصال الجماهيري، ص 185

بحيث أنّ الدال هو الوجود المادي للدليل، والمدلول هو التصور الذهني لهذا الدليل.

فالسيميولوجيا عند دي سوسير إذًا تتناول ثلاث محاور رئيسيةٍ كبرى هي:

1. **الدليل** في حد ذاته، ويسمى أيضا بالإشارة، أين تتم دراسة الدليل ووسائل توصيله والأساليب التي تربطه مع الأفراد الذين يستعملونه.
2. **النظم أو الآنية:** وهي الأوضاع التي من خلالها تستعمل هذه الدلائل، والأساليب التي تطورت في نطاقها هذه الأوضاع حسب احتياجات المجتمع وثقافته.
3. **الثقافة:** وهي التي نستعمل في إطارها النظم والدلائل، وهي عند دي سوسير ارتباطٌ بين دال ومدلول بما يُكوّن لنا معنى، ويؤكد على أن الدليل لا يكون إلا في إطار نظام معين وهذا الأخير (النظام) ما هو إلا مجموعة من العلاقات المتداخلة أو المتعارضة أو المتماثلة

بين الدلائل التي تكوّنه، إذ أن هدف السيميولوجيا هو اكتشاف معنى الدليل، بدايةً بالدليل اللفظي وصولاً إلى المعاني الظاهرة والباطنة، في إطار السياق العام للنظم والثقافة السائدة في المجتمع[1].

كما نُؤكد هنا على أنّ الدال والمدلول تربط بينهما علاقة *اعتباطية*، لا يمكن بأي حال ملاحظتها، فليس هناك علاقة بين الصورة الصوتية والفكرة المراد توصيلها، فكلمة "قط" مثلا لا تشبه من حيث "التصويت" ذلك الحيوان بأيّ شكل من الأشكال، وبهذه العلاقة الاعتباطية وضمن نُظُمٍ معينةٍ، وداخل مجتمعٍ ذو ثقافة معينة، يتم الربط بين الصورة الصوتية والمعنى[2] ، كما لا يفوتنا التأكيد أيضاً على أن الدال في حد ذاته ليس *شيئًا*، بقدر ما هو *تمثيلٌ نفسي* لذلك الشيء، فالدال لا يمكن تحديده إلا من خلال المعنى الذي يحمله أو حسب استعماله من طرف المتحدث، كونه هو حامل الصورة الصوتية للرسالة، أما المدلول فهو مرتبطٌ كليًا بالدال، ومهمته *تبليغية* حسب ما يحمله الدال، سواءً كان صوتاً أو كتابةً أو صورةً آو جميعها معا في إطار *"لغة"* متفق عليها بين طرفي العملية الاتصالية (المرسل والمستقبل)[3]، في حين يختزل الفرنسي رولان بارث هذا الأمر في أنّ التحليل السيميولوجي يغوص في مضامين الرسالة والخطابات ويسعى لتحقيق التحليل النقدي، *فهو إذا تحليل كيفي واستقرائي لرسالة ذات مضمون كامن وباطن*.

إنّ هذه الخلفية المنهجية المبسطة تسمح لنا بتقديم تحليل سيميائي في المستوى، ويقصد بالتحليل بشكل عامٍ "تلك العمليات العقلية التي يستخدمها الباحث في دراسته للظواهر والأحداث والوثائق لكشف العوامل المؤثرة في الظاهرة المدروسة، وعزل عناصرها عن بعضها بعضًا، ومعرفة خصائص وسمات هذه العناصر، وطبيعة العلاقات القائمة بينها، وأسباب الاختلافات ودلالاتها، لجعل الظواهر واضحةً ومُدركةً من جانب العقل"[4].

أما التحليل السيميولوجي فمن الضروري التنويه بأنه وكغيره من عديد المفاهيم المرتبطة بعلوم الإعلام والاتصال لم يَحسم أمره بعد بتعريف جامعٍ مانعٍ يصل إلى حد الاتفاق التام، ومردّ ذلك المشكلات العديدة والعميقة المرتبطة بحدوده وإجراءاته على المستويات التطبيقية (أمنهجٌ

[1] جوديث لازار: **سوسيولوجيا الاتصال الجماهيري**، ترجمة علي وطفة، دار الينابيع للنشر، دمشق، 1994، ص 185.

[2] Judith Lazar, **La science de la communication**, que sais-je, Edition Dahleb, Alger , 1993, p 44 (ترجمة الباحث)

[3] أحمد يوسف: **السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات**، الدار الغربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف، بيروت- الجزائر، 2005، ص 37.

[4] حامد الدفاعي وجبار العبيدي: **المرشد العلمي في البحوث النفسية والاعلامية**، مركز عبادي للنشر، صنعاء، 1996، ص38.

هو أم أداة ؟) وذلك على الرغم من التطور والتوسع الهائلين اللذين شهدهما التحليل السيميولوجي في الدراسات والبحوث السمعية البصرية والأيقونية عموما خلال العقود القليلة الماضية.

لكن هذا اللاحسم لم يمنع عديد الباحثين المشهود لهم، بمحاولة ضبط ماهية التحليل السيميولوجي، وعلى رأسهم نجد الباحث الدانماركي القدير لويس يامسلاف *L. Hjelmslev* الذي يقول عنه أنه "مجموع التقنيات المستعملة في وصف الشيء وتحليله باعتباره دلالةً في حد ذاته، وبإقامته علاقات مع أطراف أخرى، ويسعى إلى تفكيك وفهم الرسائل التي تحمل عادة معاني ضمنية مختلفة قد يغفل عنها المتلقي، والتي هي في الحقيقة مرتبطة ببعض المدونات الداخلية في تكوين البيئة التي نشأ فيه المتلقي[1].

وهذا ما يحيلنا إلى الفكرة الأوسع التي جاء بها رولان بارث حول السيمويولوجيا كعلمٍ دارسٍ للعلامات أو الإشارات أو الدوال اللغوية أو الرمزية، سواءً كانت طبيعية أم صناعية، فيقول أنّ هذه العلامات إما أن يقوم الإنسان بوضعها اصطلاحًا عن طريق اختراعها واصطناعها والاتفاق مع أخيه الإنسان على دلالاتها ومقاصدها مثل: اللغة البشرية ولغة إشارات المرور، أو أنّ الطبيعة هي التي أفرزتها بشكل عفويٍّ وفطريّ لا دخل للإنسان في ذلك، كأصوات الحيوانات وأصوات عناصر الطبيعة والمحاكيات الدالة على التوجع والتعجب والألم والصراخ.[2]

وإذا كانت اللسانيات علماً يدرس كل ما هو لغوي ولفظي، فإن السيميولوجيا تدرس ما هو لغوي وما هو غير لغوي أيضاً، أي تتعدى المنطوق إلى ما هو بصريّ، كعلامات المرور ولغة الصم والبكم والشفرة السرية ودراسة الأزياء و طرائق الطبخ وغيرها.

وإذا كان فرديناند دو سوسير يرى أن اللسانيات هي جزءٌ من علم الإشارات أو السيميولوجيا، فإن رولان بارت في كتابه "عناصر السيميولوجيا" يقلب الجرّة تماماً، فيرى بأن السيميولوجيا هي *الجزء* وأن اللسانيات هي *الكل* ومعنى هذا أن السيميولوجيا في دراستها لمجموعة من الأنظمة غير اللغوية كالأزياء والطبخ والموضة والإشهار تعتمد على عناصر اللسانيات في

[1] وردية راشدي: **تمثلات الثقافة الشعبية الامازيغية في الانتاج السينمائي الجزائري، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي جبل باية والربوة المنسية**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الأعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2012، ص19.
[2] موفق محمد جواد المصلح: **ترابط سيميانية النص**، ورقة بحثية غير منشورة، كلية اللغات لجامعة بغداد، بغداد، 2010، ص2.

دراستها وتفكيكها وتركيبها، ومن أهم هذه العناصر اللسانية عند رولان بارت نذكر الدال والمدلول، واللغة والكلام، والتقرير والإيحاء وغيرها.[1]

وفيما يخص المقاربة السيميولوجية كمنهجٍ، فيمكن القول بأنها تلك المقاربة التي تبحث عن الدلالة الحقيقية لمحتوى الرسائل، عبر محاولة معرفة معناها الحقيقي ومضمونها الخفيِّ بعد تحليلها، فالتحليل السيميولوجي حسب الناقد رولان بارث شكلٌ من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية والألسنية، بحيث يلتزم فيها الباحث الحياد التام نحو الرسالة، مع الحرص على الوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل الذي يغوص في مضامين الرسالة وخطاباتها، ويسعى لتحقيق التحليل النقدي، فهو باختصار تحليلٌ كيفيٌّ واستقرائي للرسالة ذو مضمونٍ كامنٍ باطنٍ[2].

إذأ، وللوصول إلى تفكيك الدلائل والرموز في الأفلام التسجيلية الفرنسية التي تناولت صورة السياحة الجزائرية في الأفلام التسجيلية الفرنسية، ستتم الاستعانة بمقاربة **التحليل السيميولوجي للأفلام**، وهذا بهدف معرفة مختلف الدلائل والمعاني المرتبطة بصورة الجزائر السياحية في المواد الفيلمية محل التحليل، وتحديد المحتوى الضمني لها، والتي يَعدّ الباحث الفرنسي والمُنَظِّر السيميائي والسينمائي كريستيان ماتز *Christian Metz* من أوائل من وظّفها، وكان من الرواد الذين استعانوا كثيراً بالسيميولوجيا في دراسة الأفلام وفهمها.

مع ضرورة أخذنا بعين الاعتبار حقيقة أنّ طُرق تحليل الأفلام تختلف باختلاف الهدف الذي تصبو إليه الدراسة، ويتم ذلك غالباً باختيار طريقة التحليل التي تضمن الوصول إلى الهدف الرئيسي واستخراج وحدات التحليل الأساسية للعمل المصور، وفي شكلٍ أكثر تبسيطا يمكن القول أنّ **تحليل الأفلام** هو "عملية تجزئة بنية الفيلم إلى مكوناته الأساسية ثم إعادة بنائه، وذلك لتحديد عناصره المميزة واكتشاف الروابط الموجودة بين مختلف هذه العناصر المعزولة"[3]، وهذا التحليل الفيلمي لا يترك الكثير من التفاصيل الخاصة بالزوايا الاجتماعية، الثقافية، السيكولوجية والسياسية المتضمنة في الفيلم دون تحديدٍ، بل إنه يهتم كذلك باللغة وكيفية التعبير عن الدلائل المختلفة، خاصة وأن الفيلم عملٌ فنيٌ مستقلٌ قادرٌ على توليد النص (تحليل النص) كما هو قادرٌ

---

[1] جميل الحمداوي: **الاتجاهات السيميوطيقية: التيارات والمدارس السيميوطيقية في المدارس الغربية**، دار الألوكة للنشر، عمان، د س ن، ص43

[2] Maurice angers : **Initation pratique a la methodologie des science humaines.** Op sit .p9 **ترجمة الباحث**

[3] فايزة يخلف: **خصوصية الاعلان التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، دراسة تحليلية سيميولوجية لبنية الرسالة الاشهارية،** أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3 ، 2005، ص 8.

على بناء دلالات معينة عبر منهجٍ سردي (تحليل روائي) ومعطيات بصرية وصوتية (تحليل أيقوني)[1]، فالتحليل الفيلمي يبحث في العلاقة بين الدال والمدلول وكذا علاقة الفيلم بالمشاهد، لذا يتم تفكيكه إلى عدة عناصر وإعادة تركيبه لأغراض تخدم الدراسة.

وهنا، يشير كلٌّ من الباحثين الفرنسيين جاك أمون *Jacques Aumont* وميشال ماري *Michel Marie* في كتابهما المرجعي "تحليل الأفلام" إلى أنّ عملية تحليل الفيلم لا تقوم لها قائمةٌ إلا بإدراك مُحللي الأفلام ودارسيها لثلاث مسلمات وهي:

- ✓ أنه لا يوجد هناك منهج عمومي لعملية تحليل الأفلام، بمعنى أنها متروكة للباحث وأهداف الدراسة.
- ✓ أنّ عملية تحليل الفيلم لا محدودةٌ ولا نهائيةٌ، باعتبار أن هناك دائما مجالا للإضافة أو وجود شيء آخر يمكن تحليله في الفيلم، وأنّ نفس الفيلم يمكن دراسته عدة مرات وبمواضع مختلفة، دون أن يكون هناك تشابه أو تماثل في الاهتمامات والأفكار.
- ✓ أنه من الضروري معرفة تاريخ السينما وتاريخ الفيلم والخطابات المقدمة حوله وما رافقه، اجتنابًا للإعادة وتلافيًا للتكرار[2].

ولكي نفهم وبشكل أفضل العلامات والشيفرات المرتبطة بصورة الجزائر سياحيًا في الأفلام التسجيلية الفرنسية، سيتم الاعتماد على **التحليل النصي**، والذي تقوم فكرته الأساسية على اعتبار الفيلم *نصاً* مكوناً من لقطاتٍ وصورٍ وحركات كاميرا وموسيقى تصويرية، تشكل في مجموعها لغةً سينمائيةً.

وتقوم عملية التحليل النصي بالنظر إلى الفيلم على أنه نص يتكون من ثلاثة مفاهيم أساسية وهي:

- **النص الفيلمي:** ويُقصد به الفيلم كوحدة خطابٍ مكونةً من مجموعة من النصوص.
- **النظام النصي:** وهو خاصٌ بكل فيلم، بحيث يُحدد للنص النموذج المُوضح للغرض الفيلمي، بحيث يُشكّل نسقًا عامًا تتحد فيه النصوص الفيلمية لتوليد معنىً عامٍ للفيلم، فهو بشكل ما "النموذج البنيوي" للعرض الفيلمي.

[1] جاك امون وميشال ماري **: تحليل الافلام**، ترجمة أنطوان حمصي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1999، ص 8
[2] جاك أمون وميشال ماري: **تحليل الأفلام**، المرجع نفسه، ص 41

- إلى جانب **المدونات أو الشيفرات**، وتُعد أصغر وحدات النصوص الفيلمية، والتي تشكل معا (وبمعانيها) نصًا فيلميًا يتطور إلى تشكيل نظامٍ نصيٍّ متكامل، وذلك حسب الشرح المفصل للباحث جمال شعبان شاوش في رسالته حول "صورة الإرهاب في السينما".

وحسب نفس الباحث، فإن التحليل النصي للأفلام يشير أيضا إلى دراسة الكتابة والخطاب الفيلمي من خلال دراسة نسقه، مكوناته، ووظائفه، وهذا للوصول إلى تفسير المعنى المنتج من خلال هذه الكتابة، فهو كما قال عنه كريتسيان ماتز أنه "حين نتكلم عن الفيلم فإننا نتكلم عن الفيلم كخطاب دالٍ، عبر تحليل بنيته الداخلية ودراسة مظاهره وأشكاله الداخلية، خاصة أن الصورة السينمائية تشمل على مظهر خارجي يمثل *المعنى التعييني* للرسالة، كما يشتمل على المضمون الداخلي الذي يحمل *معانٍ ضمنية*، بحيث تعكس الصورة المُقدَّمةُ واقعاً مُعاشاً يمثل المرجع الذي أُخذت منه.[1]

ولتحقيق أهداف تحليلنا النصي، سنعمد إلى توظيف المقاربة البارثية (نسبة إلى رولان بارث) التي تساعد في فهم أفضل وأعمق وأدق للفيلم وأفكاره ورسائله – الظاهر منها والخفي–، وتقوم هذه المقاربة على ثلاثة أنظمة: أولها المستويين التعييني والتضميني *dénotation et connotation*، وثانيها المرجع *le référent*، وثالثها الثقافة *la culture*.

أمّا النظام الأول فيتعلق بالمستوى التعييني بين الدال والمدلول في خضم الدليل، وتعيين وتحديد مختلف المعاني البيّنة والجليّة، ويرتبط أساساً بالجانب الكمي للصورة، والعمل على الإجابة عن سؤالي *كيف* و*ماذا؟*: (كيف تمّ تصوير الجزائر سياحيًا في الأفلام التسجيلية الفرنسية؟ في موضوعنا هذا)، أما المستوى التضميني، فيركز على العلاقة الكيفية التي تربط الدليل (الدال + المدلول) بالمحيط الخارجي، ويجيب عن السؤال *لماذا؟*، (لماذا تمّ تقديم الجزائر سياحيا بهذه الطريقة؟)، أي أنه يحاول أن يرتبط بالنظام الاجتماعي وبالسياق السوسيوثقافي للفعل التسجيلي، وذلك من خلال استنطاق المعاني الكامنة أو الخفية، وفك رموزها وشيفراتها، وتفسير مدلولاتها وربطها مع ثقافة صناع العمل ورؤاهم.

في حين يُقصد *بالمرجع* ذلك السياق العام الذي تتشكل ضمنه الرسالة البصرية، ويشمل الخلفية التي بُني عليها العمل أحقيقيةٌ هي أم تخيلية؟ (حقيقيةٌ غالبًا في الأفلام التسجيلية وتحديدا

[1] جمال شعبان شاوش: **صورة الإرهاب في السينما الجزائرية - تحليل سيميولوجي لفيلمي المنارة ورشيدة**: رسالة مقدمة لنسل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2007، ص14.

في عينة دراستنا المكونة من ثلاثة أفلامٍ تسجيلية فرنسية تتناول الجزائر سياحيا)، وكذا مجموع الظروف المتعلقة بصانع الفيلم ومتلقيه، (وهما طرفا العلمية الاتصالية كما هو واضح).

وأخيرًا نجد *الثقافة*، والتي تتعلق بمدى ارتباط النص الفيلمي وعناصره التعيينية والتضمينية بثقافة المجتمع (أهي نابعةٌ منه أم موجهة إليه؟) وعن مدى اتفاق صاحب الرسالة الفيلمية مع متلقيها على قاموسٍ ثقافي ولغوي متقارب أو يكاد يكون متطابقا.

ولتحليل الأفلام تحليلاً نصيا تتم الاستعانة غالبا بأدوات وتقنيات متعددة، ينظر إليها غالبا على أنها "خطوات التحليل"، والتي تشمل:

أ- الأدوات الوصفية: *instruments descriptifs*: وتضم هذه الأدوات العناصر التالية:

1- **التقطيع التقني:** وهو مصطلحٌ يشير إلى وصف الفيلم في حالته النهائية، ويرتكز على نوعين اثنين من الوحدات هما اللقطات والمتتاليات، فالتقطيع التقني "عمليةٌ تكاد إلزامية في إنجاز وتحليل أيّ فيلم في حالته النهائية"[1]، (وإن كانت الدراسات البحثية مؤخرا باتت تميل إلى الاستغناء عن خطوة التقطيع التقني لأسباب نُفصل فيها لاحقاً)، فالتقطيع التقني هو مصطلح يشير أيضا إلى الكتابة السابقة للتصوير، يضمّ الكلمات والرسومات الأولية وما ستؤول إليه المعطيات التقنية لكل لقطة مرئية.

وإذا كانت الدراسات السيمويولجية الكيفية الحديثة تميل للاستغناء عن هذه "العودة إلى الكتابة السابقة"، فإنه لا بأس بالتعريج على أهم العناصر التي تؤخذ بعين الاعتبار عند التقطيع التقني:

أ- اللقطات *plans*: وتشمل على رقم اللقطة، سلم اللقطات، زاوية التصوير، وحركات الكاميرا.

ب- شريط *الصوت* *bande sons*: ويشمل الموسيقى، الصوت والحوار، والمؤثرات الصوتية.

جـ- شريط *الصورة* *bande image*: ويشمل على محتوى الصورة، الشخصيات، المكان والأشياء.

[1] سامية عزي: **أهمية الأرشيف السمعي البصري في بناء الذاكرة الوطنية عبر الأفلام،دراسة تحليلية لفيلم الزردة**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الإعلام والاتصال جامعة الجزائر، 2013، ص 19.

2- *التجزئة segmentation*: وتتمثل هذه التقنية في عملية تحديد المتتاليات وهي لفظٌ لغويٌ سينماتوغرافي يشير إلى تسلسل وتتابع اللقطات التي تشكل وحدةً روائيةً، وتتكون المتتالية الواحدة بدورها من عدة لقطاتٍ، والتي هي أصغر جزء في السلسلة الفيلمية.

3-وصف صورالفيلم *description des images*: وتعني تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني التي يحتويها الفيلم إلى لغة مكتوبة، بحيث تعطي هذه الخطوة التفاصيل الخاصة بمحتوى الصورة.[1]

ومن المهم بمكمنٍ الإشارة إلى أنّ الباحث قد قام بالاستغناء عن خطوة التقطيع التقني كما أسلفنا الذكر لأسباب عديدة، يمكن إيجازها في ثلاث نقاطٍ أساسية هي:

أولها، أنّ الدراسات التحليلية السيميولجية، باتت خلال السنوات الأخيرة تعتمد كثيرا على التحليل والتفسير واستقراء المضامين الخفيّة، خاصة مع تثبيت هذا النوع من الدراسات على نطاقٍ واسعٍ في بحوث علوم الإعلام والاتصال لجذورٍ متينة في الحقول البحثية الكيفية، وبالتالي صار التركيز على المقاربات التحليلية هو الأهم، فهدف جداول التقطيع التقني تذكيريٌّ بحتٌ، يسمح لنا بأخذ نظرةٍ عامةٍ حول المقطع محلّ التحليل، وتحديد ما فيه دون تفسير أو تحليلٍ، شأنها في ذلك شأن *المستوى التعييني* من المقاربة البارثية التي وضعها رولان بارث وتُنسب إليه، فالغاية من التقطيع التقني إنما هي نقل الفيلم إلى حالته الأولى وإرجاعه إلى نصٍ مكتوبٍ، أي القيام بعملية عكسية تؤدّي هدفاً توضيحيا فقط حول نوعية المشاهد ومدتها وحركة الكاميرا فيها، وهو ما يمكن استدراكه في المستوى التعييني لتحليل المقطع المختار.

ثانيها: أنّ المقاربة البارثية (نسبة الى رولان بارث)، والتي تعتمد في طورها الأول على مستوى تعييني بحت، إنما تقوم بوصف المقطع محل التحليل وصفًا كاملا شاملا، يُتَناول فيه كل شيء في المقطع المحلل، من محتويات المشاهد والشخصيات الحاضرة فيها وطبيعة اللقطات والحوار والتعليق الصوتي والموسيقى التصويرية المرافقة، والتي أُضيف إليها في الدراسات البحثية اللاحقة عناصر أخرى بسيطة (لكنها مهمة) -اقتبست في أغلبها من جداول التقطيع التقني- مثل مدة اللقطة وحجمها، وزاوية تصويرها، فبات من الشائع احتواء المستوى

[1] رحموني لبنى: **صورة الذات والآخر في السينما الجزائرية، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام السينمائية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة قسنطينة 3، 2017، ص 46.

التعييني على وصفٍ تامٍ لمحتوى المشاهد بالإضافة إلى العناصر التقليدية الأخرى التي يضمّها التقطيع التقني من حركات كاميرا وزوايا تصويرٍ.

فمؤيدو هذا التيار، يرون بأنّ كلاً من المستوى التعييني لمقاربة رولان بارث السيميائية، وجداول التقطيع التقني يشتركان في نفس الهدف، وهو وصف الحدث الذي يتناوله المقطع محلّ التحليل بطريقة وصفيةٍ كتابيةٍ، إنما يختلفان فقط في طريقة التعبير، فجداول التقطيع التقني تأخذ *طابعًا عمليًا* من خلال الوصف المُعتمِد على ملء خانات مُقسّمة على شريطي الصوت والصورة والحوارات الدائرة وسطها، مع تحديد نوع اللقطات فيها وزوايا تصويرها، في حين أنّ المستوى التعييني يصف هو الآخر هذا المحتوى لكن بطريقة نثرية مباشرة يمتاز بها الأسلوب الوصفي المنتشر بشكل واسعٍ في الدراسات الإعلامية، بل إنّ هناك من ذهب أبعد من ذلك وقال أنّ محتوى جداول التقطيع التقني ومحتوى المستوى التعييني *هما وجهان لعملة واحدةٍ*، وأنهما تكرارٌ لا طائل منه في كثيرٍ من الأحيان، ويُشجع اليوم عديد الباحثين والأساتذة الجامعيين المتمرّسين في هذا النوع من الدراسات طلبتهم في الدراسات العليا على الاستغناء عن جداول التقطيع التقني، مع أخذ مميزاتها (مدة اللقطة ونوعها وزاوية التقاطها وحركة الكاميرا المعبرة عنها) ودمجها مع محتوى التحليل التعييني، تلافياً للتكرار أو الحشو المبتذل، واستغلالها في إثراء المستوى التضميني وتحليلاته وإعطاء قيمة للبحث من خلال النوعية، لا من خلال التكرار والحشو غير المفيد.

وثالثا، في كون الجانب التقطيعي لبعضٍ من هذه الأفلام متاحٌ بالفعل للإطلاع على الانترنت بشكل كامل باللغة الفرنسية، ويضمّ وصفًا مفصّلاً لجميع المشاهد ومدتها والتعليق المرافق لها، ولا يحتاج سوى لفتح حساب والتسجيل في موقع الشركة وملء بيانات شخصية ودفع اشتراك رمزي للوصول إلى النسخة التي تتيحها الشركة المنتجة.

ب-الادوات الاستشهادية *instruments citationnels*: وتضم نسخةً من الفيلم وعملية الوقوف عند الصورة.

1- **نسخة من الفيلم:** وهي التقنية الأولى المستخدمة في الأدوات الاستشهادية لتحليل الأفلام، هدفها عرض الأشياء بشكل دقيقٍ وتسهيل عملية التحكم في التحليل باستخدام

تقنيات أخرى تساعد على فحص هذه النسخة، كالتصوير البطيء والقيام بعملية وقوفٍ عند الصورة.

2- **الوقوف عند الصورة أو الفوتوغرامات:** وتعني عملية التوقف التي نُحدثها على مستوى الصورة أثناء التحليل، وتكمن قيمتها في أنها تسمح لنا باكتشاف أدق وأبسط الدلائل والعناصر التحليلية التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب لقطات الفيلم، كما يمكن اعتبارها كنمط أو نوع خاص لتحليل الأفلام، يقوم على تجميدٍ مؤقتٍ للقطات أثناء تعاقبها، بشكل يسمح بقراءة الصورة واستخراج أهم مكوناتها.

3- وأخيراً، **ملخصاً عن الفيلم وبطاقةً تقنية عنه.**[1]

جـ- الأدوات الوثائقية : وتشمل المعلومات السابقة واللاحقة لبث الفيلم:

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

2- **المعلومات اللاحقة للبث:** وتشمل المعلومات المتعلقة بالتوزيع، عدد النسخ الموزعة، أماكن البيع، النشر، والمعلومات المتعلقة بالتحليل والنقد.[2]

وتندرج جميع هذه الخطوات المذكورة أعلاه ضمن **التحليل التعييني** للمقاطع التي تم انتقائها من مجموع الأفلام المُشكّلة لعينة الدراسة.

وفي تحليلنا السيميولوجي للأفلام التسجيلية الفرنسية المنتقاة، سنقوم بدايةً بمشاهدة كل فيلم منها لعدة مرات من أجل رصد الأفكار الرئيسية للفيلم محل التحليل، ومعرفة أهم التفاصيل والأفكار التي يضُمُّها، بعدها سيتم تحديد أهم المقاطع والمتتاليات المناسبة للدراسة، وذلك باستخدام تقنية التصوير البطيء، ومن ثمة توظيف تقنية الوقوف على الصورة (الفوتوغرام) بهدف فحص ومعاينة ومعرفة عناصر الصورة بدقة والتحكم في التحليل بقراءة الصورة قراءةً خاصة، بتحويل العناصر والدلائل التي تحتويها الصورة إلى بيانات وعناصر مكتوبة، وهي المرحلة الأولى في التحليل أي **المستوى التعييني** والذي يجيبنا عادةً عن سؤال **ماذا؟**، ثم تأتي المرحلة الثانية في التحليل والمتعلقة بتحديد **المستوى التضميني** بطرح السؤال **لماذا؟**، وسنقوم بالتعبير عن هذه المستويات من خلال القيام بعملية تحليلية نصية للفيلم بإتباع أدوات التحليل الفيلمي ثم تحليل

[1] جاك امون وميشيال ماري، **تحليل الأفلام**، مرجع سبق ذكره، ص ص 78 85.
[2] جاك أمون وميشيال ماري، **تحليل الأفلام**، نفس المرجع، ص ص 86 88.

الصورة، على أن يتم في المستوى التضميني التطرق إلى تحليل الشفرات البصرية المتنوعة، كزوايا التصوير وسلم اللقطات ودلالات الصورة، بالإضافة إلى تجسيد الشفرات السينماتوغرافية والتعمق في معاني الصورة والقيم الرمزية والأيقونية المُعبر عنها، وسنركز أيضا على المستوى الالسني اللغوي، باهتمامنا بالنص الفيلمي، على أن نقوم ختاماً بشرح وتفسير الأبعاد الدلالية والمعاني غير المباشرة للنص الفيلمي.

فمن خلال كل هذه المراحل، يمكننا استخراج المحتوى التعييني للفيلم (أي الشكل الجلي منه للعيان)، ثم التحليل التضميني الذي يمكن كشفه من خلال ربط الجانب الوصفي لصور الفيلم بالبعد الإيديولوجي والضمني، وتحديد التفاعلات التي تحدث بين وحدات التحليل فيما بينها، وبالتالي الوصول إلى معرفة مختلف المعاني والدلائل المتعلقة بصورة الجزائر السياحية في الأفلام التسجيلية الفرنسية.

6 مجتمع وعينة الدراسة:

من المتفق عليه أن دراسة مجتمع البحث ككل هو أمر ممكنٌ لكنه يبقى صعباً ومعقداً، خاصة إذا ما كان هذا المجتمع البحثي يتسم بصفتي الضخامة والإتساع، والذي "يشمل جميع المشاهدات موضع الدراسة دون استثناء أو كافة مفردات الدراسة"[1] ومكمن الصعوبة في ذلك يعود لما يتطلبه من جهدٍ ووقتٍ وموارد للإحاطة بجميع مفردات البحث، فيستعين الباحث عادةً بالعينة لتسهيل مهمة البحث عليه واقتصاد الجهد والوقت، والوصول إلى نتائج قابلة للتعميم على جميع مفردات المجتمع البحثي متى ما كانت عينته هذه تمثيلية، أمّا العينة وفي تعريفٍ بسيط لها فهي "عددٌ محدود من المفردات التي سيتعامل معها الباحث منهجيا، ويشترط في هذه العينة أن تكون ممثلة لمجتمع البحث في الخصائص والسمات التي يوصف من خلالها هذا المجتمع".[2]

وتكون هذه العينة إمّا احتماليةً أو غير احتمالية، ويندرج تحت العينات غير الاحتمالية عديد الأنواع الفرعية، لعلّ أهمها وأشهرها العينة العمدية، والتي تُعرّف على أنها "كلّ عينةٍ يقوم الباحث باختيار مفرداتها بطريقة تحكّمية لا مجال فيها للصدفة، يقوم هو شخصيًا بانتقاء المفردات الممثلة أكثر من غيرها تبعاً لما يبحث عنه من معلومات وبيانات، لإدراكه المسبق

[1] منال هلال المزاهرة: **مناهج البحث الإعلامي**، دار المسيرة للطابعة والنشر، عمان، 2014، ص 112.
[2] محمد عبد الحميد: **البحث العلمي في الدراسات الإعلامية**، عالم الكتاب، القاهرة، 2000، ص 133.

ومعرفته الجيدة لمجتمع البحث ولعناصره الهامة التي تمثل مجتمع البحث تمثيلا صحيحاً"[1]. فالباحث إذاً يختار مجموعة من الوحدات التي تُمثل جزءًا من المجتمع البحثي العام ويقوم بدراستها للوصول إلى نتائج عملية لدراسته.

وعليه، فإنّ مرحلة اختيار وتحديد مفردات العينة تحديدًا دقيقاً تمثّل خطوة عالية الأهمية في البحث وحسن تقدمه.

ومن هذا المنطلق، فإنّ موضوع دراستنا الذي يتناول "الصورة السميولوجية المقدمة عن الجزائر سياحياً في الأفلام التسجيلية الفرنسية، يَضْبطُ على أساسه مجتمع بحثنا بمجموع الأفلام التسجيلية الفرنسية التي تناولت الجزائر سياحياً وجسّدت صورتها السياحية ومقوماتها بإيجابياتها وسلبياتها.

وقد تمّ اختيار الأعمال محل الدراسة كعينة بحثية لاعتبارات عديدة، أهمها:

- أنّ لها علاقة مباشرة بموضوع الدراسة، وهو صورة الجزائر السياحية في الأفلام التسجيلية الفرنسية.
- أنّ هذه الأعمال هي إنتاجات فيلمية تسجيلية فرنسية جديدة في مجملها، مرتبطةٌ بالمتغير التابع من دراستنا.
- الحملة النقدية الإيجابية جدا التي رافقت عرض هذه الأعمال، والنجاح الجماهيري العريض الذي نالته.
- أنّ هذه الأفلام تمثل تمظهراً لموجةٍ وتوجّهٍ جديدين للأفلام التسجيلية الفرنسية.
- أنّ لصنّاع هذه الأعمال مجموعةً من القناعات والأفكار والآراء والتوجهات التي قاموا بإسقاطها في هذه الافلام، والتي تستحق التفكيك والدراسة والفهم.
- تضم هذه الأفلام التسجيلية الفرنسية رسائل عديدة ظاهرةً وخفيةً، تُحاول بثّها وإقناع المتلقين بها.

أما الأعمال السياحية الفرنسية الثلاث التي سنحلل صورة الجزائر السياحية من خلالها فهي: *L'Algérie vu du ciel, l'Algérie la mer retrouvée, un été en Algérie*

[1] أحمد بن مرسلي: **مناهج البحث العلمي في علوم الاعلام والاتصال**، ط4، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010، ص 195.

7. **ضبط مفاهيم ومصطلحات الدراسة**:

إنّ تحديداً أدق للدراسة وأهدافها وغاياتها، يستلزم منا ضبطاً دقيقاً لمفاهيم ومصطلحات هذه الدراسة بمستوياتها اللغوية والاصطلاحية والإجرائية، وقد تمّ وضع أربعة مفاهيم أساسية لاعتمادها في هذه الدراسة، وهي الصورة والصورة الذهنية، والفيلم التسجيلي والسياحة:

أ- **مفهوم الصورة**:

قبل الحديث عن الصورة الذهنية والتي تمثل اهتمامنا الأساسي في دراستنا هذه، فإنه من المهم قبلاً التعريج على مفهوم الصورة بشكل عام، حيث أنّ الصورة في اللغة هي الشكل والصفة والنوع. حسب ما ورد في "لسان العرب" لابن منظور في مادة (ص، و، ر)[1]، ولها في عُرف العلماء معانٍ عدة، هي:

1. الصورة بمعنى الشكل الهندسي، المؤلف من الأبعاد التي تتحدد بها نهايات الجسم، كصورة الشمع المفرغ في قالب، فهي شكله، ومن قبيل ذلك الأنف والجبل والغيم، وما يدل على الأوضاع الملحوظة في هذه الأجسام، كالاستدارة والاستقامة والاعوجاج.
2. الصورة بمعنى الصفة التي يكون عليها الشيء، كما في قول نبيّنا "إنّ الله خلق آدم على صورته".
3. الصورة بمعنى النوع، فيقال: هذا الأمر على ثلاث صور، أي على ثلاثة أنواع.
4. أو تطلق على ترتيب الأشكال ووضع بعضها مع بعض، واختلاف تركيبها وتسمى بالصورة المخصوصة.
5. كما تطلق على ترتيب المعاني المجردة، فيقال صورة المسألة، وصورة السؤال والجواب.
6. أو تطلق على ما يجب أن يكون عليه الشيء حتى يكون مطابقا للشروط القانونية، كصورة العقد، فهي شكله الكامل.
7. أو تطلق أخيرا على ما يرسمه المصور بالقلم أو آلة التصوير، أو ارتسام خيال الشيء في المرآة.[2]

وما لوحظ على تعريفات جميل صليبا السبع للصورة أعلاه، أنها قد ركزت بشكل عام على أنّ الصورة تأتي على جانبين إثنين حصراً:

- الصورة كشيء حسي مادي ملموس.

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، المجلد 10، دار صادر، بيروت، د س ن، ص 2623.

[2] جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص ص 741 742.

- والصورة كشيء معنوي غير ملموس.

أين نلاحظ أنه تمّ إغفال جانب آخر مهم جدًا، وهو ذلك المتعلق بدلالات الصورة وإيحاءاتها وما تثيره في ذهن القارئ أو الرائي (أو ما يعرف بالصورة الذهنية والتي سنتناولها لاحقاً)، مع كل ما تضمه هذه الأخيرة من قراءات، قد نخلص إليها من خلال دلالات الصور.

أمّا في اللغة اللاتينية فإنّ *كلمة image* تعود إلى أصولٍ إغريقية مأخوذة من كلمة *imatri*، والتي تعني الشبه والتمثيل *بالواقع Représentation*، ويفيد معناها الاصطلاحي بالنسخ والتمثيل، وتكون إما ثنائية بالرسم والتصوير، أو ثلاثية الأبعاد بالنقوش أو التماثيل، أو التمثيل العقلي وفي كونها نسخةً مكررة في الدماغ[1]، وهذا التعريف يحيلنا إلى "لا مادية الصورة" وجانبها الذهني، فهي في هذا التعريف وسيلةٌ لخلق وتحقيق انطباعٍ معين لدى المتلقي، وهو ما يهمنا أكثر من أجل الوصول إلى مصطلح الصورة الذهنية.

ب- مفهوم الصورة الذهنية:

تُعرّف الصورة الذهنية بأنها "ذلك الانطباع الذي يُكونه الفرد عن الأشياء المحيطة به، متأثراً بالمعلومات المخزنة عنها وفهمه لها"[2]، وذلك وفقا للموسوعة الإعلامية لمحمد منير حجاب.

في حين يرى الباحث ك. بلدنج في كتابه "الصورة" أنّ الصورة الذهنية هي "عملية تفاعل معرفة الإنسان بعدة عوامل، كالمكان الذي يحيا فيه الفرد، موقعه من العالم الخارجي، العلاقات الشخصية، وروابط الأسرة والحيوان والجيران، والأصدقاء المحيطين به، والزمان والمعلومات التاريخية والاجتماعية التي يحصل عليها"[3].

إنّ التعريفين السابقين يحيلاننا إلى فكرة مهمة، مفادها أنه عادةً ما تكون الصورة الذهنية محاكاة لأشياء كانت لنا بها تجربة سابقة رغم أن ذلك ليس شرطا قاراً، أي أن هناك صوراً ذهنية لم تكن لنا بها معرفة سابقة ومع ذلك تشكلت في أذهاننا، ولعلّ صور الخيال العلمي أو الكائنات الفضائية وأصوات الديناصورات خير مثال على ذلك، والتي تقوم عادة على محاكاة خيالية يقوم فيها المرء بإحداث اسقاطات ذهنية معينة.

---

[1] بن عيسى الشيخ: **صورة الطبقة السياسية في الصحافة الجزائرية، دراسة وصفية تحليلية، يومية الخبر نموذجاً**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2005، ص 48.

[2] محمد منير حجاب: **الموسوعة الاعلامية**، دار الفجر للنشر، القاهرة، 2003، ص 14.

[3] عاطف عدلي العبد: **الاتصال والرأي العام**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1993، ص 286.

أما "الموسوعة البريطانية" فأوردت التعريف الذي جاء به "أس أو براي" والذي يرى أن الصورة الذهنية هي: "ذكريات شعورية تسترجع إدراكا ماضيًا –كاملاً أو مجزوءًا –، مع غياب المنبه (المؤثر) عن الإدراك"[1].

لكن هذا التعريف أيضا جاء مختزلاً، مبتوراً، وغير دقيق، فالصورة الذهنية ليست دائما استرجاعاً لما اختزنته الذاكرة، بل قد تتعداه إلى ما هو أعمق من ذلك، كما أن المنبّه قد يكون أحياناً مؤشرا قويا لظهور الصور الذهنية أو استرجاعها، فهو بالتالي لا يكون غائباً دائما.

في حين يذهب قاموس "ويبستر" في طبعته الثالثة أبعد من ذلك، فيراها بأنها "مفهومٌ عقلي شائعٌ بين أفراد جماعة معينة، يشير إلى اتجاه هذه الجماعة الأساسي نحو شخص معين، أو نظام ما، أو طبقة بعينها، أو فلسفة سياسية، أو قومية معينة، أو أي شخص آخر"، أي الصورة التي ترسم للآخر[2]، وإن كان يُعاب أو يؤخذ على هذا التعريف إغفاله لعوامل رسم وصناعة وتشكيل هذه الصورة، وكذلك النمط (أو الأنماط) الذي تتخذه، على أن نتوسع أكثر في ماهية الصورة الذهنية في الفصل الثاني من الإطار النظري لدراستنا هذه.

أما التعريف الذي ستتبناه هذه الدراسة عن الصورة الذهنية فسيكون ذلك الذي ذهب إليه علي عجوة، حين اعتبرها "الناتج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكون عند الأفراد، أو الجماعات إزاء شخص معين أو نظام معين، أو شعب أو جنس بعينه، أو منشأة أو مؤسسة أو منظمة محلية أو دولية أو مهنة معينة، أو أي شيء آخر، يمكن أن يكون له تأثير على حياة الإنسان، وتتكون هذه الانطباعات من خلال التجارب المباشرة، وغير المباشرة، وترتبط هذه التجارب بعواطف الأفراد واتجاهاتهم بغض النظر عن صحة المعلومات التي تتضمنها خلاصة هذه التجارب، وهي تمثل بالنسبة لأصحابها واقعا صادقا ينظرون من خلاله إلى ما حولهم، ويفهمونه أو يقدرونه على أساسها"[3].

فالصورة الذهنية هي تمثلات عقلية يشكلها الفرد حول شخص أو مجتمع، أو فكرة أو جهة ما، ويستحضرها الذهن متى ما حدث تنبيه خارجي يحيل إلى هذه التمثلات، والتي قد تكون تمثلات صحيحة موضوعية بنفس القدر الذي يحتمل أن تكون خاطئة مبتذلة.

---

[1]. **Encyclopedia Britannica: a new survey of universal knowledge**,V12 ; William Bonton publish, London; P 103 **ترجمة الباحث**

[2] علي عجوة: **العلاقات العامة والصورة الذهنية**، مرجع سبق ذكره، ص4

[3] علي عجوة: **العلاقات العامة والصورة الذهنية**، نفس المرجع السابق، ص 10.

جـ - الفيلم التسجيلي:

تُعرّفه موسوعة "شيرمر للسينما وتاريخها" بأنه "ذلك الوسيط الذي يعمل على التقاط الحياة في شكلها الخام"[1]، وهو تعريفٌ مختصرٌ ومكثفٌ للفيلم التسجيلي، ينظر إليه باعتباره وسيطا فنيا قبل أن يكون عملا تسجيلياً، أما كتاب تاريخ السينما فيعرّفه على أنه "أحد الأنواع الإبداعية المختلفة غير القصصية المعروضة على الشاشة[2]، وهو تعريفٌ يبدو أنه يركز على الجانب غير الروائي الذي يُميّز اتسجيليات.

وتعود الأصول الأولى للفيلم التسجيلي للتعبير الفرنسي *Documentaire* الذي يدلّ على التوثيق، أي أنّ الفيلم هنا يؤدي دور وثيقة ما، عن المكان أو الحدث، أو الشخص الذي يتناوله، ولهذا يميل بعض المترجمين العرب إلى استعمال عبارة الفيلم الوثائقي أكثر من التسجيلي[3]، رغم أنهما يؤديان نفس المعنى من الناحية العملية.

وتعني كلمة التسجيليات تلك "المضامين الفيلمية أو التلفزيونية التي تُسجّل مختلف مظاهر الحياة الطبيعية أو البشرية، حديثها وقديمها، في مختلف الأقطار، انطلاقاً من موضوع واحدٍ أو محور اهتمام واحدٍ، يُعَالَجُ بالصوت والصورة، مع توظيف هذه المضامين لتقنيات البحث والتوثيق في العلوم الانسانية والاجتماعية.."[4]. أين نلاحظ في هذا التعريف تركيزه على ثلاثية "التسجيل – الواقعية – والتوثيق"، بحيث أن الفيلم التسجيلي تلفزيونياً كان أو سينمائيا لا يخرج في حُلّته النهائية إلا إذا توفّرت فيه شروطٌ تتّحد مع بعضها البعض بدرجات متفاوتة من فيلم إلى آخر، لكنها تشترك في اهتمام صناع العمل في وجود موضوع يثير اهتمامهم ويقومون بتسجيله صوتاً وصورة مهما كان تاريخه أو موقعه مع ضرورة توثيقه والبحث فيه.

مع ضرورة تنويهنا إلى كون أصول الفيلم الوثائقي متشعّبة، ترجع بعضها حسب المتداول إلى الأخوين لوميير في فرنسا، واللذين أسّسا لهذا الفن دون قصدٍ منهما، بعد أن كانا يحاولان في الأصل تطوير عملية سينمائية تخيّلية تقوم على تحريك متتاليات من الصور، بيد أنّ أحد أعمالهما الأولى كان بعنوان *la vie même* الذي قام على تجميع مجموعة من الصور المنتقاة والمتلقطة من مختلف بقاع العالم وفق مبدأ كرونولوجي يقوم على احترام تسلسل الأحداث.

---

[1] باري كيث جرانت: **موسوعة السينما "شيرمر"** المجلد الثاني، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص 227.
[2] جيوفري نوويل سميث: **تاريخ السينما في العالم**، المجلد الاول، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص605.
[3] ايمن عبد الحليم نصار: **إعداد البرامج الوثائقية**، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان،2007، ص14
[4] عبد القادر بن شيخ: **البرامج الوثائقية والتسجيلية في البرمجة التلفزيونية العربية**، مجلة اتحاد الاذاعات العربية، عدد 2، القاهرة، 2007، ص 66.

على أن يتم التفصيل أكثر في هذه النقاط، سواءً تعريف الفيلم التسجيلي أو تاريخ نشأته في الجانب النظري من دراستنا.

أمّا التعريف الاصطلاحي الذي ستتبناه هذه الدراسة، فسيكون ذلك الذي وضعه فورست هاردي حين وصفه بأنه "معالجة الأحداث الواقعية الجارية بخلقٍ فنيّ"[1]، وهو التعريف الذي اقتبسه ف. هاردي في الأصل من مقال شهير ظهر على صفحات صحيفة "النيويورك صن" بعنوان "سينما الوثائقيات" وقّعه الناقد جون غريرسون، أين اختصر هذا التعريف المبسط فن الأفلام التسجيلية في كونها تركز على عنصرين اثنين، أولهما اعتمادها على الأحداث الواقعية في مواضيعها وابتعادها عن الخيال أو توظيفه، أما ثانيهما فيتمثل في تقديم هذه الأحداث الواقعية بلمسة فنية جمالية.

د: السياحة

على المستوى اللغوي فقد اشتقت كلمة السياحة من الفعل ساح، يسيح، سيحا وسيحاناً سياحة وسيوحًا، والذي يدل على جملة من المعاني: فنقول الماء ساح بمعنى جرى وسال، الظل بمعنى تحرك، في الأرض بمعنى ذهب وطاف فيها تنزهاً، أو نقول ذهب للبلاد للتعبد.."[2]

أما اصطلاحا فيمكننا البدء بواحدٍ من أقدم تعاريف السياحة خلال العصر الحديث، والذي وضعه الألماني جوبير فروبلير عام 1905، حين عرّف السياحة بأنها "ظاهرة من ظواهر عصرنا المنبثقة من الحاجة المتزايدة للراحة وإلى تغيير الهواء والإحساس بجمال الطبيعة والشعور بالبهجة والمتعة من الإقامة في مناطق لها طبيعتها الخاصة، وأيضا إلى نمو الاتصالات بين شعوب مختلفة من الجماعات الإنسانية، وهي الاتصالات التي كانت ثمرة لاتساع نطاق التجارة والصناعة ووسائل النقل"[3].

وقد تعرف كذلك بأنها "نشاطٌ اجتماعي إنساني يقوم به الفرد عبر التنقل من بلد إلى آخر للاستطلاع والاستكشاف وقبلهما للتنزه"[4]، غير أنّ الملاحظ على هذا التعريف أنه يستند أساسا على الزاوية الاجتماعية للعملية السياحية، في حين أنه يُهمل باقي الزوايا على الرغم من أهميتها البالغة (اقتصاديا وثقافيا وحتى بيئيا ودينيا)، في حين خرجت نتائج مؤتمر الأمم المتحدة للسياحة والأسفار والمنعقد بروما، بتقريرٍ نهائيٍّ، جاء في ديباجته تعريفٌ للسياحة على أنها "تنقل الفرد

[1] فورست هاردي: **السينما التسجيلية عند غريرسون**، ترجمة التهامي صلاح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د س ن، ص 5.
[2] جبران مسعود: **معجم الرائد**، ط 7، دار العلم للملايين، بيروت، 1992، ص 426.
[3] محمود كامل: **السياحة الحديثة – علما وتطبيقا**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1975، ص 16.
[4] خالد بن عبد الرحمن آل دغيم: **الإعلام السياحي وتنمية السياحة الوطنية**، نبلاء ناشرون ودار أسامة للنشر، عمان، 2014، ص 13.

من مكان إقامته إلى مكان آخر لمدةٍ لا تقل عن 24 ساعة ولا تزيد عن 12 شهراً، إما بهدف الترفيه أو للعلاج أو غيرها"[1]، أين ركز هذا التعريف على مدة "تغيّب" الفرد حتى نعتبرها سياحةً، وإشارته أيضا لأهداف العملية السياحية أو أنواعها.

أما عن التعريف الإجرائي الذي ستعتمده هذه الدراسة، فسيكون ذلك الذي وضعته جمعية التسويق الأمريكية حين عرفت السياحة بأنها "مجموعة الظواهر ذات الطابع الاقتصادي التي تترتب على وصول المسافرين إلى منطقة ما أو دولة معينة وإقامتهم فيها ورحيلهم عنها وهي الظواهر التي تترابط بالتبعية"[2]، وقد تمّ تبني هذا التعريف على اعتبار أنه جاء شاملا ومختصرا ومكثفاً، وتحضر فيه جميع مقومات السياحة وعناصرها.

على أن يتم التفصيل في هذه العناصر والمقومات والأنواع في الجانب النظري لدراستنا هذه.

8 حدود الدراسة:

سوف تقتصر دراستنا الكيفية السيميولوجية هذه التي تمّ انجازها خلال ثلاث سنوات على تحليل عينة قصدية قِوامها ثلاثة أفلام تسجيلية فرنسية قدّمت الجزائر سياحيًا وحاولت بناء صورة فيلمية ذهنية عنها وهي: *L'Algérie vu du ciel, l'Algérie la mer retrouvée, un été en Algérie*، والتي تمّ اختيارها بطريقة قصدية بما يتماشى والهدف الأساسي المتوخى من دراستنا هذه وهو التعرف على صورة الجزائر السياحية من وجهة نظرٍ تسجيليةٍ فرنسيةٍ وتفكيك الخلفيات الإخراجية لصناع هذه الأفلام ومدى تعبيرها عن مقوّمات الجزائر السياحية.

9- الدراسات السابقة و/أو المشابهة:

من المتفق عليه أنّ الباحث وفي طريقه لإنجاز دراسته فإنه يمرّ جبراً على مجموعة من الدراسات السابقة المتعلقة بموضوعه أو القريبة منه على الأقل، ويتم ذلك تحت غطاء مبدأي "التقاطعية" و"التراكمية" اللذين يمتاز بهما البحث العلمي، بما يسمح للباحث بترتيب أفكاره ووضعها في سياقها الصحيح، وتلافي تكرار الأخطاء السابقة أو إعادة نفس إجراءاتها، "فيعمد الباحث إلى استعراض الدراسات السابقة والمشابهة حول موضوع دراسته والاستفادة من نتائجها

[1] محيي محمد مسعد: **الاطار القانوني للنشاط السياحي والفندقي**، المكتب العربي الحديث، القاهرة، د س ن، ص 61.
[2] ماهر عبد العزيز: **صناعة السياحة الاساسيات والمبادئ**، دار زهران للنشر، عمان، 1997، ص 22.

وخبراتها الميدانية والعلمية حتى لا يقع في نفس الأخطاء، ولكي لا يكرر الأخطاء نفسها، أو لينطلق من حيث انتهت هذه الدراسات"[1].

وعن أهمية مراجعة الدراسات السابقة، فيُلخصها الثنائي بوب ماتيوز وليز روس في كونها "تساعد الباحث في عملية التحليل النقدي للموقف الراهن في مجال البحث، من خلال الإحاطة بما هو معروف *فعلاً* عن موضوع البحث، وعدم تكرار البحوث التي أُجريت بالفعل (إلا في حالة ما أراد الباحث معالجة نفس القضية أو نفس البيانات لكن بطريقة مختلفة)، كما يُقصد بها تقييم الوضع الراهن للموضوع، عبر معرفة ما الذي دُرِس بالفعل وما الذي يتعيّن دراسته مستقبلاً، أو حتى اكتشاف الثغرات والنقائص في هذه الدراسات السابقة، وبطبيعة الحال التعرف على الاتجاهات النظرية والمنهجية التي تبناها الباحثون السابقون وإلى أي مدى حققت هذه الاتجاهات نجاحاً، ثم القيام بالمقارنة والمقابلة بين شتى المصادر وآراء الخبراء، ومن ثمة وضع البحث العلمي في سياقه"[2].

وقد تقاطع الباحث أثناء عملية جمعه لمادته العلمية ومراجعته للتراث العلمي المرتبط بموضوع دراسته مع عديد الدراسات السابقة أو المشابهة والقريبة على الأقل لموضوع دراستنا هذه، والتي فضّلنا تبويبها إلى دراسات متعلقة بمتغير صورة الجزائر الفيلمية، وأخرى متعلقة بمتغير الأفلام التسجيلية، وثالثةٍ أخيرة متعلّقة بدراساتٍ حول الوجهة السياحية الجزائرية.

أولا: **الدراسات المتعلقة بمتغير صورة الجزائر السينمائية الفيلمية**: وهي الدراسات العلمية التي لم تُركّز فقط على صورة الجزائر "جغرافياً" بقدر ما ركزت عليها كمادة فيلمية، سواءً من حيث الهوية أو الذاكرة أو كفضاءٍ.

الدراسة الأولى: وجاءت تحت عنوان "**صورة الجزائر في السينما**"، دراسة تحليلية سميولوجية لعينة من الأفلام المنتجة بين عامي 1990 و2007، للباحثة شفيقة جوباني، وهي رسالةٌ مقدمةٌ لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر، وتمّت مناقشتها سنة 2010[3].

[1] عدنان أحمد مسلم و أمين صلاح عبد الرحيم: **دليل الباحث في البحث الاجتماعي**، مكتبة العبيكان، الرياض، 2011، ص40.
[2] بوب ماتيوز وليز روس: **الدليل العملي لمناهج البحث في العلوم الاجتماعية**، ترجمة محمد الجوهري، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، 2016، ص ص 212 213.
[3] شفيقة جوباني: **صورة الجزائر في السينما، دراسة تحليلية سميولوجية لعينة من الأفلام المنتجة بين عامي 1990 و2007**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، الجزائر 2010.

أين حاولت الباحثة في هذه الدراسة تقديم قراءةٍ في مضامين الأفلام الروائية المقدمة عن الجزائر ضمن عينةٍ من الأفلام السينمائية المنجزة على مدار سبعة عشر عاما، وتحديداً بين عامي 1990 و2007، مع التركيز على تلك المُنجزة في إطار الأفلام المشتركة بين الجزائر وفرنسا، ولفهم هذه الصورة قامت الباحثة بطرح مجموعة من التساؤلات، وكانت هذه أهمها:

- كيف وظفت الثورة الجزائرية السينما؟
- ما هي الاهتمامات الأساسية للسينما الجزائرية بعد الاستقلال؟
- ما هي أهم التغيرات التي عرفها قطاع السينما في الجزائر؟
- ما هي الصورة التي عكستها هذه الأفلام المنجزة بين عامي 1990 و2007؟

وفي محاولةٍ لتقديم إجابات علمية كافية لتساؤلات هذه الدراسة، اعتمدت الباحثة في ذلك على مقاربة التحليل السيميولوجي، والتي اعتمدت فيها على منهج التحليل النصي عند رولان بارث، الذي طبقته على عينة قصدية قوامها أربعة أفلامٍ من الإنتاجات السينمائية المشتركة بين الجزائر وفرنسا، والمُقدمة خلال الفترة الزمنية التي تغطيها الدراسة، والتي عكست في طيّاتها صورة معينة عن الجزائر، وتضم العينة التي انتقتها الباحثة الأفلام التالية: ديليس بالوما، العالم الآخر، حكايا الوادي، وخراطيش غولواز.

وبعد القيام بمختلف الإجراءات البحثية على هذه العينة توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج، هذه أبرزها:

- عدم منطقية الطرح الفيلمي، بحيث أنّ أغلب مخرجي هذه الأفلام قاموا ببناء قصصهم اعتمادا على أفكارٍ جاءت بعيدة كلياً عن واقع المجتمع الجزائري، وهو الأمر الذي جعلها غير مقنعة كثيرًا للمشاهدين.
- اعتمدت الأفلام الأربعة محل التحليل على اللغة الفرنسية كلغة أساسية في حواراتها، بحيث تسود الفرنسية "الممتازة" خطابات جميع الممثلين، في حين أن اللهجة الجزائرية الدارجة كانت تُوظف عرضياً وذلك لأغراض فكاهية فقط في الغالب.
- استهزأت هذه الأفلام بالدين الإسلامي كثيراً، ومجّدت في محطات عديدة اليهود وقدمتهم على أنهم أشخاص مميزون جذابون.
- هذه الأفلام ترى أن الاستعمار لم يكن اضطهاداً بحتاً، بل كان حاملاً للحضارة ومزاياها وناقلا أمينًا لها للجزائر.

الدراسة الثانية: وجاءت تحت عنوان "**صورة الريف الجزائري في السينما الاستعمارية : الصورة والإيديولوجيا**"، والتي أعدها الباحث شرايطية عيسى، وأشرف عليها البروفيسور زهير احدادن، ضمن متطلبات الحصول على شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، من معهد علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر، سنة 1998.[1]

وعلى الرغم من حالة التقادم النسبي التي قد تكون مسّت هذه الدراسة القيّمة، إلاّ أنّ الجهد الكبير المبذول فيها، والمعلومات الموسوعية التي تضمّنتها، والكمّ الهائل من التفاصيل التي تتناول التجربة السينمائية التسجيلية والروائية الفرنسية خلال الفترة الاستعمارية، من حيث الصورة وكذلك من حيث الايدولوجيا التي بنيت عليها هذه الأفلام، ليس عن الريف فقط، بل عن الجزائر ككل، باعتبار هذه الأخيرة كانت خلال فترة الاستعمار "بلاداً ريفية" أكثر منها مدنية أو حضرية. ومع التحليل العلمي عالي المستوى الذي قدمه الطالب شرايطية عيسى، والذي بات اليوم بروفيسوراً قديرًا، وبالنظر للجهد المضني الذي بذلناه أثناء إعدادنا بحثنا هذا من أجل الحصول على نسخةٍ من هذه المذكرة لاستعمالها في الجانب النظري من دراستنا هذه رغم مرور سنوات على انجازها، خاصةً أنها من الدراسات الرائدة والقليلة التي درست صورة الجزائر الريفية في الأعمال الفيلمية السينمائية الاستعمارية، وهي العوامل التي جعلت منها وثيقةً تاريخيةً بامتياز، فكان من المهم بمكمنٍ أن تجد هذه الدراسة موطئ قدمٍ لها ضمن الدراسات السابقة المتعلقة بمتغير صورة الجزائر، رغم مرور أكثر من عقدين من الزمن على إنجازها، وهي الدراسة التي طرح فيها صاحبها إشكاليةً رئيسية ملخصها: ما الصورة المقدمة عن الريف الجزائري في السينما الاستعمارية، وما الإيدولوجيا التي استندت عليها تلك الأفلام في تقديم الريف الجزائري وسُكانه سينمائيا؟

أما التساؤلات الفرعية لهذه الدراسة فكانت كالتالي:

- ما المقصود بالصورة الفنية السينمائية؟
- ما هي الصورة الفنية التي قدمتها السينما الاستعمارية عن الريف الجزائري من حيث العناصر والقوى الاجتماعية التي عرفتها؟
- ما علاقة هذه الصورة بالواقع الحقيقي الذي مرّ به الريف الجزائري؟

[1] شرايطية عيسى: **صورة الريف الجزائري في السينما الاستعمارية: الصورة والايديولجيا**، مذكرة مقدمة ضمن متطلبات الحصول على شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، من معهد علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1998.

- ما الخطاب الإيديولوجي الضمني الذي قدمته هذه الصورة؟ وما أهم المصادر الفنية التي اعتمد عليها هذا الخطاب وخصائصه، وما علاقته مع الإيدولوجيا الاستعمارية؟

اشتغل الباحث في دراسته الموسوعية هذه على مستويات منهجية ثلاث، تتمثل أولاً في المستوى التحليلي السيميولجي، حين عمد إلى تحليل الرموز السينماتوغرافية للصور الفيلمية المقدمة كما سماها الباحث، ثم مستوىً منهجيًا ثانيا باعتماده تحليلاً نصيًا حسب المقاربة التي وضعها الفرنسي كريستيان ماتز ضمن أبجديات "سوسيولوجيا السينما"، وتفكيك علاقة السينما بالأرض (وتحديدا الريف)، وتحليل الصور البشرية المقدمة عن الريفيين، عمالاً كانوا أم نساءً أم ثواراً، مع توظيفه للمنهج المسحي في المستوى الثالث، بحيث أجرى الباحث دراسةً مسحيةً وصفيةً كاملةً على جميع الأفلام التسجيلية والروائية التي أُنجزت خلال الفترة الاستعمارية وتناولت الريف الجزائري ضمن مواضيعها الأساسية، وقد سمحت هذه الأدوات والمقاربات التي اعتمدها الباحث بوصوله إلى نتائج عديدة، نكتفي أدناه بذكر أهمها:

- صورت السينما الاستعمارية القوى الاجتماعية الريفية المرتبطة بها عضويًا، والتي تضم المعمرين والمبشرين والعساكر تصويرًا إيجابيًا، يصل حد التقديس أحياناً، باعتبار هذه القوى هي التي أسّست لبسط النفوذ الاستعماري في الريف الجزائري، في حين قُدِّمت صورة القوى الاجتماعية المعادية للاستعمار بصورةٍ فيلميةٍ سلبيةٍ تصل حدّ الشيطنة، والإقصاء، مع إصرار أغلب الأفلام –التسجيليّ منها والروائي– على تسميتهم بالأهالي أو الأنديجان، والاكتفاء بتقديمهم في صورة الخاضعين والخماسين والكادحين الصامتين.
- الدعاية الاستعمارية حاضرةٌ بقوةٍ في الأفلام السينمائية الاستعمارية التي مستها الدراسة.
- كما أنّ تحليل الخطاب الذي قام به الباحث أظهر وجود خطابٍ مُؤدلجٍ بامتياز يعمل على الإقصاء والابتعاد العمدي عن الجوانب الواقعية المرتبطة بالتنظيم الاجتماعي للريف الجزائري خلال الفترة التي أُنجزت فيها تلك الأفلام الاستعمارية.

الدراسة الثالثة: فكانت بعنوان "**ملامح الهوية في السينما الجزائرية**"، وهي أطروحة قدّمها الباحث مولاي أحمد للحصول على شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية من كلية الآداب واللغات والفنون، من جامعة وهران سنة 2013[1].

فضّل الباحث أن يطرح مجموعة من التساؤلات في أطروحته هذه، بدلاً من اعتماد تساؤلٍ رئيسي، ومن أهم هذه التساؤلات نجد:

[1] مولاي أحمد: **ملامح الهوية في السينما الجزائرية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية، كلية الاداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012- 2013.

- ماهي سمات ومصطلحات الهوية الجزائرية؟
- هل أولت السينما الجزائرية اهتمامًا لموضوع الهوية؟
- ما طبيعة هذا الاهتمام؟ وكيف تمظهر هذا الاهتمام على الشاشة؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، والوصول إلى نتائج عملية، اعتمد الباحث على المنهجين التاريخي والتحليلي، وطبقه على عينة قصدية من الأفلام السينمائية الجزائرية، ما سمح له بالوصول لعدة نتائج، هذه أهمها:

- حاولت السينما الجزائرية في بداياتها إعادة بناء الشخصية الجزائرية المُدمَّرة بسبب الاستعمار، لكن إعادة البناء هذه لم تكن مدروسةً ولا واعية.
- معظم الأفلام السينمائية الجزائرية قاربت موضوع الهوية بمقاربة ايديولجية بامتياز.
- تتقاطع مواضيع الهوية في السينما الجزائرية مع توجهات الدولة وسياساتها، فلا استقلالية ولا ابداع بعيدًا عما تخطه الدولة من حدودٍ أو خطوطٍ عريضة.

ثانياً: الدراسات المتعلقة بمتغير الأفلام التسجيلية:

الدراسة الأولى: والموسومة بـــ **"رهانات الصورة الفيلمية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا"**، تحليل سميولوجي لفيلمي سينمائيو الحرية والعدو الحميم، وهي الدراسة التي أنجزها الطالب عبد الغني إرشن سنة 2011 للحصول على شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال من كلية العلوم السياسية والإعلام بجامعة الجزائر.[1]

وقد سعى من خلالها الباحث لتفكيك العلاقة المركبة بين المخرجين التسجيليين الذين عاصروا الثورة التحريرية أثناء طفولتهم سواءً دخل فرنسا أو داخل الجزائر، وتأثير ذلك على أفلامهم التسجيلية التي قدموها لاحقًا، وكيفية توظيف كل طرفٍ لصورته الفيلمية الوثائقية في تطويع الذاكرة المشتركة بين البلدين لصالحهم، ومحاولة وفهم دلالاتها من خلال عيّنة عمدية قوامها فيلمين تسجيليين اثنين قارن بينهما، من خلال طرح تساؤلٍ رئيسي مفاده: ما هي الدلالات والأبعاد الضمنية التي تحملها الصورة الفيلمية الموظفة في الأفلام الوثائقية الجزائرية والفرنسية التي عالجت قضية الثورة التحريرية الجزائرية؟

متبوعةً بمجموعة من الأسئلة الفرعية، أهمها:

- ماهي معاني ورهانات التمثيلات عبر الصورة لأحداث حرب التحرير في هذه الأفلام؟

[1] عبد الغني إرشن: **رهانات الصورة الفيلمية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا**، تحليل سميولوجي لفيلمي سينمائيو الحرية والعدو الحميم، رسالة مقدمة للحصول على شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال من كلية العلوم السياسية والإعلام بجامعة الجزائر،2011.

- ما موقع الصورة في خضم صراع الذاكرة بين البلدين؟
- كيف تمّ تصوير مشاهد الحرب والإبادات الجماعية عبر الأرشيف الفيلمي المُوظف في هذه الأفلام؟
- ما الخطاب الإيديولوجي الذي تحمله الصورة الموظفة في هذه الأفلام؟

وإذا كنت هذه الدراسة قد جاءت في شكل دراسةٍ مقارنةٍ بين فيلمين تسجيليين، فإنها تنظر إلى الفيلم التسجيلي باعتباره وثيقة تأريخية، وأداةً في حرب الصور بين البلدين الذين تجمعهما ذاكرةٌ مشتركة، شرّحها الباحث عبر انجازه تحليلاً سيميولوجيا لفيلمين تسجيليين اثنين: الأول فرنسي للمخرج باتريك روتمان بعنوان "العدو الحميم"، والثاني فيلمٌ تسجيليٌ جزائري بعنوان "سينمائيو الحرية" للمخرج سعيد مهداوي، وقد توصّل الباحث في الختام إلى عدة نتائج، أهمها:

- للصورة الفيلمية أهميةٌ كبرى في تحديد صورة ومفاهيم الحرب التحريرية في التاريخ المشترك بين البلدين.
- تحمل هذه الأفلام أبعادًا إيديولوجية، تتجلى في توظيف هذه الصور الفيلمية الأرشيفية الوثائقية في الترويج لاتجاهٍ معين والدفاع عنه، بحيث يقف كلٌّ مخرجٍ مدافعاً عن رؤية بلده الرسمية، باعتبار المخرجين بطبعهم عنصرا في الصراع لا طرفًا محايدًا فيه.
- فيلم العدو الحميم يحمل مضامين وتعبيراتٍ معادية لجبهة التحرير الوطني، ويكتفي بتسليط الضوء عل الصفات السلبية الموجودة في جبهة التحرير الوطني وأعضائها.
- يسعى فيلم "سينمائيو الحرية" وعبر مخرجه سعيد مهداوي إلى تحسين صورة جبهة التحرير الوطني والترويج لها، والتركيز على الوجوه الإعلامية والسينمائية التي خرجت من عباءة الجبهة أو تلك التي انضمت إليها واقتنعت بندائها التاريخي.
- يميل كلا الفيلمين إلى تبنّي الخطابات الرسمية لحكومة كلّ مخرج منهما، والدفاع عنها والسير على خطاها، ما يجعلها أفلام مؤدلجة وذات طابع رسمي.

الدراسة الثانية: والتي كانت بعنوان "**معالجة الأفلام التسجيلية للصراعات السياسية**"، سلسلة سري للغاية على قناة الجزيرة أنموذجاً"، والتي قُدمت في شكل رسالة ماجستير من إعداد الطالب عاصم علي الجرادات، من جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا بعمان (الأردن)، والتي تمت مناقشتها وإجازتها سنة 2009[1].

[1] عاصم علي الجرادات: **معالجة الأفلام التسجيلية للصراعات السياسية - سلسلة سري للغاية على قناة الجزيرة أنموذجاً**، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الشرق الاوسط للدراسات العليا، عمان، 2009.

أمّا عن مشكلة البحث، فتناولت أساساً كيفية معالجة الأفلام التسجيلية للصراعات السياسية، ومدى قدرتها على توخّي المصداقية والمهنية والموضوعية أثناء هذه المعالجة، وكيف أن الفيلم التسجيلي بات أكثر ميّلاً للصراعات السياسية الغامضة والجدلية وتقديمها كثيمة أساسية، مُتّخذا في ذلك سلسلة وثائقيات "سري للغاية" للمخرج والإعلامي يسري فوده على قناة الجزيرة في قطر فضاءً لبحثه، ونموذجاً عن البرامج الوثائقية التي تتناول مواضيع سياسيةٍ جدليةٍ، طارحًا في ذلك مجموعة من الأسئلة الفرعية، والتي يمكننا تلخيصها في النقاط التالية:

- ما الأسلوب الذي اتبعته سلسة "سري للغاية" التسجيلية في معالجتها للصراعات السياسية؟
- هل توخت سلسلة "سري للغاية" التسجيلية الدقة والمصداقية والموضوعية في تقديم الصراعات السياسية؟
- ما مصادر المعلومات التي اعتمدت عليها سلسة "سري للغاية" التسجيلية؟
- ما الأساليب الإقناعية المستخدمة في السلسة التسجيلية أثناء معالجتها للصراعات السياسية؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة، استخدم الباحث في ذلك منهجا وصفيًا مسحياً، من خلال تطبيقه أسلوب تحليل المضمون، واستخدامه الإستبانة كأداة للبحث وتحليل محتوى السلسلة التسجيلية من خلال عينة قصدية قوامها 34 حلقة.

وقد توصل الباحث ختاماً إلى مجموعة من النتائج، هذه أهمها:

- الموضوعات المطروحة من الصراع السياسي الذي تناولته السلسة التسجيلية محل الدراسة تميل نحو الصراعات ذات الطابع الغامض بين الحكومات، وظهر ذلك في مواضيع الفوضى الخلاقة أو الممارسات غير العسكرية وغيرها.
- مصادر معلومات المنتجين اعتمدت على مجموعة من المقابلات مع أطراف عسكرية وإعلامية ومحللين وحتى شهود عيان، وأخذت طابعا تسجيليا بامتياز.
- أما عن موضوعية العمل، فقد بينت الدراسة وجود انحياز من قبل أصحاب العمل إلى أطراف على حساب أخرى، وغاب التوازن بين الشخصيات المستجوبة، وبرز لنا تركيزٌ واضحٌ على الشخصيات الفلسطينية التي ظهرت أكثر من الشخصية الإسرائيلية مثلاً، التي لم تظهر سوى ستّ مرات مقارنة مع الشخصية الفلسطينية طاغية الحضور.
- وعن مصادر المعلومات في هذه السلسلة التسجيلية فكانت السيطرة الأكبر للخبراء، مع ظهورٍ متواضع لشهود العيان، أما عن المصادر السرية فكان لها أيضاً دور في تقديم المعلومات أو وثائق مكتوبة، أو في شكل تسجيلات صوتية.

الدراسة الثالثة، والتي كانت بعنوان "**أهمية الأرشيف السمعي البصري في بناء الذاكرة الوطنية عبر الأفلام**"، دراسة تحليلية للفيلمين التسجيليين الزردة، وسنوات المحبة، من إعداد الطالبة عزي سامية، من أجل الحصول على شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال من كلية العلوم السياسية والإعلام بجماعة الجزائر، وتمّت مناقشتها سنة 2013[1]، والتي سعت فيها الباحثة للإجابة عن الإشكالية الرئيسية التالية: هل يمكن للأرشيف السمعي البصري أن يكون وثيقة أو مرجعًا تاريخيًا يساهم في الذاكرة الوطنية عبر الصورة الفيلمية التي عالجت موضوع ثورة التحرير الوطنية؟

أتبعته بعديد التساؤلات الفرعية، والتي من أهمها:

- ما المعاني التي تحملها الصورة السمعية البصرية الوثائقية عن أحداث ثورة التحرير؟
- كيف صوّرت كاميرات الاحتلال أحداث ثورة التحرير؟ وكيف وُظِفت الصورة في الأفلام؟
- ما دور الوثيقة الفيلمية في كتابة التاريخ؟ بين التوثيق والشهادة.

وقد اعتمدت الباحثة على عملية تحليلٍ فيلميٍ، اعتماداً على مقاربة مارك فيرو الخاصة بتحليل ونقد الوثائق السمعية البصرية ذات الطابع الأرشيفي من الناحيتين التقنية والفنية، وطبّقت هذه المقاربة على فيلمين تسجيليين اثنين، هما الزردة وسنوات المحبة، وهو التحليل الفيلمي الذي سمح للبحاثة في الأخير بالتوصل إلى عدة نتائج، أهمها:

- كلا الفيلمين التسجيليين اعتمدا على الأرشيف السمعي البصري في تحديد صورة الاستعمار الفرنسي، وانتقلت هذه المواد الأرشيفية من كونها صوراً مُلتقطةً لاستخدامات دعائية، إلى استعمالها في هذه الأفلام التسجيلية.
- تطرّق كلا الفيلمين للإستراتيجية الفرنسية المُتبعة مع جبهة التحرير الوطنية، كلٌّ حسب دولته وسياستها.
- حاولت الصور المُوظفة وصف الواقع كما هو، بالنظر للطبيعة التسجيلية للفيلمين، مع توظيف إيديولوجيّ واضحٍ للصور الفيلمية المتاحة، والتي تكرّر بعضها في الفيلمين معا، لكن حسب وجهات نظر كل مخرج.

[1] عزي سامية: **أهمية الأرشيف السمعي البصري في بناء الذاكرة الوطنية عبر الأفلام، دراسة تحليلية للفيلمين التسجيليين الزردة وسنوات المحبة**، رسالة مقدمة من أجل الحصول على شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2013.

ثالثاً: الدراسات المتعلقة بمتغير السياحة:

الدراسة الأولى: والموسومة بـــ "**الفيلم الوثائقي ودوره في تعزيز السياحة في السودان**"، دراسة على عينة من الأفلام الوثائقية السودانية، أعدّتها الطالبة هبة عبد الرحيم منير علي، للحصول على شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، الخرطوم، وناقشتها سنة 2015.[1]

جاءت هذه الدراسة لمحاولة فهم الجانب الترويجي للأفلام الوثائقية السودانية المحلية، ودروها في تعزيز السياحة نحو هذا البلد، عبر طرح إشكالية رئيسية مفادها: ما هي إمكانيات الفيلم الوثائقي في تعزيز وتحفيز السياحة في السودان؟

وإن كانت هذه الدراسة لم تعتمد على تساؤلات فرعية، فإنها اعتمدت على منهجٍ وصفي تحليلي، عبر القيام بتحليل مضمون عينة قصدية مكونة من ثلاثة أفلام تسجيلية سودانية ذات طابع سياحي، وهو التحليل الذي ساهم في التوصل إلى عدة نتائج، وهذه أهمها:

- أنّ هناك ضعفا شديدًا في الوعي بالأهمية القصوى لدور الأفلام الوثائقية في تعزيز الوجهة السياحية السودانية.
- أن للأفلام الوثائقية دوراً هاماً في تعزيز السياحة نحو الوجهة السودانية غير المعروفة.
- النزاعات واللااستقرار الداخلي، وضعف التمويل وسوء التكوين، كلها عواملٌ أدّت إلى قلة إنتاج الأفلام الوثائقية السياحية السودانية، وبالتالي عدم قدرتها على أداء دورها الحقيقي في تعزيز الوجهة السياحية المحلية.
- للسودان مستقبلٌ سياحي واعدٌ، متى ما تمّ استغلال كل الأدوات الإعلامية للترويج له، ومن بينها الأفلام الوثائقية ذات الطبيعة السياحية.

الدراسة الثانية: وقد أُنجزت ونوقشت باللغة الفرنسية، تحت عنوان "**الصورة الذهنية للسياحة الصحراوية في الوثائق الإشهارية المنجزة عن الصحراء الجزائرية**"، من أجل الحصول على شهادة الماجستير في علوم اللغة الفرنسية، من كلية الآداب واللغات والفنون، من جامعة وهران السانية، وقامت بإنجازها الطالبة مروفل زاهيرة سنة 2010[2].

[1] هبة عبد الرحيم منير علي: **الفيلم الوثائقي ودوره في تعزيز السياحة في السودان، دراسة على عينة من الأفلام الوثائقية السودانية**، مذكره مقدمة للحصول على شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا، الخرطوم، 2015.

[2] MEROUFEL Zahéra: **Stéréotypie du tourisme saharien à travers les documents publicitaires pour le Sahara Algérien** ; mémoire présenté pour l'obtention du diplôme de Magistère en Lettres et Langues Etrangères ; Sciences du langage ; Faculté des Lettres, des Langues et des Arts ;Oran ; 2010 **ترجمة الباحث**

وإذا كانت الباحثة في عنوانها قد استعملت كلمة *stéréotype* التي تعني حرفياً "الصورة المنمطة"، فإننا فضلنا ترجمتها إلى "الصورة الذهنية"، على اعتبار أنّ محتوى الرسالة ونتائجها وأفكارها والمعنى العام الذي تدور حوله الدراسة يشير بوضوحٍ إلى كون الباحثة تقصد الصورة الذهنية لا الصورة النمطية في بحثها.

حيث حاولت الباحثة في دراستها هذه تفكيك الصورة الذهنية المتشكلة في أذهان متلقّي الوثائق الإشهارية المختلفة التي تقع أعينهم عليها، والتي تُروّج للوجهة السياحية الجزائرية الصحراوية، سواءً مطوياتٍ أو لوحاتٍ إشهارية أو منشورات إعلانية في الوسائل الإعلامية المطبوعة على المستويين الصوري (أي الخطاب الأيقوني) أو الكتابي (أي الخطاب اللغوي)، طارحة إشكاليتها في تساؤل رئيسي مفاده: كيف يمكن للخطاب السياحي الإشهاري تشكيل الصورة الذهنية للوجهة الصحراوية؟، متبوعا بسؤال فرعيّ واحدٍ فقط هو: كيف يمكن للأساليب الإقناعية الإشهارية السياحية أن تضاعف الأثر المرجو على المتلقي؟

وقد اعتمدت الباحثة في دراستها هذه على المنهجي السيميولوجي، مرفوقًا بمنهج تحليل الخطاب على عينة قصدية من الوثائق الإشهارية المطبوعة، والتي سمحت لها بالخروج بعدة نتائج، هذه أهمها:

- أنّ العنصر الثقافي للسياحة الصحراوية حاضرٌ بقوة في الملصقات الإشهارية محل التحليل، وهو من العناصر الأساسية المستعملة في بناء الصور الذهنية عن الصحراء الجزائرية عند المتلقين.
- هناك استراتيجيات "متدرجة" في إغراء المتلقي في اللوحات الإشهارية السياحية المطبوعة، تنتقل من البديهيات واستغلال ما يعرفه أغلب المتلقين عن الوجهات السياحية، إلى معلومات ومناطق سياحية صحراوية قد لا تكون بالضرورة معروفة عند الجميع.
- هناك عملية انتقالٍ مقصودة من بناء الصورة الذهنية إلى تشكيل الصور النمطية للوجهة السياحية الجزائرية *du stéréotype au typologie de stérotype*، وذلك عبر جعل بعض المناطق السياحية الصحراوية الجزائرية مُنمّطة باعتبارها جاذبة سياحيا، عبر التكرار وإعادة النشر والترسيخ، وتوظيف خطاب ألسني وأيقوني مكرر.

الدراسة الثالثة: وجاءت بعنوان "**واقع السياحة في الجزائر وآفاق تطورها**"، قام بإعدادها الطالب هدّير عبد القادر، ضمن متطلبات نيله شهادة الماجستير في علوم التسيير، من كلية العلوم الاقتصادية وعلوم التسيير بجامعة الجزائر، سنة 2006[1]، والتي سعى من خلالها الباحث إلى رصد جميع جوانب الفعل السياحي الجزائري وتحديد نقاط قوته ورصد نقائصه وسلبياته، واستشراف آفاق تطوير الصناعة السياحية المحلية وتحسين الخدمة، من أجل تقديم منتوجٍ ذو جودة عالية، وقادرٍ على الدخول والمشاركة في بيئة تنافسية بامتياز.

وللوصول إلى ذلك، طرح الباحث تساؤلاً رئيسياً لدراسته هذه مفاده: ما الاستراتيجيات المتبعة من طرف الدولة الجزائرية لتنمية وتفعيل القطاع السياحي؟

متبوعة بعديد الأسئلة الفرعية، وهذه أهمها:

- ما هي العوامل الأساسية لتحقيق التنمية السياحية؟
- ما هو واقع السياحة في الجزائر؟
- ما هي تحديات التنمية السياحية الجزائرية في ظل العولمة؟

ولتشخيص حالة القطاع السياحي الجزائري وتفكيك مشاكله وتحديد واقعها، اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقوم على البيانات والإحصاءات التي قام بجمعها، وحاول وصفها وقراءاتها وتحليلها، ما سمح له في الأخير بالخروج بنتائج عديدة، أهمها:

- غياب استراتيجيةٍ واضحةٍ لتطوير القطاع السياحي الجزائري، وذلك بسبب تبني الحكومة نظرةً هامشية لقطاع السياحة، على أنه قطاع ثانوي مقارنة بقطاعي الزراعة أو الصناعات البتروكيماوية.
- اهتمام الدولة بالسياحة الخارجية وأموال المهاجرين وتحويلاتهم، لما تحققه لها من مداخيل بالعملة الصعبة، بدل التركيز على السياحة الداخلية والسهر على استقطاب السياح الأجانب إلى الجزائر رغم المقدرات الكبيرة التي تحوزها.
- سوء التسيير والفساد وسوء التكوين، وغياب التمويل وقلة ضخ رؤوس الأموال في هذا القطاع الحيوي كلها عوامل جعلت منه قطاعا مهمشاً ذو منتوج رديء.
- رداءة التشريعات والقوانين، خاصةً في مجال التحفيز المالي والعقار السياحي.

[1] هدّير عبد القادر: **واقع السياحة في الجزائر وآفاق تطورها**، رسالة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماجستير في علوم التسيير، كلية العلوم الاقتصادية وعلوم التسيير، جامعة الجزائر، 2006.

➢ **رابعاً: حدود الاستفادة من الدراسات السابقة:**

إن أول ما تُظهره لنا عملية استعراض الدراسات السابقة أعلاه، هو وجود نقصٍ فادحٍ في الدراسات العلمية، كميةً كانت أم كيفيةً التي تجمع بين متغيري الأفلام التسجيلية وتقديم صورة الجزائر السياحية عبرها، فكانت أغلب الدراسات التي صادفها الباحث في حدود ما اطلع عليه تتعلق بصورة الجزائر جغرافياً أو اجتماعياً أو عقائديًا، وغالباً في الأفلام السينمائية الروائية، في حين غابت صورة الجزائر السياحية في الأفلام التسجيلية بشكل يكاد يكون قطعياً.

إن الدراسات السابقة الثلاث الأولى، والتي وردت تحت بنط *"الدراسات المتعلقة بصورة الجزائر السينمائية"*، مع دراسات أخرى تندرج تحت نفس العباءة سبق للباحث الاطلاع عليها، تُظهر لنا وجود تركيز لابأس به على المواضيع المرتبطة بالجزائر، إن كان على المستوى الهوياتي والتاريخي للجزائر، أو لجزائر ما بعد الاستقلال ومعالجة المواضيع المرتبطة بها، خاصة أزمات الثلاثين سنة السابقة، مثل الهجرة غير الشرعية وفكرة الانتماء للوطن ومشاكل الشباب وتعاطي المخدرات والبطالة، سواءً في الأفلام السينمائية التسجيلية أو الروائية، حيث يظهر لنا جليا أنها مواضيعُ ذات طبيعة اجتماعية بامتياز، في حين تغيب عنها تلك التي تهتم بصورة الجزائر السياسية والدينية وكذلك السياحية التي تهمنا في بحثنا هذا، كما أن هذه الأفلام تشتغل في مجملها على فكرة التسويق لصورة الجزائر، لكن بأشكال متباينة جدا بين مخرج وآخر.

ويمكن اختصار القول بأن الدراسات السابقة الثلاث الأولى والمتعلقة بصورة الجزائر الفيلمية، تتقاطع مع دراستنا هذه في نقطتين اثنيتن:

- أما النقطة الأولى فتتعلق بتركيز الأفلام السينمائية على بناء وتشكل صورة ذهنية معينة عن الجزائر، وتكوين صورة ذهنية معينة عن بعض فئات التركيبة البشرية المعقدة للمجتمع الجزائري قديما وحديثا، فنجد مثلاً أفلاما سينمائية تبني صورًا عن المرأة، وأخرى عن المجاهدين، ونوعًا ثالثاً عن العادات والتقاليد الريفية أو الصحراوية أو غيرها، سواءً كانت إنتاجات سينمائية محلية أو أجنبية، وهي النقطة التي تلتقي مع دراستنا هذه باعتبارنا نحن أيضا بصدد فهم وتفكيك وتحليل الصور الذهنية المقدمة عن الجزائر سياحياً، من خلال الصور الفيلمية المعروضة في الأفلام التسجيلية الفرنسية الثلاث محل التحليل.
- أما النقطة الثانية التي تتقاطع فيها دراستنا هذه مع الدراسات آنفة الذكر، فتتمثل في المقاربة المنهجية المعتمدة، والقائمة على التحليل النصي السيميولوجي للمقاطع المختارة من كل فيلم وفق المقاربة البارثية، القائمة على التعيين والتضمين والمرجع/الثقافة.

ويمكننا تلخيص نقاط التشابه والاختلاف لدراستنا مع الدراسات السابقة في النقاط التالية أدناه:

- تتشابه دراستنا هذه مع الدراسة الأولى "صورة الجزائر في السينما" في كونها تبحث في الصورة التي ترسمها السينما المحلية عن الجزائر كـــ "فضاءٍ"، وهي الفكرة التي تتقاطع تماما مع اهتمامات الباحث الخاصة برصد صورة الجزائر السينمائية، والتي اخترنا أن نفككها في دراستنا هذه من زاويتها السياحية، بما يتماشى مع التخصص الذي أُنجزت تحت غطائه هذه الأطروحة، في حين أنّ مكمن الاختلاف الأساسي بين الدراستين، فيكمن في كون الأولى تدرس صورة الجزائر في السينما المحلية، في حين أن دراستنا هذه تُركّز على السينما التسجيلية الفرنسية.
- كما أن الدراسة أعلاه ركزت في مجتمع بحثها على السينما الروائية، في حين ركزنا في دراستنا هذه على السينما التسجيلية، باعتبار أن هذه الأخيرة هي الأقدر على تقديم الوجهات السياحية بشكل متعمق، عبر جعلها *"المادة الخام والفكرة الأم"* للفيلم، في حين أنه قد يصعب أحيانا جعل وجهة سياحية معينة موضوعا أساسيا لفيلم سينمائي روائي.

أما الدراسة الثانية، والمعنونة بـــ "صورة الريف الجزائري في السينما الاستعمارية: الصورة والايديولوجيا"، فتتفق مع دراستنا هذه في بحثها عن الصورة المقدمة عن الجزائر، واختيار الجزائر كفضاء وموضوع، وإذا كانت دراستنا هذه قد ركزت عى الجزائر كوجهة سياحية فإن دراسة الباحث عيسى شرايطية اشتغلت على صورة الجزائر من بوابة الريف، ومحاولة فهم الصورة الفيلمية المقدمة عن الفضاء الريفي من وجهة النظر الفرنسية.

فهذه الدراسة تتفق مع دراستنا في كونهما تشتغلان اثنتاهما على صورة الجزائر من وجهة النظر السينمائية الفرنسية، الأولى من بوابة الريف والثانية من بوابة السياحة.

ومع الدراسة المسحية الكلية التي أجراها الباحث على جميع الأفلام الفرنسية، التسجيلية منها والروائية، فقد ساعدتنا هذه الدراسة كثيرا، خاصة في الجانب النظري من بحثنا هذا والمتعلق بنشأة وتطور السينما الفرنسية، وأهم موضوعاتها وأفلامها والأفكار المعبر عنها في هذه الأفلام، والتي كان لنا حظ مشاهدة أغلبها، خاصة منها تلك المتاحة على شبكة الأنترنت.

كما أن هذه الدراسة تشترك مع دراستنا في كونهما اشتغلتا أيضا على التحليل النصي السيميائي للأفلام الفرنسية كمقاربة بحثية، وإن كنت الأولى قد قامت بمسحٍ كلي لجميع الأفلام الفرنسية الاستعمارية التسجيلية منها والروائية، لكن بشكل عابرٍ غير متعمق، فإننا في دراستنا

فضلنا أخذ عينة فقط من الأفلام الفرنسية، والتركيز على التسجليات لا الروائيات، لكن بتحليلٍ متعمقٍ وشامل وعدم الاكتفاء بالمرور السطحي الوصفي.

أما الدراسة الثالثة، والتي كنت بعنوان *ملامح الهوية في السينما الجزائرية*، فحاول فيها الباحث مولاي أحمد دراسة صورة الجزائر من ناحيتها الهوياتية، تقاطعاتها وتراكماتها وأفكارها، وعاداتها وتقاليدها وتراثها المادي واللامادي، في حين ركزت دراستنا هذه على هذا التنوع والتراث المادي واللامادي ودوره في الصناعة السياحية الجزائرية، ومدى استحضاره وتوظيفه في الصورة الفيلمية للفعل السياحي من وجهة نظر المخرجين التسجيليين الفرنسيين.

في حين أن الاختلاف الرئيسي بين دراستنا والدراسة أعلاه فكان في المنهج المعتمد، فالباحث مولاي نكاع اعتمد منهجا تحليليًا وصفيًا، في حين اعتمدنا منهجا تحليليا سيمولوجيا، إضافةً إلى وجود اختلاف في مجتمع البحث، فإذا كانت كلتا الدراستين تدرسان الأفلام السينمائية، فإن الدراسة السابقة اشتغلت حصراً على الأفلام الروائية الجزائرية، في حين أننا فضلنا العمل على الأفلام التسجيلية الفرنسية.

وإذا كان الدراسات السابقة الثلاث أعلاه تدرس صورة الجزائر في جزئيات محددة، فإننا بدورنا فضلنا التركيز على جزئية السياحة الجزائرية وصورتها عند المخرجين التسجيليين الفرنسيين، وهي الصورة التي يندر –وللأسف– دراستها أو تحليلها من الزاوية البحثية.

وبالنسبة للدراسات المتعلقة بمتغير الأفلام التسجيلية، فنجد في الدراسة الأولى والمتعلقة بـــ "رهانات الصورة الفيلمية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا"، فجاءت في شكل دراسة مقارنة بين تجربتين تسجيليتين رائديتين، أولاهما فرنسية وثانياهما جزائرية، وإذا كانت هذه الدراسة تتقاطع مع دراستنا في تحليلها للصورة "التاريخية" المقدمة عن الجزائر عبر تجربة سينمائيةٍ تسجيليةٍ، فإنها تختلف عن دراستنا في كونها تركز على الجانب التاريخي للثورة الجزائرية من جهة، وعلى "كيفية" توظيف المادة التسجيلية في تحقيق أهداف الصور الفيلمية والفوز في صراع الذاكرة المعقد بين البلدين من جهة أخرى.

ويمكن القول أن هذه الدراسة تختلف عن دراستنا في نقطتين اثنتين هامتين هما:

- الأولى في كونها دراسة مقارنة، اختارت فيها الباحثة عينة قصدية مختارة بعناية شديدة، لفيلمين تسجيليين، استخدما نفس المادة التسجيلية، ووظفاها في قالبٍ تسجيلي فني محدد الأهداف، أين سعت هذه الدراسة لفهم هذه الأهداف وربطها بـــ "صراع ذاكراتي" محتمل، في حين فضلت دراستنا فهم الصورة السياحية الفرنسية المقدمة عن الجزائر، بعيدا عن

الاشكاليات التاريخية المعقدة بين البلدين، رغم "امكانية وجود تأثير محتمل" لهذا التاريخ في الصورة الفليمية التي قد يكون المخرجون الفرنسيون حاولوا تقديمها في أفلامهم التي سنقوم بتحليلها في الإطار التطبيقي لدراستنا.

- أما نقطة الاختلاف الثانية، فكانت في كونها تركز على فيلمين متشابهين من حيث المادة التسجيلية الموظفة وعقد مقارنات بينهما، في حين أن ابتعدنا عن التشابه في عينة دراستنا هذه، وتعمّدنا اختيار أفلام تسجيلية فرنسية تقدم الجزائر سياحيا بطريقة متباينة فيما بينها.

أما الدراسة الثانية، فكانت تحاول كشف العلاقة بين الأعمال التسجيلية التلفزيونية وحضور الصراعات السياسية فيها، عبر مجموعة من الأعداد التي قدمتها سلسلة سري للغاية الشهيرة، وإذا كان يُحسب لهذه الدراسة أنها من أولى البحوث الأكاديمية التي اهتمت بموضوع الأفلام التسجيلية وجمهورها وتأثيراتها، فإنها مالت نحو دراسة محتوى برنامجٍ تسجيلي موضوعاتي أخذ شكل أفلام تسجيلية موضوعاتية شبه متسلسلة، في حين أن فيلمنا التسجيلي الثاني من عينة دراستنا هذه أُخذ هو الآخر من سلسلة تليفزيونية تسجيلية موضوعاتية شهيرة (تالاسا)، وهي الزاوية التي تتقاطع فيها هذه الدراسة مع دراستنا، فإنها تختلف عنها في زوايا أخرى هي:

- زاويةٌ أولى، في كون هذه الدراسة السابقة تشتغل على القضايا السياسية وتداعياتها، كالحرب على الإرهاب وفساد الحكومات وأنشطة المرتزقة خلال الحروب بطريقة توثيقية تسجيلية، كما أن مخرجو كل عدد من أعدادا هذه السلسلة مختلفون تماما، وبالكاد يعرفون بعضهم، ونادرا ما نجد مخرجا واحداً أنجز أكثر من عدد من سلسلة سري للغاية التسجيلية لكنها تلتقي في الهدف والغاية والتمويل والخطوط العامة، في حين أننا فضلنا التنويع وأخذ تجارب سينمائية تسجيلية موضوعاتية فرنسية سياحية متباينة، للتعرف على "الصورة الفليمية" المقدمة عن الجزائر السياحية من وجهات نظر اخراجية مختلفة جدا.
- كما أن هذه الدراسة تختلف عن دراستنا هذه في المنهج المعتمد، فإذا كنا قد اعتمدنا المنهج التحليلي النصي السيميولجي للأفلام التسجيلية محل التحليل، فإن الدراسة أعلاه اعتمدت استمارة تحليل المحتوى لعينة من أعداد السلسلة، من بين تلك التي كان موضوعها الأساسي الصراعات السياسية، وقد استفاد الباحث من هذه الدراسة في بعض الجوانب النظرية المتعلقة بالأفلام التسجيلية.

أما الدراسة الثالثة والأخيرة، والمندرجة ضمن العنوان الفرعي "الدراسات السابقة المتعلقة بمتغير الأفلام التسجيلية" فكانت بعنوان "أهمية الأرشيف السمعي البصري في بناء الذاكرة"،

فجاءت في شكل دراسةٍ مقارنة بين تجربتين تسجيليتين مختلفتين، وتتشابه هذه الدراسة مع دراستنا في كونها تحاول أن تفهم وتحلل دور التسجيليات في بناء صورة معينة، (الصورة السياحية في دراستنا والذاكرة الجمعية في الدراسة السابقة)، في حين أن الاختلاف الأساسي بين الدراستين، يكمن في نقطتين اثنيتن هما:

- الأولى: في كون الدراسة السابقة دراسة مقارنة، تعمل على استنطاق الصورة الفليمية التسجيلية المقدمة في كل من فرنسا والجزائر حول موضوع الذاكرة، والمقارنة بينهما والوصول إلى نقاط التقاءٍ و/أو تنافرٍ بينهما، في حين أننا حاولنا في دراستنا هذه التركيز على الصورة الفيلمية السياحية التي يقدمها "الآخر" ممثلاً في المخرجين التسجيليين الفرنسيين عن الجزائر السياحية، والعمل على تفكيك أسباب ودوافع صناعة هذه الصورة الفليمية، ومحاولة الوصول إلى تحديد دقيق لمدى تعبيرية هذه الصورة الفيلمية عن الواقع السياحي للجزائر.
- أما النقطة الثانية، فتكمن في المقاربة المنهجية المعتمدة، فقد اعتمدت الدراسة السابقة على مقاربة مارك فيرو، التي تُستعمل بشكلٍ نادرٍ نسبيًا، ويتم توظيفها غالبا في دراسة الصور الأرشيفية السمعية البصرية، ومعاجلتها على مستويين اثنين: فنيا وتقنيا، بعيدا عن الجانب التضميني أو التوظيف الجمالي، وقد اختارت الباحثة أعلاه مقاربة مارك فيرو باعتبارها الأنسب لهذه الوظيفة، ولدراسة وتحليل المواد الأرشيفية المرئية، في حين أننا اعتمدنا على مقاربة رولان بارث التي تعدّ الأكثر شيوعا واستعمالا، كونها الأنسب لدراسة الصور الفليمية غير الأرشيفية، والتي تعتمد على تقديم تحليل تعييني وآخر تضميني، مرتبطٍ بالمرجع أو الثقافة للمقاطع الفيلمية المختارة.

وفي المجمل، يمكننا القول أن الدراسات الثلاث أعلاه، والمرتبطة بالأفلام التسجيلية أظهرت لنا وجود اهتمامٍ أقل بكثيرٍ بالأفلام التسجيلية مقارنةً بالدراسات التي تهتم بالأفلام الروائية، لكنها كانت مفيدة لنا في بعض النقاط، خاصة خلال إعدادنا الجانب النظري لدراستنا هذه، وأعطتنا نظرةً أشمل عن المجالات الواسعة التي يمكن للأفلام التسجيلية تغطيتها.

وفيما يخص الدراسات الثلاث الأخيرة، والمندرجة تحت غطاء متغير السياحة، فإن الدراسة الاولى والتي تحاول فهم دور الأفلام التسجيلية في ترويج الوجهة السياحية السودانية، فقد كانت "بشكل ما" أقرب دراسةٍ لموضوعنا وقعنا عليها أثناء إجرائنا دراستنا هذه، وذلك على الرغم من الاختلاف الواضح في المنهجين المستخدمين في كلٍّ منهما.

فإذا كانت كلا الدراستين تشتركان في فهم الدور المحوري الذي "قد" تلعبه الأفلام التسجيلية المحلية أو الأجنبية في التعريف بالوجهات السياحية الداخلية، فإن هذه الدراسة السابقة تحاول النظر إلى الأفلام التسجيلية من ناحية *القدرة الترويجية*، في حين أننا نحاول النظر إليها من زاوية القدرة على *بناء الصورة الذهنية* عبر الصور الفيلمية المعروضة.

كما أن الدراسة السابقة عملت على فهم القدرة الترويجية للأفلام التسجيلية المحلية على ترقية وتعزيز الوجهة السياحية السودانية عبر توزيع استمارات استبيانية على عينة من المستجوبين، فإننا فضلنا فهم القدرات التي تمتلكها الأفلام التسجيلية في تقديم وتعزيز الصور الذهنية للوجهة السياحة الجزائرية المحلية من وجهة النظر الفرنسية، عبر القيام بتحليل نصي سيميولوجي لمجموعة من المقاطع الفيلمية المختارة، والتي تعد مهمة أعقد بكثير من طريقة الاستبيانات، وتُعدّ نتائجها أكثر دقة، كما أن درجة التحيز فيها تكاد تنعدم متى ما حرص الباحث على ذلك.

وعن الدراسة الثانية، والتي حاولت فيها الباحثة فهم "الصورة الذهنية التي تحاول الاعلانات الاشهارية المطبوعة تقديمها عن الوجهة السياحية الصحراوية الجزائرية"، والتي تتشابه مع دراستنا هذه في كونها تحاول فهم وتفكيك الصورة الذهنية التي يحاول صناع هذه اللوحات الإشهارية تقديمها عن الوجهة السياحية الجزائرية وتقديم عوامل الجذب فيها للمتلقي الأجنبي.

في حين أنها تختلف عن دراستنا هذه في ثلاثة نقاط أساسية هي:

- في كون هذه الدراسة تركز على الوجهة الصحراوية فقط، وعلى الخطابات الموجهة للسياح الفرنسيين حصرا، في حين أننا فضلنا اختيار عينة بحثية تمس جميع المناطق السياحية الجزائرية، بحرًا وتلاً وصحراءً.
- في كون هذه الدراسة تركز أساسًا على الخطاب الألسني والمنطوق، عبر القيام بعملية تحليلٍ للخطاب أولاً، لتضيف لها لاحقاً تحليلاً سيميولجياً هدفه "استئناسي" بحت، تمّ اللجوء إليه للإستعانة به فقط في تفسير بعض الخطابات، أو ربط هذه الأخيرة ببعض الصور الثابتة التي وظفها مصممو هذه اللوحات الإشهارية، فالتحليل السيميولجي لم يكن منهجًا أساسيا بقدر ما كان أداةً للمساعدة، رغم أنه يعتبر –من الناحية العملية– أحسن منهجٍ متوفرٍ لدراسة الصور وتحليلها، في حين حرصت دراستنا هذه على الاعتماد على المنهج السيميولجي والقيام بتحليل نصي فيلمي لمقاطع مختارة لاستقراء واستنطاق الصور الفيلمية المقدمة عن الوجهة السياحية الجزائرية.
- أما وجه الاختلاف الأساسي الثالث، فكان في مجتمع البحث الذي هو في الدراسة السابقة أعلاه عبارة عن ملصقات إشهارية محليةٍ تحاول بناء صورة ذهنية عن الوجهة

الجزائرية الصحروية أساسا، في حين أن دراستنا هذه تركز على قدرة الصور الفيلمية التسجيلية الفرنسية على تشكيل صورة ذهنية مقصودة عن الوجهة السياحة الجزائرية عموما.

أما الدراسة الثالثة والأخيرة، والتي هي أطروحة دكتوراه شاملة عن "واقع السياحة في الجزائر"، فقد كانت بعيدةً من حيث الجوانب المنهجية المعتمدة في دراستنا هذه، مع وجود اختلاف شديدٍ في الأهداف بين الدراستين، إلا أنها كانت خير سندٍ لنا في فهم واقع السياحة الجزائري وإمكانيته ورصد مشاكله وتفكيك نقائصه وتقديم اقتراحات جادة لتحسينه بعد تشريحه، ووضع نظرةٍ علمية استشرافية لآفاقه خلال السنوات المقبلة، وقد كانت هذه الأطروحة سندًا طيبًا لنا خلال إعدادنا الجانب النظري من دراستنا هذه، خاصة في الفصل المتعلق بالسياحة الجزائرية ومقوماتها والاستراتيجيات الموضوعة للنهوض بها.

ويمكن القول أن الدراسات الثلاث الأخيرة أعلاه، كنت مفيدةً لنا في التعرف على الوجهة السياحية الجزائرية وتحديدا الدراستين الثانية والثالثة، وأمدتنا بكمٍ كافٍ من المعلومات والبيانات حول وضعية السياحة الجزائرية، وعن قدرة الأعمال السينمائية والإعلامية والفنية سواءً كانت أفلاما أم إعلانات إشهارية مطبوعة، على ترويج الوجهة السياحية الجزائرية وتشكيل صورةٍ ذهنية مُعيّنة عنها في أذهان المتلقين الغربيين تحديدا.

وفي مجمل الحديث حول عنصر الدراسات السابقة هذا، يمكننا القول أن الدراسات التسع أعلاه ساعدتنا على أخذ فكرةٍ وتصورٍ كافيين عن دور الأفلام التسجيلية في العملية البنائية الذهنية حول المواضيع التي تناقشها، سياسيةً كانت أم سياحيةً أم اجتماعية أو غيرها، كما استفدنا منها أيما استفادة في فهم الحضور الكبير للجزائر كـــ "فكرة" و كـــ "موضوع" في الأفلام السينمائية التسجيلية منها والروائية، المحلية منها والأجنبية، وأن هناك جهودا سينمائيةً واضحةً في تشكيل تصورات ذهنية معينة عن الجزائر تتنوع وتختلف باختلاف مخرجيها، وباختلاف توجهاتهم وقناعاتهم، وأيضاً باختلاف الأفكار الرئيسية التي يحاولون الدفاع عنها في أفلامهم هذه.

ختاماً، بقي أن نقول أن دراستنا هذه، تكاد أن تكون –في حدود ما اطلعنا عليه– من الدراسات النادرة التي جمعت بين متغيري الوجهة السياحية الجزائرية والأفلام التسجيلية الفرنسية، ودور هذه الأخيرة في تشكيل صور ذهنية عبر توظيف الصور الفليمية عن الجزائر سياحياً؛.

الإطار النظري

الفصل الثاني :

الصورة الفيلمية والذهنية والنمطية - التكوين والصناعة

تمهيـــد

من المتفق عليه اليوم، أنّ للصور دوراً محورياً في تشكيل أفكارنا وقناعاتنا، وتوجيه سلوكاتنا اليومية في الحياة، بل إنّ كثيراً من ردود أفعالنا على المواقف الحياتية التي قد تعترضنا تكون مستندةً في كثيرٍ من الأحيان على ما تسترجعه ذاكرتنا من صور ذهنية أو نمطية تُعبّر غالباً عن خبرات سابقة مشابهة قد تكون مرت علينا، أو أحكاماً مُعلّبة نطلقها على "الآخر" ليس بناءً على تجربتنا الشخصية معه بل بالاعتماد في الغالب على صورٍ منمطةٍ أخذناها وشكّلناها عبر ما تمّ تلقينه أو غرسه فينا بأشكال مختلفة، والتي قد تكون الصور الفيلمية شكلاً منها.

هذا الدور المحوري للصور –بأشكالها المختلفة– في تكوين ذواتنا وتفاعلاتنا، دفع بدول العالم المتقدم منذ ثلاثينيات القرن الماضي إلى محاولة فهم وتحليل هذه الصور وأدوارها في توجيه الإنسان وسلوكاته، ومن ثمة إنتاج هذه الصور واستغلالها، خدمةً لأهدافها وتثبيتاً لإيديولوجياتها وأفكارها عند أوسع شريحة ممكنة من مستقبلي هذه المواد البصرية.

وتعتبر الصور السينمائية من بين أهم الطرق التي كانت –ومازلت– تُستعمل لتسويق الأفكار المرغوبة، من خلال الأفلام التسجيلية والروائية التي غالباً ما تعدّ من أفضل حوامل الصور، ضمن عملية ثقافية حلقية مدروسة، وذات أهداف إيديولوجية وفكرية شديدة الدقة.

ومن هذا المنطلق، سنحاول في هذا الفصل من دراستنا، الإقتراب أكثر من ماهية الصور الفيلمية، من خلال تفكيكها إلى عناصرها التعبيرية (أو ما يعرف بالأوضاع الخاصة للصورة واللغة في السينما)، وكذلك عناصرها الدالة (والمعروفة بالعناصر غير الخاصة)، والتي تشكل في مجموعها قوة الصورة وحاضتنها الغنية بالمعاني والدلالات، لنعرّج لاحقا إلى الصورتين الذهنية والنمطية التي يبدأ بناؤها في أذهاننا وينتهي في تصرفاتنا اليومية، مع حديثنا كذلك عن دور الصورة الفيلمية في تشكيل الصورتين الذهنية والنمطية ومن ثمة توجيه أفعالنا، حسب الأدوار التي حددها هـــ. لاسويل في بحوثه لوسائل الإعلام الجماهيرية ومن ضمنها الأفلام.

المبحث الأول: الصورة الفيلمية وتعبيريتها

المطلب الأول: تعريف الصورة الفيلمية السينمائية:

تبدأ الدكتورة الفرنسية فلورونس غرافاس، أستاذة فلسفة السينما في جامعة ليل الفرنسية تعريفها للصورة الفيلمية بجملةٍ تقريريةٍ تقول فيها أن "الصورة الفيلمية هي بصمةٌ اجتماعيةٌ"، ثم تتوسّع سريعاً في فكرتها هذه، فتعرّفها بأنها "تلك العملية التي تقوم بعكس الواقع بعد تصويره، سواءً بتسليط الضوء على هذا الواقع كما هو، أو معاكسة هذا الواقع تماماً عن طريق الابتعاد الكلي عن فكرة تقديمه كما هو، والاكتفاء بالإشارة إليه تضمينياً عن طريق ابتكار واقع جديد متخيل قابلٍ للإسقاط على الحياة الحقيقية"[1]، فالصورة الفيلمية وسيلةٌ تعبيريةٌ يستعملها الفنان لبثّ مشاغله ومواقفه اتجاه القضايا التي تشغله، فهي بمثابة مساحة تعبيرية مشحونة بالرسائل، تستهدف المتلقي وتحاول التأثير عليه، تستعمل لغةً ودلالاتٍ معينة من خطوط وأشكال وألوان[2]، وهي اللغة التعبيرية التي سنتحدث عنها في المبحثين المواليين بالتفصيل، أما يوري لوتمان فيعرفها في بحوثه المبكرة، بأنها "مجموع صور فوتوغرافية متحركة، ساهمت قدرتها على تسجيل الحركة في رفع درجة الثقة بالمصداقية الوثائقية للفيلم أكثر وأكثر"[3]، ليستدرك قوله هذا سريعا بتأكيده على أن القصد بالمصداقية ليس أمانة النقل للواقع، بل عمق الاعتقاد الإنفعالي للمتفرج الذي يجعله يعيش مع ما يراه وكأنه حقيقي"[4]، وإذا كانت هذه هي رؤيته للصورة الفيلمية في بحوثه المبكرة، فقد نضجت رؤيته للصورة السينمائية الفيلمية أكثر مع كل مادة

---

[1] Florence Gravas: **La Part du spectateur: Essai de philosophie à propos du cinéma** , Presses Universitaires Septentrion , Lille , 2016 , p49 ترجمة الباحث

[2] بن سعد جمال الدين: **بلاغة الصورة الفيلمية وحركية تأثيراتها الآنية مقاطع مختارة من فيلم "سينمانيو الحرية" لسعيد مهداوي**، مجلة جماليات، العدد 4 المجلد 1، جامعة ابن باديس، مستغانم، ديسمبر 2017، ص 123

[3] يوري لوتمان، **مدخل الى سيميانية الفيلم**، ترجمة قيس الزبيدي، دار مطبعة عكرمة، دمشق، د س ن، ص 21

[4] Youri Lotman: **Semantique et esthetique du Cinéma**, Edition Lociales; Paris, sans année; p48 ترجمة لباحث

بحثية جديدة كان يضعها، ليصل في دراساته اللاحقة إلى توصيفها بأنها "هي الوحدة الأساسية لعرض المحكيات السينمائية"، وهو التعريف الذي يجنح لاعتماده كثيرٌ من الدارسين اليوم.

إنّ الصورة الفيلمية هي وحدة سينمائية دالة، تُمثّل زاويةً مفصليةً في تحديد منحنى القصص أو السرد السينمائي، لأنها تجعل من الفيلم بنيةً سرديةً واضحة المعالم، ونظاماً قصصياً موحد المغزى[1]، ما يجعل للصورة الفيلمية *وظيفةً تأسيسيةً* للعمل السينمائي، يَستنَدُ عليها، ويشكّل مجموع هذه الصور العمل الفني في صورته النهائية، من خلال ربط هذه الصور ووضعها في سياقٍ معينٍ عن طريق المونتاج.

في حين يذهب الباحث الفرنسي جون بيار مارتينو إلى اعتبار الصورة السينمائية بمثابة "إغواءٍ" (*un leurre*) يجذبنا إلى عملية إعادة التمثيل وعكسِ الواقع، من خلال عمليةٍ تصوّيريةٍ تخيلية، تنتقل من "الواقع" إلى "وهم الواقع"[2]، ويُؤكد الباحث رضوان بلخيري على ضرورة التفريق بين الصورة السينمائية من الناحية التقنية التي تأتي في شكل 25 وحدة متتالية تُشكّل في مجموعها لقطةً واحدةً، وبين الصورة السينمائية في كونها مركزاً للتواصل[3]، فالصورة السينمائية هي قلب العمل السينمائي ونتيجته النهائية التي سيراها المتفرجون كمنتجٍ نهائي يتلقونه.

أمّا الأستاذ إيريك كوستايكس فيُصرّ على أنّ الصورة الفيلمية هي دائما حقيقية وموضوعية، لأنّ استقبال هذه الصورة هو عمليةٌ إدراكيةٌ ذات أبعادٍ أيقونية، يُوظفها العقل في تشكيل صوره الذهنية[4]، في حين يُصنف سيباستيان فيفري قوة الصورة السينمائية في نفس مرتبة الفعل اللغوي وآثاره، ويقول بأن ما تثيره الصورة الفيلمية وما تستطيع تقديمه لذهن المتلقي يعادل ما تقدمه له

[1] فايزة يخلف: **الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي الوهم الجميل وحقيقة الواقع**، مجلة الصورة والاتصال، المجلد 1 العدد 1، جامعة وهران السانية، 2012، ص 126

[2] Jean Pierre Martineau: **Le filmique: psychologie des images animées**, presses universitaires du mirail, Toulouse, 1992 , p122 ترجمة الباحث

[3] رضوان بلخيري: **سيميائية الخطاب المرئي دراسة في الأبعاد القيمية للصورة السينمائية**، مجلة الصورة والاتصال، المجلد 4 العدد11- جامعة وهران، السانية، 2016، ص 84

[4] Eric Costeix **Cinéma et pensée visuelle: Regard sur John Carpenter** , Edition l'Harmattan, Pariss , 2006,p39 ترجمة الباحث

اللغة والنصوص،[1] وهي الفكرة التي من الواضح أنها تستند في مجملها إلى أعمال كريستان ماتز وتدعمها باعتباره أول من اعتمد هذه النظرة للصور الفيلمية.

أمّا عن **مكونات الصورة السينمائية** فيقول يوسف عقيل أنها "كلّ إطارٍ يضم ترتيباً معيناً للعناصر البشرية والمادية، واختيار زاوية تصوير وعمق المجال للتعبير عن المعنى العام، والإطار النفسي الذي تدور فيه الأحداث بأسلوب بصريٍ بحت، من أجل عكس عالمٍ مضطربٍ مليء بالزاويا الحرجة والانتقالات الخشنة"[2]، ويُلخص طارق الجبوري هذه العملية فيطلق عليها اسم "الفعل الميزانساني" وهو الإسم الذي اقتبسه من المصطلح الفرنسي *mise en scène*، الذي يعني وضع الشيء في المشهد، ليصف به الفضاء الفعلي الذي تقدمه الصورة السينمائية داخل اللقطة، سواءً كان ذلك خلال التصوير أو بعد المعالجة[3].

فالحركة والصورة الفيلمية المؤطرة (*le cadrage*) وزاويا تصويرها وحركة الكاميرا فيها، ونوع اللقطة المستعملة تُشكّل إذاً في مجموعها *الأبجدية* التي تنطق بها الصورة وتعبّر بها عن فكرتها. وسنحاول الاقتراب أكثر من هذه اللغة وعناصرها في المطلب الموالي.

المطلب الثاني: العناصر التعبيرية للّغة السينمائية

إنّ أيّ حديث عن الصورة الفيلمية يستلزم منّا عملية عبورٍ جبرية على الفكرة الأكبر والأسمى وهي *اللغة السينمائية*، التي تشمل الصور الفيلمية المتحركة، والتي تعتمد بدورها على مجموع *سلم اللقطات وحركات الكاميرا وزوايا التصوير*، كعناصر تعبيرٍ أساسية للّغة الفيلمية السينمائية، وهي العناصر الثلاث التي يعتمد عليها النقاد والمُنظِّرون السينمائيون "التقليديون" في الفعل النقدي أو التحليلي للمادة الفيلمية، في حين يتجه المنظّرون "الحداثيون" ممن ينتمون إلى المدرسة البنيوية وعلى رأسهم كريستيان ماتز إلى القول أنها خمس عناصر دالة، أولها وثانيها *الصور المتحركة والبيانات المكتوبة*، ويشكلان معاً شريط الصورة، أما العناصر الثلاث الباقية فتشكّل شريط الصوت وتضمّ الحوارات والتعليقات، والضوضاء بأنواعها والموسيقى التصويرية، لكن الذي يهمنا نحن هنا، هو فهم آلية اشتغال الصورة السينمائية ولغتها التعبيرية

[1] Sébastien Févry : **La mise en abyme filmique: essai de typologie**, Editions du CEFAL, Paris, 2000, p49 **ترجمة الباحث**

[2] يوسف عقيل مهدي: **جاذبية الصورة السينمائية – دراسة في جماليات السينما**، دار الكتاب الجديد المتحدة، لندن، 2001، ص 45

[3] طارق عبد الرحمن الجبوري: **البناء الاخراجي للقطة – بين الميزانسين والسينوغرافيا**، مجلة كلية الاداب، العدد 98، بغداد، 2011، ص 453

بشكل عامٍ، وسنعرج سريعًا على ماهية هذا الكل (اللغة السينمائية) من المنظور التقليدي ثلاثي العناصر الذي أشرنا إليه أعلاه.

فمن المتفق عليه أنّ الإخراج السينمائي يتطلب المعرفة الجيدة بخصوصيات السينما وما تحويه من سلامة التراكيب التي لا تقل تعقيداً عن نظيرتها في الأدب للحصول على معنى قابلٍ للفهم، وبنفس المبدأ، فإن الفيلم يتكون من عدة **متتاليات**، كلّ متتالية تتألف بدورها من عدة لقطات متعاقبة، حيث تتناسب مع كل لقطة جديدة داخل المتتالية نفسها زاوية تصوير مختلفة (أي وجهة نظر مختلفة) بشكل مبرر ومتسلسل، تجنباً لأي فجوة من شأنها أن تزعج المتفرج[1]، كما يمكن أن تبرز الشخصية ليس فقط باعتماد التغيير في سلم اللقطات أو زاويا التصوير، ولكن بالارتكاز على عناصر دالة أخرى كالتي تتعلق بحركات الكاميرا لمرافقة تنقل الشخصية مثلاً، والتي قد نجدها مُجسّدةً على مستوى اللقطة نفسها مثل التأطير، تكوين المنظر، والإضاءة وغيرها، فاللغة السينمائية كما يقول الأستاذ محمود إبراقن تتكون في الأصل من مجموعة من الصور ضمن عملية "إعادة إنتاج مباشر للواقع"، مع تأكيده على أنها ليست لغة بالمعنى المتعارف عليه بقدر ما هي "ترميز" *codage* أو "شرعة" كما سمّاها هو.

ويستدرك الأستاذ إبراقن قوله هذا سريعاً، للتمييز بين العدد الواسع الذي قد تضمه هذه اللغة السينمائية من شرعات وإمكانية الخلط بينها، فيُميّز بين نوعين أساسيين اثنين، جزءٌ أولٌ منها يمكن أن يكون سينمائياً محضاً ويطلق عليه إسم الشرعات الخاصة أو **الأوضاع الخاصة**، في حين أن العديد من الشرعات الأخرى ليست خاصة بالسينما بالضرورة، وقد تظهر في اللغات الأخرى كالحكائية مثلا، ويطلق عليها إسم الشرعات العامة أو **الأوضاع العامة**[2]، أما الأوضاع الخاصة فتشمل سلم اللقطات، زوايا التصوير، وحركة الكاميرا، والتي أشرنا اليها أعلاه في مقدمة هذا المطلب عند السينمائيين التقليديين، في حين تشمل الأوضاع غير الخاصة للّغة السينمائية الشخصيات، الديكور، الموسيقى، الصوت، والإضاءة*.

وسنحاول في هذا المطلب الثاني، تقديم إطلالةٍ شاملة ومكثفة ومختصرة حولهما، على أن تكون البداية **بالأوضاع الخاصة** للّغة السينمائية، والمعروفة أيضاً بـــ "**العناصر التعبيرية للغة السينمائية**":

[1] محمود ابراقن: **العناصر الدالة للغة السينمائية**، مجلة حوليات جامعة الجزائر، العدد العاشر، افريل 1997، ص 186.
[2] محمود ابراقن: **التحليل السيميولوجي للفيلم**، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، 2006، ص17 – 18.
* إن مصطلحي الأوضاع الخاصة والأوضاع العامة لم يكونا من ابتكار الأستاذ محمود ابراقن كما قد تشير إليه لنا الفقرة أعلاه، بل الفضل يعود إليه في نقله هذين المصطلحين إلى اللغة العربية، آخذاً إياها من "الميزانسين الفرنسية" التي اشتغل عليها هذا الباحث كثيراً.

- **أ- اللقطة:** تعتبر اللقطة أصغر وحدة يتكون منها فيلم ما، فهي وحدة بناء الفيلم، تماماً مثل الكلمة التي هي وحدة بناء أيّ لغة[1]، وتُعرّف اللقطة بأنها الصورة من الكاميرا، والتي تشكّل الوحدة الأساسية للمشهد، بحيث تسبقها/تلحقها لقطات أخرى، فتُكوِّن مع بعضها البعض وحدةً متكاملة[2]، وعن مدتها الزمنية فهي في الأصل غير ثابتة، إنما تبدأ من لحظة تشغيل الكاميرا إلى غاية إطفائها أو الانتقال نحو منظرٍ آخر.[3]

وللّقطة كصورةٍ فيلمية نفس خصائص الصورة الفوتوغرافية، فنجدها تتضمن أنواع المنظر (الإطار)، ودرجات الألوان المعتمدة، ثم المنظور الذي تُولّده فينا هذه الصورة [4]، ويبقى الاختلاف الأساسي بينهما في كون اللقطة تصور حدثًا متحركا بسرعة معينة.

وحين ترتبط هذه اللقطات مع بعضها البعض بطريقة فنية، يُشكل لنا مجموعها **لغة**، بحيث تشكّل كل لقطةٍ جملةً من جمل هذه اللغة (على المستوى التنظيري فقط)، فالمحترفون السينمائيون لا ينظرون إلى اللقطة كجملة لغوية بل كمفردة بصرية[5].

ولبناء وإعداد اللقطة، فإنّ هناك بعض الأسس الفنية الواجب إتباعها، لعلَّ أهمها: موضوع اللقطة أو الغرض منها، الفعل والحركة، ثم التأثير المقصود، وأخيرًا الصورة الفعلية المعروضة للمشاهد وطبيعتها الفنية والجمالية[6].

وقد نظر الباحثون إلى اللقطة من زوايا متقاربة (خاصة الفرنسيون منهم)، وكلٌّ منهم أطلق عليها توصيفاً مختصراً ومعبراً، فهي عند جان ميتري "الحدّ الفيلمي الأدنى"، وهي عند كريتسيان ماتز جزئية فيلمية *taxema*[7]، أما عند كوريغان فهي الصورة المفردة على الشاشة إلى حين الانتقال إلى صورة أخرى"[8].

---

[1] منى الحديدي: **اللقطة**، مجلة الاذاعات العربية، فنون للرسم و النشر، تونس، العدد الثاني، 2000، ص 100.

[2] رستم ابو رستم: **جماليات التصوير التلفزيوني**، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص 11.

[3] وليد قادري، **صورة الاسلاميين في السينما- تحليل سيميولجي لفيلم عمارة يعقوبيان ومرجان احمد مرجان**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والاعلام، جامعة الجزائر، 2012، ص 114

[4] تيموثي كوريغان: **دليل موجز للكتابة عن الفيلم**، ترجمة محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2013، ص 100

[5] نيكولاس تي بروفيريس: **أساسيات الاخراج السينمائي – شاهد فيلمك قبل تصويره**، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص 29

[6] رستم ابو رستم، **جماليات التصوير التلفزيوني**، مرجع سبق ذكره، ص 12.

[7] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي – لغة الصورة**، ترجمة علاء شتاتة، المؤسسة العامة للسينما – منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة الفن السابع، دمشق، 2012، ص 23

[8] تيموثي كوريغان: **دليل موجز الكتابة عن الفيلم**، ترجمة محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما – منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة الفن السابع، دمشق، ص 99

وللّقطة عدة عناصر أساسية تدخل في تكوينها، وتضمّ هذه العناصر: *زاوية* التقاط الصورة، *والسلم* الذي يعني موضع الكاميرا بالنسبة لموضع الصورة، وكذا *عمق المجال* بالنسبة للتركيب، وأخيرا *التأطير* (أو الإطار)[1]، وهذا الأخير سنتناوله لاحقاً بشيءٍ من التفصيل بالنظر لأهميته القصوى في بناء الصورة السينمائية.

ويُقسّم دارسو اللقطات الفيلمية هذه الأخيرة إلى سلمٍ موسعٍ يُعرف باسم "سلم اللقطات"، والذي يضم ثمانية أنواعٍ مختلفةٍ من اللقطات، هي:

1- **اللقطة العامة**: هي اللقطة التي تُظهر للمشاهد أكبر قسمٍ من المنظر، ومن ثمّ، فإن عملية استخدامها ترتبط بمدى الحاجة إلى إطلاع المشاهد على المنظر بأكمله، وتكون الصورة فيها كبيرة الحجم، يظهر فيها جسم الشخص إلى أسفل الكتفين بقليل[2]، وتكون عادةً لقطة خارجيةً تُصوّر الصحراء مثلا أو معركة حربية أو قسماً من مدينة، والغاية منها بيان العلاقة التي تربط بين أجزاءٍ مختلفةٍ، ولهذا، فإن اللقطة العامة تستخدم كثيرا كلقطات افتتاحية أو تأسيسية[3]، هدفها تأسيس المجال العام للقصة أو موضوع الفيلم، ومن هنا جاءت تسمية اللقطة التأسيسية *establishing shot* في بعض الأدبيات السينمائية.

أما من حيث تمظهرها فاللقطة العامة عموماً هي الصورة التي يظهر فيها الشخص أو موضوع الصورة صغيراً داخل إطار الصورة بعيدا عن المشاهد، وقد يصل مداها أحيانا إلى مسافة ربع ميل[4]، وتعتبر هذه اللقطة الطريقة "الطبيعية" الأفضل في إظهار المنظر بأفضل طريقة[5].

2- **لقطة الجزء الكبير**: هي التي تتولى على عكس اللقطة العامة تقديم جزءٍ مهمٍ من الديكور سواءً كان مكاناً، زماناً، جواً، شخصيات، أو ظروفاً عامة[6]، وتسمى أيضا باللقطة الجامعة. وتأتي لقطة الجزء الكبير عادة بغرض التعبير عن العزلة أو القلق أو الحزن

---

[1] فايزة يخلف: **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، دراسة تحليلية سيميولجية لبنية الرسالة الاشهارية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والاعلام، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر،2005 ،ص 96

[2] رستم ابو رستم، **جماليات التصوير التلفزيوني**، مرجع سبق ذكره، ص 14

[3] .محمد عجور: **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر – دراسة نقدية**، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2010، ص 340

[4] لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، دمشق،د س ن ، ص 25

[5] Ian David Aronson: **DV Filmmaking: From Start to Finish** ; O'reilly media ; New York ; 2000 ; p 26 ترجمة الباحث

[6] فايزة يخلف، **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سبق ذكره، ص 97.

سيميائياً حين توضع شخصيةٌ أو أكثر في فضاء طبيعيٍ ما، أو لإظهار موضوع الصورة صغيراً فيها وحقيراً[1].

3- **لقطة الجزء الصغير**: هي اللقطة التي تؤطر جزءًا من الديكور، وتسمى أيضا اللقطة الوضعية، وتستخدم لتقديم البطل والشخصيات ضمن وسطٍ دراميٍ جديدٍ كالمشاجرة مثلاً، كما يرى المخرج السوفيتي الكبير سيرغي ايزنشتاين هذه اللقطة بأنها الوحيدة التي تسمح للفيلم الملتزم بالتعبير عن الأشياء ككل، كونها تتولى معالجة مختلف الموضوعات ومدى مطابقتها مع السياق الاجتماعي والسياسي، وهي التي تتولى التعبير الإيديولوجي عن كل القضايا المُعالجة بطريقة مُبسطةٍ مفيدةٍ ومحترمة للّغة السينمائية[2].

4- **لقطة متوسطة**: وهي اللقطة التي تُظهر الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة، وقد اعتبر المخرج الروسي ايزنشتاين هذه اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة حميمية مع الممثلين[3]، أو جزءٍ من الشارع أو شرفة منزلٍ مثلا، أو جزءًا من الصالة، وتسمح لنا برؤية أوجه الناس بشكلٍ واضح[4]، وتكمن أهمية اللقطات المتوسطة في أنها تعتبر لقطات وظيفية تسمح لنا برؤية الشخصية بطولها الكامل في فضائها، خاصة إذا علمنا أنها مقتبسة في الأصل من المسرح، ما يساعد المشاهد على أن يتعمق مع الشخصية ويفهمها جيداً من حيث الشكل والمحتوى[5]، وتأتي اللقطة المتوسطة ثنائيةً بشخصيتين أو ثلاث شخصيات كأقصى حد، وما فوق ذلك فهو غير صالح في اللقطات المتوسطة (إلا اذا كانوا شخصيات إضافية يملؤون الخلفية فقط)[6]، وفيها يتم عادةً استبعاد استبعاد البيئة المحيطة والتركيز على الشخصية فقط، وتبرز فائدة اللقطة المتوسطة في أقصى أشكالها حين تنجح في تأسيس العلاقات بين شخصيات العمل[7].

---

[1] رستم ابو رستم، **جماليات التصوير التلفزيوني**، مرجع سبق ذكره، ص 20

[2] محمود ابراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية - دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**، اطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في علوم الاعلام و الاتصال، كلية الاداب واللغات، قسم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001، ص 176.

[3] فايزة يخلف، **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي** ،مرجع سبق ذكره، ص 97.

[4] ميخائيل روم: **أحاديث عن الاخراج السينمائي**، ترجمة عدنان مدانات، دار الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت، د س ن، ص 61.

[5] محمود ابراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية**، مرجع سبق ذكره، ص 176

[6] لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 26

[7] تيرنس سان جون مارنر، **الاخراج السينمائي**، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983،ص 95

5- **لقطة أمريكية**:وهي التي تصوّر الشخصية انطلاقاً من الرأس، وصولاً إلى منتصف الفخذين، وقد اشتهرت هذه اللقطة كثيراً أيام ازدهار أفلام رعاة البقر الأمريكية، ويُراد بها عادة إبراز مختلف حركات الممثل الجسدية وأفعاله[1].

6- **لقطة مقربة:** هي لقطة تُؤطر جزءًا أساسياً من الشخصية، بهدف الحصول على المزيد من التفاصيل والتعمق أكثر في الشخصية، وهي لقطاتٌ سردية بالأساس: "إنها المحور الأساسي الذي يتبنى عملية السرد السينمائي" حسب فينتورا[2]، واللقطة المقربة نوعان:

- **لقطة مقربة حتى الخصر:** وتسمى أحيانا لقطة نصف مقربة، وتؤطر الشخصية من الرأس إلى غاية مستوى حزام الخصر.
- **لقطة مقربة حتى الصدر:** وهي تلك اللقطة التي تبين الجزء الممتد من الرأس بدايةً إلى غاية منطقة الصدر.[3]

ولعل أهم ميزات اللقطة المقربة إلى الخصر أنها صالحة للتصوير الداخلي والخارجي[4].

7- **لقطة قريبة:** وهي اللقطة التي يتم التركيز فيها على وجه الشخصية حصراً، بُغية الكشف على ملامحها الغامضة أو لإظهار العناصر الضرورية لفك عقدةٍ من عقد البناء الدرامي[5]، وتعمل هذه اللقطة على جعل الشيء المصوّر يحتّل أغلب الإطار[6].

8- **لقطة قريبة جدا:** وهي اللقطة التي تستند إلى تصوير تفاصيل معينة من جسم الممثل والتركيز على عنصر سينمائي مهمٍ في القصة، وقد تركز على جزءٍ حيٍّ من الإنسان مثل رمشة عينه أو قبضة يده عند شدّها[7]، وتسمى باللقطة المُضافة، ويطلق فران فينتورا فينتورا عليها إسم اللقطة الماكرو، نسبة لعملية إضافة عدسة ماكرو مقربة على الكاميرا، فهي عنده أداةٌ فضولية، ولقطةُ تلصصٍ بامتياز، تُرى من خلالها ندبة في الوجه، أو تتلصّص من ثقب مفتاح الباب[8]، تُستعمل لما تضيفه من بعدٍ وعمق في الفيلم، ومثال ذلك

---

[1] فايزة يخلف، **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**،مرجع سابق ،ص 97.

[2] فران فينتورا، **الخطب السينمائي**، مرجع سبق ذكره، ص 30

[3] محمود ابراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية**، مرجع سبق ذكره، ص 177

[4] Christopher J. Bowen : **Grammar of the Shot** ; focal press : new york ;2013 p17 ترجمة الباحث

[5] وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 116.

[6] Jeff Carlson : **iPad and iPhone Video: Film, Edit, and Share the Apple Way** ; peachpit press ; New York ; 2015 :p08 ترجمة الباحث

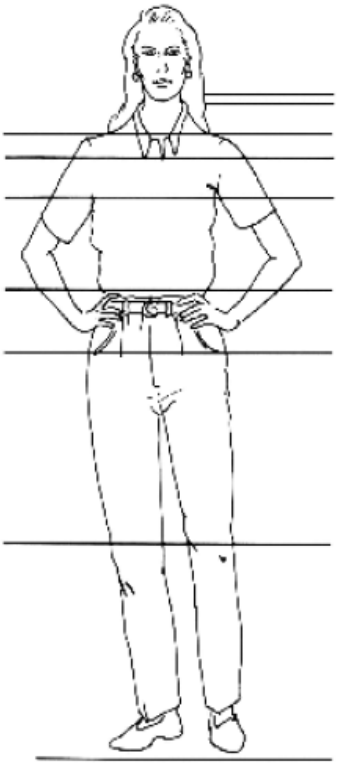
[7] ميخائيل روم، **أحاديث عن الإخراج السينمائي**، مرجع بق ذكره، ص 62

[8] فران فينتورا، **الخطاب السينمائي**، مرجع سبق ذكره، ص 42

ذلك خبرٌ في جريدةٍ، أو رقمٌ من أرقام ساعة اليد، فللقطة القريبة قيمةٌ سيكولوجية بالأساس[1].

ويميل الباحث فران فينتورا إلى دمج أغلب اللقطات مع بعضها، وضمّها تحت مسمى واحدٍ يطلق عليه *"تدرجات اللقطة القريبة"*، حيث يرى أننا لا يمكن أن نفرق بين اللقطة والأخرى في أشكالها المجردة، أو بشكل مستقل عن بعضها البعض، ويصرّ أنه لفهم لقطة ما يجب رؤيتها بالمقارنة مع باقي اللقطات، مع تركيزه على أن كلّ شيء ينطلق من اللقطة القريبة، لأنها أم اللقطات، ما يفسر تسمية "تدرجات اللقطة القريبة".

شكل رقم2 يوضح نظرية تدرّجات اللقطة القريبة عند فران فينتورا



تدرجات اللقطة القريبة:

لقطة قريبة مفتوحة: يمكن مشاهدة الصدر.

لقطة قريبة: يمكن مشاهدة الكتفين.

لقطة قريبة مقطوعة: يمكن مشاهدة الحنجرة.

لقطة قريبة مقطوعة جداً: يمكن مشاهدة الذقن.

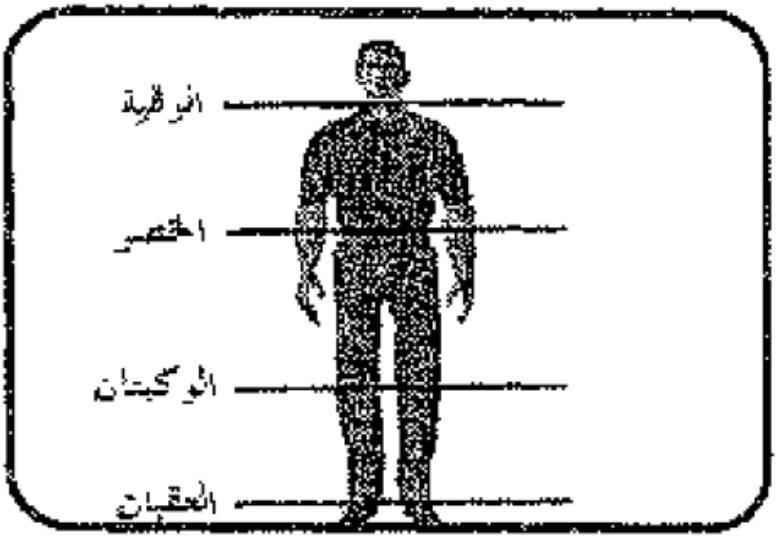
لقطة قريبة جداً: يمكن مشاهدة الحاجب حتى الشفة السفلى.

المصدر: فران فينتورا: الخطاب السينمائي - لغة الصورة، ص 28

[1] وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 116.

وفيما يلي شكلٌ مبسطٌ يوضّح أنواع اللقطات على جسد الشخصية، من القريبة جدا إلى العامة:

شكل رقم 3 يوضح أنواع اللقطات على جسد الشخصية



المصدر: رستم أبو رستم: جماليات التصوير التلفزيوني، ص 14

وتجدر الإشارة ختاماً إلى وجود نوعٍ من الاختلاف والتمايز في النظر إلى نفس اللقطات، وهو التباين الذي يتعدد بتباين الممارسات أو المدارس أو المرجعيات التي يتبناها كل مُنظِّر، فما يعتبره أحدهم لقطة متوسطة هو في نظر غيره لقطة كبيرة[1]، كما أنّ المخرج ومهما بلغت براعته أثناء تصوّره للّقطات خلال مرحلة الكتابة وإعداد النص، فإنّ البروفات الأولية تسمح له باكتشاف الكثير من اللقطات المحتملة وتسمح له باختبار تصوره المسبق هذا[2]، وبالتالي عدم إهمال التصورات الأولية للقطات والمشاهد مهما كان المخرج جيداً.

ومن خلال عملية الاستعراض لسلم اللقطات، يتضح لنا أنّ هذا السلم يُسهم بشكلٍ مباشرٍ في إبراز دلالات الخطاب السينمائي، وكذلك توجيه الرأي وإحداث التأثير، فوظيفة اللقطات تتعدى حدود الضبط التقني للصورة لتشمل أيضا ضبط السلوك، مع الإشارة إلى أنّ العملية بحد ذاتها

[1] لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، دار الرشيد للنشر، بغداد، د س ن، ص 25
[2] تيرنس سان جون مارنر، **الإخراج السينمائي**، مرجع سبق ذكره ،ص 85

تندرج ضمن استخداماتٍ فرعيةٍ أخرى مترابطة، مثل تلك التي تتعلق بزوايا التصوير وحركات الكاميرا[1]، على أن نستعرض فيما يلي أشهر زوايا التصوير يليها عرضٌ لأهم حركات الكاميرا.

إنّ أيّ حديثٍ عن اللقطة وزوايا تصويرها، يقودنا قسراً للحديث عن **الإطار** وعملية التأطير الصوري، باعتبار أنّ اللقطات وأنواعها ما هي بالأساس سوى *نتاجُ عملية تأطير*، ويقصد بها ذلك الخيار المتخذ لتشكيل الصورة والخيارات الممكنة لتصوير اللقطات من الفضاء الفيلمي.[2] فالتأطير يساعدنا في تحديد مجال الرؤية وما سيتم تصويره وحفظه، ومن ثمة جذب اهتمام المشاهدين نحو عنصر أو أكثر يتم تصويره، ويكون الممثل عادةً هو محور هذا الاهتمام خاصةً في الأفلام الروائية، في حين تلعب المشاهد أو الشخصيات غير المألوفة أو الأشكال الغريبة المميزة هدفاً للمخرجين التسجيليين غير الروائيين، فالتأطير هو "مجموع اللقطات المتتالية داخل إطارٍ ما، ويقوم الإطار بوظيفة التكوين للصورة، فدوره الأساسي هو إظهار الأشياء والأجسام بوضوح، فهو الذي يختار ويحدد الموضوع، ويقطع كل ما ليس له علاقة به"[3].

ويعرفه جيل ديلوز بأنه "حدود الحقل"، والذي يشبه نظاماً مقفلا، أو مغلقاً نسبيًا، ويستوعب كل ما هو حاضرٌ في الصورة"، في حين أن الإطار عند بوسنيما *انتقائيٌّ* بامتياز، ويُمثّل العلاقة بين المشاهد والمواضيع أو الشخصيات المقدمة، فينتج لنا مقطعا خاصاً يسمح لنا بإعادة بنائه لاحقاً في المونتاج[4].

وفي إعادة البناء هذه، ينتج تلاعبٌ يسمح لنا بإعادة ترتيب المكان في "العالم الطبيعي"، عبر ترتيب غير طبيعي لا يمكن تحقيقه إلا في الخطاب الفيلمي فقط، وهذا ما قام ضده المنظّرون السينمائيون الواقعيون مثل أندريه بازان ورفضوه خاصة مع ما تقدّمه الأفلام التسجيلية مثلاً*.

---

[1] سعد صالح : **فن الاخرج وكتابة السيناريو**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص 216

[2] Etienne-Marie Lassi: **Expression cinématographique et création romanesque en Afrique** francophone ;editions Connaissances et Savoirs ; paris ; 2015 : p120 ترجمة الباحث

[3] رستم أبو رستم:**جماليات التصوير التلفزيوني**، دار المعز، عمان، 2014، ص 12

[4] فران فينتورا، **الخطاب السينمائي**، مرجع سبق ذكره، ص 25

*يمكن التوسع أكثر في نظرة أندريه بازان حول الإطار والفضاء الفيلمي، من خلال الكتاب المرجعي الذي وضعه الأمريكي دادلي أندرو: **ما هي السينما ؟ من منظرو أندريه بازان**، تر زياد إبراهيم، دار هنداوي، القاهرة، 2017، وتحديدًا الفصل الرابع حول تطور موضوعات السينما.

فالإطار باختصار، هو كلّ صورة فيلمية مُحاطة بإطار الشاشة الذي يُحدّد عالم الفيلم[1]، هدفه الأسمى تحديد ما ستراه عين المشاهدين من خلال تأطير الحدث أو الشخصية، وتصويره اعتمادًا على واحدة من اللقطات المشار إليها آنفاً، وعلى زاوية من الزوايا التي سنتطرق عليها أدناه.

- **ب- زوايا التصوير** :

من المهم التنويه بدايةً، إلى أنّ لكل زاويةٍ معنى أو غرضٌ دراميٌ سينمائي،فالزاوية التي نختارها لتصوير موضوع أو غرض، يمكن أن تستخدم كأداةٍ دراميةٍ مؤثرة تجاه الموضوع، لذلك فإنه من الضروري وضع الكاميرا عند الارتفاع المناسب وتحديد الارتفاع الذي نسعى عبره إلى إبراز وجهة النظر التي نشاهد من خلالها الموضوع، و بذلك يمكننا أن نؤكد مثلاً على الأهمية الدرامية والسينمائية لشخصية ما، أو نقلل من شأنها، أو نعمق الإحساس بقوتها أو ضعفها، لأن زاوية الالتقاط للكاميرا هي الخط الذي تنظر عبره الكاميرا اتجاه الموضوع الذي نقوم بتصويره.[2]

وفي هذا الصدد هناك عديد التقنيات المستعملة، والمدارس المتبعة، وحتى الحيل الشخصية للمخرجين والمصورين في تحقيق ما يبتغونه من اللقطة أو المشهد.

ومن بين أهم الزوايا التي يلجأ المخرج السينمائي إلى استخدامها ما يلي:

1- **الزاوية العادية:** هي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا في وضعية مقابلةٍ للديكور الذي يُراد تصويره وهذا دون أن يعلو أحدهما الآخر، أي أن يكون كلاهما في مستوى واحدٍ، خدمةً لأهداف التصوير الموضوعي كما هو الشأن بالنسبة للأفلام التسجيلية مثلا.[3]

2- **الزاوية الغطسية أو المرتفعة:** وهي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا على الديكور الذي نريد تصويره، الأمر الذي يؤدي إلى تقليص أبعاده وشخصياته وحصر الحركة فيه.

ويمكن للزاوية المرتفعة أن تعبر عن الدلالات الآتية:

[1] لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 76

[2] رستم ابو رستم، **جماليات التصوير التلفزيوني**، مرجع سابق، ص86 .

[3] فايزة يخلف، **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سابق، ص 99 .

- **عزلة الفارس في أفلام الوسترن:** فقد كانت الزاوية المرتفعة تُستخدم كثيراً في أفلام الوسترن، للتعبير عن عزلة الفارس الذي يُصَوَّر من أعلى كي يبدو شخصاً صغير الحجم وهائماً، ضمن فضاءٍ طبيعي شاسعٍ لا يرحم، واُقتبس المصطلح لاحقاً متى ما أراد المخرج تحقيق أو تصوير فكرة الضياع.
- **المعنى التراجيدي:** بحيث يمكن للزاوية المرتفعة أن يكون لها معنى تراجيدياً، ويظهر ذلك مثلا في فيلم "الملعون" للألماني فريتز لانغ من خلال لقطة عامة غطسية على درجات السلم، تظهر فيها سيدة تنادي ابنتها مراراً دون جدوى، لأن الإبنة كانت قد قُتلت بالفعل من قبل المجرم، وحدس الأم يُنبؤها بوجود خطبٍ ما.
- **الدلالة التهكمية:** ونحصل على هذا المؤثر حين نُصور السارق الذي يخرج من خندقه الذي كان مختبئا فيه، معتقداً أن الذين ينتظرونه خارج الخندق هم أصدقاؤه، في حين أنهم رجال شرطة متخفيين نصبوا له فخاً.
- **القيمة الاستكشافية:** أين يمكن للمتفرج على لقطةٍ غطسيةٍ مصورةٍ من أعلى رواق منزل مثلاً، أو من أعلى درجات سلمٍ حلزوني أن يكتشف كلّ عنصرٍ درامي جديد قد يدخل فجأة إلى داخل ذلك الديكور[1].

وقد يتجنب كثيرٌ من المخرجون هذا النوع من الزوايا بسبب كثرة الاحتمالات فيها، وتعدد الانطباعات التي قد تتركها في المشاهد، فهي كثيرة المحتوى من الناحية الاحتمالية[2].

3- الزاوية التصاعدية: وتسمى أيضا عكس الغطسية، وهي الزاوية التي يعلو فيها الديكور على الكاميرا، مما يوسّع من أفقها المقلص، ويُثري من دلالتها السينمائية، مثل الارتباط بفكرة التعظيم أو الهيبة أو غيرها.[3]

4- المجال والمجال المقابل: وهي الزاوية التي تناسب تصوير محادثةٍ أو حواراً بين شخصين متقابلين يفصل بينهما خط وهمي، وهو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط الصور انطلاقا من ثلاث وضعيات قصوى، دون تعدي الجانب الآخر للخط[4].

---

[1] محمود ابراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية**، مرجع سبق ذكره، ص 181- 182

[2] لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 36

[3] فايزة يخلف، **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سبق ذكره، ص99.

[4] فايزة يخلف، **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سبق ذكره، ص 100

جـ - حركات الكاميرا:

تعتبر حركة الكاميرا في الفعل الفيلمي وسيلةً تعبيريةً مثلها مثل الصورة، يتمّ التفكير بها عادةً ضمن مُجمل مادة الموضوع، باعتبارها أهم عناصر تكوين الصورة السينمائية.

ولحركة الكاميرا أشكالٌ متعددةٌ، نستعرض أدناه بعضاً من أشهرها وأكثرها توظيفاً:

1- **الحركة البانورامية:** هي عبارة عن منظر خارجي، تصوّره لنا الكاميرا من اليمين إلى اليسار أو العكس، ومن فوق إلى تحت أو العكس، دون نقل الآلة من مكانها، وتأتي الحركة البانورامية على أنواع، منها الأفقية والعمودية والدائرية، وهذا شرحٌ مختصرٌ لها:

- ✓ **بانوراما أفقية:** حيث تُثبت الكاميرا فوق الحامل لتدور على مُصورها أفقيا من اليمين إلى اليسار أو العكس بدرجة 180°، ويتم تنفيذها بالكامل دون الحاجة لتحريك الكاميرا من موقع إلى آخر، ومثل كل اللقطات المتحركة، فهي تزوّد المنظر بوجهات نظرٍ متعددةٍ في لقطة واحدة كبديل عن المونتاج، كما أنها لا تعرض التغيير الدرامي في المنظور كما في حركة التتبع أو حركة الرافعة مثلا، بل تكتفي الحركة الأفقية البانورامية بخلق التأثير المطلوب من خلال اقتياد العين من نقطة لأخرى، ضمن إحدى الأغراض التالية:
  - الاكتشاف والوصف التجريدي للفضاء الفيلمي.
  - تقوية عنصر التشويق، باعتبار الكاميرا قبل أن تبيّن التفصيل الذي يُهم حقاً المتفرج تلجأ للتماطل، بواسطة اللقطات البانورامية الأفقية، في وصف بطيء لعدة شخصيات وأشياء أخرى.
  - التركيز على الصمت التراجيدي، كالوصف التدريجي لجدران غرفة مثلاً.[1]
- ✓ **البانوراما العمودية:** وتقوم فيها الكاميرا بالدوران عمودياً من الأعلى إلى الأسفل والعكس، وهذا الوصف يُبرز لنا صفات القلق، الشك، التردد، أو التشويق وإبراز الشخصية، فمثلا في هذه الحركة يتمّ تصوير الشخصية من فوق إلى تحت وذلك من أجل المساهمة في

[1] محمود ابراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية**، مرجع سبق ذكره، ص - 187 186.

خلق حالة القلق، لأنّ الكاميرا قبل أن تكشف جسد الممثل مرةً واحدة تلجأ أولاً إلى إبراز الأحذية ثم الأرجل ثم الصدر حتى تنتهي بالوجه، وهذا التدرج ينتج عنه إحساسٌ بالقلق.[1]

- ✓ **البانوراما الدائرية:** وفيه تدور الكاميرا حول محورها دورةً كاملة بدرجة 360°، وتمسح كل الأفق، ليحسّ المتفرج أنه موجودٌ فعلا في الوسط، وأنه بصدد الدخول في الجو العام.

2- **التنقل:** ويتم تحقيق هذا التنقل بالاستعانة بعربة مُجهزة لحمل آلة التصوير والمُصور معاً، ويمكن تحريكهما أثناء التصوير بسهولة كبيرة، لأنّ العربة تكون مزودةً في أسفلها بعجلات صغيرة قادرة على السير على السكة الحديدية[2]، ومن ميزاتها أنها تغطي مساحات أكبر أثناء تحركها وبالتالي تعطينا تفاصيل أكثر[3]، وتشير إيريكا هورنونغ إلى أنّ التنقّل بالعربة في السابق كانت ترافقه كاميرا ثابتة لا تتحرك، وتنوّه إلى أنّ الأمر قد تغير الآن، وبات بإمكان الكاميرا أثناء تحركها على السكة أن تنتقل من اليمين إلى اليسار ببساطة، والقيام بعملية انحرافٍ (*rotation*) ذات أبعادٍ جمالية[4].

وللتنقل أنواعٌ عدّة أهمها:

- ✓ **التنقل الأمامي:** هدفه تقريب الديكور، أين تقترب الكاميرا شيئا فشيئا من الديكور المراد تصويره، ما يجعلنا نتدرج من اللقطة العامة إلى اللقطة القريبة لإبراز عنصرٍ واحدٍ أو تفصيلٍ واحدٍ من الديكور.
- ✓ **التنقل الخلفي:** هدفه إبعاد الديكور، وفيه تبتعد الكاميرا شيئا فشيئا من الديكور المراد تصويره، وكأنها تتأسف عليه وتُودّعه، ويأتي هذا التنقل بالتدرج من اللقطة القريبة إلى اللقطة العامة من أجل المساهمة في خلق القلق، عبر الكشف التدريجي لعناصر الديكور والتي قد تكون مخفيةً في بداية اللقطة، أو لتقديم ديكور جديد سبق لنفس الكاميرا أن بيّنت تفصيلا من تفاصيله الأساسية بلقطةٍ قريبة سابقة[5].
- ✓ **التنقل الجانبي:** وفيه تنتقل عدسة الكاميرا بطريقة موازية مع الشيء المراد تصويره.

---

[1] فايزة يخلف، **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سابق ذكره ، ص 101.

[2] محمود ابراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية** ، مرجع سابق ذكره، ص 187.

[3] برنارد اف ديك، **تشريح الفيلم**، ترجمة مصطفى محرم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص 91

[4] Erica Hornung : **The Art and Technique of Matchmoving: Solutions for the VFX** Artist ; focal press ; Oxford ; 2013 : p88 ترجمة الباحث

[5] محمود ابراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية** مرجع سابق ذكره، ص 188

- ✓ **التنقل الدائري:** وبموجبه تُحقق الكاميرا دورة أو عدة دورات حول شخصية ما نريد مسح أفقها، لتحقيق رغبتنا في الحصول على فعلٍ دراميٍ محدد، وجعل المشاهد يشعر وكأنه في تلك الغرفة[1].
- ✓ **التنقل البصري*zoom*** : وهو عدسة خاصة ذات بؤرٍ متغيرة تسمح بتقييد الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا، وهي ليست لقطة متحركةً بل ثابتةً من ثبات الكاميرا نفسها وتسمح للمشاهد بالتنقل مع الحدث[2]، وهناك نوعان اثنان من التنقل البصري، الأول زووم أمامي وهو المقرب للديكور بواسطة الانتقال من أقصر البؤر إلى أطولها، بهدف التكبير أو ما يسمى بالبؤر الأكثر طولا، والثاني زووم خلفي، يُبعد الديكور عبر الانتقال من أطول البؤر إلى أقصرها[3]، وقد استعمل الزووم على نطاقٍ واسعٍ ابتداءً من ستينيات القرن الماضي بفضل الميزات التي يمنحها للمصورين في تغيير وتضييق وتوسيع المساحات المغطاة وتحقيق الأهداف المنشودة لكل منها[4]، بطريقة محترفة وغير مزعجة للعين[5].

مع إشارتنا ختاماً إلى وجود عديد الأنواع الأخرى من حركات الكاميرا، لكننا اكتفينا فقط بالمشار اليها أعلاه، باعتبارها الأكثر استعمالاً وتوظيفاً وتواتراً من حيث الظهور في أغلب الأفلام التسجيلية الوثائقية، التي تركّز عليها في دراستنا هذه.

المبحث الثالث: الأوضاع غير الخاصة أو العناصر الدالة في اللغة السينمائية

وتسمى في بعض الأدبيات السينمائية الأخرى **بالأوضاع العامة**، وهي التي تُشير أساساً إلى مجموع العناصر الدالة التي ترافق الصورة السينمائية، هدفها الأصلي هو إنتاج معنى معينٍ، وإعطاء قيمة للصورة المُشاهدة. وتشمل الأوضاع غير الخاصة العناصر التالية:

أ- **الإضاءة** وهي أداةٌ من الأدوات التعبيرية الخاصة بإمكانيات العرض، وقد تُوحي بالسعادة والأمل، وإضافة معنى للأشياء أو الموضوعات أو العكس، ويرفض لوي دي جانتي أن تكون الإضاءة مسألةً عابرة في الفيلم، فيقول أنه يمكن للإضاءة أن تقود عين المشاهد باستخدام

[1] فايزة يخلف، **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي** ، مرجع سبق ذكره، ص 102
[2] برنارد اف ديك، **تشريح الفيلم**، مرج سبق ذكره، ص 92
[3] رستم ابو رستم، **جماليات التصوير التلفزيوني**، مرجع سابق، ص 45.
[4] جيمس موناكو: **كيف تقرأ فيلما؟ الأفلام والوسائط وما بعدها**، تر أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص 83
[5] Gerald Millerson, Jim Owens : **Television Production** ; focal press ; Oxford ; 2009 ; p 111 ترجمة الباحث

المصابيح نحو أي بقعة من الإطار المصوّر[1]، ويؤكد على أن لكل درجة إضاءة معنى وعمقاً يخدم الفكرة، فالزوايا المعتمة مثلا والظلال الكثيفة تُعبّر عن الرعب بطريقة جيدة جدا، وهكذا..

ويؤكد عمار محمود، محرر *مجلة عينٌ على السينما* أنّ الإضاءة عنصر واحد فقط من عناصر عدّة ترتبط بشدة بالخيوط الدرامية للقصة، حيث تختلف الإضاءة في الأفلام الواقعية عنها في الخيالية أو الحربية أو الدراما النفسية وغير ذلك. فالإضاءة في الأفلام لابد لها من فعل التكثيف، فالمشاهد لم يدفع ثمن تذكرة السينما لكي يشاهد صورة تشبه في إضاءتها الصورة الطبيعية، بل لابد من مبررٍ درامي لكل أشكال الإضاءة في الفيلم، كونها تحمل جزءًا من الثقل الدرامي[2].

وتأتي الإضاءة في الأفلام السينمائية بثلاثة أشكال رئيسية، تعرف **بمبادئ الإضاءة الثلاثية**، وهي:

- ✓ **الضوء الرئيس:** ويسمى أيضا الإضاءة الرئيسية، ويدّل إسمه على مهمته، هدفه أن يُنير موضوع اللقطة، أو أن يساعد في خلق الظلال والعتمة.
- ✓ **ضوء الملء،** ويسمى أيضا الإضاءة الأمامية، ويأتي غالبا بزاوية 90° عن الضوء الرئيس، وهدفه إزالة الظلال غير المرغوبة وكسرها، وبالتالي إعطاءُ تفاصيل أكثر وضوحاً للمشهد.
- ✓ **ضوء الخلف:** ويسمى أيضا بالإضاءة الخلفية، هدفه إعطاء العمق للمشهد، وإنارة العناصر من الخلف لإبراز حوافها وتمييزها عن الخلفية[3].

إن عملية التحكم في الإضاءة تساعد في خلق تأثيرات مرغوبة، كالظلال مثلاً، من خلال نقل الإضاءة وتحركيها عبر مساحات معينة تدخل في مجال رؤية المصور لتحقيق الهدف المرغوب[4]، وذلك ليشاهد المتفرج أفلاماُ ويستوعب جمالياتها (حتى وإن كانت هذه الأفلام مرعبة) خصوصا في المشاهد التي تدور في أماكن طبيعية وفي سياق أحداث طبيعية شكلاً، فيجد أنها تختلف كثيرا مع القصة بتقلباتها، فالإضاءة هنا هي التي تكشف للمشاهد ما هو ضروري في الفيلم وما هو هامشي.

---

[1] لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، مرجع سبق ذكره، ص ص 40 41

[2] عباس محمود: **مقدمة في شرح عناصر الصورة السينمائية**، مجلة عين على السينما الرقمية، القاهرة، أرشيف، نُشر في 27 فيفري 2014،

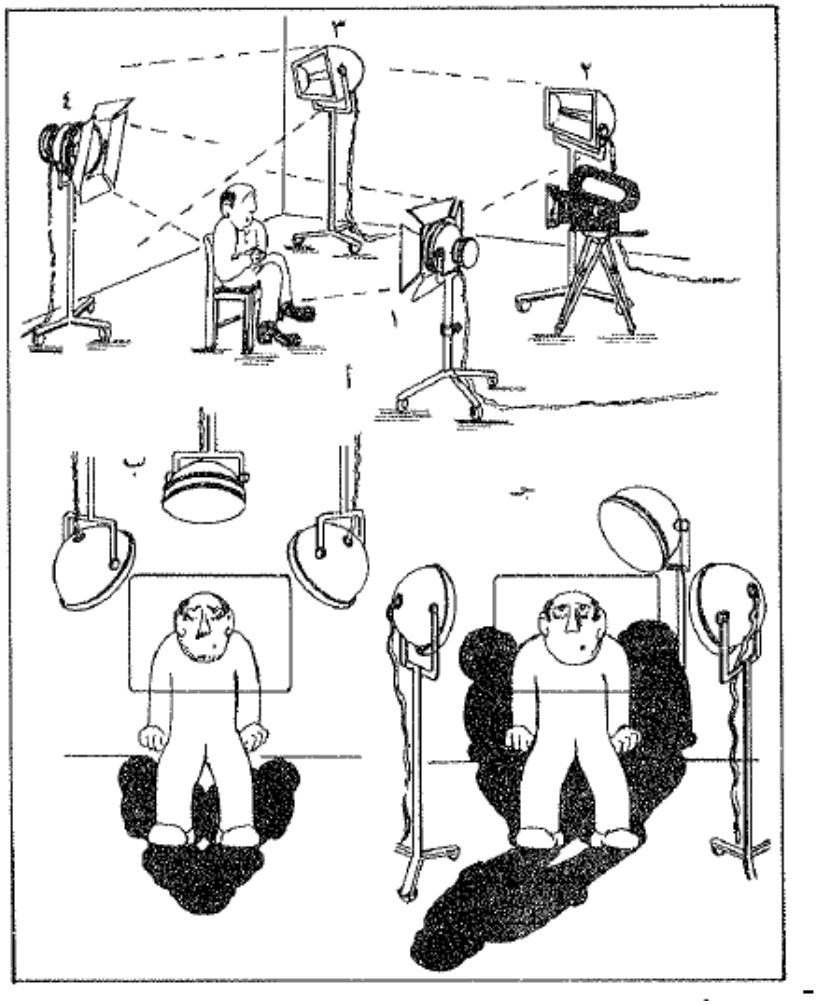
[3] إد غاسكل: **اصنع أفلام هوليوود الخاصة بك**، دون اسم مترجم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2007، ص 69

[4] Kris Malkiewicz : **Film Lighting: Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers** ; Edision Simonand and Schuster ; New York ; 2012 ;p119

في حين يضيف دين كالي ضوءًا رابعا لمبادئ الإضاءة الثلاثية، ويسميه **الضوء المُكمّل**، والذي يهدف من خلاله لتكميل النقائص التي قد تصيب الضوء الرئيسي، الغرض الأول منه تنعيم الظلال، وتقليل التباين والتضاد[1].

وقد لخّص كين دالي أنماط الإضاءة في الرسم التخطيطي التالي، والذي تشير الرسوم فيه إلى ترقيم رباعي، وهي مبادئ الإضاءة الثلاثية المتعارف عليها، مضافٌ إليها ما يسميه هو الضوء المكمل، فالشكل رقم 01 يشير إلى الضوء الرئيسي، والعنصر رقم 02 يشير إلى الضوء المُكمل الذي يُعتبر دين كالي مُنظّره الأول، أما رقم 03 فيمثل ضوء الملء، و04 يمثّل ضوء الخلفية:

شكل رقم 4 يوضح مبادئ الإضاءة السينمائية حسب كين دالي



المصدر: كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، ص 47

[1] كين دالي: **الأساليب الفنية في الانتاج السينمائي**، الدار العربية للموسوعات، بغداد، د س ن ، ص 47

-

كما تجدر الإشارة، إلى أن هناك من الباحثين من ينظر إلى الإضاءة من حيث *التأثير* حصراً، ويعتمدون في تصنيفهم التأثيري هذا على النوع الأول فقط من الإضاءة (أي الإضاءة الأساسية)، فيصنفونها إلى إنارة أساسية شديدة وإنارة أساسية منخفضة، وفيما يلي شرحٌ مقتضبٌ لها:

- **الإضاءة الأساسية الشديدة:** وتصل الصورة فيها إلى درجة "الإشراق"، وتُستعمل كثيراً في الأفلام الموسيقية الراقصة، أو أفلام الملهاة عمومًا، وفي المشاهد التي يسودها الهدوء والسلم.
- **الإضاءة الأساسية المنخفضة:** هدفها إحداث تأثيرٍ ليليٍ، تستعمل غالباً في الأفلام السوداء، أو الميلودراما التي تشتد فيها العواطف والانفعالات، وكذلك في المشاهد التي يكون فيها ركام أو أوساخ أو ضباب وأراضٍ زلقة بالأمطار، كما يميل مخرجو أفلام الرعب كثيرا لاستعمالها[1].

وعلى **المستوى السيميولوجي**، فإنّ للإضاءة وعلاقتها بالإعتام دورٌ كبيرٌ في توجيه الصورة السينمائية نحو دلالةٍ محددة، ومما اشتهرت به استعمالات الإضاءة في تاريخ السينما هو إثارة معاني الخوف وعواطف الرعب، وكذا دلالات الإقصاء الفردي الهادف لإشعار الآخر بالخطر والقلق، فالإضاءة تساهم في إبداع دلالة الرعب، ومثال ذلك أن تأتي الإضاءة الرئيسية للوجه من أسفل فيبدو أكثر شراسة، وغيرها من الأمثلة التي تؤدّي دلالات أخرى تخضع في مُجملها للتصرف والتدخل الفكري المُنظم من قبل المخرج أو المصور السينمائي[2].

ب- الشخصيات: لا يمكن بأي حال تجاهل القيمة الكبيرة للشخصيات في العمل الفيلمي، سواءً كان روائياً عن طريق الممثلين، أو تسجيلياً بالاعتماد على شهود العيان أو النماذج الاجتماعية التي تخدم قضية الفيلم غير الروائي، أو حتى ممثلين غير محترفين يتقمصون شخصيات في أدوارٍ تاريخية مثلاً، والهدف الأساسي من الشخصيات هو العمل على خلق نوع من الصراع الذي يُنمّي العمل ويطور حبكته ويزيد من تفاعلاته، ومن ثم خلق حالة تدفع المشاهدين لمتابعة باقي الفيلم، وتبرز قيمة الشخصيات في العمل الفيلمي في قدرتها على المزاوجة بين الشعور

[1] برنارد ف ديك، **تشريح الافلام**، ترجمة حمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص187
[2] وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 112

واللاشعور، وبين الداخل والخارج وبين الظاهر والباطن، من أجل "استحصال" موقفٍ حقيقيٍ تعبر عنه الشخصية وتتقمصه[1].

فالشخصيات هي العمود الفقري الذي يحرك العمل الفيلمي، خاصة الروائية منها، من خلال خلق صراعٍ بين أطراف العمل يخدم حبكة العمل ويُوصل الرسالة المنشودة، ولكلّ شخصية من الشخصيات عددً من اللقطات يظهر فيها، تتحدّد مدتها بناءً على أهمية الشخصية ودورها والحوار المسند لها.

وهنا تستحضرنا مقولة أرسطو في فن المسرحة التي وردت في كتاب كريستينا كالاس، حين يقول "الشخصية والتفكير هما السببان الرئيسيان اللذين من خلالهما تزدهر الأحداث"، والتي يقابلها في عصرنا هذا الشخصية وأفعالها، وفي نفس الكتاب، تُورد الباحثة كالاس فكرة أستاذها لايوس إيغري والتي ملخصها "أنّ الشخصية هي أصل المادة الإبداعية"، واضعةً هي وأستاذها أربعة شروط للشخصية، التي تجعلها تربح تعاطف الجمهور أو تخسره، وأهم هذه الشروط الأربعة هو القضية التي تدافع عنها الشخصية[2]، مع التأكيد على أن لكل شخصية قيمتها وهدفها ودورها في المحتوى الفيلمي مهما صغر حجمها ودورها، بل إن تيموثي كوريغان يلحّ على أنه من المهم جداً أن يتم دراسة كل الشخصيات في كل الأفلام، روائية كانت أم غير روائية، رئيسية كانت أم ثانوية، طبيعية كانت أم معنوية[3].

وعن فهم المشاهدين للشخصيات، فتختم الناقدة الأمريكية القديرة ماري أوبراين عملها التفكيكي حول مهنة التمثيل، بإبداء ملاحظةٍ عميقة حول أداء الشخصيات وتعبيراتهم، بقولها "أنّ السينما لها ميزة التقريب الشديد للوجه عن طريق اللقطات القريبة، بحيث يمكن لوجه الشخصية أن يملأ الشاشة بأكملها، وهذا القرب الشديد سيؤدي إلى تضخّمٍ في كل حركاته، لهذا تنصح بضرورة الاقتصاد في الانفعالات وجعلها طبيعية قدر الامكان من جهة، وتُنوّه لوجود فرص طيبة لدراسة الشخصيات وفهمها بطريقة قد لا تكون متاحة في المسرح مثلا[4].

[1] سامي الحصناوي: **سيمياء اداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2014، ص 103
[2] كريستينا كالاس: **كتابة النص السينمائي الابداعية في فهم البنية العاطفية**، ترجمة إياد دك الباب، المؤسة العامة للسينما، دمشق، 2013،ص ص 85 .86
[3] تيموثي كوريغان: **دليل موجز للكتابة عن الفيلم**، ترجمة منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص 79
[4] ماري إلين اوبراين: **التمثيل السينمائي**، ترجمة رياض عصمت، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012،ص 94

جـــ – الديكور: يؤرخ السينمائي الفرنسي الشهير جورج سادول ظهور فكرة الديكورات في شكلها الحالي لأول مرة إلى سنة 1914 في إيطاليا، فيقول أنه قبل هذا التاريخ كان يُعتمد في الأغلب على الأقمشة المطبوعة أو التي تُرسم عليها فكرة المشهد، فمثلاً، إذا كان لدينا مشهدٌ في قصرٍ ما، فإن المخرجين يعمدون إلى إلصاق قطعة قماش مطبوعٌ عليها صورة قصرٍ، ويتم تثبيتها على مسطحات خشبية، وهي الفكرة التي يبدو أنها مستوحاة من المسرح، مع تنويهنا إلى أن فيلم "كابيرا" التاريخي الإيطالي هو أول فيلم بتاريخ السينما يقوم ببناء الديكورات وتشييدها[1].

وتفرّق الباحثة الفرنسية ماري تيريز جورنو بين نوعين إثنين من الديكور، الأول يتم بناؤه خصيصا للمشهد بما يخدم فكرته، وما عدا ذلك فهو كله ديكور طبيعي ويمثّل الصنف الثاني[2].

فالديكور في معناه الأعمق، يمكن اعتباره بمثابة شخصية خفية لكنها دائمة الحضور، تلعب دوراً كبيراً في التعبير عن الفكرة وتقديمها ودعمها، أما على المستوى التقني، فإنه لا يحبذ أن يكون للديكورات الاصطناعية أسقفٌ لأنها كثيرا ما تعيق الإضاءة وتجهيزاتها الضخمة[3].

د– الموسيقى: تستخدم الموسيقى عادةً في الأفلام من أجل ملء فترات الصمت المحتملة التي قد تصاحب الصورة، ومن أجل التعبير عن حالة نفسية معينة، أو توضيح عملية المرور إلى عملية تأزّم في الموقف الدرامي، كما قد تستعمل الموسيقى كقيمة إيقاعية لتحقيق أغراضٍ حسية كالخوف أو السعادة أو الاندهاش، وتساعد الموسيقى التصويرية غالبا في تعميق الإحساس البصري للصورة السينمائية وتجميل الحكاية وجعلها أكثر وضوحاً ومنطقية وشاعرية، وكذا خلق توازن حسّي للمتفرج، وتحقيق التأثير السيكولوجي المرغوب عليه.[4]

ولا تفوتنا الإشارة إلى بروز دور المؤلف الموسيقي الذي توكل له مهمة تأليف الموسيقى التصويرية المصاحبة للعمل، والتي تكون في غالب الأحيان أصلية (*OST*) *originale sound truck*، وفي عديد الأحيان تفوق شهرة بعض المقاطع الموسيقية شهرة العمل نفسه، بل إن كثيرا من المؤلفين الموسيقيين باتوا اليوم نجوماً، وباتوا يُطلبون بالإسم وتتهاطل عليهم العروض،

---

[1] عبد القادر التلمساني: **فنون السينما – اختيارات وترجمات**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2001، ص 21

[2] ماري تيرز جورنو- (تحت إدارة ميشيل ماري): **معجم المصطلحات السينمائية – تقنية الكتاب للسينما**، ترجمة فائز بشور، الهيئة العامة للسينما، دمشق، د س ن، ص 27

[3] عبد القادر التلمساني، **فنون السينما – اختيارات وترجمات** ، مرجع سبق ذكره، ص 22

[4] عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية – دراسة في جماليات السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 28.

ويترشحون ويفوزون بجوائز قيمة، التي تعد جائزة الأوسكار أرفعها، وباتت بعض المقاطع بمثابة بصمات سمعية، ما إن يسمعها المرء حتى يتعرف على العمل مباشرة، ولعل موسيقى أفلام سلسلة "هاري بوتر" الأمريكية أو موسيقى "المحقق كونان" التصويرية خير دليل على ذلك.

كما لا يفوت الباحث الإشارة إلى أنّ فكرة الموسيقى الأصلية والمميزة في الأعمال الفيلمية قد تمّ اقتباسها في أعمال تجارية أخرى، بحيث تسعى أغلب الشركات الكبرى إلى امتلاك *OST* خاص بها، بهدف تشكيل بصمة سمعية تميز منتجاتها عن منتجات أخرى، مثل موسيقى هواتف نوكيا الشهيرة، أو رنّة تطبيق سكايب للمحادثات الفورية، أو موسيقى فتح برنامج ويندووز الخاص بالحواسيب، والتي ما أن يسمعها المرء حتى يُميز المنتج ببساطة.

هـ – **الصوت:** للصوت قدرات كبيرة في التعبير عن الجو العام للفيلم من خلال مختلف المؤثرات الصوتية، فوضع مؤثرٍ صوتيٍ في المشهد يسهم في خلق جوٍ عامٍ عن وضع الأحداث المصورة، كما أن استخدام الموسيقى لوحدة الصوت، يمكن أن يكون مثيراً للأعصاب، فالأصوات ذات الذبذبات الواطئة مثلاً فتكون لتجسيد معنى المشهد، وتوحي بالقلق والغموض، كما أنّ للإيقاع المؤثر دورٌ في زيادة التوتر، فهو يؤدي دوراً في تدعيم الإحساس العاطفي، فالمؤثر الصوتي باختصارٍ له وظائف في تصوير المكان والحدث.

ويأتي المؤثر الصوتي بشكلين اثنين: **أصواتٌ طبيعية** مستمدة من الطبيعة نفسها، **وأصوات بشرية** يُصدرها الإنسان أو يشارك في صياغتها، كالحوارات أو الأصوات الآلية والميكانيكية والضوضاء[1]، ويمكن أن يكون المؤثر الصوتي رمزاً يستخدمه المخرج في العمل الدرامي، كما يمكن للضجيج أن يساهم في الرفع من مصداقية الحدث المصور، ويضفي عليه أبعاداً درامية هامة، وبالتالي فإن الأصوات السينمائية ليست مجرد أصواتٍ عادية، بل تعتبر دلائل متكاملة في الخيال الفيلمي، رغم أنّ كريستيان ماتز يرى أنه من الأفضل تفادي بعض الأصوات التي لا تساعد على فهم دلالات الصورة مثل صوت بعض الإشارات[2]، لكن الأكيد أن المؤثرات الصوتية أصبحت اليوم جزءًا أساسيًا في أيّ عمل فيلمي، وأن شهرة عديد الأفلام كانت بفضل مؤثراتها الصوتية أساساً.

[1] عز الدين المصري: **الدراما التلفزيونية ومقوماتها وضوابطها الفنية**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الاعلام ، كلية الاداب، الجامعة الاسلامية غزة، 2010، ص 499

[2] عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية – دراسة في جماليات السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 28.

المطلب الرابع: خصائص الصورة الفيلمية السينمائية:

يقول كريستيان ماتز عن الصورة السينمائية بأنها "صورٌ متعددة تتألف من تعاقب عدة صور، وليست فقط ميكانيكية أو أيقونية"، ومن هذا المنطلق حدّد الباحث وليد غديري أربع خصائص للصورة السينمائية هي:

- **الأيقونية (*Iconicité*)** وتشير إلى العلاقة القائمة على مبدأ التشابه بين الدال والمدلول، فالصورة الفيلمية لها قيمة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاءً من غيرها.
- **النسخ الميكانيكية (*Duplication mécanique*)**: ويقصد بها أنّ الصورة هي نتاج عملية آلية، وهي وسيلة تم ابتكارها من أجل القيام بعملية نسخٍ ميكانيكي للواقع.
- **التعددية في الصورة (*multiplicité*)** فالصورة في السينما متعدّدة ومختلفة، وهذا الاختلاف قد يكون حتى في الصورة الواحدة التي تستمر نتيجة تدفق الصور الفوتوغرافية، فقوة تدفق الصور على الشاشة، تعطي للمتفرج القدرة على حدس الحركة والاستمرار والتتابع والتداخل والتماسك والوحدة حتى لا يتجزأ الفيلم.
- **الحركية (*mobilité*)**: وهي ميزة أساسية للسينما، بتحريك الكاميرا من مكان لآخر، لأن فنّ الصورة السينمائية هو فن الحركة، فنحن أمام توليد للمعنى يقترن أساسا بتوليد الحركة وتتابعها[1].

في حين يذهب سليمان القولي إلى النظر إلى خصائص الصورة الفيلمية من زاوية أخرى، ويلخصها في أربع خصائص هو الأخر، وهي:

- **خاصية ثنائية الصوت والصورة:** فالصورة الفيلمية تتفوق على باقي الأنماط من الصور بامتلاكها لعنصري الصوت والصورة، فهي تخاطب حاستين في آنٍ واحد، ما يعزّز نجاحها كوسيلة تكنولوجية ترفيهية، لأنه كلما زاد التأثير على حواس المتلقين كلما زاد نجاح الوسيلة في تحقيق الأهداف المتوخاة منها.
- **الحركة:** أين تتصف الصورة السينمائية الفيلمية المتحركة بالديناميكية التي تميزها عن باقي الصور، تمكّنها من خصائص نفسية وجمالية ومعرفية، تجعلها قادرة على ترجمة مختلف الدلالات المستهدفة، فالحركة الرأسية الصاعدة مثلاً تعبّر عن الأمل والتحرر،

[1] غديري وليد، **صورة الإسلاميين في السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 102

والحركة الرأسية الهابطة تعبر عن الاختناق أو الدمار، في حين تعبّر الحركة المائلة عن القوى المعارضة أو تخطي العقبات، وتشير الحركة المقوسة إلى الخوف، أمّا الحركة الدائرية فتعبّر عن المرح والطاقة، أما الحركة البندولية فهي تعبر عن الإحساس بالرتابة والضيق, والحركة المتجهة للمشاهد تكون أكثر أهمية وإثارة للاهتمام من غيرها لأنها تزداد في الحجم كلما زاد اقترابها عكس الحركة المتراجعة.

- **الفورية:** تتميز الصورة السينمائية بهذه الميزة لأنها تولّد إحساس الفورية لدى المتلقين وأنهم يمرون بهذه الخبرة أو تلك في الوقت نفسه الذي يمر بها كثيرون غيرهم أثناء حضورهم للفيلم على الرغم ممّا بينهم من تباعدٍ في الحقيقة.
- **التتابعية:** تتميز الصورة الفيلمية عن مثيلاتها من الصور الأخرى في كون العمل الفني فيها لا يكتمل إلا بتكامل عدد هائل من الصور التي تؤدي غرضا معلوما لصياغة المعنى ككل، عكس اللوحة التشكيلية أو الصورة الفوتوغرافية التي تعدّ عملاً فنياً متكاملاً بصورة واحدة فقط، فالصورة السينمائية المتحركة تستمد معناها من الصورة التي سبقتها ويكتمل المعنى في الصورة التي تعقبها, فهي لا تكتفي بتجميد لحظة الذروة التي تلتقطها الصورة الفوتوغرافية وإنما تعرض ما سبقها وما يلحقها في إطار تتابعي ضمن حركة الزمن[1].

ويضيف المفكر الفرنسي الكبير جيل ديلوز لمسته التي اشتهر بها، أثناء تحديده لخصائص الصورة السينمائية، فيقول أنّ خاصيتها الأساسية هي محاولاتها المستميتة لمحاكاة الواقع ومحاكاة الإدراك الحسّي الطبيعي، وأنّ الصورة السينمائية ذات خاصية "مكانية" بامتياز[2]، مع تأكيده أنّ هذه الخاصية المكانية لن تنتصر ولن تتحقق سوى عن طريق عملية المونتاج.

المطلب الخامس: عن قدرة الصورة الفيلمية على خلق الصور الذهنية

يؤكد الدور الفاعل لوسائل الإعلام الجماهيرية بما فيها السينما وصناعة الأفلام، في تكوين الصور النمطية لدى الأفراد والجماعات، أين يشير حماد إبراهيم حامد في دراسته عن صورة الولايات المتحدة الأمريكية في الصحافة المصرية في كون الصورة الفيلمية والصورة المتحركة عموما باتت اليوم مصدراً يستقي منه الفرد معلوماته ومعارفه عن العالم المحيط، وقد كان ذلك أحد الموضوعات الرئيسية التي شغلت المهتمين بقضايا الإعلام في دول مختلفة، أين أشارت

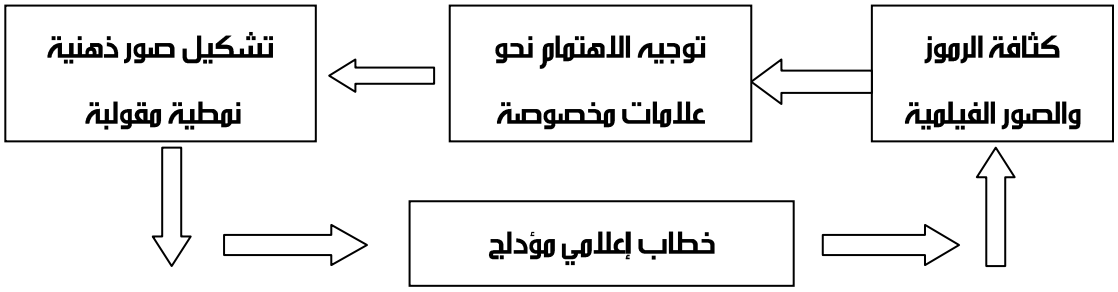
[1] محمد السيد سليمان القولي: **الخصائص العامة للصور المتحركة**، بوابة كنانة الالكترونية، تاريخ الزيارة 11-09-2019

[2] جيل ديلوز: **الصورة الحركة، او فلسفة الصورة**، ترجمة حسن عودة، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص 8

دراسة أجريت عام 1977 على عينة قومية أمريكية، أنّ 95 % من أفراد العينة أكدوا أنهم حصلوا على معلوماتهم من وسائل الإعلام الجماهيرية بما فيها السينما والصورة الفيلمية، فهي إذاً لم تعد مجرد أدوات لنقل المعلومات، بل أصبحت وسائل لتوجيه الأفراد والجماعات وتكوين مواقفهم الفكرية والاجتماعية، بل أنّ ما يقرب من 70% من الصور التي يبنيها الإنسان لعالمه مستمدة من الصور التي تبثها له وسائل الإعلام المختلفة ومنها الصور السينمائية[1].

ويمكن تلخيص عملية الانتقال من صورٍ فيلمية إلى صورٍ ذهنية عبر المخطط المبسط التالي، والذي يتم تداوله بشكل واسعٍ بين دارسي آثار الصور الفيلمية على تشكيل الصور الذهنية:

شكل رقم 5: مخطط بسيط يوضح عملية الإنتقال من صور فيلمية إلى صور ذهنية



المصدر: زيدان الجبوري، مفهوم الصورة الذهنية في العلاقات العامة، ص 166

لكن ماذا عن علاقة الإعلام النمطي وصوره مع النوع الاجتماعي خاصة عند النشء؟ فدراسة تأثير التنميط الإعلامي بمختلف وسائله بما فيها الصورة الفيلمية المرتبط بالنوع الاجتماعي، تشير إلى بروز نتيجةٍ أساسية ملخصها حدوث عملية **تنميطٍ للنوع الإجتماعي عبر الصور المتلقّاة**، ومن ورائها باقي المواقف المرتبطة بوظيفة النوع الاجتماعي. أين يشير تنميط النوع الاجتماعي إلى التوقعات التي قد يتبناها الأطفال والمراهقون فيما يتعلق بمظهر الذكور والإناث مثلاً وطريقة تصرفهم وتفكيرهم وشعورهم وغير ذلك، فقد وجد الباحثون أنّ المواقف المرتبطة بوظيفة النوع الاجتماعي ومعتقدات النشء بخصوص مدى ملائمة الصور النمطية للذكور والإناث مع الخصائص الذكورية والأنثوية التقليدية المتعارف عليها تقف على ما يتلقونه من صور فيلمية وتلفزيونية، أين تعكس المواقف التقليدية من وظيفة النوع الاجتماعي إلى مدى قبول الصور النمطية فيما يخص العمل والمظهر والسلوكيات التي تعتبر لائقة

[1] ياسين بودهان: **تشكيل الصور النمطية عن الإسلام و المسلمين في الإعلام الغربي**، مجلة الوسيط للدراسات الإعلامية، العدد 12، 2006 ،الجزائر، ص 141.

بالذكور والإناث، فمثلا يتفق النشء المعتنقون لمواقف تقليدية من وظيفة النوع الاجتماعي مع النظرة *النمطية* التي ترى أن الذكور ينبغي أن يكونوا "القوّامين"على الأسرة، وأنّ الإناث ينبغي أن يضطلعن بأعمال المنزل وأنشطة رعاية الأطفال[1]، وذلك بناءً على ما تلقّوه من صور فيلمية وتلفزيونية عن طريق وسائل الإعلام، وقد توصّلت الدراسات الإرتباطية المنجزة التي شملت الأطفال والمراهقين إلى نفس النتائج، إذ توصل كلٌّ منها إلى أنّ ارتفاع نسب تلقي الصور الفيلمية يرتبط بالتوقعات التقليدية للأنشطة والوظائف والسمات المرتبطة بالنوع الاجتماعي وينمّطها، عبر ما يتم ضخه من صور ذهنية قد تتحول إلى صور نمطية.

مع إشارة سريعة إلى أن *بعض الصور الذهنية قد تتحول إلى صور نمطية* عندما تتكرر على نحو ثابت وجامد، أو حين تتسم بالتبسيط المفرط والحكم التعميمي العاطفي، فسمة الصورة النمطية الأساسية أنها توظف أساليب عديدة لتترك أثرها ووقعها على إدراك المشاهدين لمحتوى الصورة الفيلمية، مثل تبسيط المعلومات، وتقديمها في جرعات سهلة الهضم لعدم قدرة أي فرد على ملاحقة السير الجارف من المعلومات التي تقدم له، كما تعمل الوسائل الإعلامية على طرح وعرض المحتويات الإعلامية بصورة متكررة حتى تنطبع وتترسخ في الأذهان، فيظهر الشخص أو مجموعة الأشخاص الذين بنينا عنهم صورًا نمطية مستقاة من الصور الفيلمية على أنهم أشخاص معرفون لدينا، كأننا نعرفهم حق المعرفة، بالرغم من أننا لم نقابلهم قط، فقد كوّنا صورًا معنوية إدراكية عنهم، وحكّمنا انفعالاتنا وعواطفنا لتصنيفهم أو إدراجهم في خانات معنية [2]، وهي النقاط التي قد لا ينتبه لها كثيرٌ من المشاهدين حتى المتمتعين بقدر كافٍ من التعليم، طالما يتم بثها في جرعات متسارعة وبسيطة قد لا تسترعي انتباه المتعلمين، ويتلقاها ذوو التعليم المحدود بنهمٍ وقبولٍ كبيرين.

ولفهم عملية تطبيع هذه الصور الفليمية وجعلها صورًا ذهنية و/أو نمطية، فإنه من المهم التفصيل في هاتين الصورتين أكثر والتعمق فيهما، وذلك في المطلبين المواليين، والبداية مع الصورة الذهنية.

[1] ستيفن جي كيرتش **الإعلام و النشء – تأثير وسائل الاعلام عبر مراحل النمو**، ترجمة عبد الرحمن مجدي ونيفين عبد الرؤوف، دار هنداوي للنشر، القاهرة، 2017، ص 147.

[2] ياسين بودهان، **تشكيل الصور النمطية عن الإسلام و المسلمين في الإعلام الغربي**، مرجع سبق ذكره، ص .141

المبحث الثاني: الصورة الذهنية - من الفكرة إلى البناء

المطلب الأول : تعريف الصورة الذهنية

في مستهل كتابه "العلاقات العامة والصورة الذهنية"، وضع المصري علي عجوة تأريخية سريعة لمصطلح الصورة الذهنية، حين يقول أنّ استخدامه قد بدأ حين بات لمهنة العلاقات العامة تأثيرٌ كبير على الحياة الأمريكية مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، أين كان لظهور كتاب "تطوير صورة المنشأة" للأمريكي لي بريستول عام 1960، أثرٌ كبيرٌ في نشر مفهوم الصورة الذهنية بين رواد الأعمال، وما لبث أن تزايد استخدام المصطلح في مختلف المجالات السياسية التجارية والإعلامية والسينمائية. وقد تبلور هذا المصطلح في مجال العلاقات الدولية بشكل واضح عام 1965، حينما ظهر كتاب "السلوك الدولي" الذي اشترك في تأليفه هربرت كيلمان مع جماعة من زملائه من علم النفس والباحثين في مجال العلاقات الدولية[1]، وكان مؤلفهم هذا أولى المحاولات الجادة لضبط هذا المصطلح، الذي ورغم شيوعه مازال يحمل الكثير من المشكلات المنهجية والإشكالات النظرية[2].

لتبدأ الصورة الذهنية في وقتٍ لاحقٍ في أخذ معنى آخر يرتبط أساساً بالإنطباعات الذاتية التي يشكلها الأفراد نحو موضوع ما، فبات يُقصد بها ذلك "الانطباع الذي يكوّنه الفرد عن الأشياء المحيطة به، متأثراً بالمعلومات المختزنة عنها وفهمهٍ لها، فهي نتاج تفاعل المعرفة بالإدراك" حسب ما أوردته الموسوعة الإعلامية[3]، فالصورة الذهنية إذا هي "عملية إعادة تقديم ما تمّ استقباله وتخزينه في العقل" حسب موسوعة ليكسيكون العالمية[4].

---

[1] علي عجوة: **العلاقات العامة والصورة الذهنية**، دار عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1999، ص3.

[2] أيمن منصور ندا: **الصور الذهنية الاعلامية والقرارات السياسية**، المجلة المصرية لبحوث الراي العام، مجلة كلية الاعلام لجامعة القاهرة، القاهرة، العدد2 المجلد2 ، افريل 2001، ص 19

[3] محمد منير حجاب: **الموسوعة الاعلامية**، دار الفجر للنشر ، القاهرة، 2003، د ص

[4] كمال لحمر: **صورة المجتمع الجزائري في la revue africane**، اطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علم اجتماع التنمية، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة قسنطينة، 2010-2011، ص 23

وتشير إليزابيث غيربو، إلى فكرةٍ مهمة للغاية مفادها أنّ الجدل حول ما إذا كانت الصور الذهنية قد ظهرت قبل اللغة المنطوقة غير مهمٍ اليوم، بل تجزم أنّ الصور الذهنية قديمةٌ قدم الإنسان ولا علاقة ثابتةً بينها وبين اللغة قديما، مرتكزة في ذلك على فرضية أنّ الصورة الذهنية هي في عمقها انعكاسٌ للشيء لا لإسمه[1].

وقد عُنيت الدراسات السياسية والإعلامية في البداية بصورة القيادات السياسية لدى بعض الشعوب وتأثيرها على صورة الشعب الذي تنتمي إليه من ناحية، وتأثيرها على السلوك الجماهيري إزاء هذه القيادات من ناحية أخرى[2]، فالصورة الذهنية هنا تمثّل مجموع المعلومات والمعارف التي يحتفظ بها الفرد في ذهنه عن الغير، والتي قد تكون صوراً إيجابية بقدر ما يمكن لها أن تكون سلبية حسب ما اختزنه الفرد في ذهنه، ومن هنا اهتمت عديد الأبحاث بدراسة الصورة الذهنية كأساسٍ لعمليات وفعاليات تكوين الاتجاهات وبناء السلوك. لتدخل لاحقاً الصورة الذهنية في أدبيات علم الاجتماع من حيث استخدام هذا المصلح كتعبيرٍ عمّا تحمله جماعة ما من اتجاهات نحو ظاهرةٍ معينةٍ كسلوكٍ جمعيٍ مشاعٍ[3].

فالصور الذهنية إيجابيةً كانت أو سلبيةً إذاً، تتشكل تبعا للمرجعية الفكرية والمنظومة القيمية للمجتمع ككل، ووفقاً للفرد ولمصالحه، والتي سرعان ما تجعله ينساق نحو أحد أشكال التفاعل مع التنظيم الاجتماعي، إما بالدخول فيه ومنه الامتثال "للأنا الاجتماعي" أو الخروج عن هذه المعايير الضابطة وبالتالي حدوث "التعلّل الاجتماعي".

وبالعودة إلى تعاريف الصورة الذهنية المتنوعة، نجد أنها تميل إلى توصيفها بكونها "صورةً ذاتية وصوراً عن الناس وعن العالم، نحملها في رؤوسنا وتحدد فكرنا وشعورنا وفعلنا"[4]، وهو التعريف الذي يتقاطع مع تعريف قاموس ويبستر الذي يقول أنها "ذلك التقديم العقلي لأي شيء لا يمكن تقديمه للحواس بشكل مباشر، فهي محاكاةٌ لتجربة حسية ارتبطت بعواطف معينة نحو

[1] Elisabeth Grebot ; **Images mentales et stratégies d'apprentissage: explication et critique**, ESF éditeur ; Paris ; 2000 ; p 31 ترجمة الباحث

[2] علي عجوة: **العلاقات العامة والصورة الذهنية**، مرجع سبق ذكره، ص3.

[3] باقر موسى: **الصورة الذهنية في العلاقات العامة**، دار اسامة للنشر، عمان، 2014، ص 54

[4] جيرالد هوتر: **سلطة الصورة الذهنية – كيف تغير الرؤى العقل والانسان والعالم**، ترجمة علا عادل، دار عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، الجيزة، 2014، ص 6

شخصية ما أو فلسفة أو أي شيء آخر، أو استرجاعٌ لما اختزنته الذاكرة، أو تخيلٌ لما أدركته حواس الرؤية أو السمع أو اللمس أو الشم أو التذوق"[1]، لتُشكّل تجربةً عقلية غير مقصودة.

في حين يوجد تعريفٌ مميزٌ آخر لها، هو ذلك الذي وضعته موسوعة *Larousse* الفرنسية، التي عرفتها بأنها "الرمز أو التمثيل المادي لواقع غير مرئي ضمن تصورٍ ذهنيٍ تشكّل بدءًا من إدراكٍ سابق مرتبط بالذاكرة والمشاعر التي لدينا"[2]، وهو التعريف الذي يحيلنا إلى كون الصورة الذهنية عملية انتقال سلسة من تمثلات ذهنية شخصية إلى عملية إسقاط على مواقف مادية أو فكرية يواجهها الفرد ويستند في حكمه عليها على خبراته السابقة التي يحتفظ بها في ذهنه.

أما عن التعريف الذي ستتبناه هذه الدراسة فهو ذلك الذي وضعه الألماني فاجنر حين قال "أنها ذلك البناء أو التركيب المكثف الذي تبدو فيه الأفكار والتفسيرات الممكنة مُؤلِّفةً كُلاً واحداً، بما يسمح بإدراك وفهم العلاقات المعقدة داخل ذلك الكل، وضمن وحدةٍ واحدةٍ دون عزل أي عنصر منها وإلا فقدت خاصيتها الكلية"[3]، فهذا التعريف يشمل الآلية التي يتمّ بها تشكيل الصورة الذهنية ومن ثمة استعراضها، دون إغفال دور البيئة المحيطة وثقافة الشخص وخبراته السابقة في تشكل هذه الصور الذهنية واستحضارها، كناتجٍ نهائيٍ للانطباعات الذاتية التي تتكوّن عند الأفراد، أو الجماعات إزاء شخص معين أو نظام معين، أو شعب أو جنس بعينه، أو منشأة أو مؤسسة أو منظمة محلية أو دولية أو مهنة معينة، أو أي شيء آخر قد يكون له تأثير على حياة الإنسان، وتتكون هذه الانطباعات من خلال التجارب المباشرة، وغير المباشرة، وترتبط غالباً بعواطف الأفراد واتجاهاتهم بغض النظر عن صحة المعلومات التي تتضمنها خلاصة هذه التجارب من عدمها، وهي تمثّل بالنسبة لأصحابها واقعاً صادقاً ينظرون من خلاله إلى ما حولهم، ويفهمونه أو يقدرونه على أساسها[4].

[1] عواطف عبد الرحمن، ليلى حسين، حسني نصر **:الاعلام الافريقي في عصر الانترنت**، المكتبة العربية للنشر، الجيزة، 2011 ، ص 157
[2] أنظر **grand larousse encyclopédique** باب image
[3] السيد حافظ الاسد: **صورة الاخر بين الثبات والتغير**، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الكويت، المجلد 24 ، 1996، ص 2016
[4] على عجوة: **الصورة الذهنية في العلاقات العامة**، مرجع سبق ذكره، ص ص 9-10

وفي قراءة متعمقة للتعاريف التي تمّ إيرادها أعلاه، أو تلك التي اطلع عليها الباحث أثناء مراجعته للتراث النظري المتوافر، نلاحظ أنّ أغلب ما تمّ تقديمه حول الصورة الذهنية يدور غالباً حول النقاط التالية:

- أنّ الصورة الذهنية هي عملية تفاعلية تتأثر بما يتلقاه ذهن الفرد وتتفاعل مع خبراته وأفكاره وتُؤثر على نظرته نحو الشخص أو الفكرة أو القضية محل الاستحضار.
- أنّ الصورة الذهنية عملية معرفية يُوظف فيها الشخص معارفه وأفكاره وقناعاته ومعلوماته.
- أنّ الصورة الذهنية هي عملية تتشكل في إطارٍ ثقافيٍ وبيئي يعيش فيه الفرد.
- نجد فيها الجوانب الإداركية والعاطفية والسلوكية مثلها مثل أغلب العمليات النفسية الأخرى.
- أنها تمثيل عقلي للواقع، فقد تكون إيجابيةً أو سلبية، ثابتةً أو متغيرة، حقيقيةً أو مغلوطة، وتعبّر عن الواقع كما هو.
- أنها عملية تراكمية تقاطعية تلعب فيها عناصر وخبرات وشخصيات وثقافات وتجارب دورًا حاسماً في تشكيلها حين تتراكم وتتقاطع مع بعضها لتشكّل الصورة الذهنية.

المطلب الثاني: أنواع الصورة الذهنية

حسب التعاريف أعلاه، فإنّ عملية تكوين الصور الذهنية، ترتبط غالبا بتفاعلات نفسية واجتماعية، ضمن عوامل تلتقي وتتقاطع مع بعضها البعض، باعتبار سلوك الشخص ما هو في الأخير سوى محاولة للتموقع الاجتماعي وإثبات الذات من خلال وضع تصورات عقلية معينة عن أشخاص أو مواقف أو قضايا قد يصادفها الفرد ويشكّل حولها صورًا ذهنية.

أمّا عن هذه الصور الذهنية فتجيءُ بأنواعٍ عدّة، يُفرّقها جيف كينز إلى خمسة أنواع هي:

1- **الصورة المرآة:** وهي تلك الصورة التي يرى المعني نفسه من خلالها، فلكل شخصٍ صورة ذهنية عن ذاته.

2-**الصورة الحالية:** أي الصورة التي يرانا بها الآخرون، والتي ترسمها يوميا سلوكاتنا.

3- **الصورة المرغوبة:** وهي الصورة التي يودّ أي شخص أن يُكوّنها لنفسه في أذهان الجماهير، فهي إن جاز التعبير سجالٌ بين "الموجود" و"المنشود"، وتمثّل فجوة بين الصورة المرآة والصورة الحالية.

4- **الصورة المثلى:** وهي أمثل صورةٍ يمكن أن تتحقق ضمن جهودنا في التأثير على الجماهير، ويطلق عليها البعض الصورة المتوقعة، كما يحتدم الصراع بين القادة السياسيين للظهور بهذه الصورة.

5- **الصورة المتعددة:** وتحدث عندما يتعرض الأفراد لممثلين مختلفين للمنشأة أو للدولة أو لأشخاص معينين، بحيث يعطي كلّ واحد منهم انطباعاً مختلفا عنهم[1].

مع تنوهينا إلى أنه، وعلى الرغم من أنّ تصنيف كينز هذا يعدّ الأشهر والأكثر اعتماداً، فإنه، ومثل أغلب التصنيفات يجد كثيرا من الانتقادات والتعديلات عن الدارسين المعاصرين.

إنّ تحديد نوع الصورة الذهنية يمكن له أن يساعدنا في الاقتراب منها أكثر وفهمها ومعرفة جوانبها بشكل أفضل، وبالتالي التعامل معها إما بالتصحيح أو الترسيخ أو التعديل، كما أنّ تحديد نوعها يعني أيضا تحديد سماتها والعناصر المكونة لها وبالتالي حسن التعاطي معها.

وترى الدكتورة صفاء جبارة أنّ الصور الذهنية تتراكم مع الزمن لتكوّن مخزوناً خاصاً بها يسمى أحيانا *بالمتخيل الذهني أو اللاشعور*، ويتم تصنيف وتجميع هذه الصور في مجموعاتٍ تُرتّب وفق تصنيف التضمين والإحتواء في الذهن إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية، وهي:

- النظر إلى الصور بوصفها نسخةً ذهنيةً للأحاسيس (الرؤية، السمع، الرائحة) وللقدرات الطبيعية، الروحية (والذي يضم أيضا متخيل اللاوعي).
- النظر إلى المتخيل الذهني بوصفه يتوسط المثير من العالم الخارجي من جهة، والاستجابة من جهة أخرى، وهنا تكون الصورة الذهنية تركيباً افتراضياً ينجم عن حقيقة أنّ المدخلات السيكولوجية تختلف كثيراً عن المخرجات.

[1] علي عجوة: **العلاقات العامة والصورة الذهنية**، مرجع سبق ذكره ص ص 8 9

- النظر إلى المتخيل الذهني بوصفه مشاعر (تجمع سلوكا وأحاسيساً مستثارة)، والتي لن تحدث في غياب أي مؤثر عدا الصورة الذهنية[1].

وعلى أساس ذلك، فإنّ الصورة الذهنية حسب طارق العيثاوي تتولد في الذهن وتصنف إلى تصنيفات عدة، تختلف تبعًا لمصادر تكوينها لسمات وخصائصها التي بنيت عليها. لذلك فهو يرى أنه لا وجود لتصنيف ثابت ومستقر لأنواع الصورة الذهنية، شأنها شأن عديد المفاهيم التي يتباين تحديد مفهومها من حقل معرفي إلى آخر[2]، وأنّ كثرة الانتقادات لأنواع الصور الذهنية وكيفية النظر إليها هو جدالٌ عقيم يبعدنا عن الدور الهام والحيوي للصور الذهنية وعملية إنتاجها وتثبيتها في أذهان المشاهدين المختلفين جداً في أفكارهم وقناعاتهم وبيائتهم.

المطلب الثالث: سمات الصورة الذهنية

لقد حاول الباحثون على مدار الخمسين عاما الماضية ضبط محددات وسمات الصور الذهنية بهدف تمييزها عن باقي المصطلحات التي قد تكون قريبة منها، وفي هذا المطلب، سنحاول تحديد أشهر هذه السمات وأكثرها انتشاراً وتداولاً في أوساط الدارسين لحقل الصور الذهنية، مع تأكيدنا (مجدداً) على وجود عديد المصطلحات القريبة من مفهوم الصور الذهنية، وقد تصدت عديد الدراسات والبحوث لمحاولة التفريق بينها.

وفيما يلي بعض أهم سمات الصورة الذهنية:

1- تتسم الصورة الذهنية بأن لها إطاراً زمنياً سابقاً، بمعنى أنّ الصورة الذهنية قديمة التكوين، وأننا لا نطلق على معرفة حالية أو جديدة صفة "صورة ذهنية".

2- تتميز الصورة الذهنية بأن لها إطاراً ذاتياً حسياً، بمعنى أنها تنبع من مقدرة الإنسان الحسية، وقدرته على استيعاب المثير أو التعرض له.

[1] صفاء صنكور جبارة: **صورة بريطانيا في الصحافة العراقية 1945-1958 دراسة الصورة في التغطية الاخبارية**، اطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الاعلام، جامعة بغداد، 2001، ص 84

[2] طارق علي حمود العيثاوي: **صناعة الصورة الذهنية في وسائل الاعلام- صورة الرسول محمد(ص) في الاعلام الامريكي**، مجلة مداد الاداب، العدد 10، بغداد، 2015 ص 762

3- تباين الصور الذهنية، بمعنى أنّ الصورة الذهنية تختلف من فرد إلى آخر، ومن جماعة إلى أخرى، ومن مجتمع إلى آخر، إلا أنها قد تتقارب في أذهان الأفراد مُكونةً صورةً ذهنيةً متماثلةً لجماعة أو مجتمع ما، وهذا التباين يرجع إلى القدرات الحسية المتباينة للناس والفروقات الفردية بينهم.

4- تتسم الصورة الذهنية بالعاطفة، (رغم أن ذلك لا يعدّ شرطاً أساسياً في الصورة الذهنية)، كما أنّ العاطفة ليست بالضرورة مقياساً صالحاً للصورة الذهنية في جميع الأحيان.

5- الصورة الذهنية مُكونة للاتجاه، بمعنى أنها إحدى مصادر بناء وتكوين الاتجاه ضمن مجموعة واسعة من المكونات الأخرى.

6- الصورة الذهنية ديناميكية، بمعنى أنها متغيرة غير ثابتة سواءً أكان هذا التغيير بطيئا أم سريعا، وهذا التغيير ناتج في أغلبه عن تفاعلها مع مثير جديد[1].

في حين ذهب باحثون أخرون إلى سمات أعمق وأكثر تحديدا لتمييز الصورة الذهنية منها:

1- عدم الدقة: يمكن للصورة الذهنية أن لا تتسم بالدقة، ومرجع ذلك في كون الصورة الذهنية مجرد إنطباعات لا تصاغ بالضرورة على أساسٍ موضوعي، بل تعد تبسيطاً للواقع، كما أنها لا تعبر بالضرورة عن الواقع الكلي، ولكنها تعبّر فى معظم الأحيان عن جزئية من الواقع الكلي، سيما وأنّ الأفراد عادة ما يلجؤون لتكوين فكرة شاملة عن الآخرين من خلال معلومات قليلة يحصلون عليها، لعدم قدرتهم على جمع المعلومات الكاملة، أو تكاسلهم عن فعل ذلك.

2- المقاومة للتغيير: فالصورة الذهنية تميل إلى الثبات ومقاومة التغيير، وتتعدد العوامل التى تُحدد وتؤثر فى كمّ وكيف التغيير المحتمل فى الصورة الذهنية، وبعض هذه المتغيرات يتعلق بالصورة ذاتها، وبعضها الآخر يتعلق بالرسائل الواردة من خلالها.

3- التعميم وتجاهل الفروق الفردية: تقوم الصورة الذهنية على التعميم المبالغ فيه، فالأفراد يفترضون بطريقة آلية أن كل فرد من الجماعة موضوع الصورة تنطبق عليه صورة

[1] باقر موسى، **الصورة الذهنية فى العلاقات العامة** ، مرجع سبق ذكره، ص 57.

الجماعة ككل، على الرغم من وجود اختلافات وفروق فردية شاسعة، والأفراد يستسهلون عادة إصدار الأحكام على الأفراد من خلال تصنيفهم ضمن جماعات أخرى، ما يترتب عنه صور ذهنية سطحية تتسم بالتعميم.

4- تؤدي إلى الإدراك المتحيز: أين تؤدي الصور الذهنية إلى تكوين إدراكات متحيزة لدى الأفراد، فالصور الذهنية تُبنى أساساً على درجة من درجات التعصب، فمن خلالها يرى الأفراد جوانب من الحقيقة، ويهملون أخرى لأنها لا تتمشى مع معتقداتهم.

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

6- تخطي حدود الزمان والمكان: تتسم الصورة الذهنية بتخطيها لحدود الزمان والمكان، فالفرد لا يقف فى تكوينه لصوره الذهنية عند حدود معينة بل يتخطاها ليكوّن صوراً عن بلده ثم العالم الذى يعيش فيه، وعلى مستوى الزمان، فالإنسان يكوّن صوراً ذهنية عن الماضي، ويكوّن كذلك صوراً ذهنية عن الحاضر إضافة إلى المستقبل[1].

وعليه، فإنّ السمات التي تمتاز بها الصور الذهنية تجعلنا قادرين على تمييزها والاهتمام بها، وتلافي التداخل بينها وبين المصطلحات الرديفة أو القريبة اليها، بتعميماتها ولا دقتها وتحيّزها وغيرها.

إنّ هذه السمات تسمح لنا في وقت لاحق بمعرفة الوظائف المنوط بالصورة الذهنية القيام بها، فما هي إذا وظائف الصورة الذهنية وكيف تحققها؟ وجواب هذا التساؤل هو ما سنتطرق إليه في المطلب الموالي.

[1] أحمد الدسوقى: **الصورة الذهنية لرجل الشرطة لدى الرأى العام المصرى**, ورقة عمل لبرنامج الأمم المتحدة الإنمائي مشروع دعم القدرات في مجال حقوق الإنسان، أكاديمية مبارك للأمن، ص7و8.

المطلب الرابع: وظائف الصورة الذهنية

للصورة الذهنية وظائف عدة يستطيع الفرد من خلالها ضبط علاقاته مع ذاته والآخرين داخل جماعته أو خارجها وتحدّد نمط تعاطيه وتحركه داخل مجتمعه أو المجتمعات التي قد يحتك بها، في إطار العمل أو الدراسة أو السياحة، ومن ضمن هذه الوظائف نجد:

1- تحقق الصورة الذهنية للفرد أكبر قدر من التكيّف مع ظروف الحياة من خلال دورها في اختصار جهد الفرد بما تقدمه له من *أطرٍ جاهزة* تكفل له التعامل مع الآخر بل والتنبؤ بسلوكه دون إمعان النظر في خصائصه الفردية، مع التنويه إلى النتائج الكارثية لهذه الأطر الجاهزة متى ما أُسيئت عملية قولبتها.

2- إن التصور الذهني يُضيّق نطاق الجهل بالآخرين من خلال استخدام الأفراد له لمعرفة ما يمكن أن تكون عليه صور الآخرين من خلال التعامل التصوّري معهم.

3- تؤدي عملية تكوين الصور الذهنية إلى تحويل العالم إلى عالم أسهل وأكثر تنظيماً من خلال استخدام الجوانب السيكولوجية التي تنطوي عليها عمليات التعلم داخل الإنسان.

4- تسهم الصور الذهنية في تفسير مواقف الفرد وآرائه وأنماط سلوكه في الحياة الاجتماعية وتُفسّر أساساً فلسفته في الحياة لارتباطها الوثيق بقيمه ومعتقداته وثقافته.

5- للصور الذهنية دورٌ كبير في تكوين الرأي العام، ذلك لأنها اللبنة الأولى التي تتكون منها آراء الناس و مواقفهم[1].

في حين يذهب الثنائي نهلة نجاح وعلاء عجيل إلى أبعد من ذلك بتركيزهما على ما وضعه الأمريكي ريس من وظائف للصورة الذهنية بالنسبة للفرد والمجتمع، ومن جملة ما ذكراه نجد:

1- تؤدي الصورة الذهنية إلى الاقتصاد في المجهود عبر توفير الوقت والجهد اللازمين لفهم حدثٍ ما أو شيء ما يعده الفرد جديدا، فالصورة تساعد الأفراد في تفسير الأحداث الجديدة في

[1] محمود يوسف مصطفى عبده: **مقدمة في العلاقات العامة**، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2004، ص 13.

ضوء خبراتهم القديمة، لأنها توفر أسس التعامل مع الآخرين عن طريق توفيرها لتوقعات الآخرين ودوافعهم وسلوكهم وطريقة تفكيرهم.

2- تسهل الصورة الذهنية عملية الإدراك لدى الأفراد وتزيد من قدرتهم على فهم واستيعاب المعلومات والمنبهات المحيطة بهم عن طريق دمجها في أذهانهم.

3- تزيد الصورة الذهنية من تقدير الذات للفرد في جماعته الاجتماعية ومن ثمة قد تزيد من تقديره لذاته.

4- تساعد الصورة الذهنية في تحديد كيفية تصرف الفرد حين يواجه موقفاً يخاف منه ولا يعرف كيف يتصرّف فيه، ومن ثم فإنّ الصورة الذهنية يمكن أن تساعده في اتخاذ موقفٍ محدّدٍ طبقاً لانتماء الفرد إلى جماعةٍ تكون ذات سمات معينة[1].

فالعناصر أعلاه توضح أنّ للصور الذهنية مهاماً نفسية اجتماعية بالدرجة الأولى، وتعبّر عن ثقافته المكتسبة من محيطه، وتساعد الفرد في إنجاز الفعل السيوسوثقافي المعبر عنه وعن تفكيره أثناء المواقف غير المتوقعة التي قد تواجهه، أو خلال تعبيره عن رأيه واتجاهاته نحو جماعات أو أقليات تختلف عنه. فللصورة الذهنية إذاً وظائف جمّة نستشف منها الأهمية الكبيرة التي تحتلها، وتبيّن الضرورة القصوى لإيلائها اهتماماً أكبر.

المطلب الخامس: مصادر تشكيل الصورة الذهنية.

تتنوع مصادر تكوين الصورة الذهنية وتتعدد بتعدد الدارسين والباحثين والمهتمين ومجالات تخصصهم، لكن أغلب المراجع المُطلع عليها تُظهر اتفاقاً بين الباحثين على مصدرين اثنين، وهما على التوالي:

1- الخبرة المباشرة *Direct Experience*: حيث أنّ احتكاك الفرد اليومي بغيره من الأفراد والمؤسسات والأنظمة والقوانين يُعد مصدراً مباشراً ومؤثراً لتكوين الانطباعات الذاتية عن شخص أو منظمة أو فكرة أو دولة، وهذه الخبرة المباشرة أقوى في تأثيرها على عقلية الفرد وعواطفه إن أحسن توظيفها.

[1] نهلة نجاح عبد الله وعلاء جاسب عجيل: **الصورة الذهنية للجامعة التقنية الوسطى لذى تدريسيي الجامعة**، مجلة الكلية الاسلامية الجامعة، النجف، المجلد 01 العدد 47، 2018، ص 540.

2- الخبرة غير المباشرة *Mediated Experience*: إنّ ما يتعرض له الفرد من رسائل شخصية يسمعها من أصدقاء أو عبر وسائل الإعلام عن المؤسسات وأحداث وأشخاص ودول لم يرهم ولم يسمع منهم مباشرة تُعدّ خبرة منقولة، وفي هذا النوع من الخبرة تلعب وسائل الإعلام المسموعة والمرئية دوراً أساسيًا في تكوين الإنطباعات التي يشكل الناتج النهائي لها الصورة الذهنية[1].

ويقول ريشارد بوريس أنّ الصورة الذهنية هي "مجموع المعتقدات المشاعة أو المشتركة"[2] في حين ينتقد نفس الباحث في كتابه الآخر حول هذا المصطلح، إدخال كلمة *stéréotype* إلى اللغة الفرنسية وقواميسها دون فرنستها، والاحتفاظ بأصلها الأمريكي دون تحديدٍ دقيق للمقصود بها في اللغة الفرنسية، ومردّ ذلك حسبه هو الخلط "الشنيع" بين معنى الصورة الذهنية وبين معنى الصورة النمطية عند استعمالها[3]، بل إنّ كثيرين يعتقدونه مصطلحاً خاصاً بعشاق السينما (*Les cinéphiles*)، ويدعو لمحاولة حصره أكثر.

في حين يشير فريد كاريمان إلى دراسات العديد من الباحثين في مجال الاتصال والاجتماع ومنهم *KAZOLEAS, KIM & MOFFIT Garbert* إلى عوامل أخرى تدخل في تكوين الصورة الذهنية، والتي تتأثر في أغلبها بالخصائص الاجتماعية والثقافية للمجتمع الذي تعمل فيه الجهة التي كُوّنت عنها هذه الصور، وقد أجمل الباحث هذه العوامل المؤثرة في تكوين الصورة الذهنية فيما يلي:

أ- عوامل شخصية: وتشمل السمات الذاتية لشخصية المُستقبِل للمعلومات من تعليمٍ وثقافةٍ وقيم، إضافة إلى الاتصالات الذاتية للفرد، وقدرته على امتصاص وتفسير المعلومات، وتكوين ملامح الصورة الذهنية، وكذلك درجة دافعية الفرد، واهتمامه بالمعلومات المقدمة له.

---

[1] عبد العزيز تركستاني: **دور اجهزة العلاقات العامة فى تشكيل الصور الذهنية عن المملكة**، كتاب المنتدى الاعلامي السنوي الثاني، إشراف الجمعية السعودية للاعلام و الاتصال الرياض، 2004، ص 12.

[2] Richard Leyens Bourhis et Jacques-Philippe Leyens **: Stéréotypes, discrimination et relations intergroupes** ; éditions Mardaga ; Belgique ; 2000 ; p129 **ترجمة الباحث**

[3] Jacques-Philippe Leyens, Vincent Yzerbyt, Georges Schadron ; **Stéréotypes et cognition sociale** ;ed mardaga ; Belgique ; 1996 ; P22 **ترجمة الباحث**

ب- عوامل اجتماعية: وتتعلق أساساً بتأثير الجماعات الأولية كالأسرة والأصدقاء على الفرد المستقبل للمعلومات أثناء تبادلهم إياها في اتصالاتهم الشخصية، وكذلك تأثير قادة الرأي على اتجاهاتهم الجماعية، وأخيرا تأثير ثقافة المجتمع الذي يعيش فيه الفرد، والقيم السائدة فيه.

جـ-عوامل إعلامية: وتشمل الجهود الإعلامية المبذولة من وسائل الإعلام، وتأثيرها على المتلقين، وكذلك التغطيات الإعلامية للأحداث الخاصة بسلبياتها وإيجابياتها وحجم الاهتمام الذي توليه وسائل الإعلام الجماهيرية للموضوع محل تكوين الصور عنه[1].

في حين يضيف الباحث كمال لحمر للعناصر الثلاثة أعلاه، عناصر أربعةً أخرى هي:

د- العوامل الثقافية والتي تضم بدورها ثقافة الفرد ومعرفته كأساسٍ لبناء التصور، والثقافة بمكوناتها وعناصرها من حيث:

*التعليمات والأساسيات التي لا تحتاج إلى مناقشة أو إثارة جدل حولها.

*الأهداف والنتائج المرغوبة.

*الوسائل والآليات الموصلة إلى فعالياتٍ، مثل اللغة والعادات والتقاليد بما في ذلك الأمثال الشعبية والأعمال الأدبية والمواد الإعلامية التي تشكل جميعها عنصراً قويا يستند إليه الفرد عند تكوينه ورسمه لتصوره الذهني عن شيء معين، وعلى وجه الأخص عند رسمه لصورة قومٍ من ثقافة أخرى تختلف عن التي ينتمي إليها.

هـ-العوامل التاريخية: فعملية تكوين الصورة الذهنية من شيء ما تستند إلى معلومات تراكمية تعرّض لها الإنسان آنفاً، خاصة إذا ما تعلق الأمر بصورة جماعة أو شعب، حيث يستعين الإنسان برصيده ومخزونه من المعلومات التاريخية، المهمة لذهنية الفرد وتكوينها.

[1] كاريمان فريد وعلي عجوة: **ادارة العلاقات بين الادارة الاستراتيجية وادارة الازمات**، عالم الكتب للنشر، القاهرة، ط 2، 2008، ص 139-140.

و- العوامل السياسية: مع ما تُمثّله الأحداث السياسية وما لها من ثقلٍ شديد في الحياة العامة، فقد بات لها موقع مؤثر في رسم العقل البشري الحديث وتشكيل صورة خاصة بمن ترتبط بهم تلك الأحداث الكبرى كالحروب بين الدول العظمى مثلاً.

ي- العوامل الدينية: حيث أن الأوضاع الدينية والعقائدية في مجتمع ما تترك بصمتها فيما يقع وسيقع، وكذلك في كيفية نظر الآخرين وتصوراتهم.

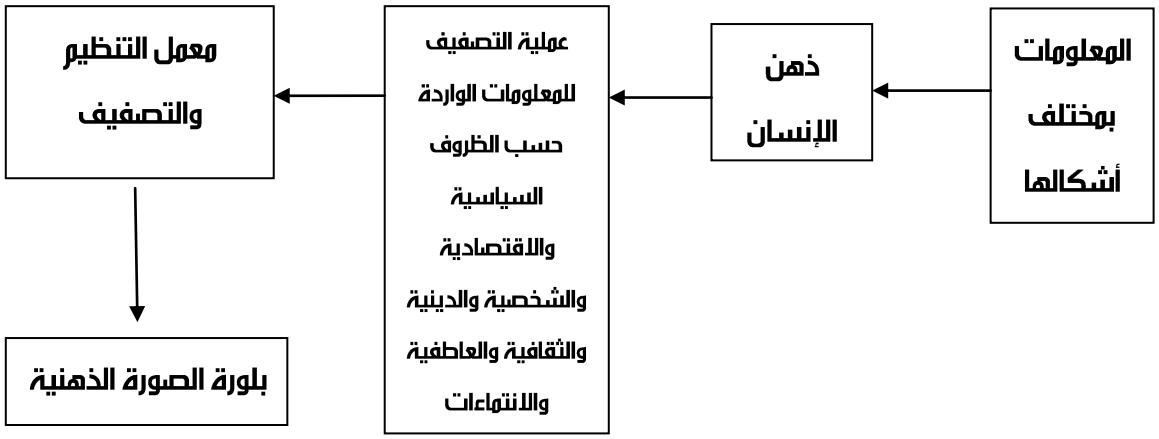
فمتى ما التقت هذه العوامل أو بعضها فقط مع بعضها، فإننا نصل إلى عملية تشكيل هذه الصور الذهنية وترسيخها، والتي أوضحنا أنها تمر بمراحل عدة، -تكاد تكون متشعّبة على المستوى الذهني-، وهي الصورة الذهنية التي يتم التعبير عنها لاحقاً عبر الفعل الاجتماعي والنظرة نحو الأخر، فالصورة الذهنية تتكوّن من خلال *"تمثّل"* المعلومات والمضمون التراكمي بأشكاله وأنواعه، وبالتالي فإن حدوثُ أية عملية تحاول التطوير أو إحداث تعديلٍ محتملٍ يستهدف الصورة الذهنية سيكون صعبا معقداً، باعتبارها معلوماتٍ مرئية لصاحبها حصرًا ومصفوفة في ذهنه فقط، وفق محددات خاضعة لذاتية الشخص، فهي إذاً عملية تطويعٍ وتنسيقٍ لكميات ضخمة من المعلومات عن الذات وعن الآخر في الماضي والحاضر والمستقبل، تخرج في شكل مترابطٍ ونسق منتظم لا يقبل العبث حسب هولستي[1].

فالناس غالبا ما يكوّنون تلك الصورة عادة وهم غير مدركين لكل هذه العمليات من الأساس أو الدوافع التي تدخل في تكوين هذه الصورة الذهنية.

ويلخص الباحث كمال لحمر تسلسل التكوين الصورة الذهنية في الوضع النموذجي الأتي:

[1] كمال لحمر: **صورة المجتمع الجزائري في la revue africaine 1856 إلى 1962**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في علم اجتماع التنمية ، كلية العلوم الانسانية و الاجتماعية جامعة منوري قسنطينة ، 2010-2011 ، ص 80.

الشكل رقم (6): مخطط بسيط يوضح نموذج للتسلسل الإجرائي لعملية تكوين الصورة الذهنية[1]



مع العلم أنّ الصورة الذهنية لم تكن يوماً وليدة الصدفة أو نتيجة ظروف طارئةٍ بل وراءها عوامل تتباين طبيعتها من حيث السلب والإيجاب وكذا مسببات إنتاجها على شكلها المرصود أو المدروس.

لهذا يؤكد بولدينغ أنّ الصورة الذهنية تتكون أساساً من معرفة الإنسان بالعوامل المختلفة المحيطة به من عدة نواحي، والتي من شأن كل منها ترك أثره على الشكل الذي تتخذه الصورة المرسخة في الذهن، غير أنّ بولدينغ عاد وآثر التركيز على خمس مؤثرات فقط وهي:

- المكان الذي يعيش فيه الفرد وموقعه من العالم الخارجي.
- الزمان والمعلومات التاريخية للحضارة الإنسانية التي يعيش فيها.
- العلاقات الاجتماعية/الشخصية، ونوعية الروابط الأسرية/الأصدقائية.
- الأفعال المرتبطة بعالم الطبيعة والخبرات المكتسبة حيالها.
- الأحاسيس والمشاعر والانفعالات المختلفة[2].

[1] كمال لحمر، **صورة المجتمع الجزائري في la revue africaine 1856 إلى1962**، مرجع سبق ذكره، ص 80.
[2] كمال لحمر، **صورة المجتمع الجزائري في la revue africaine 1856 إلى** 1962، مرجع سبق ذكره، ص 81

المطلب السادس: قياس الصورة الذهنية

إنّ المطالب التي تمّ تناولها سابقا تُظهر أنّ الصورة الذهنية اليوم باتت فناً قائماً بحد ذاته، لها ميزاتها وعوامل كثيرة تدخل في تشكيلها، وعمليات ذهنية مرتبطة بنفسية الفرد ودواخله وتؤثر في نظرته وتعاملاته مع الآخرين والتي يُعبّر عنها في سلوكاته وآرائه، ما دفع عديد الباحثين إلى العمل على وضع محاولةٍ (أو آلية) تسمح بقياس الصور الذهنية وضبطها، ليس للتحكم فيها بل لمحاولة معرفة التغيرات والتطورات المحتملة التي قد تطرأ عليها، رغم أن هذه التغيرات تكون غالبا بطيئة، كما أنه من الطبيعي أن يصعب على الفرد تكوين صورٍ ذهنية عن شيء لم يختبره من قبل، خاصة إذا علمنا أن صورنا عن الأشياء البعيدة تكون غالباً ضعيفة ومتغيرة[1].

إنّ قياس الصور الذهنية يحتاج إلى طرقٍ علمية ومنهجية متفق عليها، وهذه المنهجية تتكون من مراحل عدة تمثل الطريقة الأنجع في القياس، والتي نلخصها في ثلاثة مراحل هي:

1- استخدام أساليب البحث النوعي لكشف الصفات المميزة للصورة.
2- وضع نموذج لاستطلاع الرأي تقدم للجماهير من خلاله تقديراتهم وتصنيفهم للمادة محل القياس.
3- إجراء تحليل الأرقام الإحصائية بغية تحديد وقياس نقاط القوة والضعف فيها.

فالبحث النوعي (أي المرحلة الأولى) يعتبر أفضل طريقة للكشف عن الخصائص التي يستعين بها الناس في وصفهم للصورة التي يعرفونها، أما الأساليب الأكثر رواجا في البحوث النوعية فهي ثلاث:

أ- فحص الجهة لأفكارها ودوافعها.
ب- إجراء مقابلات مع بعض الأفراد المهتمين من أصحاب المصلحة.
ت- إجراء مقابلات منوعة التركيز مع جماعات منتقاة من أصحاب المصلحة.

[1] علي عجوة: **العلاقات العامة والصورة الذهنية**، مرجع سبق ذكره ص 10.

وتفيد هذه البحوث في إعطائنا معلومات على الأسس المناسبة التي تراها عينة البحث عن الصورة، وكذلك النتائج الخاصة بالجماهير، حيث تُوضّح نتائج البحث لإجراءات التغيير في القوى المحركة للصورة[1].

أما بحوث استطلاع الرأي (المرحلة الثانية) فبإمكاننا تنفيذها عبر ثلاث طرائق، هي: الاستفتاء والمسح وطريقة تحليل المضمون، وكل طريقة من هذه الطرق الثلاث لها أسلوبٌ خاص.

لكن هل يعطينا القياس دائما نتائج قطعية في مجال الصور الذهنية؟ من الصعب الجزم بذلك، فالإنسان في أغلب الأحوال يميل إلى التمسك بما لديه من صور، كما أنه يتعصّب لهذه الصور ويتحيّز لها، فلا يقبل التعرّض لأي رسالة لا تتفق معها. وهو يدرك محتوى الرسائل التي يتعرض لها على نحو يتفق مع الصور التي كوّنها، كما أنه يتذكر المواقف والتفاصيل التي تدعم الصورة الذهنية التي تكونت عنده في وقت سابق واستقرت وأصبحت ذات أثرٍ كبيرٍ في تقديره لما يحدث بعد ذلك، ورؤيته للواقع و تخيله للمستقبل.

وهذا لا يعني أن الصور التي تتكون في أذهان الأفراد تظل ثابتة في معالمها بلا أي تغيير في مختلف الظروف والأحوال, فالصورة عملية ديناميكية، لا تتصف بالثبات والجمود، إنما تتسم بالمرونة والتفاعل المستمر، فتتطور، وتنمو، وتتسع وتتعدد، وتتعمق وتقبل التغيّر ولو بصعوبةٍ.

غير أنه من الثابت أنّ الصور الراسخة والتي تكونت وتدعّمت خلال مراحل زمنية طويلة، قلما تتغير تغيراً جوهرياً ما لم تتعرض لهزة عنيفة تحولها من النقيض إلى النقيض، في حين أن الصور الباهتة أو غير المكتملة التي لم يمض على تكوينها فترة طويلة تكون فرصة التغيير فيها أكبر بكثير[2].

أما إجراء تحليل الأرقام الإحصائية (أي المرحلة الثالثة)، فهو خطوة حيوية تساعد في قياس النمو والتطور والتغيّر، والعمل على التعبير عليه بطريقة رقمية كمية.

[1] صالح الشيخ: **تكوين الصورة الذهنية للشركات ودور العلاقات العامة فيها**، منشورات الجمعية الدولية للعلاقات العامة والاكاديمية السورية الدولية، دمشق، 2009 ، ص 25.
[2] علي عجوة، **العلاقات العامة والصورة الذهنية**، مرجع سبق ذكره، ص 11 و12.

المبحث الثالث: الصورة النمطية وإنتاجها

المطلب الأول: تعريف الصورة النمطية

إنّ حديثاً مستفيضا حول الصورة الذهنية يقودنا – بشكلٍ يكاد يكون تلقائياً – للحديث عن الصورة النمطية التي قد ترتبط في أذهان الكثيرين بالصورة الذهنية، ذلك أن وسائل الإعلام وفي سبيلها لتقديم تصورٍ ذهنيٍ لحدثٍ ما أو شخصية معينة، كثيراً ما كانت تجد نفسها تخلق صوراً منمطةً حول مادتها الإعلامية، بل إنه وفي بعض الدراسات المرتبطة بعلم النفس فإن الصورة النمطية لم تعد من المصطلحات الرديفة للصورة الذهنية بقدر ما باتت من مشتقاتها، وتجزيئًا ضمن كلٍّ متكاملٍ، وبتوضيح دلائل الكلام، نجد أن لكلمة النمطية عدة معانٍ، منها: ظهارة الفراش، أو الجماعة من الناس الذين يكون أمرهم واحداً، ومن هذا المعنى ورد في حديث الإمام عليّ كرّم الله وجهه: "خير الناس هذا النمط الأوسط يلحق بهم التالي، ويرجع إليهم الغالي"، والذي يعني الطريقة والشكل، فالمعنى الذي أُريد في هذا الحديث هو كره الغلو والتقصير، والإفراط والتفريط في سلوك الشخص إزاء الآخرين، أين يتضح مما تقدم أن معنى النمطية **لغوياً** على الأقل يتحدد بالشكل الواحد الثابت الذي لا يتغير ولا يمكن له أن يتحوّل، وعلى هذا المبدأ ورد في استعمال العرب حين يصفون الشيء أن يقولوا "على نمطٍ واحدٍ"[1].

أمّا **اصطلاحا**، فقد تعددت مفاهيم الصورة النمطية وتشعبت وارتبطت غالباً بمواضع استعمالها، فقد عرّفها الباحث غردون بأنها "اعتقاد مبالغٌ فيه يرتبط بفئةٍ، وظيفته تبرير السلوك إزّاء تلك الفئة"، في حين نجد لها تعريفاً آخراً على أنها "رأي ثابتٌ ذو طبيعة تقييمية وتعميمية يشير إلى فئة من الناس ومكان أو عنصر أو جماعة معنية، قد يجدهم متشابهين ضمن اعتبار معين"، غير أن الباحثة إرادة الجبوري مالت في تعريفها للصورة النمطية على أنها "حكمُ ذو قيمة، سلبي أو إيجابي، بالغ البساطة والتعميم يقترن بفئة من الناس (قومية، ديانة، جنس، أو جماعة معينة.. إلخ)"[2].

[1] وسام حسين جاسم العبيدي: **صورة المجنون في المتخيل العربي**, ابن النديم للنشر و دار روافد الثقافية، الجزائر بيروت، 2016، ص 27.
[2] علي خليل شقرة: **الإعلام والصورة النمطية**، دار أسامة للتوزيع و دار نبلاء ناشرون و موزعون، عمان، 2015، ص 10

وقد شدّدت في تعريفها هذا على أمر بالغ الأهمية مفاده أن هذا الحكم يأتي متجاهلاً لكل الفروق الفردية بين أعضاء تلك الفئة ويصعب تغييره في معظم الأحيان.

في حين تذهب موسوعة النظرية الثقافية في اتجاهٍ أعمقَ وأشمل في تعريفها للصورة النمطية، فتصفها بأنها "نظرةٌ مفرطة في تبسيط الأمور وغالباً ما تكون مُشبّعة بالأحكام القيمية والتي تُكوّن على أساس الحكم على الاتجاهات، والتصرفات والتوقعات الخاصة بإحدى الجماعات أو أحد الأفراد، وهذه الآراء والنظرات قد تكون متجذرة في أعماق الثقافات الجنسية، أو الثقافات العرقية أو غيرها من الثقافات المتعصبة، بحيث تستعصي عادة على التغيير إلى حد بعيد، كما تقوم بدور هام في تشكيل اتجاهات أعضاء الثقافة إزاء الآخرين[1]. وفي نطاق الدراسات الثقافية، تظهر هذه الصور النمطية بأوضح ما يكون فيما تقدمه وسائل الاتصال الجماهيري من أعمال، من قبيل تصويرها للمرأة، وللأقليات الإثنية في الأعمال المسرحية والكوميدية، وطبيعة عملية التغطية الإخبارية وتفسيرها، مع الإشارة لدور هذه الصور النمطية المهم جدا في مجال التعليم، والعمل، والرياضة أيضا، إذ توجه أنشطة الأفراد إلى المجالات التي تعدّ ملائمة للصور النمطية للجماعة التي ينتمون إليها.

فتعريف موسوعة النظرية الثقافية يشير بشكل صريح إلى عناصر تُميز الصور النمطية وميلها نحو الإفراط في التبسيط وسهولة إطلاق الأحكام بناءً على ميولات ذات أبعادٍ ثقافيةٍ أو إثنية أو جنسية، والتي تأخذ في كثير من الأحيان صفة *التعصب* لأعضاء الجماعة الآخرين، ما يحيلنا بشكل ضمني إلى فكرة تشكل *العصبية والعنصرية* في نظرتنا نحو الأخر المختلف.

وتختزل موسوعة الثانويين الفرنسيين مفهوم الصورة النمطية في كونها "كلّ فكرة مأخوذة دون تمحيص عن شخصية أو وضعية ما" [2]، وتعطي الموسوعة مثالاً شائعاً في فرنسا حول مجموع النكت البذيئة التي يتم إطلاقها حول الشقراوات في فرنسا، والتي ملخصها أنّ "كلّ

[1] اندرو ادغار و بيتر سيدجويك: **موسوعة النظرية الثقافية - المفاهيم و المصطلحات الاساسية**، ترجمة هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2, 2014, ص 376 377.

[2] Madeleine Doussy et autres : **Information & communication: première STG**, sciences et technologies de la communication ; Editions Bréal ; Paris ; 2005 : p36 **ترجمة الباحث**

شقراء جميلة هي بالضرورة فتاة غبية" ويحاول محررو الموسوعة بهذا المثال أن يلخصوا للثانويين أن كلّ حكمٍ مُعممٍ حول الشقراوات يعتبر *صورة منمطة*.

فالصورة النمطية إذا، هي "عملية اختزالٍ لوصف شخص ما بخصائصه الكلية العامة بدلاً من خصائصه المنفردة والمتميزة"، وهو نفس المنحى الذي أخذه الباحث الامريكي والتر ليبمان –والذي يعدّ بالمناسبة أول من استعمل مصطلح الصورة النمطية – حين عرفها بأنها "عملية منتظمة *ordering process* ومختزلة *short-cut* نشير بها إلى العالم، وتُعبّر عن قيمنا ومعتقداتنا"[1].

هذا المفهوم الأخير الذي ربطها بقيمنا ومعتقداتنا يحيلنا إلى فكرة أعقد، وهي مدى ارتباط معتقداتنا هذه بأفكار صحيحة منطقية وارتباطها بمنظومة من التصورات الخرافية الأسطورية، وهو الإشكال الذي سارع الباحث الأمريكي جورهام بالرد عليه حين تبنّى خيار الأسطورية في بناء الصور الذهنية، فهي في نظره "عملية فكرية تُستخدمُ فيها الخرافات العرقية، حيث يتم تحويلها إلى واقع اجتماعي كما يتم تحويلها أيضا إلى معتقدات عن أعضاء جماعات عرقية أخرى"[2].

إنّ ما تمّ إيراده أعلاه، يؤكد لنا على مدى تجذّر عملية بناء الصور النمطية وقولبتها في الوعي الجمعي لمنطقة ما، وامتيازها بالتعقيد والتركيب في بنائها رغم صفة التبسيط والاستسهال أثناء عملية إطلاقها على الآخرين، فالصورة النمطية هنا "هي نمط من التمثيل، يمتاز بكونه معقداً ومتجاذباً، ومتناقضاً وقلقاً بقدر ما هو واثقٌ، يتطلب منا ألاّ نكتفي بتوسيع غاياتنا النقدية والسياسية لتقبله، وإنما أن نُغيّر أيضا من موضوع التحليل ذاته لتجاوزه"[3].

فالغاية الأولى من الصور النمطية كانت دائما في "استخدام الأنماط الفكرية السائدة أو الصور الذهنية السائدة عن فرد أو جماعة أو شعب وإلصاق مبادئ ونظم وأفكار بشكل يسهل قبولها

[1] علي خليل شقرة، **الإعلام والصورة النمطية**، مرجع سبق ذكره، ص 11
[2] علي خليل شقرة، **الإعلام والصورة النمطية**، نفس المرجع ونفس الصفحة.
[3] هومي ك بابا: **موقع الثقافة**، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،2006, ص 140 141- .

لدى عامة الناس، فكلمة شيوعي مثلا تعني اللون أحمر، وإمبريالي تعني أمريكي، ويهودي تعني خبثا وجشعا[1]" حسب الأمثلة التي ساقها محمد جمال الفار في كتابه.

وبإطلالة سريعة عن تأريخية استعمال فكرة "**النمطية**" في إطلاق الأحكام وإلصاقها بالآخر المختلف في العصر الحديث، نجد أنّ أول من تحدّث عنها – كما ذكرنا سابقاً– هو الصحفي الأمريكي والتر ليبمان (1889–1974) في كتابه "الرأي العام" الذي صدر عام 1922، حين استعار مصطلح "النمطي" من عالم الطباعة، أين كان هذا المصطلح يستخدم لوصف الصفائح المعدنية التي تجري طباعة الحروف عليها.

وقد بيّن ليبمان في كتابه أنّ الإنسان يرى *ذهنياً* كثيرا من العوامل التي لا يستطيع أن يراها بعينيه أو يحتك بها مباشرة وهي تشكل القسم الأكبر من عالمه، و بالتالي مما يتشكل في الذهن من صورة عن هذه العوالم هو ما يشكّل له منظارا يحكم من خلاله على كل العوالم التي لم يرها، وهنا تكمن الخطورة، حيث أن الصورة النمطية ستُفضي بالضرورة إلى أحكام مقولبة ومحصورة، وبالتالي إلى أحكامٍ جائرة بعيدة عن الواقع، تشكلت في أذهان الأفراد والمجتمعات من خلال تراكمات تاريخية وعقائدية حكمت علاقتها مع الآخر[2].

هذه الأحكام المقولبة والمتشكلة ارتكازاً على تراكمات وتداخلات فكرية مكثفة، تُفضي في نهايتها إلى ظهور عملية تصنيف اجتماعي مبني على تفيئة (أي وضع الشخص ضمن فئة) مكونات مجتمع ما وأفراده، ويطلق عليها اسم عملية التصنيف الفئوي *Catégorisation*.

أخيراً، تجدر الإشارة إلى كون مفهوم الصورة النمطية والقوالب المنمطة بات يستخدم للإشارة إلى المعتقدات ومجموع التصورات التي نضعها حول أعضاء الفئات الاجتماعية المختلفة، بما يتعلق بملامحهم الجسمية وقدراتهم العقلية، وكذا سماتهم الشخصية. ولكننا بدلاً من أن نستخدم هذه الخصائص في وصف الفرد وحده صرنا نعممها على كل أفراد الجماعة[3].

[1] علي خليل شقرة، **الإعلام والصورة النمطية** ، مرجع سبق ذكره، ، ص11.

[2] علي خليل شقرة، **الإعلام والصورة النمطية** ، مرجع سبق ذكره، ص12

[3] عبد اللطيف محمد خليفة: **مقياس القوالب النمطية الجامدة حول المرأة**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2006، ص ص 6 و7.

وفي هذا الصدد بالذات، يفرق بعض الباحثين بين مصطلحين مرتبطين بالصورة النمطية هما:

(أ) الفكرة النمطية عن الغير: *Hétéro stéréotype*.

(ب)الفكرة النمطية عن الذات: *Auto stéréotype*.

ويتركز الاهتمام في النوع الأول على الأفكار الجمعية النمطية، ويقصد بها السمات الشائعة التي تنسب إلى شعب ما من قبل شعب آخر، والتي تأخذ شكل العقيدة الجماعية العامة التي تصاغ على غير أساس علمي أو موضوعي، تأثرًا بأفكار متعصبة تتّسم بالتبسيط في تصورها للآخر، أما النوع الثاني فيشير إلى التصورات والأفكار النمطية التي ينسبها فرد ما وحده إلى جماعته أو مجتمعه الذي ينتمي إليه[1].

وعلى الرغم من أنّ كثيرًا من البحوث قد ركزت على عدم دقة تصنيفات التنظيمات الإجتماعية، فإنّ البحوث الحديثة في مجال الإدراك الشخصي تفترض أن هذه التنظيمات يمكن أن تكون دقيقة مثلما يمكن أن تكون خاطئة.

وفي ملخص بحوثه المتعمقة حول الصورة الذهنية والنمطية وأساليب بنائها، فإنّ الباحث الأمريكي ديفيز يختزل عصارة أبحاثه في كون الصورة النمطية تمثل رأياً مبسطاً، أو موقفاً عاطفياً، أو حكماً متعجلاً غير مدروسٍ، وتتسم النمطية عنده بالجمود وعدم التغيّر[2].

ختاماً، فإنّ نظرة معمقةً وتمحيصاً متأنياً لمجموع التعريفات الموردة أعلاه، تسمح لنا بوضع تعريف **إجرائي** للصورة النمطية، "بأنها حكم شخصي أو جمعي متسم بالجمود والشخصنة عن شخص آخر أو مجتمع آخر أو فئة أخرى تختلف عنا، فهي رأي تقييمي سلوكي عن جماعة ما تحمل صفات متشابهة ومشتركة".

[1] عبد اللطيف محمد خليفة، **مقياس القوالب النمطية الجامدة حول المرأة**، مرجع سبق ذكره، ص 7

[2] محمد احمد الصغير علي عيد: **الصورة النمطية للعرب و تشويه التاريخ الإسلامي في السينما العالمية**، مجلة نماء لعلوم الوحي والدراسات الانسانية، الرياض، العدد 2 ، شتاء 2017، ص 119.

مع ضرورة إشارتنا إلى تطور استعمال هذا المصطلح بمعناه المضبوط المحدد والمتفق عليه، أين انتقل من توصيفات ليبمان التي جاءت من غير وضع حدودٍ صارمةٍ لاستعمال المصطلح، والتي جعلته محل اعتراضات جاء معظمها سطحيا خاليا من بعد النظر، وصولا إلى الاعتماد على الدراسات المتأخرة لكاتز وبرالين، حين بات من الشائع جدا معاملة مصطلح الـــ *stéréotype* بوصفه "طريقةً فاعلةً في الإدراك والفهم، والتي كثيرا ما تكون خاطئة وغير قابلة للتكيف"[1].

إنّ هذه النظرة على الصورة النمطية تُظهر لنا مدى تعقّد هذه الظاهرة، وارتباطها بعدة مصطلحات أخرى تتأرجح بين "التعصب والاتجاه والصورة الذهنية والإتصال"، وتجعل من الصعب تمييز الصورة الذهنية عن هذه المصطلحات الرديفة، بسبب تشابك وتداخل هذه المصطلحات وتقاربها، الأمر الذي قد يجعلها غائمة وضبابية وجدّ متداخلة، حتى يَصعُبَ على المطّلع أحيانا التفرقة بينها، خصوصاً في ظل وجود أشكالٍ من الاختلافات العميقة من باحث إلى آخر ومن مترجم إلى آخر.

المطلب الثاني: عملية إنتاج الصورة النمطية

قبل الحديث عن عملية إنتاج الصورة النمطية، فإنّ الباحثين –وفي طريقهم لتشريح عملية البناء والإنتاج هذه– فإنهم يركزون على فكرة أساسية مفادها أنّ الصورة النمطية لم تكن يومًا – على بساطتها – نتاج العفوية، إنما هي وليدة تراكمٍ متنوعٍ يصبُ في لب صناعتها، ومن ثمّ سيرورتها في المجتمع، لتخلق إحساساً مُجمعاً عليه، يحمله سلوكٌ واحدٌ مشتركٌ يكون مقبولاً وغير مرفوضٍ، فهي إذا "متتالية من آليات متنوعة تسهم في خلقها أو اختلاقها"، ومن أهم هذه الآليات نجد:

- **الثقافة الشعبية:** والتي تشمل الأمثال والقصص والسير، الأساطير.. إلخ.

[1] ارادة زيدان الجبوري: **مفهوم الصورة الذهنية في العلاقات العامة**، مجلة الباحث العلمي،كلية الاعلام، جامعة بغداد، العدد 9-10، ايلول 2010، ص 161.

- **الإعلام:** ويشمل الصحافة، الإذاعة والتلفزيون الأنترنت، والكتب بمختلف أشكالها، وحتى الخطاب السياسي الحكومي الرسمي الذي تزيد ضراوة تأثيره في البلدان الاستبدادية والفاشية.

وبناءً عليه، فالصورة النمطية أثناء انتاجها تمثّل *قولبةً* تقود إلى *الجمودِ* الذي يؤدي بدوره إلى *التعصب*، وهذه الركائز الثلاثة كفيلة بتنميط الصورة، لأن *القولبة* هي عملية إختزالٍ، وفي الاختزال جهلٌ وفهمٌ منقوصٌ يؤدي إلى سوء التعامل مع الظاهرة أو الأمر أو الشيء، وكذلك *الجمود* الذي يقود إلى التكلس الذي يؤدي بدوره إلى السقوط في الأوهام بتكرار سوء التعامل مع الظاهرة، ومن ثمة استفحالها وتفاقم مشكلاتها، وهذا ما يؤدي في نهاية المسار إلى السلبية اتجاهها ثم إعلان العجز عن مواجهتها وظهور التعصب، وفي التعصب تمركزٌ حول الذات ونفي للآخر، وسقوطٌ في الأنا والذاتية والفردية، ومن ثمّ استحكام حلقات المشكلة حول الفرد[1].

أمّا عن الطريقة التي يتم بمقتضاها زجّ الجماعات وحشرهم في صور نمطية جامدة، فتحدث أولاً بتحديد الفرد لفئة من الأفراد ضمن **مبدأ التصنيف**، ثم قيامه بعزو مجموعة من الخصائص والسمات إلى هؤلاء الأفراد ونسبها إليهم، ليقوم في النهاية بعزو هذه الخصائص مجددًا إلى أي شخص ينتمي إلى هذه الفئة ضمن **مبدأ التعميم**. ومن هذا المنطلق يمكن القول أنّ الصورة النمطية تمثل تصوراً يتصف بالتصلب والتبسيط المفرط لجماعة ما، والذي يتم على ضوئه وصف الأشخاص الآخرين الذين ينتمون إلى هذه الجماعة، وتصنيفهم استناداً إلى مجموعة من الخصائص والسمات المميزة لتلك الجماعة، مع التأكيد على أن الصورة النمطية التي يكوّنها الفرد عن جماعة ما تبقى صورة خاصة به وحده ولا تتحوّل إلى صورة نمطية اجتماعية *social stereotype* إلا إذا شاركه الاعتقاد بها عددٌ كبيرٌ من أفراد جماعته وانتشرت بينهم بشكل واسع بما يؤثر على تفاعلهم وسلوكهم تجاه الجماعة المنمطة[2].

[1] وسام حسين جاسم العبيدي, **صورة المجنون في المتخيل العربي**، مرجع سبق ذكره, ص 31.
[2] الطاهر لبيب: **الآخر ناظرا و منظورا إليه**، مرجع سبق ذكره ص ص 762،761.

لكن، هل هذه الصورة النمطية (بعد بنائها) تعطينا معنى سلبيا بحتاً؟ الإجابة هي *قطعاً لا*.

فالإطلاع على مجموع البحوث العلمية المُجراة حولها تُظهرها على أنها غير مطبوعة بالإيجابية أو السلبية بشكل قاطع أو نهائي، وإطلاق أيّ من الحُكمين هو أمرٌ نسبيٌ، ويمكن أخذها بأيّ من الوصفين اعتمادًا على المنظور الذي يرى منه صاحب الحكم الصورة المنمّطة عن الغير، وهذا عكس ما اشتهر به المصطلح بالسلبية[1].

أما عن عملية بناء وإنتاج هذه الصورة المنمطة فإنها تمر بعدة مراحل اتفق عليها أغلب دارسي هذا المجال، من أجل ترسيخها في أذهان المتلقين وإعطائها جانباً من المصداقية، وتُختزل هذه المراحل في:

- **البحث عن صفات معينة**: ليتم استخدامها في بناء صورة الشخص أو الفئة المراد تنميطها ويكون ذلك عادة من خلال:
  - استدعاء ما تخزّنه الذاكرة من قصص وروايات ونكت وأساطير وغيرها عن الشخص أو الفئة المراد تنميط صورتها وتسخيرها وتوظيفها.
  - استحداث صفات معينة لمن يُراد صناعة صورةٍ نمطيةٍ له بحيث تكون هذه الصفات نابعة من وقائع وأحداث حقيقية.
- **تكرار عرض هذه الصور**، أي أن يتمّ إعادة ذكر هذه الصفات والصور مقرونةً بمن يريد صناعة صورة نمطية له، وذلك بأشكال مختلفة وفي كافة وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة المتاحة له، ويتم هذا التكرار من خلال:
  - العرض المستمر والمتكرر وبأشكال مختلفة لصورة من يُراد تنميطه.
  - التركيز على إلصاق الصفات بالشخص أو الفئة المعنية بالصورة النمطية عن طريق إظهار هذا الشخص أو الفئة في كل مناسبة يحمل هذه الصفات، ووضعه في القالب المُراد صياغة شخصية له في إطاره.

[1] خالد المحمود: **الصور المتحيزة، التحيز في المونتاج السينمائي**, وزارة الثقافة و الفنون والتراث القطرية، الدوحة، 2011، ص 20

- **البحث عن اي حوادث او ممارسات** يمكن أن تدعم هذه الصور واستغلالها في صناعة وترسيخ الصورة المنمطة بالربط بين من يُراد تنميط صورته وبين هذه الحوادث والممارسات[1].

وبقراءة متأنية لهذه الخطوات نلاحظ أنها تحمل نوعًا من *التراتبية*، بحيث لا يمكن تقديم أو تأخير خطوة أو أخرى، بقدر ما يتم الإعداد لها بشكل متتالٍ ولكن مترابطٍ، حيث أنّ تحديد الجهة المراد تنميطها أو قولبتها يكون هو أساس عملية القولبة، سواءً كانت مقصودة أو عفوية، ثم ّالتركيز على إلصاق الصفات النمطية بها وربط أحداث واقعية بهاته الفئة، ولعلّ ما يحدث للمسلمين مثلاً في الإعلام الغربي من عملية قولبة وتنميط وإلصاق أحكام مسبقة عبر كثير من الأعمال الإعلامية المرئية والمكتوبة والسينمائية التي تربط صفة الإرهاب أو الهمج بهم خير دليل على ذلك.

وبالعودة إلى الصور الذهنية ومدى ارتباطها بالصور المنمطة، فإنه من المهم التأكيد على مدى ارتباطهما، باعتبار الصورة المنمطة جزءاً من الصورة الذهنية التي تمثل الكل، ذلك أن مجاميع الصور الذهنية هي التي تقود إلى تكوين أو تشكيل الصورة الذهنية النمطية، والتي تمتاز عادةً بالثبات، وبهذا فإنّ الصورة النمطية هي مجموعة من الصور الذهنية التي تحوي تجمعاً من الأنماط والسمات المستخدمة لتعريف شخص أو جماعة أو ظاهرة دون الإشارة إلى فروق أو مزايا أو سمات خاصة أو فردية، وتبنى هذه الصورة على أساس التجربة المحدودة والأفكار البسيطة العامة، والثابتة، والمشوهة، والمتحيزة أو حتى المحايدة في بعض الأحيان، والمستخلصة من مصادر معرفية تاريخية كانت أو راهنة تكون في مجملها تراكمية، كما أنها تمثل تصورًا يتّصف بالتصلب والتبسيط المفرط لجماعة ما، ويتم في ضوئه وصف الأشخاص الآخرين الذين ينتمون إلى هذه الجماعة[2].

وفي شقٍ آخر من عملية تكوين الصورة المنمطة عن الآخرين، فإنّ المراحل التي تمر بها نفسية الفرد ودواخله أثناء عملية إطلاق أحكام مقولبة أو بناء صورة نمطية عن الغير قد نالت هي الأخرى نصيبها من البحث والدراسة، وأما ما يرافقها من عمليات داخلية نفسية فقد لخصها الأمريكي سكوت في ثلاثة عمليات مميزة، أولها **مجموع العناصر المعرفية** التي يستطيع

[1] علي خليل شقرة، **الإعلام والصورة النمطية**، مرجع سابق ذكره , ص ص 15-16.
[2] علي عجوة، **العلاقات العامة والصورة الذهنية**، مرجع سبق ذكره، ص 62.

الإنسان أن يدرك بها ذلك الشيء بطريقة عقلية، وثانيها **العنصر العاطفي** المتعلق بالميل لذلك الشيء أو النفور منه، أما العنصر الثالث والأخير فهو **العنصر السلوكي** المتمثل في مجموعة الاستجابات العملية تجاه ذلك الشيء، والتي يرى الشخص ملاءمتها وفقًا للصفات التي أدركها في ذهنه عنه[1].

وتُصرّ الباحثة إرادة زيدان على فكرة أنّ الصورة النمطية ليست صورةً ذهنيةً رغم اشتراكهما في نقاط تجمعهما، فلا تحاول إحداهما أن تُكمّل الأخرى و تلعب دور النّد لها، بل العلاقة بينهما هي علاقة الجزء بالكل[2]، وهذا التأكيد منها يأتي تماشياً مع بحوث كينيث بولدينغ التي كثيرًا ما اشتغلت الباحثة عليها، مع إشارتنا إلى أننا سنتناول هذه الفروق تفصيلاً في المطلب السادس من هذا المبحث.

المطلب الثالث: أنواع الصورة النمطية

لقد تعدّدت الدراسات والأبحاث التي حاولت ضبط وحصر أنواع الصور النمطية، وقد ارتبط هذا التعدد غالبًا بالتخصصات العلمية أو بطبيعة البحوث التي تناولت أنواع الصور المقولبة، فنجدها على سبيل المثال في *علم النفس* مرتبطة بنفسية الفرد واحتياجاته وإشباعاته وميولاته وآرائه واتجاهاته، والتي على أساسها يتم تفريق أنواع الصور المنمطة، في حين أن أنواعها في *علم الاجتماع* ترتكز أساسا على نظرة الفرد إلى الأخر المختلف عنه، وهي في العلاقات العامة والإدارة وتسيير المؤسسات والمنظمات مرتبطةٌ بفن زراعة الصور في ذهنية الزبائن المحتملين، وعملية تحديد أنواعها تنبع من صميم تحديد الأفراد المستهدفين.

لكن قراءة مستفيضة لمحاولات الدارسين للتنظير لهذه الأنواع وضبطها، تُبرز لنا ظهورًا متواترًا لتصنيفٍ مشترك اتفق عليه كثيرون، نورده أدناه:

[1] عبد القادر طاش: **صورة الاسلام في العالم الغربي**، الزهراء للاعلام العربي ، ط 2، 1993، ص 27.
[2] إرادة زيدان الجبوري: **مفهوم الصورة الذهنية في العلاقات العامة**، مجلة الباحث الاعلامي، العدد التاسع، بغداد، 2010 ، ص 166.

1- صورة نمطية إيجابية: Positive Stéréotype

وتتجلى الصورة النمطية الإيجابية ضمن مجموعةٍ من السمات التي تثير مشاعر التعاطف والتأييد والإعجاب والرغبة في التقليد، وكثيرًا ما يكون ذلك عن طريق تصوير البطولة والانتصارات والأعمال الإنسانية والاختراعات والانجازات والقوة والتفوق والإنسانية وحب الخير والتضحية والود و السلام.

كما تثير هذه المشاعر تصوير المعاناة الإنسانية والظلم والكفاح والصمود والمقاومة ومواجهة الأقوياء والانتصار عليهم والرغبة في السلام، وتعدّ الصورة الإيجابية ثروة معنوية مهمة، في حين يعدّ نجاح شعب أو حركة معينة في تشكيل صورة إيجابية انتصارا يمكن أن يؤدي إلى المزيد من النجاحات والانتصارات المستقبلية.

2- صورة نمطية سلبية: Negative Stereotype

وتتجلى الصورة النمطية السلبية ضمن مجموعة من السمات التي تثير مشاعر الخوف والكراهية والنفور والاشمئزاز والاحتقار، ويكون ذلك بتصوير العنف والبطش والقوة وسفك الدماء والإرهاب والهزائم والتخلف والفقر.

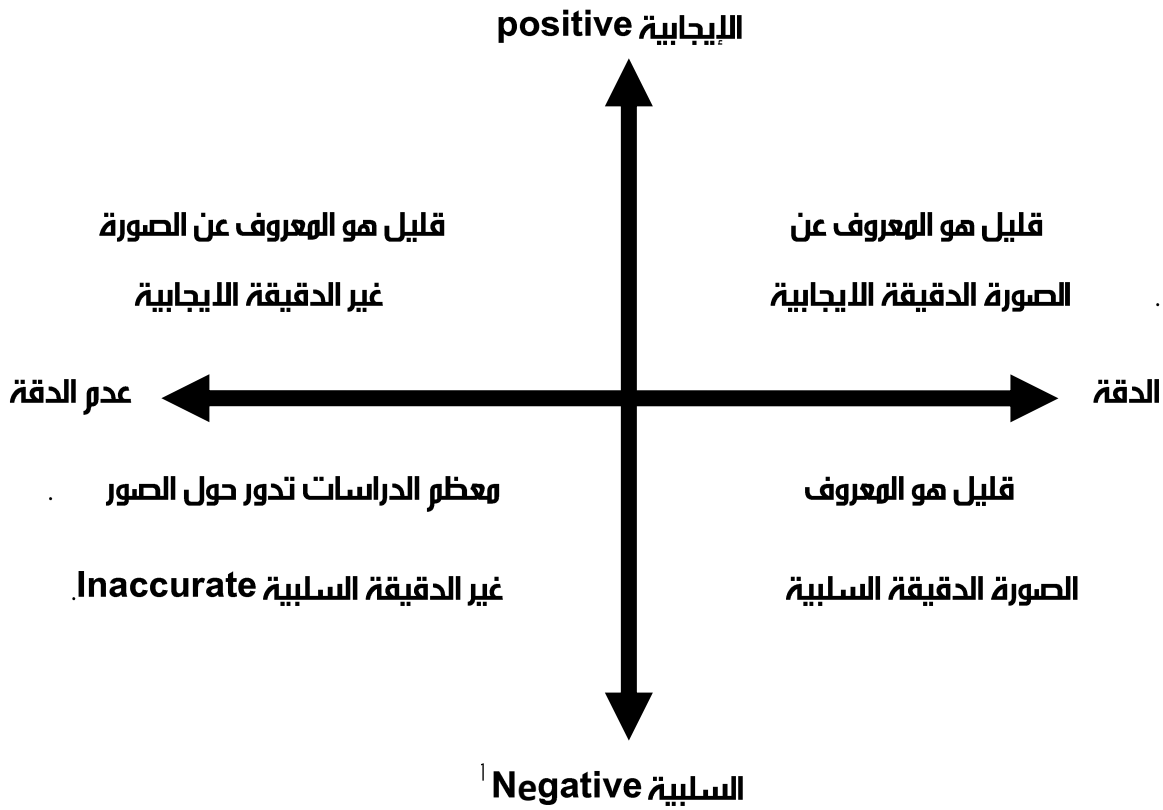
وتلعب هذه الصورة النمطية السلبية دورًا كبيرًا في توسيع الحروب والأعمال العنيفة ضد الشعب الحامل لهذه الصورة، حيث تمّ توسيع الاستعمار الغربي، وتبرير ما ارتكبه هذا الاستعمار من مجازر ضد شعوب إفريقيا وأسيا عبر تصوير هذه الشعوب على أنها متخلفة وتضم الكثير من الجائعين[1].

وفي محاولة للتفريق بين هذين النوعين الرئيسيين من الصور النمطية، وضع الباحث المصري أيمن ندا منصور مخططا مبسطا نورده أدناه، يُفرق فيه بينهما ويحاول أن يشرح من خلاله كيف لمقدار معين من الدقة أو غيابها أن ينقل صوراً نمطية إيجابية إلى نقيضها،

[1] تحسين محمد انيس شرادقة: **الصورة النمطية للعالم العربي الاسلامي في صحيفتي نيويورك تايمز و واشنطن بوست – دراسة تحليلية**، محاضرات كلية الصحافة و الاعلام بجامعة الزرقاء، عمان ,2015, ص 4.

والعكس بالعكس، مع إبدائه ملاحظةً أخيرة فحواها أن أغلب الدراسات التي تُجرى حول الصور النمطية تركز على النوع الثاني منها أي الصورة النمطية السلبية.

شكل رقم (7): مخطط بسيط يوضح النوعين الرئيسيين للصور النمطية وميزاتهما



المصدر: أيمن ندا منصور، الصور الذهنية والإعلامية، ص 40

حيث يشير أيمن ندا إلى "مبدأ تدويري" في تصنيف نوع الصورة النمطية، والتي ترتبط أساسًا بكمّ المعلومات والبيانات المتاحة أو المعروفة عن الشخص أو المجتمع أو القضية التي تبنّى حولها نظرة نمطية، بحيث كلما قلّ حجم ما هو معروف، كلما مالت الصورة النمطية لأن تأخذ صفة السلبية.

وفي نفس السياق تجدر الإشارة إلى أن النوع الأكثر انتشارًا من الصور النمطية هو النوع السلبي، (رغم إشارتنا آنفًا الى وجود النوعين معا)، بل إنّ البحوث الأولى في مجال الصور الذهنية وبنائها وإنتاجها على يد كلٍّ من ليبمان (1922) وكاتز وبريلي (1933) ومايس

[1] ايمن ندا منصور, **الصورة الذهنية والإعلامية**، مرجع سبق ذكره، ص 40.

(1943) وبوخانان وكانتريل (1954) قد ركزت في الأصل على **السلبية، وعدم الدقة** باعتبارهما أهم خصائص الصورة النمطية، ومن هنا ركّزت الدراسات اللاحقة على تناول هاتين الخاصيتين واستغرقت فيهما، قبل أن يتم المرور لاحقًا إلى دراسات أشمل وأكثر تنوعًا، والتي شملت أساسا دراسة الجوانب المعرفية للصورة النمطية بُعيد نشر تاجفيل سنة 1969 دراسته الجدلية الطويلة في هذا المجال[1].

ويبقى التنويه واجبًا إلى حقيقة ميل الباحثين في العلوم الاجتماعية والإنسانية عمومًا، إلى *دراسة الخصائص السلبية لأي ظاهرة أكثر من دراسة الخصائص الإيجابية لها*، فعلى الرغم من وجود جوانب إيجابية للإغتراب مثلاً باعتباره وسيلةً للتطور والتقدم والاحتكاك بالعالم المتحضر على ما ذهب إليه هيجل ومن قبله القديس أوغسطين وغيرهما، فإنّ الأبحاث الإمبريقية في مجال الاغتراب تركّز غالبًا على الجوانب السلبية فيه، مثل الاختلاط ونكران الأصل وغيرها، والأمر نفسه في مجال الصورة النمطية، فعلى الرغم من وجود بعض الجوانب الإيجابية للصور المنمطة إلاّ أنّ معظم الدراسات ركزت على جوانبها السلبية فقط، وقد يرجع ذلك إلى عدم الوضوح النسبي لإيجابيات الصور النمطية على المستوى الاجتماعي في مقابل وضوح وبروز سلبياتها في كثير من المواقف المجتمعية الناتجة عنها، كالعدوانية، التفرقة العنصرية، وغيرها الكثير.[2]

المطلب الرابع: سمات الصورة النمطية

عند الحديث عن ميزات وسمات الصور النمطية فإنها كثيرًا ما تتقاطع مع سمات وصفات الصور الذهنية، لكن الأمر يختلف في عديد التفاصيل التي تمنح للصور النمطية خصوصيتها، وفي تلخيصٍ مقتضبٍ لسمات الصور النمطية يمكننا القول أنّ لها عدة خصائص أهمها:

1- **التعميم الزائد:** فتُنسب الخصائص لكل فرد أو لمعظم الناس الذين ينتمون لفئة معينة أو لشعب معين.

[1] أيمن ندا منصور، **الصورة الذهنية والإعلامية**، مرجع سابق ذكره، ص 41.
[2] أيمن ندا منصور، **الصورة الذهنية والإعلامية**، نفس المرجع ص 41

2- **التبسيط الزائد:** فتستخدم صفة واحدة أو عدد قليل من الصفات في وصف عنصر بشري بأكمله.

3- **الجمود نتيجة الإدراك والتفسير الإنتقائيين:** ما يؤدي لتجاهل البرهان المضاد أو إدراكه على أنه مُؤيّد للفكرة المسبقة، مع بيان حقيقة أنّ التفكير النمطي الجامد يساعد على نمو التعصب بشكل رهيب، حيث أشارت بحوثٌ عديدة مُجراة في أظرفة زمنية ومكانية مختلفة، إلى أنّ الأفراد الذين يتصفون بهذا النوع من التفكير يميلون أيضا إلى التعصب والتسلطية وعدم التسامح نحو السلالات أو الجماعات الأخرى[1].

4- **التصلب:** فالصورة النمطية تختلف عن الانطباع بأنها صورة راسخة واضحة من وجهة نظر صانعها وحاملها، في حين أنّ الانطباع شعورٌ مبدئي انطبع في الذهن من مجرد الملاحظة، بحيث يظهر لنا هذا الجمود والتصلب عادةً من خلال:

- رسوخ صورة الفئة النمطية في الذهن الجمعي لصانعي الصورة.
- ثبات هذه الصورة، وإن كان ثباتاً نسبيًا في بعض الأحيان.
- اعتمادها على الأحكام المسبقة دون إعتبارٍ للتجربة المباشرة والوقائع الموضوعية.

5- **التحيز:** حيث تتسم الصورة النمطية بالتحيّز من جانب صنّاع هذه الصورة ضد الفئة أو الشخص أو الشعب المنمط، والتحيز ينطلق من خلفية عقائدية أو ثقافية أو تاريخية، مع مقاومة أيّ محاولات تقوم بها الفئة النمطية لتغيير صورتها المشوهة.

6- **الحذف:** حيث أنّ محاولة خلق الصور يتطلب حذف كل ما من شأنه منع أو عرقلة ذلك الهدف، ويتمّ هذا الحذف غالبا عن طريق إخفاء خلفية الأحداث التي يمكن أن تبرر سلوك صاحب الصورة النمطية، كعرض أعمال مقاومة الاحتلال ودفع ظلمه على أنها أعمال عنف وقتلٍ، دون عرض خلفية هذه الأحداث كبيان جرائم الإحتلال وفظائعه.[2]

إذاً، ومن خلال السمات الموردة أعلاه، يمكننا استخلاص حقيقة اتّسام الصور النمطية بسمة بارزة، تتمثل في نزوعها إلى الثبات والتكرّر دون تغيير، لذلك فإنّ الصورة النمطية لشخص

[1] عبد اللطيف محمد خليفة، **مقياس القوالب النمطية الجامدة حول المرأة**، مرجع سبق ذكره ص 9.
[2] علي خليل شقرة: **الإعلام والصورة النمطية**، مرجع سابق ص 13ص 14.

ما كما يقول ميس هي صورة ثابتةٌ، مقارنةً مع الصور الذهنية التي تتغير وتتبدل تبعًا للظروف الواقعية[1].

ومن سمات الصورة النمطية كذلك أنها تتشكل بناءً على تعميمات تأسّست بدورها على مجموع الشائعات أو الآراء التي لا تستند إلى أيّ براهين علمية تجريبية، فهي تُبنى على أوهام أو معلومات غير دقيقة، أو خيالات ذاتية تكونت لدى الإنسان أو الجماعة من خلال التجارب السابقة والخبرات، أو عن طريق التلقي من وسائل الإعلام والاتصال، إضافةً إلى حمل هذه الصورة النمطية لكم هائلٍ يكاد يكون مبالغًا فيه للمشاعر الذاتية، والشحن المركز بالعواطف الشخصية التي يصعب تغييرها أو تفنيدها بيُسرٍ لاحقًا.

مع ضرورة إشارتنا ختاماً لسمة هامة من سمات الصورة النمطية، تتمثل في كون هذه الأخيرة لا تتطابق مع ما يسميه السيد ياسين بـــ "الشخصية المنوالية للجماعة التي صيغت عنها" (*MODEL Personality*)، ويعني ذلك أنّ الذي يهيمن فعلاً على الاتجاه السائد في الصورة النمطية هو مجموع العوامل والقوى الإجتماعية والنفسية التي تُحدِث فعلها في مجال الحياة الاجتماعية لمن يعتنقونها[2].

المطلب الخامس: طبيعة الصورة النمطية:

قد يتساءل المُطلع على الصور النمطية عن طبيعتها الحقيقية ودواخل تشكيلها، حيث تمثّل الصور النمطية تصورات معممة و/أو مفترضة عن مجموعة من الأفراد، سواءً إيجابية أم سلبية، فهي تطرح صورةً مُبسطة للآخرين تتمحور عادةً حول عددٍ محدود من السمات والخصائص، فضلاً عن أنّ الصور النمطية تعطي انطباعًا بوجود تجانس بين مجموعة الأفراد. فمعظم الأفراد في المجموعة يعتبرون أنفسهم حاملين لنفس هذه الخصائص، أين تساعدهم هذه الصور النمطية في "خلق توقعات متحيزة لمظهر الآخرين" وكيف يفكرون ويشعرون ويتصرفون. بل إنّ تأثير الصور النمطية لا يتوقف على النظرة اتجاه الناس

[1] عبد القادر تاش، **صورة الإسلام في العالم الغربي**، مرجع سبق ذكره، ص 23
[2] عبد القادر تاش، **صورة الإسلام في العالم الغربي** ،مرجع سبق ذكره، ص 23.

وطريقة التعامل معهم بل يتعدى ذلك إلى نظرتنا إلى أنفسنا وطريقة تعاملنا معها[1]، ولدعم هذا الرأي، نورد المثال التالي حول الصور النمطية الشائعة المرتبطة بالنوع الاجتماعي، والتي ملخصها "أن الصبية أفضل في الرياضيات من الفتيات"، إذ يعتقد الآباء الذين يحملون هذه الصورة النمطية أن بناتهم أسوأ في الرياضيات من أبنائهم الذكور، وتنظر الفتيات اللاتي يتبنّين هذه الصورة النمطية لأنفسهن باعتبارهن ذوات مستوى منخفض في الرياضيات، حتى إن لم يكن هذا صحيحا، وبمجرد أن تتكوّن مثل هذه الصور النمطية يُعتقد أنها مضادة للتغير، رغم أن الوالدين والأقران والأصدقاء والأشقاء يمكن أن يؤثروا بشكلٍ كبير في تشكل مثل هذه الصور النمطية من عدمها[2].

وتتحول بعض الصور الذهنية إلى صورٍ نمطية عندما تتكرر على نحو ثابت وجامد، أو التبسيط المفرط والحكم التعميمي العاطفي، فسمة الصورة النمطية أنها تُوظّف أساليب عديدة لتترك أثرها ووقعها على إدراك المشاهدين لمحتوى الوسيلة الإعلامية، مثل تبسيط المعلومات، وتقديمها في جرعات سهلة الهضم لعدم قدرة أي فرد على ملاحقة السير الجارف من المعلومات التي تقدم له في عالم اليوم شديد التسارع، كما تعمل الوسائل الإعلامية على طرح وعرض المحتويات الإعلامية بصورة متكررة ومركّزة حتى تنطبع وتترسخ في الأذهان، ويظهر حينها الشخص أو مجموعة الأشخاص الذين بنينا عنهم صورا نمطية مستقاة من وسائل الإعلام على أنهم أشخاص معرفون لدينا سلفاً، بل نجزم أننا نعرفهم حق المعرفة، بالرغم من أننا لم نقابلهم قط، فقد كوننا كمّا كبيراً من الصور المعنوية الإدراكية عنهم، وحكّمنا انفعالاتنا وعواطفنا لتصنيفهم أو إدراجهم في خانات معنية[3].

ويلاحظ أيضا أنّ كثيرا ما ينظر الناس للصور النمطية أو يستعملونها بشيء من الاستخفاف والانتقاص، فهذه الصورة لا ترنو عن كونها نتاجًا للمتخيل الجمعي القائم على فكرة الاختلاق السردي الخاص بكل مركزية ثقافية أو عرقية أو دينية، حتى تُشبع تطلعات آنية، أو توافق

[1] ستيفن جي كيرتش: **الإعلام والنشء – تأثير وسائل الاعلام عبر مراحل النمو**، مرجع سبق ذكره، ص 127

[2] ستيفن جي كيرتش، **الإعلام والنشء – تأثير وسائل الاعلام عبر مراحل النمو** ، مرجع سبق ذكره، ص128.

[3] ياسين بودهان: **تشكيل الصور النمطية عن الاسم و المسلمين في الاعلام الغربي**، مرجع سبق ذكره، ص 141.

رغبات قائمة، من خلال اصطناع ذكريات توافق تلك التطلعات. والتاريخ الإنساني مليءٌ بأمثلة عن صور منمطةٍ تعود غالبا إلى الرغبة شبه المرضية عند كثير من الأمم في الانتساب إلى ماضٍ عريق، أو لانتزاع شرعيةٍ في عالم محتدم بصراع الهويات والأدوار الكبرى[1].

المطلب السادس: الفرق بين الصورتين النمطية والذهنية.

في مطلبنا الأخير هذا، والذي يمثّل آخر عنصرٍ ضمن مبحثي الصورة الذهنية والصورة النمطية، كان من المهم تخصيصه كعصارةٍ لما تمّ تناوله في هذين المبحثين، بما يسمح لنا مستقبلا بالتفريق بين هاتين الصورتين، فما تمّ إيراده أعلاه يوضح بشكل قطعي أنّ الصورة الذهنية هي الأساس والمنطلق، وأنّ الصورة النمطية ما هي إلاّ جزءٌ يسيرٌ من منظومة تشكيل الصور الذهنية، ففي الأصل، فإن الصورة النمطية هي صورة ذهنية منمطة، تكونت في ذهن الفرد وتشكلت ضمن نطاق تراكمات وخبرات وأحكام متعددة، تختلف من شخص إلى آخر أو أكثر، وتؤثر في نظرة الفرد نحو الجماعات الأخرى، فالعلاقة بين الصورة الذهنية والصورة النمطية هي علاقة الكل بالجزء، وأنّ مفهوم الصورة الذهنية أكثر سعةً وشمولاً من مفهوم الصورة النمطية التي ترتبط بالدرجة الأساسية بعملية التخطيط ودراسة الاتجاهات وبناء نظرية التعصب، كما أنّ صورة الجماعات الخارجية النمطية لا يُنظر إليها على أساس صدقها أو كذبها بل على أساس تناسبها مع أهداف ومصالح الجماعات الداخلية، أي النظر إليها عبر إذا ما كانت تحتوي أو لا تحتوي السمات الموجودة في الجماعة النمطية [2]، فمصطلح الصورة الذهنية يعني مطلق الصورة الذهنية، وهو أعم وأشمل من الصورة النمطية، فضلاً عن أن الصور الذهنية تتغير وتتبدل من وقت لآخر، في حين أنّ الصورة النمطية أكثر خصوصية في دلالتها عن الصورة الذهنية لأنها تتسم بالثبات والجمود وتعدّ مرحلةً لاحقة لمرحلة تكوين الصورة الذهنية.

[1] وسام حسين جاسم العبيدي، **صورة المجنون في المتخيل العربي**، مرجع سبق ذكره، ص 26.

[2] طارق علي حمود العيثاوي، **صناعة الصورة الذهنية في وسائل الإعلام– صورة الرسول محمد (ص) في الإعلام الأمريكي** مرجع سبق ذكره، ص 766.

وقد أوضح الباحثون أنّ الفرق بين الصورة الذهنية والصورة النمطية يكمن أساسا في:

- أنّ الصورة الذهنية يمكن تغييرها، حيث أنها تتسم بالثبات السلبي، أما الصورة النمطية فهي مقاومةٌ التغيير ومن الصعب تغيرها.
- غالبا ما تكون الصورة النمطية متميزة في مجملها بالسلبية، عكس الصورة الذهنية التي قد تكون إيجابية، وفي ظروف أخرى سلبية[1]، رغم إشارتنا إلى وجود نمطية إيجابية.

في حين أنّ هناك من يفرق بين الصورة الذهنية والصورة النمطية على أساس وجود فروق وتباين في خصائص ومكونات مصادر إحداهما عن الأخرى، إلا أننا نرى بأن الصورة الذهنية النمطية هي جزءٌ من الصور الذهنية التي هي أعم وأشمل، والصور النمطية هي إحدى تصنيفات الصورة الذهنية والتي تمتزج مع بقية الأنواع لتصبح في بعض الأحيان مندرجةً ضمن أنواع الصورة الذهنية الأخرى، ويمكن أن نُفسر هذه الفكرة أكثر عبر النقاط التالية:

- أنّ الصورة الذهنية هي الأساس المكون للصورة النمطية، بمعنى أنّ الصورة الذهنية النمطية لا تتكون ابتداءَ، فهي ناتجُ تراكم الصور الذهنية المجردة، ومن ثمة تتحول إلى صورة ذهنية نمطية بفعل العوامل المكونة لها، كالتكرار والتجذّر والمدة الزمنية والتفاعل الاجتماعي.
- عندما تتغير الصورة الذهنية النمطية عن شخص ما أو فكرة أو ظاهرة أو أي شيء آخر فإنها تعود لتصبح صورةً ذهنية مختلفة أو مصححة، أو أنها تختفي بشكل نهائي لتتولد مكانها صورُ ذهنية جديدة [2].

أمّا الباحث كمال لحمر ففرّق بينهما بشكل أكثر تبسيطاً، فيقول أنّ:

- الصورة النمطية هي صورة ذهنية تتسم بعدة خصائص أخرى.
- الصورة الذهنية تتضمن عدداً أكبر من السمات التي لدى الصورة النمطية.
- الصورة الذهنية تتصف بالعموم، ولكن الصورة النمطية أكثر رسوخاً وديمومة وجموداً فالصورة الذهنية تعني مطلق الصورة الذهنية عن الحياة والأشخاص، والعلاقة بين

[1] محمد جياد زين الدين المشهداني: **العلاقات العامة في المؤسسات السياحية**، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، 2017، ص 101.
[2] طارق علي حمود العيثاوي، **صناعة الصورة الذهنية في وسائل الإعلام– صورة الرسول في الإعلام الأمريكي** مرجع سبق ذكره، ص 767.

الصورتين الذهنية والنمطية هي علاقة العام بالخاص، فمفهوم الصورة الذهنية أعم وأشمل، وللصورة النمطية خصوصية أكثر في دلالاتها من تلك التي للصورة الذهنية.

- الصورة الذهنية تتسم بالثبات النسبي لكنها تميل إلى التغيير، فهي تتغير وتتبدل من وقت لآخر، في حين أن الصورة النمطية تتسم بالثبات والجمود وبها نزوع إلى التكرّر دون أي تغيّر، ذلك أنها أكثر خصوصية في دلالتها[1].

ومما سبق، يمكننا استخلاص نوعٍ من التشابه بين الصورتين النمطية والذهنية، باعتبار أن الاولى هي جزء من الثانية، مع وجود اختلافات أخرى تسمح لنا بالتفريق بينهما، وهي:

- الاختلافات المرتبطة بالثبات أو بالقابلية للتغيير.
- الاختلافات المرتبطة بالعمومية والتخصيص.
- الاختلافات المرتبطة بالسلبية والإيجابية.
- الاختلافات المرتبطة بالمرونة والتصلب.

وغيرها من الاختلافات التي تتغير وتتباين من حالة إلى أخرى.

إن الصورة النمطية هي جزءٌ من الصورة الذهنية، ولا تتشكل الصورة النمطية إلا بعد أن تكون الصورة الذهنية قد وجدت لها موطئ قدم، وبعيدًا عن الاستسهال في إطلاق الأحكام ونشر الصور المنمطة عن الآخر المختلف عنا، فإنّ عملية التنميط هذه التي تتراوح بين المرونة والتصلب وبين التعميم والتخصيص تبقى دائماً مادةً جيدة للبحث والدراسة والتحليل.

[1] كمال لحمر، **صورة المجتمع الجزائري في *la revue africaine***، مرجع سبق ذكره، ص 96.

ملخص الفصل:

في ختام هذا الفصل، الذي كانت لنا فيه إطلالة على الصورة الفيلمية واللغة التي تعتمدها في بناء محتواها وتبليغ رسالتها، وأهمّ العناصر المكونة لها، وتعرفنا بعدها على الصورتين الذهنية والنمطية والفروق بينهما، قادنا الحديث عن قدرة الصورة الفيلمية على تشكيل الصور الذهنية أو النمطية في أذهان المتلقين.

إنّ الصورة الفيلمية التي تمثل اللبنة الأولى لصناعة الأفلام الروائية منها والتسجيلية، توضح لنا أن الصورة في حد ذاتها لا قيمة حقيقية لها ما لم يتم وضعها (ضمن إضمامة واسعة من الصور الفيلمية الأخرى) في شكلها النهائي المسمى بـــ "الفيلم"، للتعبير عن الفكرة المتوخاة، وتحقيق الأهداف المرجوة من التقاط هذه الصور الفيلمية وصناعة العمل السينمائي ككل، والذي يخدم القضية التي من أجلها تمت صناعة الفيلم بالأساس، وتطعيمه بأفكار ورسائل قد يكون الهدف الأساسي منها هو بناء وتشكيل صورٍ ذهنيةٍ و/أو ذهنية نمطية.

فالصورة الفيلمية ومن خلال اللقطة التي تعدّ حامل المعاني والدلالات، باتت اليوم أداةً من أدوات القوة الناعمة، ونموذجًا شهيراً من نماذج الصناعة الثقافية التي تستهدف بناء الصور الذهنية والنمطية، بفضل الإمكانات التي تتيحها العناصر التعبيرية والدالة التي يتمتع بها الفيلم روائيا كان أم تسجيليا متى ما حَسُنَ تصميمه وإنجازه، وخلق صور ذهنية ونمطية مقصودة.

ومن هذا المنطلق، فإنّ خاتمة هذا الفصل ستكون انطلاقتنا نحو الفصل الموالي، والذي سنتعرف فيه على الفيلم التسجيلي غير الروائي، من التاريخ إلى الصناعة، ومن الفكرة إلى التنفيذ.

الفصل الثالث

الأفلام التسجيلية الفرنسية و حضور الجزائر فيها

تمهيـد

منذ الظهور الأول لها، كانت الأفلام التسجيلية أداةً حيوية في تسجيل الأحداث وتأريخها، ومعالجتها والتوثيق لها، ونجحت في مسّ جميع جوانب الحياة والاقتراب منها، اجتماعيةً كانت أو سياسيةً، أو ثقافيةً أو اقتصاديةً أو سياحية، وحققت في ذلك نجاحات عالمية مشهوداً بها.

وفي فرنسا –التي تعدّ الموطن الأول للأفلام التسجيلية– ظهرت بضع مئات من الأفلام الريادية والجريئة التي عالجت مواضيع متنوعةً، لم تشمل فقط الداخل الفرنسي، بل مسّت أمماً وحضاراتٍ تبعد عن فرنسا آلاف الكيلوميترات، وقدمتها للمشاهدين بأفضل صورة وأعمق محتوى.

وعلى مستوى الأفلام التسجيلية ذات الطابع السياحي، فإنّ لفرنسا تجربةً تكاد تكون فريدة من نوعها، قدمّت من خلالها بعض الوجهات السياحية الأكثر غرائبية وتميزًا، بأسلوب توثيقي وجمالي يندر تكراره في التجارب التسجيلية السياحية الأخرى، والتي كان للجزائر – ولحسن الحظ – نصيب طيبٌ منها.

وسيتعرّض هذا الفصل، إلى تجربة فرنسا التسجيلية عموماً، وصولاً إلى ظهور وتطوّر الأفلام التسجيلية ذات الطابع السياحي فيها، والتعرف على الحضور الجزائري فيها كمًّا وكيفاً.

المبحث الأول: الفيلم التسجيلي

المطلب الأول: مفهوم الفيلم التسجيلي

يكاد يُجمع المشتغلون في مجال الأفلام التسجيلية على تعدّد التعريفات المُحددة لمفهوم الفيلم التسجيلي في الأدبيات الكثيرة التي تناولته، لكنها تلتقي عمومًا في كون الفيلم التسجيلي "فيلماً غير روائي يسعى إلى توثيق جوانب من الواقع لإثبات سجلٍ مصورٍ عنه، يتناول وقائع تاريخيةً محددة"[1]، مع تأكيدنا على أنّ المقصود بكلمة "تاريخية" ليس التعامل مع التاريخ أو الماضي فقط، بل تناول مادةٍ مثبتةٍ تتناول الوقائع في زمن *ما* قد يكون قريبا أو بعيداً، أو في زمن الحاضر ساعة تسجيل المادة الوثائقية، في حين حاول المُنظّر الأمريكي بول وارد تبسيط النظر إلى التسجيليات وتمييزها، من خلال تعريفه لها بشكل مقتضب على أنها "كل فيلم غير خيالي"[2].

ويُعرّف الفيلم التسجيلي بأنه "ذلك النوع من الأفلام غير الروائية التي لا تعتمد على القصة أو الخيال بل فيلمٌ يتّخذ مادته من واقع الحياة، سواءً كان ذلك بنقل الأحداث مباشرة كما جرت في الواقع، أوعن طريق إعادة تكوين هذا الواقع وتعديله بشكل قريب من الحقيقة الواقعة، عكس الجريدة السينمائية أو الأفلام الإخبارية التي تُصوّر غالباً الحوادث الجارية كما وقعت دون أيّ تدخل أو تعديل أو إبداع في إخراج الصورة، ويعتمد هذا النوع من الأفلام التسجيلية على فكرة رئيسيةٍ واحدةٍ، تكون لها قيمةٌ اجتماعيةٌ وثقافيةٌ ذات مضمون درامي، مهمتها الأولى هي تقديم المعارف والمعلومات بطريقة مشوقة وفنية، ولها في ذلك أشكالٌ متعددة ومدارسٌ فنيةٌ مبتاينة"[3]، فتعريف الدكتورة نهلة عبد الخالق هذا يُركّز على نقطتين جوهريتين، أوّلها أنّ تعدّد المواضيع قد يحيد بالفيلم التسجيلي عن قصده ويفقده هويته، وثانيها أنّ الاكتفاء بتصوير اللقطات الحقيقية كما هي دون تخطيط أو إعداد

[1] جورج خليفي ونبال ثوابتة: **الفيلم الوثائقي دليل مقترح**، منشورات مركز تطوير الاعلام لجماعة بيرزيت، بيرزيت، 2014، ص5

[2] Paul Ward: **Documentary: The Margins of Reality**; Columbia University Press and wallflower; Colombia; 2005 ; p07 **ترجمة الباحث**

[3] نهلة عبد الخالق: **دراسة تحليل مضمون للافلام التسجيلية الوثائقية في قناة الجزيرة الوثائقية الفضائية**، مجلة كلية الآداب، العدد 98، الرياض، ص 414

مسبق يجعل منه تقريرًا إخباريا أو جريدةً سينمائية أكثر منه فيلمًا سينمائيًا، والذي له أدبياته وجمالياته وأدواته الخاصة.

في حين يذهب البروفيسور بيل نيكولز، والمختص في التنظير الوثائقي إلى أبعد من ذلك، حين يبدأ كتابه المرجعي وفي صفحته الأولى بجملةٍ تقريرية يقول فيها "إنّ كلّ فيلمٍ هو فيلمٌ وثائقي بالضرورة بما فيها أكثر الأفلام الروائية الخيالية مرحا"[1]، مادام الفيلم يعالج قضية ويحمل قيمة.

فالفيلم التسجيلي هو بالأساس تلك المعادلة الموضوعة للوصول إلى الواقع عن طريق الفن، باعتباره الخطّ الأول للتعليم حسب المخرج الأمريكي مايكل مور، إنه "حاصل جمع الحقيقة مع وجهة نظرك الخاصة"[2].

لكن الباحث السينمائي الأمريكي كارل بلاتينيا، يسارع إلى وضع ضوابط "فنية – علمية" من أجل تعريف الفيلم التسجيلي في *دليل روتليدج العالمي للسينما والفلسفة*، إذ يصرُّ على أنّه علينا بدايةً تحديد الشروط الضرورية والكافية لوصف الفيلم التسجيلي، ويرى أنه لكي نحدد تعريفه فإنّ علينا ببساطة أن نحدّد سماته الخاصة، وهو ما قد يراه البعض أمرًا طموحًا لكنه مستحيلٌ، خاصةً بالنسبة لهؤلاء الذين يعتبرون مفهوم السينما التسجيلية مفهوماُ مفتوحاً أو مبهماً غير قابل للضبط، غير أن بلاتينا يستدرك الأمر سريعا حين يقول أن تعريف وتحديد سمات السينما التسجيلية وصفاتها كان دائما أمرًا صعبًا، الأمر الذي يجعل بعض المشتغلين على الموضوع حسبه يفضلون التخلي عن تقديم تعريفات وتصنيفات بشكلٍ كاملٍ والإشتغال على أفلامهم بعيدًا عن حصرها في تعريفٍ واحد[3].

لكن الأمر تغيّر كثيرًا مُذاك الوقت، وظهرت عديد التعريفات التي حاولت ضبط مفهوم الفيلم التسجيلي وحصره قبل الاشتغال عليه، وسنحاول إيراد بعضها أدناه ومناقشتها.

ولعّل أفضل بدايةٍ، ستكون مع واحدٍ من أشهر التعريفات المرجعية التي تحدثت عن مفهوم الفيلم التسجيلي وحاولت ضبطه، وهو ذلك الذي وضعه الناقد والمخرج الانكليزي الشهير جون جريرسون

[1] Bill Nichols : **Introduction to documentry** ; Indiana ‘niversity press ; Indiana ; 2001 : p01 **ترجمة الباحث**

[2] إياد الداود: **فن التقصي – الفيلم الوثائقي التحقيقي**، معهد الجزيرة للاعلام، الدوحة، 2019، ص 37

[3] بيزلي ليفجستون وكارل بلاتيناي، **دليل روتليدج للسينما والفلسفة**، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013، ص784

J Grieson عام 1923، أين يُعرّف جريرسون الفيلم التسجيلي السينمائي اختصاراً بأنه "المعالجة الخلاقة للواقع"[1] *the creative interpretation of reality*، وهو التعريف المقتضب والمكثّف الذي يقوم على ركيزتين أساسيتين هما:

الأولى: *الواقع الموضوعي*، والذي قد يأخذ أشكالاً متعددة قد تتجلى **إمّا** في *الطبيعة* بكل مكوناتها وعوالمها، وظواهرها المرئية والمسموعة، الحيّة منها أو الجامدة، الثابتة منها أو المتحركة، كالجبال والوديان والسهول، والرياح، البراكين، وغيرها، إضافة إلى عوالم الحياة البرية والمائية بما فيها من حيوانات وطيور وحشرات، **وإما** في *البيئات الإجتماعية والمدنية* والتي قد تظهر في شكل حراكٍ اجتماعي إنساني يشمل كافة المستويات، كالعادات والتقاليد والأعراف، والقيم السائدة في المجتمع، وما يقف خلفها من معتقدات مادية أو دينية، أو أسطورية أو غيرها، أو حتى في العمران بكل وظائفه الخاصة والعامة، المدنية منها والدينية، السكنية منها والاقتصادية، وبكل أنماطه الحديثة والتقليدية والتاريخية وغيرها، وما يجري فيها من أنشطة في مجالات البحث والتنقيب والترميم، وأخيرًا *أنماط السلوك الإنساني* في كل حالاتها، السوية منها والمرضية، وفي كل المراحل العمرية للإنسان.

أمّا الركيزة **الثانية** فهي *طريقة معالجة هذا الواقع الموضوعي*، أي إعادة تنظيم مادة هذا الواقع من خلال التصوير والمونتاج، والتعليق والميكساج، وبالتالي تقديم هذه المادة للمتلقي بأسلوب فنيّ إبداعيّ يعكس رؤية الكاتب والمخرج، بما يحقق الأهداف المنشودة[2].

في حين عرّفت الموسوعة البريطانية الجديدة *The new Encyclopaedia Britannica* الفيلم التسجيلي بأنه "نوع من الأفلام السينمائية غير الروائية، لا يتضمن قصة أو خيالا، إنما يتّخذ مادته السينمائية من واقع الحياة، فيصوّر هذا الواقع ويُفسّر حقائقه المادية أو يعيد تكوين هذا الواقع وتعديله بشكل يعبّر عن الحقيقة الواقعة، بهدف تحقيق غرضٍ تعليميٍ أو ترفيهيٍ"[3].

[1] Andrew Goodwin, Garry Whannel; **Understanding Television**; ed Routledge; London; 2006; p101

[2] علي عزيز بلال: **الفيلم التسجيلي التلفزيوني، من الفكرة إلى الشاشة**، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، 2013، ص 11 12.

[3] نهلة عبد الخالق، **دراسة تحليل مضمون للافلام التسجيلية الوثائقية في قناة الجزيرة الوثائقية الفضائية**، مرجع سبق ذكره، ص 415

أمّا الإتحاد الدولي السينما، المُتأسّس عام 1948، فيعرّف التسجيلية بأنها "كافة أساليب التوثيق عبر فيلمٍ يُظهر لنا الحقيقة، يتمّ عرضه أو إعادة بنائه بصدقٍ عند الضرورة، وذلك لتحفيز المشاهد على عمل شيء ما لتوسيع مدارك المعرفة ولفهم الإنسانية أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في المجالات الاقتصادية أو العلاقات الإنسانية"[1].

وهنا، تجدر بنا الاشارة إلى أمر بالغ الأهمية حول "حوامل" الفيلم التسجيلي، فالفيلم التسجيلي يوصف بأنه ممارسة سينمائية، وتقليد سينمائي، وشكلٌ من أشكال التلقي السينمائي من قِبل المُشاهد، والذي كان يتابعه حصرًا في قاعات السينما، حين كان هذا "التقليد السينمائي" هو الحامل الوحيد الذي كان متوافرًا منذ نهاية القرن التاسع عشر وإلى غاية ستينيات القرن العشرين، في حين أنّ حوامله اليوم تعدّدت، شأنها شأن باقي الأنماط البصرية المتحركة الأخرى، فبات بإمكان المشاهد متابعته في المنزل عبر التلفزيون أو المنتديات أو المنصات الرقمية المختلفة، وتسجيله أيضا على الفيديو أو الأقراص الرقمية وغيرها، بل إنّ الحامل الرقمي ومع تطوره التكنولوجي شديد التسارع يكاد يأخذ مكانة الحوامل التقليدية[2].

وفي وقتٍ مبكّر من بروز الأفلام التسجيلية تصاعد جدلٌ محمومٌ حول أسبقية الفيلم التسجيلي عن الفيلم الروائي، ومحاولة ضبط مفهوم كلٍّ منهما وتفريقه عن الآخر، وفي هذا الصدد وجب التأكيد على أنّ آلية التمييز بين كلٍّ من الأفلام الخيالية والأفلام التسجيلية الوثائقية صعبةٌ في كثير من الأحيان، فقد جادل عديد النقاد حول تصنيف أفلام مثل "عشرة أيام هزت العالم" لأيزنشتاين و"معركة الجزائر" لبونتيكورفو جيلو، وكذا فيلم "نشوء لويس الرابع عشر" لروسيليني حول ما إذا كانت روائيةً أم تسجيلية، فما أن يبدأ المرء بوصف السمات الرئيسية للفيلم الوثائقي حتى يرى أنّ هذه الأمثلة "الروائية" الثلاث تتوافر فيها جميع شروط "التسجيلي" أكثر من شروط "الروائي"[3].

ومن المفيد أن نفحص باختصار نشوء كلمة التسجيلي، أين يُعتقدُ أنّ جريرسون الرائد المبكر في هذا الشكل البصري كما أسلفنا بذكره كان أوّل من استخدم مصطلح "التسجيلي" بانتظام في اللغة

[1] حسن أبو حشيش وطلعت عيسى: **الصحافة الاستقصائية**، مطبوعات كلية الآداب الجامعة الإسلامية، غزة، 2018، ص 58
[2] جورج خليفي، **الفيلم الوثائقي - دليل مقترح**، مرجع سبق ذكره، ص 5
[3] لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، مرجع سبق ذكره ، ص ص 304- 305

الإنجليزية خلال ثلاثينيات القرن الماضي أيام مناقشته فيلم "موانا" للمخرج فلاهرتي، حين كان المصطلح مخصصاً حصراً لوصف نوعٍ "أرقى" من السينما الروائية، وقد أسّس جريرسون تقاليد رفع السينما التسجيلية إلى مصافٍ أعلى من التصنيف العام للسينما الروائية، اعتماداً على "التشكيل الخلاّق للمادة الطبيعية في السينما التسجيلية"[1] كما يسميه في حواراته العديدة.

وفي شرحٍ مختصرٍ لفكرة "النوع الأرقى" هذه، فإنّ جريرسون فرّق بين المحتوى الوثائقي المصور إلى مستويين إثنين: أولٌ وثانٍ، رغم وجود مشتركات واضحة بينهما، أمّا المستوى الأول فهو *مستوى أدنى* يشمل الجرائد والمجلات السينمائية والأفلام التعليمية، وهي موادٌ تسجيلية عادةً ما تفتقر إلى البناء الدرامي وتعتمد على الوصف والعرض[2]، حيث تعتمد أساسًا على الإستطراد والتتابع، أما المستوى الثاني فهو *المستوى الأعلى* الذي يطلق عليه اسم "الأفلام الوثائقية"، والتي تقدّم خلقاً فنياً يمكن أن يبلغ مراحل الفن العليا وإبراز المغزى الذي ينطوي عليه، وتناوله للواقع عبر المقابلات الشخصية، والأرشيف، استخدام الممثلين، والصور الفوتراغرافية، والرسائل والمذكرات، وأيضًا استخدام برمجيات الحاسوب الكثيرة[3].

هذه الفكرة تحيلنا إلى إمكانية المزاوجة بين التوثيق والتخليق المُتخيل، لكن التسجيليين مثلهم مثل المؤرخين يرفضون هذه الآراء، إذا يقول بعضهم أننا لن نصل إلى الحقيقة إلا عن طريق الوقائع الموثقة وليس "المزيفات الفنية"، ولأن التوثيق لوقائع حقيقية هو الورقة الفنية الرابحة لديه، فإنّ الفنان الوثائقي يتحسّس في الواقع لاتهامات قد تطاله متى ما أدخل التخيّل على التوثيق، كعدم الدقة مثلاً والتشويه والتزييف، بل إنّ أسوأ إدانةٍ قد تطال الفيلم التسجيلي هي اتهامه بكونه "خياليا" وبأنه مُنمّقٌ، أو مفتعلٌ أو مُصعّدٌ عاطفياً فقط لكي يلبي رغبة جمهوره بالدراما التي لا وجود لها حقا من الناحية المادية.[4] ولهذه الأسباب يشكّك العديد من التسجيلين باللقطة الجميلة في الفيلم التسجيلي إذ أنها توحي غالباً بالتدخل والتنسيق من قبل صانع الفيلم.

---

[1] بيزلي ليفنجستون، **دليل روتدليج للسينما والفلسفة**، مرجع سبق ذكره، ص 785

[2] منال ابو الحسن: **السينما التسجيلية- علم وفن، تدريب وممارسة**، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2015، ص 29

[3] عمر نبيل سعيد: **تلقي الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي المبني على واقعية، دراسة تجريبية مقارنة**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الإعلام، كلية الاعلام، جامعة الشرق الأوسط، عمان، 2016، ص6.

[4] لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 306.

في حين يردّ آخرون على كون الأمثلة الشهيرة الثلاث التي أوردها لوي دي جانيتي في كتابه المرجعي "فهم السينما" على أنها وثائقيات لا روائيات، كونها تعالج الواقعي لا الخيالي، والناس والأماكن والأحداث فيها حقيقية غير متخيلة حتى وإن جسّدها ممثلون، فيردون بأنّ هذا التوثيق كان أكبر مصدرِ كامنٍ للإبداع في الفيلم غير الخيالي، ففي الأفلام الروائية الخيالية حسبهم يُنظر عمومًا للتوثيق بأنه جزءً مندرجٌ ضمن عالم الفيلم، وأنه مهما كان "واقع" الفيلم الخيالي الروائي التمثيلي مقنعاً فإننا في عميق أذهاننا نعلم دائما بأنه "مجرد فيلم" وإنّ الأحداث المعروضة هي مصنوعة مفتعلة[1]، وهو النقد الذي طال دي جانيتي مراراً ورد عليه مطولا في كتابه "فهم السينما".

مع إشارتنا هنا إلى أننا سنتناول –وبشكل أكثر تفصيلٍ– في مطلبٍ لاحقٍ أهم الفروق بين النوعين التسجيلي والخيالي بهدف التصدي لمثل هذا النوع من الجدالات.

على أنّ بعضاً من كبار مخرجي السينما التسجيلية ونقّادها اجتهدوا في تعريفها، بهدف وضع مفهوم يكون أكثر تحديداً ووضوحاً، وبعيداً عن الخلط المبتذل بينها وبين الروائية، ومنهم المخرج الكبير بيير لورنتز *Pierre Lorentz* الذي يميل إلى الاعتقاد بأنّ الفيلم الوثائقي هو فيلمٌ يتعامل مع الحقائق بشكل درامي بحتٍ، ويؤكد أنّ هناك عوامل كثيرة في الواقع يمكن استغلالها دراماياً، باعتبار الدراما ليست وقفاً على السينما الروائية، لأن الطبيعة والحياة تحويان صراعات لا تقل في حدّتها عن الصراع الدرامي المُتخيّل في القصة أو الرواية، لكن المهم عنده هو رؤية المخرج الوثائقي للواقع المحيط به واختياره المبتكر للعناصر التي تهمّ الجمهور المستهدف، والتي تتوافق مع مفردات لغة الصورة المتحركة ومكونات عنصر الصوت باعتبارهما الركيزتين اللتين تقوم عليهما عموماً صناعة السينما[2].

وهنا تستحضرنا عبارة المخرج الفرنسي القدير جان لوك غودار التي يورد فيها أن "التسجيلي والإخباري هما أنبل الأنواع، فهما لا يبحثان عن الآني لذاته بل لما يفرزه من اللانهاية"، وهي الجملة التي اُعتمدت شعارًا لبعض المهرجانات السينمائية الخاصة بالفيلم الوثائقي، وفي هذه المقولة،

[1] لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، نفس المرجع، ص 305

[2] هبة عبد الرحيم منير علي: **الفيلم الوثائقي ودوره في تعزيز السياحة في السودان**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاتصال، كلية الدراسات العليا والبحث العلمي قسم الاذاعة و التلفزيون، جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا، 2015،ص 18.

فإنّ ما يقصده غودار يتلخّص في أنّ التوثيق قد يعطي معنى *آنياً* يسجّل فيه المبدع الحدث لحظة وقوعه شأنه شأن باقي الأشكال الخبرية التقليدية الأخرى، لكن قيمة عمله التسجيلي هذا حسب غودار دائماً، لن تبرز إلاّ لاحقاً، أي حين يظهر الأثر الذي سيتركه عرض هذا المحتوى التسجيلي ومدى قدرته على تغيير الوقائع والأحداث والقوانين والذهنيات والأفكار.

لقد "استحوذ" الأمريكيون والروس مطولاً على المدرسة التنظيرية للفيلم التسجيلي، وكثيراً ما يُستحضر تُراثهم النظري في تقديم هذا النوع من الأفلام، قبل أن تبرز بعض المدارس الأخرى ذات القيمة الفنية العالية، أهمها المدرستان الفرنسية والإنجليزية، أمّا المدرسة الإنكليزية فتؤكد عبر مخرجها ومنظّرها الكبير بول روثا *Paul rotha* على أنّ "الفيلم الوثائقي هو التعبير عن حياة الناس ومعيشتهم كما في الواقع، بأسلوبٍ اجتماعي وبطريقة خلاّقة، يسلط الضوء على الماضي، ويُشرِّح الحاضر ويثري ويغذي المستقبل"، ويشاركه في ذلك مواطنه ريتشارد ماكين *R. Maccann* الذي يقول أنّ "أصالة الفيلم الوثائقي لا تنبع من اعتماده على مادة من الواقع بقدر ما ترجع إلى أصالة توظيف هذه المادة الواقعية، حيث أن وثائقية النتيجة هي الأهم، وهي المُحكّم الأوحد في الفيلم الوثائقي وليس وثائقية المادة المصورة"، لأن الأفلام التسجيلية حسب المخرج البريطاني بازيل رايت *Basil wright* ما هي إلا "طريقةٌ لتناول فرع من فروع المعلومات العامة، وآلية للاقتراب من الإعلام الجماهيري"[1].

غير أنّ المخرج الأمريكي ويلارد فان دايك *W. Van Dyke* كان يميل لتقديم تعريف أكثر اتساعاً للفيلم الوثائقي، من خلال حرصه على دمج عنصر الدراما فيه، فهو يرى أنه في الفيلم الوثائقي يجب على عناصر الصراع الدرامي أن تكون هي في حقيقتها قوى اجتماعيةً أو سياسيةً، لا صراعاً بين شخصيات بعينها، ولهذا فإن للفيلم الوثائقي صفةً ملحميةً عنده، ويرى أنه لا يمكن تمثيله أو إعادة إنتاجه، باعتباره فيلماً يتناول مجتمعًا واقعياً وأشخاصاً واقعيين ومواقف واقعيةً، فالفيلم الوثائقي باختصار عنده يتعامل مع الواقع ذاته بما هو عليه"[2].

[1] لوي الزعبي:**الافلام الوثائقية**، منشورات الجامعة السورية الافتراضية، وزارة التعليم العالي السورية، دمشق، 2016 ص 18

[2] هبة عبد الرحيم منير علي، **الفيلم الوثائقي ودوره في تعزيز السياحة في السودان**، مرجع سبق ذكره، ص 19

من جهته، جنح الإتحاد الدولي للسينما الوثائقية في اجتماعه الدوري سنة 1948 إلى تقديم تعريفٍ مرنٍ للفيلم الوثائقي التسجيلي، جاء فيه أنّ الفيلم التسجيلي "هو كل طريقة تقوم على استخدام شريط السليولويد لتسجيل أي عنصر من عناصر الواقع أو أي مظهر من مظاهر الحقيقة سواءً كان ذلك بطريقة التصوير المباشر للحقائق الواقعية أم بواسطة المحاكاة الدقيقة والأمينة لهذا الواقع، وإعادة بنائه بصدق، بهدف مخاطبة عقل ووجدان المشاهد لحفزه وتوسيع مداركه، وإثارة الرغبة فيه للمعرفة والفهم، ومحاولة مواجهة المشكلات بصدق ووضع حلولٌ واقعية لها في كل مجالات العلاقات الإنسانية والاقتصادية والثقافية"، وهو التعريف الذي يتقاطع في نقاط عديدة مع ذلك الذي وضعه "معجم الفن السينمائي" الذي ينظر إلى الوثائقيات "كنوع من الأفلام غير الروائية لا يعتمد على القصة والخيال، بل يتخذ مادته من واقع الحياة، سواءً كان بنقل الأحداث مباشرةً كما جرت في الواقع أم عن طريق إعادة تكوين وتعديل هذا الواقع بشكل قريب من الحقيقة الواقعية"[1].

إنّ الفنان التسجيلي يؤمن بأنه لا يخلق العالم بفيلمه بقدر ما يقوم بملاحظة هذا العالم الموجود أصلا، مع يقينه من أنه ليس مجرد مُسجِّلٍ للحقيقة الخارجية بقدر ما هو مُنظمٌ لهذه التفاصيل ضمن نموذج فني متماسكٍ، (رغم أن العديد من التسجيلين يُبقون بناء أفلامهم بسيطا وغير بارزٍ عن قصد، وذلك في سعيهم لأن توحي أفلامهم بالسعة والعشوائية الظاهرة للحياة ذاتها)، ويتم استغلال هذه التفاصيل في الأفلام الوثائقية بطرق مختلفة بغية تعميق القناعة بالشخصيات والقصة التي قد تتشابه مع أُناس وأحداث من العالم الحقيقي حتى وإن كانت تستعمل ممثلين[2]، وهذا حتى يظهر الفيلم على الشاشة في شكل تسجيلي عفويٍّ أصيلٍ، ومع ذلك، فإن المخرج "*قد*" يكون قد تحكم في استخدام الممثلين خلاله، وقد يلجأ الممثلون إن وجدوا إلى الارتجال إلى حدّ ما، ولكن عرفيًا فإنّ المَشَاهد وبدون استثناءٍ في الفيلم التسجيلي تكون موضوعة ضمن سيناريو، ومجربة بشكل مسبق[3].

أمّا اليوم، وبعد ما يزيد على قرن من الزمن على الممارسة الوثائقية فنستطيع القول أنّ التعريفات أعلاه كلها صحيحة، وأنّ الفيلم التسجيلي يمكن له أن يتعامل في إطارٍ فنيٍّ مبلورٍ وواضحٍ مع

[1] لؤي الزعبي، **الأفلام الوثائقية**، مرجع سبق ذكره، ص 18
[2] لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 308.
[3] كين دالي، **الأساليب الفنية في الانتاج السينمائي**، مرجع سبق ذكره، ص 35.

الأشخاص الطبيعيين في حياتهم الطبيعية من خلال تسجيل الحياة كما هي، خلسةً أو بوعي من المتصورين، باعتماد طريقةٍ جماليةٍ إبداعيةٍ، مع عدم استثناء استخدام الممثلين والمشاهد المعدة سلفاً ضمن حالاتٍ معينة، في إطار تصوير الواقع بشكل درامي، وإنجاز فيلم ينقل آراءً ويحمل رسائلَ.

ويمكن أن نُجمل القول في كون تعريفات الباحثين والمشتغلين على الأفلام التسجيلية تلتقي في معظمها في النقاط التالية:

1-الفيلم التسجيلي يعتمد على الملاحظة والإنتقاء من الحياة نفسها، فهو لا يعتمد على موضوعات ممثلة في بيئة مصنعة كما يفعل الفيلم الروائي، إنما يصوّر المشاهد الحية والوقائع الحقيقية.

2-تنظيم المادة الفيلمية على ضوء فهم الواقع فهمًا ناجحًا ودقيقا، وبعد دراسة متأنية للواقع، وتوظيف عناصر الواقع هذا لتغيير الموضوع أو الحدث.

3-يأخذ الفيلم التسجيلي مادته من الواقع بالأساس، و يُسجّل واقعيًا لأحداث وقعت بالفعل ولا تحتاج إلى ممثلين محترفين (في الأصل)، ولكن الأشخاص في الواقع هم من ينقلون الحدث نفسه.

4-يمكن استخدام المواد الأرشيفية من صور وتعليقات الفيلم الوثائقي التسجيلي[1].

5-تظل موضوعات الأفلام التسجيلية معتمدة على الملاحظة لأحداث الحياة اليومية للأبطال الحقيقيين لها دون اللجوء إلى استخدام الممثل المحترف، أين يتم اللجوء كثيرا للهواة في إعادة تمثيل بعض الأحداث[2].

المطلب الثاني: تسجيلية أو وثائقية ؟

من الناحية التقنية فإنّ مصطلح "وثائقي" يعتبر هو الأقدم، ذلك أن مصطلح *الوثيقة* وُلد أولاً قبل مصطلح تسجيلي الذي ابتكره الفرنسيون، بيد أنّ مفهوم الوثيقة في اللقطات السينمائية كان مفهوماً يُطلق أساسًا على الجرائد الإخبارية التي تضمنت لقطات لأبرز المواقف السياسية والاقتصادية المهمة، أو لقطات للكوارث أو الظروف الطبيعية الصعبة كالزلازل مثلا، فكانت هذه اللقطات تسجل الوقائع التي حدثت كما هي دون تدخل المخرج أو محاولته ابراز وجهة نظر معينة.

---

[1] نهلة عبد الخالق، **دراسة تحليل مضمون للأفلام التسجيلية الوثائقية في قناة الجزيرة الوثائقية الفضائية**، مرجع سبق ذكره ص 415.

[2] سهيلة دهماني، **التمثيل كوسيلة تعبيرية في الفيلم التسجيلي الدرامي** ، مجلة افاق للعلوم، المجلد1 العدد2 ، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2016، ص 103.

ومن خلال هذا التقديم، نستطيع أن نعتبر أنّ عددًا كبيرًا من أفلام الأخوين لوميير الأولى كانت أفلامًا وثائقية، مثل فيلم "دخول القطار إلى المحطة" و"خروج العمال من مصانع لوميير" والتي كانت توثّق لوسائل النقل والملابس التي يرتديها الناس وحركة الحياة العامة خلال تلك الفترة الزمنية.

فلقطات الفيلم التوثيقي آنذاك كانت تحمل صفتين أساسيتين:

1- توثيق الحياة في تلك الفترة.

2- تسجيل انماط الحياة وسلوك الناس وحركة الجماهير.

ويذهب الأمريكي بول وارن الى أبعد من ذلك، حين يشير إلى أن قيمة بعض أهم الأفلام الأمريكية كانت بسبب أنها تحمل صبغة وثائقية، وأن الإفراط في الواقعية هو الذي منح السينما الأمريكية تميزها (في بداياتها على الأقل)، ويعطي مثالا حول الأفلام التي تناولت حرب فيتنام وكيف استعان المخرجون بمشاهد حقيقية وثائقية هدفها الأول كان تسجيل النتائج الكارثية لتلك الحرب[1]، ويدعو وارن صراحةً إلى تشجيع "الوثائقية على الروائية" حين نريد التعبير عن قضية ما,

علمًا أن كلمة *وثائقي* تعد كلمة خاصة بزمانٍ ومكان وحدث، فالمادة الوثائقية لا تكتسب قيمتها ولا أهميتها العظمى إلا بمرور الزمن.

ولعل ربط بول وارن للوثائقيات مع الأفلام الواقعية (في السنوات المبكرة)، يرجع إلى اعتماد المخرج على تصوير الواقع باعتباره "وثيقةً حيةً" على صدق القضية التي يطرحها، فضلا عن استخدام الوثائق المعترف بها، فالفيلم وثيقةٌ فنيةٌ حيويةٌ عن المرحلة التي أنتج فيها.

وقد اختزل الدكتور محمود ابراقن الموضوع بشكل مكثف وجامع، حين كتب أن الفيلم الوثائقي "هو عملية تخزين للواقع، عكس باقي الأجناس السينمائية الأخرى التي هي وهمٌ مزيف للواقع"[2]، فميزة الأفلام التسجيلية أنها تخزن الواقع وتقوم بأرشفته، ولا تمسّه أو تسعى لتحويره أو تجميله فهي

[1] بول وارن: **خفايا نظام النجم الأمريكي**، ترجمة حليم طوسون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص 107

[2] محمود ابراقن: **الفيلم العلمي – دراسة تقنية تاريخية وتصنيفية**، مجلة الاعلام العلمي والتقني، صادر عن مركز cerist، جامعة الجزائر، الجزائر، المجلد السابع العدد الثاني، 1997، ص 164

ببساطة "توثّقه"، الأمر الذي يجعل ابراقن ضمن عدد كبير من الباحثين ممن يفضلون استعمال كلمة "وثائقية" بدل تسجيلية في ذلك الوقت، دون انتقاص أو تهكّمٍ منه على من يميلون لمصطلح التسجيلية.

وهنا تتبين لنا إشكالية مدى تعقيد **المصطلح** بالنسبة إلى هذا النوع من الأفلام، الذي أطلق عليه أيضا فيما سبق "أفلام المعرفة"، باعتبار أنّ هدفه الجوهري هو بثّ المعرفة التي تميزه عن الأفلام الروائية، التي يبقى هدفها الأساسي هو الترفيه أو التسلية وعرض قصص متخيلة[1].

وعلى المستوى المعجمي، فمصطلح "السينما الوثائقية" جاء نقلاُ عن المصطلح الفرنسي الشهير *Documentaire* الذي كان يطلق على أفلام الرحلات أساساً، وكانت المرة الأولى التي تُستخدم فيها هذه الكلمة في توصيف وتمييز نوع معين من أشرطة السينما التي قدمها المخرج فلاهيرتي، إلا أنه، وفي فترة الثلاثينيات كان عددٌ من النصوص التنظيرية الألمانية والأمريكية لتلك الفترة يستخدم الكلمة الفرنسية حرفياً بدلا مما يقابلها محليا[2]، قبل الانطلاق في استعمال مصطلح *فيلم تسجيلي* الذي بات الأشمل والأكثر تعبيرًا لاحقاً.

ولابد هنا من التأكيد أن ***مصطلح تسجيلي*** مختلفٌ فيه حسب البلد وحسب المدرسة الفنية السينمائية، فبعض السينمائيين والمعلقين يستخدمون التعبير العام والفضفاض "فيلم غير خيالي"، ويستخدم بعضهم *مصطلح الحقائقي*، ويفضل غيرهم من النقاد الإبقاء على استخدام *مصطلح الوثائقي* على الطريقة الفرنسية لوصف تلك الأفلام التي تحتوي على تقديم تفسير خلاّقي للمواد الواقعية.

وعلى كلٍّ، فإنّ مصطلح **وثائقي** رافق العرض الأول للأفلام التي كان يقدمها الإخوة لوميير في عروضهما، وبالتالي فإن تاريخية المصطلح معلومة ومعروفة، عكس مصطلح **تسجيلي** الذي من الصعب تحديد تاريخ ظهوره واستعماله للتعريف بنوعٍ سينمائيٍ محدد، لكن بعض المصادر تشير أنه تمّ في البداية التصديق على فكرة "المشهد الوثائقي" عام 1906، ثم بادر الفرنسيون أنفسهم إلى تعويض المصطلح الذي ابتكروه حين أطلقوا على هذا النوع من الأفلام *مصطلح تسجيلي بدل وثائقي*

[1] مجموعة مؤلفين: **كيف تفكر وثائقيا**، مركز الجزيرة للاعلام، والدار العربية للعلوم ناشرون، الدوحة – بيروت، 2014، ص 28.
[2] لؤي الزعبي، **الأفلام الوثائقية**، مرجع سبق ذكره، ص 9

عام 1915، لكن هذه الأسبقية في استخدام المصطلح مازالت تشكل للفرنسيين مسألة حساسة تجاه تاريخ السينما[1]، وبالتالي فإنّ الجدل سيبقى قائمًا إلى حين آخر (على المستوى التأريخي على الأقل).

لكن الباحث الأمريكي إريك بارنو توصّل إلى نتيجة أخرى مغايرة تماما، حيث يشير إلى طبيعة التربية الفنية التي تلقاها الأخوين أوغست ولويس من أبيهما الرسام التشكيلي أنطوان لوميير الذي كان ينتمي إلى *المدرسة الواقعية* في فرنسا خلال ثمانينيات القرن التاسع عشر، فكان يستعمل أمام طفليه مصطلح الوثائقية كثيرا متى ما وقف يشرح لهما إحدى لوحاته، إضافة إلى تشجيعه لهما على تعلم تقنيات الفن التشكيلي واللوحات الزيتية التي يرسمها على *وثيقة* لتشكّل في وقت لاحقٍ *"وثيقة أخرى"*[2].

وعليه، يمكننا النظر إلى الاصطلاح الفرنسي *Film Documentaire* الذي يتم تفسيره على أنه كل وثيقة عن المكان أو الحدث أو الشخص الذي يتناوله، ولهذا يفضل بعضهم ترجمته إلى الفيلم الوثائقي بدلا من الفيلم التسجيلي، غير أنّ الثابت أنّ مصطلح الفيلم الوثائقي *Documentary film* قد ظهر للمرة الأولى *بطريقة علمية وواضحة ومكتوبة* في تاريخ الفن السينمائي في المقالة التي نشرها جون غريرسون في مجلة نيويورك صن *New York Sun*، ويكفي أن نشير في هذا السياق إلى مقولة جريرسون، "أعتقد بحقٍ أنّ كلمة "تسجيلي" قد لا تكون كافية لإعطاء معنى محددٍ وواضح، الأمر الذي يبيّن لا محالة أن ليس للفيلم الوثائقي بدٌّ من أن ينهض على تلك الصلة الجدلية القائمة بين ذلك الفيلم وبين الواقع"[3]، بيد أن كثيرًا من المشتغلين اليوم يتجاهلون ببساطة توصية جريرسون ويميلون الى استعمال مصطلح "التسجيلي" لأنه "عمليّ" أكثر ومعبّر بشكل أفضل، *ومن بينهم الباحث الذي تبنى في عنوان دراسته* هذه مصطلح *"الأفلام التسجيلية الفرنسية" في محاولته دراسة صورة الجزائر السياحية*، باعتبار أنّ الواقع في السينما التسجيلية هو واقع الحياة بكل أبعادها وتفاصيلها، بالرغم من أنّ ما ينقل إلى الشاشة ليس هو الواقع بحذافيره بل صياغته الفنية من خلال رؤية الفنان له، والصياغة الفنية لا تعني تزييفه، بقدر ما هي عملية اختيار وترتيب لأهم العناصر المعبرة عنه، بهدف الكشف عن معاني القضية وقيمها والتركيز عليها,

[1] لؤي الزعبي، **الأفلام الوثائقية**، مرجع سبق ذكره، ص 15

[2] Erik Barnouw ; **Documentary: A History of the Non-fiction Film** ; Oxford University Press ; new York ; 1993 ;p07

[3] ولد هنية يمينة: **استراتيجية ترجمة الفيلم الوثائقي- دراسة تطبيقية**- مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الترجمة، كلية الاداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2014، ص 26

وتضيف الباحثة خديجة بريك تفصيلاً مهما آخر ضمن "تكريس منحى الفنية والوثائقية المتعالي على حرفية التسجيل والتوثيق، فتقول "إنه يحقّ لنا التعرض أيضاُ لمفهوم الروبورتاج الفيلمي *Le reportage*" الذي له من الخصائص ما قد يجعله يندرج ضمن الأفلام التسجيلية، التي تتوقف عند حدود النسخ الآلي للواقع بإعطاء نسخة عن الواقع من خلال الكاميرا[1]، إلا أن هذه النوعية من الأفلام (وللأمانة) لم تعبّر يوما عن مفهوم الفيلم الوثائقي الحديث، والدليل على ذلك أننا لا يمكن أن نخلط بين الكاميرا "كأداة" للتعبير عن واقع وبين ما تقوم به هذه الكاميرا من عملية "تسجيل" للواقع وإنتاج نسخ عنه فقط".

المطلب الثالث: نشأة السينما التسجيلية و تطورها

ظهرت السينما التسجيلية الوثائقية بالأصل على يد الأخوين لوميير في فرنسا، ومنذ ذلك التاريخ بدأت الأفلام الوثائقية في الظهور والإنتشار، وقد تخصّص عديد السينمائيين في إنتاج الفيلم التسجيلي والاشتغال على مواضيعه، وقد اشتهر بعضهم كرواد عالميين في هذا المضمار، أمثال الأمريكي روبرت *فلاهرتي Robert fiahery* (1884–1951)، السوفييتي دزيغا فيرتوف *DZIGA Vertov* (1895– 1954)، والإنكليزي جون جريرسون John Grierson (1898 1973)، والهولندي جوريسإيفانس – *Jorislvans* (1898–1989) وغيرهم كثر، وقد سجلت نهاية عام 1912، ظهور أول فيلم تسجيلي متكامل تحت عنوان "اكتشاف سكوت للقطب الجنوبي" إخراج الإنكليزي هوبر تبونتغ، في حين يرى آخرون أنّ أول فيلم تسجيلي متكامل ظهر عام 1915 من إخراج الأمريكي روبرت فلاهرتي وهو "نانوك رجل الشمال"، حين قام فلاهرتي بمعايشة أبطال فيلمه نانوك وأسرته، وقد حقق الفيلم نجاحاً باهراً في أمريكا وأوروبا بُعيد عرضه، ورحّب النقاد به، ومثّل بداية تأسيس مرحلةٍ جديدة بالنسبة للفيلم التسجيلي، على الرغم من كونه فيلما تسجيليا *دراميا Docudrama* وليس تسجيليا بحتاً، لتظهر بعده حركة نشطة للفيلم الوثائقي (حسب التسمية الأولى) في أوروبا ثم في أمريكا[2].

---

[1] خيجة بريك: **جمهور البرامج الوثائقية في القنوات الفضائية دراسة في الاستخدامات و الاشباعات**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الاعلام والاتصال، كلية الحقوق، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010، ص 88.

[2] لؤي الزعبي، **الأفلام الوثائقية**، مرجع سبق ذكره، ص 8

وفي تأريخية مبسطة لأهم مراحل التطور التاريخي للفيلم التسجيلي، نقترح المراحل التالي:

-1- **السينما التسجيلية فترة الثلاثينات وما قبلها**: في كتابه "المبادئ الأولية للفيلم الوثائقي"، ذكر المخرج والناقد جون جريرسون أن فيلم موانا *Moana* لروبرت فلاهرتي امتلك قيمة تسجيلية كبرى، وأحصى عدداً من مبادئ الفيلم الوثائقي فيه، وبمقتضى هذه المبادئ فإنّ إمكانية السينما على ملاحظة الحياة والواقع بات يمكن لها أن تستثمر في شكل آخر من الفن، وأن الممثل الأصلي (أو الإنسان العادي) والمشهد الأصلي (أو المشهد الحياتي الواقعي) هما أفضل دليلٍ لتجسيد العالم المعاصر من نقيضيهما في الأعمال الروائية، وبأن المادة الملتقطة تسجيليًا يمكن أن تكون أكثر واقعية من المادة أو المشهد التمثيلي.

وعموماً، فإن تاريخ السينما يسجل لأول دولة في العالم طوّرت هذا الفن من الأفلام (بشكله الحالي وليس البسيط الذي بدأه الأخوان لوميير) للمملكة المتحدة تليها الولايات المتحدة الأمريكية باعتبار أن الإخوة لوميير في فرنسا سجلا الحدث فقط ولم يعالجاه فنيا، وأنّ الفيلم الوثائقي قد بلغ مرحلة النضوج التام عام 1930 تحت الرعاية المباشرة للحكومات الوطنية، وبلغ قمة نضوجه قُبيل اندلاع الحرب العالمية الثانية، وتعدّ روسيا من أولى الدول التي تمّ فيها التصوير السينمائي لتسجيل أكبر قدر ممكن من الأحداث التي وقعت في أثناء سعي البلشفيين إلى السيطرة على السلطة في البلاد، أين استطاع الرواد السوفيات أن يحققوا نجاحات كبيرة ويضيفوا بأفلامهم هذه رصيدا عظيما إلى الفيلم الوثائقي وسجلاً ثمينا لتاريخ الثورة البلشفية، ولعل أهم تلك الأفلام فيلم "الرجل وكاميرته السينمائية" لمخرجه دزيغا فيرتوف[1]، ليتقدم بعد ثورة عام 1918 في روسيا الكثير من السينمائيين السوفييت الشباب ليعرضوا خدماتهم للمجتمع الجديد، ومنهم آيزنشتايين الذي كان شاباً متحمسًا للإمكانيات الواسعة للفيلم التسجيلي كأداةٍ في حقل التعليم والدعاية للثورة خاصة في مجتمع مُكوّنٍ من أكثرية ساحقة من العمال والفلاحين الأميين، والذين هم بحاجة إلى تثقيفٍ مكثفٍ حول الكفاح التاريخي للعمال وحول مُثل وقيم الثورة، فقد كان فيرتوف يؤمن بأن الفيلم التسجيلي يمكن أن يحمل هذه

[1] لؤي الزعبي، **الأفلام الوثائقية**، مرجع سبق ذكره، ص 9

الرسالة أفضل من أشكال الفن الأخرى، وأنّ الأفلام التسجيلية يجب أن تكون ثورية في التقنيات إضافة إلى مادة الموضوع[1].

لقد كان فيرتوف يعتقد بأن الأفلام الخيالية الروائية هي ضد الثورة ومجموعة تشكيلات من الدراما والأدب البورجوازي التقليدي، فالأفلام الخيالية عنده مجرد "ترهات جمالية"، إذ إنها تُهيّؤ الهرب من الحقيقة لا مواجهتها، بل إنّ فيرتوف انتقد حتى أعمال أيزنشتاين في إعادة بناء التاريخ وأدان بشدة كل الأفلام المُمثلة، وسماها "أفيونًا شعبيًا مدمراً"، وأنها أفلام مُمثلة بلباس وثائقي[2].

فبالنسبة لدزيغا فيرتوف، فقد أصبحت الأشرطة الإخبارية الصامتة الشاعرية لسينما "النظر" لوناً من الموسيقى البصرية، استطاع أن يضيف إليها (كما كان يحلم منذ العام 1923) توليفًا من الضوضاء والأصوات، وبعد "سينفونية دونباس" عام 1931، التي رحّب بها شارلي شابلن بوصفها تحفة رائعة، حقق فيرتوف رائعته "ثلاثة أناشيد في لينين" عام 1934، أين فتش من أجل انجاز هذا الشريط عن كل الأفلام أو التسجيلات المصورة لرجل الدولة الراحل، ثم قدمها بطريقة توليفية جليلة في نشيده (فيلمه) الثاني[3].

أمّا في المملكة المتحدة، فقد نشطت حركة السينما الوثائقية حيث كان من أهم أقطابها جون غريرسون الذي يُعد من رواد السينما الوثائقية في التاريخ كمنتج ومنظم وناقد ومخرج، أنتج فيلما تسجيليا عام 1929 وعنوانه "التائهون" *Drifters*، وقد تمّ تصويره في بحر الشمال، ويحكي الحياة اليومية لصيادي سمك الرنكة *Herring Fishermen*، وفي عام 1936 أخرج فيلمه "بريد الليل" أو *Night mail*، لتوالى بعدها إنتاج عددٍ من الأفلام التسجيلية الشهيرة عن الطقس والفحم الحجري وبحر الشمال وغيرها، وفي الولايات المتحدة، أسهمت فترة الكساد المالي خلال التدهور الاقتصادي الكبير في الثلاثينيات في إتاحة الفرصة لإنتاج عدد من الأفلام التسجيلية التي تصور تلك المرحلة الحزينة من تاريخ أمريكا، حيث ساهمت أمريكا (وهي في أسوأ فتراتها) في النهوض بصناعة الفيلم الوثائقي، سيما من خلال فيلمين مهمين ومشهورين هما "المحراث الذي شقّ الأرض" The Plow

[1] لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 330
[2] لوي دي جانيتي، **فهم السينما** مرجع سبق ذكره، ص 330.
[3] جورج سادول: **تاريخ السينما في العالم**، ترجمة ابراهيم الكيلاني وفائز نقش كم، منشرات عويدات، بيروت، د س ن، ص 317.

Broke The Plain عام 1936، وفيلم "النهر" *The River* عام 1937، وكلاهما من إخراج المخرج والمنظر الكبير بيير لورينتز *Pierre Lorentz*[1].

أما في إيران، فقد بدأ إنتاج الأفلام الوثائقية عمليا مع انطلاقة التصوير في إيران، إذا قام ميرزا إبراهيم خان عكاس باشا، بتصوير الملك "مظفر الدين شاه القاجاري" في عيد الورود خلال رحلته إلى بلجيكا، وبعد ذلك، تمّ تحضير أفلام وثائقية (لا تسجيلية) عديدة كانت بمثابة تقارير، وكانت في معظمها تعتمد على وضع الكاميرا في مكان ثابت وتعمّد عدم تحريكها، وهي التقنية التي اشتهر بها المخرج بابا خان معتضدي خلال تصويره مراسم تنصيب السلطان رضا شاه بهلوي، وفي أواخر سنوات حكم هذا الأخير قام بعض الوثائقيين الأجانب بتحضير أفلام دعائية عن صناعة البترول في إيران، وعن القوة العسكرية الإيرانية، ورحلة شاه بهلوي إلى تركيا سنة بطلب (وبتمويل) إيراني 1933، وعرضت كلها بشكل مكثف في دور السينما في طهران[2].

2- السينما الوثائقية حتى منتصف الخمسينيات:

كان الناس حتى منتصف الخمسينيات يشاهدون الشريط السينمائي للأخبار يُعرض قبل بداية عرض الفيلم الروائي في دور السينما العامة، حيث ظهر الأسلوب الوثائقي الإخباري في الأفلام السينمائية منذ الأيام الأولى لصناعة الأفلام السينمائية، ففيلم "خروج العمال من مصانع لوميير" الذي يُعدّ أول فيلم في العالم كان فيلما تسجيليا خبرياً، وقد كان هذا شيئا طبيعيا باعتبار أن هدف مخترعي السينما في ذلك الوقت التوصل إلى وسيلة لتحريك الصور الثابتة التي تلتقطها آلة التصوير الفوتواغرافي، وبعد ذلك بدأ الفيلم الوثائقي يتحرر من الناحية الخبرية المحضة، إلى ناحية الخلق والإبداع الفني، وقد ساهم المخرج والمؤرخ السينمائي جون غريرسون في توجيه الفيلم الوثائقي والارتقاء به.

وقد كانت الحرب العالمية الثانية (1939-1945) من بين أسباب الإهتمام بالسينما الوثائقية، حيث ظهرت الأفلام الدعائية وموّلت الحكومات ميزانية معظم هذه الأفلام، ففي أمريكا مثلاً قام المخرج

[1] لؤي الزعبي، **الأفلام الوثائقية**، مرجع سبق ذكره، ص 10
[2] فاطمة برجكاني: **السينما الايرانية، تاريخ وتحديات**، مركز الحضارة لتنمية الفمر الاسلامي، بيروت، 2009، ص 217

الأمريكي فرانك كابرا *Franck Capra* بإخراج سلسلة أفلام تسجيلية بعنوان "لماذا نحارب ؟"، وفي بريطانيا تمّ إنتاج العديد من الأفلام الوثائقية الدعائية، من أشهرها "لندن تستطيع أن تنتصر" عام 1940، و"هدفنا هذه الليلة" عام 1941، وكلها ذات ثيمة دعائية عسكرية حربية حكومية.

وقد اهتمت الأفلام الوثائقية وهي في طريقها للتحول إلى تسجيلية خلال هذه الفترة بمحاولة الجمع بين جماليات الإدراك وبين أخلاق الاهتمام الاجتماعي خلال هذه المرحلة، (أي المزاوجة بين الشكل والمضمون)، ودخلت هذه النوعية من الأفلام إلى عالم النقد الفني والسينمائي، خاصة في أعمال آرثر بارون، وفريد وايزمان، ريكي ليكوك، والذين شجعوا في المجمل على الإكثار من إنتاج هذا النوع من الأفلام لأنها الوحيدة القادرة على كشف الحياة كما هي ورؤية الإنسان لموقعه فيها[1].

ومع نهاية العقد الخامس من القرن العشرين بدأت السينما الوثائقية تودع فترة الطفولة وتخوض رحلة نضوجها وتحولها إلى تسجيلية، أين تعددت في هذه الفترة المدارس الفنية، وتبلورت على مداها تيارات مختلفة باختلاف السينمائيين وبلدانهم والظروف السياسية التي طبعت الحياة في كلٍّ منها، من خلال عديد الأسماء، التي شكّل كل منها باتجاهاته وأفلامه علامات فارقة في تاريخ السينما الوثائقية[2].

3-السينما التسجيلية منذ الخمسينيات وحتى السبعينيات:

في هذه الفترة ازدهرت السينما التسجيلية واتسعت لتشمل عددًا فريدًا من الموضوعات، وقد ساعد التقدم التكنولوجي في صناعة الكاميرات على تحقيق قدرٍ من الحرية في الحركة، وتطوّر أجهزة التسجيل الصوتي، وظهرت اتجاهات جديدة في بريطانيا وفرنسا وأمريكا على أيدي شباب سينمائيين كان شعارهم "*اذهب وشاهد ما يحدث*"، حيث دعوا في بريطانيا إلى السينما الحرة التي تركز على عرض خبرات الحياة اليومية للمواطن العادي، وقد أتاح التقدم التقني بتوفير المعدات المحمولة للصوت المتزامن مع الصورة عام 1960 تقريبا، أين استطاع رجل السينما التسجيلية تصوير

[1] ج. دادلي أندرو: **نظريات الفيلم الكبرى**، ترجمة هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د س ن، ص 105

[2] جورج خليفي، **الأفلام الوثائقية**، مرجع سبق ذكره، ص 9.

الحدث مباشرة صوتاً وصورة، ما جعل اللقطة أقرب إلى حقيقة الواقع عما كانت عليه من قبل[1]، وأصبح في قدرة الفيلم التسجيلي اقتناص "أصالة الحياة كما هي معاشةٌ في الواقع" كما سماها عالم الاجتماع الفرنسي إدغار موران *Edgar Morin* الذي يعود إليه الفضل في تقنين استعمال مصطلح سينما الحقيقة*.

وقد كان للفيلم التيشكوسلوفاكي "المحرقة" سنة 1968، والياباني "الموت شنقا" سنة 1969، والإيطالي "كابريسي" دورٌ كبيرٌ في إظهار قيمة الأعمال التسجيلية، وتسليط الضوء على المخرجين أنفسهم باعتبارهم فنانين مختلفين، فيقول إد شميت في هذا الصدد: "الفنان لا يشاهد إنما يحدّق، لا يصف إنما يجرّب، لا ينسخ إنما يبدع، لا يقبل إنما يبحث، نحن لا نتناول الموضوع بطريقة خيالية، فأهمية المعطيات تكمن في طريقة الفنان في تلمّس طريقه نحوها وفي النظر أسفلها: تحتها مباشرة"[2].

واعتمادًا على هذا التطور، ظهر ما أُطلق عليه اسم السينما المباشرة أو سينما الحقيقة في فرنسا على يد جان روش وإدغان موران، كما ظهر في أمريكا على يد جماعة درو، ولكن، وبينما توجهت المدرسة الفرنسية نحو دراسة الحالات الإثنوغرافية، فضّلت المدرسة الأمريكية التوجه نحو تقديم حالات فردية تُصور لحظة ما، ذات أهمية في حياة شخصية، كما في فيلم "انتخابات أولية" الذي يتابع مرشحي الرئاسة جون كندي وهيوبر تهامفري وهما يقدمان نفسيهما ويشرحان وجهتي نظرهما إلى أصحاب الأصوات المحتملة.

وفي هذه المرحلة، اتسعت حركة الأفلام التسجيلية إلى المدارس والمعاهد والجامعات والكنائس ومراكز البحث العلمي، كما بدأت تتنوع ليس في موضوعاتها بل في مناهجها وتوجهاتها، حيث عُرضت أفلام وصفية وتحليلية، وأفلام عن الأعلام وأخرى عن البسطاء، كما عُرضت أفلام عن التنمية والنقد الاجتماعي وغيرها، وقد اعتبر الفيلم التسجيلي خلال هذه الفترة سلاحا سياسيا مفضلاً ضد الرأسمالية والاستعمار الجديد، خصوصاً في دول أمريكا اللاتينية [3].

---

[1] لؤي الزعبي، **الفيلم الوثائقي**، مرجع سبق ذكره، ص 13

* يمكن التعرف أكثر على أراء موران في السينما والأفلام الروائية وسينما الحقيقة والإنتاج صناعة الممثلين، في كتابه المرجعي: إدغار موارن: **نجوم السينما**، ترجمة إبراهيم العريس،المنظمة العربية للترجمة ومركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2012

[2] ا. فوغل: **السينما التدميرية**، ترجمة أمين صالح، دار الكنوز الادبية، بغداد، 1995، ص 41

[3] لؤي الزعبي، **الفيلم الوثائقي**، مرجع سبق ذكره، ص 13

4 **السينما التسجيلية منذ نهاية التسعينات إلى اليوم:** إن إنتاج الأفلام التسجيلية مازال مستمراً وبقوة، وهناك آلاف من الأفلام التعليمية ذات الأغراض التدريبية وغيرها تُنتج كلّ عام، وليس فقط بالدول المنتجة للأفلام الروائية، بل إن كثيراً من الدول التي لا تملك مقوّمات إنتاج الفيلم الروائي تركّز على إنتاج الفيلم التسجيلي، الذي بات يُنتج للتلفزيون نفسه، وأصبح لهذه الأفلام مجموعات خاصة في مراكز الثقافة وقاعات المحاضرات في الجامعات وقطاعات التجارة والصناعة، وعلى الرغم من أن "الأفلام التسجيلية غير الروائية بدأت تخرج من عزلتها" كما يرى المخرج الأمريكي المخضرم مايكل مور، لكنها مازالت تواجه العديد من المشكلات منها ما هو مادي كصعوبة إيجاد الممول، ومنها ما هو إعلامي بسبب إنكفاء وسائل الإعلام عن تغطية هذا النوع من الأفلام"، وقد تجلّى هذا الخروج من العزلة في تسجيل الأفلام التسجيلية حضورا متزايدا في السنوات الأخيرة إن على مستوى العروض التجارية أو ضمن المهرجانات الدولية، سيما مع ظهور الفيلمين الشهيرين "سوربرايز مي" و"فهرنهايت 11/9" للمخضرم مايكل مور.

المطلب الرابع: عن الفرق بين الأفلام التسجيلية و الروائية

في المطالب الثلاثة أعلاه، تواتر الحديث عن وجود نوعٍ من التداخل والخلط بين الأفلام التسجيلية والروائية، بسبب وجود خاصية الإعداد المسبق والإبداع الفني في الأولى، ووجود خاصية التوثيق والأرشفة في الثانية، فنجد أغلب الافلام الخيالية تتحدث عن قصة سردية *story*، في حين أنّ المخرجين التسجيليين يهتمون أولا بالحقائق الكاشفة التي تكون عادة ضمن أُطرٍ غير سردية، فالأفلام الخيالية تتناول الصراعات التي تدور في الأغلب بين البطل والشخصية المضادة له، وعملية اختيار ووضع اللقطات والمشاهد تتقرّرُ في ضوء هذه الإعتبارات للشخصية والحبكة، كما أن نموذج السبب والنتيجة ظاهرٌ بوضوح في الأفلام الخيالية عكس التسجيلية، وما إن يتقرر هذا الصراع المزعوم فإنّ كل مشهد سيبنى على هذا النسق بتكثيف مستمر إلى غاية الوصول إلى الذروة ثم الإنحدار نحو حلِّ الصراع، فنموذج السبب والنتيجة المستعمل في تطوير الحدثِ، يكون حاضرًا غالبا في الأفلام الخيالية، أي أنّ تسلسل المشاهد يُبنى في ضوء حاجيات البناء السردي القصصي.

في حين أن التسجيليون يميلون إلى البناء حول موضوع *subject* وليس حول قصة *story*، وهذا أحد أهم الاختلافات بين التسجيلي والروائي، فصانع الفيلم يبدي اهتمامًا أكثر بتقديم مشكلة أو نقاش منه برواية قصة، لذا فإن التسجيلي في النهاية يكون عموما أكثر حرية في تنظيم وبناء مواده وتسلسل لقطاته، حتى أنه من النادر أن نجد صراعاً درامياً في الفيلم الوثائقي، إنما مجرد موقف معلوم يعمل المخرج على مناقشته[1].

وعن السؤال حول القدر المقبول من "التزييف الجمالي" في الأفلام التسجيلية كما هو الحال في الأفلام الروائية، فإن المخرج والمُنظِّر المختص في الأفلام التسجيلية بيل نيكولز يشجب كل أشكال التزييف ويصفها بالفعل اللاأخلاقي، ويحثّ على الاعتماد على "إعادة التجسيد للحدث" كأقل الأفعال سوءًا في عملية إنتاج وإخراج الأفلام التسجيلية[2].

وفي هذا الصدد، تستحضرنا مقدمة كتاب "أوديب ري" للمخرج الإيطالي الكبير بيير باولو بازوليني رائد السينما الواقعية الجديدة الإيطالية، التي تتقاطع كثيراً مع السينما التسجيلية، أين تحدث بازوليني في مقدمة كتابه هذا، (الذي يُعد النسخة الورقية من سيناريو فيلمه الواقعي الشهير "أوديب ري") عن مناظرةٍ مطولةٍ جمعته مع أديب إيطاليا الكبير ألبرتو مورافيا في إحدى جلساتهما الخاصة، حين سأل مورافيا عن سبيل التفريق بين السينما الروائية والتسجيلية فقال بازوليني، إذا كان لديّ زبّال، فسأعيد إنتاج الزبّال صورة وصوتًا وهذا هو الفيلم الروائي، وإذا كان الفيلم تسجيليًا فسآخذ الزبّال كما هو"[3]

ويفتح المُنظّر لوي دي جانيتي قوسًا واسعةً حول فكرتي "الموضوعية" و"الذاتية" سواءً في الأفلام الخيالية أو التسجيلية، ضمن مجموعة موسعة من المصطلحات المتعلقة بالمدركات السينمائية، فهو يرى أنّ هذين المصطلحين استعملا ضمن نطاق نسبيّ هدفه تشويه الفيلم التسجيلي كما في الأفلام الخيالية، ويحاول إنهاء هذا الجدل "المشترك" بين التسجيلي والروائي، في كون مفهومي الواقعية والإنطباعية كلاهما مفيدٌ في مناقشة الأفلام التسجيلية كما أنهما مفيدان في مناقشة الأفلام الخيالية رغم أن الأغلبية الساحقة من التسجيلين سيصرون على أنّ اهتمامهم الرئيسي يبقى محصوراً بمادة

[1] لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، مرجع سبق ذكره, ص 309.
[2] باتريشيا اوفدرهايدي: **الفيلم الوثائقي- مقدمة قصيرة جدا**، ترجمة شيماء طه الريدي، هنداوي للنشر ، القاهرة، 2013، ص 28
[3] بيير باولو بازوليني: **اوديب ملكا – سيناريو فيلم اوديب ري**، ترجمة أمين صالح، دار روايات للنشر، أبو ظبي، 2019، ص 7

المضمون وليس التقنيات، ومع ذلك فإن العديد من خصال الأفلام الخيالية يُمكن أن تُرى في أنواع معينة من الأفلام التسجيلية[1].

إن الأفلام التسجيلية الواقعية تبدو متجهة للمضمون أكثر، والتركيز فيها يكون على الميزانسين وليس المونتاج، باعتباره أكثر تمثيلا للأفلام الإنطباعية غير الخيالية، فالأفلام التسجيلية الواقعية تميل إلى التقليل من أهمية التقنيات، في حين أنّ الأفلام الإنطباعية فضفاضة بشكل أكبر من الناحية الطرازية، فأغلب المشاهدين يتقبلون "موضوعية" الفيلم التسجيلي الواقعي بسبب تأكيده على الدورات التصويرية الطويلة ومواقع التصوير المحايدة حسب دي جانتي دائما.

وتذهب الباحثة بيزلي ليفنجستون إلى مستوى آخر في نظرها إلى الفروق بين التسجيلي والروائي، حين تصرّ صراحةً على أن كلّ الأفلام هي في الحقيقة تسجيلية[2]، تماشيا مع أطروحة "كل الأفلام تسجيلية" التي جاء بها الناقد السويدي بيل نيكولز في كتابه التمهيدي الذي بدأه بجملته التقريرية الشهيرة "كل الأفلام تسجيلية لأنها تعطى دليلا على الثقافة التي صنعتها" كما أسردناه آنفا.

أمّا الباحث الأمريكي الشهير كين دالي، فيفرق بين التسجيلي والروائي من *زاوية إعدادية* بالدرجة الأولى، فيقول أنّ في الفيلم الروائي يبقى سيناريو التصوير نفسه ثابتاً، ولكنه في الفيلم التسجيلي يجب على سيناريو التصوير أن يكون أكثر مرونة بكثير[3]، بما يتيح للمنتج الاستفادة الكاملة من الإمكانات الواسعة التي يمكن أن تقدمها آلة التصوير الخفيفة والتقاط مشاهد غير مبرمجة سلفاً.

فهو يرى أن السيناريو المفصل بشكل دقيق كما هو الحال في الأفلام الروائية لا يكون عملياً إذا كان المخرج لا يُسيطر على المواقف المصورة بشكل كامل، وبدلا من ذلك، فإن قائمةً بالأفكار أو الأحداث الأساسية ضمن خطة شاملة ستكون أكثر ملائمة بشكل عام، مع توخي بعض "الحرية" في العمل بالسيناريو، للسماح بتلقائية الأحداث وعفويتها كما هو الأمر في الأفلام التسجيلية، وإلا فإن كل التأثير الذي يمنحه "الحدث غير المتوقع للفيلم التسجيلي" لا بد وأن يختنق بيُسرٍ حسب كين دالي.

---

[1] لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 316.
[2] بيزلي ليفنجستون، **دليل روتليدج للسينما والفلسفة**، مرجع سبق ذكره، ص 786.
[3] كين دالي: **الاساليب الفنية في الانتاج السينمائي**، تر عصام الدين المصري، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 1987، ص 34.

وإذا كانت هناك أوجه شبه بين الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي، فهي تظهر في العوامل المشتركة بينهما كالصورة المتحركة والصوت وغيرهما، ما يجعلهما يشتركان في مخاطبة المتلقي بأكثر من حاسة، غير أنّ نقد الصورة في كل نوعٍ يختلف كلياً عن الآخر، فالفيلم التسجيلي يعمد إلى *التقاط* الصورة السريعة القابضة على اللحظة، بينما يسعى الفيلم الروائي إلى *تأمل* اللقطة السينمائية لكي يعبر عن الانفعالات العاطفية عند الشخصيات، وهنا يأتي الاختلاف بين النوعين، ومعهما تتنوع المادة النقدية[1]، فلا يمكن تطبيق النقد ذاته على النمطين لأن كل منهما يستخدم أسلوبا خاصا به.

ومن بين التداخلات بين هذين النمطين والتي قد تؤدي إلى الإلتباس، هو اقتباس بعض الأفلام الروائية لبعض اللقطات أو المشاهد التسجيلية/الوثائقية، وذلك بغية دعم مصداقية الفيلم، أو تصوير بعض المشاهد في الشوارع، أو ضمن أماكنها الطبيعية[2].

ومن نقاط التشابه أيضا أن كلا الفيلمين يسرد موضوعا بطريقة مغايرة، فيما يعتمد الاثنان على مادة خام واحدة، هي الفيلم السينمائي، أما أوجه الاختلاف في النقد فهي توجه أساسًا إلى عنصر الخيال الذي هو مثار الخلاف بين الاثنين، غير أن ذلك لا يعني أن الفيلم التسجيلي خالٍ من الخيال، فالصورة ليست جامدة في الفيلم التسجيلي الوثائقي الحقيقي، ليأتي هنا المخرج بخبرته لينفّذ فيلما (حتى لو كان تسجيليا) بالاعتماد على الخيال لإضافة *"بعدٍ آخر"* لهذه الوقائع ليتفاعل معها الجمهور.

وتجدر الإشارة ختامًا إلى كون الفيلم الروائي يحتوي على *الحبكة*، بينما يعتمد الفيلم التسجيلي على *الفكرة*، وهنا يختلف الأمر، فمُخرج الفيلم الروائي يسعى إلى تجسيد موضوعه من خلال مشهد درامي، بينما يسعى الفيلم التسجيلي إلى عرض فكرته[3].

[1] شاكر نوري: **الفيلم الوثائقي رؤية المرئي واللامرئي: البحث عن أسس نظرية في علاقة الفيلم بالواقع**، ورقة بحثية غير منشورة، ص 3

[2] مجموعة مؤلفين، **كيف تفكر وثائقيا؟** مرجع سبق ذكره، ص 30.

[3] شاكر نوري، **الفيلم الوثائقي رؤية المرئي واللامرئي: البحث عن أسس نظرية في علاقة الفيلم بالواقع**، مرجع سبق ذكره، ص 4.

المطلب الخامس: خصائص الفيلم التسجيلي

يميل عديد الباحثين إلى تصنيف خصائص الفيلم التسجيلي ضمن مجالين إثنين هما: مجالٌ أولٌ ويشمل الخصائص الحسية المتعلقة بالهيئة الشكلية (السمعـــ/ـــبصرية) للمادة، أمّا المجال الثاني فيشمل الخصائص الإدراكية العقلية منها والعاطفية والمتعلقة بالمحتوى.

- **الخصائص الحسية (السمع البصرية) للفيلم التسجيلي**: أين تصل المادة المعروضة على الشاشة إلى المشاهد عبر حاستي البصر والسمع، ويستمد الفيلم التسجيلي خصائصه السمعبصرية من المكونات الأساسية الثلاثة للشاشة كوسيلة إعلام.
- **خصائص الفيلم التسجيلي المتعلقة بالمضمون**: ويقصد بالمضمون هنا، مجموع الدلالات الفكرية للنص، سواءً كان مقروءًا، مسموعًا، أو مرئيا، أي أنّ المضمون بالمحصلة هو "ما الذي يريد المخرج أن يقوله"[1].

1. أمّا عن خصائص الفيلم التسجيلي المتعلقة بالمضمون فتشمل:
2. وجود قدرٍ كبيرٍ من الموضوعية والحيادية، من منطلق اعتماد مادته أساسًا على الواقع الموضوعي.
3. أنه يعتمد من حيث التشويق على مدى اهتمام الفرد بالعالم المحيط به وهو بذلك لا يهتم بالحبكة أو العقدة، ولا يعتمد على النجومية في التواصل مع الجمهور، كما في الأفلام الروائية مثلا.
4. يقدم الفيلم التسجيلي عادة وجبة دسمة مركزة من المعلومات قياسًا إلى المساحة الزمنية التي يشغلها في أثناء العرض، بل يمكن القول بأنه مصممٌ أساسًا لتقديم المعلومات بهدف إحداث تأثير معين في المتلقي يدفعه إلى تغيير قناعاته أو سلوكه.
5. يفسر الظواهر والأحداث معتمدًا على مخاطبة العقل، مع إمكانية استخدام المزاج والعاطفة لتقوية الحجة.

[1] علي عزيز بلال، **الفيلم التسجيلي ألتلفزيوني**، مرجع سبق ذكره، ص 30

6. يتناول الفيلم التسجيلي موضوعه من زوايا مختلفة، مما يجعل الموضوع أكثر وضوحا وبيانا من حيث الاتساع والعمق.[1]

وعن خصائص السينما التسجيلية، فكانت قناعة جريرسون تقول أن للسينما قابلية مراقبة الحياة بما يمكّننا من استخدامها في شكل فني جديد، وأن ّمن خاصية "الممثل" الطبيعي و"المشهد" الطبيعي قدرتهما على استدراك معنى العالم الحديث أكثر من الممثل الروائي والمشهد الروائي، لأن المشاهد المأخوذة من "الواقع الخام" هي ببساطة حقيقيةٌ أكثر من تلك المشاهد الممثلة روائيا[2].

في حين يأخذ باكلاند الخصائص العامة للسينما التسجيلية إلى بعد آخر، بتركيزه على المادة المصورة وأهدافها، فيحصر خصائص الفيلم التسجيلي في نقطتين اثنتين، هما:

- أن لا تكون الأحداث المصورة مٌعدة لهذا الغرض، أي أن الأحداث يجب أن تحدث بشكلٍ مستقل عن عملية تصويرها بما يعطيها أصالتها، على خلاف الأمر في الأفلام الروائية التي تُهيؤ الأحداث بالتحديد من أجل تصويرها.
- يفترض في كثيرٍ من الأحيان أن صانع الفيلم التسجيلي لا يقوم سوى بمراقبة الأحداث الحقيقية وصنع سجلٍ موضوعي لها[3].

أما الباحثة منى الحديدي، فترى أن خصائص التسجيلي تُحصر في الآتي:

1. اعتماد الفيلم التسجيلي على النقد والملاحظة والانتقاء من الحياة نفسها، فهو لا يعتمد على موضوعات مؤلفة وممثلة في بيئة مصطنعة كما يفعل الروائي، إنما يصور المشاهد الحية للواقع الحقيقي.
2. أشخاص الفيلم التسجيلي ومناظره مختارة من الواقع الحي، فلا تعتمد على الفيلم الروائي وإنما يصور المشاهد الحية والواقع الحقيقي.
3. تُختار مادة الفيلم التسجيلي من الطبيعة رأسا دونما تأليف.

[1] علي عزيز بلال، **الفيلم التسجيلي ألتلفزيوني**، مرجع سبق ذكره، ص 31.
[2] جورج خليفي، **الفيلم الوثائقي**، مرجع سبق ذكره، ص5.
[3] وارن باكلاند، **فهم دراسات الأفلام**، مرجع سبق ذكره، ص 221

4. يصمم الفيلم التسجيلي على أساس تقديم معلومات، أفكار وخبرات في مجالات المعرفة المختلفة.
5. يمكن عبر الفيلم التسجيلي أن نرى المستقبل البعيد أو أن ننظر إلى الماضي البعيد، وأن نجعل الثواني تبدو كأنها ساعات، كما يتسم الفيلم التسجيلي عادةً بقصر زمن العرض ويتطلب درجةً عاليةً من التركيز أثناء المشاهد.
6. يخاطب الفيلم التسجيلي فئةً أو مجموعة مستهدفة من الجمهور، عكس الروائي الذي يحاول مسّ أكبر قدر من الجماهير بسبب طبيعته التجارية.
7. مهما تنوعت وتعددت الاتجاهات والمدارس العالمية في فن صناعة الفيلم التسجيلي فهو يتناول ظواهر الحياة (المادة الحياتية) وتحليل هذه الظواهر في مجال العلاقات الإنسانية[1].

أما حسب "بول روتا" فخصائص الفيلم التسجيلي تتلخّص في كونه:

1. يوفّر أكبر قدر من الوضوح والمباشرة من خلال التتابع المنطقي المُحكم لعناصره.
2. في وسعه أن يجمع قدراً كبيرًا من المعرفة، وأن يبلغ حدًا من التأثير لا يمكن أن تبلغه الوسائل الصناعية في الاستوديوهات، ولا يمكن أن يلعبه التمثيل الذي يؤديه الممثلون في الأفلام الروائية، خاصةً تلك التي تسعى وراء الربح المادي السريع.
3. كما أنه أقدر على متابعة الأحداث الجارية والمشكلات الحالية ولا يحتاج لزمن طويل في الإعداد والتنفيذ، إذ يمكن أن يعرض خلال استمرار الحدث أو المشكلة نفسها.
4. يؤدي دورًا مهما نحو الأنثروبولوجيا (علم الأناسة)، كون التسجيليات تمثل عالمًا حقائقيا، وبالتالي أكثر صدقا وتعبيرا وتأثيرًا.
5. يمكن له أن يكون طويلا أو قصيرا من حيث مدة العرض، مع مراعاة الجمهور المستهدف وخصائصه وطبيعته ومكان عرضه والميزانية المحددة لإنتاجه والمادة المتوفرة والوقت المخصص لإنتاج الفيلم.[2]

[1] منى سعيد الحديدي وسلوم امام علي، **أسس الفيلم التسجيلي**، مرجع سبق ذكره، ص ص 113-114.
[2] منى سعيد الحديدي وسلوم امام علي، **أسس الفيلم التسجيلي**، مرجع سبق ذكره، ص 114

فالإنتاج التسجيلي عموما يركز على تقديم معلومات وأفكار وخبرات في مجالات المعرفة المختلفة لنقل أو إيصال أو التأثير على الفئة المستهدفة، كما أنّ الأفلام التسجيلية تعالج بأساليب مختلفة، ولكن في مجملها ضمن أشكال تتيح للمشاهد أن يرى أكثر من أن يسمع، فهو أقوى وأكثر الفنون واقعيةً، ومن الخطأ الظن بأن الفيلم التسجيلي لا يؤدي وظيفة الترفيه للناس حسب الصادق رابح.

إنّ الفيلم التسجيلي في تاريخه القديم وفي أغلب الأحوال لا يبالي بالكسب المادي السريع من خلال انتاجه وعرضه، بل يهتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف ترتبط بالنواحي الإعلامية أو التعليمية والثقافية أو حفظ التراث والتاريخ[1].

وللاستفادة من خصائص الفيلم وتحقيق الهدف من إنتاج الفيلم لا بد من مراعاة المؤشرات العامة التالية لإنتاج الفيلم التسجيلي:

1. الاهتمام بالصياغة الفنية والجودة العالية المطلوبة البصرية والجمالية، واحترام المعايير الفنية لطبيعة هذا النوع من الفن.
2. أن يكون المضمون ذو رسالة انسانية، ومصمما لتقديم معلومات منسجمة وجاذبة ومتماسكة.
3. أن يرفع الوعي بالآخر وما يدور حول الجمهور من عوالم وأفكار وسياسات وغيرها.
4. أن يحترم الثقافات والمعتقدات المتنوعة دون تأليب طرفٍ على آخر وبلا ضرر.
5. أن يكون متمكناً من فن تحرير وتقديم معلومات جديدة وممتعة للمشاهدين، بما يساهم في التوعية الثقافية، مع توخي دقة وحقيقة المعلومات المتناولة في الفيلم.
6. تجنب كل ما يؤذي كرامة وحرمة الإنسان باستخدام صور أو أصوات ذات دلالات سالبة.
7. تجنب كل ما يهدد البيئة والأرض والحيوان، بتشجيع مباشر أو غير مباشر.
8. الحفاظ على حقوق وخصوصية أصحاب القصص والمقابلات بما لا يعرضهم للإهانة أو التشهير من خلال إظهار الصور والتسجيلات.
9. عدم المبالغة في طرح الواقع وتجنب الطابع الدعائي للأفراد أو المنتجين[1].

[1] الصادق رابح: **الإعلام والتكنولوجيا الحديثة**، دار الكتب الجامعي، إمارة العين، 2004، ص 86.

المطلب السادس: أشكال واتجاهات الفيلم التسجيلي

لقد حدد بيل نيكولز خمس فئات في تقديم الأفلام التسجيلية، وهي الأفلام التفسيرية وأفلام المراقبة والمتفاعلة والانعكاسات والأدائية، وفيما يلي، شرحٌ مختصر لها:

1 **الفيلم الوثائقي التفسيري** : يشدد تعريف نيكولز للفيلم الوثائقي التفسيري على صفاته النموذجية، أي تعليقٌ بصوت سلطوي، تصاحبه سلسلة من الصور التي تهدف لأن تكون وصفيةً ناقلةً للمعلومات، ويخاطب الصوت المُشاهد مباشرة، فيعرض سلسلة من الوقائع والمقولات والحجج التي توضحها سلسلة الصور، أما الصوت المضاف فيقدم معلومات مجردة لا يمكن للصورة نقلها، أو يعلق على الأفعال والأحداث في الصورة التي تكون غير مألوفة أو غير مفهومة لدى الجمهور المستهدف. وهدف الفيلم الوثائقي التفسيري الأساسي هو أن يقوم بالوصف والتثقيف[2].

2 **فيلم المراقبة الوثائقي**: أتاحت صيغة فيلم المراقبة لصانع الفيلم أن يسجّل دون تطفلٍ ما يفعله الناس حين لا يخاطبون آلة التصوير مخاطبةً صريحةً، وتتصف صيغة فيلم المراقبة الوثائقي بعدم تدخّل صانع الفيلم في الأحداث المصورة. وتتميز تلك الصيغة من خلال الأشياء التي لا تحتوي عليها الأفلام التفسيرية، فلا يوجد تعليقٌ بصوت سلطوي مجهول المصدر ولا عناوين مُرافِقة.

3 **الفيلم الوثائقي المتفاعل**: نشأ الفيلم الوثائقي المتفاعل من الرغبة في جعل منظور صانع الفيلم أكثر وضوحا. وظهرت حينها أساليب المقابلات وتكتيكات التدخل ما أتاح لصانع الفيلم أن يشارك مشاركة أكبر في الأحداث الراهنة[3]. فتحاول صيغة فيلم المراقبة للفيلم الوثائقي مثلاً إخفاء وجود صانع الفيلم عن المشاهد، وعلى عكس ذلك، يجعل الفيلم الوثائقي المتفاعل وجود صانع الفيلم بارزا، فهو يتفاعل مع الناس ومع الأحداث الجاري تصويرها، وتجذب الأشخاص المُصَوَّرِين والأحداث المُصَوّرة إلى

[1] الارقم الجيلاني: **فاعلية الصوت و الصورة في المنتج التلفزيوني**، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه الفلسفة في علوم الاتصال، جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا، الخرطوم، 2011، ص127.
[2] وران باكلاند، **فهم دراسات الأفلام**، مرجع سبق ذكره، ص 223.
[3] بيل نيكولز ، **تصوير الواقع**، مرجع سبق ذكره، ص 33.

احتكاكٍ مباشرٍ مع صانع الفيلم، ويستند محتوى الفيلم الوثائقي المتفاعل بصورةٍ أوليةٍ على المقابلات التي تولد تعليقات واستجابات محددة من الذين يجري تصويرهم[1].

4 **الفيلم الوثائقي الانعكاسي**: لقد نشأ الفيلم الوثائقي الانعكاسي من الرغبة في جعل قواعد التمثيل نفسها أكثر ظهوراً، ولتحدي الانطباع بالواقعية الذي تنقله الصيغ الثلاث الأخرى في العادة على نحو خالٍ من المشكلات[2]. وقد رأينا في الصيغة المتفاعلة من الفيلم الوثائقي أنّ صانع الفيلم يشارك على الشاشة في الأحداث التي يجري تصويرها، فالتركيز يكون على تقديم شريحة من الحياة، أو عرضٍ مباشر للأحداث المصورة، ويحاول صانع الفيلم أن لا يُرى على الإطلاق، أي أنه شخصٌ واقفٌ على جانب الطريق لا علاقة له بالموضوع، ويهدف إلى مراقبة الأحداث أثناء حدوثها وتسجيلها وهي تقع في الزمن الحقيقي[3].

في الفيلم الوثائقي الانعكاسي، يمضي صانع الفيلم خطوة إضافية أبعد من الفيلم الوثائقي المتفاعل، محاولاً أن يفصح للمشاهد عن تقاليد التمثيل الوثائقي للأحداث، ما ينتج عنه تحدي قدرة الفيلم الوثائقي الظاهرة على كشف الحقيقة. وبدلا من التركيز على الأشخاص والأحداث التي يجري تصويرها، يركز الفيلم الوثائقي الانعكاسي على كيفية تصويرها، لكنه لا يدّعي أنه يقدم شريحة من الواقع، باعتبار أنه يحاول أيضا أن يوضح للمشاهد كيف تُبنى صور الفيلم، وفي حين أن الصيغة المتفاعلة تجعل وجود صانع الفيلم معروفا لدى المشاهد، فإن الفيلم الوثائقي الانعكاسي يجعل عملية صنع الفيلم بأكملها معروفة لديه[4].

5 **الفيلم الوثائقي الأدائي**: تؤكد الأفلام الوثائقية الأدائية على الجوانب الذاتية ضمن خطاب موضوعي كلاسيكي، فهي أفلام تُحرّف الانتباه عن العالم وتحوله نحو البعد التعبيري للفيلم، أي إن الإشارة إلى العالم تهمش قصداً ويتم التشديد على أبعاد الفيلم الشاعرية والتعبيرية، ولا يصور الفيلم الوثائقي الأدائي العالم بشكل نفسه مثل الأشكال الأخرى من الفيلم الوثائقي بل يهدف إلى تصوير العالم

---

[1] وارن باكلاند، **فهم دراسات الأفلام**، مرجع سبق ذكره ، ص 229.

[2] بيل نيكولز ، **تصوير الواقع**، مرجع سبق ذكره، ص 33.

[3] وارن باكلاند، **فهم دراسات الأفلام**، مرجع سبق ذكره، ص 229.

[4] وارن باكلاند، **فهم دراسات الأفلام**، مرجع سبق ذكره ، ص ص 239،240.

تصويرًا غير مباشر، فهو يثير الحالة النفسية أو الجو الذي يوجد تقليديا في الفيلم الروائي، ويهدف إلى تقديم موضوعه بأسلوب ذاتي وتعبيري ومحدد الأسلوب ومثير للعاطفة، لكن علينا في الوقت نفسه أن نسأل عما إذا كانت الأحداث تتعرض للتشويه بسبب الطريقة التي تقدم بها[1].

في حين يرى البعض أن تصنيفات الفيلم التسيجلي ليست *أنواعا* بقدر ما هي *اتجاهات*، وتقسم هذه الأخيرة إلى خمس اتجاهات كبرى تنتمي إلى تيارات مختلفة باختلاف الأساليب والخلفية الفكرية والممارسة الوثائقية، ولكل منها روادها وأفلامها المشهورة، وهي:

1- **الرومانسية:** يُعتبر روبرت فلاهرتي دون شك أبرز أسماء هذا الاتجاه منذ سنواته الأولى، بفيلمه الأشهر "نانوك رجل الشمال"، وهو الفيلم التسجيلي الطويل الأول الذي يتم توزيعه تجاريا ويلقى نجاحا كبيرا، من خلال توثيق عائلة من شعب الإينوك الذي يعيش في المناطق الجليدية شمال كندا، وقد عاش فلاهوتي بين شخصيات فيلمه لـــ 15 شهرًا قبل أن يباشر التصوير، منها 4 شهورٍ يكون فيها سكان تلك المنطقة معزولين تمامًا عن العالم الخارجي بفعل الجليد. وقد انعزل فلاهرتي معهم وصوّر على مدى أشهر، أين أبدع في فيلمه الصامت هذا رسم ملامح الصراع الطويل والمتجدد للإنسان مع الطبيعة القاسية.

2- **التيار الواقعي**: ويسمى أيضا التيار القاري، وهو اتجاهٌ يرتكز على البشر وحياتهم في البيئة التي يصنعونها هم ويشمل هذا التيار الأفلام التي سميت سيمفونيات المدن، وأشهرها فيلم "برلين سيمفونية مدينة" للمخرج الألماني والتر روتمان، وينقل الفيلم من خلال مراقبة يومية عبر عدسة الكاميرا وبأسلوب نصف وثائقي حياة الناس في المحيط الذي أنشؤوه بأنفسهم.

3- **الأفلام الدعائية** : لقد برزت السينما الوثائقية الدعائية خلال حقبة مزدحمة بالأحداث السياسية الساخنة وبصدام الأيديولوجيات، ففيها صعد نجم الأيديولوجيا النازية في ألمانيا والفاشية في إيطاليا وترسخت الشيوعية على النمط الستاليني في الاتحاد السوفياتي، يقابلها انتشار فكر فلسفة العالم الحر في أمريكا، وبدأت الصراعات بينها وانتهت بنشوب حربٍ عالميةٍ ثانية، رافقها بروز صراعات على المستوى الاجتماعي ونضالات العمال لتحسين شروط عملهم وانتزاع حقوقهم. وكان للسينما

[1] وارن باكلاند، **فهم دراسات الأفلام**، مرجع سبق ذكره، ص 242.

التسجيلية أن عكست ذلك، خاصةً أن الحكومات والتيارات السياسية والاجتماعية كانت قد أدركت ما تنطوي عليه الصورة من قوةٍ تأثيرية، وقد أُنتجت في هذه الفترة أعدادٌ كبيرة من أفلام هذا النوع، ربما يكون أبرزها وأكثرها إثارة للجدل الفيلم الألماني "انتصار الإرادة" للمخرجة ليني ريفنستال *Leni Riefenstahl*، وقد وثّق الفيلم المعروض سنة 1935 لوقائع مؤتمر الحزب النازي الذي عقد سنة 1934 في نيرنبرغ وحضره سبعمئة ألفٍ من أعضاء الحزب النازي.

4- **سينما الحقيقة**: انتشرت في هذه الفترة سينما الحقيقة في أوروبا الغربية، ومعها التيار الأمريكي القريب منها والمسمى بالسينما المباشرة، والذي سعى لتحرير السينما الوثائقية من القيود والحدوديات التي فرضتها عليها سينما الاستديوهات، وانتقلت من تقنيات سينمائية ثقيلة جدا ومعدات إضاءة يصعب استخدامها خارج الاستوديوهات وكاميرات 35 ملم ثقيلة الوزن، إلى تطوير معدات ملائمة من أجهزة إضاءة خفيفة محمولة وأفلام ذات حساسية عالية، وكاميرات صامتة (أو تقريبا صامتة) وأجهزة تسجيل صوت محمولة وذات تزامنٍ مع الصورة[1].

غير أن الباحث الأميركي ميتشل بلوك، يرفض السير مع التصنيفين الموردين أعلاه، ويرى أنّ للأفلام التسجيلية (مهما تنوعت)، أن تندرج ضمن واحدٍ من أربعة تصنيفات هي:

1-**أفلام الملامح الشخصية *portrait***: وهي الأفلام التي تدور حول حياة وإنجازات شخصية ما (أو أكثر)، وقد تكون حول كاتب، فنان، سياسي، أو ناشط إجتماعي.

2-**أفلام الأداء *Pertormance***: وتدخل في هذا التصنيف شبكةٌ واسعةٌ من المواضيع كأفلام التداخل الاجتماعي مثل الأفلام المقدمة عن عمالة الأطفال، أو عن حقوق المرأة وموقعها في المجتمع، أو عن التربية والاقتصاد وغيرها.

3-**أفلام المكان *Place***: تشكل أفلام المدن المعلم الأوضح لهذا الصنف، لكنه يشمل أيضا أفلام المواقع الطبيعية والمتاحف وغير ذلك، (*مع التنويه إلى كون دراستنا هذه تندرج حسب تصنيف ميتشيل بلوك تحت هذا النوع*).

[1] جورج خليفي، **الفيلم الوثائقي**، مرجع سبق ذكره، ص 11.

4-**أفلام الشعر *Poetry***: وهو الفيلم الذي يعالج موضوعه بأسلوبٍ شعري مهما كانت طبيعة هذا الموضوع، وعلى الأرجح فإن غالبية الأفلام التجريبية تنتمي إلى الفيلم الشعري، رغم أنّ الواقع يوضح أنه لا يخلو أي فيلم من الأفلام ذات القيمة الفنية من عنصر الشعرية[1].

إذا، فالفيلم التسجيلي كما رأينا، يمتلك ميزات كثيرة تجعله فناً يكاد كون مستقلا، له رواده وأفكاره ومدارسه التي تُعدّ المدرسة الفرنسية إحدى أهم مدارسه، وسنحاول التعرف أكثر على الفيلم التسجيلي في فرنسا، باعتبار موضوع دراستنا هذه يرتكز على الأفلام التسجيلية الفرنسية وحضور الجزائر فيها سياحياً، أين سنقوم بالتعرف على التجربة الفرنسية، ومحاولة التعرف أكثر على الحضور الجزائري فيها بصفة عامة.

[1] جورج خليفي، **الفيلم الوثائقي**، مرجع سبق ذكره، ص ص 34 35.

المبحث الثاني: الفيلم التسجيلي الفرنسي وحضور الجزائر فيه

المطلب الأول : تاريخ التسجيليات الفرنسية

تعتبر المدرسة التسجيلية الفرنسية رائدةً في مجالها، حين أطلق المخرجون الفرنسيون مصطلح "وثائقي" على أفلام الرحلات السياسية والاستكشافية التي اشتهروا بها، وعملوا بكدٍّ على "توثيقها" بالصورة الثابتة ثم المتحركة، ليأتي لاحقا "جريرسون" ويعمم المصطلح حين أطلقه على كل الأنواع الفيلمية غير الروائية كما سبق وأن رأينا في المبحث الأول، مع تأكيده على أنه ليست كل الأفلام التسجيلية وثائقية، إنما هنالك العديد من الأفلام التسجيلية تكتسب صفة الوثائقية[1].

وإذا كانت أصول الفيلم الوثائقي متشعبة حسب بعض المراجع، فإن غالبَ المتداولِ يُرجعها إلى فرنسا وتحديدًا إلى الأخوين لوميير في فرنسا، واللذين أسّسا لهذا الفن دون نية حقيقية منهما، بعد أن كانا يحاولان في الأصل تطوير عملية سينمائية تخيلية تقوم على تحريك متتاليات من الصور، بيد أنّ إحدى أعمالهما المبكرة كانت فيلماً بعنوان *la vie même* وهو الفيلم الذي قام على تجميع مجموعة من الصور المنتقاة والملتقطة من مختلف بقاع العالم وفق منطق كرونولوجي يقوم على احترام تسلسل الأحداث، ليظهر على إثرها ما يعرف بسينما الوثائقيات في فرنسا.

وفي أواخر القرن التاسع عشر، بدأ الفيلم التسجيلي يخطو خطوات الأولى بالتزامن مع نشوء الفن السينمائي، فمنذ قرن من الزمن، وتحديدًا في الثامن والعشرين من ديسمبر عام 1895 جاء الأخوان الفرنسيان لوي وأوغست لوميير، وقدّما عرضًا لمدة دقيقتين وبضع ثوان، تحت عنوان "الخروج من مصانع لوميير" ثم "وصول قطار إلى محطة لاسبوتات"، وكانت عبارة عن مقاطع تصور قطاراً يدخل إلى المحطة، أو عمالاً يخرجون من مصنع، فكانت بضع لقطات مفردة تمثّل لحظات مسجلة على شريط حساس بمثابة الأشرطة الأولى من تاريخ السينما (التي كانت تسجيلية بطبيعتها)، وهي الأشرطة التسجيلية التي كان يغلب عليها الجانب الإخباري كما سبق وأن تناولناه آنفاً.

[1] لؤي الزعبي، **الأفلام الوثائقية**، مرجع سبق ذكره، ص 15

وقد استطاع مصورو الأخوين لوميير أن يلاحقوا الأحداث وكل ما يثير الفضول، وعملوا على تغطية مساحات واسعة (ومنها الجزائر) وتصويرها وعرضها، مخترعين بهذه الطريقة فكرة الفيلم الوثائقي وإن دون قصدٍ فعليّ منهم، حيث كان يطلق مصطلح *Documentaire* على أفلام الرحلات هذه، ليقوم بعدها بسنوات قليلة المخترع الأمريكي توماس إديسون الشهير بكثرة اقتباساته لأفكار الباحثين والعلماء الآخرين، بتصوير سلسلة من الأفلام التسجيلية عن رقصات الساموا *Samoa* الهندية واليهودية التي يمكن اعتبارها بدايات لما عُرف فيما بعد بالسينما التسجيلية الإثنوغرافية.

وفي سنة 1989، صوّر الجرّاح الفرنسي دوايان *Doyen* عمليات جراحية كان يجريها على مرضاه من أصحاب الحالات المستعصية، وبلغ عدد العمليات المصورة إلى غاية العام 1906 عشراً، وقال دوايان عن هذه الأفلام التسجيلية أنها جعلته يكتشف ويصحّح عديد الأخطاء التي حدثت أثناء إجرائه العمليات، ليقوم بعد ذلك –ولأغراض عملية صرفة موجهة لطلبة الطب– بتصنيف 15 فيلمًا من أفلامه تلك ضمن مجموعات، بقيت منها اليوم مجموعتان إثنتان فقط، إضافة إلى 5 من أفلامه الأخرى غير الطبية[1].

بيد أنّ الدكتور دوايان لم يكن الوحيد الذي صوّر أفلاما تتعلق بمهنته، فبين سنتي 1891 و1901، قام أخصائي الأعصاب الفرانكورومانى غيورغ مارينسكو *Gheorge Marinescu* هو الآخر بتصوير مجموعة من الأفلام التسجيلية القصيرة في مجال اختصاصه العلمي، أطلق عليها اسم "دراسات بمساعدة السينماتوغراف" وهو الإسم الذي كان يطلق على الكاميرا السينمائية، التي كانت آلة العرض أيضا.

وبالعودة إلى فرنسا، فقد تربعت أفلام الرحلات أو ما يعرف بـــ *Travelogu على* رأس سلم الانتشار خلال السنوات الأولى من القرن العشرين، فكان موزعو الأفلام يطلقون عليها تسمية "أفلام المشاهد" *Scenic*، أين كانت شركات الإنتاج وقتها مثل "باتيه" *Pathe*، وشركة الأخوين لوميير

[1] جورج خليفي، **الفيلم الوثائقي**، مرجع سبق ذكره، ص 9

الفرنسيتين، وغيرها، ترسل طواقمها الفنية إلى البلاد التي يتشوق المشاهدون الغربيون لمشاهدتها، وتصوير مشاهد تسجيلية عنها وعرضها في دور العرض لاحقاً[1].

ومن أشهر أفلام المشاهد تلك، نجد فيلم "في بلاد صائدي الرؤوس *In the Land of the head hunters* الذي أنتج سنة 1914، وتناول موضوع البدائية والغرائبية *Exoticism* التي تنقل واقع حياة أبناء السكان الأصليين في أميركا، إضافة إلى نوع آخر هو "الأفلام التأملية"، والتي اشتهرت بها شركة باتيه الفرنسية، ولعلّ من أشهرها فيلم "موسكو ترتدي حُلّة من الجليد" المنتج عام 1909، كما ظهرت في فرنسا دائماً، "أفلام السير الذاتية" *Biographical Films* والتي تناولت سير كتاب وشعراء وسياسيين، رافقها ظهور الفيلم الوثائقي الطويل "جنوب" *South* والمنتج سنة 1919 عن البعثة الإمبراطورية عبر الأنتركتيكا، وهي البعثة التي انطلقت سنة 1914 وفشلت في تحقيق هدفها بالوصول إلى القطب الجنوبي[2]، والذي يعتبر أول فيلم تسجيلي "طويل" وفق معايير تلك الفترة.

وخلال هذه الفترة، دخلت تسجيليات أمريكا وبريطانيا بقوة على الخط، بأسلوبها الفني الرفيع وجمالياتها العالية، ليسارع الفرنسيون إلى تأسيس ما يعرف بسينما الحقيقة *Cinéma Direct*، إستنادا على أفكار دزيغا فيرتوف بالأساس، على الرغم من أن بعضاً من ناقديها يرون أنها تتصف بالملل وتضييع للوقت والمال والفيلم الخام، الأمر الذي اكسبها نوعاً من التجاهل والنفور، لتعود السينما التسجيلية الفرنسية وتكتسب شكلاً جديدا من الاعتراف مع فيلم "عالم الصمت" للمخرجين جاك إيف كوستو ولوي مال الحائزين على السعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي عام 1956[3],

وقد سمح التطور التقني الهائل في فترة ما بعد الحرب ما بين 1950-1960 بإخراج فكرة الوثائقي من استوديوهات السينما في فرنسا، وكان من نتائج ذلك، انتاج فيلم *Les Raquetteurs* الشهير.

ومنذ نهاية التسعينات، حقق الفيلم التسجيلي اعترافا شعبيًا وتجاريًا حقيقيًا في فرنسا، وبدأت بعض الأفلام التسجيلية تُعرض في الصالات التجارية، حتى أن بعضها وصل إلى مكانة تجارية كبرى ونجاح جماهيري عريض مثل فيلم *Etre et avoir* لمخرجه نيكولا فيليبير *Nicolas Philibert*،

[1] جورج خليفي، **الفيلم الوثائقي**، نفس المرجع، ص 9
[2] جورج خليفي، **الفيلم الوثائقي**، مرجع سبق ذكره، ص 9
[3] لؤي الزعبي، **الأفلام الوثائقية**، مرجع سبق ذكره، ص 12

لتظهر بعدها موجة من الأفلام التسجيلية المحلية التي تتناول البرية والحيوانات في فرنسا للمخرج جاك *بيران Jacques Perrin*، وأفلام تسجيلية أخرى مثل "ميكروكوسموس" و"الشعب المهاجر"[1].

المطلب الثاني: الجزائر في الأفلام التسجيلية الفرنسية

لقد كان للجزائر ك "ثيمةٍ" حضورٌ كبيٌر في وثائقيات فرنسا، والذي بدأه (وللمرة الثانية) الأخوين لوميير بإرسالهم *رُسلاً* مزودين ببكرات ومعدات تصوير حديثة إلى منطقة المغرب العربي وتحديدا الجزائر لتصويرها *أرضا*، ومعها تصويرها *كشخصية*، وإن كان يُحسب على تنفيذ هذه المهمة أنها أخذت وفي كثير من الأحيان الطابع الهزلي الساخر من الجزائريين والأهالي هناك، ولعلّ من أوائل هؤلاء المُرسَلين نجد *"المخرج – المبعوث"* ألكسندر برونيو الذي وصل إلى الجزائر عام 1911، وانخرط سريعًا في تنفيذ مجموعة من الأفلام التسجيلية الوثائقية التي أخذت طابعًا دعائيًا لصالح المنظومة الاستيطانية الفرنسية[2]، واصطبغ عمله في كثير من الأحيان بحسٍّ تحقيري للأهالي الجزائريين، قبل أن تبدأ اهتماماته في وقتٍ لاحقٍ في التنوع، والجنوح أكثر نحو مشارب حياتية أخرى، شملت التربية والزراعة وعملية تعمير الجزائر والبنايات ذات الطابع الفرنسي التي بدأت تنتشر آنذاك، لكن العنصر الأكيد هنا كان في إلتقاء أغلب هذه التسجيليات (إن لم نقل جميعها) في نقطة التصوير الإيجابي للاستعمار الفرنسي للجزائر "وجانبه الحضاري المضيء" حسب وصف مولود نايت بلقاسم[3]، وتدويل صورة منمطة عن الجزائري في أذهان المشاهدين الأوروبيين إلى غاية أربعينيات القرن الماضي، وهي الفترة الزمنية التي رافقتها محاولات محتشمة (بُعيدَ تشكّل جبهة التحرير الوطني) وإطلاق عبان رمضان مشروعه الطموح لبناء أول مدرسة سينمائية بقيادة المناضل المخضرم رونيه فوتيي، الذي أخرج بعضًا من أجمل الأفلام التسجيلية الجزائرية القصيرة التي كانت تُوثّق تحركات الثوار آنذاك وتسجل يومياتهم بواقعية شديدة وفي مسارح تصوير طبيعية، وذلك على الرغم من نقص الإمكانات وقلة التكوين والخبرة آنذاك[4]، مع بقاء الأفلام التسجيلية

---

[1] لؤي الزعبي، **الأفلام الوثائقية**، مرجع سبق ذكره، ص 14

[2] Jacques soubeyroux **: poétique du déplacement-littérature et arts** ; publication de l'université des saint étienne ; France ; 1996 ; p 264 ترجمة الباحث

[3] خيرة فارس، **مقومات الإنية الجزائرية لدى مولود قاسم نايت**، مجلة منيرفا، المجلد 2، العدد 2 ، 2015، ص 99

[4] منصور كريمة: **اتجاهات السينما الجزائرية خلال الالفية الثالثة**، اطروحة مقدمة لنيل شهادة الذكتوراه في الفنون الدرامية، كلية الاداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012- 2013 ص 34

الفرنسية، سواءً تلك المنتجة في فرنسا أو في مستعمراتها، متفوقةً بمراحل على تلك المقدمة من قبل حزب جبهة التحرير، سواءً من حيث الأسلوب، أو من حيث طرق المعالجة واختيار المواضيع، فقد كان التفوق ببساطة فرنسيًا عى المستويين التقني والتنفيذي.

لقد تزامن ظهور الأفلام التسجيلية مع توسّع مساحة فرنسا الإستعمارية بشكلٍ مهيب، والتي شكلت الجزائر واحدةً من أهم مستعمراتها، مع ما رافقها من ضرورات استراتيجية وسيسيوثقافية لتقديم هذا *"الجزء الفرنسي الجديد"* تسجيلياً، أين كان الإرتباط التسجيلي وثيقًا بين فرنسا والجزائر على مرّ الزمان، رغم ملاحظة الدارسين للنظرة الفوقية من السينمائيين الفرنسيين نحو مستعمرتهم هذه (حتى بعد استقلالها)، وقد ظهر هذا الارتباط في كثرة حضور الجزائر في أعمالهم، إما كديكور أو كموضوع أو كامتداد لفرنسا، وارتباطها بها جغرافيا (قبل الاستقلال)، وارتباط القضايا المصيرية للبلدين والإختلاط بين الثقافتين وتقاطعهما لغويا وثقافيا وإنسانيا، وحضور الجزائري في المجتمع الفرنسي والعكس (بعد الاستقلال)، مع ما اتسمت به هذه الأفلام من مرافقة للتطور الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي عرفه البلدان خلال المئة سنة الاخيرة.

المطلب الثالث: أنماط حضور الجزائر في الأفلام التسجيلية الفرنسية:

يمكن تقديم نظرة شاملة عن الحضور الجزائري في التسجيليات الفرنسية وأنماطه من خلال أربع مساحات زمنية كبرى هي:

1: **مرحلة من 1900 إلى نهاية الأربعينات: الجزائر حديقةٌ خلفيةً لفرنسا:** وهي الفترة التي امتدت منذ نشأة الفيلم التسجيلي الفرنسي ووصوله إلى الجزائر، إلى غاية بدء تشكل الوعي السياسي للجزائريين وانتقالهم من مقاومات متفرقة على نمط الزعاطشة والمقراني ذات الطابع المحلي، إلى مقاومة وطنية منظمة ومتشعبة وتغطي كل الفئات (نقابيا، طلابيا، وسياسيا).

فقد ظهرت في هذه المرحلة الوثائقيات في فرنسا، وكانت الأفلام المنتجة آنذاك عبارة عن سينما تسجيلية طليعية، حضرت فيها مواضيع متنوعة، أما الأفلام التي كانت الجزائر موضوعها الأساسي فقد أخذت طابعا دعائيا بامتياز، أين عملت فرنسا على تكريس السينما التسجيلية والأفلام

الوثائقية كجهاز حيوي يعمل جنبًا إلى جنب مع باقي أجهزتها العسكرية الأخرى، وذلك خدمةً لأهدافها الاستراتيجية طويلة المدى، واعتمد كلا الجهازين (السينما والجيش) نظرةً تسلطيةً وقاسيةً ودونيةً في التعامل مع الأهالي بداية القرن العشرين في أفلامهم، بعد أن كانت في وقت سابق تأخذ الطابع الغرائبي طوال القرن التاسع عشر من خلال اللوحات والروايات والأشعار وفي وقت لاحق الصور الفوتوغرافية الغرائبية المقدمة تحت مسمى *"الجزائر بوابة الشرق الساحر"*[1].

ومع دخول القرن العشرين، والذي وصلت معه السينما التسجيلية، انتقلت هذه الأخيرة مباشرة إلى الجزائر عن طريق المعمرين الفرنسيين، وشكلت أداة إديولوجية في أيديهم، تهدف لإثبات شرعية الاستعمار الفرنسي، بدايةً مع لويس لوميير، الذي كلّف أحد أعوانه فيلكس *مزغيش flex mesguiche* بالتوجه إلى الجزائر وتصوير المدن الجزائرية والأهالي، وطرق عيشهم البدائية [2]، فكانت النتيجة أن ظهرت سلسلة أفلام وثائقية ذات عناوين ومحتويات توحي بالكثير من الدونية والإحتقار.

غير أنّ بعض الدارسين والمهتمين بموضوع الجزائر في الوثائقيات الفرنسية يعتبرون أنّ عام 1905 هو البداية الفعلية للنشاط السينمائي التسجيلي في الجزائر، حين انتقل من كونه *عملاً فرديًا* يتكفّل به أشخاص مكوّنون على تشغيل معدات التصوير فقط، إلى *شكله الاحترافي الذي يضم فريق إنتاج متكامل*، وكانت البداية من خلال شركتي *pathé* و *gaumont* للإنتاج السينمائي، وظلّت السينما الاستعمارية إلى غاية نهاية هذه المرحلة أي منتصف الأربعينات، تمارس جميع أشكال الزيف ورسم صورة سلبية عن الأهالي وعن البداوة الجزائرية، ومحاولة إظهار الجانب الإيجابي للاستعمار، بأن هدفه ليس أخذ الأرض بل نقل الحضارة اليها، وبلغ عدد الأفلام المُنتجة خلال هذه المرحلة 170 فيلمًا تسجيليًا، بعضها قصيرٌ وآخر طويلٌ، كان أخرها فيلم "زيتونيات

[1] سليم بتقة: **المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب الى زيف المرئي- المضمر والمنظور**، مجلة المخبر، ابحاث في اللغة والادب الجزائري، العدد 8، الجزائرن 2012، ص 09

[2] مولاي احمد بن نكاع: **ملامح الهوية في السينما الجزائرية**، اطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الفنون الدرامية، كلية الاداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012- 2013 ص 11

العدالة *les oliviers de justice* من إخراج جيمس بلو *James Blue*/*الذي* صُوّر في تلك الفترة لكنه لم يعرض إلا في وقت لاحقٍ[1].

أمّا من حيث المضمون، فكما أشرنا إليه أعلاه، فالجزائر خلال القرن التاسع عشر كانت منطقة غرائبية في المخيال الفرنسي من خلال المنحوتات واللوحات الزيتية التي تُظهر نساءً بملابس مختلفة عن تلك السائدة في فرنسا مع وشومٍ بارزة على وجوههن، وتقاسيم قاسية وبعيدة تماما عن التقاسيم الفرنسية الأنثوية، وكذا من خلال الروايات المنشورة التي يظهر فيها الأنديجان غرباء همجيين ومتخلفين لكن بطريقة غرائبية غير منفرة للنفوس، وابتداءً من عام 1910 انتقلت هذه الفكرة الغرائبية إلى السينما التسجيلية، أين بدأ تدفق المخرجين على الجزائر من فرنسا متخذين من الطبيعة الجزائرية العذراء وسكّانها خلفية وديكورًا ومجالا للتصوير الفني الغرائبي حسب ما يشير إليه الكتاب المرجعي المُؤرِّخ لهذه الحقبة من السينما التسجيلية والمعروف باسم "كاميرات تحت الشمس" *cameras sous soleil* الذي ظهرت طبعته الأولى عام 1956 (أي بضع سنوات بُعيد إنتهاء هذه المرحلة الأولى)، حيث يخرج الكاتب بخلاصة بسيطةٍ وقاطعةٍ مفادها أنه "وبالنسبة للسينمائيين وللجمهور فإن افريقيا وشمال إفريقيا تحديداً، بقيت على ما يبدو ديكورا فقط. أو خلفية لم نتمكن حتى من استغلالها بمهارة، لم ينجح الفرنسيون يومًا في فهم الجزائر وإفريقيا"[2].

أمّا في الفترة الممتدة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية فقد كانت السينما التسجيلية التي تستحضر الجزائر تأخذ طابعا ذو خصوصية أكبر، ومرتبطة بحدثين كبيرين رسّخا أكثر فكرة الجزائر الفرنسية، أولها إحياء فرنسا مئويتها الأولى لاحتلال الجزائر سنة 1930، وثانيها تنظيمها للمعرضين الاستعماري (عام 1931) والعالمي (عام 1937)، رافقها انتقال الإنتاجات الفرنسية من كونها صامتةً إلى أفلام ناطقة، ما شكّل سابقة من نوعها آنذاك، مع افتتاح عدة قاعات عرض في الجزائر موجهة للمعمرين الفرنسيين أساسًا، وكان من بين أهم ما تمّ تقديمه من

[1] شرايطية عيسى، **الريف في السينما الاستعمارية، الصورة والايديولوجيا**، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجيستير في الاعلام والاتصال، معهد علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1993، ص 87

[2] Maurice Robert Bataille **; Cameras sous le soleil** ; Edition Alger ; Alger ; sans date; P 59 **ترجمة الباحث**

أفلام تسجيلية فرنسية تستحضر الجزائر ضمن موضوعاتها مجموعة أفلامٍ باتت لاحقا من *الكلاسيكيات*، مثل منزل المالطي لـــ هنري فسكور عام 1928، وفيلم الأطلنتيد لجاك فيدر 1921 وغيرها، وهي من الأفلام التسجيلية التي أعطت للجزائر صورة منمطة، تظهر فيها بشكل خلفية أو فضاءٍ تدور فيه الأعمال الفرنسية [1]، مع إشارتنا سريعا إلى كون الفضل في ظهور مصطلح الفضاء سينمائيا يعود بالأساس لكتابات الألماني هنري ميتران الذي أعطى للمكان أو الفضاء قيمته، كعنصر أساسيٍ في الأعمال التسجيلية المصورة، وتحديد عناصره الجمالية ضمن العمل الفيلمي.

كما أنّ دراسة أرشيف تلك المرحلة، تحيلنا إلى بروز مخرجين روائيين ممن كانوا روادًا في السينما الواقعية التي تأخذ طابعا يطابق (أو يكاد) الواقع كما هو، يقدمون الجزائر تسجيلياً، لعل أهمهم المخرج المخضرم جان رينوار الذي صور فيلمه "البلاد" *le bled* بُعيد إحياء الذكرى المئوية الأولى لغزو الجزائر*، وأيضاً فيلم اللعبة *le jeu* لجاك فيدر، وكذا الفيلم الشهير بيبي لو موكو *pépé le moko* لجوليان دوفيفيي، وفيلما الرجال الجدد *les hommes* nouveaux والطريق الامبراطوري *la route impériale* لمارسيل هيربيي، أو فيلم روح *البلد* *l'âme du bled* لجاك صفراك.

وجميعها أفلامٌ تجمع الطابعين الوثائقي والواقعي/ والتسجيلي والروائي، والتي ركزت في مجملها على تمجيد الحقبة الاستعمارية[2]، وصورت الجزائر المستعمرة (بفتح الميم) أرضًا متصالحة مع وجود الفرنسيين وراغبة فيهم، وأنّ استيطان الفرنسيين في الجزائر ما هي إلا تحصيل حاصل لعملية نقل حضارة وثقافة أوروبا العريقة نحو أرض عذراء بكر لها القابلية للتطوير.

لقد كانت هذه الأفلام التسجيلي منها أو الروائي الواقعي، بمثابة ضرورة فرنسية، لترسيخ صورة ذهنية استعمارية لدى أذهان الفرنسيين الذين يرون الجزائر من خلف الشاشة الكبيرة،

[1] سليم بتقة، **المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب الى زيف المرئي- المضمر والمنظور**، مرجع سبق ذكره، ص 11

* يمكن الإطلاع أكثر على تجربة رينوار في الجزائر ، ومشواره الفني ككل، بالاطلاع على مذكراته المنشورة: جان رينوار: **حياتي وأفلامي**، ترجمة حسن عودة، المؤسسة العامة للسينما- منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001,

[2] عيسى شرايطية، **الريف في السينما الاستعمارية، الصورة والاديولوجيا** مرجع سبق ذكره، ص 109

هدفت لتقديم فرنسا الإنسانية ناقلةً الحضارة من خلال عنصرين اثنين، عنصرين مرتبطين جدًا ومتناقضين كليًا في نفس الوقت، أولهما تقديم الرجل الأهلي بصورة المخبول المتخاذل الرجعي المتخلف والجاهل، والثاني بتقديم الفرنسيين (مدنيين وعسكريين) على أنهم جاؤوا ناقلين للتحضر والعلم، وأنّ من حقهم الإستفادة من هذا الجزء العذري من العالم بعد تطويره وتحضيره، ومن ثمة استيطانه ضمن نتيجةٍ منطقية، وبالتالي تبرير تواجد الفرنسيين في الجزائر *كنتيجة وليس كهدف*.

لكن الصورة المقدمة عن الجزائر كفضاءٍ بقيت هي نفسها، ومنمطة على مدار 40 عاماً من عمر الأفلام التسجيلية، فهي أرض غنية بثرواتها وجمالها الطبيعي، لكنها فقيرة بمظاهر التحضر التي نقلها إليهم المدنيون الفرنسيون والجيش الفرنسي، خصوصًا النخبة المشكلون "لجوقة الشرف" التي بدأها الجنرال طاهون *Tahon*، وليس الجنود الفرنسيون البسطاء، أين يُلاحظ كذلك على الأفلام التسجيلية الفرنسية المقدمة آنذاك عن الجزائر أنها تركّز كثيراً على الطبيعية والمناظر الخلابة والعذراء والبيوت العربية التقليدية وغروب الشمس وليس على البشر، فهي بالمجمل أفلام تركز على الأرض وتبتعد عمداً عن الفرد وحياته الاجتماعية وطبيعة تفاعلاته السائدة آنذاك، في سلوك إنكاريّ عمديّ للإنسان الجزائري صاحب الأرض، أو الإكتفاء بإظهاره بشكل سلبي كما تمت الإشارة إليه آنفًا، فطمس الهوية الجزائرية كان هدفًا أساسيا لتقديم الفيلم التسجيلي الفرنسي خلال هذه الفترة.

2: **من الأربعينات إلى الإستقلال: الجزائر مقاومةً** شكّلت المرحلة الثانية والممتدة من بداية العمل المسلح إلى غاية الاستقلال والسنوات الأولى اللاحقة له، والتي قابلها إنتاج أفلام تسجيلية جزائرية شكّل الإرث الثوري وشرعيته مادتها الخام، وهي الفترة التي يراها البعض قصيرة نسبياً، لكنها غنيةً جدًا بالتحولات العميقة التي عرفها شكل ومضمون الأفلام التسجيلية الفرنسية التي تتناول الجزائر ضمن محتواها، أين عرفت هذه المرحلة بداية السلوك العسكري والسياسي المنظم في الجزائر والذي جاء مباشرةً بعد مجازر الثامن ماي 1945 في الجزء الشرقي من الجزائر، والتي رافقها تشكل النواة الصلبة لجبهة التحرير الوطني ومرورها نحو إعلان الحرب التحريرية المسلحة، وما رافقها من محاولات جزائرية لتوظيف كل الأدوات المتاحة لتدويل القضية بما في

ذلك الأفلام التسجيلية التي دشّنها المجاهد عبّان رمضان، عبر إطلاقه "مدرسة السينما" بالشراكة مع المناضل الفرنسي فوتيي[1]، والتي تزامنت مع ظهور الأفلام الناطقة وترسيخ وجودها بشكل عملي بعد أن كانت الصوتيات السينمائية مجرد تجارب متفرقة وفاشلة في أغلبها، وتكتفي بوضع خلفية موسيقية دون التقاط الأصوات الحقيقية، ومع دخول الأحداث في الجزائر مرحلةً حاسمةً عسكريا وسياسيا وبدء تدويل القضية، تحركت الآلة العسكرية الفرنسية لجعل السينما أداةً دعائية، من خلال إعطاء الأوامر بإنتاج مجموعة من الأفلام الوثائقية، ظاهرها تعليمي تربوي، لكن الحضور الدعائي فيها كان مكثفاً، ومن ثمة توجيهها سياسياً، خاصة مع إحتكار السلطات الفرنسية للعملية الإنتاجية السينمائية المرتبطة بالجزائر أنذاك، عبر إنشاء ما يعرف بـــ "جهاز التوزيع السينماتوغرافي" ووضعه تحت التصرف المباشر للحاكم العام للجزائر، واستمر الوضع على حاله إلى غاية النصف الأول من خمسينيات القرن الماضي، حين بلغ عدد الانتاجات التي تناولت الجزائر آنذاك 200 فيلم، أضخمها وأجودها كان فيلم "اللعبة الكبرى" *le grand jeu* (1953) ذو الطابع التسجيلي، والغارق في الدعاية السياسية، والذي وبالرغم من ترشحه إلى "جائزة كان" السينمائية الدولية في عدة فئات ممثلا لفرنسا في دورة 1954[2]، إلاّ أنه لم يسلم من الانتقاد فيما يخص الجانب الدعائي المتخم، والصورة التي ظهرت بها الجزائر وتكررها بطريقة تكاد تقترب من الإبتذال، أين انتقدته صحيفة لوموند المرموقة صراحةً قائلة "إنّ اللفيف (أي العسكر والسينمائيون) فقد أيّ قدرة على السحر رغم مهارته الشديدة، فالمخرج ورغم مهارته لا يستطيع فعل شيء، لأن هذا الموضوع بات مستهلكا جداً".

والمثير في الأمر كان في أنّ تعدد الانتقادات لهذا التوظيف السلبي للجزائر وبشكل متعمد وفيه الكثير من التحقير والعنصرية والدونية، قد بدأ يتصاعد من داخل فرنسا نفسها، خاصة مع تداعيات القضية الجزائرية هناك، أين كانت الأسئلة تتزايد حول الكلفة الحقيقية لحرب الجزائر وتضاعف كلفتها المادية على حساب الخزائن الفرنسية والكوارث الإنسانية التي كانت تحدث في الجزائر والتي لطخت سمعة فرنسا الدولية، خاصةً مع تزايد الإدانات المتتالية لكبار مثقفي

[1] منصور كريمة، **اتجاهات السينما الجزائرية خلال الالفية الثالثة**، مرجع سبق ذكره، ص 34

[2] عيسى شرايطية، **الريف في السينما الاستعمارية، الصورة والاديولوجيا**، مرجع سبق ذكره، ص 88

* انظر جان بول سارتر: **عارنا في الجزائر**، ترجمة سهيل وعايدة ادريس، دار الآداب، بيروت، طبعة منقحة، 2000، ص4 وما بعدها.

ومفكري فرنسا آنذاك، مثل جان بول سارتر في كتابه الجدلي "عارنا في الجزائر"* والذي تزامن مع صدور كتاب رفيقته سيمون دو بوفوار "الجنس الآخر" الذي نادت فيه صراحةً باحترام المرأة وتحريرها ومنحها كل حقوقها ومساواتها بالرجل، وهما الكتابان اللذين سبقهما توقيع مؤلفيهما (سارتر وبوفوار) بالإضافة إلى 119 مثقفا وفيلسوفا آخر على "بيان 121" سنة 1960 (بما فيهم بعض السينمائيين المرموقين)، والذي دافعوا فيه عن حق الشعب الجزائري في تقرير مصيره ودعوة المجندين الفرنسيين إلى عدم الانصياع للأوامر العسكرية[1]، وما نتج عن هذا البيان الجريء من زيادة الوعي المحلي والعالمي حول ما يحدث في الجزائر والتزام الموقعين بما جاء في بيانهم رغم الإجراءات التأديبية التي طالت كثيراً منهم في الأشهر وحتى السنوات اللاحقة.

مع ظهور أفلام تسجيلية من داخل فرنسا *تكاد* أن تُنصف القضية الجزائرية وحق الأهالي في أراضيهم، والحثّ على وقف المجاز البشعة التي حاولت الوثائقيات السابقة كثيرا طمسها أو تجميلها.

ومع تزايد الحرج السياسي والعسكري على فرنسا الديغولية وتوسع دائرة الانزعاج من محاولات إسكات أصحاب الفكر والصحافة تحت مبررات واهية أو فضفاضة متعلقة غالبا بقضايا الأمن الوطني ووحدة الوطن والحفاظ على قيم الجمهورية الخامسة انتهت هذه المرحلة والتي اتسمت في نهايتها بكثيرٍ من الابتذال والتكرار في الطرح للجزائر تسجيلياً، وهي المرحلة التي يقول عنها أحمد بجاوي "ما كان مهيمناً آنذاك وبشكل غير مقبول هو الحنين المصطنع والطابع الأبوي، وباتت أفلام مثل زيتونيات العدالة لا تجد إلا الاستنكار حتى من داخل فرنسا نفسها بسبب التحريف وسوء الفهم السائد"[2].

3: **من بعد الإستقلال إلى نهاية الثمانينات** خلال هذه الفترة كان الرعيل الأول من السينمائيين الجزائريين قد بدأ يتشكل على يد لخضر حامينا، مصطفى بديع، أحمد راشدي وعمار العسكري

[1] حسين رئيس: **الثورة الجزائرية في نظر المثقفين الفرنسيين، جون بول سارت نموذجا**، جامعة باريس، منشورات جامعة ورقلة، د س ن، ص 7

[2] أحمد بجاوي، **السينما وحرب التحرير، معارك وصور**، منشورات الشهاب، الجزائر، 2014، ص29 الى 63

وغيرهم، ممن اشتغلوا على سينما روائية أكثر منها تسجيلية، بعد مسار تكويني متقطّع في بعض مدارس السينما الأشهر آنذاك، وتحديداً المدرسة السوفييتية، ممن جعلوا الثورة الجزائرية والتغني بها ثيمة مفضلة عندهم، وهي المرحلة التي رافقها إنتاج بعضٍ من أجمل أفلام الجزائر الروائية على الإطلاق.

أمّا في فرنسا، فقد تطور الفعل التسجيلي كثيرا، خاصة مع إدخال الألوان إلى السينما، وبداية ظهور أولى الوثائقيات التلفزيونية، وبقي استحضار الجزائر فيها قويا لكن من زوايا أخرى غير تلك التي تعوّد عليها الفرنسيون، كتناول الوضعية الاقتصادية للجزائر في ظل الاشتراكية وتحت حكم هواري بومدين، وكذلك الحروب الصامتة منها والعلنية التي دارت بين منتسبي جبهة التحرير الوطني، وسعيهم الدؤوب لاقتسام كعكة المناصب بطريقة مخزية وفاشية أحيانا حسب ما تُظهره هذه الأفلام التسجيلية، مثلما هو الحال في فيلم "أبلغ ثماني سنوات" *j'ai huit ans* الذي أنتج بمناسبة الذكرى الثامنة لاستقلال الجزائر سنة 1970، أو الفيلم التسجيلي *la zerda et les chants* والذي كان من أوائل الوثائقيات الفرنسية التي تتناول تاريخ الجزائر الثقافي والتراثي من خلال التركيز على ظاهرة الزردات أو التويزات داخل الحقول عند حلول مواسم الحصاد، (وهو العمل الذي ردّت عليه لاحقاً الأديبة القديرة آسيا جبار بفيلمٍ وثائقي مشابه من حيث الإسم والمحتوى سنة 1982، والذي يرى فيه البعض محاولةً لإكمال ما لم يقدمه الفيلم الأصلي، في حين يراه البعض الآخر تصحيحًا لأخطاء واردة في النسخة الأصلية[1]، كما نجد أيضا الفيلم الشهير *choisir à 20 ans* وهو فيلم تسجيلي ذو صبغة اجتماعية سياسية، يتحدث عن أشخاص كانوا أطفالا غداة استقلال الجزائر وكيف أصبحوا رجالاً بعد عشرين عاما من الاستقلال وعن خياراتهم والمسارات التي أخذتها الجزائر بعد الاستقلال، بطريقة تحمل دلالات ومقارنات عميقة حول المصير الذي كان يمكن أن تعرفه الجزائر لولا خيار الاستقلال، ضمن أسلوب يحمل رسائل سياسية وفكرية عميقة.

[1] انظر الفصل الخاص باسيا جبار وفيلمها التسجيلي "الزردة وحقول النسيان" في كتاب ; Alfred Hornung et Ernestpeter Ruhe **Postcolonialisme et Autobiographie** ; Ed Rodopi ; Amsterdam ; 1998 ; P111- 112

إضافة إلى الكثير من الأفلام الأخرى التي تُظهر اهتمامًا خاصًا بالجزائر خلال هذه الفترة، لكن بشكلٍ متنوعٍ، تغلب عليه في بعض الأحيان معالم الحنين لزمان مارٍ وماضٍ.

4: **وثائقيات *الموجة الجديدة* والواقعية الشديدة في المضمون:** عُرفت هذه المرحلة عند الدارسين بطغيان السينما الروائية على التسجيلية في أغلب دول العالم ومن بينها فرنسا، من حيث التأثير والمضامين والقدرة على تحقيق أرباح تجارية ضخمة، مع بقاء العديد من السينمائيين في حنينٍ كبير للصورة الحقيقية جدًا التي تمتاز بها الأفلام التسجيلية، لتظهر هنا نوعية من الأعمال لاقت استحساناً كبيرًا على المستويين النقدي والجماهيري، وهي تلك التي تجمع بين واقعية السينما وتأريخية الوثائقيات، فأخذتا من بعضهما البعض نقاطا كثيرة وتقاطعتا بشكلٍ سمح بخلق نوعٍ فنيٍّ جديد سمي *بالموجة الجديدة* والذي كان ميلاده الأول فرنسياً بامتياز، قبل أن ينتقل إلى باقي دول العالم، والتي حافظ الحضور الجزائري فيها على حضور قوي كالعادة، مع ضرورة تنويهنا إلى حقيقة أنّ مصطلح سينما الموجة الجديدة يعود بالأساس إلى سنوات الستينات على يد جون لوك غودار وفرانسوا تروفو[1]، لكنه لم يأخذ صداه وقوته سوى خلال العقود الأخيرة باعتراف تروفو نفسه* الذي أبدع بعضا من أجمل وأعظم الأفلام الموجة الجديدة.

أمّا عن مميزات هذه المرحلة، فإنّ التسجيليات الفرنسية التي تهتم بالجزائر، لم تكن من انجاز فرنسيين فقط بل أيضًا من قبلٍ جزائريي المهجر وأبناء المهاجرين ممن باتوا يشتغلون في هذا المجال[2]، واتسمت مرحتلهم هذه بنقدٍ عالٍ للأوضاع التي آلت إليها الجزائر وبشكلٍ قاسٍ أحيانا، مع بقاء الصورة المنمطة عن الجزائر كبلدٍ حزينٍ يعاني إرهاصات ما بعد العشرية السوداء حاضرةً بقوة، خاصة مع ما رافق هذه العشرية من بروز ظواهر اجتماعية محزنة، كالهجرة غير الشرعية وتقوقع الوعي الجزائري الجمعي في خندق المجتمعات المحافظة التي تشتهر بكثرة مظاهر التدين الشكلي حسب مخرجي هذه الوثائقيات دائماً، إضافة إلى تقديم تسجيليات تعالج

[1] سامي خشبة، **مفكرون من عصرنا**، المكتبة الاكاديمة، القاهرة، 2001، ص 152

* للتعرف أكثر على أفلام الموجة الجديدة سواءً التي نفذها فرانسوا تروفو أو المخرجين الذين عاصرهم، أنظر كتاب البيو/سينوغرافيا الذي كتبه المخرج نفسه: **أفلام حياتي**، ترجمة السعيد بوطاجين، مشروع كلمة للترجمة ومنشورات الإختلاف، أبو ظبي- الجزائر، 2011.

[2] رحموني لبنى، **واقع السينما الجزائرية بعد الاستقلال، قراءة في تحولات المضمون والممارسة**، مجلة دراسات وأبحاث، جامعة زيان عاشور، الجلفة،العدد 22، 2016، ص 166.

ظاهرة تجبّر الرعيل الأول من السياسيين والحكام الجزائريين وتمسّكهم المرضي بمناصبهم والرغبة الجامحة في البقاء فيها طويلاً، كما اتسمت هذه الفترة بظهور موسيقى الراي ذات المحتوى الصدامي والجريء، وغيرها من المواضيع التي باتت مفضلة عند مخرجي هذه المرحلة، لعّل أشهرها فيلم *la guerre sans nom* *وكذلك* *la chine est encore loin* وفيلم *atlal* وفيلم *فدائي* *fidai* الشهير، وغيرها العديد.

المطلب الرابع: الرجل الجزائري في الأفلام التسجيلية الفرنسي- من الأهلي إلى الغريب:

يشير التطور الكرونولوجي للعملية التسجيلية الفرنسية المصورة التي تستحضر الجزائر إلى وجود تطورٍ من نوعٍ آخر، تمثل في بروز مستوى مختلفٍ كليًا، والذي يندر تناوله بحثياً، وهذا التطور مرتبط أساسًا بعملية استحضار *الرجل الجزائري* فيها، وهي العملية التي أخذت شكل مجموعة من *السمات النمطية المتكررة* في هذه الأفلام التسجيلية، رافقها ظهور محاولات حديثة وجادة للقضاء عليها، أين تطورت هذه الصور المقدمة عن الرجل الجزائري من تمظهره في شكل "الأهلي البليد" إلى "المقاوِم الند"، وصولاً إلى محاولة تقديمه "كآخر مختلف"، ويمكن النظر إلى مستويات استحضار الرجل الجزائري في التسجيليات الفرنسية من المناظير الثلاثة التالية:

1: **الأهلي مع الفرنسي المُعمر:** لقد كان حضور الرجل الجزائري في الأفلام التسجيلية الفرنسية قديمًا، ترافق حرفيا مع ظهور الفيلم الوثائقي للمرة الأولى في فرنسا وانتقاله سريعًا إلى الجزائر عن طريق الكولون، ولعّل أشهر الأفلام وأجودها آنذاك التي وظفت الرجل الأنديجان كان الفيلم التسجيلي "المرعب" *le terrible* والمُنتج سنة 1922، من إخراج روني هارفيل، والذي وفي طريقه إلى تمجيد صورة المعمر وانجازاته في مجال الزراعة وتطوير جودة الإنتاج ووفرته، داس على صورة الرجل الأهلي الأنديجاني، وأظهره متخلفاً عاجزًا غير قادر على تحسين مردود أرضه رغم توافر كل العناصر لذلك، إضافة إلى اعتماد المخرج على ثنائية التناقض الحضاري والفكري بين المعمر والأهلي كأداةٍ لتمجيد الأنا على حساب الآخر[1]، وإظهار الأهلي في صورة الخاضع والقابل بما يفعله الأوروبي، عبر تصوير وقوفه وقفة راضٍ

[1] عيسى شرايطية، **الريف في السينما الاستعمارية، الصورة والايديولوجيا**، مرجع سبق ذكره، ص 107

وصامتٍ في غالب الأحيان بالرغم من أنّ الأرض أرضه، فقد ظهرت شخصية المعمّر الحقيقية هنا عن غير قصدٍ، والتي تحمل كلّ مظاهر الغطرسة والتعجرف والنظر بدونية واحتقار إلى الأهلي، فالأوروبي في هذا الفيلم (وأفلام روني هارفيل اللاحقة) مصابٌ بعقدة التفوق، عكس الأهلي الذي يظهر راضياً ويمارس عقدة نقصه بتأثيرات سوسيونفسية عميقة.

لتعود شخصية الرجل الجزائري للظهور لاحقًا في وثائقيات أخرى لكن بشكلٍ مضلل، فهي شخصيات بكماء لا تتحدث ولا رأي لها تعبر عنه، بل فقط *خلفيةٌ* تُحيط بالمُعمّر وبوجوده، وقد ظهر ذلك جلياً في أفلام عديدة، مثل "تارتارين دو تراسكون" *tartarin de tarascon* المُنتج عام 1934 للمخرج برنار ريمون، وكذلك الفيلم الشهير "وجوه محجّبة ونفوس مغلقة" *visages voilées et âmes closes* للمخرج روسيل هنري عام 1931، أو في فيلم "في ظل الحريم" *dans l'ombre du hareem* عام 1928 للمخرج ماثيو ليون، حيث تُظهر هذه الأفلام التسجيلية الرجل الأهلي فاقدًا لروحه ولحماسه وخاضعًا خانعًا باردًا، وفي هذا الصدد يقول عبد الغني مغرابي "إنّ المستعمر يعكس صورته بوضوحٍ ضمن مشروعه للهيمنة، هدفه اخضاع الآخر والسيطرة عليه، وكما فقدَ هذا الآخر أرضه يجب أن يفقد روحه"، حسبما نقله عنه سليم بتقة، الذي يضيف قائلاً "إنّ الوثائقيات الفرنسية كانت تتعمّد أيضاً استعمال لقطات مقربة جدًا، وتوظيف كاميرات قديمة تعمل على تشويه الوجه وإظهاره متعبًا وغنيًا بالتجاعيد والعروق في العيون"[1]، هذا ويُؤخذ على تلك الأفلام التسجيلية الفرنسية اعتمادها على فكرة *"ضدية الأماكن"* ومحاولة اسقاطها على الأهالي، والمقصود بهذه الضدية هو تقديم الجزائر كديكور مهملٍ حزينٍ تغيب فيه علامات التحضر كليًا، وتصوريها فقط كصحراءٍ أو كمساحات خضراء مفتوحة وواسعة يغيب فيها الإنسان، ضمن بيئة جامدة ومنغلقة، تعكس حالة فكر الأهالي وأسلوب حياة رجالها ممن يتسمون بضيق الأفق وقصر اليد وعدم القابلية للتطور، عكس الفضاء الحضاري للمدنية الاوروبية التي هي تمثيلٌ بهيجٌ لفكر الرجل الأوربي الأبيض ونهضته[2]، فالوثائقيات الفرنسية إذاً والتي تناولت الرجل آنذاك في تلك الفترة الممتدة منذ ظهور الأفلام التسجيلية إلى

[1] سليم بتقة، **المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب الى زيف المرئي- المضمر والمنظور**، مرجع سبق ذكره، ص 12

[2] سليم بتقة، **المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب الى زيف المرئي- المضمر والمنظور**، نفس المرجع، ص 13

غاية منتصف العقد الرابع من القرن الماضي، امتازت بتقديمه بشكلين اثنين، الأول في كون الجزائري مُغيّب تمامًا كإنسان وبشكل قصديّ، وظهوره كان فقط ديكورًا أو خلفية لقضية أكبر تعالجها تلك الوثائقيات، أما الشكل الثاني فكان يُظهر الأهلي لكن بطريقة مُسيئة وبشكل متعمدٍ، يظهر فيها ضعيفاً تائهاً صامتاً، وبالتالي قابلا للاستعمار والتغيير المرغوب فيه فرنسيًا.

2: **الجزائري مقهورا**: في وقت لاحق وقبيل انطلاق العمل المسلح في الجزائر ظهرت مجموعة أفلام ذات طابع تسجيلي، أخذت طابعا استشرافيًا إن صح القول حول ما ستؤول إليه الأوضاع في الجزائر، من خلال المسارعة إلى التركيز على الفروق العسكرية والحضارية والتذكير بأن هدف الاستيطان هو إنساني بالدرجة الأولى، عبر إظهار عمليات استصلاح الأراضي ومدّ الطرق، ونشر التعليم والتحضر على الطريقة الفرنسية، ويظهر ذلك جليًا في أفلام عديدة، منها فيلم "عطش الرجال" *soif des hommes* والمنتج عام 1949 والمعروض سنة 1950 للمخرج سيرج بوليني، وهو الفيلم الذي يتحدث عن الفترة التي تلت الإطاحة بالأمير عبد القادر ودفعه نحو توقيع معاهدات تسوية مع فرنسا، (الإطاحة والاستسلام حسب الرؤية الفرنسية)، والذي مهّد لوصول المزيد من الكولون الفرنسي بغية الحفاظ على المكتسبات المحققة على الأرض، حيث أن بطلة هذا العمل في الحقيقة هي *كرمة عنب* واقفة وسط كل الهزات من حولها والحروب والنيران وجهل الأهالي، أين مثّلت هذه الكرمة دور الراوي والشاهد في هذا الفيلم، الذي يعد من زبدة التسجيليات الفرنسية وأحسنها من حيث الطرح والتقديم[1]، فالبطل هنا ليس بشرًا لكنه كان شاهدا على مراحل تاريخية مفصلية أثبت فيها المعمر الفرنسي تفوقه وبالتالي أحقيته في تملك الأرض رغم نقص مساحتها (خاصة تلك المزروعة بالكروم) وبالتالي ضرورة الحصول على المزيد بأي طريقة متاحة حتى عن طريق حرق الأراضي لدفع أصحابها نحو الهجرة، أو ببساطة مصادرة أيّ من الأراضي التي تعجب المعمرين، في حين بقي الجزائري العربي المسلم تائها صامتا وشاهدًا سلبيًا لا يتحرك حسب الصورة المقدمة عنه في هذا العمل، رغم أن الواقع يقول شيئا آخر، خاصة مع بدء تشكّل النواة الأولى للفريق الذي سيقوم بعدها بأربع سنوات بإطلاق ثورة تحريرية واسعة انتهت بالاستقلال لاحقًا.

[1] عيسى شرايطية، **الريف في السينما الاستعمارية، الصورة والايديولوجيا**، مرجع سبق ذكره، ص 109

لتبدأ هنا مرحلة جديدة بعيد الاستقلال اتسمت بتغير "طفيف" في موازين القوى بين المستعمِر والمستعمَر، فجاءت أفلام الستينات بصورة مختلفة نسبيًا عن تلك التي تعوّد عليها المشاهد الفرنسي أو الأوروبي بصفة عامة، من خلال مجموعة أفلام مختلفة، أشهرها "زيتونيات العدالة"، والتي ينتقل فيها الجزائري من كونه رجلاً مقهورا إلى شخص جديد يخطو خطواته الأولى نحو الاستقلالية الذاتية والفكرية من خلال عرض عكسي (*falsh back*) يُوثّق ويسجل السيرة الحقيقية لـــ "جون" الشاب الذي ولد في الجزائر وغادرها نحو فرنسا غداة الاستقلال، لكنه يريد العودة إلى المكان الذي ولد فيه مجددًا، وفي هذا الفيلم تمّ تقديم الجزائري كشخص يمكن التعايش معه وفهمه والاعتماد عليه من خلال عرض مشاهد تسجيلية تظهر جون سعيدا بعودته إلى القرية التي أمضى فيها طفولته واحتفاء الجزائريين به ونظرهم إليه كجارٍ أو صديق لا كعدوٍ كان يقهرهم بالأمس[1].

والشأن نفسه في الفيلم التسجيلي الآخر "نداء الصمت – البوغرّافي" والذي يتناول سيرة حياة الكاردينال شارل دي فوكو في قلب الصحراء الجزائرية والمعروف محليًا باسم البوغرّافي، والذي قررّ الاستجابة لنداء الله له (...)، والابتعاد عن الملذات عبر اختيار طريق الصمت والصوم عن الكلام وخدمة الأغراب (الأهالي) دون أن ينطق كلمة واحدة ضدهم (ومن هنا جاء اسم الفيلم التسجيلي)، فقد حاول الكاردينال البوغرافي الاكتفاء بخدمتهم بحبٍ ومعاملتهم بودٍ كبشر، وهي صورة مختلفة كثيراً عن صور المبشرين الآخرين الذين كثيرًا ما تمّ اظهارهم كرسلٍ، لهم وجاهتهم وقيمتهم ومكانتكم الاجتماعية التي تدفع الرجل الجزائري آليًا إلى طاعتهم وعدم معارضتهم، خاصة مع أسلوب دي فوكو بوعرافي السلمي والداعي إلى التعايش والحب المتبادل، وميله إلى فتح مدارس عديدة لتعليم أبناء الطبقة الجزائرية الكادحة وإخراجهم من الجهل "المفروض عليهم"، مع ضرورة التنويه إلى أن نظرةً فاحصةً عميقة لهذا الفيلم تحديداً تسمح لنا باستقراء وجود جوانب رمزيةً عديدة يحملها الفيلم، في كونها تذكيرًا (ولو بأسلوب غير مباشر) بكون الأهالي هم جهلة متخلفون بطبعهم، وأنّ التحضّر وصلهم بفضل رجالات فرنسا البيض، وقد قوبل عرض هذا الفيلم باحتفاءٍ شعبي كبير بسيرة هذا الرجل (في فرنسا على الأقل)، والذي سمح لهم بالإطلاع عليها عن قرب، ومن ورائها الإطلاع على الجزائر ككل، والتعرف بشكل

[1] عيسى شرايطية، **الريف في السينما الاستعمارية، الصورة والاديولوجيا**، مرجع سبق ذكره ص 11

أقرب من خلاله على الرجل الجزائري "الجديد" الذي كان بالأمس مقهورًا ومنبوذا في الصور السابقة المقدمة عنه في السينما التسجيلية الفرنسية.

3: **صورة الجزائري "اليوم" في الفيلم التسجيلي الفرنسي:** لقد شهد حضور الرجل الجزائري على مدار قرن من الزمن في الأفلام التسجيلية الفرنسية انتقالات عديدة وأشكالا متباينة من الصعود والنزول، تأرجحت غالبا حسب الدارسين بين نقطتين اثنين، أوّلها حضور الرجل الجزائري ضمن أُطر صورةٍ وهميةٍ تخيّليةِ ومُنمّطةٍ، خاصةً خلال السنوات الأولى لظهور الأفلام التسجيلية في فرنسا والتي تزامنت مع العهد الاستعماري كما تمت الإشارة إليه آنفاً، أين كان الرجل الجزائري إما ضعيفاً منكوباً تائهاً وحزيناً وغير قادر على مجاراة التحضّر والتطور الذي يعرفه العالم أجمع، وإما شخصاً خانعاً خاضعاً بطبعه، راضياً بجهله وفقره وقابليته للاستعمار، وهي صورةٌ عملت السلطات الفرنسية العسكرية والسياسية على نشرها وتنميطها لدى المتلقين الفرنسيين والأوروبيين عموماً ممن يحاولون التعرف على الجزائر من خلال الأفلام التسجيلية، أين مثلت هذه الأخيرة أداةً دعائيةً كاذبةً في يد الفرنسيين، تعتمد على نشر الوهم وتزييف الوقائع، خاصة عند القيام بوضع الرجل الجزائري ولو بأسلوب غير مباشر موضع مقارنةٍ مع المعمرين الفرنسيين من خلال شخصيات منمطة تحمل سمة التوقير في المخيال الجمعي الفرنسي، مثل المبشرين والجنود والإقطاعيين الجدد من أصحاب الأراضي، والتأكيد على تقديم الجزائري وأسلوب عيشه وتدينه وتقاليده على أنه أسلوب تخلفيٌّ غير حداثي، وأن الأهالي مستعدون وبشكلٍ فطريٍّ لفعل أيّ شيءٍ للإضرار بالفرنسيين "الطيبين"، ومن أمثلة ذلك نجد الفيلم التسجيلي الروائي "العاصفة"، والذي أخرجه فيرمان جيميي[1]، والذي يرصد مسار رجلٍ فرنسي تختفي ابنته في ظروف مشبوهة مع أحد أعدائه من الأهالي، لتبدأ في وقت لاحقٍ عملية ابتزاز بالسلاح والمتاجرة به وسط أجواء عاصفة وطقس بارد جدا، أين شكّل هذا الفيلم المتأرجح بين التسجيليّ والخياليّ نقطة انعطافٍ هامة في تطور صورة الرجل الجزائري وانتقاله من كينونته البائسة والحزينة إلى شخص قادر على المقارعة والمواجهة وأن يكون نِداً للمعمر الفرنسي، وبالتالي خروج الرجل الجزائري من "دائرة الوهم" نحو "ضرورة" تقديمه كرجل وكإنسان مختلف، رغم اضطرار صُناع

[1] عيسى شرايطية، **الريف في السينما الاستعمارية، الصورة والاديولوجيا**، نفس المرجع ص 120

العمل إلى تقديم الرجل الفرنسي كشخص عاطفي تمّ التغرير بابنته الشابة، وأنّ عليه تقديم تنازلات لصالح "عدوٍّ غير متوقعٍ ضمن أجواء عاصفةٍ، عبر تقديمه شُحنة أسلحةٍ لطالما شكّلت محور قوته وتفوقه على الجزائري، ليؤكد هذا الفيلم مجددًا خروجه عن عباءة التسجيليات التقليدية التي تناولت هذا الموضوع وفتحه نافذةً لطالما أحكمت السلطات الفرنسية غلقها، لتليها بعد ذلك سلسلة أفلام تسجيلية أخرى إلى غاية ثمانينيات القرن الماضي، تناولت أو استحضرت في مجملها الرجل الجزائري ضمن سياقٍ مختلف عما عُهد سابقاً، وإن كان أغلبها ذو طابع سياسي اجتماعي مرتبط بذكرى احتلال الجزائر والتحول السيسيوثقافي للرجل الجزائري بُعيد الاستقلال وكيف بات يعيش تحت سلطة جديدة (سلطوية سياسياً، اشتراكية اقتصادياً، مُحافظة اجتماعياً)، إضافة إلى جنوح أغلب الوثائقيات الجديدة إلى "*ضرورة*" تقديم الرجل الجزائري والقيام بعملية نقدية (ليست سلبية بالضرورة) لواقعه الجديد وتقييمه وفهمه وبالتالي الإحاطة به، ومن أمثلة ذلك نجد فيلم "الصين مازالت بعيدة"، و"قدائي"، وكذا فيلم "حرب دون اسم" (1991) والتي لم تنظر إلى الجزائري نظرة *دونيةً* بقدر ما كانت نظرة *نقدية* لذلك *"الآخر"* الذي كان منذ عقود قليلة جزءًا من *"الذات"*، مع ضرورة الإشارة إلى نقطة بالغة الأهمية تتلخص في أنّ حضور الرجل الجزائري انتقل من الحضور الكمي الكثيف وبطريقة مكررة (كليشيهات)، نحو حضورٍ نوعيٍ كيفيٍ متعددٍ لكن بقدر أقلّ بكثيرٍ مقارنة بالعدد الإجمالي للأفلام التسجيلية الفرنسية المُنتجة، وذلك لتعدد مواضيع الوثائقيات الفرنسية وتوسّع دائرتها مع مرور الزمن وتطور محتواها بما يتماشى مع تطورات ورغبات الجمهور الفرنسي المُتطلبّ جداً والانتقائي بطبعه، والذي خرج من جيل عاصر حرب الجزائر نحو جيل شاب مختلف له اهتمامات أوسع بكثيرٍ من تلك التي كانت عند الرعيل الأول من صناع الافلام التسجيلية أو الجيل السابق من المشاهدين.

المطلب الخامس: الأفلام التسجيلية الفرنسية في عهد الأنترنت

يشير ويليام في كوستانزو إلى أن السينما عمومًا اضطرت في مرحلة ما إلى إعادة اكتشاف ذاتها خاصة مع الانتشار الرهيب لشبكة الأنترنت والانتقال من التعرض التقليدي للمحتوى إلى تطويع المنصات الرقمية لهذا الغرض، وقد ضرب كوستانزو مثالاً بفرنسا التي انتقلت من تمويلٍ

حكومي في أغلب أعمال السينمائية المقدمة (إما تمويلا كاملا أو عبر نظام الإعانات والصناديق المختلفة)، إلى البحث عن مصادر تمويل أخرى تمنحها استقلاليتها التامة وتسمح لها بمعالجة المواضيع التي تريد أن تختبرها، خاصة في كون التشريع هناك كان يُحابي ما يعرف بـــ "السينما الوطنية" في شكلها البسيط والتقليدي جدا، وهو أمرٌ رفضه الجيل الشاب وتمرد على ما سار عليه آباؤهم، ولحقها في ذلك التوجه كلٌّ من ألمانيا وكوريا الجنوبية والبرازيل[1]، خاصة مع الفرص غير المحدودة التي تمنحها التكنولوجيا اليوم، من برمجيات ووسائل إنتاجٍ وإنجازٍ، والقفز على الرقابة بمفهومها الشامل، وتعدّ هذه الاستقلالية في المواضيع (عن طريق الاستقلال في التمويل)، بمثابة تحقيق نبوءة نادى لتحقيقها موزع العروض المسرحية والفوتوغرافية (ولاحقا السينمائية) الفرنسي الأول والأشهر لويس جاك ماندي داغير، وهو الذي كثيرا ما شجّع عروض الديوراما المستقلة[2]، والتي يبدو أنها وجدت لها موطئ قدم بفضل شبكة الأنترنت.

إنّ هذا المدخل حول الاستقلالية التي تمنحها شبكة الانترنت ودورها في حرية المخرج في معالجة مواضيعه في الأفلام التسجيلية يؤكد على الأهمية الكبيرة *لحرية الفكرة* بعيدًا عن الضغوط المادية المالية، على أن لا تُنْجز هذه الأفلام تحت مبدأٍ دونكيشوتيٍّ*، فإذا كانت التكنولوجيا قد مسّت الأعمال الدرامية الروائية أولا، فقد كان من الطبيعي أن تنتقل هذه الحركية الإلكترونية إلى باقي الفنون البصرية المرتبطة بالشاشة الصغرى والكبرى، كنتيجة للمؤهلات الفنية والجمالية التي وفرتهما التقنية، ومثلما حصل مع الفيلم الروائي، فقد بحث الفيلم التسجيلي سُبل خروجه من "حصار" النخبوية التي رافقت ظهوره لعقود، وزاد هذا الطموح أكثر مع ظهور الدعائم والوسائط الجديدة، وانتشار الأجهزة الذكية، فتزايدت فرص الأفلام الوثائقية في الوصول إلى المشاهدين في

[1] ويليام في كوستانزو: **السينما العالمية من منظور الانواع السينمائية**، ترجمة زياد إبراهيم، هنداوي للنشر والتوزيع، القاهرة، 2019، ص ص 27 28

*عبارةٌ شائعةٌ مقتبسةٌ من **رواية دون كيشوت** للكاتب الإسباني ميغيل دي ثربانتاس، والتي تتناول قصة كهلٍ مخبولٍ يخلق عدوًا وهميًا لتحقيق مجدٍ غير مستحق، عبر محاربة "طواحين الهواء" لأنها في نظره شياطين متخفية، بغية الحصول على مكانةٍ اجتماعية مرموقة تعطيه لقب "الدون" (والتي تعني السيد المغوار)، وتطلق هذه العبارة ***اليوم*** على كل من يخلق أعداءً وهميين يُحقق عليهم نصراً مبتذلاً للظهور بمظهر البطولة، ولا يعي غالبا أنّ الجميع يعرفون حركاته الساذجة الشقية هذه ويسخرون منها في غيابه، فيقال "فلان يحارب طواحين الهواء"، أو "لفلان خرجاتٌ دونكيشوتية". وقد صدرت الرواية المكتوبة في القرن السابع عشر في عدة ترجمات، أفضلها وأكملها في اللغة العربية تلك التي ترجمها المفكر عبد الرحمن بدوي في 1100 صفحة والصادرة عن دار المدى في بغداد. (الباحث).

[2] خالد أقلي: **السينما والجذور**، إصدارت المجلة العربية، الرياض، 2014، ص 13

أرجاء العالم، واستثمارا للتطور الرقمي الذي وُظفت إمكانياته من أجل الاقتراب أكثر من الفئات الاجتماعية المختلفة، والمستويات الفكرية المتنوعة[1].

وفي نفس السياق، يشير شاكر عيادي إلى فكرة أن غالبا ما تتسبب طبيعة الفيلم الوثائقي في جدالات، خاصة أثناء المنعطفات الكبرى للتطورات التكنولوجية واختراعا أدوات جديدة في صناعة الأفلام، وعن علاقة الفيلم الوثائقي بالواقع، والتي ما انفكت تخرج إلى السطح من حين إلى آخر. فقد تعوّد متلقي الفيلم الوثائقي منذ بداية السينما على قبول النص الوثائقي دفعة واحدة، في مكان واحد، وبنفس الطريقة "الخطية" التي ارتآها المنتج. لكن مع تطور التقنيات الجديدة وبروز المبدعين القادرين على التحكم في الوسائط التقنية الحديثة، سيما الإنترنت، بات من المهم إعادة النظر في الفيلم الوثائقي كعمل متكامل موجود في مكان واحد، تتم صياغته من طرف مجموعة مترابطة، ويتم تقديمه كما ورد نصا متماسكا وله بداية ومتن ونهاية. لأن الاختراقات الحديثة في مجال تكنولوجيا الاتصال تحتم إعادة النظر في مفهوم الفيلم التسجيلي من زوايا مختلفة: مثل تمثيل الواقع، تطور الأسلوب، وطبيعة التأليف[2].

صحيحٌ أنّ جميع وسائل الإعلام استفادت من الثورة الرقمية، لكن الفيلم التسجيلي كان الرابح الأكبر فيها على ما يبدو، بدءًا من فرض نفسه كنوع سينمائي وتلفزيوني، وصولا إلى آلية صنعه وإنتاجه وتسويقه، بعد أن كان هامشيا عقودا طويلة. فالفيلم التسجيلي بات أكثر مرونة بالنظر إلى الإمكانيات التي وفرتها له التقنيات الجديدة.

فاستخدام الكاميرات ومعدات الصوت المحمولة، مكّن صانعي الفيلم التسجيلي من تجربة أساليب مبتكرة في توثيق اللحظات الاجتماعية والتاريخية للعالم، ما ساعد على تنشيط الاهتمام بهذا النوع السينمائي في أوساط الجيل الجديد من الممارسين لهذا الفن وأعادت تقديم إمكانياته للجمهور الشاب[3]. حتى أن مؤسسة خدمات البث الأمريكية *public broadcasting service*،

[1] مجموعة مؤلفين: **الفيلم الوثائقي في مئويته الثانية**، الدار العربية للعلوم ناشرون وقناة الجزيرة الوثائقية، بيروت/الدوحة، 2015، ص 238

[2] مجموعة مؤلفين: **الفيلم الوثائقي العربي- محاولة في التأسيس**، الدار العربية للعلوم ناشرون وقناة الجزيرة الوثائقية، بيروت/الدوحة، 2011، ص 357

[3] مجموعة مؤلفين: **الفيلم الوثائقي – مقاربات جدلية**، الدار العربية للعلوم ناشرون وقناة الجزيرة الوثائقية، بيروت/الدوحة، 2011، ص 182

التي تركزّ حصراً على البث الإذاعي والأمريكي وصفت التسجيليات عبر الشبكة بأنها "مقاربة ثورية لتلقّي الأفلام التسجيلية".[1]

وفوق ذلك، فإن العلاقة بين الوثائقي والتقنيات الرقمية، أصبحت تُوفّر إمكانية تحولٍ متزايد ودائم في الجوانب الأساسية للثقافة الوثائقية، أهمها التحول في جوهر التلقي ذاته، بتحويل عناصره إلى ملفات داخل الحواسيب يمكن الوصول إليها واستخدامها في أي وقت، وكذلك إمكانية توزيعها وتطويعها لمجموعة متنوعة ومتباينة من الغايات. بل إن التقنيات الجديدة دفعت أيضا صانعي الأفلام الذين يعملون بطريقة تقليدية إلى تجريب وسائل التكنولوجيا الرقمية القائمة علي التقاط المشاهد وتصويرها واستخدام خامات جديدة من تقنيات ما بعد الإنتاج.

لقد توسعت ثقافة إنتاج الفيلم التسجيلي نفسها اليوم بفضل الفضاءات الرقمية المُنشأة والتي طالت عملية الإخراج نفسها، وعملية التلقي التي اتسمت أحيانا بالسلبية، فعبر عولمة التكنولوجيا، استفاد كلّ من المحترفين والهواة في صناعة تسجيلياتهم، وهي الاستفادة التي ظهرت خصوصا بفضل استخدام الـــ DVD والشبكة العالمية باعتبارهما وسيطًا إعلاميا هاما، فضلا عن استخدام هذه الوسائط كسبلٍ جديدة للتسويق بشكل مباشر عبر مواقع التواصل الاجتماعي تحديداً، مع تسجيل نوع من التداخل بين ما هو وثائقي تقليدي، وبين ما هو رقمي بحت رغم إدراجهما معا تحت تسمية "الفيلم التسجيلي الرقمي". وهي "الرقمية" التي توفر القدرة على تغيير طبيعة تلقي الوثائقي وجمالياته، وأشكال المشاركة وممارسة التلقي، بالاضافة إلى ظهور توسع عالمي لثقافة الفيلم التسجيلي ومدى ارتباطه بالجوانب الاجتماعية والسياسية والتاريخية الأخرى[2].

[1] Gerda Cammaer, Blake Fitzpatrick, Bruno Lessard: **Critical Distance in Documentary Media** , ed Palgrave Macmillan , London, 2018, P313 ترجمة الباحث

[2] مجموعة مؤلفين: **الفيلم الوثائقي – مقاربات جدلية**، مرجع سبق ذكره، ص183

خلاصة الفصل

لقد مرّت الأفلام التسجيلية عمومًا، وفي فرنسا تحديداً –الموطن الرئيسي لها– بمحطاتٍ مفصلية، أدّت إلى نضوجها وتنوع مواضيعها وجودة صورتها، ونجاحها في تأسيس مدرسةٍ محليةٍ خاصة بها وصلت عبرها إلى العالمية، وحاولت من خلالها مسّ جميع المواضيع، والوصول إلى مختلف الأقطار، والتي كان للقطر الجزائري حضورٌ معتبر فيها على مدار قرن من الزمن يمثّل عمر هذه الصناعة، أين تراوح فيها هذا الحضور بين التقدير والاستصغار، وبين الجدة والإبتذال في الطرح، وبين الندية والوصاية، وصولاً إلى الزمن الحالي الذي بات يُنظر فيه إلى الجزائر كـــ"آخرٍ" يستحق إعادة الاكتشاف والفهم من خلال أكثر من 250 فيلماً تسجيليًا استحضر الجزائر شعباً وأرضاً، وانتقلت فيها هذه التسجيليات من كونها أداةً حكومية عسكرية لبث الدعاية إلى وسيلة جادة لمناقشة القضايا الجزائرية وبناء الآراء العامة حولها.

أمّا اليوم، وإن كان حضور الجزائر قد بدأ بالانحسار من دائرة اهتمام المخرجين التسجيليين الفرنسيين فإنّ الجزائر مازالت حاضرة وبقوة عند المخرجين الفرنسيين من ذوي الأصول الجزائرية المنحدرين من أبناء الرعيل الأول من المهاجرين ممن يفضلون كثيراً مناقشة الحضور الجزائري في فرنسا أو العكس، من زوايا الذاكرة والهوية وصراع الأجيال والاغتراب وعولمته وغيرها، على عكس التسجيليين الفرنسيين المعاصرين الذين أُتخموا من زوايا المعالجة هذه وباتوا يميلون إلى النظر إليها من زوايا أخرى (*كالسياحة مثلا التي تدخل ضمن أهداف دراسة الباحث*)، رغم تسجيل انحدارٍ كميّ جليّ في حجم التسجيليات المكرسة للجزائر، عكس الروائيات التي مازالت الجزائر حاضرةً بقوة فيها.

الفصل الرابع : السياحة وصناعتها

وتطوّر الفعل السياحي في الجزائر

تمهيد

باتت السياحة اليوم، واحدةً من أهم الأنشطة الإنسانية والثقافية والاقتصادية، باحتلالها مكانةً هامةً في أوساط المجتمعات الحديثة أو تلك السائرة في طرق النمو، وغدت لاعباً محورياً في عملية خلق الثروة وتدعيم اقتصاديات الدول، وبديلاً ناجعًا للدول التي لا تمتلك مواردَ طبيعيةً أو نسيجاُ صناعياً وزراعيًا قوياً قادرًا على ملء خزائنها العمومية، كما تبرز قيمتها مع دورها بالغ الأهمية في ضمان تجربة حياتية حياة ماتعة سواءً للفرد السائح أو للفرد المشتغل في قطاع السياحة.

وسنحاول في هذا الفصل التقرّب أكثر من مفهوم السياحة وضبط تعريفها، والتعرف على تاريخها منذ نشأتها إلى غاية الزمن المعاصر الذي بات يشمل كذلك السياحة الإلكترونية، وصولاً إلى معرفة عناصر السياحة وأنواعها، وأثرها الاقتصادي المتعاظم، لنعرّج بعدها على الفعل السياحي في الجزائر ونحاول أن نتعرّف أكثر على عوامل الجذب السياحي عندنا، ومحاولة تفكيك أسباب تأخّر هذا القطاع الحيوي، والاقتراب من أهم الاستراتيجيات الحكومية المتبنّاة في هذا الصدد، وكذا التعرف على بعض الحلول التي يمكن القيام بها لتحقيق النهضة المنشودة في هذا القطاع والترويج له عند السائح الغربي المعروف بانتقائيته الشديدة، والتعرف على أهم الوسائل الترويجية التي يمكن الاعتماد عليها، والتي يمكن للأفلام التسجيلية غير الروائية ذات الطابع السياحي أن تكون واحدةً منها.

المبحث الأول: مدخل للسياحة

المطلب الأول: تعريف السياحة

يقول جيرالد جيبيلاتو *Gérard Guibilato* الخبير والكاتب السويسري المتخصص في السياحة "إنّ أول صعوبة لمن يريد دراسة السياحة هو تعريفها"[1]، فقد تعدّدت التعريفات التي وضعها الباحثون والخبراء للسياحة بتعّدد المدارس التي تبنّت تعريفها، والهيئات التي تصدّت لضبطها، لكن الأكيد هو أن مصطلح السياحة يعود لكلمة "*Tour*" المشتق من المفردة اللاتينية "*Torno*" التي تعود جذورها إلى العام 1643، وقد تمّ استخدام مفهوم *TOURISM* لأول مرة للدلالة على السفر أو التجوال من مكان لآخر، ويتضمن هذا المفهوم حسب مصطفى كافي كلّ المهن التي تُشبع الحاجات المختلفة للمسافرين، في حين يرى بعض الباحثين أنّ مصطلح السفر أو الترحال "*TRAVEL*" يمكن أن يُعتبر بدوره سياحةً متى ما كان مؤقتًا وغير إجباري، بحيث لا يكون فيه بحثٌ عن عملٍ أو نشاطات ربحيةٍ[2]، وهو المصطلح الذي يقابله في اللغة العربية، لفظ "السياحة" الذي يعني التجوال، وكل من "ساح في الأرض" فقد ذهب وسار على وجهها.

أمّا الباحث الألماني فيغنر *Vegener*، فيعرفها على أنها جميع أشكال السفر والإقامة للسكان غير المحليين، وهو التعريف التي يتماهى مع ذلك الذي وضعه روبنسون *Robinson* الذي يعرّفها على أنها انتقال الأفراد خارج الحدود السياسية للدولة التي يعيشون بها، لمدة تزيد على أربعة وعشرين ساعة على الأقل (يوم)، وتقلّ عن عام واحد (365يومًا)، على أن لا يكون الهدف من وراء ذلك الإقامة الدائمة أو العمل أو الدراسة أو فقط عبور الدولة الأخرى (ترانزيت)[3]، وإن كان لا يفوتنا التنويه إلى كون تعريف فيغنر هذا هو نفسه الذي تعتمده

---

[1] Gérard Guibilato. **Econimie touristique**. Ed Delt ET spes ; paris.1983.p10 ترجمة الباحث

[2] مصطفى يوسف كافي: **أخلاقيات صناعة السياحة والضيافة**، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2014، ص 22

[3] مصطفى يوسف كافي: **أخلاقيات صناعة السياحة والضيافة**، نفس المرجع، ص 25.

منظمة الأمم المتحدة الذي كان أحد خبرائها، إلا أنه يُعاب عليه اقتصاره على السياحة الدولية أو الخارجية فقط، وإهماله لجميع أشكال السياحة الداخلية.

وقد بدأت المحاولات الأولى لتعريف السياحة كظاهرةٍ مستقلة، لها مقوماتها الخاصة في ثمانينات القرن الماضي، إلاّ أنّ عديد المصادر تشير صراحة إلى كون أول تعريف محدد للسياحة لا يمكن له أن يكون أبعد من عام 1905، حين عرّفها الألماني جوبير فرويلر بأنها "ظاهرة من ظواهر العصر التي تنبثق من الحاجة المتزايدة إلى الراحة وإلى تغيير الهواء وإلى مولّد للإحساس بجمال الطبيعة ونمو هذا الإحساس، والشعور بالبهجة والمتعة من الإقامة في مناطق لها طبيعتها الخاصة، ونمو الاتصالات بين شعوب والأوساط المختلفة من الجماعات الإنسانية"، وعلى نفس النسق تبعه الاقتصادي النمساوي شوليرن شراتنهوفن بعدها بسنوات قليلة، وتحديدًا في عام 1910 حين وصفها بأنها "مجموع الظواهر ذات الطابع الاقتصادي بالدرجة الأولى التي تترتب على وصول المسافرين إلى منطقة أو ولاية أو دولة معينة، وإقامتهم فيها، ورحيلهم عنها، وهي الظواهر التي تترابط بالتبعية"[1]، وهو التعريف الذي يصفه الأستاذ بيرنيكير من معهد الأبحاث السياحية بجامعة فيينا بأنه مُرْضٍ تمامًا لأنه يقرر الواقع الحاسم للسياحة في تطورها كعاملٍ اقتصاديٍ محوري.

أما تعريف الثنائي بوركات وميدلك *Medlik & Burkart*، فنصّ على أنّ السياحة هي عملية استخدام محدّدٍ لوقت الفراغ وأشكال الإستجمام، وأنها تشمل معظم أشكال السفر، ضمن حركة مؤقتة للسكان نحو مناطق معينة خارج نطاق سكناهم وإقامتهم الدائمة، وتشمل السياحة جميع النشاطات التي تُمارس في المناطق المستهدفة وكذلك جميع الخدمات والتسهيلات التي تمّ توفيرها لممارسة هذه النشاطات، حسب الباحث ماثيسون *Mathieson*.[2]

وفي نفس السنة التي وضع فيها شراتنهوفن تعريفه، أي 1910، نشر إدمون بيكر الأستاذ بجامعة بروكسل البلجيكية بحثاً مطولاً بعنوان "صناعة المسافر"، وصف فيه هذه الصناعة بأنها "مجموع الأجهزة ونظام عملها، ليس فقط من وجهة نظر الشخص نفسه الذي ينتقل من

[1] محسن ميلاد الترهوني: **السياحة البيئية و التنمية المستدامة**، دار الحرم للتراث، القاهرة، 2008، ص 17

[2] مصطفى يوسف كافي: **أخلاقيات صناعة السياحة والضيافة**، مرجع سبق ذكره، ص 25

مكان إلى آخر (المسافر)، ولكن بصفة رئيسية من وجهة نظر أولئك الذين يلتقى بهم في البلاد التي ينتقل إليها حاملاً محفظة نقوده، فيستفيدون مباشرة منها كالفندقيين مثلاً، أو بطريقٍ غير مباشر عبر ما ينفقه لإشباع حاجاته سواءً كانت لطلب العلم أو المتعة"[1].

فالسياحة إذاً، هي مجموع الظواهر والعلاقات التي تنجم عن تفاعل السائحين وممولي الأعمال والحكومات المضيفة والمجتمعات المضيفة في عملية اجتذابٍ وضيافةٍ لهؤلاء السائحين والزائرين، حسب تأكيد المشاركين في "المؤتمر الدولي للسفر والسياحة" والمُنعقد في أوتاوا بكندا عام 1991 بالشراكة مع المنظمة السياحية العالمية *WTO* والذين لخّصوها بأنها "أنشطة الأفراد والمسافرين والمقيمين في أماكن خارج موطنهم أو بيئتهم المعتادة لمدةٍ معلومةٍ لا تزيد عن سنة متعاقبة لقضاء أوقات الفراغ أو بعض الأعمال أو أغراضٍ أخرى"[2].

وعلى هذا الأساس، وضع ماكنتوش *Mcintosh* سنة 1984 ضبطاً لمفهوم السياحة بأنها "نظامٌ يضم مجموعة الظواهر والعلاقات المكانية الناجمة عن عمليات التفاعل بين السياح وعناصر الجذب، والمجتمعات المضيفة، وذلك بهدف استقطاب السياح"، بحيث نلاحظ أنّ هذا التعريف يركز على ثلاثة عناصر مهمة في صناعة السياحة ضمن نظامٍ مفتوحٍ يتألف من عناصر تتفاعل مع بعضها البعض بعلاقات متبادلة التأثير وهي: العنصر البشري ويشمل السياح أساساً، العناصر الجغرافية وتشمل بلد السائح الأصلي والدولة التي يتوقف عندها السائح أثناء زيارته وجهة القصد النهائية، والعنصر السياحي بجوانبه الاقتصادية والثقافية.[3]

إذاً، وبعملية جردٍ متعمقة، يمكن أن نلاحظ أنّ التعريفات المبكرة للسياحة ركزت على البعد المكاني، أين كان يُنظر للشخص الذي ينتقل من موقع سكنه إلى موقع آخر على بعد مسافة محددة على أنه سائحٌ بالضرورة، على أنّ السياحة إرتبطت حينها كمفهومٍ بالمسافة التي يقطعها المسافر من مكان إلى آخر، كما أنّ الشركات السياحية على بساطتها في المراحل المبكرة من نشوء السياحة كانت تعتبر السياحة مجرد حركة تنقل أشخاص يرغبون بأداء مهامٍ محددة،

[1] محمود كامل: **السياحة الحديثة – علما وتطبيقا**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د س ن ، ص 13

[2] محمد ميلاد الترهوني، **السياحة البيئية و التنمية المستدامة**، مرجع سبق ذكره، ص 17

[3] ابراهيم خليل بظاظاو: **تخطيط وتطوير المواقع السياحية في الاردن وتسويقها باستعمال نظام المعلومات الجغرافي**، اطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الجغرافيا، كلية الدراسات العليا جامعة الأردن، عمان، 2006، ص 61، 62

ضمن المفهوم الذي وضعته مفوضية السياحة الوطنية الأمريكية للموارد، والمعروفة اختصاراً بـــ *USNTRRC*، حين اعتبرت السياحة (آنذاك) "نشاطًا ينتقل من خلاله الفرد مسافةً لا تقل عن 50 ميلاً، باستثناء النشاط الذي ينطوي على ذهاب الفرد إلى مكان عمله"[1]، في حين أن فترة المكوث أو المصاريف المترتبة عن هذا الانتقال من مكان إلى آخر فلم تأخذها المفوضية بعين الإعتبار.

أما التعاريف المعاصرة للفعل السياحي، وأكثرها انتشارًا بين الخبراء والمختصين، فنجد تعريف هيئة السياحة البريطانية عام 2000، والتي عرّفت مكان الجذب السياحي على أنه "المقصد الدائم للرحلات السياحية، والذي يهدف في الأساس إلى استضافة جميع الزوار –سواءً كانوا من زوار اليوم الواحد أو الزوار المقيمين– كمكانٍ تُمارس فيه أنشطة ترفيهية وتعليمية، ومنفذاً للبيع بالتجزئة، ومكانا لمشاهدة الأحداث الرياضية والأفلام والعروض المسرحية، ويتردّد عليه زوارٌ من جميع الفئات دون حجز مسبق"[2].

غير أن هذا التعريف ورغم شهرته الواسعة، إلا أنه نال قسطه من النقد الحاد، والذي جاء أساساً من الخبير البريطاني ستيفنز، أحد محللي صحيفة "تحليل السياحة والسفر"، فانتقد هذا التعريف بقوله أنه يكشف لنا عن "نظرةٍ محدودةٍ وقصيرة المدى لا تُعبّر عن حال قطاع الجذب السياحي، لأنه تجاهل عنصراً أساسياً مؤثراً على قطاع الجذب السياحي، وهو *طلب* المستهلك الذي يتغير باستمرار.

أما على مستوى الهيئات والمنظمات الدولية للسياحة، فيستحضرنا تعريف "الأكاديمية الدولية للسياحة" التي تعرّف السياحة بشكل مقتضبٍ على أنها "اصطلاحٌ يطلقُ على رحلات الترفيه وكل ما يتعلق بها من أنشطة وإشباعات لحاجات السائح"، في حين أنّ "المجلس الفرنسي الأعلى للسياحة" يراها "نشاطاً يشمل جميع الأنشطة الإنتاجية والإستهلاكية الناتجة عن

[1] ابراهيم خليل بظاظاو: **الجغرافيا السياحية – تطبيقات على الوطن العربي**، دار الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص 25

[2] جون سوار بروك: **فن تنمية وادارة اماكن الجذب السياحي**، دون اسم مترجم، دار الفاروق، الجيزة، 2014، ص 15

التنقل خارج مكان الإقامة ليلةً واحدةً على الأقل وذلك بغرض الترويح عن النفس، والأعمال، والعلاج والمشاركة في أنشطة مهنية، أو رياضية أو دينية".[1]

وبالنظر إلى السياحة من منظور اقتصادي، فإنها تمثل قطاعًا إنتاجيا مهما له دوره في زيادة الدخل القومي وتحسين ميزان المدفوعات، ومصدرًا للعملات الصعبة، وفرصةً لتشغيل الأيادي العاملة، وهدفا لتحقيق برامج التنمية (وهي النقاط التي سيتم التعمق فيها أكثر لاحقًا).

أمّا من منظورٍ اجتماعيٍ وحضاريٍ، فإنّ للسياحة جوانب ثقافية وحضارية تتمثل أساسًا في ربط جسور التواصل بين الثقافات والمعرفة الإنسانية بين الأمم والشعوب، وتحصيلاً طبيعيًا لتطور المجتمعات السياحية وارتفاع مستوى معيشة الفرد، وإشباع رغبات السياح في زيارة مختلف الأماكن والتعرف على تضاريسها.[2]

وعلى العموم يمكننا ختم تعاريف السياحة بإيراد النظرة الاستشرافية التي وضعها الألماني جوبير فريلر *Guyer Freuller*، عام 1905 بأنها "ظاهرة من ظواهر العصر التي تنبثق من الحاجة المتزايدة للحصول على الراحة، والإستجمام، وتغيير الجو، والإحساس بجمال الطبيعة وتذوقها، والشعور بالبهجة والمتعة في الإقامة، في مناطق ذات طبيعة خاصة، كثمرة لتقدم وسائل النقل". وعلى الرغم من اقتصار هذا التعريف على الجوانب الإنسانية والنفسية فقط، وإهماله للجوانب الاقتصادية والثقافية الأخرى، إلا أنه شكّل اللبنة الأساسية لتعريف هيرمان فونشوليرون *Von-Sholleron* عام 1910 والذي عرفها بأنها "الاصطلاح الذي يطلق على كل العمليات المتداخلة وخصوصا العمليات الإقتصادية المتعلقة بدخول الأجانب وإقامتهم المؤقتة، وانتشارهم داخل حدود منطقة معينة، ترتبط بهم ارتباطًا مباشرًا"[3]، فهي بالأساس عملية اجتماعية ثقافية واقتصادية حسب ليكور يس، مدير عام الجمعية الوطنية البريطانية

[1] فؤاد بن غضبان: **السياحة البيئية المستدامة بين النظرية والتطبيق**، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2015 ، ص 34

[2] مصطفى يوسف كافي: **السياحة البيئية المستدامة – تحدياتها و آفاقها المستقبلية**، دار رسلان للطباعة النشر، دمشق، 2014، ص 22

[3] طه أحمد عبيد: **مشكلات التسويق السياحي – دراسة ميدانية**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2010 ، ص 118

للسياحة والعطلات، كونها "جزءًا من الاقتصاد القومي المستفيد من استضافة المسافرين الذين يزورون أماكن خارج المواطن التي يقيمون أو يعملون بها".[1]

فالسياحة إذأ، نشاطٌ اقتصادي يهتم باستقبال وإقامة السياح الوافدين من مقار إقامتهم الدائمة، من أجل المتعة والراحة لفترة زمنية محدودة، ويركز هذا النشاط الإنساني الاقتصادي على ثلاثة عناصر تضم كلاّ من:

1. الحركة، ويُقصد بها حركة السياح نحو المواقع السياحية عبر وسائل النقل المختلفة.
2. الاستقرار لفترة زمنية معينة ومعلومة داخل الموقع السياحي.
3. النتائج الاقتصادية والاجتماعية المترتبة عن العنصرين السابقين.[2]

إنّ السياحة نشاطٌ يحوي عمليتي *إنتاج واستهلاك*، تُحتّمان تنقلاتٍ خاصة بها خارج مقر الإقامة الأصلي لليلة واحدة على الأقل، إمّا للتسلية أو التداوي، أو عقد وحضور اجتماعات، أو زيارة المقدسات الدينية والتجمعات الرياضية، حسب جون ميشال أومور Jean–*michel Hoemer*، مسؤول المجلس الأعلى للسياحة الفرنسي ومقره باريس.[3]

وفي تعريفنا الإجرائي، يمكن أن نقول أنّ السياحة هي مجموع تلك الأنشطة التي يقوم بها الفرد خارج الحدود الجغرافية لمدينته من أجل تغيير الأجواء والترفيه أو العلاج والحصول على الراحة لمدة زمنية محدودة ومعلومة، بشكل فردي أو مع العائلة أو الأصدقاء، والتي تسمح له باكتشاف مناطق جديدة واختبار خبرات جديدة قد لا تكون متاحة له في مقر إقامته.

ومن المهم جدا التعريج على مفهوم **السائح**، الذي ارتبط تعريفه بتعريف صناعة السياحة، فكان السائح بمثابة المدخل لتعريف صناعة السياحة من خلال ما يقوم به السائح من نشاطٍ عبر حركته المؤقتة خارج محل إقامته المعتادة، حيث نصّت منظمة الأمم المتحدة عام 1937 على

---

[1] محمد خطاب: **الإعلام السياحي والعلاقات العامة**، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص 45

[2] ابراهيم خليل ابراهيم بظاظو: **تطوير المواقع السياحية في الأردن وتسويقها باستخدام نظام المعلومات الجغرافي**، مرجع سبق ذكره، ص 59

[3] فؤاد حاج عبد القادر: **اهمية المزيج التسويقي في ترقية الخدمات السياحية دراسة حالة على فندق الزياتين بتلمسان**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في العلوم التجارية، كلية العلوم الاقتصادية والتسيير والعلوم التجارية، جامعة ابي بكر بلقايد تلمسان، ، 2010 ص 79

تعريف السائح بأنه "ذلك الفرد الذي يسافر لمدة 24 ساعة أو أكثر إلى بلد غير الذي يقيم فيه عادة"[1].

وقد أُعيد تعريف السائح خلال المؤتمر الدولي للسياحة 1963، حين اعتبر السائح "كلّ شخصٍ يزور بلدًا غير البلد الذي يقيم فيه على وجه الاعتياد لأي سبب من الأسباب، من غير قبول وظيفة بأجرة في الدولة التي يزورها".[2]

فهذا التعريف يركز على أنّ أي شخص ينتقل إلى فضاءٍ جغرافي آخر بعيدًا عن مقر إقامته ويتقاضى بدلاً ماديًا معروفًا فهو عاملٌ أو موظف ولا يمكن أن يكون سائحًا، فالسائح هو من يعطي بدلاً ماديا لا من يُعطى له هذا البدل.

المطلب الثاني: تاريخ السياحة

تتباين التنظيرات الغربية الكثيرة حول نشأة السياحة أو ضبطها بزمن معين أو ظرف محدد، لكن الخبير السياحي "شمولر جوستاف" يقول بأنّ منشأ السياحة هو من منشأ الإنسان نفسه، وأنّ حاجات الإنسان الغريزية من طعام وأمن هي التي دفعته أساسا للسفر والترحال، حين بدأ بالبحث عن مناطق توفر له ذلك، إضافةً إلى رغبة الإنسان في التغيير المؤقت لمكان إقامته، أو ما نسميه اليوم "السياحة"،[3] للراحة أو النقاهة أو الابتعاد المؤقت عن روتينه.

وإذا كانت الباحثة دانيال بيليت تصرّ على أنّ السياحة بمفهومها الواضح هي *نشاط غربي* بحت، وأوروبي بشكل أكثر تدقيقاً[4]، فإنّ هناك بضعة تقسيمات شهيرة تحدد المحطات الكبرى التي تطور فيها مفهوم السياحة وممارستها واتفق عليها كثيرون من المهتمين بالسياحة، والتي تُناقض في مجملها رؤية بيليت، وهي كالتالي:

---

[1] جليلة حسن حسنين: **اقتصديات السياحة**، منشورات جامعة الاسكندرية، مصر،2003، ص07

[2] مصطفى عبد القادر: **دور الإعلان في التسويق السياحي**، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص37 .

[3] عبود زرقين: **تعزيز دور الإعلام في تحقيق تنمية سياحية مستدامة**، ورقة بحثية مقدمة في المنتدى االسنوي السابع للجمعية السعودية للاعلام والإتصال حول الإعلام و الاقتصاد تكامل الادوار في خدمة التنمية 11و12 أفريل 2016 ، ص6 .

[4] Danielle Pilette et Boualem Kadri : **Le tourisme métropolitain renouvelé** ; presses de l'université Québec ; Montréal ; 2019 ; p21 ترجمة الباحث

حقبةٌ أولى تمتد زمنيًا منذ بدء ظهور الإنسان على وجه الأرض وإلى غاية 1840م، كانت وسيلة الانتقال خلالها بدائيةً، كالانتقال على القدمين أو باستعمال الدواب للسير في الطرق البرية، أو القوارب والسفن الشراعية الصغيرة في المسطحات المائية، وكانت أهداف تحرك وتنقل البشر في هذه الفترة تشمل:

- انتقال التجّار إلى الأسواق الجديدة داخل دولهم أو الدول المجاورة بغرض التجارة والعمل لبيع منتجاتهم البدائية.
- انتقال أعدادٍ كبيرة نسبيا إلى المعالم الدينية للأديان المختلفة، وذلك للحج وزيارة الأماكن المقدسة في مكة والمدينة للمسلمين، والقدس وروما للحجاج المسيحيين.
- تنقّل أبناء الملوك والأمراء للدراسة والتعليم في المراكز العلمية العالمية البعيدة.
- سفر الأغنياء إلى أماكن الاستشفاء في مياه العيون المعدنية مثلاً.
- سفر الأغنياء أيضا للتمتع بالطبيعة الساحرة والجو المناسب للإنسان طلبا للراحة.[1]

حقبةٌ ثانيةٌ تمتد من سنة 1840 إلى غاية 1914 م، وهي الفترة التي زاد فيها انتقال البشر باختراع القطار والسيارة وتطور سعة وسرعة هذه المركبات وتطور وسائل النقل البحري إلى السفن الكبيرة العملاقة وبدء تنظيم عمليات انتقال البشر، وانطلاق بعض الأفراد في استثمار واستغلال ظواهر انتقال البشر وتنظيم رحلات جماعية لهم، وكان أول من برز في هذه المضمار المستثمر الإنجليزي توماس كوك الذي أسّس أول شركة سياحية في العالم*، وقد نظّم كوك رحلاتٍ جماعية بالقطار داخل إنجلترا والدول الأوربية ثم رحلات بحرية نحو أمريكا، ووصلت خلالها شركة توماس كوك الى أبعد نقطة في العالم وتحديدا إلى ما يعرف ببلاد الشرق، ضمن رحلات طويلة كان يطلق عليها إسم *eastern land of bible*[2]. وبمثل هذه الرحلات بدأت المفاهيم الجديدة للسياحة الحديثة تتقولب، حيث تصدى منظمو الرحلات

[1] ماهر عبد الخالق السيسي: **مبادئ السياحة**، مجموعة النيل العربية، القاهرة، 2016، ص19

* أشهرت شركة تماس كوك السياحية البريطانية إفلاسها في صيف 2019، وأغلقت مقرها الرئيسي في لندن بسبب صعوبات مالية خانقة، بذلك انتهى عهد أقدم وكالة سياحية في العالم وأوسعها انتشاراً، وأثير جدل كبير حول نهايتها المأساوية هذه. (الباحث)

[2] ماهر عبد الخالق السيسي، **مبادئ السياحة**، مرجع سبق ذكره، ص 19

لمسؤولية تدبير وسائل السفر البرية والبحرية والانتقال من دول إلى أخرى وتدبير وسائل الإقامة والنقل داخل الدول التي تتم زيارتها وغيرها بطريقة احترافية غير مسبوقة.

حقبة ثالثة: تمتد من سنة 1914 حتى الآن، وكانت مرتبطة أساسًا باختراع الطائرة وتعميم استعمالها المدني بعدما كان استعمالها محصوراً في الأغراض الحربية خلال الحرب العالمية الأولى التي انتهت عام 1919 م، فبدخول الطائرة مجال النقل المدني وتطوّر سرعتها ووسائل الأمان بها أصبح لها الدور الأول في السياحة، وإن كانت وسائل النقل البحري قد حاولت الإبقاء على دورها في السياحة عن طريق سياحة البحر (*cruises*)، وصولاً إلى تكامل وسائل النقل (بري –جوي–بحري) معاً وانتهاء الحرب الثانية، واستباب الأمن وتطور المستوى المعيشي، والتي بدأ معها سفر الأفواج البشرية بأعدادٍ كبيرة في الانتشار، وبالتالي ظهور مفهوم السياحة بمفهومها الحديث، وأصبحت تعرف بـــ "صناعة السياحة"، وبدأت الدول والمنظمات العالمية وعلى رأسها الأمم المتحدة بالاهتمام بالسياحة كصناعةٍ لها أهميتها وعوائدها السريعة والضخمة، والتي رافقها كذلك ظهور باحثين ومختصين في النشاط السياحي وإخضاعه للبحث العلمي في الدول المتقدمة أساساً[1].

حقبة رابعة جديدة كلياً: نحو السياحة الإلكترونية : **e–Tourism**، أين تعود بداية استخدام مصطلح السياحة الإلكترونية إلى عام 1990 مع ظهور شبكة الويب للاستعمال المدني ودخول الإنترنت سوق التجارة العالمي، وازدياد مرتادي المواقع السياحية بفضل انخفاض تكاليف شراء الأجهزة الإلكترونية بمختلف أنواعها من أجهزة حواسيب محمولة وهواتف ذكية، رافقها التطور المطرد لأعداد مستخدمي شبكة الإنترنت بحوالي 3 ملايير مستخدم نشط نهاية الـــ 2015[2]، ما شجع الاستثمار في أنشطة السياحة الإلكترونية التي تسهل على السائح مشاهدة المكان السياحي الذي يود زيارته، وتقديم المعلومات المتعلقة بالمعالم السياحية له قبل زيارته الفعلية لها.

---

[1] ماهر عبد الخالق السياسي، **مبادئ السياحة**، مرجع سبق ذكره، ص 23

[2] موفق عدنان عبد الجبار الحميري ورامي فاح الطويل: **التسويق الاستراتيجي لخدمات الفنادق والسياحة توجه حديث متكامل**، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص ص 259 260.

وقد فرضت المتغيرات التكنولوجية في تقنية المعلومات والاتصالات صوراً حديثة للتعامل مع خدمات السياحة الإلكترونية، حيث أصبحت السياحة الإلكترونية في الوقت الحاضر ضرورة حتميةً لا يمكن لأي منظمة سياحية الاستغناء عنها، فمن خلال شبكة الانترنت استطاع العديد من السياح الحاليين والمحتملين الوصول إلى المعلومات التي يحتاجونها والأماكن التي يرغبون في زيارتها عبر أنحاء العالم من خلال الخرائط، الصور، ومعرفة أسعار الخدمة، الحجز وتأكيد الحجز، وعديد الخدمات المباشرة الأخرى، إضافة لذلك فقد وفرت التكنولوجيا الحديثة معلومات كافية عن الأماكن السياحية والقيام بحجز التذاكر وتسهيل الوصول إلى الأماكن السياحية من قبل الملايين من السياح في كافة أنحاء العالم بتكلفة أرخص وفي وقت قصير جداً.

وتؤكد التوقعات التي أجرتها منظمة الأمم المتحدة للتجارة والتنمية بأن النشاط السياحي سيكون المستفيد الأساسي من التجارة الإلكترونية، حيث ستبلغ نسبة الصادرات السياحية حوالي 58% من مجموع حركة التجارة الدولية خلال السنوات العشر المقبلة، مع استخدام 64 مليون مواطنٍ أمريكي تقريباً خدمة الانترنت خلال عام واحدٍ للبحث عن المعلومات الخاصة بالمقاصد السياحية المختلفة ومعرفة الأسعار والبرامج السياحية المقترحة، مع قيام 66% منهم بالحجز الإلكتروني من خلال شبكة الأنترنت، ما يفسر وصول مبيعات الإنترنت إلى 30% من إجمالي سوق السفر في الولايات المتحدة وحدها عام 2005، وتسجيل زيادة مبيعات السفر عبر الانترنت في دول الإتحاد الأوروبي لتصل إلى 14 مليار دولارٍ منذ عام 2003، خاصة مع امتلاك 80% من الفنادق في أوروبا لمواقع الكترونية خاصةٍ، وفقًا للحصر الذي أنجزته المفوضية الأوربية عام 2005. في حين يوجد في النمسا مثلاً مواقع إلكترونية لـــ 90% من الفنادق هناك، 63% منها تقدم خدمات البيع عن طريق الشبكة حصراً، وتصل طلبات الحجز الإلكتروني فيها إلى 73%، مع وصول حجم المبيعات السياحية عن طريق التجارة الالكترونية إلى 63 مليار دولار في عام 2006، 20 مليار منها في أوروبا وحدها.[1]

[1] حامدي محمد: **استخدام السياحة الإلكترونية في وكالات السفر**، ورقة بحيثية مقدمة في الملتقى الوطني حول فرص و مخاطر السياحة الداخلية بالجزائر ، كلية العلوم الاقتصادية وعلوم التسيير جامعة الحاج لخضر باتنة1، 19و20 نوفمبر 2012، ص4,

ويؤكد الخبير السويسري في مجال السياحة جون كلود موراند، أنّ 73% من مستعملي الانترنت في العالم يقومون بتحديد وجهاتهم انطلاقا من شبكة الانترنت وصفحات مواقع التواصل الاجتماعي، ويقضون ما معدله 04 ساعاتٍ في البحث عن الوجهات السياحة، ويزورون لهذا الغرض 20 موقعًا على الأقل. وعليه، فإنّ أهمية السياحة الإلكترونية تزداد بزيادة الاهتمام بالتجارة الإلكترونية، فبعد أن كانت مساهمة السياحة لا تتجاوز 7% من حركة التجارة الإلكترونية عام 1990، ازدادت هذه النسبة في عام 2011 لتصل إلى 20% من إجمالي حركة التجارة الإلكترونية حسب الأرقام التي قدمتها منظمة السياحة العالمية WTO سنة 2013.[1]

مع إشارتنا ختامًا، إلى أن أهم الفاعلين في السياحة الإلكترونية الإفتراضية ممن يعملون لرفاهية السائح، هم بالأساس الناقلون في مؤسسات الطيران وشركات النقل، ومُلاّك الهياكل والفنادق وشبكات الطرقات، المطارات، الموانئ، وطبعا مؤسسات الاتصال عن بعد وعبر الشبكات الإتصالية، كما نجد الموزعين للمعلومات التجارية، والمرشدين السياحيين ووكالات السفر، وموزعو المعلومات غير التجارية كدواوين السياحة مثلا، وأخيرًا، الموزعون الجدد للمعلومات مثل محركات البحث، المدونات، وصفحات مواقع التواصل الاجتماعي المختصة.[2]

إنّ هذه التأريخية المختصرة، تُظهر لنا بجلاءٍ أنّ الإنسان مارس بالفعل السياحة دون أن يكون مدركاً لذلك، من خلال تنقله بعيداً عن مقر سكناه لقضاء إجازات قصيرة ولتغيير الهواء، أو طلبا للاستشفاء بالشمس أو المياه المعدنية، أو رغبةً في التجوال والتعرف على مناطق جديدة، في حين تُظهر لنا وسائل النقل الحالية والتطورات الهائلة التي أتاحتها لنا التكنولوجيا الرقمية الخيارات غير المحدودة التي باتت متاحة للسواح اليوم متى ما أرادوا السفر والسياحة.

[1] موفق عدنان وآخرون، **التسويق الاستراتيجي لخدمات الفنادق والسياحة توجه حديث متكامل** مرجع سبق ذكره، ص 260

[2] آمال عبد العزيز: **الاتصال السياحي في الجزائر**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، 2006، ص 56

المطلب الثالث: أهمية السياحة الاقتصادية

في قراءة أولية لديباجة مدونة العالمية لآداب السياحة والتي تمّ إقرارها بموجب القرار (A/RES/406/XIII) والصادر عن الجمعية العامة لمنظمة السياحة العالمية في دورتها الثالثة عشر، المنعقدة في سانتياغو عاصمة تشيلي في أكتوبر1999، تظهر لنا أهمية تنمية السياحة، ومفعولها الاقتصادي الحيوي، وتشجيع الجميع من سلطاتٍ وطنية وإقليمية ومحلية، وأصحاب مشاريع ومؤسسات الأعمال، والمنظمات غير الحكومية، وكل الهيئات التي تنتمي إلى صناعة السياحة، وكذا المجتمعات المحلية المضيفة، ووسائل الإعلام والسياح أنفسهم، للدخول في الفعل السياحي وتنميته اقتصاديا.

حيث أنّ للسياحة وعبر كافة أشكالها، آثارًا اقتصادية هائلة تجعلها وبجدارة المولّد الأول للثروة في القرن الحالي، عبر مساهمتها في دعم الاقتصاديات المحلية من خلال ما تجذبه إلى البلد من عملة صعبة ورؤوس أموالٍ، ومساهمتها الفاعلة في تشغيل اليد العاملة والقضاء على البطالة.

وقد تمّ الانتباه للأهمية الاقتصادية القصوى للسياحة منذ نهاية القرن الثامن عشر، الذي اشتهر بزيادة الأجور وانتشار مفهوم العطل المدفوعة وازدياد الوقت المخصص للعائلة وتغيير الجو.[1]

كما ثبت دور السياحة الحيوي في تحقيق فائضٍ –أو على الأقل موازنةٍ– في مجال ميزان المدفوعات وتحقيق فائض في مجال العملة الصعبة، باعتبار السياحة تشمل جميع الأنشطة الاقتصادية في الدولة وخارجها، فهي تتأثر وتؤثر على نشاط الإنتاج والاستهلاك والنقل والرحلات، وتنشيط حركية المطارات والفنادق والبنوك وعمليات التجارة الخارجية المختلفة.[2]

---

[1] François Moinet : **Le tourisme rural** ; Editions France Agricole ; Paris ; 2006 ; p73 ترجمة الباحث

[2] زيد منير سلمان عبوري: **الاقتصاد السياحي**، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، 2008 ، ص 16

إضافة إلى زيادة المدخول الحكومي، وتوسيع الآفاق التعليمية والثقافية، وكذا تحسين كفاءة الحياة عبر ضمان مستوى أعلى من الدخل ومستوى معيشي أفضل، مع تدعيم الاحتفاظ بالتراث والتقاليد لأنه من السلوكات الجاذبة للسياح والمحببة لهم، واهتمام الزوّار بالثقافة المحلية، ما يقدّم فرصًا كبرى للعمل للفنانين والموسيقيين وغيرهم من الفنانين للحفاظ على التراث الثقافي، وخلق صورة عالمية محببة للجهات المقصودة.[1]

أمّا من منظورٍ سوسيواقتصادي، فإنّ السياحة هي حركة ديناميكية ترتبط بالجوانب الثقافية والحضارية للإنسان، لأن لها رسالة حضارية اقتصادية تبادلية تشمل مدّ جسرٍ للتواصل بين الثقافات والمعارف الانسانية للشعوب، وتعتبر محصلةً طبيعيةً لتطور المجتمعات السياحية وارتفاع مستوى معيشة الفرد بها، كما تعتبر على الصعيد البيئي عاملا جاذبا للسياح وعنصراً مشبعاً لرغباتهم في زيارة الأماكن الطبيعية المختلفة والتعرف على تضاريسها والحياة الفطرية بها، وكذا زيارة المجتمعات المحلية للتعرف على عاداتها وتقاليدها المتنوعة.[2]

مع تأكيدنا على أن السياحة باتت تمثل وحدها اليوم ثالث أعظم بندٍ في التجارة الخارجية للعالم، فهي تحتل مكانة مهمة في التجارة الدولية خاصة بعد الزيادة الكبيرة لحركة السياحة بُعيد انتهاء الحرب العالمية الثانية[3]، ما جعلها تنمو بشكلٍ كبير وسريع، يضاف إليها تزايد الاهتمام بالسياحة على المستوى الفردي والرغبة في التعرف على مناطق جديدة، وتجزية وقتٍ طيبٍ للترفيه والراحة وخوض تجارب ثقافية جديدة.

وفي السنوات العشرين الأخيرة حدثت تغيرات كبرى في الاقتصاد العالمي، حيث أزيحت مصادر الثروة التقليدية من زراعةٍ وصناعةٍ، لتحتل مكانها صناعة الخدمات بما فيها السياحة، حتى أن عالم المستقبليات الأمريكي "جون نيبزت" يرى أن "اقتصاد العالم في القرن الحادي والعشرين ستقوده ثلاث صناعات خدمية أساسية، هي صناعة الإتصالات، تكنولوجيا المعلومات، وصناعة السياحة، بل إن السياحة ستصبح أكبر صناعة في العالم بنهاية القرن

[1] روبرت ماكنتوش واخرون: **باتوراما الحياة السياحية**، ترجمة عطية محمد شحاته، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2002، ص 47

[2] حمزة علوان وآخرون: **السياحة البيئية**، دار الاعصار العلمي للنشر ومكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2014، ص 32

[3] محمد خطاب: **الإعلام السياحي والعلاقات العامة**، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، 2016 ، ص 42

الحالي طبقًا لإحصائيات منظمة السياحة العالمية WTO، حيث باتت تسهم في 12.5% من جملة الإنتاج العالمي[1]، ما يشجع الدول النامية أو الفقيرة ممن تمتلك مؤهلات سياحية لا بأس بها للاستثمار في المجال السياحي وتطويره، خاصة مع توقعات متواترة للمنظمة العالمية للسياحة بنمو هائل في حجم عائدات النشاط السياحي الاقتصادية، أين يورد تقريرها السنوي الأخير توقعاتٍ بتضاعف حجم السياحة بزيادةٍ سنويةٍ تبلغ 12,5 % على الأقل.[2]

لقد ساهمت السياحة في رفع الناتج المحلي الإجمالي لكثير من الدول خصوصا النامية منها، ففي دولتي نيبال وكينيا مثلا باتت السياحة تساهم بحوالي 05% من الناتج المحلي الإجمالي، فيما تصل النسبة إلى 25% في دولة جامايكا، ما يساعد في توفير فرص عملٍ للسكان المحليين في هذه البيئات، خاصة إذا علمنا أن السياحة تقدم ما نسبته 07% من فرص العمل الجديدة في الهند وجنوب افريقيا.[3]

فالسياحة إذا، من المصادر المباشرة والرئيسية لتوفير العملات الصعبة من خلال إنفاق السياح على تذاكر الطيران ووسائل النقل والإيواء والطعام والشراب وغيرها من العائدات المتأتية من الخدمات والنشاطات السياحية، كما يوفر قطاع السياحة للحكومة مدخلات تتأتى بشكل مباشر أو غير مباشر من الضرائب ورسوم الرخص والمهن السياحية التي تدفعها المؤسسات الناشطة في هذا المجال للحكومة وكذلك عبر ما ينفقه السياح لقاء الخدمات التي تُوفّر لهم.[4]

كما تبرز أهمية السياحة الاقتصادية في كون أكثر المواطنين إقبالا على السياحة، هم من أصحاب المدخل الأكثر ارتفاعا، حيث أنّ ثلاثة من أصل كل أربعة سواحٍ يأتون من الدول المتقدمة الغنية، وتحديدا من أوروبا الغربية، وأمريكا الشمالية، واليابان وكوريا الجنوبية[5].

---

[1] محسن ميلاد الترهوني، السياحة البيئية والتنمية المستدامة مرجع سبق ذكره ، ص 7

[2] يوسف جعفر سعادة: **التربية السياحية**، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2000، ص 58

[3] زياد عيد الروايضة: **السياحة البيئية – المفاهيم و الاسس والمقومات**، نشر خاص بالمؤلف، عمان، 2013، ص 66

[4] محمد أحمد العمري: **الأمن السياحي المفهوم والتطبيق**، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2014، ص35

[5] Alain Mesplier, Pierre Bloc-Duraffour **: Le tourisme dans le monde** ; Editions Bréal ; Paris ; 2005 ; p25 تر الباحث

كما أنّ الجهات التي يقصدونها قد تضم فئات غير مقتدرة، وعملية الانتقال هذه تتبعها عملية انتقال جزءٍ من الدخل وتوزيعه من الطبقة القادرة إلى الطبقة الأقل قدرة، خاصة أنّ السياحة تهيئ فرصاً ملائمة لتنمية الصناعات التقليدية، بقدرتها على امتصاص منتجات البيئة المحلية وبالتالي خلق مناصب عمل في هذه الصناعات، والإبقاء على تمركز السكان في مناطق غير مرغوبة في الإطار الاقتصادي الريفي.[1]

المطلب الرابع: خصائص السياحة

إنّ للسياحة خصائص ومميزات عديدة تجعلها مختلفة عن باقي الأنشطة الإنسانية الأخرى، بالنظر لقدرتها على الجمع بين خصائص التجربة الإنسانية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية وكذلك الاستكشافية، ويمكن اختزال بعض خصائص السياحة في النقاط العشر التالية:

- أنّ السياحة نشاطٌ يتولد من حركة انتقال الأفراد إلى مناطق غير موطن إقامتهم الدائمة.
- الأنشطة التي يمارسها السائح في أماكن القصد السياحية تختلف عن الأنشطة التي يمارسها في موطن إقامته الأصلية.
- الإقامة السياحية وقتيةٌ، حدها الأدنى أربعة وعشرون ساعة وأعلاها سنة.
- لا يكون السفر سياحةً إلا في حال الإقامة خارج مكان السكن الأصلي.
- السياحة نشاطٌ مرتبطٌ بعنصر أوقات الفراغ والإجازات وفي حالة عدم توفر هذا العنصر لا تتحقق صفة "الرحلة السياحية".
- السياحة هي ترويح أو ترفيه عن النفس بالدرجة الأولى.
- يجب أن لا يكون القصد من السفر أو الإنتقال المؤقت هو الحصول على العمل وبأجر مدفوع داخل البلد المُزار.

[1] حماني أمينة: **اثر الاتصالات التسويقية الالكترونية في جذب السياح – دراسة تقييميه لمؤسسة الديوان الوطني للسياحة**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في العلوم التجارية، كلية العلوم الاقتصادية وعلوم التسيير، جامعة الجزائر3، 2011– 2012، ص 85

- يجب أن لا تكون أماكن القصد السياحية هي موطن إقامة السائح نفسه، بغض النظر عن كونها بعيدة أو قريبة، داخل الحدود الإقليمية أو خارجها، وبناءً على ذلك فإنّ حركة السياح داخل القطر تعتبر سياحةٌ داخليةٌ محليةً، وخارج حدود القطر هي سياحةٌ خارجيةٌ.
- السياح في سياحتهم مستهلكين لا منتجين.
- ينفق السائح في المكان الذي يزوره من مدخراته وليس من عمل يزاوله في هذا المكان الذي يزروه.[1]

كما لا تفوتنا الإشارة إلى الميزات الإضافية التي وضعتها الباحثة سميرة عميش للسياحة، والتي وبالإضافة الى العناصر آنفة الذكر، تضيف إليها أربعة خصائص أخرى هي:

- السياحة *فعلٌ موسميٌّ بالدرجة الأولى*، فمقومات العرض السياحي تتميز بالندرة والحساسية الشديدة للتغيرات التي قد تطرأ على قطاعات النشاط الإنساني الأخرى في المجتمع، سواءً تعلّق الأمر بالهبات الطبيعية التي تتمتع بها الدولة، الموروثات الحضارية القديمة والحديثة أو بالمكتسبات الحضارية المعاصرة من بنى تحتية وخدمات تكميلية.
- تتميز السياحة بعنصر *عدم القابلية للإحتكار* في كثير من الأحيان، خاصة بالنسبة لبعض المقومات والموارد السياحية النادرة، وصعوبة القيام بإنتاج سلعٍ سياحية بديلة في حال تضررها مثلا.
- *عدم مرونة أسعار المنتجات السياحية*، كونها لا تتغير بشكل كبير مع تقلبات الطلب مقارنة بالسلع الأخرى.
- يمتاز المنتوج السياحي *بخاصية الاختلاف* لأنه دوما سيكون هنالك اختلافٌ في الجودة حتى لو كان هناك تطابق في الخصائص المادية للخدمة السياحية المقدمة، كون التجربة السياحية تختلف من مكان إلى آخر ومن بلد إلى آخر.[2]

---

[1] طه احمد عبيد، **مشكلات التسويق السياحي – دراسة ميدانية**، مرجع سبق ذكره، ص 122

[2] عميش سميرة: **دور استراتجية الترويج في تكييف و تحسين الطلب السياحي الجزائري مع مستوى الخدمات مع مستوى الخدمات السياحية المقدمة بين 1995 و2015**، أطروحة مقدمة لنيل الدكتوراه في العلوم الاقتصادية كلية العلوم الاقتصادية جامعة سطيف1، سطيف، 2015، ص 25.

المطلب الخامس: أنواع السياحة

من المعلوم أنّ السياحة قد صُنفت تحت عدة أقسام وأنماط، فقد تكون *سياحة داخلية*، وتعني إنتقال الفرد إلى المناطق المختلفة في حدود الدولة الواحدة، وقد تكون *خارجية* تهدف إلى الإنتقال خارج حدود الدول لأسباب وعوامل عدة، كما يوجد تقسيم آخر يتبع المواسم وطبيعتها بالنظر إلى موسمية الفعل السياحي، أين يزداد عدد السياح في مواسم معينة ويقلّ في أخرى، ويرتفع خلال المناسبات أو الفعاليات التي قد تكون رياضية أو دينية أو فنية، أو فصلية في الصيف أو في الشتاء أو أثناء إجازات خاصة، كما أنها تُقسم حسب فترة الإقامة ومدتها، فقد تطول فترة بقاء الزائر للبلد أو تقصر، أو قد يبرمج حركته بالتنقل من مكان إلى آخر دون أن يمكث فترة طويلة في كل مكان ينتقل إليه.[1]

وفيما يلي سنحاول إيراد بعض أشهر التقسيمات الخاصة بأنواع السياحة، وأكثرها تداولاً بين خبراء وباحثي العلمية السياحية:

تقسيم منظمة السياحة العالمية (UNWTO): تُصنّف السياحة وأشكالها حسبما أعدته منظمة السياحة العالمية (UNWTO) بالنسبة إلى بلدٍ معيّنٍ على النحو التالي:

- **السياحة المحلية (Domestic Tourism)**: وتشمل الأشخاص الذين يقيمون في بلد معين، ويسافرون ضمن حدود هذا البلد حصراً.
- **السياحة الوافدة (Inbound Tourism)**: وتشمل الأشخاص غير المقيمين الذين يسافرون ضمن حدود ذلك البلد.
- **السياحة المغادرة (Outbound Tourism)**: وتشمل الأشخاص الذين يسافرون إلى بلد آخر.

[1] يوسف جعفر سعادة، التربية السياحية، مرجع سبق ذكره، ص 79

وقد سمحت هذه التصنيفات العامة والموسعة للمنظمة الدولية للسياحة بالخروج بأنواع فرعية أكثر دقةً وتعبيرًا وتنوعا، والتي ترتبط بالأساس بنوع الطلب السياحي، حيث يمكننا ألحصول على التقسيمات التالية لأشكال السياحة *حسب الطلب* فنجد:

- **السياحة الداخلية (Internal Tourism):** وتجمع السياحة المحلية والوافدة.
- **السياحة الوطنية (National Tourism):** وتجمع السياحة المحلية مع السياحة المغادرة.
- **السياحة الدولية (International Tourism):** وتجمع السياحة الوافدة مع السياحة المغادرة.[1]

كما تتعدد وتختلف وتتباين أنواع السياحة وفقا *للمقومات السياحية المتوفرة* في بلد المقصد والتي تشكل عوامل الجذب السياحي ومنها:

- **السياحة الثقافية:** وتهدف إلى معرفة عادات وتقاليد الشعوب المختلفة والإطلاع على معالمها الحضارية والأثرية، كما تهدف إلى تحقيق رغبات الأشخاص بالتواصل والحوار ومعرفة الثقافات الإنسانية الأخرى والاستفادة من قيم الشعوب وعاداتها، وكذلك عقد المؤتمرات أو الندوات الثقافية المختلفة وحضور المهرجانات وتبادل الوفود الثقافية.
- **السياحة السياسية:** وتتمثل في حضور اللقاءات والندوات السياسية والمؤتمرات والمشاركة في الأحداث السياسية المختلفة مثل أعياد الاستقلال ومناسبات التتويج وغيرها.
- **سياحة الإستجمام:** وتهدف للحصول على الراحة الذهنية والنفسية والجسدية من خلال تغيير المكان، وزيارة أماكن الاستجمام والترويح عن الذات وزيارة مواقع الاصطياف والتسلية والترفيه.
- **السياحة التجارية:** ويشمل هذا النوع زيارات الوفود التجارية لتبادل الصفقات التجارية وحضور المعارض التجارية والمشاركة في الأسواق والمساحات التجارية.

[1] محمد أحمد العمري: **الأمن السياحي المفهوم والتطبيق**، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2014، ص 27

- **السياحة الدينية:** وتشمل زيارات الوفود والجماعات والأفراد إلى أماكن ذات صلة دينية معينة وأماكن مقدسة مثل المساجد والكنائس والمعابد لأداء مناسك ذات صبغة دينية.
- **السياحة العلاجية:** بزيارة أماكن الاستشفاء والعيادات الطبية طلبا للمعالجة والراحة الجسدية وزيارة الأماكن التي تتوفر فيها المياه المعدنية.[1]

المطلب السادس: عناصر السياحة

إن للعملية السياحية، وبالإضافة إلى عواملها وعناصرها التقليدية، مجموعةً من العناصر الأخرى التي يؤدّي تكاتفها واتحادها إلى تقديم منتج سياحي ذو جودة عالية، ويمكننا شمل هذه العناصر في النقاط التالية:

1- **المادة الأولية:** وتتضمن الجواذب والمغريات والأماكن الحضارية التي تنفرد بها منطقة معينة عن أخرى، وتقسّم بدورها إلى:

أ- الجواذب الطبيعية، من مناظر طبيعية وجوٌ لطيف وجبال وغيرها.

ب- الجواذب غير الطبيعية، كالمدن الحضارية والآثار والتقدم العمراني.

2- رأس المال: ويشمل التسهيلات والخدمات السياحية في المناطق الأثرية والطبيعية التي تحتاج لجهود استثمارية حتى تسهل عملية الجذب السياحي، كإنشاء الفنادق والبنوك ومكاتب السياحة، وتعبيد طرق المواصلات والتي تحتاج إلى رأس المال.

3- **استخدام الأيدي العاملة:** وتهيئتها على مستوى محليٍّ وعالميٍّ، أين تحتاج صناعة السياحة إلى أيادٍ عاملةٍ ماهرةٍ ومدربة وذات اختصاصٍ لأداء دورها بصورة صحيحة.

4- **الإعلان والدعاية السياحية:** وتشمل الإعلان عن السفريات السياحية المنظمة، وتوفير المعلومات عن طريق النشرات والصور. وكثيرٌ من الدول بدأت تركّز على نوعية الإعلانات التي تصدرها عن مناطقها السياحية باعتبارها من الأسباب المهمة لإنجاح أي نشاط سياحي.

[1] محمد أحمد العمري: **الأمن السياحي المفهوم والتطبيق**، نفس المرجع السابق ص 33 34

5- **النقل:** ويشمل توفر وسائل المواصلات السريعة والمريحة وطرق المواصلات ومجمل وسائل النقل (البرية والجوية والبحرية).[1]

كما أن هناك تقسيمًا آخر، أو نظرة أخرى إلى عناصر العملية السياحية، بحيث يُنظر إليها من زوايا "سوسيواقتصادية" أكثر، فنجدها تضم:

1 **المغريات الطبيعية:** وتمثل المزيج المتكون من مجموعة من العناصر الطبيعية، كالمناخ، التضاريس، الينابيع، البحر.. ، وسهولةُ الوصول إلى هذه المناطق يُعتبر مؤثرًا أساسيًا على معدل الطلب السياحي للمنطقة.[2]

2 **المغريات الحضارية والثقافية:** وتشمل التراث التاريخي، والعادات والتقاليد السائدة، نمط الحياة، الثقافة والمعتقدات، وغيرها.

3 **العناصر العرقية:** وهي الرغبة في الرجوع إلى الوطن الأم، وتعتبر ظاهرة متأصلة بين الشعوب خاصة تلك التي عرفت موجات نزوح أو هجرة كبيرة.

4 **العوالم النفسية (الضيافة):** فالطريقة التي يتم بها استقبال السياح والترحيب بهم تعتبر عاملا مشجعا ومحفزا على إعطاء الإنطباع بالراحة والرضا، والرغبة في تكرار زيارة نفس المنطقة، فالضيافة تشمل التفاعل والتعامل مع السياح من قبل المتعاملين السياحيين وحتى من قبل سكان المنطقة، الأمر الذي يتطلب التمتع بثقافةٍ سياحية واسعة.

5 **المغريات الإقتصادية:** وتحتاج وفرة أماكن الإقامة من حيث الكم والكيف وأسعارها وطبيعة الخدمات المقدمة فيها وتكاليف التنقل وتسهيلات الدخول إلى البلد والوصول إليه، وأسعار الخدمات وجودتها، وطبيعة الإجراءات الجمركية المتبعة، ومدى توفر وسائل الإقامة السياحية وأماكن الإيواء السياحي، من الفنادق، والقرى السياحية الشقق الفندقية، والمخيمات السياحية.[3]

---

[1] زيد منير سلمان، **الاقتصاد السياحي**، مرجع سبق ذكره، ص 19 20

[2] عبد الفتاح غنيمة: **التخطيط السياحي**، دار الفنون العلمية، الاسكندرية، 2013، ص 270

[3] حفي هدى: **بحوث العلاقات العامة في المؤسسة السياحية، دراسة حالة الديوان الوطني للسياحة**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في العلوم التجارية، كلية العلوم الاقتصادية والتسيير، جامعة الجزائر، 2006، ص 7.

فعناصر السياحية إذا لا تسير في شكل مستقل أو في شكل تنافسيّ يحاول فيه عنصرٌ ما أن يطغى على باقي العناصر، بل العكس تمامًا، فكل عنصرٍ يكمل باقي الأجزاء ليشكل اتحادهم مع بعضهم حلقةً متينةً تسمح بتقديم منتج سياحي قوي وقادر على التنافس وفرض نفسه مع باقي العروض التي قد يصادفها السائح المحتمل خلال بحثه عن أفضل الوجهات وأفضل العروض فيها، خاصة بالنسبة للسائح الاوروبي وسياح أمريكا الشمالية المتعودين على مستوى عالٍ من الخدمة والمعروفين بانتقائيتهم الشديدة.

المبحث الثاني: السياحة في الجزائر

المطلب الأول: نشأة السياحة الجزائرية و تطوّرها التاريخي:

رأينا في المبحث السابق أنّ الفعل السياحي هو سلوكٌ بشري يكاد يكون فطرياً، وقديم قدم البشر أنفسهم، ما يجعل تحديد بدايته الفعلية أمراً صعب التحقيق، ووجدنا أن السياحة قد أخذت تتبلور كمفهوم اقتصادي وظاهرة اجتماعية مع بداية عصر النهضة في المجتمعات الأوروبية، بحكم التحولات الزراعية والصناعية والحضارية الكبرى التي شهدتها أوروبا آنذاك، أما عن السياحة في الجزائر فقد تعددت المراجع والمصادر والدراسات التي تربطها بالأساس بالحقبة الاستعمارية الفرنسية، وتحركات الكولون المختلفة، ونقلهم لعاداتهم وأسلوب حياتهم من فرنسا نحو الجزائر التي كانوا يسعون لاستيطانها.

ويمكننا تلخيص وإيجاز مسار تطور السياحة في الجزائر من خلال المراحل التالية:

1- السياحة في الجزائر قبل الإستقلال:

خلال فترة الاستعمار، وقبل الحرب العالمية الأولى، كانت الجزائر محطّ قدومٍ للعديد من السياح الأجانب لاكتشاف مناظرها الطبيعية والبحث عن أماكن معتدلة في فصل الشتاء، خاصةً المرضى وكبار السن منهم، الأمر الذي دفع المستعمر الفرنسي للتفكير في وضع هياكل قاعدية تلبي حاجات هؤلاء، ومن هنا اكتسبت الجزائر شهرتها بين البلدان التي تمتاز بسياحة شتوية بامتياز، عبر ما يعرف بهيئة "اللجنة الشتوية الجزائرية" والتي بفضلها تمّ تنظيم قوافل

سياحية بأسعار عاليةٍ نسبيًا نحو الجزائر، ليتطور عمل هذه الهيئة تدريجيًا ويصل نشاطها إلى الصحراء الجزائرية الكبرى[1]، فكانت هذه الهياكل الفرنسية والموجهة للفرنسيين المقتدرين مادياً بالأساس هي أول لبنة حقيقية تمّ وضعها للفعل السياحي المنظم في الجزائر.

وبعد الحرب العالمية الثانية، برز زبائنٌ من نوع جديد، يتميزون بالعدد الكبير والدخل المتوسط أو الضعيف، ونتج عن هذا التغيّر، ظهور نوعين جديدين من السياحة: سياحة تجوال وسياحة إقامة [2]، الأولى تسمح لمتوسطي الداخل بالحصول على رحلة سياحية غير طويلة ومع عدد كبير من الأصدقاء أو أفراد العائلة، والثانية تكون غالبا بشكل فردي أو مع عدد محدود جدًا لكنها طويلة نسبياً.

2- السياحة في الجزائر من 1962 الى 1966:

بدأت الدولة الفتية الجديدة المستقلة حديثاً في عملية بحثٍ عن اكتشاف مناطق سياحية جديدة، بالنظر إلى ثرواتها الطبيعية الكثيرة ووجود آثار حضارية غير مستغلة بالجملة، وقد اعتمدت الجزائر في هذه المرحلة على السياحة الساحلية والحضرية بنسبة 50% و40% على التوالي، ثم بدأت عملية التجنيد في إعادة تنظيم الاقتصاد الوطني بصفةٍ عامةٍ ومسّت قطاع السياحة أيضاً، وبادرت الدولة الجزائرية لتسيير الهياكل السياحية الموروثة عن الاستعمار الفرنسي وتثمينها بدل هجرها، ووضع برنامجٍ خاص بمناطق التوسع السياحي، أين تمّ خلال هذه الفترة إنشاء هياكل إدارية سياحية عدة، أهمها الديوان الوطني للسياحة سنة 1962 ثم وزارة السياحة الجزائرية سنة 1964[3].

وفي سنة 1966 تبنّت الجزائر أول سياسة سياحية حقيقية لها، حدّدت فيها قواعد النشاط الإقتصادي على المديين المتوسط والبعيد، وكانت ترمي هذه السياسة إلى تنمية السياحة

---

[1] خالد كواش: **مقومات ومؤشرات السياحة في الجزائر**، مجلة إقتصاديات شمال افريقيا، مخبر العولمة وإقتصاديات شمال إفريقيا، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الإجتماعية، جامعة حسيبة بن بو علي بالشلف، العدد 01،2004، ص 213.

[2] أحمد لشهب: **السياسة السياحية بالجزائر من 1982الى 1962)**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، معهد العلوم السياسية و العلاقات الدولية، جامعة الجزائر ، 1985، ص 96.

[3] عميش سميرة: **دور استراتيجيات الترويج في تكييف وتحسين الطلب السياحي الجزائري مع مستوى الخدمات السياحية المتاحة خلال الفترة 1995 و 2015**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم الاقتصادية، كلية العلم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير، جامعة فرات عباس سطيف 1، 20015، ص 116.

الموجودة آنذاك، عبر جعل النشاط السياحي الجزائري قادراً على تحصيل العملة الصعبة، وخلق مناصب شغل دائمة وإدماج الجزائر في السوق السياحية الدولية، مع وضع جهازٍ للتكوين الفندقي والسياحي، وتوفير هياكل استقبال على الطريقة العالمية تقع كاملةً تحت سلطة الدولة.[1]

3- السياحة في الجزائر خلال الفترة من 1967 إلى 1978:

تميزت الاستثمارات السياحية الجزائرية في هذه المرحلة بمركزية الدراسات وإنجاز واستغلال الوحدات السياحية، كما كان للدولة دورٌ أساسي في تفعيل الاستثمارات الفندقية العمومية، ضمن مجموعة من المخططات السياحية التي وضعت في هذه الفترة، وعددها ثلاث، وتشمل:

- **المخطط الثلاثي 1969/1967:** والذي ركّز على السياحة الصحراوية والساحلية أساسًا، تليهما الأنواع الأخرى.
- **المخطط الرباعي الأول 1973/1970:** والذي اهتم بالتكوين لتوفير حاجيات القطاع من العمال المؤهلين والأكفّاء في السياحة، لتحقيق مختلف برامج التنمية، وإنشاء مدارس للفندقة والسياحة في كل تيزي وزو، المسيلة (بوسعادة)، الجزائر العاصمة ووهران.
- **المخطط الرباعي الثاني 1977/1974:** والذي خُصّص لإتمام التوجيهات التي وضعت في إطار المخططات السابقة، كتوسيع شبكة الفنادق الحضرية والاهتمام بالسياحة الداخلية والتسلية ذات الكلفة المنخفضة والموجهة لذوي المداخيل الضعيفة بالأساس.[2]

وعقب هذه المخططات، وفي ظلّ تغيّر المعطيات الاجتماعية، الاقتصادية والسياسية، الوطنية منها والدولية، أصبح من الضروري بمكانٍ إعادة النظر في القطاع السياحي، حيث تبلورت هذه الضرورة في العشرية الموالية وما ضمّته من مخططات.

---

[1] خالد كواش: **أهمية السياحة في ظل التحولات الاقتصادية - حالة الجزائر**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم الاقتصادية، كلية العلم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير، جامعة الجزائر، 2004، ص 124.

[2] سميرة عميش، **دور استراتيجيات الترويج في تكييف وتحسين الطلب السياحي الجزائري مع مستوى الخدمات السياحية المتاحة خلال الفترة 1995 و 2015**، مرجع سبق ذكره، ص 116

4- السياحة في الجزائر خلال الفترة :1980-1989:

تميزت هذه الفترة بلا مركزية الاستثمارات، وبروز القطاع الخاص بعدما كان مهمشا قصداً، وذلك عن طريق إنجاز بعض المشاريع السياحية المشتركة أو الفردية، ونميز في هذه المرحلة مخططين اثنين هما:

- **المخطط الخماسي الأول 1984/1980:** وقد حرص هذا المخطط على استحداث مناصب شغل جديدة في القطاع، والمساهمة في إنعاش السياحة الداخلية وزيادة المداخيل من العملة الصعبة من خلال تنمية السياحة الخارجية. وإحداث برامج للفنادق الحضرية للمدن التي لم تشملها الاستثمارات السابقة، وتوسيع الفنادق الصحراوية، والعمل لتجديد المنشآت السياحية الموجودة، وجلب العتاد المتنقل، ومتابعة سياسة توسيع المخيمات السياحية.
- **المخطط الخماسي الثاني 1989/1985:** وشدد على متابعة سياسة التهيئة السياحية، وتطوير محطات المياه المعدنية والسياحة المناخية، ولا مركزية الإستثمارات الفندقية، وكذا تنويع المتعاملين ومضاعفة المساحات المخصصة للمخيمات لتلبية حاجات الشباب بأقل تكلفة.[1]

5- السياحة في الجزائر منذ 1990 إلى اليوم:

برزت خلال هذه المرحلة توجهات جديدة كلياً في القطاع السياحي، والتي يفضّل مختصو السياحة النظر إليها وإيجازها من منظوري القطاع العام والخاص:

- **القطاع العام:** هدف القطاع العام، الذي تشرف عليه وزارة السياحة، إلى اقتراح سياسة الوطنية في المجال السياحي بمختلف أبعاده، مع ضمان المتابعة والمراقبة وفقاً للنصوص القانونية سارية المفعول، إضافة إلى وضع استراتيجيات وسياسات لقطاعي السياحة والصناعات التقليدية، واقتراح النصوص التشريعية والتنظيمية، ومراقبة النوعية للمنتجات السياحية وحماية الإرث السياحي الجزائري[2]، من خلال عديد الهيئات

[1] بديعة بوعقلين: **السياسات السياحية في الجزائر وانعكاساتها على العرض والطلب السياحي، دراسة حالة ولاية تيبازة**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في التخطيط، معهد العلوم الاقتصادية جامعة الجزائر،الجزائر،1996، ص 58 .
[2] خالد كواش، **أهمية السياحة في ظل التحولات الاقتصادية - حالة الجزائر**، مرجع سبق ذكره، ص 124.

والمؤسسات التي يحددها الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة السياحة والصناعات التقليدية الجزائرية، وهي:

- الديوان الوطني للسياحة.
- الوكالة الوطنية للصناعات التقليدية.
- الوكالة الوطنية للتنمية السياحية.
- المؤسسة الوطنية للدراسات السياحية.
- الديوان الوطني الجزائري السياحي.
- النادي الوطني السياحي الجزائري.
- 17 مؤسسة مختصة في التسيير السياحي.
- وأكثر من 500 وكالة سفر معتمدة من الديوان الوطني السياحة.

- **القطاع الخاص:** بدأ الاستثمار الوطني الخاص في السياحة منذ أمدٍ قريب نسبياً، حيث كانت الاستثمارات السياحية الضخمة مسيرةً من طرف القطاع العام حصراً، ليصبح في نهاية سنة 1989 نصيب القطاع الخاص 22460 سريراً، وضمن مخطط تدعيم القطاع الخاص، وضعت الدولة برنامجا لتحقيق مشاريع سياحية تابعة لهذا القطاع في مختلف ولايات الوطن إلى غاية سنة 2000، لتوفير طاقات إيواء مستقبلية تقترب من طاقات الإيواء في القطاع العام أو تتجاوزه على المدى الطويل.[1]

ولم يستطع القطاع السياحي أن يُعطي للجزائر مكانتها في السوق الدولية للسياحة، إذ سَجلت حوالي 13 مؤسسةً من بين 17 مؤسسة عمومية اقتصادية للتسيير الفندقي والسياحي عجزًا ماليًا خانقا في سنة 1992، وتّم في وقت لاحقٍ اللجوء إلى خوصصة القطاع السياحي الجزائري، وذلك لكون أسعار الخدمات الفندقية والسياحية كانت مرتفعةً جدًا مقارنةً بالنوعية، كما مثلت الصيانة والنظافة أهم نقطتين سلبيتين في السياحة والفندقة الجزائرية، ما جعل

[1] بديعة بوعقلين: **السياسات السياحية في الجزائر وانعكاساتها على العرض والطلب السياحي**، مرجع سابق، ص 57.

خوصصة المؤسسات السياحية ضرورةً حتمية تفرضها متطلبات السوق العالمي للسياحة، لتضع الحكومة الجزائرية سلسلة خطوات ومخططات ومراسيم لتفعيل الخوصصة وتسهيلها[1].

ومن أهم أهداف الخوصصة في المجال السياحي نذكر:

أ- تهيئة وحماية المواقع ومناطق التوسع السياحي التي لها الأولوية في الإستثمار، عبر توفير الشروط اللازمة لتنمية طاقات فندقية جديدة وتنويع المنتوجات السياحية المعروضة.

ب-تدعيم طاقات التكوين وتأهيل العمال في مختلف أعمال السياحة، عن طريق الإصلاح التنظيمي والبيداغوجي للهياكل المتوفرة، واستغلال الإمكانيات المتاحة في التكوين المهني.

ت-تحسين وضعية المحيط السياحي وخاصة خدمات وسائل النقل والاتصال والأمن على مستوى المواقع السياحية، ودعم النشاطات الثقافية وترقية الصناعات التقليدية.

ث-تكثيف الجهود في مجال الاتصال والتسويق اتجاه السياح والمستثمرين، وذلك لتحسين وضعية السياحة الوطنية وإعطائها شكلا جديدًا.

ج- تطبيق وإثراء القوانين لضمان مراقبة فعالية المؤسسات السياحية وخدماتها، مع مركزية حماية المستهلكين.[2]

- **السياحة المشتركة بين القطاعين العام والخاص:**

والذي يُعرف أيضا بإسم *السياحة المختلطة*، فرغم تهميش مساهمات المستثمرين الخواص الأجانب طويلا، إلا أنّ هذا لم يمنع شركاتٍ متعددة الجنسيات من إنجاز عدة مشاريع سياحية في إطار الشراكات المختلطة، عبر إنشاء ثماني شركات منذ 1986، تجمع بين رأس المال الخاص الجزائري و متعاملين أجانب إيطاليين، فرنسيين وصينيين بالأساس.[3]

واليوم، وبعد ستين عاماً من الاستقلال، مازالت الجزائر تعتبر بلد التناقضات في المجال السياحي، فهي تتمتع بإمكانات سياحية معتبرة، جزؤُها الأكبر غير مستغل، بشريطٍ ساحلي يطل على البحر الأبيض المتوسط طوله 1600 كلم، وعديد الأماكن السياحية التي يقل نظيرها في العالم، ومناخ معتدل عمومًا، مما يساعد على القيام بالسياحة طوال السنة، صيفًا للسياحة

[1] عميش سميرة، **دور استراتيجيات الترويج في تكييف وتحسين الطلب السياحي الجزائري**، مرجع سبق ذكره، ص119

[2] عميش سميرة، **دور استراتيجيات الترويج في تكييف وتحسين الطلب السياحي الجزائري**، مرجع سبق ذكره، ص119

[3] بديعة بوعقلين، **السياسات السياحية في الجزائر وانعكاساتها على العرض والطلب السياحي**، مرجع سابق، ص 57.

الشاطئية والبحرية، وخريفًا وشتاءً لاكتشاف الصحراء والجبال الثلجية في منطقة القبائل والأوراس، مع وجود مناطق سياحية ذات بعدٌ تاريخي عريق كوادي ميزاب ومدينة وادي سوف الجنوبيتين، بالإضافة إلى جبال الهقار والطاسيلي وآثارهما التي تعود لفترة ما قبل التاريخ، وعديد الآثار الرومانية والبيزنطية الأخرى.[1]

هذا التنوع السياحي الشديد رفع من الأصوات المنادية بضرورة إنشاء مناطق للتوسع السياحي وفتحها أما الخواص للاستثمار، وهي الدعوات التي ردّت عليها السلطات الجزائرية عبر تخصيص مناطق للتوسع السياحي حسب المرسوم رقم 232-88 الصادر بتاريخ 05 نوفمبر 1988، والذي خصص 173 منطقةً للتوسع السياحي (ZET) موزعة على التراب الجزائري كما يلي :

- 140 منطقة توسع سياحي تقع في 14 ولاية ساحلية.
- 13 منطقة توسع سياحي تقع في الولايات الداخلية.
- 20 منطقة توسع سياحي تقع في 08 ولايات جنوبية.

المطلب الثاني: أنواع السياحة في الجزائر

تزخر الجزائر بإمكانات سياحية غير محدودة، تجمع البحر والجبال والصحراء، ما يجعلها بلدًا سياحيًا بامتياز، يمكن له أن يوفّر للسائح أنواعاً عديدة من السياحة، نذكر منها:

1- السياحة الشاطئية: بوجود شريطٍ ساحلي ضخمٍ، يضم شواطئ رملية وصخرية، ومناطق ساحلية قرب الغابات، تجمع بيئيةً مناخيةً رطبةً ونظاما غابيًا وبحريًا محميًا، تحوي ثروةً حيوانيةً هامةً ومتنوعة، إضافة لوجود مروجٍ مائية وشعبٍ مرجانية وبحيراتٍ رطبة نادرة في محمية القالة شرق الجزائر، وحظيرة تازة بجيجل، وجزر أجليس وجزر رشفون والجزيرة الكبيرة بالعوانة بجيجل، والتي تعدّ مواقع بحرية هامة وجاذبة.[2]

[1] فؤاد بن غضبان، **السياحة البيئية المستدامة، بين النظرية والتطبيق**، دار صفاء للنشر، عمان، 2015، ص 227
[2] فؤاد بن غضبان، **السياحة البيئية المستدامة، بين النظرية والتطبيق**، نفس المرجع، ص 229

2- السياحة الدينية: بوجود العديد من المقدسات الدينية بالجزائر، منها الطريق الروماني للقديس أوغستين، وضريح الأب فوكولت بمدينة عنابة والتي قد تجذب السوّاح غير المسلمين من مختلف الدول، إضافة إلى السياحة الصوفية وبعض أضرحة ومقامات الأولياء الصالحين.

3- السياحة الصحروايةأين تمثل الصحراء أكثر من 80% من مساحة الجزائر، تصل مساحة المناطق الصحراوية منها إلى حوالي مليوني كلم^2، موزعةً على خمس مناطق كبرى في الجنوب، هي أدرار، إليزي، تمنراست، تندوف، ووادي ميزاب، مع وجود مواقع ومناظر رائعة فيها، جعلت السياحة الصحراوية تكتسي أهميةً بالغةً، ظهرت في تزايد جموع السياح المتجهين نحو الجنوب للاستمتاع بالسياحة الصحراوية.

4- سياحة الحمامات المعدنية: وهي من السياحات العلاجية المنتشرة بكثرة في الجزائر للعلاج الجسدي والنفسي، بهدف الشفاء أو التخفيف من الآلام والأوجاع، وتستخدم فيها الينابيع المعدنية كواسطات أساسية للعلاج. وتلعب المياه المعدنية أهمية بالغة في السياحة الداخلية، حيث تتوفر الجزائر على 202 منبعٍ مائيٍّ معدني ساخنٍ، والتي تختلف فيما بينها من حيث الخصائص الفيزيائية والكيميائية للمياه من حيث نسبة المعادن والفوائد العلاجية.

5- السياحة الجبلية (سياحة المرتفعات): هي السياحة المرتبطة بالجبال والمرتفعات وممارسة مختلف الأنشطة المتعلقة بها من التزحلق على الثلوج وتسلق الجبال وغيرها من الرياضات الجبلية، وتوفّر جبال الجزائر مجالاً خصبًا لهواة هذه السياحة.

6- السياحة المناخية: بوجود مناخ البحر المتوسط شمالا، ومناخٍ شبه جاف في المرتفعات والهضاب العليا، ومناخٍ صحرواي جاف بالجنوب الواسع، يمكن للسياحة المناخية أن تجد مكانا لها، عبر اعتماد علاج الأمراض عن طريق المناخ، التي يُعالج بعضها بهواء الجبال، وبعضها الآخر بالتواجد قرب البحار، ونوع آخر يعالجه الدفن المؤقت في رمال الصحراء، وتكون السياحة المناخية موسمية عادة، حيث يفضل السياح المرضى الإقامة في القرى، التي توفر لهم الهدوء والطبيعة الجميلة، وأغراض الترفيه الأخرى.

7- السياحة الثقافية والاجتماعية: تهدف لتعريف الأشخاص على الدول والمناطق والمعالم المصنفة غير المعروفة لهم كالقصبة وتلمسان وقسنطينة مثلا، والاقتراب من عادات الشعوب

وتقاليدهم، وصناعاتهم التقليدية وتظاهراتهم الثقافية المختلفة التي تتباين من منطقة إلى أخرى، كصناعة الفخار والحلي والزرابي والتطريز على القماش وغيرها.

8- السياحة الأثرية: تتميز الجزائر بالعديد من المزايا الأثرية لما تحتويه من مناطق يعود تاريخها إلى عصور ما قبل التاريخ، مثل بقايا منطقة "تيغنيف" بالغرب الجزائري، والتي يعود تواجد الإنسان بها إلى حوالي 50000 سنة قبل الميلاد، في حين أرّخت الرسوم الصخرية المتواجدة بالطاسيلي إلى 5000 سنة قبل الميلاد، وكذا آثار هضاب الأطلس الشمالي التي تعود إلى عهد الرومان الذي سبق ميلاد المسيح بـــ 400 سنة.[1]

المطلب الثالث: البنية التحتية السياحية للجزائر:

إنّ الحديث عن أيّ صناعةٍ سياحيةٍ حقيقية في بلد ما، يستلزم تحديد وتفكيك بنيتها التحتية، ومدى قدرتها على استقبال جموع السوّاح المتطلبين بطبعهم، ويُنظر إلى البنية السياحية للدول عادة من ثلاثة مناظير، هي: الإمكانات الطبيعية السياحية، والإمكانات الثقافية والدينية، وأخيرًا الهياكل القاعدية والتجهيزات السياحية والتي تعتبر العماد الأساسي للسياحة، بحيث لا قيمة حقيقية للإمكانات الطبيعية والثقافية ما لم تجد حاملاً متينا لها، والمتمثل أساساً في التجهيزات والهياكل التي تضم الفنادق والطرقات والأمن ووسائل النقل وغيرها.

أما عن البنية التحتية السياحية الجزائرية، من خلال الزوايا الثلاث المشار إليها أعلاه، فيمكن أن نفصّل فيها كما يلي:

1- الامكانات الطبيعية والمناخية:

للجزائر تنوعٌ هائلٌ في عناصر الجذب السياحي، مثل جبال ضوضا والهقار وتاجموت وإسكريم في الجنوب الجزائري، وتكوينات بركانية هائلة ومحميات طبيعية وحظائر وطنية، وتنوع بشري هائلٍ، يساعد في زيادة عدد السيّاح الذين يزورون الجزائر وصحرائها تحديدًا،

[1] فؤاد بن غضبان، **السياحة البيئية المستدامة، بين النظرية والتطبيق** مرجع سبق ذكره، ص 229 إلى ص 233.

حيث تشير مجلة "أرابيز" المرموقة إلى أنّ الجزائر تتطلع إلى أن تصبح قطبًا سياحيًا بعد أن خرجت من عزلتها القسرية التي فُرضت عليها بسبب العشرية الدامية.[1]

ففي الجزائر طاقاتٌ سياحيةٌ صحرواية لا نظير لها على مستوى حوض البحر المتوسط، كالجبال الشاهقة في مرتفعات الهقار، والعروق الضخمة المنتشرة في ربوعها، وكذا الأودية الجافة، المسالك والتكوينات البركانية، والتنوع البشري المميز لدى الطوارق من ساكني الصحراء، من عادات وتقاليد ولباس وأسلوب الحياة، والتنوع العمراني البيئي في المساكن.[2]

إضافةً إلى شريط ساحلي يمتد على طول 1600 كلم، يتميّز بارتفاعه وتكوينه الصخري، ووجود فضاءات سياحية نادرة به، ومن أهم المناطق السياحية الساحلية التي تضمها الجزائر نجد القالة، جيجل، بجاية، سيدي فرج، تنس وبني صاف..، والتي تضمّ شواطئ متنوعةً بين الرملية والصخرية، وتلك التي تزاوج بين الشواطئ والغابات أو الشواطئ والسلاسل الجبلية، والتي يندر وجودها خارج حوض البحر المتوسط.

كما تضمّ الجزائر مقومات صخرية صالحة للسياحة الجبلية، مع سلسلتين جبليتين ضخمتين هما الأطلس التلي والأطلس الصحراوي، واللتين تعطيان فرصًا غير محدودة للاكتشاف أو الصيد أو التخييم، كما تتميز بكسوتها الثلجية الثابتة لشهور عديدة من السنة، ومن أهم هذه المرتفعات السياحية نسجّل محطتي الشريعة وتيكجدة بتيبازة.

يُضاف إلى ذلك عديد الحظائر الوطنية المنتشرة عبر أرجاء الوطن، كالحظيرة الوطنية للقالة، والتي تضم ثلاثة شواطئ وثلاث محمياتٍ رطبةٍ تحوي خمسين نوعًا من الطيور النادرة وأنواعًا مميزة من الحيوانات الأخرى، وكذلك حظيرة جرجرة التي تكسوها الثلوج معظم السنة، بالإضافة إلى الحظيرة الوطنية نتازة التي تتميز بغطائها الغابي الكثيف وتنوعها البيولوجي. مع تسجيل عديد المغارات والكهوف الخلابة، ووجود تنوع مناخي كبير يضم مناخا بحريا، مناخ الهضاب والمناخ الصحراوي.

[1] خليف مصطفى غرايبية: **السياحة الصحراوية، تنمية الصحراء في الوطن العربي**، المركز العربي للابحاث ودراسة السياسات، الدوحة، 2012، ص 182

[2] عبيدة صبيطي: دور **وسائل الاعلام و الاتصال في تنمية السياحة الصحراوية بالجزائر**، مجلة علوم الانسان والمجتمع العدد 1، شهر مارس 2012 ،جامعة بسكرة، الجزائر، 2012 ، ص 178.

2- **الإمكانات الثقافية و التاريخية و الدينية** :

أين تتميز الجزائر بتنوع ثقافي وتاريخي يرجع بالأساس إلى تعدد الحضارات التي مرت على الجزائر كالفينيقية، والرومانية، والبيزنطية، والوندالية، ثم وصول المسلمين، والأتراك، وأخيرا الفرنسيين، حيث تركت كل منها بصمتها على الإرث العمراني والثقافي للجزائر ما أكسبها غنى وتنوعا شديدا في هذا المجال، والذي يظهر في:

- المدن الرومانية الكثيرة، مثل تيمقاد التي تمّ إنشاؤها من طرف الإمبراطور ترجان سنة 100 ميلادية بباتنة، بالإضافة إلى مدينتي تيبازة، وجميلة بسطيف وغيرهما.
- منطقة الطاسيلي، والتي تضم أكثر من 15 ألف لوحة، تمثل حالة الطقس، وهجرة الحيوانات وتطور الحياة البشرية منذ 6000 سنة قبل الميلاد.
- قلعة بني حماد: وتقع بالقرب من ولاية المسيلة، تم بناؤها سنة 1007م عاصمةً للدولة الحمادية، ومازالت قائمة إلى اليوم رغم الإهمال الشديد الذي طالها.
- المدن الميزابية: والتي أُنشئت من طرف الطائفة الإباضية المهاجرة إلى الصحراء الجزائرية قادمةً من شبه جزيرة العرب.
- قصبة الجزائر ذات الطراز العمراني المدهش، والتي بنيت خلال العهد العثماني.

علماً أن أغلب ما تمّ إيراده أعلاه مصنفٌ كمعالم من التراث العالمي، كونها تُعبّر عن حقب تاريخية مرت عليها، ومازالت آثارها قائمة إلى اليوم في شرشال، تبسة، مداوروش، وقالمة التي سكنها الرومان قرابة خمسة قرون، وصولا إلى الحقبة الإستعمارية حين أنشأ المستعمر بيوتاً وقصورًا عدة على الطريقة الأوروبية من أجل المستوطنين الأوروبيين، إضافةً للمواقع الحربية والساحات والمشافي والسجون والإدارات، وغيرها.

3- **التجهيزات و الهياكل السياحية** :

ويقصد بالتجهيزات السياحية مجموع الهياكل والبنى التحتية التي يستعملها السائح من أجل ممارسة نشاطاته السياحية المختلفة عند وصوله إلى البلد المُزار، وتضم:

- **النقل:** والذي يشمل بدوره:

أ- النقل برًا: حيث تتوفر الجزائر على شبكةٍ طرقيةٍ كبرى، تعتبر الأهم من نوعها في الوطن العربي، أين وصل طولها إلى 129.452 كلم سنة 2017، ويعتبر النقل البري الأهم استعمالا بالنسبة للسياح بالأخص في السياحة الداخلية.

ب- النقل جوا: أين تتوفر الجزائر على 35 مطارًا، 15 منها دوليًا، وتغطي شبكة الخطوط الجوية 96400 كلم، وتتوفر على 150 وكالةً موزعة في الجزائر وخارجها، أما عن أهم المطارات فنجد مطار هواري بومدين الدولي، الذي يتوفر على طاقة استيعاب تقدّر بستة ملايين مسافر سنويا، ومجهز وفق أحدث المعايير، إلى جانب مطاري قسنطينة ووهران، وغيرهما العديد.

ت- النقل بحرا: أين تتوفر الجزائر على 13 ميناءً بحرياً رئيسيًا، منها 09 موانئ معدّة لإستقبال وتنقل الأشخاص والبضائع، كميناء الجزائر الذي يستقبل 30% من السياح، إضافة إلى موانئ وهران، عنابة، سكيكدة، بجاية والغزوات الصغيرة والتي يستعملها السياح كثيراً.

- **الفنادق:** تتشكل الحظيرة الوطنية للفنادق من 92377 سريرًا، 15597 منها تابعة للمؤسسات العمومية، و5596 سريرا تابعة لمؤسسات الجماعات المحلية، و71184 سريرًا تابعة للخواص حسب إحصائيات سنة 2017، مع ملاحظة أنّ ما يقرب 90% من الحظيرة الوطنية الفندقية لا تستجيب إطلاقاً للمعايير الدولية.[1]

إنّ ما تمّ تناوله أعلاه حول الإمكانات السياحية الجزائرية، يُظهر لنا بجلاءٍ القدرات الجزائرية غير المحدودة التي تسمح لها بتحقيق استفادة قصوى من الفعل السياحي، على أن يُحْسن استغلال هذه القدرات وتنميتها، و في الجدول التالي[2] محاولةٌ لتلخيص كل ما تمّ إيراده في هذا المطلب لتسهيل الإطلاع والإفادة:

[1] فؤاد بن غضبان، **السياحة البيئية المستدامة، بين النظرية والتطبيق**، مرجع سبق ذكره، ص ص 236 238

[2] عبد الرزاق مولاي لخضر وخالد بورحلي: **متطلبات تنمية القطاع السياحي في الاقتصاد الجزائري**، المجلة الجزائرية للتنمية الاقتصادية، الجزائر، العدد4، جوان 2016، ص 72

جدول رقم 1 : يوضح الإمكانيات السياحية في الجزائر

المقومات	طبيعية	بشرية و التاريخية	المالية والخدمية
الامكانيات	- مساحةٌ شاسعةٌ تقدر بـــ 2831741 كلم^2. - شريطٌ ساحليٌّ بطول 1600 كلم. - 07 حظائر وطنية. تنوعٌ تضاريسيّ ومناخي. - 202 حمام معدني.	- 06 مصنفات تاريخية - العديد من المعالم الأثرية. - 07 متاحف وطنية. - صناعات تقليدية متنوعة.	- شبكة نقل بريّ بطول 128306 كم. - 53 مطاراً جوياً. - 13ميناءً بحرياً. - 1184فندقاً بطاقة استيعابية 92737 سريراً - 29 بنكا ومؤسسة مالية على المستوى الوطني.

المصدر: عبد الرزاق لخضر وخالد بورحلي: متطلبات تنمية القطاع السياحي في الاقتصاد الجزائري، ص 72

المطلب الرابع: معيقات التطور السياحي في الجزائر

في تقرير "المنتدى الاقتصادي العالمي" لعام 2007، وفي الباب المخصص للسياحة صُنّفت الجزائر في المرتبة الـــ 93 من مجموع 124 دولة شملها التقرير، أين اعتبر معدو التقرير الذي ساهمت فيه عديد الهيئات المتخصصة ومكاتب الدراسات العالمية، فضلا عن المنظمة العالمية السياحية، أنّ العديد من المؤشرات تجعل من الجزائر إحدى أسوأ الوجهات السياحية رغم المقدرات الكبيرة التي تتمتع بها.

وركّز التقرير السنوي الذي صاغه خبراء تحت إشراف رئيس المنتدى كلاوس شواب على 13 مؤشرًا، بناءً على تقديرات هيئات كبرى مثل مكتب الدراسات الأمريكي "بوز أند هاملتون" والمنظمة العالمية للسياحة، والجمعية الدولية للنقل الجوي، ومجلس الأسفار والسياحة العالمي، إلى جانب شركة فيزا لبطاقات الائتمان، ومن أهم المؤشرات المعتمدة في التصنيف نجد سياسة القوانين والتشريعات والضبط المعتمدة، محيط الضبط والسلامة، الأمن والصحة والنظافة والأولوية التي تمنح للأسفار والسياحة، وهياكل النقل الجوي، وهياكل ومنشآت السياحة والقدرة التنافسية في صناعة الأسفار والسياحة ومدى توفر الموارد البشرية المُكوّنة.[1]

[1] زيد منير سلمان العبوري، **الاقتصاد السياحي**، مرجع سبق ذكره، ص 243

فالجزائر تزخر بثرواتٍ طبيعية تُرشحها لتكون مقصدًا سياحيًا جاذباً، يمتاز بتراثٍ تاريخي وثقافي وحضاري متفرّد، إلا أنه غير مستغلٍ، لعدة أسباب، أهمها العنف الذي شهدته الجزائر منذ بداية التسعينات، والذي دفع بجهود إصلاح قطاع السياحة نحو الهاوية، رغم الإمكانات الهائلة التي يمتاز بها المنتج السياحي الجزائري والصحراوي منه تحديدا، ففي صيف عام 2003 مثلاً جرى اختطاف 32 سائحًا أوروبيًا على يد الجماعات المسلحة التي كانت تنشط في الجنوب الجزائري، ونتيجةً لذلك، تمّ وقف تدفق السياح الأجانب إلى المنطقة بقرارات سيادية من دولهم، إضافةً إلى التخلّي عن المسلك الذي يعبر صحراء الجزائر الكبرى في رالي باريس منتصف التسعينيات، كما شهدت الآثار التاريخية في المناطق الجنوبية حالات سرقة ونهبٍ واسعة على أيدي عصابات محليةٍ وسياحٍ أوروبيين في مناطق بعيدة عن رقابة الأمن، ففي مهرجان السياحة الصحراوي الأول المنعقد في مدينة تمنراست مثلاً، تمّ القبض على خمسة سياح ألمان في متحف الطاسيلي الوطني، استطاعوا سرقة أكثر من مئة قطعة أثرية نادرة تعود إلى الإنسان الأول.[1]

وحسب التقرير المشار إليه آنفًا، والذي يمكن الإطلاع عليه من الموقع الالكتروني للمنتدى الاقتصادي العالمي "دافوس"، فإنّ الجزائر تحتل المرتبة 93 من مجموع 124 دولةً سياحية، أين حصلت الجزائر في مجال القدرة التنافسية في قطاع الأسفار والسياحة على 3.67 نقطة من 7، وجاءت متخلفة عن جميع الدول المغاربية، أين جاءت موريتانيا في المرتبة 92 بـــ 3.71 نقطة، والمغرب في المرتبة 57 بـــ 4.27 نقطة، أما تونس فاحتلت المرتبة 34 بـــ 4.75 نقطة. في حين احتفظت سويسرا بالرتبة الأولى عالميا للمرة العشرين على التوالي كأحسن وجهة وصناعة سياحية في العالم بـــ 6,55 من 7.

فالجزائر لا تستفيد من "كعكة السياحة" كما سمّاها تقرير المنتدى، والتي تقدر قيمتها السوقية بـــ 10.3 بالمائة من الناتج المحلي الخام العالمي، مع قدرة القطاع على تشغيل أكثر من 234 مليون فرد، أي ما نسبته 8.2 بالمائة من مناصب الشغل في العالم، مع مداخيل بـــ 800 مليار

[1] خليف مصطفى غرايبة، **السياحة الصحراوية، تنمية الصحراء في الوطن العربي**، مرجع سبق ذكره، ص 183

دولار في السنة، أمّا بالنسبة للجزائر فإنّ آخر تقدير للعائدات المُتأتية من السياحة فتقدر بـــ 178 مليون دولار فقط، فيما بلغ عدد الأشخاص الأجانب الذين دخلوا الجزائر حوالي 1.44 مليون شخص فقط.[1]

إنّ تقييم الهيئة الدولية دافوس، يُبيّن لنا بأن هناك نقائص عديدة تجعل من الجزائر وجهةً غير سياحية أبداً، وفي الجدول التالي الذي أعده الباحث بناءً على أرقام تقرير المنتدى الاقتصادي العالمي، نحاول تبيان المراتب المتأخرة التي احتلتها الجزائر في مؤشرات الفعل السياحي المختلفة، بوضع النقطة المتحصل عليها لكل معيار من7، وما يقابلها على الترتيب العالمي.

جدول رقم 2: يوضح مراتب ونقاط الجزائر في مؤشرات السياحة حسب تقرير المنتدى العالمي للاقتصاد

المعيار	النقطة على 07	المرتبة عالميا (على 124 دولة)
القدرة التنافسية	3.67	97
السياسات المعتمدة في التشريعات والقوانين	3.4	113
مناخ الضبط السياحي	3.1	82
مدى تكوين و تخصص العمال والموارد البشرية	2.88	107
النظرة الحكومية للسياحة	2.72	113
اجراءات التأشيرات وليونتها	2,6	114
السلامة والأمن	3,8	74
الهياكل المصاحبة، وجودة هياكل الاستقبال	1.6	118
جودة هياكل النقل الجوي والمطارات	2.3	101
جودة الخدمات الفندقية السياحية	2,6	114
معايير الصحة والنظافة	1.7	53
الأولوية في مجال استراتيجية الأسفار والسياحة	2.9	109

المصدر: إعداد الباحث اعتمادا على أرقام منتدى دافوس

[1] زيد منير سلمان العبوري، **الاقتصاد السياحي**، مرجع سبق ذكره، ص 244

وفي قراءة متأنية للمشهد السياحي الجزائري، ومحاولة تفكيك أسباب تخلّفه الكبير، مقارنةً بدول أخرى أقل جذباً سياحيًا ولا تتمتع بنفس مقومات الجزائر التي تقع على البحر المتوسط وتتمتع منه بحصة 1600 كلم، والذي تشير التوقعات أنه سيصبح الوجهة السياحية الأولى في العالم نهاية 2030، مع أكثر من 400 مليون سائح للمتوسط[1]، إلا أنّ الجزائر تبدو غير مُدركة لضخامة هذه الأرقام كثيرا وأهميتها.

وبالاعتماد على تقارير المؤسسات والهيئات العالمية وآراء الخبراء والباحثين التي نشروها في عديد الأوراق البحثية، يمكننا اختزال هذا التأخر في الأسباب التالية:

1- **الأمن السياحي:** تتطلب العملية السياحية ضمان أمن وسلامة السائح وما يملكه، سواءً من طرف القائمين على تسيير المرفق السياحي أو من العامة، والإخلالُ بهذا الشرط يؤدّي حتما إلى إلحاق أضرارٍ مادية ومعنوية بليغة بالسياحة، كتقليص مدة الإقامة المبرمجة من طرف السائح أو عدم العودة إلى المرفق مجددًا، واللجوء إلى تشويه صورة المتعاملين معه، وبالتالي طعن السياحة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. ويتضح تأثير موجة العنف التي عرفتها الجزائر على قطاع السياحة فيها، حيث صنّف الخبراء الجزائر في الرتبة 114 في مجال كلفة الأعمال بالنظر للإرهاب، والرتبة 80 بالنسبة لكلفة الأعمال بالنسبة لكلفة الأعمال بالنسبة للجرائم والعنف.

2- **نقص ورداءة هياكل الإيواء:** تعتبر الحظيرة الفندقية في الجزائر ضعيفة من حيث عدد الأسرّة المتوفرة وطبيعة وجودة الخدمات المقدمة بها، فالطاقة الاستيعابية لا تكاد تذكر، وتقدّر بحوالي 92 ألف سرير، مع وجود نقصٍ كبير في هياكل الإيواء، وعدم الاستغلال الأمثل لهذه الهياكل، خاصةً في زاويتي التناسب بين الأسرة وإجمالي الليالي السياحية المحجوزة (إشغال السرير)، والتي تصل إلى 68 ليلة فقط لكل سرير متاح سنة 2012 من أصل 365 ليلة.[2]

فضلا عن ذلك، فإنّ الجزائر تأتي في المرتبة 105 بالنسبة للإنفاق الحكومي على قطاع الأسفار والسياحة، وفي مراتب تتراوح ما بين 81 و72 بالنسبة لوسائل وشبكات النقل

[1] علاء ابراهيم العسالي: **السياحة في الوطن العربي – التاريخ والمخاطر والمهددات**، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص13

[2] حدة متلف: **دور الموارد البشرية في صناعة السياحة بالجزائر دراسة ميدانية بوكالات السياحة في باتنة**، اطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم التسيير، كلية العلوم الاقتصادية و التسيير جامعة باتنة 2016، ص من 257إلى 265

والهياكل، كما أن الجزائر تأتي في مراتب متدنية جدًا في قوانين العمل في قطاع السياحة، وتتميز بعدم ليونتها خاصة في مجال خدمات التأهيل والتكوين السياحيين.[1]

3- **ضعف مستوى الخدمات والمنتجات السياحية:** فالخدمات السياحية الجزائرية غير جذابة وغير قادرة على فرض المنافسة، وذلك عائد لعوائق قد تكون متعلقة بقطاع السياحة نفسه، أو بالقطاعات المكملة له في أحيان أخرى، وتتمثل هذه العوائق حسب حدة متلف في:

1.3 غياب التحكم من طرف وكالات السياحة: أين تشكو وكالات السياحة في الجزائر من جملة من النقائص ساهمت بدرجة كبيرة في خفض مستوى الخدمات المقدمة للسياح الأجانب، والمتمثلة أساسًا في غياب التحكم في التقنيات الجديدة لسوق السياحة الدولية، وعدم التكيف مع الطرق العصرية للتسيير الالكتروني للنقل قصد تنظيم عمليات الحجز والخدمات، وغياب مخطط لتكوين وكلاء السياحة، وعدم وجود تنظيمٍ أو ميثاق يحكم المهنة.

3.2 نقص تأهيل ومهنية المستخدمين: أين يعاني أغلبية المستخدمين في المؤسسات السياحية وخاصة الفنادق من نوعية تكوين غير ملائمة أو غياب التكوين كليًا، فنسبة العمالة غير المؤهلة من مجموع المشتغلين بقطاع السياحة في الجزائر مرتفعة، ويرجع ذلك لقلة مدارس التكوين السياحي والفندقي. وعدم اهتمام أصحاب الفنادق بتكوين عمالهم.

3,3 ضعف الخدمات المكملة للخدمات السياحية: وتشمل تكنولوجيات الإعلام والاتصال التي مازالت تعاني من ضعف التواجد في القطاع السياحي، وعدم كفاية مواقع الانترنيت وتسجيل صعوبة في التكيف مع الوزن المتزايد لتكنولوجيا الإعلام والاتصال، أمّا خدمات النقل فهي غير قادرة على تقديم خدمة نقل كمية ونوعية متكيفة مع الطلب، وتعاني سوء الربط باتجاه الجنوب الجزائري. إضافة إلى ما يعاني منه قطاع الخدمات البنكية والمالية من ضعف في وسائل الدفع العصرية إن على مستوى البنوك أو لدى المؤسسات المستقبلة للسياح وبصعوبة قوانين تحويل الأموال.

4- مستوى الأسعار: يتجه أغلب الجزائريين نحو الخارج بحثًا عن الخدمات السياحية الجيدة والأسعار المعقولة، وهو ما لا تضمنه السياحة المحلية في الجزائر، الأمر الذي يفسر

[1] زيد منير سلمان عبوري، **الاقتصاد السياحي**، مرجع سبق ذكره ص 245

تنقل حوالي مليوني سائح جزائري خلال سنة 2017 فقط نحو تونس، والتي تُمثل الوجهة المفضلة لكثير من الجزائريين اليوم بسبب الأسعار المعقولة[1].

المطلب الخامس: دور الصورة الذهنية في تقديم الوجهة السياحية الجزائرية:

من خلال الفصل النظري الأول من دراستنا هذه، وفي مبحثه الثاني المتعلق بالصورة الذهنية، توصلنا إلى نتيجة ختامية من محتوى هذا المبحث، مفادها، أنّ للصورة الذهنية دورًا بالغ الأهمية في تقديم الخدمة أو الشخصية أو المنتج، وأنّ بناءً رديئًا لهذه الصورة الذهنية سيؤدّي حتماً إلى نتائج كارثية على المديين المتوسط والطويل ما لم تتم معاجلة الأمر سريعًا.

وفي المجال السياحي، فقد لاحظ كلٌّ من *Crompton* و*Fekeye* أنّ للصورة الذهنية السياحية أهمية كبيرة، فهي تضع صورةً احتماليةً للمقصد في عقل السائح وتسمح له بتصوّر ما فيه، بل يمكن القول أنّ السائح المحتمل يُكوّن صورةً سياحية عن مقصده عبر ما يبنيه من صور ذهنية، وأن اختياره للمقصد يتأثر أساساً بإدراكه للصور الذهنية للمقاصد السياحية البديلة.

هذه الأهمية أدّت إلى زيادة كبيرة في الأبحاث حول الصورة السياحية في السنوات الثلاثين الماضية من قبل الباحثين والأكاديميين، والممارسين، والأجهزة العاملة في مجال السياحة، وقد ركّزت عديد الأبحاث حول العلاقة بين الصورة السياحية للمقصد واختياره وتفضيله عن المقاصد الأخرى وتكرار زيارته والولاء له، وقد توصلت دراسة قام بها شون *Chon*، حين استعرض 23 دراسةً سابقةً حول الصورة الذهنية السياحية، إلى كون العامل الأكثر انتشارا بين السياح، يدور حول الصورة السياحية وتأثيرها في اختيار السائح للمقصد، وأنه يعتمد بصورة كبيرة على إيجابية الصورة السياحية لديه في تأكيد سفره وقيامه بالفعل السياحي[2].

أما حالة الجزائر فتكاد تكون فريدة من نوعها، بوجود عديد الهيئات التي يقع أغلبها تحت وصاية وزارة السياحة، والتي من المفترض أن تقوم ببناء صورة ذهنية إيجابية عن الجزائر

[1] حدة متلف، **دور الموارد البشرية في صناعة السياحة بالجزائر دراسة ميدانية بوكالات السياحة في باتنة** ،مرجع سبق ذكره، ص 265

[2] داليا محمد تيمور زكي: **الوعي السياحي والتنمية السياحية، مفاهيم وقضايا**، دار مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، 2008 ص 9.

والعمل على نشرها والتسويق لها، لكن الواقع يؤكد أن هذه الهيئات لا تقوم فعلا بدورها، بل أحيانا تقوم بفعل عكسي –ولو دون قصدٍ–، بإعطاء انطباعاتٍ سيئة وبناء صورٍ ذهنية سلبية عن الوجهة الجزائرية بسبب سوء تعاملهم وقلة احترافيتهم غالبًا.

وفي هذا الصدد، سنحاول بدايةً إيراد المؤسسات التي من المفترض أن تعمل على ترويج وتسويق وتقديم صورة ذهنية إيجابية عن الجزائر سياحيًا، والتي أوردها الباحث محسن بن لحبيب في أطروحة الدكتوراه الخاصة به، على أن نحاول بعدها اقتراح حلولٍ عملية لتحسين بناء الصورة الذهنية السياحية للجزائر:

أ. وزارة تهيئة الإقليم والبيئة والسياحة: والتي من أهم مهامها المفترضة، التعريف بالمنتوج السياحي الجزائري وترقيته، وتحسين السياسات الحكومية في مجال السياحة مع إنجاز المخططات التنموية السياحية والعمل على إنجازها وتطبيقها.

ب. الديوان الوطني للسياحة: وتتمثل مهمته في المشاركة بإعداد السياسة الوطنية الخاصة بالسياحة وبرامج ترقيتها والسهر على تنفيذها، مع جمع وتحليل واستغلال المعلومات والإحصائيات المتعلقة بالترقية السياحية، ودراسة تحولات السوق السياحية، والمشاركة في التظاهرات الدولية للسياحة وتنشيط وتطوير التبادلات مع الهيئات الخارجية لترقية الوجهة الجزائرية وتسويق صورة ذهنية جيدة عنها.

ج. مؤسسات التكوين: مثل معهد الجزائر المختص في الإدارة الفندقية والسياحية، ومعهد تيزي وزو المختص في تكوين التقنيين الساميين في الاستقبال والمطاعم والإدارة الفندقية والسياحية، وكذا معهد بوسعادة المختص في تكوين تقنيين ساميين في الاستقبال ودفع السائح لبناء تصور ذهني طيب عن الوجهة السياحية.

د. الوكالة الوطنية للتنمية السياحية: وهي هيئةٌ مكلفةٌ بحماية وحفاظ مناطق الاستغلال السياحي، الحصول على الأراضي الخاصة للمشاريع السياحية ودراسة جدوى الأراضي المخصصة للأنشطة السياحية الفندقية.

هـ- الدواوين المحلية للسياحة: وهي مكلفة بالإعلام وتنظيم الرحلات السياحية، عرض خدمات المرشدين المحليين، المساهمة في حماية وحفظ المواقع السياحية الطبيعية والتاريخية والمشاركة في إحياء الأعياد المحلية.

و. مديريات السياحة: مكلفة بمراقبة ومتابعة الفنادق والوكالات، وتتواجد في كل الولايات.

ي. الوكالات السياحية: وتتميز بتعدد أنشطتها، فهي تقوم ببيع المنتجات والسلع السياحية، وبيع تذاكر التنقل وتأجير السيارات السياحية.. إلخ.[1]

وإذا كانت هذه المهام في ظاهرها لا ترتبط أساسا ببناء الصور الذهنية، فإنّ طريقة إنجازها، وما يراه السائح المفترض أمامه من تعاملات وتسهيلات هي التي تقوم ببناء انطباعاته الذهنية وتشكيله صورته عن الوجهة أو المكان.

ويمكن للجزائر القيام بخطوات عدة لتحسين صورتها الذهنية السياحية عند السياح المحتملين، فالسياحة في شكلها العام هي نشاطٌ يتولّد من حركة انتقال الأفراد إلى مناطق غير موطن إقامتهم الدائمة، ويتخذون قرارهم بالسفر من عدمه عبر الاطلاع على الوجهات الجديدة المحتملة من خلال المعلومات السياحية الترويجية التي تتاح لهم وتصلهم أثناء بحثهم، ما يشجع الدولة الجزائرية إلى إنتاج وإعادة المعلومات السياحية طريقة جذابة ومكثفة، واستعمالها أداةً ترويجيةً للوصول إلى السياح الأجانب المفترضين الذين قد يرغبون في زيارة الجزائر لكنهم يفتقرون إلى المعلومات اللازمة حول مقومات الجزائر في مجال السياحة وظروف الاستقبال فيها.

كما أن الأنشطة التي يمارسها السائح في أماكن القصد السياحية تختلف عن تلك التي يمارسها في موطن إقامته الأصلية وبالتالي يجب تسويق صورة طيبة عن الجزائر وجعلها تجربة مميزة ومختلفة عند الأجانب، وتقديم مُنتجٍ سياحيٍ قادرٍ على المنافسة أو إثارة اهتمام الأجانب.

---

[1] محسن بن الحبيب: **اثر ادارة العلاقة مع العملاء في تنافسية المؤسسات السياحية بالجزائر – دراسة عينة من الوكالات السياحية بالجزائر**، اطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم الاقتصادية، كلية العلوم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017، ص 199.

إن الإقامة الوقتية للسائح الأجنبي، هي من العناصر التي يركّز عليها بناء الصورة السياحية من خلال تقديم وتسويق مجموعة من الأنشطة المتقاربة والمتنوعة في أنٍ واحدٍ والتي يمكن للأجانب ممارستها، تبدأ برحلة مميزة على الجبال أو الصحاري أو الشواطئ وتنتهي يتذوق طعام جزائري وارتداء ملابس مختلفة تمامًا عمّا تعوّده السائح في موطنه، وعمل الهيئات السياحية الجزائرية على تصوير طعام وشراب ولباس وعادات وتقاليد المجتمع الجزائري وعمرانه وطبيعته ضمن مجموع من نقاط الجذب السياحي المعروفة التي يمكن تجربتها في وقت زمني قصير.

كما أنّ السياحة نشاطٌ مرتبطٌ بوقت الفراغ والإجازات والجو الصحو، ما يحتم التركيز على عوامل الطبيعة الصحوة والمميزة والدافئة وغير القاسية حتى في مشاهد الصحراء، والتسويق لأنشطةٍ سياحية مختلفة يمكن للسائح الأجنبي ممارستها في الجزائر وفي مدة زمنية قصيرة نسبيًا، والحرص على تسويق هذه الصورة خاصةً على مواقع التواصل الإجتماعي، أو في شكل إعلاناتٍ تجارية مدفوعة تُبثّ على القنوات الفضائية العالمية.

خلاصة الفصل

للسياحة دورٌ حيويٌّ في مجتمعات اليوم، يظهر في قدرتها الفائقة على تفعيل الحركة الاقتصادية وتنشيط الحياة الاجتماعية للساكنة وتحريك عجلة التبادلات بينهم، وخوض السائح لخبراتٍ حياتيةٍ جديدة قد لا تكون متاحةً له في مقر سكناه الأصلي.

وللجزائر مقدرات سياحية كبرى ومشهودٌ لها بتفرّدها، ما يمنحها أفضليةً كبرى من حيث تميّز الوجهة وقدرتها على الجذب، وهي المقدرات التي تقابلها رداءةٌ متجذّرةٌ في التعامل السياحي مع السوّاح الأجانب المحتملين أو في الترويج للوجهة السياحية الجزائرية، إضافة إلى عدم كفاءة المشتغلين في قطاع السياحة الجزائري، سواءً على مستوى جودة هياكل الاستقبال والنقل، أو على مستوى الأسعار الفاحشة والخدمات السيئة، وهي الإشكاليات التي من المهم بمكمنٍ اليوم العمل على المعالجة الجادة لها للوصول بالصناعة السياحية الجزائرية إلى المكانة التي تستحقها، والتي تتماشى مع ما تملكه من قدرات هائلة تسمح لها بأن تتبوأ مكانة كبرى وتساهم في دفع العجلة الاقتصادية، ولما لا جعلها بديلاً حقيقيًا للنفط الجزائري المتجه نحو النضوب لا محالة.

الإطار التطبيقي

الفصل الخامس:

صورة الجزائر السياحية في فيلم L’Algérie vu du ciel

تمهيد

يسعى هذا الفصل إلى تحليل وفهم ملامح صورة الجزائر السياحية، عبر القيام بتحليلٍ نصيٍّ لبضعة مقاطع من فيلم *L'Algérie vu du ciel* التسجيلي السياحي الفرنسي، والمُختارة بطريقةٍ عمدية بما يتماشى مع أهداف الدراسة، ولمساعدتنا في الإجابة عن تساؤلاتها، ويعتبر فيلم "الجزائر من علٍ" أول مفردة من عينة بحثنا هذا، على أن يأتي تحليلنا له وفقا للترتيب التالي:

- مبحثٌ أولٌ، ويضم إجراءات تحليل الفيلم التسجيلي، وبياناته وخلفية مخرجه.
- مبحثٌ ثانٍ، وفيه يقوم الباحث بالتحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة.
- مبحثٌ ثالثٌ، وفيه يتم التحليل السيميولوجي لملصقة الفيلم التسجيلي السياحي، وصولاً إلى المبحث الرابع، والذي سنقوم فيه بقراءة تضمينية لخصائص فيلم *L'Algérie vu du ciel* الفنية.

لنصل ختاماً إلى النتائج الجزئية الخاصة بصورة الجزائر السياحية الفيلم التسجيلي الأول.

تحليل صورة الجزائر السياحية في فيلم l'Algérie vu du ciel

المبحث الأول: إجراءات تحليل الفيلم

1- **بيانات أولية حول الفيلم**: ينصح الناقد السينمائي الأمريكي القدير "روجر إيبرت" المُشاهد أن يتعرف قبل مشاهدة أيّ فيلم إلى المخرج وجهة الانتاج، وأن يحاول قراءة مُراجعات النقاد الذين يثق بذائقتهم الفنية، مع تأكيده على أنّ القراءات المختلفة للفيلم (بما فيها السيميولجية التحليلة النصية) تبقى قراءات ذاتية تختلف من مُشاهدٍ إلى آخر، ومن ناقدٍ إلى آخر ومن باحث إلى آخر، فهو يرى في حواراته المختلفة أنّ عملية التحليل السيميائي النصي هي عملية "متحيزة بامتياز"، تحتاج غالبًا إلى شخصٍ واسع الاطلاع ودقيق الملاحظة وجيد الإلمام بتاريخ المخرج وجهة الإنتاج، مع تنويهه بضرورة أخذ تقييمات المشاهدين بعين الاعتبار لرسم ضورة أوضح عن الأفكار التي يطرحها الفيلم.

وهو الكلام الذي يتقاطع مع سبق لنا الإشارة إليه بالتفصيل في الجانب المنهجي من دراستنا هذه، والتي أوردنا فيه الشروط الثلاثة التي وضعها الفرنسيان جاك أمون وميشال ماري، حين حدّدا مسلمات التحليل، وبيّنا أنها متروكة للباحث ولأهداف بحثه ونظرته للعمل، بما يتماشى مع ما اطلع عليه أو استطاع الوصول إليه، في حين ركزّت المسلمة الثالثة على ضرورة الاطلاع على تاريخ الفيلم والخطابات المقدمة حوله.*(أنظر ص 14 الدراسة)*.

وفيما يلي، البيانات الأولية التي سنعتمدها حول فيلم "الجزائر من علٍ":

- بطاقة تقنية حول الفيلم التسجيلي.
- فكرة الفيلم التسجيلي.
- تصوير الفيلم التسجيلي.
- بطاقة تقنية حول مخرج الفيلم التسجيلي

أ- بطاقة تقنية عن الفيلم

- عنوان الفيلم: الجزائر من علٍ – *l'Algérie vu du ciel*
- مدة الفيلم: 134 دقيقةً
- نوع الفيلم: ملوّن
- بلد الإنتاج: فرنسا
- تاريخ الإنتاج: 2015
- تاريخ الإصدار: 16 جوان 2015
- المخرج: يان أرتوس– برتران *Yann Arthus-Bertrand*
- كاتب السيناريو الوثائقي: ميشال بيتيو *Michael Pitiot*
- التعليق الصوتي: يزيد تيزي *Yazid Tizi*
- الموسيقى التصويرية: أرمون أمار *Armand Amar*
- مصدر المادة العلمية: كتاب *l'Algérie vu du ciel*، تأليف بينجامين ستورا *B.Stora* بالاشتراك مع سويدي جمال (2005– منشورات لامارتينيير– باريس).
- شركة الإنتاج: *Hope production* (فرنسا)
- الميزانية: مليون و700 ألف أورو.

ب- فكرة* الفيلم التسجيلي السياحي:

يتناول هذا الفيلم التسجيلي موضوع الفعل السياحي في الجزائر بشكل سماوي، عن طريق تصوير مشاهد سينمائية تسجيلية ذات طابع سياحي تشمل الجهات الأربع من الجزائر، من خلال تصوير المنظر الجزائري في بيئاته الطبيعية المختلفة، وفي حالاته الحقيقية الخالصة، والنظر إليه من فوق، ثم النزول إليه رويدًا باتجاه الأرض، ومحاولة التعرّف على الأرض الجزائرية وعلاقة الفرد بها، ضمن أسلوبٍ تفاعلي يجمع ثنائية الإنسان والبيئة، ضمن محاولة لرصد أهم

* تمّ استعمال مصطلح ***"فكرة الفيلم"*** بدلاً من ***"قصة الفيلم"*** الذي نجده في أغلب الدراسات السيميولجية التي تُحلّل الأفلام تحليلا نصيا، تماشياً مع التفريق الذي سبق لنا وأن فصّلنا فيه في الجانب النظري لدراستنا هذه، والذي يتلخّص في كون الفيلم التسجيلي هو عرض لـ**"فكرة"** وتقديم صورةٍ فيلمية عنها، في حين أن الفيلم الروائي هو عرضٌ لـ **"قصة"** عبر صورةٍ فيلميةٍ أيضا، *والذي يعدّ الفرق الأساسي بين الفيلمين التسجيلي والروائي*.

المناطق السياحية في الجزائر، وفهم العلاقة بين تنوعها الطبيعي مع تنوعها السياحي اللامادي، من مأكلٍ ومشرب وموسيقى ولباسٍ، وباقي الأنشطة الحياتية اليومية، وذلك على امتداد رحلة بصرية ممتعة، تنطلق من أقصى الجنوب الجزائري وتصل إلى أقصى غربه، مع تركيز مكثّف على المناطق السياحية غير المعروفة التي تضمها الجزائر (جبالاً وبحاراً، وصحارٍ).

لقد اعتمد هذا الفيلم التسجيلي السياحي على كتاب المؤرخ الفرنسي الشهير ذي الأصول الجزائرية بينجامين ستورا "*الجزائر من علٍ*"، والذي ألّفه بالاشتراك مع صديقه المقرب جمال سويدي سنة 2005، حين قرّر بينجامين ستورا إضافة مجموعةٍ من الصور الملونة الجديدة كليّا لكتابه هذا، على أن تكون صوراً غير مستعملة من قبل ولم يسبق للجمهور الاطلاع عليها، فاحتار فيمن يكلفه بالمهمة، قبل أن يستقرّ في الأخير على المخرج والمصوّر القدير يان أرتوس برتران الذي اشتهر بصوره الطبيعية والسياحية الخلاّبة، وبالفعل، قام برتران بالتنقل إلى الجزائر وكراء طائرة هيليكوبتر خاصة سنة 2005، وقام بالتقاط صورٍ فوتوغرافية مذهلة للجزائر من السماء، تماشياً مع موضوع الكتاب وفكرته العامة ومحتوياته، وحينها، تعرّف يان على الجزائر ومناظرها السياحية الخلابة والمميزة، ليقرّر الإنطلاق في مشروعه الخاص وبنفس فكرة بينجامين ستورا، أي تصوير الجزائر سياحيًا من السماء والتعريف بها، لكن في شكل فيلم تسجيلي سياحي وليس كتابًا مطبوعًا، (على أن تشمل التجربة بعدها دولاً أخرى).

ومع نهاية الـــ 2005، صدر كتاب بينجامين ستورا وسويدي جمال، متضمناً مجموعة مميزة من الصور التي التقطها يان أرتوس عن دار نشر لا مارتينييز الفرنسية العريقة، ونال الكتاب استحسانا كبيراً وشهرةً واسعةً بين القراء، خاصة المهتمين منهم بالسياحة والسفر، وأقرّ كثيرٌ منهم أنه لم تكن لديهم أيّ فكرة في السابق عن الجزائر التي تعدُّ وجهةً سياحية مجهولة عند كثير من الأوربيين، ومع هذا النجاح الساحق بدأت فكرته بتجسيد فيلم وثائقي تسجيلي سياحي عن الجزائر بصور متحركة وليس بصور ثابتة تتبلور أكثر، مع أخذه قرارا بالاعتماد على نفس الاماكن التي تناولها بنجامين ستورا في كتابه ووصفها، وعزم العودة إلى نفس المواقع

التي التقط فيها صوره الثابتة، مع المحافظة على نفس الفكرة العامة، وتصوير الجزائر من السماء ثم النزول إليها على الارض.

ليبدأ برتران في تجميع عناصر فكرته والسعي لتنفيذها، بالحصول بدايةً على حقوق كتاب بينجامين ستورا سنة 2006، ثم الشروع في تنفيذ مشروعه على أرض الواقع، والذي عرف تأخيرا كبيرا حسب المخرج في حواره المطول مع صحيفة *Le quotidien d'Oran*[1] الجزائرية، والذي أجراه على هامش مشاركة فيلمه في مهرجان كان السينمائي في دورة 2015 في ركن الأفلام الوثائقية (خارج المسابقة الرسمية)، حين قال المخرج أنّ إنجاز هذا الفيلم التسجيلي السياحي قد تأخرّ لعشر سنوات تقريبا لعدة أسباب، أهمها عدم حصوله على ما يعرف بـــ *camera drone*، وهي طائرة بدون طيار ومزودةُ بكاميرا من أحدث طراز، وتستطيع التقاط صور ومشاهد عالية الدقة من ارتفاعٍ قد يصل إلى 1000 متر عن سطح الماء، وبزوايا تصوير قد تصل إلى 360 درجة (أي القيام بدورة بانورامية كاملة)، حيث قال أنّ هذه الكاميرات باتت حاليًا منتشرة وبشكلٍ واسعٍ جدا، في حين أنه في سنة 2005 (أي السنة التي فكر فيها إنجاز فيلمه) كانت نادرة الوجود، ولا تباع للمدنيين حتى وإن كانوا من المبدعين، حيث خاضت وزارة الدفاع الامريكية صاحب براءة اختراعها صولاتٍ وجولاتٍ طويلة قبل قرارها إتاحة هذا النوع من الطائرات المسيرة للعموم من الناس، لاستعمالها لأغراض شخصية، فنية أو تجارية، خاصة التي تحمل كاميرات تصوير سينمائية احترافية، (يميل الناس اليوم غالباً لاستعمال كاميرات درون بسيطة ذات كلفة منخفضة وقادرة على الطيران على ارتفاعاتٍ منخفضة وبجودة تصوير متوسطة، لكنها قادرة على التقاط أدّق التفاصيل حتى على بعض المواقع الحساسة مثل الوزارات والثكنات والسجون ما يجعل كثيرا من الدول تتحسن بشدة من هذا النوع من المعدات خاصة الشمولية منها والمنغلقة على نفسها).

وحين حصل يان أرتوس سنة 2012 على النسخة الاحترافية من هذه الكاميرات الطائرة المسيرة التي تكلّف الكثير من المال حسبه، ولا تستعملها سوى شركات الإنتاج الكبرى

[1] Les premières images du film «L'Algérie vue d'en haut» de Yann Arthus Bertrand et Yazid Tizi dévoilées au Stand de l'Aarc à Cannes ; 17 mai 2015 ; disponible sur http://www.lequotidien-oran.com ; 11-09-2019 20H30

الخاصة بتصوير الأفلام والمسلسلات والإعلانات التجارية والفيديو كليبات الموسيقية المصورة في الولايات المتحدة الأمريكية حصراً، (ثم في دول أوروبا الغربية) وبشروط صارمة للغاية بدأ التقدم أكثر في عمله، أين مثّل له حصوله على هذه الكاميرا (في نسختها الاحترافية) خطوةً مهمةً لبدء تنفيذ مشروعه بعد سبع سنوات كاملة من الإنتظار.

ليبدأ حينها في اتخاذ باقي إجراءات التصوير وتنفيذ عمله على أرض الواقع، قبل أن يصطدم بجملة من الصعوبات الأخرى، أهمها عدم تعاون السلطات الجزائرية وعدم تساهل التشريعات المحلية الجزائرية مع المخرجين الأجانب، ورفض السلطات الجزائرية حينها الاعتراف بالأغراض الفنية للكاميرات الطائرة المسيرة التي كانت تنظر إليها على أنها أدوات جوسسة أو أجهزة حربية، إضافة الى البيروقراطية القاتلة والإجراءات الإدارية البطيئة جدا، خاصة أنّ المخرج كان يعتزم طواف الجزائر من شرقها إلى غربها ومن شمالها إلى جنوبها، حيث اشتكى مثلا أنه وبدل الحصول على وثيقة ترخيصٍ واحدةٍ للتصوير في كامل أنحاء الوطن، فقد تمّ إجباره على الحصول على وثائق محلية من كل مدينة يزورها، ومن أصل عشرين ولاية اعتزم التصوير فيها وجد عشر ولايات على الأقل قامت بتعطيله بشكل عمديّ وتحديدًا سلطات ولايتي عنابة ووهران حسبه، رغم إقراره بأنّ عمله في التقاط الصور الفوتوغرافية (في المشروع الخاص بالكتاب قبل عشر سنوات) كان أقل تعقيدًا، ليستدرك سريعا ويقرّ بأن الجيش الجزائري، وحين معرفته بالهدف الأساسي لهذا الفيلم التسجيلي السياحي قام بتذليل كثيرٍ من العقبات أمامه، وساهم في انجاز العمل عبر وضع طائرةٍ مروحية تحت تصرف فريق يان التقني لتسهيل تنقلاتهم.[1]

كما لا يُخفي المخرج أن اقتراح الوزير السابق شريف رحماني الذي اطلع على أعمال المخرج السابقة، وتشجيعه له على القيام بأعمال مشابهة في الجزائر، ووعده بتقديم كل التسهيلات له، من الأسباب التي حفزته أكثر لتقديم العمل، خاصة مع تجاوب الوزير مع التصورات الأولية المقدمة له، ومشاركته فريق العمل حلمهم بتقديم فيلم وثائقي عالي الجودة

[1] http://www.lequotidien-oran.com ; ep sit

عن الوجهة السياحية الجزائرية، ليتفاجأ عند البدء في تنفيذ المشروع بمغادرة الوزير لمنصبه ثم مغادرته الجزائر بشكل نهائي، فيقول "فقدنا بالتالي مصدرًا مهمًا لتسهيل مهمتنا في الجزائر"

ج تصوير الفيلم:

بدأ التصوير الفعلي للفيلم في الأسبوع الثاني من جانفي 2015، بعد سنوات طويلة من الإعداد، ويستحضر هنا مخرج العمل واقعةً أخرى حول الإدارة البيروقراطية الجزائرية، حين قال أن مجمّع *France télévision* وتحديدا قناته الأشهر *France* 2، سارع إلى التعاقد مع الشركة المنتجة للفيلم لشراء العمل حين علم بالمشروع لعرض نسخته التلفزيونية حصريًا على قناته الثانية، مع تحديد موعدٍ قريبٍ لتسليم العمل في حلّته النهائية (حتى قبل البدء في التنفيذ)، ما اضطر فريق العمل إلى بدء تصوير العمل دون الحصول على تراخيص التصوير في عدة ولايات في الشمال الجزائري وتحديداً في البليدة وتيبازة، وقال أنّ المؤسسة التلفزيونية الفرنسية التي سبق له أن تعامل معها على مدار ثلاثين سنة كانت تثق في أعماله (والتي عُرض الكثير منها بالفعل على شاشاتها)، فكانت واثقةً من جودة العمل وسارعت للتعاقد معه حتى قبل انطلاق التصوير، ما شكّل ضغطًا إضافيًا عليه حسب تصريحه للقناة نفسها، وهو الضغط لم يكن فقط بسبب الثقة الكبيرة التي وضعتها فيه المؤسسة، أو بسبب تماطل الإدارة الجزائرية في تسهيل عمله، بل في كون الجميع كان ينتظر منه عملًا بنفس جودة أعماله السابقة رغم أن الظروف لم تكن ملائمة أبداً لذلك، ما سبب له ضغطًا وأرقًا كبيرين حسبه.

وفي تقرير مُطولٍ لصحيفة لوفيغارو العريقة، يقول مخرج العمل أنه وقبل انطلاق التصوير، كان قد وصل بالفعل مع فريقه ومع زميله يزيد تيزي إلى الجزائر قبلها بسنتين (2013)، فيقول في هذا الصدد: "لقد قمنا بالطواف في دولة عملاقة، أجريتُ مسحاً شخصياً لأكثر من مليوني كيلومتر مربع، مدفوعًا بتحقيق حلمي الذي لازمني لعقد كامل من الزمن، وفاجئني التنوع البصري الشديد الذي رأيته من الشمال المتفتح على أوروبا بامتياز، إلى الصحراء

الغامضة والمتحفظة في آنٍ واحدٍ، مرورًا بالوسط الغني بالهضاب ذات الطابع الزراعي الغابي الفلاحي".[1]

وعن أسباب اختياره تقديم الجزائر سياحيًا من فوق، قال أن أرتوس في نفس الحوار مع صحيفة لوفيغارو "أنه يعشق الطيران من قبل، وأنه قد حلّق بالفعل على أغلب مناطق الكرة الأرضية، ومع خبرة ثلاثين سنة من التصوير من السماء فقد تعلم أن "يحكم على المناطق التي يراها من خلال الصورة الكاملة التي تعطيها لنا من فوق وليس من خلال المشي فيها على الأرض"، وقال بأنه حين طار على الجزائر للمرة الأولى منذ سنوات حبس أنفاسه من بهاء الألوان والأشكال والتنوعات الشديدة التي كان يراها، خاصة حين رأى قطعان غنم تركض نحو بوابة إحدى المراعي الخضراء، وحين شاهد تجمع نفرٍ من الصيادين على سواحل مدينة تيبازة صباحًا للبدء في رحلة صيدهم اليومية، وكذلك حين طار فوق قصور غرداية التي حسبها للوهلة الأولى بيوتًا من رملٍ أو طين بسبب تناسقها الشديد ولونها الرملي الموحد".

وقد ركّز الفيلم في عملية تقديمه للجزائر سياحيًا على فكرة التصوير الطبيعي للمناظر من أعلى، ثم النزول إلى الأرض لمعرفة التفاصيل والاقتراب أكثر منها، مع إصرار المخرج على ترك الديكورات في شكلها الطبيعي الخام وعدم التدخل الفني فيها أو التغيير منها (والتي تعدّ واحدة من خصوصيات الأفلام التسجيلية)، ويمثّل هذا الإنتقال من الكل إلى الجزء، ومن العام إلى التفاصيل تقنيةً جديدة في تقديم الأفلام التسجيلية، والتي سنتحدث عنها بتفصيل أكبر أثناء تحليل المقاطع المختارة تحليلا تضمينيا.

د- بطاقة فنية عن المخرج *Yann Arthus-Bertrand*

يان أرتوس برتران: مصورٌ، مخرجٌ وناشطٌ بيئويٌ فرنسيٌ ملتزم، هو مؤسس منظمة "**كوكب جيد**" (*Good planet*) الهادفة للتوعية بالمشاكل الطبيعية كالإحتباس الحراري والتغير المناخي، من مواليد 13 مارس 1946 في العاصمة الفرنسية باريس، اشتهر عالميًا بكتابه الموسوعي المُصوّر *"الأرض من علٍ"* *La terre vu du ciel* والصادر سنة 1999، والذي

[1] Constance jamet ; **dans les coulisses du documentaire l'algerie vue du** ciel ; le figaro ; 16/06/2015

اختارته صحيفة نيويورك تايمز الامريكية ضمن أفضل الكتب العالمية في مجاله، ليتمّ تحويله بعد خمس سنوات (سنة 2004) إلى فيلمٍ تسجيلي شهير يحمل العنوان نفسه، حسب ما جاء في البطاقة التعريفية التي وضعها محررو كتاب "7 ملايير آخر" 7 milliard d'autres الذي حررته مؤسسة "كوكب جيد" التي يديرها هو نفسه.[1]

عام 1963، وهو في سن السابعة عشر، دخل يان عالم السينما كممثلٍ مبتدئٍ مع المخرجين "بيير كالفون" و"إيتيان بيريي"، لينسحب سريعاً من عالم التمثيل ويركّز على الشيئين الوحيدين الذين يستهويانه حقاً، وهما الطبيعة والتصوير، أين بات وهو في سن الثالثة والعشرين مكلفاً بالحديقة الحيوانية التابعة لقصر القديس أوغستين في مقاطعة أليي (Allier) الفرنسية والشهيرة بمناطقها السياحية والطبيعية، وثرائها الحيواني والنباتي الكبير، لينتقل سريعًا إلى دولة كينيا الإفريقية، للقيام بثلاث مهامٍ رئيسية، الأولى بأن يكون مسؤولاً عن الحديقة الوطنية للعاصمة مساي مارا *parc national massai mara (Kenya)*، والثانية لدراسة سلوك الأسود الإفريقية وتصويرها لمدة ثلاث سنوات بطلب من حكومة كينيا، والثالثة لإكمال أطروحة الدكتوراه الخاصة به حول "*دراسة السلوك الحيواني لأسود مساي مارا عبر التصوير الفوتوغرافي*"، وفي هذه المرحلة تعلّم يان ركوب المناطيد التي تشتهر بها المنطقة وقيادتها للقيام برحلات السفاري وتصوير الاسود والفهود.

وفي وقتٍ لاحقٍ تعلّم التصوير من المناطيد وأبدع في هذه المرحلة صورًا وفيديوهات مميزة كانت سببًا رئيسيًا في شهرته الطاغية، أين أصبحت "الصور من علٍ" (*images vu du ciel*) علامة مسجلة باسمه حسب ما أورده المركز الوطني للسمعي البصري INA [2] ومقره باريس.

عام 1983، ومع عودته النهائية إلى فرنسا، بدأ يان العمل كمصوّر فوتوغرافي، ومُعدّ تقارير تلفزيونية ومخرجاً ملتزماً، ثم بدأ مسيرةً احترافيةً حافلةً (كمصورٍ، مخرجٍ، وصحفي،

[1] Editeurs de good planet: **7 milliard d'autres** (illustré par Yann Arthus-Bertrand) ; édition la marinière; Paris; 2013 ; p 320 (couverture)

[2] ina.fr. - Yann Arthus Bertrand responsable d'un parc animalier1969

ومُعدّ تقارير) مع أهم المؤسسات المختصة في التصوير والسياحة والبيئة في العالم، فكانت البداية مع مؤسسة *ناشيونال جيوغرافيك*، ثم مجلة *لو فيغارو*، ومجلة *باري ماتش* المرموقة، ثم مراسلاً فوق العادة إلى مدينة داكار، لتغطية *رالي داكار للسيارات* من السماء، وفي وقتٍ لاحقٍ، اختاره مجمّع فرانس تيليفزيون لتصوير وإخراج دورة *لوران غاروس العالمية للتنس* لعشرين سنة متتالية، كما أنه المصور الرسمي *لمعرض باريس العالمي للفلاحة*، لينتقل في التسعينات إلى أعماله التجارية الخاصة من خلال *وكالته الإخبارية الخاصة*، والتفرغ لإصدار كتب حول البيئة والسياحة والحيوانات، وتصوير أغلفة الكتب والمجلات، وكان صاحب أول وكالة أنباء مختصة في إنتاج وبيع الصور الملتقطة من السماء في العالم.

عام 1999، وبطلبٍ من منظمة اليونسكو العالمية، وعلى نفقتها الكاملة، بدأ يان أحد أضخم المشاريع الفنية في العالم آنذاك، بإطلاقه الكتاب الموسوعي *"الأرض من عل"* الذي تمّ توزيعه في جميع أنحاء العالم وبـــ 27 لغةً مختلفةً، بيع منه 4,2 مليون نسخةٍ عبر العالم، والذي كان هدفه الأساسي حماية كوكب الأرض عبر تعزيز الوعي بقضاياه والتعريف بالمناطق المجهولة منه، وقدّم به يان أرتوس العالم بطريقة مختلفة كليًا من السماء، عبر صورٍ غير مسبوقة، خاصةً للمناطق السياحية الطبيعية غير المعروفة كثيرًا، وذلك بطريقة فنية وجمالية عالية.

وقد عُرضت صور يان أرتوس في 100 بلدٍ عبر العالم، وشاهدها أكثر من 200 مليون زائر حسب تقديرات الموقع الرسمي للفنان.[1]

في سنة 2006، دخل يان أرتوس (ولوسيان كلارغ) إلى "أكاديمية الفنون الجميلة" المرموقة في باريس، ويعتبران العضوان الوحيدان اللذان دخلاها من باب التصوير الفوتوغرافي للطبيعة والسياحة والبيئة، ليختاره لاحقاً المخرج الفرنسي القدير لوك بيسون لإخراج أول أفلام شركة بيسون (كمنتجٍ) بعنوان *HOME* عام 2009.

[1] www.yannarthusbertrand.org – site officiel du réalisateur ; date de consulataion 09-02-2019 ; 15h20

اشتهر يان بجملته الشهيرة "*Sensibiliser par l'image*" أو "*التحسيس عبر الصورة*"، حيث يرى أنّ للصورة الفنية قدرةً كبيرةً للتحسيس بمشاكل البيئة، والترويج لفكرة المحافظة عليها، وكذا التسويق للمناطق السياحية المختلفة.

بلغ عدد كتب يان أرتوس المصورة ثمانين كتابا، وأكثر من 15 فيلمًا تسجيليًا، إضافة إلى مئات الآلاف من الصور وأغلفة الكتب وتغطية أهم الفعاليات في فرنسا والعالم، ويشتهر بتأثره الكبير بالفن التشكيلي الأوروبي، خاصة الرسّام الهولندي فنست فان جوخ الذي يعتبر ملهمه.

وقد حاز يان أرتوس على "وسام الاستحقاق الفرنسي" نظير جهوده الكبيرة لإعلاء شأن الصورة والسياحة والافلام والطبيعة، وهو أرفع وسام يمنحه رئيس الجمهورية الفرنسية.

المبحث الثاني: التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة:

قبل الإنطلاق في عملية التحليل التعييني والتضميني لكل مقطع من المقاطع التي اخترناها من فيلم "الجزائر من عل" السياحي التسجيلي الفرنسي، فإنّ من المهم بمكمنٍ الإشارة إلى أنّ الباحث قد قام بالإستغناء عن خطوة التقطيع التقني، والتي تضم شريطي الصوت والصورة وما يرافقهما.

أمّا عن أسباب الإستغناء عنها فيمكن إيجازها في ثلاثة نقاطٍ أساسية هي:

أولها، أنّ الدراسات التحليلية السيميولجية، باتت خلال السنوات الأخيرة تعتمد كثيرا على التحليل والتفسير واستقراء المضامين الخفيّة، خاصة مع تثبيت هذا النوع من الدراسات على نطاقٍ واسعٍ في بحوث علوم الإعلام والاتصال لجذورٍ متينة في الحقول البحثية الكيفية وبالتالي صار التركيز على المقاربات التحليلية هو الأهم، فهدف جداول التقطيع التقني تذكيري بحتٌ، أين يسمح لنا الجدول بأخذ نظرةٍ عامةٍ على المقطع محلّ التحليل وتحديد ما فيه دون تفسير أو تحليلٍ، شأنها في ذلك شأن *المستوى التعييني* من المقاربة البارثية التي وضعها رولان بارث وتُنسب إليه، فالغاية من التقطيع التقني إنما هي نقل الفيلم إلى حالته الاولى وإرجاعه إلى نصٍ مكتوبٍ، أي القيام بعملية عكسية تؤدّي هدفاً توضيحيا فقط حول نوعية المشاهد ومدتها وحركة الكاميرا فيها، وهو ما يمكن استدراكه في المستوى التعييني لتحليل المقطع المختار.

ثانيها: أنّ المقاربة البارثية (نسبة إلى رولان بارث)، والتي تعتمد في طورها الأول على مستوى تعييني بحت، إنما تقوم بوصف المقطع محل التحليل وصفًا كاملا شاملا، يُتَناول فيه كل شيء في المقطع محل التحليل من محتويات المشاهد والشخصيات الحاضرة فيها وطبيعة اللقطات والحوار والتعليق الصوتي والموسيقى التصويرية المرافقة، والتي أُضيف إليها في الدراسات البحثية اللاحقة عناصر أخرى بسيطة (لكنها مهمة) –اقتبست في أغلبها من جداول التقطيع التقني– مثل مدة اللقطة وحجمها، وزاوية تصويرها، فبات من الشائع احتواء المستوى التعييني على وصفٍ تامٍ لمحتوى المشاهد بالإضافة إلى العناصر التقليدية الأخرى التي يضمّها التقطيع التقني من حركات كاميرا وزوايا تصويرٍ.

فمؤيدو هذا التيار، يرون بأنّ كلاً من المستوى التعييني لمقاربة رولان بارث السيميائية، وجداول التقطيع التقني يشتركان في نفس الهدف، وهو وصف الحدث الذي يتناوله المقطع محلّ التحليل بطريقة وصفيةٍ كتابيةٍ، إنما يختلفان فقط في طريقة التعبير، فجداول التقطيع التقني تأخذ *طابعًا عمليًا* من خلال الوصف المُعتمِد على ملء خانات مقسمة على شريطي الصوت والصورة والحوارات الدائرة وسطها، مع تحديد نوع اللقطات فيها وزوايا تصويرها، في حين أنّ المستوى التعييني يصف هو الآخر هذا المحتوى لكن بطريقة نثرية مباشرة يمتاز بها الأسلوب الوصفي المنتشر بشكل واسعٍ في الدراسات الإعلامية، بل أن هناك من ذهب أبعد من ذلك وقال أنّ محتوى جداول التقطيع التقني ومحتوى المستوى التعييني *هما وجهان لعملة واحدةٍ*، وأنهما تكرارٌ لا طائل منه في كثيرٍ من الأحيان.

ويُشجع اليوم عديد الباحثين والأساتذة الجامعيين المتمرّسين في هذا النوع من الدراسات طلبتهم في الدراسات العليا على الاستغناء عن جداول التقطيع التقني، مع أخذ مميزاتها (مدة اللقطة ونوعها وزاوية التقاطها وحركة الكاميرا المعبرة عنها) ودمجها مع محتوى التحليل التعييني، تلافياً للتكرار أو الحشو المبتذل، واستغلالها في إثراء المستوى التضميني وتحليلاته وإعطاء قيمة للبحث من خلال النوعية، لا من خلال التكرار والحشو غير المفيد.

وثالثا، وهو الأهم في موضوعنا هذا، في كون الجانب التقطيعي لهذا الفيلم التسجيلي السياحي هو متاحٌ بالفعل للإطلاع على الانترنت بشكل كامل (باللغة الفرنسية)، ويضمّ وصفاً مفصّلاً لجميع المشاهدة ومدتها والتعليق المرافق لها، ولا يحتاج سوى لفتح حساب والتسجيل في موقع الشركة وملء بيانات شخصية للوصول إلى النسخة التي تتيحها الشركة.

وعلى هذا الأساس، سنقوم بالبدء مباشرة في التحليل التعييني للمقاطع المختارة، مع محاولة الاستفادة من المعلومات التي يتيحها لنا التقطيع التقني، خاصةً في مجال زوايا التصوير، وحركات الكاميرا وغيرها.

مع الاشارة إلى أن هذا الفيلم التسجيلي يضم في مجمله تسعة مقاطع أساسية طويلة، اخترنا أن نحلل أربعةً منها، والتي تمّ اختيارها باعتبارها الأكثر تعبيرا عن صورة الجزائر السياحية.

التحليل التعييني للمشهد الإفتتاحي- السياحة عبر الصحراء الجزائرية:

يُعتبر المشهد الإفتتاحي *the Opening scene*، مدرسةً سينمائية بأكملها، ويعتبره كثيرٌ من دارسي الصور الفيلمية بوابة الفيلم الأولى، التي تستطيع جذب المشاهد وشدّه، أو إشعاره بالنفور والملل وبالتالي خسارته بشكلٍ نهائيّ.

فما يضعه المخرج في المشهد الذي يفتتح به فيلمه يسمح بإعطاء لمحةٍ سريعةٍ عمّا ينتظر المشاهد، فمشهد جثةٍ ملطّخة بالدماء يُوحي بأن الفيلم بوليسيٌّ تشويقي، أمّا عرض مشهد افتتاحي بأصوات صرير أبواب وبالعرض البطيء فتخبرنا أنّ الفيلم يندرج غالباً ضمن أفلام الرعب، في حين أنّ لقطةً مشرقةً وفيها الكثير من الألوان توحي بأنّ العمل كوميدي خفيف، في حين تميل الأفلام التسجيلية ذات الطابع السياحي (كما هو الحال في فيمنا هذا)، إلى تقديم مشهدٍ بانورامي بموسيقى تصويرية هادئة وتعليق مباشر من الراوي الذي يبدأ (وفي أغلب الحالات) بذكر موضوع الفيلم، وبالفعل، فإن المخرج يان أرتوس لم يشذّ عن هذه القاعدة وبدأ فيلمه بكلمة السر: "الجزائر".

يبدأ المخرج يان أرتوس فيلمه "الجزائر من علٍ" بمشهدٍ افتتاحي من حظيرتي "أهقّار وطاسيلي"، بلقطةٍ عامةٍ من السماء وقت الغروب الساحر الذي تشتهر به المنطقة، مع موسيقى

تصورية محليّة خفيفة، ترافقها حركة كاميرا نصف بانورامية، ثم لقطةٌ كبيرة يظهر فيها زوجٌ من الأيل البني ذي اللحية البيضاء المهدد بالانقراض، والذي تعيش مجموعاته الأخيرة في العالم في أقصى الجنوب الجزائري، حيث يظهر ومن خلال لقطة كبيرةٍ، زوجٌ من الأيل البني يقفان على صخور كلسية، أحدهما ينظر إلى الكاميرا مباشرة والثاني من خلفه يرفع رأسه 45° إلى السماء ناظراً إلى الشمس أو نحو شيء آخر قد يكون استرعى انتباهه في السماء، وكلاهما يبدوان مركزّين جدًا، وهو التركيز الذي بدا في ثبات وقفتهما رغم أنهما يرتكزان على صخورٍ مرتفعة غير مستوية، أين تذكرنا هذه اللقطة الكبيرة وهذا الزوج من الأيل وبنفس الوقفة وعلى نفس الصخرة بتلك الأشكال التي تصورها لنا رسومات أهقار، والتي وقفت في نفس المكان منذ 5 ألاف سنة تقريباً، تليها لقطة عامة من مشهد للسماء من منطقة "سيفار" شبه البركانية، وهي اللقطة التي تمّ تصويرها بأسلوب *السهم*، أو ما يعرف عند البعض بأسلوب *عين النسر*، حيث تنتقل فيها الكاميرا من النقطة "أ" نحو النقطة "ب" بسرعة ثابتةٍ وعلى ارتفاع موحدّ شبيهٍ بمرور *الطائرة* على مدينة "سيفار" الحجرية بإليزي والتي تضم 15 ألف كهف شبه بركاني، أين تُشكل هذه الكهوف في مجملها أكبر متاهة مفتوحة على الهواء الطلق في افريقيا، تتبعها لقطةٌ كبيرةٌ أخرى يظهر فيها نفرٌ من البدو الرحل (النوماديون)، يتقدمهم رجلٌ تارقي بردائه الأزرق الحريري الخفيف وشاله الأبيض المميز، يتبعه قطيعٌ صغير الحجم من الإبل وخلفهم جبالٌ صخرية غرانيتية نادرةٌ لا توجد إلا في صحراء الجزائر وبعض مناطق الصحراء الإفريقية الكبرى، ضمن لقطةٍ جامعةٍ تُعرف في أدبيات التصوير السينمائي باللقطة الحكائية لأنها قادرة على أن تقصّ حكايةً كاملةً يفهم المشاهد غايتها ببساطة بمجرد رؤية محتواها، ثم تظهر لقطةٌ ثالثةٌ كبيرةٌ بحركة دائرية للكاميرا وزاوية تصويرٍ عادية لكثبان رملٍ أصفر لا تظهر عليه آثار أقدامٍ ولا أي بقايا بشرية من نفايات أو أشياء صناعية، بل تبدو أنها لقطة مقتبسة من كتب التاريخ، حيث لا تظهر فيها طرق معبدة ولا أعمدة تيّارٍ كهربائي، ولا أيّ دليلٍ آخر على وصول أسلوب الحياة الحالي إليها.

وفي أخر لقطة من هذا المشهد الافتتاحي، يظهر صوت المخرج أن أرتوس استثناءً وهو يقدم لنا المعلق يزيد تيزي، وكيف جاءت فكرة اختياره انجاز هذا العمل، مرفوقاً بلقطة كبيرة يظهر فيها سرب طيور مهاجرة جاءت من الشمال الأوربي نحو الجنوب الجزائري.

كل هذا تمّ تقديمه في مدة زمنية قدرها 45 ثانية (ما يجعله أقصر مقاطع هذا العمل)، وكان مرفقاً بموسيقى جزائرية محلية، بدأها المخرج بطابع شعبي خفيف سريع الإيقاع تشتهر به العاصمة، وانتهى المشهد الافتتاحي بموسيقى نايلية من منطقة الجلفة الجزائرية ذات إيقاع بطيء نسبياً وبصوتٍ يتناقص تدريجيًا (ومعه تُظلَّم الشاشة تدريجيا) إلى غاية توقف الموسيقى الكلي وتحوّل الشاشة إلى اللون الأسود، يرافقها ظهور عنوان الفيلم عليها بالأبيض *L'Algérie vu du ciel*.

لقد ركّز المشهد الافتتاحي الذي تبلغ مدته القصيرة نسبياً على الصحراء الجزائرية وقت الغروب، دون أن تفوتنا الإشارة إلى أن هذا المشهد الإفتتاحي كان نفسه المشهد الختامي، حيث (وبعد أن قام المخرج بدورة كاملة حول الجزائر) ختم فيلمه من نفس المكان الذي انطلق منه، أي منطقتي أهقار وطاسيلي، مع شيءٍ من التطويل والتعمّق في الوصف والتصوير والتعليق، والمحافظة على نفس المشاهد ونفس الأماكن التي ظهرت في هذا المشهد الافتتاحي، لكن مع شيءٍ من التفصيل والمطِّ في مشهده الختامي.

التحليل التضميني للمقطع الاول (المشهد الإفتتاحي):

لقد عبّر المخرج عن فكرته الأساسية وهدفه من هذا الفيلم بعبارة تقريرية مباشرة: ***الجزائر سياحيًا***، وبدأ فيلمه من الصحراء الجزائرية التي تُعدّ في مخيال كثيرٍ من السياح الأوروبيين والفرنسيين تحديدا الوجهة الأفضل والأشهر لمن يريدون سياحة الجزائر، وقد استغل المخرج هذه الحقيقة جيدا، فبدأ فيلمه بها حتى يجذب المشاهد الفرنسي والغربي بصفة عامة، كون المشهد الافتتاحي هو المفتاح لأي فيلم تسجيلي كان أو روائي، ينجح من خلاله صناع الفيلم في استرعاء انتباه واهتمام المشاهد أو يخسرونه بشكل نهائي، أين حاول المخرج اللعب على حقيقة معرفة السائح الأوروبي الجيدة للصحراء الجزائرية وإطلاعه المسبق عليها (حتى وإن

لم يزرها فعلا)، وميله التاريخي لزيارة هذه المنطقة التي لا يستطيع خوض تجربة مشابهة لها في مكان آخر من العالم، فلو بدأ الفيلم مثلا بمشهد من غابات الوسط أو شواطئ الساحل لكان الأمر مختلفا قليلا، ذلك أنّ مثل هذه المناطق موجودةٌ بالفعل في بلدهم ويستطيعون خوض تجربة سياحية فيها، بل إن الغابات والشواطئ عندهم قد تكون أفضل من تلك الموجودة في الجزائر، ما يفسر عدم اهتمام السياح بهذه المناطق في الجزائر، عكس الصحراء الجزائرية الفريدة من نوعها والتي أثارت اهتمام الأجانب منذ عقود من الزمن.

فوتوغرام رقم 1 يظهر منطقة الطاسيلي الجزائرية لحظة غروب الشمس التي تشتهر بها عالميا

يُظهر هذا المشهد الافتتاحي الطريقة التي سيتم بها تناول صورة الجزائر السياحية في هذا الفيلم التسجيلي الفرنسي، وهي محاولة النظر إليها من فوق، عبر تطبيق نظرية "*الجمالية الفنية*" المعروفة عند نقاد الفن التشكيلي الذي يعتبر يان أرتوس من مريديه، والتي تُفيد بأنّ أفضل طريقة للنظر الى لوحة فنية ما، هي الابتعاد عنها بضع خطوات إلى الخلف لرؤية اللوحة ككل، وأنّ الاقتراب كثيرا لا يسمح لنا سوى برؤية التفاصيل المشتتة"، فالتركيز عندهم على *الجزء* يعيق التمتع بروعة *الكل*، وقد عامل المخرج أن أرتوس الجزائر على أنها تحفة

فنية أو لوحة زيتية تشكيلية كبيرة، النزول فيها إلى الأرض لن يسمح بالتمتع ببهائها كله، بل إنه سيجعلنا نركز على أجزاء أو تفاصيل فقط من "*اللوحة*" التي قد لا تكون بالضرورة فائقة البهاء كما هو الحال من علٍ.

وقد اختار يان أرتوس تصوير غروب الشمس من منطقة الهقار لجماليته العالية وللدلالات السيميولجية التي تحملها الألوان الترابية للغروب في هذه المنطقة من العالم، فالغروب في المخيال الجمعي يكون بشفق برتقالي ضمن سماء زرقاء، في حين أن الغروب في هذه المنطقة وبفضل انعكاس الشمس في لحظاتها الأخيرة على مساحات شاسعة من الرمال يُعطي انعكاسًا بصريا يميل على لون الذهب والتراب تنعكس بدورها على المرتفعات الغرانيتية المدببة غامقة اللون التي لا توجد إلا في صحراء افريقيا الكبرى،، فالألوان الترابية تدل على الاسترخاء وفي نفس الوقت على الهيبة والقوة وجلال الموقف، في حين يشيع توظيف الألوان الذهبية للتهيؤ للانفعال وخلق شعور بالفخامة والبهاء والندرة[1]، وما يقود الجمع بين الألوان الترابية والذهبية في اللقطات المعروضة سوى استحضار الحواس كاملةً وحبس الانفاس لتشرّب ما تراه العين، وهو ما هدف إليه يان أرتوس منذ البداية، عبر إبهار المشاهد وشدّه، وبالتالي حثّه على متابعة المشاهدة واسترعاء حضوره الذهني.

مع ضرورة تنوهينا إلى حضور ملهم يان أرتوس الأول، الفنان الهولندي فنسنت فان جوخ بقوة في هذه اللقطة/الفوتوغرام، والتي من الواضح أنه صوّرها من نفس الزاوية ومن نفس الارتفاع لتظهر للمشاهدين بنفس شكل لوحة فان جوخ الشهيرة *La Nuit étoilée* التي رسمها سنة 1889، والتي تُظهر لنا نفس مشهد الغروب وخيالات جبلية راقصة تشبه تماما تلك التي تظهر في هذه اللقطة، ولكن باللونين الازرق والأصفر اللذين اشتهر بهما الرسام، ويمكن لمتابعي فن فان فخ والمهتمين به ملاحظة الشبه بين اللقطة واللوحة بسهولة شديدة.

إن نظرية النظر إلى الأشياء المميزة من علٍ كأسلوبٍ لرؤية جمال الجزائر السياحي يحلينا قسراً إلى مواقف مشابهة يقوم بها كل واحدٍ منا متى ما نظر إلى أشياء ثمينة أو مميزة، فالنظر

[1] أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، عالم الكتب للنشر، القاهرة، ط2، 1997، ص 184.

إلى الجزائر السياحية من فوق هو في الحقيقة إسقاط على الفعل الذي يفعله زوار المعارض مثلا وهم ينظرون إلى معروضات التحف في المتاحف على المناضد الزجاجية، أو الجواهر الثمينة عند الصائغين وتجار الذهب، كما قد تحيلنا هذه الطريقة في النظر إلى الجزائر من فوق الى العالِم وهو ينظر الى طبق بيتري في مختبره عبر مجهره، وهذه الإحالات كلها في النظر إلى الشيء من علٍ تشترك جميعها في عنصري الدهشة والإعجاب، مع المحافظة على خاصتي التدقيق والحذر.

وبالعودة إلى التحليل التعييني لكل لقطةٍ من لقطات المشهد الافتتاحي، فقد بُدِءَ الفيلم برسالةٍ رئيسيةٍ موجهة للمشاهد الغربي مفادها أنّ الجزائر تضم بعضا من المناطق الأكثر تفرداً من نوعها في العالم، من خلال استعراض مشاهد من الصحراء الجزائرية لا توجد في أي مكان آخر، سواء من خلال الكثبان او من خلال مدينة سيفار المميزة.

إنّ أول لقطة تم اختيارها كانت لمنطقتي اهقار وطاسيلي، أين لعب الزمان في هذه اللقطة دورًا مهمًا، بحيث يشير اختيار وقت الغروب إلى التجربة الفريدة من نوعها التي يمكن للسائح الأجنبي أو غيره أن يعيشها في هذه المنطقة، بحيث تدل هذه اللقطة سيميائيًا على الاسترخاء والهدوء بعد عامٍ طويل قضاه السائح في تعبٍ وكدٍ وسط ضوضاء المدينة الغربية وحضارتها، فالزمن في الصحراء الجزائرية وقت الغروب يكون بطيئا ومريحًا، بشكل يعاكس تماما الزمن المتسارع في الحواضر الأوروبية والتي بالكاد يُسمح فيها للشخص بالتوقف قليلا لالتقاط أنفاسه والتمتع باللحظة، ما يجعل هذا المشهد متعةً بصريةً للمشاهد حتى يريح بصره من جهة، وتشجيعاً غير مباشر له لخوض تجربة سياحية مميزة في الجزائر من جهة أخرى.

أمّا اللقطة التالية كما يظهرها الفوتوغرام أدناه، فيظهر فيها زوجٌ من الأيل الصحراوي النادر فاختيارها لم يكن اعتباطيًا، فهي تدلّ على أن منطقة الصحراء الجزائرية قديمةٌ قدم الانسان وأنّ هذا الكائن استوطن المنطقة من آلاف السنين، وبقى وسطه الطبيعي ثابتاً غير متغيرٍ مقارنة مع المدنيات الأخرى التي مستها تحولات جذرية.

فوتوغرام رقم 2 يظهر زوجا من الأيل البني أبيض اللحية في وسطه الطبيعي في الصحراء الجزائرية

لقد تمّ التقاط اللقطة وتصوير زوج الأيل وهما في حالة نشاط، وهي اللقطة التي تحيلنا مباشرة إلى رسومات الطاسلي التاريخية التي تصوّر نفس الأيل وفي نفس المكان وفي نفس الحركة وتشبهها تماما، ضمن رسالةٍ غير مباشرة للمشاهدين مفادها أنّ أصل التاريخ وبدايته قد مرت من هنا، وأنّ أصل الانسان وانطلاق تجربته في التدوين قد بدأت هي الأخرى هنا، وأن التجربة الإنسانية المميزة التي خاضها البشرية بدأت كذلك هنا، أين عرفت هذه المنطقة أولى عمليات الكتابة والتدوين والتأريخ التي وضعها الإنسان وعبّر فيها عن أنشطته اليومية.

لقد قام المخرج بعملية *إسقاط* لنقشٍ حجري عمره خمسة آلاف سنة على مشهد طبيعي حقيقي في الوقت الحالي، ليُظهر أنّ الطبيعة في هذا المكان مازالت عذراء لم يمسها عبث الانسان ولم تتغير على مدار خمس ألفيات متتالية، وبنفس الألوان وباعتماد نفس الكائنات.

أما طريقة تقديم اللقطة الثالثة والخاصة بمدينة أسيفار الأسطورية فتشير إلى أسلوب السهم آنف الذكر، فهذه المدينة التي تشكل أكبر متاهة كهوف طبيعية مفتوحة في العالم، كان الهدف الأساسي من تصويرها بطريقة السهم هذه، إعطاء انطباعٍ للمشاهدين بأنهم *بالفعل* يحلقون فوق المدينة باستعمال الطائرة وينظرون إليها من مقاعدهم، ويُعرف هذا الأسلوب عند بعض

السينمائيين باسم "عين النسر" *eagle eye*، بحيث تُصوّر المشاهد وكأنّ طيراً يحلق على ارتفاع متوسط ويستطلع المنطقة ويمسحها ببصره، وتستعمل عين النسر عادةً في الأنشطة العسكرية أو التجسّسية أو الاستكشافية، فدلالة لقطات عين النسر كانت إعطاء انطباعٍ بأنّ المشاهد يستكشف شيئا غير مسبوق، والتي رافقها سكونٌ تام، سواءً في الموسيقى أو في التعليق، ضمن عمليةٍ تستهدف استغلال *جماليات الصمت* بأفضل شكل، من خلال خلق نفس الشعور الذي يرافق ركاب الطائرات وهم يحلقون فوق منطقة سكانية عمرانية أو زراعية على ارتفاعٍ منخفض نسبيا، (ويكون ذلك عادة عند اقلاع الطائرة من المدرج وبدء خرجوها من المدينة، أو عند استعدادها للهبوط والبدء في الانخفاض)، بحيث ينعزل المسافرون /المشاهدون تمامًا عمّا يحيط بهم ويضعون كامل تركيزهم على المنطقة التي هم أسفلها (خاصة اولئك الذين يجلسون بالقرب من النوافذ) بحيث يشعرون بوجود صمت تام حولهم رغم أن الطائرة في حقيقة الأمر تكون تعج بالضوضاء، وهو نفس الانطباع الذي أعاد يان أرتوس بناءه.

إنّ هذا المشهد الذي تمّ تقديمه بهذا الشكل لمدينة أسيفار لخلق رغبةٍ مضاعفةٍ للركاب في زيارة تلك المنطقة، جاء ليتماشى مع دراسة مطولة ومعمقة لجامعة كينغستون البريطانية، حول إخضاع المشاهدين للمحتويات المرئية لتجارب شبه حقيقية ضمن "عملية بناء ذاكرة مفتعلة دون معايشة التجربة في الواقع"، اعتماداً على عملية ذهنية منفصلة عن مادية الجسد، ومُخالِفة تمامًا له، بل إن هذه التجربة الذهنية تكاد تنطوي على استحضار حواس الرؤية والصوت والإحساس واللمس والتذوق وبتوليفات متنوعة بشكلٍ يجعل الفرد يكاد يصدق أنه بالفعل خاض التجربة، وذلك حسب الشرح المفصّل الذي قدمته البروفيسورة فران لويد رئيسة معهد تاريخ الفن المرئي في جامعة كينغستون لهذه العملية في ورقتها البحثية المرجعية "تخليق ذواتنا: الفن والذكريات والماديات" والتي ضمنتها في كتابها الجماعي المرجعي حول الثقافة المرئية المعاصرة[1]. ويبدو أنّ خلق هذا الإنطباع لدى المشاهدين كان هدفًا أساسيًا لدى صناع هذا الفيلم من أجل إبهار المشاهدين، خاصة مع توظيف "تقنية الصمت" من أجل *ضبط* حواس

[1] فران لويد: **الثقافة العربية المرئية المعاصرة في المهجر – نزوح واختلاف**، ترجمة حنان الصفتي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص181

المشاهد على ما يراه فقط، وتشجيعه: *أولاً* على متابعة وإكمال مشاهدة الفيلم التسجيلي ككل من خلال استرعاء انتباهه منذ اللقطات الأولى، *وثانيا*: خلق الانطباع آنف الذكر، من أجل دفع المشاهد لزيارة هذا المنطقة السياحية المختلفة والقيام بتجربة حسية حقيقية، لا مثيل لها عالميا.

وفي قراءة سيميولجية للقطة الجامعة الخاصة برجل التوارق وقطيعه الصغير من الإبل، فقد لعبت هذه اللقطة الجامعة دورها التقليدي بامتياز: *"لقطة حكائية"*، حيث لخصت هذه اللقطة تاريخاً كاملا، وأسلوب حياةٍ مختلفٍ ونمط معيشة بسيطٍ وعذري يندرُ وجوده في العالم، حتى في تلك المناطق التي يُصرّ أهلها على أنّ الحضارة الغربية لم تصلها، مثل ساكنة الأمازون أو مناطق الاسكميو، فهنا لا كهرباء ولا غاز ولا هواتف نقالة، ولا أسلوبًا غربيًا في الملبس أو التسريحة أو المأكل والمشرب، ولا وسائل نقل عصرية أو مطاعم وجبات سريعة، ولا طعامًا معدلا وراثيا أو ملابس على الطريقة الغربية، بل فقط الطبيعة في أبهى صور عذريتها، وهي المناظر التي يستفقدها الغرب كثيراً اليوم، مع وجود عددٍ لا بأس به من الأوروبيين من يودّون تجربة هذه الحياة ذات الطبيعة البسيطة التي لخصتها لهم هذه اللقطة الحكائية وأظهرتها لهم في أبهى أشكالها، وبالتالي تقديم صورة سياحية مميزة وجاذبة للمنطقة.

هذا التحليل، يتماشى مع نتيجة التحليل الذي توصلت إليه الباحثة زهيرة مروفل، التي ترى بأن لمشهد الصحراء الجزائرية ومواطني هذه المنطقة دورًا أساسيًا في تسويق صورةٍ سياحيةٍ طيبة عن الصحراء الجزائرية من خلال أسلوب حياتهم وطريقة عيشهم المميزة[1].

وفي نفس هذه اللقطة، وخلف رجل التوراق وقطيعه من الإبل، تظهر لنا خلفية كبيرة من جبال الغرانيت والتراب الصلب الغنية بالذهب والحديد، أين يدّل توظيف هذه الخلفية على أنه وبالرغم من قسوة الحياة في هذه المنطقة، إلا أنّ سكانها* يتميزون بالصلابة الشديدة وقدرة تحمل نادرة (الحديد)، وفي نفس الوقت يتميزون بكرم وجودٍ شديدين (الذهب)، كما تدل الخلفية

[1] MEROUFEL Zahéra: **Stéréotypie du tourisme saharien à travers les documents publicitaires pour le Sahara Algérien** ; mémoire présenté pour l'obtention du diplôme de Magistère en Lettres et Langues Etrangères ; Sciences du langage ; Faculté des Lettres, des Langues et des Arts ;Oran ; 2010 ; p133

* يمكن قراءة تفاصيل معمقة حول أسلوب حياة التوارق في كتاب الكاتب والصحفي الاسباني ألبرتو باثكث فيكيروا، **طوارق**، تر عبدو زغبور، دار ورد للنشر، دمشق، 2004، والذي شكّل في وقت لاحق المادة الأولية للفيلم البيوغرافي **TOUAREG** للمخرج المخضرم إنزو غاستياري.

هذه سيميولوجيا على أنّ خلف الصخور الصلبة المتينة يوجد الكثير من الجمال والذهب، مثلها مثل البشر، فكثيرٌ من البشر ممن يُبدون متانة وصلابة وشيئا من الشدة هم أكثر الناس غنى وجوداً في دواخلهم وأكثرهم كرمًا وقدرة على الحب وأقدرهم على العطاء.

فهذه الخلفية إذاً تشير إلى أنّ سكان هذه المنطقة يشبهون الصخور التي يعيشون بينها، فهم شديدون وقادرون على مقاومة الظروف المناخية الصعبة والتأقلم معها، لكنهم أيضا في دواخهم يشبهون دواخل هذه الجبال الغنية بالذهب، فهم مثلها: أغنياء بقيمهم وأخلاقهم وكرمهم الشديد المعروف عنهم، ما يشكلّ عامل جذب سياحي ممتاز للسائح الغربي للاقتراب منهم ومعايشتهم وخوض تجربة سياحية في المنطقة.

ولا تفوتنا الإشارة هنا إلى لون اللباس المميز للطوارق، فهو رداءٌ خفيف بلون أزرق فيروزي فاتح، تعلوه عمامة بيضاء تلفّ الرأس والقفا والفم والأنف، فاللباس بالمحصلة هو نظام دلالي متكامل يدخل في أطرِ الإتصال غير اللفظي، على اعتبار أن الملابس أوعية دلالية تمثل رموزا وتحمل تمثلاتٍ محددة، فالأبيض عندهم يدل على الأمل والمحبة وحب الخير، أما الازرق فهو لون الطبيعة والحياة والقوة والمقاومة، والمزيج بين اللونين هو في الحقيقة مزيجٌ بين الطيبة والشدة، الصبر والمقاومة، الكرم والزهد في المعيشة، وأيضا التمسك بالحياة رغم كل العوامل المعيقة، فاللباس لسانٌ معبر عن ثقافة حياة، فالرداء ذو اللون الأزرق يشير إلى الأمل وحب الحياة، اضافة إلى الرجولة والنخوة خاصة مع الحزام الجلدي الذي يضعه الرجل التارقي على خصره، ويضع الرجل في هذه اللقطة من الفيلم محل التحليل لثامًا أبيضًا.

وفي موضوع اللثام هذا، لا تفوتنا الإشارة هنا إلى كون اللثام الأسود الذي يضعه عددٌ محدودٌ جدا من الطوارق هو مخصص للأسياد حصراً، ولكبار القبيلة أو أكثرهم شدة، في حين يكتفي التارقي البسيط بلثامٍ أبيض يعبر عن دماثته وكرمه وبساطة أسلوب حياته.

ويبدو أن اختيار المخرج ارتوس برتران لرجلين يضعان لثامًا أبيضًا لم يكن عبثيا، فذو اللثام الأبيض اجتماعي بطبعه ولا يتحرك بشكل فردي قطعاً، ومتصالحٌ مع الغرباء وكريم معهم، عكس ذوي اللثام الاسود الذين يتنقلون بمفردهم غالبًا ونادرا ما يحتكون مع الآخرين خاصةً

الغرباء منهم، وهو ما يفسر بشكل أو بآخر وجود رجلين بلثام أبيض بدلا من واحد فقط، كدلالة ضمنية على تفتحهم الكبير على الآخرين (سواء كانوا توارق مثلهم أو غرباء كالسياح مثلا أو عابري السبيل القادمين خصوصا من دول جنوب الصحراء)، فالأبيض علامة سلام، وإشارة ترحيب، ودعوة للتعايش والتعارف والتعاون، وأنّ التارقي رجلٌ حليمٌ بطبعه وغير عدواني، في حين يدلّ إسداله للثامه على أنفه ووجهه على خجله أو رغبته في عدم التعرف إليه (أقله على المستوى السيميائي)، أما على المستوى الحياتي اليومي، فإنّ التوارق يضيفون إلى ما سبق أسبابًا عملية أخرى، أهمها حسب الباحثة إيلين كلودو هاواد أنّ هذا اللون يعكس حرارة الشمس عن أجسادهم أو إتقاءً للريح المحمّلة بالرمال ويقلل من غزارة التعرق وشدة الشعور بالعطش والتعب[1].

هذا التحليل الدلالي يتقاطع مع النتائج التي خرجت بها الباحثة آمال هاشمي، التي أعدّت دراسة تاريخية موسعة حول الوضعين الاجتماعي والفكري لطوارق الجزائر من خلال كتابات الرحالة الفرنسيين قبيل احتلال الجزائر، ووجدت أنّ اللثام الأبيض يضعه من يرفض الخصام، ويربطه بشكل معين حول رأسه بما يسمح له بتغطية وجهه وأنفه بسهولة عند تعرضه للهجوم حتى لا يعرفه العدو المحتمل رغم سلميته، وأحيانا اتقاءً للشمس والغبار الرملي أو خوفا من إصابته بالزكام خاصة خلال الليل البارد جدا في تلك المنطقة، حيث يرى رحّالة فرنسيون آخرون ممن مست الدراسة كتاباتهم أن اللثام الأبيض هو رداء يدل على "الحِلم" والابتعاد عن البطش أو الأذية، والتمسك بالطبع المحافظ الذي يعفيه من كشف وجهه دون سبب[2].

أما اللقطة التالية التي هي عبارة عن لقطة كبيرة جداً، تمّ تصويرها بحركة كاميرا دائرية، وبزاوية تصويرٍ أفقية، تُظهر كثباناً رملية ذهبية كبيرة، فقد وُظّفت للتعبير عن عذرية هذه المنطقة ونقائها الشديد الشبيه بالرمال التي تكسوها، وأنّ كل من يريد اكتشاف ما تخفيه هذه الكثبان فعليه أن يحفر طويلا فيها وينقّب ببطء وبنَفَسٍ طويلٍ، فالجزائر السياحية تشبه كثيرًا

[1] Hélène Claudot Hawad: **Systèmes des attitudes chez les Touaregs ; (Tome VII)** editSud ; Aix En Provence ; Marseille ; sans année ; P 1046

[2] آمال هاشمي: **الوضع الاجتماعي والفكري لطوارق الهقار من خلال كتابات الفرنسيين في بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ والحضارة الاسلامية، كلية العلوم الانسانية والحضارة الاسلامية جامعة السانيا، وهران، 2008، ص 99.

هذه الكثبان، تخفي الكثير من الأسرار والأماكن الرائعة التي تستحق الصبر عليها، وعلى مشقة الوصول إليها، وتحمّل تعبها وبُعدها وتعقيد إجراءاتها، مقابل المتعة الخالصة عند نيلها.

فوتوغرام رقم 3 يظهر فيه افراد طوراق، وقطيع صغير من الإبل على رمل ذهبي في منظر طبيعي عذري

لقد تمّ اختتام هذا المقطع بتعليقٍ مقتضبٍ بصوت المخرج أن أرتوس برتران، يتحدث فيه (أو بالأحرى يقدّم فيه) عن الراوي الذي اختاره للتعليق على فيلمه "يزيد تيزي"، فعرّفه على أنه "صديقه الذي يحمل أصولا جزائرية دون أن تطأ قدماه أرض الجزائر من قبل"، وهو التعليق الذي رافقته لقطة كبيرة وبزواية تصوير عادية تُظهر أسراباً ضخمةً من الطيور المهاجرة القادمة من أوروبا الباردة نحو الجنوب الجزائري (في طريقها إلى وسط إفريقيا الدافئ)، وهي تحطّ رحالها *المؤقت* في الجنوب الجزائري.

وفي قراءةٍ سميولوجية تعيينية لهذه اللقطة نجد أنها تحمل دلالتين اثنيتين:

الأولى حول عودة تيزي إلى جذوره الجزائرية، وأنه وصل "من علٍ" مع الطيور المهاجرة العائدة من أوروبا (فرنسا) نحو افريقيا (الجزائر) أرضها الأم، كون عائلة يزيد تيزي هم من الرعيل الأول للمهاجرين الجزائريين نحو فرنسا، حيث تشير هذه اللقطة (التي رافقها تعليق أن

ارتوس حول المعلق) على أن هذا الأخير هو أيضا طائر مهاجر قضى ربيعه في فرنسا وما أن برد الجو (توريةً على تقدم يزيد تيزي في السن) وحلول خريفه البارد آن له العودة هو الاخر مع باقي الطيور المهاجرة إلى الأرض الجزائرية الدافئة.

كما "*قد*" يشير سرب الطيور المهاجرة الكبير هذا إلى رغبة كثير من "الطيور الجزائرية المهاجرة في فرنسا في العودة إلى الجزائر إذا ما توفرت لهم ظروف حياتية أفضل وأكثر "دفئا"، كنايةً وتورية عن كثرة العقول الجزائرية المُفكرة التي هاجرت ألى فرنسا وأوروبا عموما بحثاً عن ظروف حياتية أفضل.

وثانيتها، أنها تخدم بطريقة غير مباشرة، –وبأسلوب دلالي رمزي– الهدف الأساسي من هذا الفيلم التسجيلي، وهو تشجيع الأجانب ليخوضوا خلال فصل الشتاء البارد عندهم رحلةً سياحيةً مؤقتة نحو الجنوب الجزائري الدافئ خلال الشتاء، شبيهةً بتلك التي تقوم بها الطيور المهاجرة أفواجًا افواجاً لتغيير الأجواء واكتشاف مناطق جديدة والتعرف عليها.

أين يشير العدد الكبير الذي يضمه السرب الذي اختار يان أرتوس تصويره إلى الدعوة للقدوم بأعداد كبيرة للسياح الأجانب نحو الجنوب الجزائري ومن كل الجنسيات، وأن يكثّفوا من حضورهم لأن الجميع سيجد موطئ قدم له، ولن يشعر أحد بالضيق أو الاكتظاظ مهما كثر عددهم أو تداخل، كما هو شأن الطيور الكبير والمتداخل في هذه اللقطة.

لكن النظر إلى خلفية المخرج يان أرتوس كمحبٍ للطبيعية، وكمدافع شرسٍ عنها طوال خمسين عاما، وباعتباره سفيرًا للأمم المتحدة حول قضايا البيئة والدفاع عنها، فإن سرب الطيور هذا الذي كان يحلق بطريقة فيها شيء من الفوضوية تشير إلى فرارٍ محتملٍ للطيور من التلوث الكبير الذي تعرفه اوروبا وفرنسا تحديداً، بسبب كثرة الصناعات الملوثة المتكاثرة على حساب الأنشطة غير الملوثة كالزراعة أو إنتاج الطاقات المتجددة، بحيث يحيل الأسلوب الفوضوي في تحليق الطيور إلى تخبط الكائنات الحية الشديد في مشاكل صحية وبيئية عديدةٍ، أثّرت على أسلوب حياتها وباتت تحاول الهروب منه والاستقرار في مناطق أنظف وأنقى، ضمن رسالة مبطنة ملخصها أنّ على الإنسان التعلم من الطيور أنّ الطبيعة هي بيتنا الأوحد.

وعلى الصعيد الضمني أيضا، فإنّ أسراب الطيور التي لا تعرف معنى لكلمة الحدود وتطير بحرية تامة وقت ما شاءت وكيفما شاءت نحو الجزائر (وغيرها)، قد تُحيلنا سيميولجيا إلى طلبٍ غير مباشر لتسهيل إجراءات دخول الأجانب اليها، والتخفيف من قيود التأشيرات الثقيلة وتعقيداتها، والحرص على منح حرية أكبر للسياح والمسافرين للدخول إلى الجزائر والتعرف عليها سياحيا، خاصة إذا علمنا أنّ يان ارتوس ومعه فريقه التقني اشتكوا عديد المرات من المطبّات البيروقراطية الكثيرة والمبالغ فيها أحيانا التي لاقوها أثناء مرحلة الإعداد لتصوير هذا الفيلم التسجيلي السياحي.

إن مزيداً من التدقيق في هذه اللقطة، يُظهر لنا كذلك انعكاس مجموعة من الطيور المهاجرة عل جدول مائي صغير في هذا المكان المُقفر، فإذا كان الماء مصدر كل حياة فإنه كذلك مصدر الأمل، ويحمل دلالةً مفادها أنّ الحياة والأمل والجمال قد تكون كامنة في أكثر المناطق قحطا في العالم، وأن ظهور المسطّحات المائية في هذه المنطقة تدل على أنّ الحياة موجودة في كل مكان، فمثلما وجدت هذه الطيور مكانا دافئا لعيشه ومياها لشربها فإنّ السائح أيضا يستطيع العثور على ما لا يتوقع العثور عليه في الظروف العادية من راحة وسعادة.

فونوغرام رقم 4 يظهر سربا من الطيور المهاجرة القادمة من فرنسا الباردة نحو الجنوب الجزائري الدافئ، على كثبان رملية فوق مسطح مائي.

إنّ يان وباختياره للصحراء الجزائرية ليضعها في افتتاحية فيلمه، جسد تفكيراً شائعاً وحتى منمطاً، عند صناع الأفلام السياحية، وعند السياح ولدى الوكالات السياحية عموما، في كون الجنوب الجزائري يُعدّ أفضل وجهة سياحية في الجزائر، أو على الأقل أنها الخيار الأول لهم حين زيارتهم لها.

ختامًا يمكن القول أن المشهد الافتتاحي أفصح عن فحوى العمل ولخّصه، وهو النظر الى الجزائر من فوق، والتعريف بها كوجهة سياحية، والاعتماد على التعليق المختصر والمكثف والغني بالمعلومات (والذي يعدّ ميزة أساسية في الأفلام التسجيلية)، والاعتماد على اللقطات الكبيرة أو العامة ذات الطبيعة الحكائية وبزوايا تصوير عادية وبلقطات قصيرة متتالية شبيه بتلك المعتمدة في الإعلانات والاغاني المصورة لشدّ انتباه المشاهد والحرص على عدم فقدانه أو فقدان اهتمامه وانتباهه ولو لبرهة صغيرة.

كما لا يجب أن ننسى الإشارة لشكلي الموسيقى التصويرية المستعملين في هذا المقطع، أين وظف المخرج بدايةً موسيقى جزائرية محلية (عاصمية تحديدا)، على الرغم من أننا نتواجد في أبعد نقطة جغرافية عن العاصمة، وقد يكون ذلك فعلاً دلالياً للتعبير عن التنوع الشديد ليس فقط جغرافيًا ومناخيًا، إنما أيضا من حيث الطبوع والطباع والصفات التي يحملها مواطنو الجزائر والتي تختلف من منطقة إلى منطقة، اضافة الى التنوع الشديد في التراث اللامادي للجزائر إن كان في الملبس أو المأكل أو اللهجات أو الطبوع الموسيقية، إلا أنها تتكامل كلها فيما بينها ويمكن للطابع الموسيقي "ألف" أن يتم الاستماع إليه في المنطقة "باء" والعكس بالعكس، ذلك أن تنوع الطبوع والتراث في الدولة الواحدة هو عنصر قوة لا عنصر تشتيت.

ليختتم بعدها هذا المقطع بموسيقى معاكسة تمامًا للأولى، جاءت تحمل طابعًا إفريقيًا ذو إيقاع طبلي أجش يكاد يحمل صفة الغموض والإثارة وقد أُريد بهذه الموسيقى الإحالة إلى حالة من الغموض والتشجيع على استكشاف شيء جديد ومجهول لدى المشاهد الفرنسي والغربي عموما للتعرف على الجزائر السياحية، والإقتراب أكثر من سحرها غير المعروض كثيرا. فموسيقى الغموض تحيل إلى شيء غامض غير معروف ويكاد يكون مجهولاً، وقد يكون

مُربكًا، وأنه ولفهمه يجب الاقتراب منه، وهو الهدف الذي صُنع من أجله هذا الفيلم عبر خلق شعور الدهشة والرغبة في الفهم والنظر عن قرب لمثل هذه المشاهد الطبيعية المميزة.

بقي أن نشير إلى أن انعكاس السرب على المسطح المائي يمثّل هو الآخر رسالة خفية مفادها أن العودة الى أصولنا هي من الوسائل القليلة التي تسمح لنا برؤية ذواتنا الحقيقية، وأن العيش في فرنسا أو أوروبا (للمهاجرين تحديدا) لا يمنع بأي حال من الأحوال الافتخار بالأصول ومحاولة النظر إلى انعكاس ذاتنا في المرآة بافتخار، ولما لا العودة إلى هذه الأصول متى ما كانت الظروف مواتية، أو متى ما أحس بأن انعكاسه في أرضه يشبهه أكثر من ذلك الذي يحسه في أوروبا.

لقد جمع هذا المقطع الافتتاحي بين عناصر الفعل السياحي: أولاً *الطبيعة*، ومكوناتها الطبيعية، وفي شكلها العذري الخام، خاصة الصحراء والرمال وقت المغيب والجبال الغرانيتية والكثبان والعروق والمسطح المائي، ثانياً *العنصر البشري* وما يحمله من تراث لا مادي من ملبس وهندام وغياب جميع مظاهر الحضارة الغربية التي اكتفى منها الأوروبيون ممثلا في التوراق سكان المحليين المنطقة ولباسهم وطريقة عيشهم، وثالثاً *العنصر الحيواني* النادر ممثلا في الإبل والنوق الصحراوية، وزوج الأيل أبيض اللحية المهدد بالانقراض، وطبعا سرب الطيور المهاجرة الذي اختتم به المقطع.

كما لا يفوتنا التنويه مجددا، الى كون هذا المشهد الاتتاحي كان نفسه المشهد الختامي، حيث أجرى المخرج دورة كاملة حول الجزائر، كانت نقطة الانطلاق والعودة هي نفسها، مع محافظته في هذين المشهدين على نفس التفاصيل والمناظر والدلالات الضمنية، وإن مع شيء من التمطيط والإثراء والتعمق في المناظر وشاعرية التعليق الصوتي في الجزء الخاتمي الذي انتقل من 45 ثانية و14 لقطة في المشهد الافتتاحي إلى دقيقتين و36 ثانية في المشهد الخاتمي.

هذه "الدورة" حول الجزائر رافقها دورات أخرى على مدى الفيلم، شملت التاريخ، الاقتصاد، الجغرافيا، الدين، ومجالات حياتية أخرى، على أن نفصل أكثر في هذه النقطة في "النتائج الجزئية النهائية" التي سنضعها بعد إكمال تحليل باقي مقاطع الفيلم.

المقطع الثاني: تقديم مدينة الجزائر العاصمة بوابةً سياحيةً (عشرة مشاهد)

يبدأ هذا الفيلم التسجيلي السياحي *فعليًا* من خلال هذا المقطع (بعد المشهد الافتتاحي آنف الذكر)، بانطلاقةٍ رسميةٍ من الجزائر العاصمة، وبارتفاعٍ منخفض للكاميرا مقارنةً بالمشهد الافتتاحي الذي كانت فيه الكاميرا تحلق على ارتفاع يكاد يكون شاهقاً، عاد فيه المخرج عودة سهمية فوقية، انتقل عبرها من أقصى نقطة في الصحراء إلى أقصى نقطة في الشمال، تجسيدًا لنظرية القائلة *"بأنه لا معنى للنهايات دون فهم البدايات"*، مع تنويهنا لكون ارتفاع الكاميرا قد قلّ كثيرا، واقترب أكثر من الأرض، مع المحافظة على فكرة *النظر إلى الجزائر من عل*، فالفهم العام والتمتع بجمالية الشيء من بعيد عند يان أرتوس لا يمنع شيئاً من الاقتراب لرصد وفهم بعض التفاصيل، والتمتع بمعرفة الحيثيات كما يقول هيركول بوارو* شخصية المخرج الخيالية المفضلة.

وعلى *المستوى التعييني* للمقطع الخاص بتقديم العاصمة سياحيًا، فنرصد أن المشهد الأول يبدأ بلقطة عامة وطويلة نسبيا لميناء سيدي فرج التاريخي، الذي يُعتبر بوابة الجزائر البحرية وواجهتها الأمامية الشمالية (في حين مثّلت حظيرة أهقار في المشهد الافتتاحي بوابتها الخلفية)، وبأسلوب عين النسر سالف الذكر نرى مجموعةً من المباني المبنية على الطراز الأوروبي العريق –الفرنسي والاسباني على وجه التحديد–، ترافقها معزوفة شعبية عاصمية تقليدية بآلتي المونـدول والساكسوفون المستعملتان بكثرة في الطابع الشعبي العاصمي وصوت مغني الراي الشهير الشاب خالد وهو يؤدي قصيداً شعبياً حول مدينة الجزائر، يرافقه تعليقٌ صوتيٌ مطوّل حول كيف تجمع الجزائر العاصمة بين الطبوع العثمانية والأوروبية والبربرية والعربية في عمرانها وطباع قاطنيها، حيث تُظهر هذه اللقطة، مياه بحرٍ هادئ في بدايتها وتنتهي بقوارب صيد تقليدية الصنع في الميناء العاصمي الشهير، ومعها نرصد سماءً صافية بنفس اللون، تتبعها لقطة سريعة ثانية تصور منظراً بانورامياً لمدينة الجزائر العاصمة القديمة، نرى فيها

*__هيركول بوارو__، شخصية وهمية ابتكرتها الروائية الانجليزية __أغاثا كريستي__، وهو محقق بوليسي ماهر اشتهر بعبارته *"التفاصيل هي المفاتيح، والاقتراب أكثر يعني تحققا افضل"*، بيع من روايات هذه الشخصية مليار نسخة (واكثر من مليار ونصف المليار نسخة مقرصنة ومزورة)، ما يجعل من الكاتبة ثاني أكثر الكتاب مقروئية في التاريخ بعد الكاتب المسرحي ويليام شكسبير (مليار ومئتي مليون نسخة أصلية ومليارِي نسخة مزورة)، وقد تحدّث مخرج الفيلم يان أرتوس أكثر من مرة عن شخصية بوارو ومقولاته في حواراته الصحفية. –__*الباحث*__.

بحركة نصف دائرية للكاميرا وبزاوية تصوير عادية القصبة العثمانية خلف منطقة الجزائر الوسطى المبنية على الطريقة العمرانية الفرنسية مقابل الواجهة البحرية للمدينة، ترافقها لحظة صمتٍ قصيرة يقطعها صوت الشاب خالد وهو يؤدي مقطعاً ارتجاليا *acapella* في شكل استخبار يتغزّل فيه بمدينة الجزائر وتاريخها، ثم لقطة ثالثة عامة على ارتفاعٍ أعلى قليلاً تضم المدنيتين القديمتين الفرنسية والعثمانية معاً حسب وصف المعلق، باعتماد تصويرٍ بانورامي وحركة دائرية للكاميرا دائماً، وهو التصوير الذي يُحضّر المشاهد لقصّ تاريخ المدينة بشكل مختصر (وهي الطريقة التي تعدّ من ميزات الافلام التسجيلية).

أما اللقطة الكبيرة الرابعة من هذا المقطع والتي جاءت بزاوية تصوير غطسية، فتُظهر لنا منظرًا مقطعيا لشارع زيغود يوسف الشهيرة وتحديدًا طريق مبنى المجلس الشعبي الوطني متبوعًا بلقطة خامسة عامة تظهر منطقة بورسعيد البحرية والمحلات التجارية ذات الشكل نصف الدائري (أقواس) والمبنية في عهد الفرنسيين، تليها لقطة سمائية وبحركة كاميرا دائرية لمبنى البريد المركزي، يرافقها تعليق صوتي للرواي يصفه فيه بـــ "المعلم والنقطة المرجعية ومنقذ الزوار من الضياع"، لتنزل بعدها الكاميرا إلى مستوى منخفض جدًا (تقريبا مستوى الطابق الثاني أو الثالث من كل مبنى ظهر فاللقطة) لتبدأ في تصوير الأرض عن قرب وإعطاء تفاصيل دقيقة عن الحياة اليومية للعاصميين من خلال سلسلة لقطات كبيرة وسريعة ومتتالية، تُصور لنا الحياة اليومية في الشوارع المحيطة بالبريد المركزي والمتفرعة عنه والتي يحمل كل شارع منها إسم شهيد من شهداء الثورة.

ثمّ، ومن خلال لقطة سمائية عامة نرى تفرعات هذه الشوارع، ونميزّ ببساطة تباين محتويات اللقطة من خلال المباني البيضاء والأسقف الحمراء والشوارع الضيقة المعتمة، متبوعة بلقطة منخفضة تُظهر مشاهد سوق فوضوي مغطى بشمسيات حمراء تشتهر بها العاصمة وتحديدا شارع عمار علي (علي لابوانت)، ثم لقطة كبيرة للكنيس اليهودي الوحيد الباقي في الجزائر العاصمة "جامع ليهود" الذي تمّ تحويله إلى مسجد بُعيد الاستقلال، تليها لقطة كبيرة لشابة تقوم بنشر غسيلها في شرفة شبه مهترئة ومشوهة بستائر عازلة زرقاء اللون، تخفيها مقعرات

هوائية صدئة ومكيفات هواء معلقة، ثم لقطة ختامية كبيرة من شارع العربي بن مهيدي يظهر فيها مبنى فرنسي الطراز لكنه شبه مشوّه بكتابات حائطية بذيئة، وغسيلٍ منشورٍ ودهانٍ رديءٍ ومقشرٍ، ترافقها الموسيقى التصويرية نفسها لأغنية الشاب خالد.

أمّا في الدقيقة 7:03 فنُميّز لقطة حكائية من السماء للقصبة يرافقها تعليقٌ مختصر للمعلق يزيد تيزي يقصّ فيها علينا تاريخ القصبة وكيف آل بها المآل حالياً إلى الإهتراء والضياع وفقدان الهوية، فنسمع المعلق يقول "القصبة: متحف الخراب" " *La Casbah : musée en ruine*"، فنرى مجموعة لقطات طويلة نسبيًا وبحركات كاميرا دائرية دائماً من قلب القصبة هذه المرة لا من واجهتها وهي مدمرة كليًا أو مهجورة، مع لقطتين مقربتين ومتتاليتين تُظهران لنا الكثير من البناءات القصديرية والغرف الاسمنتية العشوائية الإضافية التي بُنيت فوق بيوت القصبة الأصلية، مع رصدنا الكثير من مقعرات الهواء (مجددًا) في تلك الأماكن التي مازالت صامدة من القصبة، ترافقها تفاصيلٌ مشوقةٌ يقصها الراوي دائمًا حول دور القصبة المحوري في معركة الجزائر وخرابها اللاحق على يد النازحين الريفيين، وصولاً إلى ما فرّخته هذه القصبة خلال العشرية السوداء، واحتفاظها بجاذبيتها إلى اليوم رغم ما لحق بها من دمار.

يقترب هذا المقطع من نهايته بلقطة كبيرة جدا للجزائر من الجهة المعاكسة، بحيث تظهر فيها مباني الجزائر أسفل الصورة والواجهة البحرية والسماء في الجهة العليا، تليها لقطتان متتاليتان للعمارات الاجتماعية في منطقة باب الواد الذي يعدّ حيّا شعبيا بكل مواصفاته، وملاعبه ومواهبه وتجار مخدراته، مرفوقا بموسيقى حزينة ومعبرة عن حالة الحيرة واليأس، ثم لقطة كبيرة أخرى من أعلى وبمستوى منخفض جدا، تظهر فيها عائلات تَجُلْنَ في حديقة الصابلات، فيها نساءٌ محجباتٌ وأخريات غير محجبات، ونميّز أطفالا وشيوخا، وزوارا جالسين وآخرين سائرين، وجزائريين متنوعي الأعراق، يرافقها تعليق من الراوي حول الشرائح العمرية والعرقية المتنوعة في الجزائر والمستوى التعليمي وطبيعته في الجزائر التي عبّرت عنها لقطة عامة لجامعة هواري بومدين في منطقة باب الزوار.

في الختام، يحاول هذا المقطع أخيرًا إبراز الجانب الديني للمدينة، بلقطة كبيرة جدا تظهر فيها كنيسة السيدة الافريقية الخاصة بالمسيحيين الكاثوليك، والمبنية على الطراز البيزنطي العريق، محاطةً بغابة مشذبة بعناية ومطلة على البحر في منطقة بولوغين الساحلية، متبوعة بلقطات متتالية وسريعة وقريبة نسبيا للكنيسة، تتبعها مباشرة مشاهد حية عن مشروع الجامع الأعظم ببلدية المحمدية وتعليقاً من الراوي عن تفاصيل تاريخ المشروع وطبيعة التدين في الجزائر وإشكالاته بصفة عامة.

بعدها تأتي سلسلة لقطات كبيرة ومتتالية وبحركة كاميرا دائرية دائما لمقام الشهيد، يرافقها تعليقٌ حول أسباب وظروف تشكيله، ليُختم هذا المقطع من الضاحية الغربية للعاصمة والفاصلة بينها وبين مدينة تيبازة وتحديدا منطقة بواسماعيل، حيث تُصور لقطة كبيرة الضريح الملكي الموريتاني، في منطقة سيدي راشد النوميدية، والآثار الرومانية المحيطة بالضريح، يرافقها استخبارٌ موسيقيٌ من الفن الشعبي العاصمي بصوت الهاشمي قروابي يتغنى فيه بالوطن، لينتهي المقطع بصورة عمودية تظهر مدرج أقوماتين التاريخي في تيبازة وأقواسه الشهيرة.

التحليل الضمني للمقطع الخاص بتقديم مدينة الجزائر العاصمة كبوابة سياحية للبلاد:

من المهم بمكمنٍ في البداية الإشارة إلى الأسباب الضمنية التي أدت إلى اختيار الجزائر العاصمة كمدينة أولى لإبراز الفعل السياحي فيها، فعاصمة الدولة هي بوابة أيّ بلدٍ وصورته في المحافل الدولية والمخيال الجماعي الأجنبي، فالتعرف على بلد عند البحث عنه عبر شبكة الانترنت أو محاولة الدخول إليه يقود قسراً إلى مرور على عاصمته.

كما أنّ الانطلاق الفعلي في الفيلم من منطقة الجزائر العاصمة له علاقة وطيدة بالمشهد الافتتاحي، فهي رسالة خفية مفادها "أنّ لوصولك إلى البوابة الخلفية السحرية للجزائر" (متمثلة في صحرائها المميزة) فإنّ عليك المرور بدايةً من بوابتها الأمامية ممثلةً في الجزائر العاصمة التي يدخلها أغلب سواحلها عبر البحر تجسيدًا لرؤية المخرج أن أرتوس الشهيرة "لا معنى للنهايات دون فهم البدايات" التي أوردناها آنفا، وهي الرؤية التي أحالنا إليها نزول الكاميرا أكثر

إلى مستوى الأرض للاقتراب أكثر من التفاصيل، والتي تُظهر لنا عملية جمعٍ بين ثنائية الجمال الفائق والبشاعة الشديدة لتقديم الحقيقة كما هي لاستيعابها ضمن أبجديات الإستطيقا (علم الجمال) التي وضعها الفيلسوف الألماني هيجل حين قال "إنّ الحقيقة لا توجد إلاّ كوعي يعي الجمال والذمامة"[1]، أين حاول المخرج من خلال هذا المفهوم الاستيطيقي الاقتراب والنزول إلى الأرض لتقديم صورة واقعية وحقيقية عن طبيعة الحياة في الجزائر العاصمة من خلال معالمها السياحية الأشهر، مع ترك الحكم النهائي للمشاهد لكن مع *تحفيزه على تكوين صورة ذهنية معينة* في أُطرٍ محددةٍ وضمن شروط تكوين الصور الذهنية التي تناولناها تفصيلا في الجانب النظري لدراستنا.

وبالعودة إلى **التحليل التعييني التفصيلي** لكل لقطة من اللقطات المقدمة في هذا المشهد، ودورها في تقديم وتشكيل صورة ذهنية عن المعالم السياحية الأهم في الجزائر العاصمة، نجد أن المقطع يبدأ بلقطة ساحرة وثابتة تقريبًا لميناء سيدي فرج المميز، والذي يُعتبر واجهة سياحية اليوم في الجزائر العاصمة خاصة بمركباته الاستجمامية والأنشطة الترفيهية الكثيرة التي يقدمها في فصل الصيف وأعياد نهاية السنة الميلادية خصوصاً، ومراكز الترفيه الخاصة التي تقدم حفلات خاصة في أغلبها وبشكل يكاد يكون يوميًا، ما يجعلها وجهة سياحية ترفيهية ممتازة لساكنة العاصمة وغيرهم، وبالتالي عنصر جذب مميز للسائح الأجنبي والفرنسي تحديدًا الباحث عن ترفيه عالٍ وموسيقى مميزة ومشهد طبيعي ساحر يطل على البحر المتوسط من دفته الجنوبية، وهي "اشروط" التي توفرها له واجهة سيدي فرج السياحية ولو بشكل بدائيّ في مجلمه.

مع تسجيلنا ملاحظةً إيجابية حول اختيار المخرج يان أرتوس عمدا لظروفٍ مناخية مناسبة للتصوير، ضَمِنَ من خلالها جوًا مشمسا ولطيفا انعكس على مياه الميناء الهادئة والسماء الصافية، وأعطى جمالية سياحية مرغوبة لهذه اللقطة، التي يوضحها الفوتوغرام أدناه.

[1] فريديريك هيغل: **علم الجمال وفلسفة الفن (الحلقة الأولى)**، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة للنشر، القاهرة 2010، ص 229

فوتوغرام رقم 5 يظهر فيه ميناء سيدي فرج الشهير في الواجهة البحرية الجزائرية

وللألوان دلالتها أيضاً هنا في هذا المشهد، فالازرق الطاغي في هذه اللقطة وما يليها يوحي بالسلام والنفس المنشرحة، ويشجّع على الراحة والتمتع بالحياة والاسترخاء، ويُلاحظ أن هذا اللون شمل ثلثي الإطار تقريبا، شاملاً المياه والسماء، ما يعطي انطباعا للمشاهد (الذي هو سائحٌ محتملٌ) بقدرة هذا المكان على توفير كل الشروط التي يبتغيها السائح ويشجعه على خوض التجربة السياحية، ويعطي صورة ذهنية طيبة عن المكان.

إن هذه اللقطة التي تجمع بين جمال الطبيعة والبحر والجو المتوسطي اللطيف وبهاء العمران القديم (العثماني–الفرنسي) وقوارب الصيد والنزهة الصغيرة أعطت صورة سياحية جاذبةً بامتياز، ومعبرة عن جمال مدينة الجزائر منذ النظرة الأولى التي يقع عليها نظر من يدخلها كسائح أجنبي، سواء دخلها من الجو أو البحر، خاصة من خلال اللقطة العامة الحكائية المعتمدة، والتي تستطيع تقديم رسالة كاملة (أو أكثر) من خلال ما يظهر في إطارها.

لكن، وبنظرة فاحصة وأكثر تدقيقا، فإن هذه اللقطة تعطينا في الحقيقية إنطباعًا آخر، انطباعٌ يوحي للمشاهدين بأنه "سبق" لهم رؤية هذا المشهد من قبل لكن في مكان وزمان آخرين، وهو انطباع صحيح جدا، فهذه اللقطة في الحقيقية، هي إسقاطٌ مباشرٌ للوحات الفنان الفرنسي القدير

بيير جوليان جيلبير *Pierre-Julien Gilbert*، رسّام البحرية الفرنسية الملكية الرسمي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وهذه اللقطة (الطويلة نسبيا) ما هي إلا إسقاط على واحدة من اشهر لوحات الفنان *Gilbert*، والمعروفة باسم *conquete de SIDI FERROUCH*، والمرسومة سنة 1830 (سنة الاحتلال) والمعروضة اليوم في قصر فيرساي الرئاسي بباريس.

حيث أنّ لوحة فنان البحرية الشهير، تكاد تكون نسخة عن الفوتوغرام رقم 05 أعلاه، والتي يظهر فيها نفس الميناء وبقوراب عثمانية قديمة وبضعة حرائق هنا وهناك، تعلوه منطقة القصبة القديمة التي كان أحد مُلاّكها الكبار آنذاك التاجر سيدي فروش الذي سُميّ الميناء عليه نسبة إلى قوارب البضائع التي كانت تصله من القسطنطينية (وتحولت التسمية لاحقا إلى سيدي فرج كونها أسهل وأخفّ على لسان المعمرين الفرنسيين)، إضافة إلى تمييزنا لبعض السفن القديمة وحرائق سببها القصف المدفعي الفرنسي في اللوحة والتي أرّخ من خلالها الرسام جيلبير سقوط الميناء الاستراتيجي، مع تنوهينا أخيرا إلى كون المخرج حافظ تقريبا على نفس الإطار الذي وضع فيه بيير جيلبر لوحته.

ومن الجانب *السيميولوجي* فيمكننا النظر إلى هذا الأمر من عدة زوايا:

- زاويةٌ فنيةٌ بحتة، حيث مثّل المخرج نفسه بالفنان بيير جيلبير المختص في تصوير اللوحات والمشاهد الطبيعية الواقعية الذي يُعتبر واحداً من الفنانين الفرنسيين الذين تأثر بهم يان أرتوس قبيل تخصصه في تصوير المشاهد الطبيعية فوتوغرافياً.
- زاوية سياحية، حيث يعتبر الميناء مركز جذب سياحي مميز في العاصمة لجمعه بين البر والبحر، وجوه اللطيف طول السنة.
- زاوية تاريخةٌ، فمع التاريخ المميز لمنطقة سيدي فروش (سيدي فرج) لأكثر من 400 سنة، بدايةً من التواجد الاسباني، ثم الوفود الموريسيكية التي استطونت الجزائر عبر بوابة هذا الميناء، ثم التواجد العثماني الطويل جدا، وصولاً إلى الوجود الفرنسي والآثار

الاجتماعية والعمرانية التي تركتها هذه الاستيطانات المتتالية، ما يعطي للمشهد قيمة تاريخية مضاعفة.

- زاويةٌ إسقاطية أرشيفية، حيث يعتبر هذا المكان الذي فضّل المخرج الفرنسي الدخول اليه، هو نفس الموقع الذي اختاره الفرنسيون للدخول إلى الجزائر العاصمة يوم الخامس من جويلية 1830، وفي هذا الصدد يمكن لنا أخذ عدة تأويلات، أوّلها أن يان أرتوس يحاول تذكير نفسه والمشاهدين بالتاريخ الاستعماري المقيت لبلادهم، وثانيتها أنه هو نفسه تقمّص دور "الغازي" الذي يحاول استكشاف عالم جديد ومجهول تماما (سياحيا على الأقل)، وثالثها اختيار أقدم منطقة جغرافية في مدينة الجزائر مازالت محافظة على إرثها الاجتماعي والبشري (وهو ما يتماشى مع التعليق المرافق) الذي حاول إعطاء تأريخيةٍ مختصرةٍ حول تاريخ الجزائر العاصمة منذ عهدها العثماني.

بل إن المزيد من التدقيق في مصادر إلهام المخرج يان أرتوس، يجعلنا نربط بين هذه اللقطة وبين لوحة *Nuit étoilée sur le Rhône* لملهمه الأبدي فنست فان جوخ، والتي تُظهر (وللصدفة) نفس المشهد ومن نفس الزاوية وبنفس التفاصيل تقريباً، لكن في وضع "ليليّ" وليس "نهاري"، كمحاولة فنية من يان أرتوس لتمييز لقطته السينمائية عن لوحة فنانه، عبر وضع لمسته النهارية بعيدا عن "اللمسة الليلية" التي تشتهر بها أغلب لوحات فان جوخ السوداوية.

أما اللقطة الموالية، فتظهر لنا صورة أكثر قربًا للمدينة القديمة، من خلال اقتراب الكاميرا أكثر من وسط المدينة دون النزول الكليّ إلى الأرض، هذا الاقتراب يوحي بأن هناك الكثير من الاسرار التي هي على وشك الانكشاف، والتي قد تكون سارة جاذبة بقدر ما قد تكون بشعة مُنفرّة كما يفسرها مبدأ استقيطيا الجمال الهيجلي آنف الذكر، فنرى وبأسلوبٍ شاعري اعتمده الرواي يزيد تيزي، مسحاً بصرياً لمنطقة الجزائر الوسطى الغنية بعمرانها ومبانيها التي يبدو أن كُل واحد منها يحمل قصةً شاهدة على تاريخ الجزائر العاصمة الفريد من نوعه.

ويعتبر هذا الأسلوب "المسحي" الذي تقوم به الكاميرات الطائرة أسلوبًا جاذبا وشائعاً في الحكائيات التاريخية، بحيث يعطي للمشاهد نظرة سريعة عن المكان الذي تحدث به القصة، ناهيك عن كون المخرج فضّل اعتماد هذه اللقطة من أجل التعبير عما تزخر به هذه المدينة من تراثٍ عمراني قديم، فهو بهذا يُروّج لصورة الجزائر السياحية من باب التاريخ العمراني كواجدٍ من ميزات السياحة التاريخية، التي تمتلك الجزائر العاصمة كل مقوماتها لكن دون استغلالها.

وتبدو اللقطة الموالية مثيرة للاهتمام بشكل خاصٍ، والمُبنية في الفوتوغرام السادس أدناه، حيث تُظهر لنا هذه اللقطة تراتبيةً مميزة، تبدأ بالمباني الجزائرية الحديثة في الصف الأخير والأعلى، ثم حيّ القصبة العثماني العتيق في الوسط، والذي يبدو بلون ترابي يكسوه كثير من الخراب، ثم صف من المباني الأوروبية المشيدة بحرفية عالية ومازالت إلى اليوم قائمةً بلونٍ جيريٍّ مميز في الصف الأمامي السفلي، ثم مجموعة من قوارب الصيد الصغيرة تحدّها سفينة صيد كبيرة (لا تحمل علمًا مميزا) لكنها مدهونة باللونين الأزرق والأحمر في هيكلها، في حين تحمل دفتها اللون الأبيض، والتي هي (وللمصادفة) نفس ألوان العلم الفرنسي وبنفس تدرجات الألوان.

فوتوغرام رقم 6 يظهر تركيب منطقة الجزائر الوسطى، الميناء والقصبة وساحة بور سعيد، وسفينة شحن

إنّ اختيار هذه اللقطة وبهذه الطريقة يحتمل عدة رسائل ضمنية، أهمها أن الجزائر العاصمة تحمل هويات مختلفة وآثارا جمّة محفورة فيها على مر الأزمنة التي عاصرتها، لكن الأثر الفرنسي يبقى هو الإقوى والأدوم عبر عمرانها المتين، ففرنسا هي القائدة الحقيقية حسبه، وما توظيف السفن في الأعمال السينمائية والتلفزيونية عادةً سوى للدلالة على القيادة وقوة الحضور.

وقد يكون للجانب الأوروبي أثر حسن على نفسية المشاهد الأوروبي، والفرنسي تحديدا في إذكاء الرغبة السياحية للجزائر عندهم، ذلكم أنّ الحنين السوسيونفسي للفرنسيين إلى الجزائر مازال متجذراً بعد عقود من الاستقلال، ولا يسع المقام هنا لإبراز نماذج من العدد المهول من الدراسات الجامعية الفرنسية التي تدرس نفسية الفرنسيين نحو مستعمراتهم السابقة (الجزائر تحديدا) والتي تلقتي أغلبها في وجود حنين عميق إلى "أرضهم المفقودة" التي يودون العودة إليها بشكل أو بآخر، وهي النقطة التي يُحتمل أنّ المخرج لعب عليها لإحياء ذك الحنين من بوابة الزيارة السياحية، وما تواجد أعداد متضخمة سنويا من الأقدام السوداء في منقطة الجزائر العاصمة وسيدي بلعباس وتلمسان إلا خير دليل على ذلك.

فالمخرج يان أرتوس والمتمرّس طويلا في عالم السياحة يُدرك جيدا ما الذي يمكن أن يدفع الشخص إلى زيارة موطن ما، ولا يحتاج إلى التصريح بذلك بشكل مباشر في أعماله، بقدر ما يعتمد التورية التي يلتقطها سريعا مشاهدوه، وما إظهار تفوق البنيان الفرنسي بشكل جلي في هذه اللقطة إلا أداةً لتشجيع المشاهدين الفرنسيين ممن فيهم ذلك الحنين إلى التشجع والقدوم لمشاهدة "آثارهم" بأعينهم رغم التحفظات الحكومية الجزائرية العلنية والمستترة المعروفة.

تحمل اللقطتين المواليتين الرابعة والخامسة ميزتين اثنيتن مهمتين، حيث تصور اللقطة الكبيرة الرابعة من هذا المقطع وبزاوية تصوير غطسية، منظرا مقطعيا لشارع زيغود يوسف وتحديدا طريق مبنى المجلس الشعبي الوطني متبوعا بلقطة خامسة عامة تظهر منطقة بور سعيد البحرية ومحلاتها التجارية الشهيرة المقوسة ذات الشكل نصف الدائري والمبنية في عهد الفرنسيين، وعن لقطة هذه المنطقة يحضرنا ما كتبه المُمرض والمُجنّد الفرنسي "بونوا راي" في قصيدته

"نشيد العار" التي يتألم فيها لاجباره على التجنيد ومحاربة "أصدقائه الجزائريين" والتي يختمها بعبارة تحولت إلى حكمة واسعة التداول جاء فيها "أن تحارب يعني أن تكون أقل من إنسان"[1].

فوتوغرام رقم 7 يظهر مشهدا سمائيا لشارع زيغود يظهر فيه مبنى المجلس الشعبي الوطني على أقصى اليمين

فوتوغرام رقم 8: تظهر فيه ساحة بور سعيد المطلة على البحر والشهيرة بأقواسها ومحلاتها

[1] جاك موريل: **روزنامة جرائم فرنسا في عالم ما وراء البحار**، تر جمةعماد أيوب، المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية، بغداد، 2017، ص195

قد تبدو هاتين اللقطتين الكبيرتين والقريبتين مقارنة باللقطات السابقة هامشيتين وغير مهمتين، فالأولى تُظهر جزءًا مقربًا من مبنى المجلس الشعبي الوطني والثانية التي تليها تُظهر ساحة بور سعيد وسط العاصمة بشكل واضح جدًا، غير أن الدلالة السيميولوجية التي تحملها هاتين اللقطتين أكبر بكثير، فالأولى تحمل دلالة سياسية، من خلال تصوير جزءٍ فقط من مبنى مجلس النواب وإخفاء الجزء الآخر عمدا، دلالةً على تهميش هذا المجلس كمؤسسة، والنظر إليه على أنه شكليٌّ بالدرجة الأولى في الفعل السياسي المحلي، فالمجلس الشعبي الوطني عادةً ما يكون صورة عن الفعل السياسي للبلد، وتهميشه أو إظهار جزءٍ هامشيٍّ فقط منه وعلى أقصى الصورة يوحي بأنه يلعب دورًا هامشيًا يكاد يكون مجهريًا، وأن لا وزن حقيقي للسياسيين في البلاد، في حين تحمل اللقطة الموالية الموضحة في الفوتوغرام الثامن بُعدا اقتصاديا، فهناك يتمّ تداول سبعة مليارات أورو يوميًا خارج الأطر القانونية حسب ما يقوله المعلق، يقابلها أقلٌّ من أربعة مليارات من المبادلات المالية في مؤسساتها الطبيعية في باقي الدولة ككل، ما يعطي صورةً سيئة حتى وإن كانت حقيقية عن الاقتصاد المحلي، فالمعاملات المشبوهة وشبهات تبييض المال في نقطة واحدة فقط (بورسعيد) يكاد يصل إلى ضعف ما يتم التعامل به رسميًا في بلد كامل تفوق مساحته مليوني كيلومتر^2، فهاتان اللقطتان المتتاليان تحملان أهمية بالغة، تكمن بالأساس في تكاملهما مع بعضهما بصورة مدهشة: فالسياسيون في الجزائر، (وضمن صورة نمطية منتشرة بين الأوساط الشعبية) وأكّد عليها صناع الفيلم ضمنيا، أنهم في أغلبهم يعتمدون على هذا المال الفاسد أو المُبيّض في دخولهم إلى المشهد السياسي، إما رغبةً في الحصول على امتيازات أو تأمين على حصانة قانونية لتسهيل مأموريتهم، أو ببساطة التقرب من مراكز السلطة الفعلية.

في حين أنه (وللسخرية) فإنّ شكوكا كثيرةً تفيد بأن تداول الأموال في السوق السوداء الجزائرية يتم في كثير من الأحيان تحت رعاية سياسية لنواب في المجلس العشبي الوطني المهمش في لقطة هذا الفيلم التسجيلي وعلى أرض الواقع أيضا.

حيث يوحي تهميش مبنى المجلس في اللغة السينمائية الدلالية بوجود تواطؤٍ أو افعال غير قانونية يتم غض البصر عنها مقابل ولاءٍ غير مشروط للحكومة في تمرير قوانينها وضرائبها، وهي المعلومة التي يبدو أنها وصلت إلى المخرج من مصادر متعددة، وهو بدوره لم يفوت الفرصة في التعبير عنها تلميحا لا تصريحًا، من خلال اعتماد أسلوب التورية الشهير القائم على اخفاء جزء من الشيء (مبنى هيئة سياسية حيوية في هذه الحالة) وجعله مهمشًا في أقصى إطار الصورة للتعبير عن دوره الهامشي، في حين تمّ وضع ميدان بور سعيد (ساحة السيكوار) في قلب الإطار ليس فقط من أجل جذب العين، إنما هي أيضا حيلةٌ من الحيل الدلالية السيميولوجية التي يسعى من خلالها صناع العمل إلى ابراز المُحرك الاقتصادي الحقيقي للمعاملات التجارية والمالية في الجزائر دون تصريحٍ منطوق بذلك.

أما على المستوى السياحي، فإن أسلوبي التسيير السياسي والاقتصادي الذي يقوم عليهما أي بلد، خاصة إذا كان غير معروف سياحيا عند السائح العالمي كما هو الحال للجزائر، فإنّ هاتين اللقطتين قد تمنحان انطباعا سلبيًا أو تبنيان صورة ذهنية غير طيبة عن الوجهة الجزائرية اذا ما انتبه المشاهد الفطن لهما أو حاول البحث فيهما من خلال الفيلم أو من خلال أبحاثه الخاصة على شبكة الانترنت,

ومن المهم بمكمنٍ في ختام تحليل هاتين اللقطتين القول بأنه لا يخفى على أحد أن ما أبرزه المخرج يان أرتوس ضمنيًا هو حقيقةٌ بينيةٌ، وبالتالي هو سعى فقط لإبراز الحقيقة كما هي وتصوير الواقع كما يجب، ضمن شروط النقل الأمين للوقائع والحقائق والأحداث، والذي يعتبر من ميزات الأفلام التسجيلية وأحد أعمدتها الأساسية.

في المشهد الموالي، والخاص بالبريد المركزي، واللقطات التي فيه، والتي تظهر الشوارع المتفرعة عن مبنى البريد، والتي يحمل كلٌّ واحدٍ منها إسم واحدٍ من شهداء الثورة، تعطي لنا صورة مميزة عن قلب المدينة، فالبريد المركزي، ذلك المبنى المهيب يُمثل قلب الجزائر ومركز استقطاب سياحي ممتاز، خاصة أن اللقطات السمائية الموالية تظهر لنا كيف تتفرع منه عشر

شوارع كبرى تشكل قلب المدينة النابض ومركزها التجاري والاجتماعي والسياحي، مع وجود شبهٍ كبير بين نمط بناء منطقة الجزائر الوسطى وباقي الحواضر والعواصم الأوروبية الأخرى.

أين تبدأ هنا الكاميرا الطائرة في الانخفاض أكثر وأكثر إلى مستوى المباني، وتُظهر الجانب الشعبي للمدينة بعيدًا عن ألق المباني وبهائها الذي يظهر من السماء، خاصة مع تقدم الكاميرا أكثر من الجزائر الوسطى المبنية على الطراز الاوروبي نحو حي القصبة التاريخي المبني على الطراز العثماني والدخول إليه، ونميزّ ببساطة تباين محتويات اللقطة بين المباني البيضاء ذات الأسقف الحمراء من أعلى وبين الشوارع الضيقة المعتمة عند انخفاض الكاميرا، فالمخرج هنا ومن خلال التناقض الصريح بين المباني البيضاء الناصعة التي تحتل أغلب محتويات الإطار، والشوارع الضيقة المعتمة، يحاول القول أنّ لكل ثوبٍ أبيض لطخةٌ سوداء (أو اكثر)، فهو يحاول إبراز رسالة ضمينة بسيطة وغير مباشرة للسائح الغربي المحتمل، ملخصها أنّ الجزائر العاصمة السياحية، مثلها مثل باقي العواصم العالمية بعض النقاط السوداء التي نجدها في الشوارع الضيقة، وقد تكون هذه النقاط السوداء معبرة عن ظواهر سلبية محتملة قد يقابلونها في هذه المدينة مثل ظواهر سلبية أخرى يجدونها في أعرق وأشهر المدن السياحية في العالم، مثل ظاهرة النشل التي تشتهر بها مدينة باريس مثلاً أو رُهاب الأجانب *xénophobie* الذي يظهر بشكلٍ فاحشٍ في أغلب المدن السويسرية السياحية الكبرى على سبيل التمثيل.

إنّ ظهور حالة من الإعتام في الشوارع الكبرى للعاصمة، ومحاولة المخرج تسليط الضوء عليها في هذه اللقطات، هي دلالةٌ ضمنية على وجود نقطة سلبية أو أكثر يكون المشاهد على وشك أن يكتشفها، وهي من الأدوات الفيلمية الشهيرة المعتمدة في تحضير المشاهدين لمشهدٍ أو لمنظرٍ قد لا يكون محببًا أو مرغوبا بالضرورة، ضمن *سميائية الإعتام* التي فصّل فيها عبد الله قدور ثاني مطولا.

أين يقول هذا الأخير في كتابه المرجعي "سيميائية الصورة"، "إنّ للإعتام دورًا كبيرًا في توجيه الصورة السينمائية نحو دلالة محددة، ومما اشتهرت به استعمالات الإضاءة في تاريخ السينما

هو إثارة معاني الخوف وعواطف سلبية عدّة، وايضا حمل دلالات الإقصاء الفردي أو الجمعي الهادف إلى إشعار الآخر بضرورة أخذ الاحتياط" [1].

غير أنّ الأمر عند يان أرتوس لم يكن أبدًا لاثارة أيّ مشاعر رعب أو تخويف عند المشاهدين، بل فقط تنويهًا إلى وجود نقاط ظلٍ في المدينة كما هو الحال في باقي مدن العالم، على أن يكشفها لنا في اللقطات الموالية، وهو ما قام به بالفعل، حين نرى كثيرًا من الشرفات شبه المهترئة، وغسيلا منشورا وبعض الكتابات الحائطية البذئية، ما يجعل هذا العمل من الجانب "الدلائلي السياحي" واقعيا بامتياز يسعى لأن يقدم الحقيقية كما هي، والتي تُعد (أي هذه الواقعية والحقيقية) في نفس الوقت من أهم متطلبات الأفلام التسجيلية التوثيقية.

على أن لا يفوتنا التنويه، إلى كون مثل هذه المظاهر هي بالفعل *عوامل جذب محتملة* عند بعض السياح ممن أصابتهم حالة ملل أو تشبعّ من الفنادق أو المنتجعات البهية، ممن باتوا يفضلون القيام *بسياحة "أكثر واقعية"* ومعبرة فعلا عن الجو العام الذي يعيشه الشعب في يومياته، وتعتبر إيطاليا واحدةً من أكثر الدول التي تشجع على "**السياحة الواقعية**" وتجذب سوّاحها لرؤية المحلات الشعبية والأحياء الجنوبية التي يكثر فيها الإجرام، والتي (وللمفارقة) تعدّ أكثر الاحياء التي توجد فيها أطعمة شعبية شهية من المطبخ الايطالي العريق، والناس فيها مضيافون بطبعهم وليس من باب التملق كما هو الحال في الفنادق او المنتجعات الكبرى.

ومن السياحة الواقعية، تدخل بنا الكاميرا بعدها إلى أزقة المدينة القديمة في القصبة بعد المرور على الزقاق الخلفي الأخير من الجزائر الوسطى والخراب الذي بدأ يطاله، وكيف شكّل ذلك الزقاق الخلفي وما حوله *حلقة وصل فني – وواقعي* بين وسط العاصمة الأثير والقصبة التي تنحدر تدريجيا للتحول الى خراب وأطلال كما وصفها المعلق، فهي المدينة الشعبية والمدينة الأم التي بُنيت عليها باقي مدينة الجزائر والوحيدة التي تحمل صورتها الحقيقية، فهذا والفيلم، وعبر تقديم صورة فيلمية عن القصبة القديمة وتاريخها وإلقاء عرضٍ تاريخيٍّ مكثفٍ

[1] عبد الله قدور ثاني، **سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية**، مرجع سبق ذكره، ص 265

عن هذا الحي عبر وصف شاعري فإنه يسعى لترويج **سياحة تاريخية** على ما يبدو، إحدى أكثر أنواع السياحة جذبا للأوروبيين خاصة من أصحاب المستوى الثقافي الفكري العالي.

فعلى المستوى السياحي، فإن القصبة في الحقيقة تحمل علامتيين متناقضتين لكنهما متماشيتين معا، ففيها بعض أجمل وأقدم القصور العثمانية الاسلامية في العالم، وأغلب الموروثات الشعبية والأمثال والحكم والتهويدات الليلية والعادات والتقاليد والملابس التقليدية وبعض أشهى الوصفات وأعرق المقطوعات الموسيقية (خاصة في فن الشعبي العاصمي) خرجت من هذه القصبة، لكنها على النقيض اليوم تعيش حالة انحدارٍ شديدٍ، إن على المستوى العمراني أو على المستوى الانثربولوجي بسبب الاختلاط الشديد للساكنة وصعوبة التفريق بين أبنائها ودخلائها، ويبدو واضحا أن المخرج حاول الموازنة بين هاتين العلامتين المتناقضتين والحاضرتين معا عبر وصف تاريخ القصبة العريق وحالتها المزرية اليوم والتي وصفها "بالمتحف الخراب" الذي يجمع دررا محطمة، مع تنويه صناع الفيلم الصريح بكون القصبة معلما تاريخيا وسياحيا بامتياز، يخوض فيه السائح تجربة غير مسبوقة من خلال الازقة الضيقة والسكنات المبنية على الطريقة العثمانية وبقاء بعض الصناعات الحرفية التقليدية فيها التي تكاد تندثر في أماكن أخرى.

ويبدو أسف صناع العمل واضحا حول *ضياع* القصبة كمورث ثقافي وإنساني واجتماعي (وطبعا سياحي) بهذه القيمة وخرابه، وتركه عرضة للدمار التدريجي، مع التنويه لكونها ستبقى دائما وجهة سياحية مميزة لابد من زيارتها، وقد تكون هذه توصية ضمنية للسلطات الجزائرية لحماية القصبة وتأهيلها وإعادة تهيئتها على يد محترفين أكفاء بعيدا عن العبث الذي تعرفه عمليات الترميم اليوم.

تُظهر اللقطة الكبيرة الموالية مباني الأحياء الشعبية ذات الطابع الاجتماعي وهي شبه مخفية وراء هوائيات مقعرة تكاد تخفي جمالية المبنى، وهي اللقطة التي تحمل دلالات ضمنية تكاد تكون تصريحية) حول توق الجزائريين للحرية والتعرف على أمصار أخرى من خلال ما تعرضه الشاشات الغربية التي يتسابقون على تركيب هوائياتها وعدم ثقتهم ولا رضاهم عما يبثه

التلفزيون العمومي (عند تصوير الفيلم لم يكن للقنوات التلفزيونية الجزائرية الخاصة وجود)، إضافة إلى رغبتهم في التفتح والنظر أبعد مما يفرضه عليهم التلفزيون العمومي، وهو الأمر الذي يتناقض نسبيًا مع الطابع المتحفظ الذي يحاول أغلب الجزائريين إظهاره والمحافظة على مجموع القيم العامة التي تشكل خصوصيات المجتمع وما ترتضيه الجماعة ضمن متطلبات "التظاهر الاجتماعي والانتماء العلني للجماعة" كما تسميه الباحثة الأمريكية المختصة في شؤون الشرق الأوسط الاجتماعية مريام كوك، في حين من الواضح ومع كثرة هذه المقعرات توجه أغلب الجزائريين لمتابعة محتوياتٍ إخباريةٍ وترفيهيةٍ وتثقيفية من مصادر أخرى، تنحصر أساسًا في الوجهتين الفرنسية والمشرقية، ممثلةً في تكتّل القنوات الخليجية والمصرية واللبنانية، والخروج من القوقعة التي قد تكون مفروضة عليهم علنًا، فهذه المقعرات التي ركزت عليها كاميرا يان أرتوس مطولا (وبشكل صامت غير مرفوق بأي تعليق) تشكل لهم "متنفسا" يرون فيهم ذاتهم الحقيقية، خاصة في ظل نوبة التدين المفاجئ التي ضربت الأحياء الشعبية للعاصمة وما رافقها من مظاهر التحفظ التي كانت غير مألوفة للعاصميين قبل سنوات التسعينيات، ما يجعل من هذه الفضاءات التلفزيونية أداةً "قد" تساعد على فهم الدين بشكل صحيح من جهة، وفرصة لخلخلة هذه الامتيازات الثابتة التي اعتقدت بعض الجماعات الأصولية أنها تمتلك وتفرضها[1]، حسب تحليل وتعبير مريام كوك دائما (وإن على المستوى النسائي على الأقل).

تنتقل بعدها رحلة يان أرتوس من الترويج للسياحة الواقعية في العاصمة إلى نوع آخر تمامًا هو "**السياحة الدينية**"، عبر مستوياتٍ ثلاث: كنيس "جامع ليهود"، وكاتدرائية السيدة الإفريقية في بولغين، ومشروع الجامع الاعظم بالمحمدية الذي لم تنته أشغاله بعد خلال فترة تصوير الفيلم.

فقد أعطى العمل صورة دلالية ضمنية على أنّ الجزائر سياحيًا هي دولة متسامحة مع جميع الأديان، وترحّب بالسياح كأفرادٍ، بعيدًا عن انتماءاتهم الدينية وقناعاتهم الروحية، وأنّ للجميع موطئ قدم في الجزائر بعيدا عن الدين.

[1] مريام كوك: **النساء يطالبن بإرث الإسلام، صياغة نسوية**، ترجمة رندة أبو بكر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص 119

لتنتقل بنا الكاميرا بعدها الى منطقة الصابلات، بالواجهة البحرية الغربية للعاصمة بعد المرور على منطقة باب الواد الشعبية، أين نرى عائلات وفتيات وشبابا وأطفالا وشيوخا، بيضًا وسُمرا، ومحجبات وغير محجبات، يلهون في فضاءات مفتوحة وحدائق وملاعب جوارية.

قد تبدو اللقطة عادية بل ومبتذلة من منتزهٍ عامٍ، في حين أن الرسالة السياحية الضمنية حاضرة بقوة فيها، ملخصها أن الجزائر مكان يسع الجميع، من مختلف الأعمار والشرائح العمرية وألوان البشرة والميولات الدينية، وأن كل هذه الاختلافات تسقط متى ما تقابل الجميع، كرسالة دلالية بسيطة مفادها، أنّ لا تعصّب سياحي في الجزائر، وأنّ جميع السياح مرحب بهم لقضاء وتجزية أوقات ممتعةٍ، عائليةً كانت أم فرديةً، (مع ضرورة تنويهنا أنّ الزوار الذين يظهرون في هذه اللقطة يبدو أنهم جزائريين في أغلبهم)، وقد يكون مردّ ذلك عدم وجود أجانب في الشوارع أثناء تصوير اللقطة وهو الأرجح، أو قد يكون بشكل قصدي لإظهار التعايش الداخلي في الجزائر للمشاهد الأجنبي شديد الحساسية من الصراعات الداخلية أو القومية.

لتقفز الكاميرا مباشرة إلى مكان مختلف تماما، وهو جامعة هواري بومدين للعلوم التقنية بمنطقة باب الزوار، وقد يتساءل البعض عن سبب وضعها وسياق توظيفها، فالإجابة بسيطة (وشهيرة أيضاً في أبجديات الترويج للصور السياحية عبر لعالم)، وهي "**السياحة العلمية والأكاديمية**"، فهو يقدم صورة سياحية عن الجزائر العاصمة من بوابة التعليم العالي والبحث العلمي والزيارات الاكاديمية والبعثات البحثية التي يمكن للجزائر وجامعتها الاستفادة منها.

ليأخذنا المخرج يان ارتوس إلى مستوى آخر، مختلف تماما، والمتعلق **بالسياحة الدينية** في الجزائر، من خلال كنيس "جامع ليهود"، ثم كاتدرائية السيدة الافريقية، وأخيرا جامع الجزائر الأعظم آنفي الذكر، فهو يخبرنا بأن الجزائر متفتحة دينية، ويمكن للزوار المتدينين خوض تجارب مميزة في السياحة الدينية والاقتراب من المعالم الدينية الموجودة فيها، خاصة كنيسة السيدة الافريقية في منطقة بولوغين وجامع الجزائر الاعظم أحد أكبر وأفخم الجوامع في العالم، والذي يمكن له لعب دور سياحي مميز في جذب الكتلة السياحية الراغبة في التعرف عليه

وزيارته مع المحافظة على الصبغة الدينية لزيارتهم، وكذلك الشأن مع كنيسة السيدة الافريقية التي تعتبر مزارا شائعا عند مسيحيي العالم من مختلف الطوائف وتحديدا الطائفة الكاثوليكية، خاصة مع استغلال القصة الإنسانية الحزينة التي تقف بالأساس خلف بناء هذا المعبد الديني.

أما المشهد الخاص بمقام الشهيد فيحمل هو الآخر دلالات عدة، سواءً بالنظر إلى طريقة تصوير المقام بحركة دائرية كاملة أو طول مدة اللقطات المخصصة له، أهمها أن المقام يحرس المدينة ككل ويقف عليها بشكل سعفات نخيل ثلاثية، والتي ترمز إلى المناطق الثلاث من الجزائر التي تشتهر بزراعة النخيل وتباعد هذه المناطق الثلاث جغرافيا عن بعضها، والتي قدمت كل واحدة منها مجاهدين وأبطال عملوا على تحرير الجزائر حتى سقطوا شهداء، فهي دلالة على القيمة التاريخية وعلاقتها بالثورة الجزائرية والتي تعتبر مادة دسمة للباحثين وللسياح وللمهتيمن بصفة عامة بتاريخ الجزائر أو حركات التحرر التي اشتدت في النصف الثاني من القرن الماضي، وبالتالي تعتبر تشجعيا على **السياحة التاريخية و/أو البحثية** وتشجيعا عليها من قِبل مخرج الفيلم وفريقه. مع الأخذ بالاعتبار الجانب الجمالي الكبير للمقام وشكله الجذاب وموقعه الاستراتيجي، ما يعطي صورة سياحية حسنة ومشجعة على القدوم وزيارتها.

أخيرا وليس آخرا، وفي إطار تقديم صورة سياحية في مجال **السياحية التاريخية** كما هو الحال بالنسبة لمقام الشهيد، يبرز لنا الضريح الموريتاني ببواسماعيل في تيبازة، والآثار النوميدية المحيطة به، خاصةً مدرج أقوماتين الشهير وأقواسه الضخمة، فسياحة الآثار والمعمار القديم وبقايا الحضارات الغابرة والمتاحف المفتوحة على الهواء الطلق جزءٌ أساسيٌ من الفعل السياحي في أي بلد، خاصة أنّ ميزة مسرح أقوماتين والضريح الملكي الموريتاني قربهما من العاصمة وما يحمله ذلك من مزايا النقل والإيواء والأمن.

ومما لا يفوتنا الإشارة إليه في هذه اللقطة، هو نزول الكاميرا إلى أدنى مستوى لها طوال مدة الفيلم التسجيلي السياحي، واقترابها الشديد من مستوى الأرض (وبشكل يكاد استثنائيا) من أجل تصوير الضريح انلوميدي، إنما يدل سيميولوجيا على التعظيم والإجلال، والهيبة الكبيرة التي

يتركها هذا المقام المهيب الذي يحرسه البحر شمالاً، ويحيطه غابٌ كثيفٌ من الجهات الأخرى، ما يعطي إحساسا بالوقار والغموض والجلال، ويعدّ مبعث تشجيع كبير على زيارة المقام ومحاولة سبر أغواره، سواءً بقطع الغاب الكثيف أو بالوصول إليه بحرًا، وفي كلتا الحالتين هناك مشقة تستحق أن يخوضها السائح للوصول إلى مقام الملك ورؤيته عن قرب ويتحمس لذلك.

أما الحديث عن التاريخ الغامض للملك الموريتاني والأساطير المحيطة بالمقام التي يتداولها سكان بواسماعيل، والأسئلة الكثيرة حول طريقة بنائه بالطرق التقليدية المتاحة آنذاك فيطول الخوض فيها، لكن طريقة البناء تلك وما يحيطها من أسرار هي في الحقيقة محفز سياحي إضافي ممتاز للسياح الأجانب للقدوم والتعرف على المقام عن قرب والنظر الى هندسته المميزة والنادرة.

فوتوغرام رقم 9 يظهر ضريح الملك الموريتاني بتيبازة محاطًا بغابة كثيفة، والكاميرا تنزل إلى مستوى منخفض.

في ختام تحليل هذا المقطع، نلاحظ أنه تمّ التركيز كثيرا على الفعل السياحي في الجزائر العاصمة، وتقديم مسحٍ شاملٍ وسمائي على أهم المعالم التي تحوزها المدينة من خلل أكثر من عشرة مشاهد طويلة، وتضم بضع عشرات من اللقطات، بغية تقديم صورة سياحية متكاملة

مسّت حتى الجوانب الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وأوضح هذا المقطع الذي يعد الأطول في الفيلم بـــ 11 دقيقة و31 ثانية، أن للعاصمة كل مقومات الفعل السياحي، وأنها قادرة على تنشيط مختلف أنواع السياحة (دينية وعلمية وتاريخية)، رغم بعض النقاط السيئة فيها التي قد تظهر فيها.

على نختم تحليلنا لهذا المقطع الخاص بصورة الجزائر العاصمة السياحية، بالموسيقى التصويرية الموظفة، أين نرصد توظيف مقطعين إثنين، الأول للشاب خالد وهو يؤدي قصيدا شعبيا عاصميًا قديمًا، فصوت مغني الراي المألوف جدا يعتبر بشكل ما "*معلما*" أو علامةً سمعيةً وصورةً ذهنيةً تحيل مباشرة إلى الجزائر عند سماعها، مع توظيف خاصية "التناقض" بين صوته الذي يحيل غالبا الى موسيقى الراي الخفيفة وبين تأديته قصيدًا وطنيا شعبيًا يتغنى بجمال المدينة، فاختيار هذا المقطع لم يكن اعتباطيا أبدا، بل يحمل دلالات عدة، أولها محتوى الأغنية ذاتها والذي يعبّر عن اعجاب كاتب القصيد الشديد بمدينته ومعالمها، وتوظيف هذا النوع من المقطوعات شائع كثيرا في الأفلام التسجيلية (السياحية منها وغير ذلك)، إضافة إلى كونها تحيي حنينا لغير الناطقين باللغة العربية بالنظر الى وجود "اتفاق ضمني" بين متابعي ومحبيّ وصناع الأفلام التسجيلية السياحية على أن أغلب المقاطع الموظفة في هكذا أفلام هي تلك التي تُعنى بالمدينة وبحبها، وأن لا مانع من عدم فهم كلمات الأغنية بقدر الإحساس بأغانيها لكون هذه الأخيرة لغة عالمية حسب ما يراه الفسلسوف الألماني نيتشه في كتابه المرجعي "ضد فاغنز" (أنظر "قضية فاغنر يليه نيتشه ضد فاغنر"، تر على مصباح، منشورات الجمل، بغداد، 2016).

في حين أن المقطع الموسيقي الثاني والخاص بالراحل دحمان الحراشي، فهو بمثابة بطاقة تعريف موسيقية للعاصمة، ويندرج ضمن التراث اللامادي للمدينة، فالموسيقى هي من العناصر التي تستهوي السائح حين يزور مدينة ويسعى للتعرف على طابعها الموسيقي المميز والتمتع به.

المستوى التعييني للمقطع الثالث: صورة الساحل الشرقي الجزائري - من بجاية إلى القالة 12 مشهداً)

يضم هذا المقطع حول الفعل السياحي في شرق جزائر اثنا عشر مشهدا، سنقوم بتحليلها جميعا.

ركز المخرج في هذا الجزء من الفيلم على الساحل الشرقي للجزائري، من خلال رحلة "سمائية" حوله وحول أهم معالمه السياحية، يبدأ هذا المقطع من الدقيقة 15 و 11 ثانية، بمنظر عمودي يُصور لقطة عامة لطريق الكورنيش الرابط بين مديني جيجل وبجاية الساحليتين، والذي يظهر فيه طريقٌ وطنيٌ محفور في الصخر على ارتفاع 220 مترا، يطل على بحر شديد الزرقة وسماء صافية، وتحُدُّه من الجانب الآخر صخور صلبة وجبال من صخور السيلكا التي تبرز منها أشجار وشواطئ غير رملية وكهوف طبيعية نراها بسهولة أثناء حركة الكاميرا، تليها لقطة سمائية ثانية، وبحركة عين النسر مجددا تظهر فيها منارة *cap carbon* التي تعتبر أعلى منارة مصنفة في العالم، يرافقها تعليق مختصر من الراوي حول هذا الموقع مع موسيقى خلفية للحاج محمد لعنقى يتغنى فيها بمسافر عاشق يبحث عن إجابات مقنعة حول حالته، ثم لقطة ثالثة ترتفع فيها الكاميرا من أسفل إلى أعلى في حركة عكس غطسية تُصوّر لنا غابة أكفادو الأسطورية في بجاية الغنية بأشجار السرو والصنوبر وأشجار مخروطية أخرى، ثم تصعد الكاميرا إلى مستوى معين ويتغير المشهد كليا، فتظهر لنا شواطئٌ مكتظة برمال ذهبية ومياه تميل إلى الصفاء، ونميز فيها أيضاً بعض البيوت المتناثرة هنا وهناك في الجبل المقابل، ثم نميز من خلال لقطة كبيرة أخرى شاطئا نظيفا وبشمسيات مرتبة ومتناسقة مع بعض الألعاب المائية البسيطة والتي تعود ملكتيها وملكية هذا الشاطئ المرتب النظيف على الغالب إلى أحد لخواص، أما اللقطة الموالية فهي مقربة فتظهر شاطئا آخر مكتظا عن آخره وفيه الكثير من الشمسيات المتلاصقة والكثير من المصطافين على شاطئ يبدو أنه عمومي مفتوح للعوام.

وقد ابتعد المخرج عن الموسيقى التصويرية في لقطات الشاطئ وفضّل التركيز على الضوضاء الطبيعية، ممثلةً في صوت المد والجزر والأمواج، وضحكات المصطافين وصراخ بعضهم، يرافقها تعليق مقتضب من الراوي يقول فيه "إن الشواطئ عادت لها حركيتها بعد

انقضاء سنوات العشرية السوداء"، ونرى في هذه اللقطات سيدتين محجبتين في وسط العمر تتبادلان أطراف الحديث على الشاطئ وأمامهما شابان يلهوان بكرة المضرب الشاطئية، وثلاثة أطفال صغار يلهون بالرمل.

ونشير إلى أن المخرج قد اعتمد هنا نظام العرض البطيء، مع تعليقٍ (وبصوتٍ تقريري) يقول فيه الراوي "إن أغلب الشباب هنا يأتون للتغزل بفتيات يمعنن في الرفض، فيما يؤدي الإخوة الذكور دور الحماة، والأباء دور الحراس"، ليستدرك سريعا ويقول "كما هو الشأن في جميع شواطئ العالم" مرفوقة بلقطة كبيرة وقصيرة يركض فيها مراهقان من الشاطئ نحو الماء، ثم يصف المعلق ما يحدث بين الشابات والشباب بأنه لعبة في نفس اللحظة التي تأتي فيها موجة بالمد وتتراجع التي قبلها بفضل الجزر، والكرة الطائرة تنتقل من مضرب اللاعب للأول نحو اللاعب الثاني، وثلاث فتيات صغيرات يقفن على الشاطئ.

لنميز بعدها لقطة أخرى فيها المزيد من الاكتظاظ والمزيد من الشمسيات والمزيد من الأمواج، مع صمت كليّ من الراوي وعدم توظيف أي موسيقى تصويرية والاكتفاء فقط بصوت الأمواج وترك الصورة تعبر عن ذاتها، مع تمييزنا عددا هائلا ومتنوعا جدا من حيث الأشكال والألوان والأحجام في الشمسيات وفي الأشخاص من خلال لقطة كبيرة وطويلة نسبيا مع تسجيلنا ملاحظة مفادها أنّ الكامير لم تدخل إلى مدينة بجاية واكتفت بشواطئها ومرت مباشرة نحو مدينة جيجل.

نميز بعدها لقطة خاطفة حول سوق سيارات فوضوي، تمثّل مقدمةً للقطة الموالية التي وصف فيها المعلق ساحل الشرق الجزائري بالبوابة الاقتصادية البحرية الهامة، من خلال لقطة كبيرة لميناء جن جن التجاري بجيجل، تظهر فيها ناقلاتُ بضائع ضخمة بعضها يحمل اللونين الأبيض والأحمر، وأخرى تحمل اللون الأبيض والأزرق والأحمر، مكدّسة ببضع مئات من الحاويات، اختصرها المعلق في مقولة "إنهم يستوردون كل شيء"، مع تنويهٍ صريح من المعلق لكون هذه السيارات واستيرادها "هو نشاط محصور في فئة المجاهدين الذين أغلبهم من الأشباح" مع نبرة سخرية واستغراب في صوت المعلق، تليها لقطة كبيرة لآلاف السيارات الجديدة التي تنتظر

الجمركة، وموسيقى الموندول العربية الحماسية حاضرة مجددا، فبجاية وجيجل مدينا تا سياحيتان وهما أيضا بمثابة بوابة اقتصادية وتجارية كبرى.

وقبل التعرف الى مدينة عنابة سياحيا، يتم التعريج سريعا على مجمع الحجار للصلب وإعطاء تفاصيل مقتضبة عن هذا القطب الكبير من خلال لقطات سمائية تظهر ضخامة المجمع وتلوثه الشديد، لتدخل الكاميرا حينها إلى قلب مدينة عنابة الساحلية من خلال لقطة عامة لوسط المدينة وتحديدا منطقة الـــ cours المبنية على الطريقة الميتوربولية الغربية، ببناياتها البيضاء متوسطة الارتفاع وأسقفها الحمراء البارزة، مع حركة دائرية للكاميرا وبزاوية تصوير علوية تميزها سماء شديدة لزرقة عكس سماء الحجار الملوثة، ترافقها موسيقى تصورية خفيفة وراقصة، مع تنوهينا الى المدة الطويلة نسبيا لهذه اللقطة والتي صاحبها تعليقٌ مطوّلٌ من الراوي حول جمالية المدينة وطيب العيش فيها.

ثم لقطة كبيرة وبحركة نصف دائرية للكاميرا نرى كاتدرائية القديس أوغسطين الكاثوليكية التي يزورها مسلمون ومسحيين يسار الشاشة، والمبنية على ربوة مرتفعة نسبية على الطريقة القوطية العريقة، تحفّها من جوانبها الأربع غابة هيبون الشهيرة التي تعتبر رئة مدينة عنابة.

تليها لقطة عامة وثابتة لميناء عنابة الصغير والمخصص لقوارب النزهة والصيد والتي تظهر فيها بضع عشرات من القوارب المركونة والهادئة، لتقفز الكاميرا مباشرة إلى مكان آخر وميناءٍ صغير آخر هو ميناء القالة للصيد والتابع لولاية الطارف، حيث نميز فسيفساءً من القوارب تشبه كثيرا مثيلتها في عنابة، تقابلها كنيسة القديس سيب ريان المهجورة بالقالة يسار إطار هذه اللقطة، والتي بناها الأب سيب ريان اسقف قرطاجنة حين جاء خصيصا من هذه الأخيرة إلى منطقة القالة وبنى كنيسته المخصصة للفقراء قبيل أن تُقطع رأسه بتهمة إهانة الكنيسة الأم، وهي الكنيسةوالتي باتت اليوم خرابةً تحدها مستودعات مهجورة شبه متهالكة تعود في أغلبها إلى الحقبة الإستعمارية، والمميز في هذه اللقطة أنّ كنيسة سيبريان المسيحية قد أُرفقت بموسيقى تصويرية لمديح نبوي يتغنى بالنبي محمد (ص) ويناجي شفاعته.

لتأتي بعدها لقطة دائرية لكتلة ضخمة مغطاة بشبك صيد وأغطية بلاستكية أشار إليها المعلق على أنها كتل مرجانية مقطوفة، تليها لقطة أخرى تُظهر مقبرةً قديمةً يسميها المعلق بالمقبرة الايطالية والتي تُظهر قبورا مرتبة بشواهد غرانيتية ومحاطة بأسوار منخفضة ومطلة على البحر الأبيض المتوسط وتقوم الكاميرا بدورة كاملة حولها.

ليختم المشهد من مدينة القالة بلقطة مقربة (على غير العادة) لمجموعة من قوارب الصيد (أو الهجرة) الخشبية التي تشتهر المنطقة بصناعتها في شكل دائري، وهي تحمل ألواناً متدرجة بين الأبيض والأزرق الفاتح، ثم لقطة مقربة لمجموعة من الصيادين وهم يستخرجون شباك صيدٍ شبه فارغة من سمك السردين الذي كانت المنطقة تشتهر به منذ أن وصلهم للمرة الاولى من جزيرة سريدنيا الايطالية التي تعدّ موطنه الأول (وتحمل اسمه)، بسبب الآثار المدمرة التي تركها صيادو المرجان غير الشرعيين، الأمر الذي أخل بالتوازن البيئي للمنقطة حسب ما جاء في تعليق الراوي.

يُختتم هذا المقطع بلقطة مثيرة من وسط مياه مدينة القالة، بقارب صيد متوسط الحجم، بشباكه المنصوبة على البحر وتحيطه طيور النورس واللقلق وهي ترتكز على حدود الشبكة، يرافقها تعليق من الراوي يقول فيه "بأن الجزائر بلد ماءٍ ولكنك لا تأكل فيه سمكا".

بقي فقط للباحث التونيه بأن هذا المقطع الذي حددناه تعيينيا، أُلحق بمقطع آخر عن المنطقة الرطبة المصنفة عالميا "قرباز صنهاجة"، وقد آثرنا عدم الحديث عن هذا المقطع المُلحق كون المخرج تناول هذه المنطقة من الناحية الزراعية الانتاجية وليس من باب السياحة، ضمن توجهٍ عامٍ للأفلام التسجيلية في تقديم لمحاتٍ أو قصصٍ جانبية قريبة للموضوع الأساسي للفيلم (السياحة في حالتنا هذه) دون أن تمْسَسَه مباشرة، وعلى هذا الأساس فضّلنا التركيز حصرًا على المقاطع التي تخدم موضوع بحثنا والتي تقدم الصورة السياحية للجزائر، لا تلك التي تهتم بمجالات أخرى كالصناعة والزراعة وغيرها، خاصةً أن المخرج نفسه فضّل المرور عليها

سريعا كما هو الحال بالنسبة للصناعة بمركب الحجار المشار إليها أنفا في بداية المستوى التعييني لهذا المقطع.

التحليل التضميني للمقطع الثالث الصورة السياحية للساحل الشرقي الجزائري - من بجاية إلى القالة

إن أول انطباعٍ نأخذه عن هذا المقطع المخصص لصورة الجزائر السياحية في الشرق، أنه خصص ثلثي مدته تقريبا للبحر والساحل والأنشطة المرتبطة به، من صيدٍ وسباحةٍ وتجارةٍ وغيرها، ضمن عملية "تطبيع" و"تنميط" لصورةٍ معينة يحملها أغلب السياح الأوروبيين عن الشرق الجزائري على أنه منطقة البحر والشمس والجمال *والسياحة الساحلية البحرية* أكثر من كونه منطقةً للسياحة الداخلية (أي وسط مدن جيجل وعنابة وبجاية)، وأنّ أجمل معالم المنطقة الشرقية للجزائر تكون في أغلبها على الساحل.

يبدأ هذا المقطع بلقطة كبيرة وعالية للكورنيش الرابط بين ولايتي جيجل وبجاية الساحليتين شرق الجزائر، من خلال زاوية تصويرٍ عاديةٍ وإطارٍ يجمع عناصر الطبيعة جميعها: صخور جبلية كثيفة الأشجار، ومياه بحر وسماءً شديدتي الزرقة والصفاء، وجواً صحوا مشمساً، أما اختيار هذه اللقطة ليبدأ بها يان ارتوس هذا المقطع فلم يكن ارتجالياً، بل هو في الحقيقة "النسخة الحية" إن صحّ القول لواحدة من أشهر الصور التي التقطها المخرج نفسه وفي نفس المكان وفي نفس المنطقة ومن نفس الزاوية منذ خمسة عشر ضمن مشروع كتاب المؤرخ الفرنسي بينجامين ستورا الذي يحمل نفس عنوان الفيلم والذي تكفل المخرج بأخذ صور الكتاب.

وتحمل هذه اللقطة رسالتين اثنتين دلاليتين وغير مباشرتين، الأولى: أنّ بعض الأماكن لا تتغير مهما مر الزمان، والثانية: أنها تأتي ضمن نضالات المخرج لتكريس حقيقة أنه متى ما ابتعد الانسان عن بعض الأماكن ولم يستوطنها ولم يعش فيها يومياته، متى ما زاد جمالها ونضارتها، وأنّ للطبيعة طرقها الخاصة جدا في خلق الجمال وبعثه.

كما تحمل هذه اللقطة دلالات جمالية لونية كبرى، فاللون الأزرق الهادئ الذي نجده في المياه والسماء الصافية يشير إلى الراحة والاسترخاء، والطريق الرمادي المحفور في الصخور يشير إلى القوة والمقاومة والإقدام، في حين توحي الطبيعة الخضراء من خلف الهضبة بالراحة والنقاء وطيب العيش، ما يجعل هذه اللقطة مناسبةً تماما لتقديم صورة ذهنية سياحية إيجابية عن المنطقة، وتشجيع كل واحدٍ على زيارتها وسياحتها والتمتع بمناظرها.

في حين تبيّن اللقطة الثانية منظر منارة "كاب كاربون" التي تعتبر الأعلى في العالم، ويمثل هذا الارتفاع عامل جذب سياحي ممتاز، فكثيرٌ من السياح اليوم خاصة أولئك الناشطون على مواقع التواصل يميلون كثيرا إلى الحضور إلى أماكن مميزة يكسرون فيها أرقاما عالمية ويلتقطون صوراً فيها، ما يعد بشكل ما تسويقا وترويجا رقميا ممتازا ومجانياً.

فهذه المنارة تعتبر مقصدًا سياحياً ممتازًا وقادرة على جذب محبي المغامرات ومحطمي الأرقام.

يضاف إلى ذلك العناصر الطبيعية التي تجتمع في هذا المكان، والتي يندر تكراراها في مكان آخر (باستثناء بعض مناطق أمريكا اللاتينية)، فالكورنيش الرابط بين الولايتين هو في الأصل شاطئٌ جبليٌ، يجمع بين صخور السيلكا العالية والمياه الصافية والغابات العذراء المندرجة ضمن محمية تازة الطبيعية، ما يجعل الموقع وجهةً سياحيةً ممتازة، خاصة مع الكهوف الخفية التي تنتشر أسفل الجبل، والتي لا يمكن ملاحظتها سوى من الجانب الآخر (أي من الماء)، ما يجعل فرجة السير فوق كهوف غير مرئية مضمونةً، والرغبة في رؤيتها متعة مضاعفة، مع ضرورة تنويهنا سريعاً إلى كون هذه المنطقة هي موطنٌ طبيعي لقردة المانغو التي بدأ وجودها يندر في العالم، وبالتالي يمكنها جذب السياح كثيراً، رغم أنه يحسب على المخرج وفريقه الفني عدم إظهارهم لهذه الكائنات النادرة سريعة الاندماج مع البشر.

كما أن غياب الآثار البشرية، سواءً من سكنات محلات أو خطوط كهرباء أو أي شكل آخر من أشكال الحضور الانساني، يجعل من هذا المكان مركز جذب سياحي ممتاز لمن يفضلون العزلة أو الابتعاد قليلا عن علامات الحضارة أو الحضور البشري.

لقد قدم هذا الجزء الأول من المقطع الثالث محل التحليل، صورة سياحية طيبة لمحبي البحر، والراغبين في زيارة مناطق ساحلية مميزة، بالكاد مسها بشرٌ، والتي تعد موطنا مميزا لقردة المانغو نادرة الوجود التي تعيش على أشجار السرو مخروطية الشكل.

فوتوغرام رقم 10 يبين كورنيش منطقة تازة الساحلية الرابط بين بجاية وجيجل شرق الجزائر

إن هذا المكان يشجع على الخلوة والبحث عن الذات والراحة والبحث عن أجوبة حسب تعليق الراوي وهذا التشجيع على الخلوة والابتعاد للتفكير يتماشى تماما مع الخلفية الموسيقية المُوظفة.

فبالنسبة للموسيقي التصويرية المحلية التي تم اعتمادها، فقد تم استعمال موسيقى تعبر عن تراث المنطقة البجاوية وطابعها الفني البديع، وهي أغنية شهيرة للحاج محمد العنقى يتحدث فيها عن عاشق فارٍ من رفض العائلة وضغط المجتمع الى مكان بعيد يطير في سمائه وحيدا ويسعى للبقاء وحده لإيجاد نفسه وإعادة ترتيب أفكاره (ويبدو أن المكان مناسب تماما لبطل الأغنية ومن هم على منواله)، وقد يستغرب بعض المشاهدين عن سبب استحضار العنقى بطل أغنية الشعبي في مشهد خاص ببجاية، فالأمر في الحقيقية لا علاقة له بكون الأغنية تتماشى مع أجواء المنطقة بقدر ما له علاقة مع أصول المغني، كون محمد العنقى نفسه ينحدر من منطقة بجاية، من عائلة آيت واعراب (اللقب الحقيقي للعنقى) التي تعيش بين بجاية وتيزو وزو، وهي رسالة دلالية

رمزية أخرى من المخرج عن ضرورة العودة دائما إلى الجذور متى ما أردنا البحث عن الذات.

أما المشهد الموالي فيظهر لنا بدايةً غابة أكفادو الشهيرة، ومع حركة كاميرا عكس غطسية والتي ترتفع رويدا رويدا تتكشّف لنا مدينةٌ ساحليةٌ صغيرة، الغرض الدلالي الأول منها كان التأكيد على حقيقة أنّ بعض أجمل الأشياء تتخفى خلف أعلى الجبل، وأنّ للوصول إليها يجب تسلقها وتحمل تعبها مثلها مثل كل شيء في حياة الانسان، لا يناله الفرد إلا ببذل جهدٍ، ضمن توجه عام لهذا الفيلم لتقديم الجزائر للمشاهدين الأوربيين على أنها جمال خفي مستتر يستحق اكتشافه والبحث فيه، مع تأكيدنا – مجددا – على أنّ الحركات عكس الغطسية للكاميرا التي ترتفع رويدا لتكشف عن منظرٍ مختلف تماما في نفس المشهد (كما هو الحال في هذه اللقطة) هي الأدوات الدلالية التي يكثر استعمالها في المشاهد الرمزية أو تلك التي تحمل جمالية عالية.

أما على المستوى السياحي، فإن هذه القرى "المخفية" خلف جبال خضراء هي مما يصبو إليه كثير من السياح المعاصرين، فهم لا يهدفون إلى الإقامة في فنادق فارهة أو النزول في مدن كبرى ومكتظة مثل تلك التي يعيشون فيها، بل يطمحون إلى قرى بسيطة ومنزوية، توفر لهم الراحة والابتعاد عن الضغوطات والترويح عن النفس، وبالتالي، فإنّ هذا الكشف عن هذه القرية الشاطئية الخفية يساعد في منح صورة سياحية طيبة عن المنطقة، ويشجع على القدوم إليها.

ليتم الانتقال بعدها إلى مجموعة لقطات متتالية ومتقاربة لشواطئ المنطقة، وبلقطات مقربة وعلى ارتفاعٍ منخفضٍ يسمح لنا في عديد المواضع بتمييز أوجه المصطافين في قرية بجاية، مجموع هذه اللقطات كان لقطة أولى لشمسيات مرتبة ومتماثلة توحي بأنها لأحد الخواص، ثم لقطة تالية لجموع غفيرة من المصطافين في شاطئ عام ومفتوح على ما يبدو، فالمخرج هنا يعطي انطباعا بأن للسائح خيارات متعددة، إما شواطئ مفتوحة أو خاصة، وفي كلتا الحالتين الفرجة مضمونة مع مياه بحر صافية وجو مثالي لتجزية الوقت، كما تحيل اللقطات الخاصة بالشاطئ العام المفتوح، والتي كانت مدتها أطول نسبيا من تلك المخصصة للشاطئ الخاص،

بوجود تنوع بشري وفكري وعرقي كبير، فنرى غير محجبات مع محجبات، وكهولا مع شباب، ونساءً وشبابًا، وبيضًا وسُمرا، والكل يمارس أنشطته الشاطئية بكل أريحية، ضمن رسالة ضمنية مفادها أنّ الجزائر السياحية تسع الجميع، ويمكن للجميع أن يستمتع بوقته، فالتعايش الاجتماعي في مدينة بجاية متاحٌ ومضمون، الأمر الذي يشكل مصدر راحة للسائح الأجنبي ويعطي صورة سياحية طيبة عن المنطقة، وبالتالي يشجعهم أكثر على القدوم وتمضية عطلتهم في المنطقة.

كما نلاحظ كذلك في هذه اللقطة تواترا لظاهرة الذهاب والإياب *le phénomène du va et vien*، والتي تعد أداة بصرية فيلمية شهيرة يتم توظيفها في لقطات محددة بحيث يظهر فيها سلوك عادي وهو يتكرر ذهابا وإياباً، وكأنها لعبة يتبادل طرفاها الأدوار فيها، ويتم تقديمها بطريقة فنية وغير مزعجة للنظر، بل بالكاد ينتبه إليها أغلب المشاهدين، اين نميز في هذه اللقطة عدة اشكال لهذه الظاهرة، تبدأ أساسا مع حركتي المد والجزر المتواترتين، ثم مع كرة المضرب التي يتبادلها الشابان على الشاطئ، وأخيرا مع الطفل الذي يدخل إلى الشاطئ والطفل الآخر الذي يخرج منه في شكل متزامن، فميزة هذه الحركة أنها تجذب العين دون أن تزعجها، ويلحظها الشخص الذي يجلس في مقام المراقب، خاصة مع "الضوضاء الطبيعية" التي فضل المخرج التركيز عليها في هذه اللقطة، واعتماده تقنية العرض البطيء التي ساعدت في جعلنا ننغمس أكثر في المشهد ونحس أننا وسطه، من خلال صوت الموج وضحكات الأطفال الصغار المريحتان للسمع والنفس.

ليتم بعدها التركيز بالكاميرا على ثلاث فتيات صغيرات تقفن على الشاطئ بملابس بحر ذات ألوان فاقعة، وهي لقطة عادية مكررة ومبتذلة عند النظر إليها للوهلة الأولى، غير أن التركيز فيها أكثر يحيلنا مجددا الى المصادر الأولى لإلهام المخرج يان أرتوس وهي الفنون التشكيلية، فهذه اللقطة (وللدهشة) هي نسخةٌ حيةٌ ومطابقة للأصل لعمل الفنانة الفرانكوأمريكية *Mary Cassatt* ماري كاسيت ولوحتها الشهيرة *Enfants jouant sur la plage* المعروضة سنة 1884، والتي بدأت العمل فيها منذ أربع سنوات تقريبا وتحديدا سنة 1880، أي تماما مع إحياء

فرنسا ذكرى مرور خمسين سنة بالتمام على احتلال الجزائر، خاصة مع وجود شكوك كبيرة ومعلومات متضاربة على شبكة الانترنت عن وجود الفنانة ماري كاسيت نفسها آنذاك في الجزائر وفي مدينة بوجي (بجاية) تحديدا قبيل إحياء الذكرى الخمسين لاحتلال الجزائر، وبعيدا عن هذا الجدل، فإن توظيف اللقطة بإطار وبزاوية تصوير مشابهة للوحة قد يحمل رسائل متنوعة ودلالية حول الفنانة، وتاريخ مدينة بوجي وشاطئها وتاريخ استعمار فرنسا للجزائر.

كما أن اللقطة المقربة (وعلى غير العادة) للمصطافين وتنوعهم الشديد وقربهم الجسدي من بعضهم رغم عدم وجود أي معرفة مسبقة بينهم، تمثل هي الأخرى إسقاطاً غير مباشر على الرسّام الفرنسي القدير إدغار ديغا *Edgar Degas* ، والذي تُصور جميع لوحاته ودون استثناءٍ تجمعات بشرية غير متجانسة في أماكن عادية، كالجنازات والأسواق والحدائق والشواطئ، تبرز فيها تفاصيل شخوصه بوضوح، وتحمل في معظمها تنافرا وعدم تشابه، ويمكننا النظر الى بعض لوحات ديغا التي رسمها على الشواطئ وملاحظة وجود شبه كبير بينها وبين هذه اللقطات الملتقطة من نفس الزوايا التي يرسمها الفرنسي ديغا وتلك التي يصورها أرتوس.

هذا على المستوى الفني والاسقاطي لمصادر إلهام المخرج من الفنانين التشكيلين العظماء خصوصا الفرنسيين منهم ومنهم إدغار ديغا، أما على المستوى السياحي، فالتنوع البشري والعرقي دائما ما يكون مصدر أمان وابعاد شبهات الميز العنصري والعرقي، ما يعدّ مصدر راحة للسائح الأجنبي المحتمل، وبالتالي عنصر جذب إضافي ركّز عليه مخرج الفيلم.

ليقوم بعدها المخرج بتغيير حادٍ في مسار المحتوى، بحيث ينتقل من أجواء **السياحة العائلية** إلى الأجواء العملية والتجارية، وإبراز ضخامة ميناء جن جن في جيجل وما يحمله من حاويات تستورد كل شيء. وهنا نستطيع قراءة رسالتين اثنتين: *الأولى* متعلقة **بسياحة الأعمال**، وكيف أنه يمكن الجمع بين السياحة والتجارة وتحقيق الأرباح والاستمتع قليلا بالمناظر المميزة للمنطقة، فالمدينتان سياحيتان بامتياز لكنهما بوابتان تجاريتين هامتين أيضا، أما *الثانية* فتتعلق بألوان ناقلات الحاويات التي تظهر لنا في المشهد، فهي بالمجمل تقع بين اللون الأبيض والأحمر

والأزرق الغامق وبعض الألوان الذهبية، وهي وللمصادفة ألوان أعلام كلّ من فرنسا والصين والعلم الموحّد للاتحاد الأوروبي، وقد تكون رسالة ضمنية أنّ هذين القطبين هما الأكثر تصديرا للجزائر (أوروبا والصين)، وأن الجزائري وللأسف نادرًا ما ينتج احتياجاته بنفسه، خاصة مع امتداد الحاويات على مد البصر، بل أنّ المعلق قالها بصراحة حين علق "كيف لبلد شاب وضخم مثل الجزائر أن يستورد كل شيء"، مع استقرائنا شيئا من السخرية والاستغراب في نبرة صوته حين تنوهيه الواضح بوجود امتيازات استثنائية للمجهادين، والذين تضخم عددهم بشكل فجائي خلال الخمسة عشر سنة الاخيرة (الفيلم صور سنة 2015) أي بضعة أشهر من دخول الجزائر إلى العهدة الثالثة للرئيس السابق بوتفليقة وإتمامه خمسة عشر عاما من الحكم الفعلي، ضمن رسالة مبطنة بأن هذا الأخير هو من تسبّب في هذه الكارثة الاقتصادية وجعل الجزائر بلدا يستورد كل شيء، وأنه هو السبب في بروز "مجاهدين أشباح" كما سماهم المعلق بنبرة صوت إيحائية تحمل الكثير من السخرية والاستغراب المشوب بالتهكم، رغم عدم تصريحه بأي شيء مباشر عن العهدات الثلاث السابقة للرئيس واكتفائه بإظهار بعض "نتائجها".

لتعود الكاميرا للارتفاع مجددا الى مستوى عالٍ، وهي تصور لنا مدينة عنابة "الميتروبولية" (أي المبنية على الطريقة الغربية)، والتي تحيل إلى بعض المدن الأوروبية خاصة الفرنسية والإيطالية منها، مع تركيزٍ كبير على كاتدرائية القديس أوغسطين المحاطة بغابة هيبون في قلب عنابة، والتي تعطي هي الأخرى (كما هو الحال مع كاتدرائية السيدة الافريقية بالعاصمة) صورةً عن التعايش السلمي والتعدد الديني والثقافي وتقبل الآخر، وهو مما يبحث عنه السائح الغربي عموما، وبالتالي المساعدة في بناء صورة سياحية ذهنية طيبة من خلال الصورة الفيلمية المقدمة، وهو نفس الكلام الذي ينطبق على الكنيسة الأخرى بمنطقة القالة المعروضة في نفس هذا المقطع، مع الأخذ بعين الاعتبار القصص التاريخية والإنسانية التي تحملها عميلة تأسيس هذه الكنائس وتحديدا أبرشية سيب رايان المسيحية بالقالة، والمتمثلة في الدعوة الأبدية للتعايش بين البشر بسلام بعيدا عن أي ضغينة ذات خلفيات دينية أو عرقية أو سياسية، وهي نفس الدعوة التي حاول المخرج يان أرتوس تعميمها على مدار مسيرته الممتدة لأكثر من أربعة

عقود، ولعل أبلغ ما يمكن إضافته لتأكيد هذا التوجه هو الموسيقى التصويرية المرافقة لمشاهد الكنائس، من خلال استعمال مديحٍ نبويّ، يتغنى بالرسول محمد (ص) وحبه، ويدعو لتكريم الانسان وتوحيد الله، ضمن رسالة ضمنية أخرى من المخرج لتأكيد توجهه هذا.

إن المخرج، ومن خلال مشهده الموالي والخاص بالكتل المرجانية، لم يهمل الدفاع عن معركته الأولى وقضيته الأساسية حتى وإن لم تكن موضوع هذا الفيلم الأول، وهي الدفاع عن البيئة وترقيتها، من خلال مشاهد اصطياد المرجان غير الشرعية في عنابة والقالة والطارف، فحتى وإن كان الهدف من العمل هو تقديم فيلم تسجيلي سياحي إلا أنه لم يُغفل الكارثة التي تركتها عملية نهب شُعب المرجان، على الحياة البحرية وتلوث البيئة وانتشار البطالة وقصر ذات اليد بين صيادي المنطقة.

فوتوغرام رقم 11 يوضح سلسلة قوارب صيد (وهجرة) مرتبة بشكل دوامة، في أحدها يقف شاب

ليُختم هذا المقطع، الذي كان بمثابة جولة دائرية حول أهم المعالم السياحية الساحلية بالشرق الجزائري، من منطقة القالة، وتحديدًا ميناء الصيد فيها، حيث يشير تغطية المرجان المصطاد بالبلاستيك إلى إحالة ضمنية مفادها أنّ هذه الصناعة المخفية والتجارة السوداء تضر كثيرا بالنظام الايكولوجي، كما قد تشير أيضا إلى "**السياحة الخفية**" وفعل إدانة لـــ **السياحة السوداء**

التي تعني الدخول إلى الجزائر تحت غطاء السياحة من أجل نهب المرجان وتهريبه، وهي القضية التي يدافع عنها يان ارتوس كثيرا من خلال منظمته البيئة غير الربحية "كوكب جميل"، وسعى للتنويه لآثارها الكارثية على مدار عقود.

وفيما يتعلق بالفوتوغارم الحادي عشر أعلاه، فتظهر تراتبية هذه القوارب بشكل دوامة، والتي قد يكون المخرج وظفها بشكل مرتب هكذا كونها تعبر عن حالة الضياع التي يعيشها الصيادون بسبب ندرة الأسماك وتناقص أعدادها، في حين قد تحمل رسالة أخرى مخالفة تماما، تعبر عن حال آلاف الشباب الجزائري المنهك والحزين، والذي يعيش في ذوامة كبرى، والتي (وللمصادفة) لا مفر له منها سوى واحدة من قوارب الصيد الظاهرة في الفوتوغرام والمسماة في الصحافة بقوارب الموت، فهي الدوامة وهي المفر وهي الوسيلة للابتعاد وتحقيق الذات في نفس الوقت، وما لونها الفاتح المعبر عن الأمل سوى تمثيل للكيفية التي ينظر بها شباب المنطقة خاصة من ساكنة السواحل إلى هذه القوارب، وما حالة الشاب صاحب التبان الابيض الذي يظهر في هذه اللقطة منكس الرأس يقفز من قارب إلى آخر سوى دعمٌ سيميائي لهذه الفكرة، فهو يائس من مهنة أجداده، ولا أمل له سوى هذه القوارب إما للعمل بها أو الفرار عبرها.

المستوى التعييني للمقطع الرابع: صورة السياحة الداخلية الجبلية في الجزائر - منطقة القبائل نموذجا، (أحد عشر مشهدا)

يبدأ هذا المقطع متوسط الطول الزمني من الدقيقة 42 و13 ثا، بلقطةٍ عامة لجبال جرجرة، بأراضٍ خضراء، وسماء شديدة الزرقة وغيوم بيضاء، والمميز في هذه اللقطة السماوية أنّ قمة الجبل ظهرت قريبةً كثيرا من الكاميرا، ما جعلها تبدو وكأنها ربوة منخفضة وليست قمة جبل، تليها بضع لقطاتٍ من مشهد لقرية صومام الجبلية التي عُقد فيها المؤتمر التاريخي الشهير، اثنتان منها عامتان لكن من زوايا التقاط مختلفة، والثالثةُ كبيرةٌ بالشكل الذي يسمح لنا بتمييز عمران هذه القرية المتشابه في عمومه، والحامل للّون الأبيض والأسقف الياجورية المائلة إلى اللون الأحمر، هذه اللقطات الثلاث يرافقها تعليقٌ مقتضب للمعلّق حول ظروف انعقاد المؤتمر،

ثم لقطات مقربة أكثر للمنزل الشهير الذي دار فيه الاجتماع التاريخي وموسيقى تصويرية خفيفة حماسية، هي بالأصل أغنية تراثية باللغة الأمازيغية، تتبعها لقطة أخرى طويلة نسبيا تُظهر قريةً قبائليةً صغيرةً أخرى مبنيةً أعلى الجبل، ونميز فيها مسجدًا صغيرا ومنارته هي أعلى مبنى في القرية، ويظهر لنا انعكاس ضوء الشمس واضحا على جدرانه، وهي اللقطة المصورة بحركة كاميرا دائرية وزاوية تصوير عادية، ودون أيّ تعليقٍ من الراوي، بل فقط تتواصل نفس الأغنية القبائلية، ثم لقطة أخرى لقرية أكبر تظهر فيها نفس المباني المنخفضة، والمنارة العالية، تليها لقطة جديدة لقمة جبل لالة خديجة (أعلى قمةٍ في القبائل، والثانية على المستوى الوطني بعد قمة تاهات أتاكور)، تليها لقطة كبيرة أكثر قربًا لمجموعة صغيرة ومتباعدة من الرجال مع أطفالٍ قُصّر يبدو أنهم يتسلقون القمة ويعبرون مسارها، تليها لقطة حكائية لأبٍ وصغيره وهما يتزلّقان على ثلجٍ يبدو أنه لا يحمل أيّ آثار بشرية سابقة والفرحة بادية عليهما، ودون استعمال أي معدات، تليها لقطة عامة وبـــ zoon out واضح، تظهر فيها قمة لالة خديجة مغطاةً بالثلج الأبيض وفي أسفلها سفحٌ أخضر وسماء صافية ودون تعليق من الراوي، لينتهي هذا المقطع الذي كان أقصر المقاطع وأكثفها.

المستوى التضميني للمقطع الرابع: صورة السياحة الداخلية الجبلية في الجزائر - منطقة القبائل:

كما أشرنا إليه، فقد كان المقطع المخصص لمنطقة القبائل أحد أقصر المقاطع في هذا الفيلم، لكنه التكثيف الشديد الذي تم تقديمه فيه يبدو واضحاً، وحاول تقديم صورة سياحية كاملة للمنطقة، فهو يبدأ أولاً بالتعريف بمنطقة القبائل وتفردها عن باقي مناطق الجزائر سواءً في نمط الحياة أو اللغة المستعملة، لكن ما يُلاحظ عليها أن المخرج تحاشى الإشارة إلى العادات والتقاليد والتراث اللامادي للمنطقة وتم الاكتفاء بالعمران والموسيقى والتنظيم الاجتماعي فقط، كما أن هذا المقطع لم يقدم أيّ مشاهد من وسط المدينة، بل اكتفى فقط بقرى صغيرة وشهيرة في تيزي وزو وما جاورها، وقد يكون ذلك بشكلٍ قصدي من أجل تحميس المشاهدين للقدوم إلى المنطقة والتعرف عليها بأنفسهم، كما يحتمل أن يكون المخرج ومُصوّروه غير قادرين على النزول إلى الأرض كما كان الحال في العاصمة وتيبازة وغيرهما، لصعوبة الحصول

على التراخيص اللازمة لذلك كما اشكى المخرج نفسه عديد المرات، أو لأسباب فنية بحتة قد يكون عدم توضيحها للمشاهدين متعمدا.

يبدأ المقطع المخصص للسياحة في منطقة القبائل من جبال جرجرة، وهي دعوة صريحة **للسياحة الجبلية الداخلية**، التي تشتهر بها دولتا سويسرا وهولندا، حيث يركز هذا النوع من السياحة على الطبيعة، والحياة الريفية البسيطة والأجواء الهادئة والباردة نسبيا، وقد يكون الهدف من هذه اللقطات التعبير عن تشابه محتمل في الأراضي بين المنطقة وبين أوروبا، أو تشجيعا للسياح المهتمين بهذا النوع من المناطق الخضراء والريفية، لكنهم يفضلون لو تكون بعيدة عن أرضهم (كسويسرا مثلا) ويفضلون السفر لأبعد منطقة ممكنة مع البقاء في نفس الأجواء، وهو ما توفره لهم منطقة تيزي وزو بشكل ممتاز.

بقيت كاميرا يان أرتوس دائما على الجبال التي تشهر بها منقطة القبائل في المشهد الموالي، لكن هذه المرة من مكان مختلف كليا، وهو قرية صومام التاريخية، ولعل اختيار هذه القرية تحديدا من بين أكثر من 500 قرية قبائلية ليس عبثيا، فهي تحمل قيمة تاريخية كبرى، إن كان للجزائريين أو الفرنسيين، كونها موقع اندلاع الثورة، ونقطة تحولٍ جوهرية كبرى بالنسبة للفرنسيين، الذين بدأ فقدانهم للجزائر يتأكّد من هذا المكان، فالموقع ليس فقط تاريخيا بل سياحيا بامتياز، إن كان **للسياحة التاريخية**، أو **السياحة الأكاديمية** لمن يريد انجاز بحوثٍ أو مقابلات أو تنقيبات تاريخية من نوع آخر، ويتمتع في نفس الوقت بجولة سياحية ممتازة، خاصة مع الجمالية للكبرى للمباني القبائلية التقليدية التي تركّز كثيرا على الأسقف الآجورية والسكانت المفتوحة على بعضها والتي بات يندر استعمالها في المناطق الحضرية الأخرى من الجزائر.

يضاف إلى ذلك أن المنطقة تحوي أحد أعلى المساجد ارتفاعا عن سطح البحر في الجزائر، والذي يظهر في الفوتوغرام رقم12 أدناه، حيث تعد اللقطة التي يظهر فيها المسجد وطريقة التصوير التي اعتمدت على انعكاس ضوء الشمس على جدرانه بشكل يحمل دلالة سيميولوجية يكثر استعمالها في الأعمال السينمائية، فدور العبادة ذات الجدارن المضيئة تدل عادة على تديّن سكان منطقة القبائل أو ميلهم للتدين حتى وإن حاول البعض إنكار ذلك عليهم، بحيث يبدو

جدار المسجد الأيسر لامعاً تقريبا، ومتماشيا بشكل جيد مع الخلفية المتشكلة من أشجار مخروطية دائمة الخضرة، وجذابة جداً بالنسبة لمن يفضلون العزلة أو التعبد (أو حتى التصوف)، وبالتالي صالحةً **للسياحة الدينية**، خاصة أن المنطقة تضم بعضًا من أقدم وأعرق الزوايا في الجزائر (وإن كانت غير معروفة كثيراً مقارنةً بزوايا صوفية أخرى)، ولا يخفى على يان أرتوس أن محبي السياحة الصوفية كثرٌ في أوروبا، والذين –وللمفارقة– أغلبهم غير مسلمين من الأساس.

إن هذا المسجد البسيط والمحاط بمبانٍ جبليةٍ بسيطةٍ ذات أسقف حمراء والذي ركز على عليه المخرج بلقطة طويلة نسبيا، يعبر عن بساطة الحياة وعمقها وثرائها المعنوي الذي يشتهر به سكان المنطقة، والذي كان دائما محط إعجاب "الآخر" كثيراً، سواءً داخل الوطن أو في باقي أنحاء العالم، فهي إذاً دعوةٌ غير مباشرة للسياح الفرنسيين من غير المسلمين لزيارة المكان، وكذلك المسلمين منهم وهم كثر (ففرنسا وحدها تضم 11 مليون مسلم، خمسة ملايين منهم على الأقل جزائريين)، ما يمثل سوقا سياحية دينية ضخمة وممتازة يمكن الاستثمار فيها.

فوتوغرام رقم 12: يوضح أعلى مسجد ارتفاعا عن سطح الارض في الجزائر بمنطقة القبائل

ولعلّ أفضل ما يختم به هذا المقطع كان قمة لالة خديجة الجبلية، أعلى قمة في منطقة القبائل، وثاني أعلى قمة في الجزائر بعد تاهات أتاكور بالطاسيلي التي تناولناها في المقطع الأول، ولعلّ الفرق بين قمتي لالة خديجة وتاهات أتاكور هو التناقض العجيب في الأجواء المحيطة بكليهما، فالأولى غارقة في الثلوج لمدة ثمانية أشهر في السنة، في حين أنّ الثانية، حارة ومحاطة بصحارٍ ممتدة على مرمى البصر، لكن الثانية أشهر من الأولى، وقد يكون مرد ذلك وجود تشابه كبير بين جبال لالة خديجة والجبال الأوروبية، ما يجعل المشهد شبه مألوف عند كثيرين، لكن هذه الالفة سرعان ما نكرها المخرج عبر مشاهد التزحلق البري الذي يقوم بهم مواطنون بسطاء ومن دون معدّات، بعيدا عن المحطات المعتنى بها في أوروبا ودرجات الحرص المبالغ فيها التي تُفقد اللحظة متعتها، فالمنطقة هنا عذراء، يندر أن يتسلقها أشخاص غرباء، لا محطاتٍ فيها ولا مقاهٍ، ولا متزلجون محترفون ولا أنظمة حماية، بل فقط سكان محليون يتمتعون بوقتهم دون أي بروتوكولات أو حسابات، فاللقطة هذه على المستوى السياحي مشجعة جدا للسياحة الجبلية، فاقتحام المناطق العذراء التي لم يقربها البشر ولم يخلقوا منها محطة تجارية كما هو الشأن في أغلب المرتفعات الثلجية في العالم (وفي الجزائر أيضا محطة الشريعة بتيبازة نموذجا والفضلات الهائلة التي تتركها العائلات التي مرت من هناك)، ولعل الـــ zoom in الذي قدمه المخرج للثلوج وغياب أي آثار أقدام أو أي بقايا بشرية: فضلات كانت أم غيرها، هي بمثابة "دليل بصري للمشاهدين" على الفكرة التي يريد المخرج توصيلها، وهو الذي لديه نضال طويل في الدعوة للمحافظة على عذرية الأراضي (حتى وإن زارها السياح)، بحيث يشجعهم على التمتع بالمناظر وتجزية الوقت الطيب دون ترك بقاياهم أو فضلاتهم، ودون انجاز استثمارات تجارية تلحق أضراراً بالطبيعة أو تحولها إلى سلعة.

ولعل للقطة التي ختم بها يان أرتوس مقطعه هذا، ما هي في الحقيقة سوى تجسيد للوحة زيتية، أين يبقى المخرج وفيا لعملية استحضار اللوحات الزيتية، خاصة للفنانين التشكيليين الفرنسيين، ويعمد (مجددا) إلى تصوير لقطاته بزوايا تصوير وتأطير شبيه لذلك الذي يعتمده الرسامون كما سبق وأن أشرنا إليه في أكثر من موضع من تحليلنا لهذا الفيلم، للتعبير عن

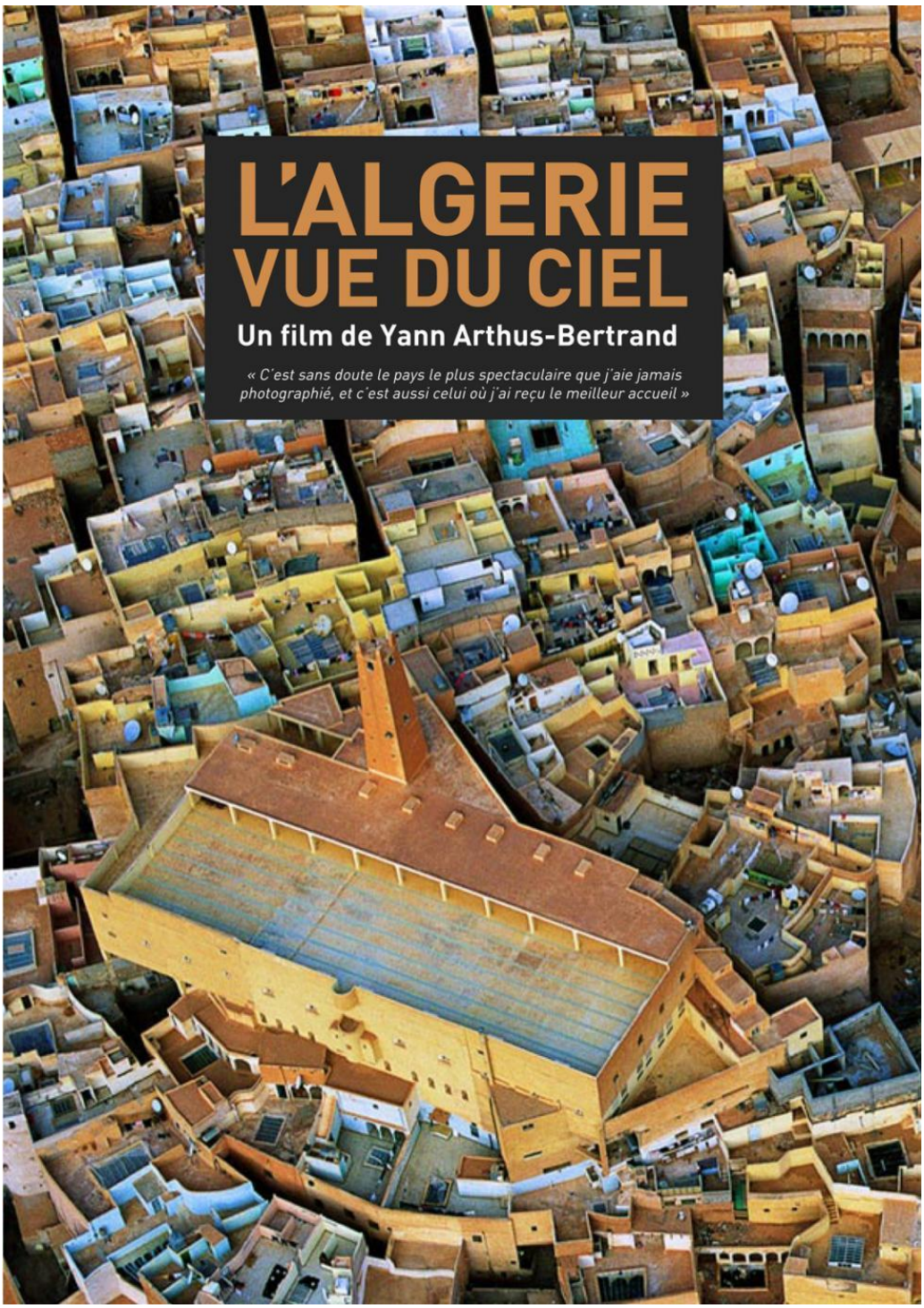
شغفه الكبير باللوحات التي تصور مناظر طبيعية أولا، وثانيا تعبيرا عن جمال الطبيعة وكيف أنها كانت دائما مصدر إلهام للفنانين، وثالثا تشجيعا للناس على التقرب أكثر من الطبيعة وتفعيل الفعل السياحي الإيكولوجي كما تدعو له منظمته غير الربحية *good planet*.

فوتوغرام رقم 13، يظهر منطقة القبائل العذراء والخضراء، وقمة لالة خديجة مغطاة بالثلوج

وبقي لنا في ختام هذا المشهد فقط الإشارة إلى التعليق المقتضب الذي مال المخرج لاعتماده في هذا المشهد، فباستثناء التعليق حول نضال حزب جبهة التحرير الوطني وظروف انعقاد مؤتمر الصومام في القرية التي يحمل المؤتمر اسمها، فإنه جنح أكثر إلى التوظيف الفني للصمت، وترك المشاهد تعبر عن نفسها، يضاف إلى ذلك الموسيقى التصويرية التي استعملها، والتي جاءت لتعبر بامتياز عن التراث اللا مادي للمنطقة، باعتماده *موسيقى أشاويق القبائلية* التاريخية، التي يركز محتواها غالباً على التغني بالجمال والرجولة، ومحاربة كائنات أسطورية تعود في أغلبها إلى الميثولوجيات اليونانية أو الرومانية، أو التغني بالأرض والعودة إليها بعد سفر طويل التي تركز في أغلبها على الأصوات الرجالية الرخيمة، وهي الصفات التي تنطبق –وللمصادفة– على المعلق يزيد تيزي، فهو من المنطقة، وغاب عنها طويلا، ويحمل صوتا رخيما يوصل فكرته بسهولة بتوظيف طبقات متنوعة. فلا شيء اعتباطي في أفلام يان أرتوس وقيمة أفلامه تبرز غالبا في التفاصيل التي تبدو عادية، في حين أنه يتفنن في ضبطها.

المبحث الثالث: التحليل السيميولوجي لملصقة الفيلم التسجيلي السياحي "الجزائر من عل"

1 - المستوى التعييني



على المستوى التعييني، فقد جاءت ملصقة هذا الفيلم التسجيلي السياحي الفرنسي في شكل صورة فوتوغرافية، ملتقطةٍ من السماء بشكل عمودي، التقطها مخرج العمل نفسه أن أرتوس برتران باستعمال طائرة مسيرة احترافية، تُظهر لنا مشهدا بانوراميًا لوسط وادي ميزاب في ولاية غرادية، وبالتحديد منطقة القصور التاريخية* لحظاتً قليلة قُبيل وقت المغيب، أو على الأرجح دقائق فقط بُعيد شروق الشمس.

وبوصفٍ أكثر تحديدًا، فقد تمّ اختيار "قصر تاجنينت – العطف" ليكون صورة الملصقة، وهو القصر الأكبر فيها من أصل سبعة قصور توجد في سهل وادي ميزاب، حيث ظهر عبر صورةٍ عموديةٍ تمّ التقاطها بزاوية غطسية، بحيث تسمح لنا برؤية منارة قصر العطف الشهيرة بوضوح، ونستطيع أن نميّز انعكاس أشعة شمسٍ عليها ذات لونٍ برتقالي مميز تشتهر به المنطقة، وقد يكون هذا الانعكاس لشروق الشمس كما يحتمل أن يكون لغروبها، محاطا بعدد غير محدود من البيوت البسيطة المبنية على نمط موحدٍ، بينها طرقات ضيقة شبه مظلمة، والتي تذكرنا ببيوت سكان منطقتي زنجبار وحضرموت، واللتين ينحدر منهما أسلاف مدينة غرداية الأوائل القادمين من عمان واليمن ذوي الخلفية الدينية الإباضية والهاربين من تبعات الفتنة الكبرى التي حدثت هناك بسبب الخوارج سنوات قليلة بُعيد وفاة الرسول محمد (ص).

وتظهر أغلب البيوت في المُلصقة بلون الرمال الطبيعي وهو البني المائل إلى البرتقالي، وبعضها الآخر (وعددها قليل) بلون أزرق فاتح، وتظهر في بعضٍ منها هوائيات مقعرة، وفي أخرى ملابس ذات لون أبيض في أغلبه معلقةً لتجف في ضوء الشمس، ولا يظهر فيها أي شخص (ذكرا كان أو اثنى) حتى مع تقريب الصورة وتكبيرها.

* المقصود هنا ***بالقصور*** ليس ذلك البيت الضخم والفاخر كما قد يحيل إليه الإسم، بل هو نمط عمراني مستورد من اليمن تحديدا، ويتكوّن كل "قصر" من مسجد كبير يضم عادة مدرسة وحماما وعيادة طبيب صغيرة، تعلوه منارة طينية تكون هي اعلى مبنى في القصر، ويكون المسجد محاطا بعدد محدود من البيوت (بين 120 و150 بيتا) وتكون متماثلة في طرازها المعماري من اجل منع التفاخر والقضاء على التباين الطبقي والفوارق الاجتماعية بين السكان، وتكون النوافذ والأبواب غالبا مفتوحة على حوش البيت لدخول ضوء الشمس والهواء بدلا من فتحها على الخارج منعا للتطفل على الجيران وحفظ الخصوصية، وينتهي كل قصر بساحة ضخمة على جهة الطريق العام (الجهات الثلاث الباقية تُزرع نخيلا أو مراعي)، والتي تُستعمل عادة للتجارة وبيع المنتجات المحلية لعابري السبيل او سكان القصور الأخرى من مواشي ومنسوجات وغيرها، وذلك بهدف منع الاختلاط ودخول اللصوص إلى القصر تحت ذريعة التجارة، وضمان الاحتكاك مع باقي التجار والزبائن من القصور الاخرى دون الحاجة لمصاهرتهم، وينتشر نمط القصور لبني ميزاب في منطقة القبائل مع كثير من الاختلافات بينهما في نمط الحياة. (***الباحث***).

وفي أعلى الملصقة، وفي وسطها تماما، نرى إطارا أسودًا كبيرا مكتوب عليه عنوان الفيلم باللغة الفرنسية بلون بنيّ مائلٍ إلى البرتقالي بخط كبير وواضح، وفي أسفله اسم المخرج بخطٍ متوسطٍ بلون أبيض، وتحته اقتباس من مقال نقدي لناقد فرنسي شاهد الفيلم قبل عرضه.

المستوى التضميني لملصقة فيلم "الجزائر من عل" التسجيلي السياحي الفرنسي:

إن اختيار أن برتران أرتوس لهذه الصورة لتكون ملصقة فيلمه لم يكن اعتباطيا أبدا، فقد رأينا في بداية التحليل التعييني للمقطع الأول أنّ المخرج اختار أن يبدأ فيلمه من الصحراء الجزائرية التي تحمل مزيجا ثقافيا وتاريخيا وجغرافيا وطبيعيا فريدًا من نوعه، وهو ما يمثّل عنصر جذب ممتاز للسائح الفرنسي والغربي عموما.

كما أن اختيار قصر العطف تحديدًا له دلالات عدة، أولها حول الصورة التي نأخذها عند النظر الى الجزائر من علٍ وعن قرب، فقصر العطف يمثل نموذجًا ممتازاً لأسلوب الحياة الجزائري: أسلوب محافظ ومتماسك اجتماعيا (ولو بدرجات) وذو انتماء ديني عميق، فصورة قصر العطف هي في الحقيقة صورة للجزائر ككل، يُشكّل الدين قلبها النابض مُمثّلا في المئذنة التي تتوسط الصورة، في حين تُمثّل البيوت المحيطة باقي مؤسسات التنشئة الاجتماعية المتداخلة في الجزائر، والطابع "المغلق" الذي يعيش فيه سكان القصر قد يكون دلالة على الطابع المتحفظ للجزائريين (وإن أخذ هذا التحفظ أحيانا طابع الشكلانية للحصول على القبول الاجتماعي، والاحساس بالانتماء للجماعة حسب الشرح المطول الذي قدمته ميريام كوك المختصة في الشؤون الاجتماعية للعالم العربي والتي فصّلنا في قولها في التحليل التضميني للمقطع الثاني من هذا الفيلم)، فلا يخفى علينا أن التدين الذي ترمز له المئذنة (خاصة في المناطق المحافظة المنغلقة ليس حقيقيا بالضرورة ومصدر كيان الفرد في بيئته وحياته، بل قد يكون أداة لتحقيق قبول معين و"القفز على التهميش الجمعي الممنهج" لغير المتدينين، وهو القفز الذي خاص فيه الألماني يورغن هابرمس مطولا في مسلمته الثانية من نظريته حول تعبيرية "**الفضاء العام**" والتحرك فيه، وإن كان تنويهنا هذا لا يُعتبر أبدا تعميما أو دخولا في نوايا الساكنة أو قناعاتهم الدينية وسلوكهم العلني، بقدر ما هو تنويه لحقيقة بات حضورها متضخماً.

إنّ اللقطة الفوقية في أدبيات التصوير الفوتوغرافي تكون عادة لإلقاء نظرةٍ عامة عما التقطه إطار الصورة والإلمام بتفاصيله، كما يحيل إلى الرغبة في الاكتشاف والتعلّم، وعلى الرغم من أنّ النظر إلى الشيء من أعلى قد يشير أحيانا إلى التحقير والاستصغار، إلا أنه في هذه الحالة يشير إلى تعظيم الشأن والإعجاب، والدفع نحو الاستكشاف وخوض خبرات جديدة، وتفعيل شعور الدهشة والانبهار، فهذه اللقطة الفوقية تحيلنا إلى مواقف حياتية غير عادية قد نخوضها في حياتنا اليومية، تشبه نظرة سيدةٍ وهي ترى قطعة مجوهرات مميزة لدى بائع جواهر مثلاً، أو انبهار زوار متاحف يكتشفون مستحثات نادرة معروضة أمامهم على أوعية زجاجية، ينظرون إليها من فوق أثناء مرورهم، كما قد تُحيل إلى مسافرٍ مبهورٍ بمشهد أسفله حين مرور طائرته فوق منطقة جديدة لم يسبق له رؤية مثيلا لها,

كما تعطي هذه الصورة انطباعا بأنها تشبه خليةً حيةً تحت مجهر تتوسطها نواة نابضة، فالنواة هنا هي المسجد ومنارته، وخلاياها الدقيقة هي البيوت التي تتداخل فيما بينها مثل نسيج عضوي او خلية نحل، ما قد يحيلنا دلاليا إلى حماس الباحث في مختبره وهو ينظر إلى خلية حية نشطة تحت مجهره الذي ينظر إليه من فوق باعجاب بشكل مكبر ومقرب تحيطه الدهشة.

وتشير الزاوية الغطسية التي تمّ بها تصوير المنارة إلى تعمّد المخرج أن يميل بالطائرة بشكلٍ يستطيع به التقاط صورة ثلاثية الأبعاد تقريبا، تسمح لنا برؤية المنارة والجامع بطريقة ثلاثية، بحيث يحيلنا هذا الميل إلى موقف ذلك الطفل الذي يكتشف بابًا مواربًا نصف مفتوح، فيقوم الطفل الفضولي بالاقتراب منه وهو يميل برأسه من أجل إلقاء نظرة عما هو موجود خلف ذلك الباب نصف المواربة، ففي هذا التصوير الإبداعي دلالات سميائية تحمل دعوة غير مباشرة من المخرج لتحفيز "الطفل الموجود داخل كل واحد منا" لإشباع فضوله الغريزي في التعلم والاكتشاف، ودعوة لكل سائح أوروبي للنظر إلى الجزائر غير المعروفة عنده كنظره إلى باب مواربة وتشجيعه على اكتشافه ما وراءه، عبر خلق هذا الشعور من خلال التصوير المائل ثلاثي الزوايا.

كما نشير إلى أنّ النور الطاغي في هذه الصورة الذي يبدو أنه ضوء شمسٍ مشرقةٍ هو إيحاءٌ بأن هذا الفيلم "سيسعى" لرفع الظلال التي يحملها كثيرون عن الجزائر سياحيا، وأنه سيساهم في تسليط أضواء جديدة وبطريقة مبتكرة عليها.

فحالة الشروق تشير إلى تسليط الضوء على مكان غير معروف ونفض الغبار عنه ضمن ما يسمى بأثر تسليط الضوء *spotlight effect* ، أين يشير الظل إلى الطابع المحافظ الغامض والميّال إلى العزلة وعدم التكشّف أو الخروج إلى العلن، في حين يشير الجزء المشرق من المباني في الملصقة الى الطابع المتفتح المرحب بالآخرين والمتقبل للجميع بعيدا عن أي معايير دينية او قومية او جنسية محتملة.

في حين تشير الازقة الضيقة المظلمة التي ركزت عليها صورة الملصقة إلى "النشاط المكثف والصامت"، والذي نجده غالبا في خلية النحل: الجميع يعمل بهدوء ويحافظ على ترانبية العمل وتنظيمه، بما يضمن تكامل النظام وقوته، وهو الحال في المجتمع الميزابي الذي التقطت منه الصورة: الكتوم جدا، والنشط جدا على المستويين الاجتماعي والتجاري، والشبيه بخلية نحل ضيقة ونشطة ولا يتعاطى النحل داخلها فيما بينهم.

إن اختيار المجتمع الإباضي كواجهة للجزائر قد يحمل أيضا أبعادًا اقتصاديةً واجتماعيةً ودينية: فاقتصاديا يشتهر بنو ميزاب بانضباطهم وإلتزامهم الشديدين على المستوى المهني والتجاري، أما دينياً، فمن أجل إعطاء إنطباع بوجود تسامح وتعايش ديني بين مختلف الطوائف الإسلامية (بسبب الآثار الكارثية التي تركتها أحداث غرداية سنة 2014 والتي تمّ إعطائها أبعادا طائفيةً لم يسبق لسكان المنطقة أن عاشوا مثل هذه النعرات، وهي الأحداث التي تركت صورة سلبية عند سائحين أوروبيين عديدين توجّسوا من السفر إلى غرداية خاصة مع التحذيرات التي ما فتئت سفارات تلك المناطق تقديمها لرعاياها بدأ تصوير هذا الفيلم بعد اقل من 06 أشهر على الأحداث)، فهذه الصورة عملية إعادة بناء لتلك الصورة السلبية وغير الصحيحة التي تركتها تلك الأحداث وأن المنطقة هي نموذج للتعايش الطائفي، أما اجتماعيا فالمدينة مثالٌ يحتذى به للتنظيم الاجتماعي البسيط الذي يكون الكل فيه متساوون، والحقوق

مضمونة، وللكبير قدره، وللنساء حرمتهن وللعلم وطلبته قداستهم، وهي المسائل التي تفتقدها مناطقٌ كثيرة سواءً في الجزائر أو غيرها، ونادرا ما يتم العثور على تنظيمات اجتماعية على هذا القدر من التنظيم والمحافظة والضبط الاجتماعي في ظل العولمة وتداعياتها على المنظومات الفكرية والأخلاقية لمجتمعات بأكملها، وهنا، "قد" تعطينا الأشكال شبه الدائرية للبيوت حول المسجد انطباعا بأن هذا الشعب محمي من العولمة بالتفافه حول مؤسسات تنشئته الاجتماعية التقليدية الموجودة كلها في قلب الصورة (وقلب القصر) من مسجد ومدرسة وعيادة تطبيبٍ.

لكن نظرة مقربة أكثر للصورة تكشف المزيد من التفاصيل، أهمها أنّ التماثل التقليدي للبيوت التي تشتهر بها القصور بالكاد بات واضحا، فكثير من البيوت تمت إضافة طوابق ثانية لها، وكثيرٌ من عائلاتها باتت تبني نوافذ تطل مباشرة على الزقاق الضيق، كما أن المزيد من تقريب الصورة يوضح أن "البيوت الرباعية" التي يتوسطها حوش مشترك (والتي تعتبر من ميزات قصور بني ميزاب" باتت فردية بامتياز وغير معبرة عن الطمأنينة الأسرية الاجتماعية التي كانت هي القصد الاول من اختيار هذا النمط العمراني وانجاز البيوت حسبه، حيث يتحول البيت العائلي إلى أربعة بيوت يشترك فيها الإخوة بعد نضوجهم وزواجهم ويجمع بينهم حوش داخلي مشترك، حيث تُظهر صور مقربة أن كثيرا من النوافذ الداخلية باتت مزودة بشبابيك حديدية، مع كثير من الهوائيات المقعرة الموجهة في أغلبها ناحية الشمال، كما بات كثيرٌ من السكان خاصة من الأجيال الجديدة ممن يسافرون بكثرة الى خارج القصور يرفضون ترك بيوتهم باللون الترابي المشهور ونلحظ "تمردهم" بحيث يفضلون ألوانا اكثر نضارة وخفة، مثل الأزرق الفاتح والأبيض الظاهرين في صورة الملصقة.

إن هذه التفاصيل وعلى بساطتها، إلا أنه يمكن ملاحظتها بسهولة، بحيث يريد المخرج يان ارتوس (الذي له باع طويل يمتد إلى اربعة عقود من التركيز على أدق التفاصيل الحياتية للمجتمعات التي يحتك بها خاصة تلك المنغلقة على ذاتها في إفريقيا السوداء جنوب الصحراء) أن يُظهر أنّ هذا المجتمع (الذي يمثل بشكل ما المجتمع الجزائري ككل) غارقٌ في أزمة بين

الجيلين السابق والحالي، بحيث أن الجيل الحالي ممسوسٌ بشكل كبير بقيم الحداثة وما بعدها على الطريقة الغربية، بحيث توحي المقعرات الهوائية الكثيرة سيميولجيا بسعة اطلاع الجيل الجديد على ما يجري في باقي العالم رغم أن سكان القصور من جيل الآباء السابق هم معادون تاريخياً لفكرة المقعرات الهوائية وما تحمله من عولمة يرونها غريبة عنهم وعمّا سنّه أسلافهم.

وبإسقاط هذه الحداثة الاجتماعية على الحداثة السياحية أو ما يعرف بـــ " تأثير الحداثة على العملية السياحية " في الجزائر، فنجد أنها تأخذ شكلين، أولٌ، وهو إيجابي، يتمثل في سعة اطلاع وتفتح الجيل الجديد على السياح الأجانب وتقبل تصرفاتهم وسلوكاتهم الاجتماعية التي يأتون محملين بها حين نزولهم على الجزائر كسياح، وأنّ من الضروري تحسيس الأجانب بأنهم غير مضطرين على الادعاء أو الرياء أو تغيير أنماط حياتهم، مع السماح لهم بتجريب نمط عيش الجزائريين وطعامهم ولباسهم خلال زيارتهم.

أما الثاني، فهو مرتبط بالسياح أنفسهم، الذين يستهويهم هذا الأسلوب الحياتي الأصيل، والخصوصية الشديدة التي يتمتع بها سكان الوجهات السياحية الجاذبة (ومنها قصور بني ميزاب)، وتحريكا للعجلة الاقتصادية المحلية من خلال تشجيع انتاج وتسويق الملابس التقليدية، وافتتاح مقاهٍ ومطاعم تقدم الوجبات المحلية وحفلات الطبوع الموسيقية الخاصة بالمنطقة، بحيث يفضلون اختبار الحياة الاجتماعية والحياتية للسكان الأصليين كما هي، بدلا من رؤية أساليب عيش هي مستوردة بالأساس من الغرب ومن أوروبا تحديدا يعيشونها يوميا في حياتهم العادية ما قد يشكل عامل تنفير، ولعل التجربة التونسية خير مثال على ذلك، حيث كثيرا ما يشعر السواح خلال العشر سنوات الأخيرة من نفورٍ شديدٍ من اقتناء الملابس التقليدية والتذكارات الفخارية التي تشتهر بها تونس بُعيد اكتشافهم أنها مُصنّعة في الصين ولا تحمل أي لمسة يدوية أصيلة، رغم المحاولات المستميتة للسلطات السياحية التونسية تشجيع الحرفيين التونسيين لمواصلة دباغة الجلود تقليديا وصناعة منسوجات وزاربي بالطريقة يدوية التي يحبذها السواح، لكنها محاولات من دون أي طائلٍ في مجملها.

بقي أن ننوه الى أن ذلك الوضوح الشديد للأزقة الضيقة جدا في قصور بني ميزاب في ملصقة الفيلم قد لا تكون مهمة، لكن نظرةً فاحصةً على نضال المخرج يان أرتوس البيئي، ودعوته الدائمة لاستعمال الدراجات الهوائية بدل السيارات للتقليل من التلوث، وإصراره على فكرة "تضييق الطرقات" في الأوساط الحضرية لمنع السيارات من الدخول اليها، يجعلنا نعرف الهدف التضميني الذي جعله يركز عليها، فهو يقدّم دعوة غير مباشرة لتطبيق "نظريته الخاصة بتضييق الطرقات"، من خلال إبراز مثالٍ حيّ عن نظريته من أزقة بني ميزاب التي تظهرها الصورة المعتمدة في الملصقة.

ختاما، نلحظ أنه تمّ كسر صورة الملصقة بإطار أسود، كسرٌ هدفه الأول جذب الانتباه لقراءة العنوان، أين مُنِح لهذا العنوان ربع مساحة الملصقة تقريبا (تحديدا 22.06% من المساحة الإجمالية)، ما يوحي بالأهمية الكبيرة التي أولاها المخرج لعنوانه والجهد في اختياره ومنحه نفس القدر من الأهمية مثله مثل الصورة المختارة في التعبير عن هدف الفيلم الأسمى: وهو النظر الى الجزائر سياحيًا من فوق.

المبحث الرابع: قراءة تضمينية للخصائص الفنية لفيلم الجزائر من علٍ L'Algérie vu du ciel

بعد قراءتنا التعيينية والتضمينية للمقاطع المختارة وملصقة الفيلم، سنحاول في المبحث الرابع هذا أن نقدم قراءة تضنينية لأهم العناصر الفنية التي احتواها هذا الفيلم التسجيلي السياحي، على أن نقسمها وفقاً للعناصر التالية:

أ- تمظهرات الإمكانات السياحية للجزائر: لقد سعى هذا الفيلم أن يقدم بعضًا من أبرز وأهم المناطق والوجهات السياحية الجزائرية، من خلال تقديم صورة بصرية شاملة، ملتقطةٌ في أغلبها من السماء، حرص المخرج على أن تمس أهم القدرات السياحية للجزائر، اعتمادا على تصويرٍ عمودي مميز وبلقطات عامة في مجملها تسمح بتحقيق مسحٍ بصريٍ شامل للمنطقة السياحية التي يستهدفها كل مقطع من مقاطع هذا الفيلم، وسنركز أكثر على هذه التمظهرات في النتائج

الجزئية لصورة الجزائر السياحية في فيلم الجزائر من عل في العنصر الموالي الخاص بنتائج تحليل هذا الفيلم.

ب- العنوان: إذا كان مخرج العمل قد احتفظ بالعنوان الأصلي لكتاب المؤرخ بنجامين ستورا السياحي الذي أشرف هو نفسه على التقاط صوره قبل نحو عقد من الزمن، فإن العنوان ذاته يحمل دلالات عميقة حول "*كيفية*" النظر إلى الآخر، والأمر يبدو على درجة كبيرة من التعقيد متى ما حاولنا تفكيك هذا الآخر عند الفرنسيين، فالعلاقة بين الجزائر وفرنسا ذات خصوصية كبرى وتداخل عقلاني معقد، تحضر فيه الموضوعية حينا وقد تغيب أحيانا، وتستحضر فيه العاطفة والحنين إلى زمن ماضٍ بأشكال مختلف، قد يكون من بين هذه الأشكال "النظر إليها من علٍ" لاعادة استكشافها أو تجديد العهد بها أو النظر إلى أحوالها بعد نصف قرن من الاستقلال.

ففي الأدبيات الفنية، فإن تصوير الشيء من فوق يكون لعدة أهدافٍ واضحة في عمومها، فقد تكون من أجل التعظيم أو التحقير أساساً، لكن العنوان في هذا الفيلم يبدو أنه يحمل هدفاً/رسالةً، فقد جاء العنوان بهذا الشكل من أجل أن يشير إلى *محاولة* النظر بشكل أوسع إلى الجزائر وتغطية مساحات بصرية أكبر منها بالتقاطها من السماء عبر الابتعاد عنها مسافةً كافية للنظر إليها "في مجملها لا عبر تفاصيلها"، وفي هذا الصدد تقول النظرية التراكيمة للنظر إلى الفن التي مهّد لها أرسطو* "أنّ الاقتراب الشديد من اللوحة الفنية لا يسمح لك سوى برؤية تفاصيل منها، أمّا الابتعاد عنها والرجوع إلى الخلف بقدر كافٍ فيسمح لك برؤية الصورة كاملةً وفهم اللوحة وأسراراها، والنظر إليها ضمن مبدأ جمالية الكل"، فالعنوان إذاً في هذا الفيلم التسجيلي السياحي يحمل من ورائه لمسةً إيحائيةً مفادها أنه لا يمكن فهم الجزائر (السياحية) سوى بالنظر إليها ككل متكامل، وليس بالتركيز على أجزاء منها، فهذا الفيلم ومن خلال عنوانه ومحتواه، يحاول النظر إلى الفعل السياحي الجزائري في شكله الكلي العام، وليس في تفاصيل المناطق السياحية

* لفهم أساليب النقد الفني أنظر عيد الدحيات: **النظرية النقدية الغربية: من أفلاطون إلى بوكاشيو**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2017

الدقيقية، بل الاكتفاء بالتعريف بها وكشفها، وترك مهمة الاقتراب والاستمتاع للمُشاهد الذي هو عند المخرج سائحٌ محتملٌ.

ج –الشخصيات:

نُميز في هذا الفيلم التسجيلي نمطين اثنين من الشخصيات الحاضرة، نمطٌ أولٌ معنوي، ونمط ثانٍ طبيعيٌ، أما *النمط المعنوي* فيتمثل أساساً في المدن والأزقة والشوارع، بحيث يُعتبر كل مكانٍ شخصية معنوية لها قصتها وأسرارها وشخصيتها المستقلة، ويعتبر استحضار المدينة كطرفٍ في القصة أو كشخصية محورية في العمل الفني، من الطرق شائعة الإستعمال في الروايات، والأفلام السينمائية ذات الطبيعة الفلسفية أو العميقة، بحيث يعتبر *"المكان"* بمثابة شخصيةٍ محوريةٍ في القصة، تلعب دورًا أساسيًا وتؤثر وتتأثر، ويُعتبر البروفيسور الفرنسي جون فرانسوا تيتي[1]، أستاذ الإعلام والاتصال في جامعة ليون، من أوائل الباحثين الذين عاملوا المدينة كشخصية، وخصصوا جهودا علمية معتبرة في هذا الشأن*، مرتكزًا بالأساس على أعمال وكتابات الألماني هنري ميتران الذي أعطى *للمكان* أو *الفضاء* قيمته، كعنصر أساسيٍ في الأعمال التسجيلية المصورة، وتحديد عناصره الجمالية ضمن أطر العمل الفيلمي، بل إن الفضل في ظهور مصطلح *الفضاء السينمائي* يعود إليه بالأساس.

ومن الأمثلة الأدبية التي يستحضرها الباحث هنا حول توظيف المدينة كشخصية محورية، سلسلة روايات الإيطالية إيلينا فيرانتي المسماة "رباعية نابولي"، والتي تحكي قصة صديقتين مقربتين تجمعهما صداقة غير متكافئة في شوارع نابولي منتصف القرن الماضي، أين تعتبر مدينة نابولي شخصية أساسية معهما، وتكبر معهما وتختبر سلسلة من الأحداث المحورية مع بطلتي السلسة، فتعرف المدينة الإنهيارات والانتصارات، والخيبات والأحزان والأمراض، وتجرب الموت وإعادة البعث، إلى غاية العقد الأول من القرن الحالي، فتتأثر المدينة (كشخصية) مثلها مثل الطفلتين (ايلينا وليلا) بحكم الشيوعيين ثم الفاشيين القساة الذين يقودهم

[1] أنظر كتاب Jean-François Tétu: **Ville et information** من اصدارات معهد الدراسات السياسية، ليون، 1999،

* قام الاستاذ عبد الله قدور ثاني، استاذ السيميولوجيا في جامعة وهران، بترجمة الكتاب الى اللغة العربية في نسخة غير مطبوعة باتفاق مع صاحب الكتاب، وهي متاحة للقراءة مجانا على مدونة الباحث على الانترنت.

الجنرال موسوليني، وتعاني المدينة بمسارحها وأحيائها وشققها وجامعاتها نفس معاناة المواطنين العاديين وصولا إلى العقد الحالي، وشيخوخة البطلتين ومعهما شيخوخة نابولي وتحولها الى إحدى أسوأ المدن الإيطالية وأفقرها وأكثرها إجرامابعد عقود طويلة من الرخاء[1].

كما أن رباعية "مقبرة الكتب" للإسباني كارلوس زافون تظهر فيها "المدينة" كشخصية معنوية بقوة، من خلال مدينة برشلونة العريقة، والتي تتناول قصص مجموعة من الناس الذين يتفاعل كلّ واحدٍ منهم في جزء من أجزاء السلسلة الضخمة مع مخطوطاتٍ وكتبٍ ذات محتوى عميق، يعثرون عليها (أي هذه الكتب) في مكانٍ تاريخي مهجورٍ من برشلونة القديمة، يطلقون عليه اسم "مقبرة الكتب"، والتي يتم الوصول إليها بعد الدخول في متاهات برشلونة العمرانية والتي ترافقها متاهات إنسانية مُشكّلة من مواقف ومفاجآت عديدة[2]، إضافة إلى سلسلة "آل كليفتون" الشهيرة للبريطاني جيفري أرثر، وهي سباعية أدبية ضخمة، قوامها خمسة آلاف صفحة تقريبًا، تتبّع فيها الكاتب مسار مدينة لندن العريق من خلال تاريخ عائلة كليفتون المشؤوم[3]، أما محليًا فإن الرواية الشهيرة لأحلام مستغانمي ذاكرة الجسد، ورواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، تعتبران مثالين حيّين عن حضور المدينة كشخصية مستقلة، وبدرجة أقل رواية السوادني الطيب صالح العودة الى الشمال التي نال عنها جوائز رفيعة.

أما على المستوى السينمائي، فإن تجارب استحضار المدن كشخصيات معنوية، بدأت على الأقل منذ قرنٍ من الزمن مع فيلم "بين مدينتين" المقتبس عن رواية شهيرة لتشارلز ديكنز تحمل نفس العنوان[4]، وتحاول تتبّع مسار شخصية هامشية في تنقلاتها بين مدينتي باريس ولندن اللتين تقاسمانه البطولة والشقاء، وصولا إلى أفلام أخرى مثل "مدينة الرب" *city of GOD* و"مدينة الخطيئة" *sin city* اللتين تصوران مُدناً خيالية تنطق بلسان حال مواطنيها، مرورًا بمسلسل حكاية الجارية *Handmaid's tale* الديستوبي، والمقتبس بدوره عن روايةٍ

[1] أنظر ايلينا فيرانتي: **رباعية نابولي- صديقتي المذهلة**، ترجمة معاوية عبد المجيد، دار الآداب، بيروت، 2017.
[2] أنظر كارلوس زافون: **مقبرة الكتب – ظل الريح**، ترجمة معاوية عبد المجيد، منشورات الجمل، بغداد/ بيروت، 2016.
[3] أنظر جيفري ارثر: **مذكرات آل كليفتون**، ترجمة حامد ماجد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2016.
[4] أنظر تشارلز ديكنز: **بين مدينتين**، ترجمة منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، 2013

شهيرةٍ للكندية مارغريت أتوود[1] تتناول فيه أحوال مدينة جلعاد التاريخية وهي واقعةٌ تحت حكم شمولي فاشي في زمنٍ مستقبليّ متخّيلٍ.

وفي هذا الفيلم، كانت الجزائر (السياحية – الطبيعية) ككلٍّ حاضرةً كشخصية معنويةٍ، من خلال مقاهيها ومراعيها وأسواقها، وجبالها وصحرائها وباقي تضاريسها التي تحكي كلٌّ منها قصةً مختلفة ومميزة، سواءً من خلال رسومات الطاسلي أو قوارب الصيد تقليدية الصنع، أو من خلال أسلوب الحياة، والذي ظهر في عديد المشاهد التي تحمل دلالات وإيحاءات عدة.

أمّا النوع الثاني من الشخصيات، فيتمثل في *الشخصيات الطبيعية* التي تمّ استحضارها، والتي يمكن النظر إليها بالشكل التالي:

شخصية غير مرئية: ممثلة أساساً في صوت **الرواي**، أين أسند المخرج مهمة التعليق الصوتي، (والتي تعتبر ميزة حيوية من ميزات الأفلام التسجيلية، وعلامة سمعية لها)، إلى الفرانكوجزائري يزيد تيزي، وتاريخياً، فإنّ كلّ الأفلام التي تستحضر صوت معلّق تُعتبر أفلاما تسجيلية بامتياز، ولو أنّ هذه القاعدة تعرف استثناءات عديدةً في عالم الأفلام الروائية، خاصة التاريخية منها، أو الحربية أو العسكرية، أو تلك التي تكون موجهة للناشئة أو تعتمد أسلوب "قصص ما قبل النوم" الذي اشتهر به الأخوان غريم المعروفين بقصصهما الخرافية[2] التي –وللصدفة– تحولت في أغلبها إلى أفلام موجهة للنشء تعتمد غالباً على صوت شيخٍ هرمٍ وحكيمٍ ليرويها.

وفي هذا الفيلم، الجزائر من علٍ، كان صوت الرواي يزيد تيزي عنصرًا أساسيًا، أُعتُمِد في قراءة التعليق بصوت رخيم وعميق، للتعريف بالمناطق السياحية الجزائرية المختلفة تارةً، وإعطاء المعلومات التاريخية والإحصائية الدقيقة بشكل علمي تارة أخرى، تارةً بأسلوب قصصي جذاب، وتارةً بطريقة علمية بحتة تشتهر بها الوثائقيات الغربية، ولهذين الأسلوبين نبراتٌ عبّر عنهما صوت المعلق يزيد تيزي، وهي النبرات التي تأرجحت بين الرخامة والأجشة، وبين التفخيم والتنعيم، وبين الهمس والصوت الجهوري، وأحيانا باعتماد الصمت

[1] أنظر مارغريت أتوود: **حكاية الجارية**، ترجمة أحمد العلي، دار روايات، الشارقة، 2019

[2] نبيل الحفار: **حكايات الاخوين غريم – المنهج والتأثير**، دار المدى، بغداد، 2016، ص 5

التام، حيث منحت المشاهد الطبيعية الهادئة للصمت جمالية كبيرة للمشاهد البصرية المميزة والخلابة التي رافقت الصمت.

أمّا النوع الآخر من الشخصيات التي قد نجدها في الأفلام التسجيلية ذات الطبيعة السياحية فهم **أشخاصٌ طبيعيون**، غير ممثلين، يشكلّون نماذجًا حية، أو شهود عيان، من أبناء المنطقة الذين يتقمصون بقصدٍ أو دونه دور المرشدين السياحيين والمؤرخين لحاضر المنطقة وماضيها ليس فقط بالكلام، إنما كذلك من خلال طريقة الملبس والمأكل والعادات والتقاليد.

مع تنويهنا إلى كون هذا النوع من الشخصيات لم يظهر في هذا الفيلم محل التحليل.

د- خصائص العمل من حيث المونتاج:لقد جاء فيلم الجزائر من علٍ معتمدًا على المونتاج اللاخطي، وهو المونتاج الذي يقوم على تحاشي التسلسل القصصي الذي يبدأ بـــ "مشكلة" ويسعى إلى حلها أو تفكيكها، بل بدأ بـــ "فكرة" سعى المخرج يان أرتوس بارتران لتعريف جمهوره المستهدف بها، بحيث تمّ تقديم لقطات ومشاهد مكانية ترصد "الفضاء السياحي" في حالته الطبيعية باعتماد تأطيرٍ جماليّ ووصف شاعري نصف سردي، واللذين (التأطير والوصف) تشتهر بهما الأفلام التسجيلية السياحية وتميزها عن التقارير الإخبارية، فالمونتاج اللاخطي في هذا الفيلم رصد الفكرة التي يعالجها العمل، وهي تقديم الأماكن السياحية الجزائرية الطبيعية من السماء، من خلال الانطلاق من رصد مقومات السياحة في الصحراء ثم الانتقال إلى الساحل، فالشرق، فالهضاب الداخلية، فالغرب، ثم العودة مجددًا إلى الجنوب، خاصة المقومات الطبيعية منها، ومعالمها الحضرية السياحية الجاذبة الأشهر دينية كانت أم تاريخية، طبيعية أو عمرانية، ساحلية أو صحراوية، مع توظيف الأسلوب نصف السردي الذي يعمد إلى سرد حقائق مقتضبة تتماشى مع محتوى اللقطة، والذي يُعدّ من أشهر الأساليب المتبعة في الأفلام التسجيلية الفرنسية بشكل عام لدفع المشاهد إلى المشاركة في الفعل التسجيلي، وخوض التجربة مع المصور والمخرج (من السماء في حالتنا هذه)، والنظر إلى المشاهد السياحية الجزائرية من علٍ لبناء صورة ذهنية مدروسة عنها.

هـ - خصائص العمل من حيث التصوير:

لقد تم الاعتماد على *لقطات عامة* في أغلب مشاهد العمل، والتي تسمح بتحقيق مسح بصري كامل على الفضاء المستهدف، خاصة أن جميع مشاهد الفيلم ودون استثناء جاءت في شكل مشاهد خارجية، أين تعتبر *اللقطات العامة والحكائية* هي الأنسب في مثل هذه الحالات، مع الاعتماد على لقطاتٍ سريعةٍ ومشاهد قصيرة نسبيا لتوصيل أكبر قدرٍ من الأفكار والرسائل في أقل وقت وهو ما يعرف بـــ "التكثيف" الذي يساعد في نقل أكبر قدر من المعلومات والأرقام والتواريخ في أقصر زمنٍ فيلمي ممكن، مع حرص المخرج على توظيف الابهار البصري والجماليات العالية في التصوير لمنح قيمة فنية عالية للفيلم، والحرص كذلك على اعتماد لقطات متسلسلة وشاملة لكل منطقةٍ، بشكل يكاد يجعلها مستقلةً عن باقي المناطق (وكأننا نشاهد سلسلة أفلام قصيرة مستقلة كل واحد منها مخصص لمنطقة سياحية جزائرية)، مع العمل على تحقيق ذلك بطريقة بعيدة عن المطّ والمشاهد الطويلة المملة والإغراق في التفاصيل التي نجدها في عديد الأفلام التسجيلية أو أفلام سينما الموجة الجديدة في فرنسا خاصةً.

كما كان لتوظيف *اللقطات السمائية* القصيرة *وحركة الكاميرا الدائرية* دورٌ حيويٌّ في تحقيق الهدف الأساسي من الفيلم، وهو النظر إلى الجزائر سياحيًا من السماء والإحاطة بها من جميع الجوانب، فالحركة الدائرية للكاميرا والحاضرة بقوة في هذا الفيلم التسجيلي سمحت لنا برؤية أهم المعالم السياحية والمناظر الطبيعية المميزة من جوانب مختلفة ومن جهات متعددة، بشكل يكاد يعطي نفس نتائج التصوير ثلاثي الأبعاد ومشاهده.

و- التعليق والموسيقى التصويرية: لقد اعتمد هذا الفيلم التسجيلي السياحي على تعليقٍ مكثّفٍ ومختصر في أغلبه، مكتوبٌ بأسلوب يميل إلى الشاعرية في الوصف والدقة في المعلومة، فما هدف التسجيليات الأساسي سوى تقديم المعلومات الصحيحة بطريقة جذابة، ونلحظ أنّ المعلق يزيد تيزي أجاد كثيراً اللعب على نبرات صوته، فتراوحت بين الرخامة وبين الصوت الجهوري

الأجش، وبين التنعيم والتفخيم، وبين القوة والخفض، وذلك حسب الموقف الوثائقي وحسب الموقع السياحي ودرجة الإبهار الذي فيه أو التاريخ المحيط به، ولهذه النبرات دلالات سيميوجية عديدة، تتلخص أساسا في دعم المشهد ومحاولة توصيل الفكرة العامة للمشهد ومساعدة المتلقي على الغوص في الحدث السياحي وتوصيل الأحاسيس له وخلق الدافعية السياحية لديه لزيارة المواقع التي قدمتها الكاميرا له، عبر التعليق الموقفي المرافق للمشاهد، فالمشاهدون يجدون أنفسهم في مواقف متعددة مترابطة مع الأمكنة السياحية وتاريخها والمعلومات الغنية، والتعليقات المكتوبة بعناية شديدة وبأسلوب مباشر لا يحتمل التأويل التي يقدمها المعلق، ولو أنها جاءت بشكل مختصر جدا، مثلما هو الحال أثناء الحديث عن المنزل التاريخي الذي جمع مؤسسي جبهة التحرير الوطني في بلدية صومام، أو كيفية ترتيب شوارع الجزائر الوسطى حول مبنى البريد المركزي ووضع أسمائها، كما رصدنا كيف تمّ تقديم بعض المواقع السياحية الجزائرية في مشاهد تعتمد على الصمت الكلي وترك المشاهد تعبر عن نفسها، أو حتى إلقاء مهمة التعليق على عاتق المشاهدين، وظهر ذلك في مشاهد عديدة من هذ الفيلم لعل أهمها مشهد كنيسة القديس أوغستين في عنابة، ومشهد غروب الشمس في منطقة الأهقار خلال المشهد الافتتاحي.

كما اعتمد المخرج على فكرة *"التناوب السمعي"*، فهو في مشهدٍ يُعلّق بشكل كثيف وغنيّ، وفي المشهد التالي يُؤْثر الصمت ويترك للصورة مهمة التعبير، ليعود بعدها مجددا للتعليق الصوتي وبنرات صوتٍ متباينة حدّ الإدهاش، فالتناوب السمعي هذا يساعد في جذب تركيز المشاهد ويسمح له بالمشاركة بالتعليق بنفسه متى ما صمت الراوي، فالتعليق المستمر الذي لا يتوقف يجعل أذن المشاهد تتعود عليه ولا توليه اهتماما كافيا، فيلجأ المخرج مثله مثل باقي المحترفين إلى حيلتين اثنيتن، الأولى هي التناوب السمعي والثانية هي التغيير والتنويع في نبرات الصوت، ومن الواضح أن المخرج يان أرتوس وظف كليهما بشكل مقبول في مجمله.

أما على المستوى الدلالي، فالهدف العريض منها كان توصيل دلالات وخلق إيحاءات محددة تدفع المشاهد للتركيز على المشهد والغوص فيه والارتباط البصري معه دون تشتيتٍ محتملٍ قد يحمله التعليق الصوتي وما يرافقه من ارتباط سمعي.

وفيما يخص الموسيقى التصويرية، فقد وظف المخرج خمس مقاطع موسيقية، هي في مجملها مأخوذة من أغنيات محلية شهيرة، تنوعت بين طابعي الراي والشعبي وأغاني أشويق القبائلية، لكن الواضح أنّ كل مقطوعة تم اختيارها بعناية شديدة، فكلّ جهة سياحية من جهات الجزائر التي شملها الفيلم قد تم اختيار أغنية منها، فاستمعنا إلى أغنية بصوت الشاب خالد تتغنى بالعاصمة في المقطع المخصص لها، واغنية شعبي ونحن في الوسط الجزائري الذي يشتهر بهذا الطابع، وأغنية أشاويق بصوت الكاردينال وتحتفي بمنطقة القبائل والطابع الانعزالي لسكان جبالها التي تعدّ المهد الأول لهذا النوع من الفن، إضافة إلى أغاني طابع المالوف العنابي أثناء المرور على منطقة عنابة، هذا بالاضافة الى أنشودة دينية واحدة في شكل مديح نبوي بصوت صوفي أنثوي، والتي جاءت أثناء رصد الكاميرا للمجال السياحي الديني الذي تتيحه كنائس سيب رايان في منطقة القالة للسائح الغربي، من خلال لقطات تصور كنيسة كاثوليكية تبشيرية والتي تحمل تناقضا كبيرا (ومتعمداً) مع محتوى المديح الديني المرافق لها، وهو التناقض السمعي البصري الذي فصَّلنا فيه آنفا في التحليل التعييني للمقطع الثالث.

ومن المنظور السيمولوجي فإن للموسيقى المرافقة دوراً بالغ الأهمية في التعبير عن الموقف التوثيقي، فهي ليست فقط تعبيرًا عن التنوع الشديد في التراث اللامادي للجزائر، إنما أداةً لتدعيم محتوى الصورة والنأي بأي تأويل "غير جمالي" قد يشعر به المشاهد فيعاكس به ما يريد المخرج إيصاله، فالموسيقى التصويرية التي وظفها المخرج يان أرتوس بيرتران ساعدته في توجيه المشاهد بصريا ليفهم ما يقصده وما يحاول تصويره، خاصة مع فترات الصمت العديدة التي اعتمدها الراوي يزيد تيزي.

كما تم توظيف الضجيج في عدة مواضع من العمل أهمها صوت البحر في المشاهد الخاصة بشواطئ بجاية، وصوت الريح في قمة جبل لالة خديجة، كما تمّ توظيف أصوات طبيعية على الشاطئ في بجاية والحقول وبعض الطرقات المكتظة في شوارع العاصمة، والتي حملت دلالات معينة ومقصودة تمت الإشارة إليها سابقا.

ي- سيميولوجيا الألوان، والإضاءة والاعتام: نُميّز في هذا الفيلم نوعين اثنين من الألوان، نوعٌ أول يركز على الألوان في شكلها الفاتح (أساسية كانت أم ثانوية) فنرى كثيرًا من الأزرق الفاتح، خاصة في اللقطات التي تصور السماء والبحر في المشاهد المخصصة للجزائر العاصمة وجيجل وبجاية، وكذلك اللون الأخضر الفاتح الذي جاء مع المناطق الخضراء والغابية، إضافة إلى سيطرةٍ كبيرةٍ للّون الأبيض إن كان في المباني أو الخلفيات أو مجموع الأزقة والشوارع، أما النوع الثاني فكان من نصيب الألوان الترابية، التي ميزناها كثيرا في المشهدين الافتتاحي والختامي (اللذين يدور كلاهما في الصحراء الجزائرية)، وكذلك في المشاهد المتعلقة بالهضاب والمناطق الداخلية خاصة تلك المتعلقة بمنطقة أولاد جلال ببسكرة وسيدي بلعباس، والتي ارتبطت في مجملها بالزراعة والفلاحة، والرمال الذهبية ومشاهد الغروب والقمم البركانية والأحجار الغرانيتية التي تشتهر بها المنطقة، فمشاهد الجنوب والمناطق الداخلية كانت الألوان فيها ترابية بامتياز، أما مشاهد الساحل والمناطق الحضرية فكانت تميل في مجملها إلى اللون الفاتح الذي يحمل دلالات فصّلنا فيها المستوى التضميني لكل مقطع. فالألوان الفاتحة هذه جاءت لتساير الإضاءة التي تم التركيز عليها كما سنرى أدناه.

أما على مستوى الإعتام فقد تم توظيفه بشكل عمدي في عدد محدود جدا من المشاهد، أغلبها تلك الملتقطة في الجزائر العاصمة، أو في منطقة القصور بوادي بني ميزاب كما أسهبنا في شرحها آنفاً، في حين غلب على العمل الاضاءة التي جاءت في أغلب المشاهد في شكل إنارة طبيعية، فضل فيها المخرج تصوير مشاهده من السماء وقت النهار *لأسباب فنية* تتعلق برغبته في إظهار المناطق السياحية بألوانها الطبيعية وتنوعها البصري الشديد وقت النهار والتي

تستهوي السياح كثيرا، وكذلك *لأسباب عملية* تتعلق بالتصوير السمائي وقت الليل الذي يظهر المناطق من المساء في شكل مساحات بصرية غير محدودة من العتمة تتخللها مناطق مضيئة إضاءة صناعية لا تحقق للمخرج أي قيمة فنية ولا للمشاهد أي متعة بصرية.

ع- الفضاء المكاني: لقد تمّ تقديم جميع مشاهد هذا الفيلم ضمن مجموعة من المجالات أو *الفضاءات الخارجية حصراً*، والتي تنوّعت بين الطبيعية مثل الصحاري والمزارع والبحر والشواطئ، مع ملاحظة أن جميع المشاهد كانت خارجية لاعتبارات مرتبطة بموضوع العمل وطبيعته، والذي يتطور على مستويات بصرية تعتمد على المسح الواسع للمواقع السياحية الجزائرية سواءً في الطبيعة أو في الأوساط الحضرية أو غيرها.

ولا يفوتنا التذكير مجددا بالزوايا التي تمّ التقاط المشاهد الطبيعية عبرها، فهي في كثير من الأحيان (وكما رأينا في الجانب التطبيقي التحليلي لكل مقطع) إسقاطٌ على لوحات زيتية شهيرة لفنانين تشكيليين (فرنسيين في أغلبهم) من المدرسة الطبيعية ممن تأثر بهم برتارن يان أرتوس وحاول استحضار روحهم في عمله هذا لكن بطريقته الخاصة وبلمسته الشخصية.

ومكانيا دائما، فالديكورات الصناعية في هذا الفيلم غائبة قصداً، بل جاءت كلها في شكل ديكورات طبيعية مفتوحة، حتّمتها الطبيعة السياحية لهذا الفيلم التسجيلي ضمن اتجاه طبيعي مسحي سمائي يقوم على اللقطات العامة والذي يعتبر المخرج من مؤسسيه الأوائل، وبشكل يعتمد على الإبهار البصري ضمن شروط المدرسة التسجيلية الجمالية التي ينتمي إليها يان أرتوس، مع تمييزنا نوعين اثنين من الفضاءات الخارجية التي صور فيها المخرج فيلمه، أما الأولى فهي *الطبيعية* من جبال وبحار وصحارٍ، والثانية حضرية كالمباني والشوارع والكنائس والموانئ والقصور والمعالم، سواءً تلك شديدة القدم كما هو الحال مع قصبة العاصمة وقصر الضريح الموريتاني، أو متوسطة القدم مثل مقام الشهيد وقصور بني ميزاب دائمة التجدد، لكن الأكيد أن كلها تحمل صبغة سياحية جذابة باميتاز ساعدت المخرج في تقديم الصورة السياحية التي يبتغيها عن الجزائر للمشاهدين الغربيين.

لقد تعمد المخرج في فيلمه أن يقدم فضاءه المكاني بشكل يعبّر عن المكان لذاته لا لذات ساكنته، فالسائح الغربي يريد التعرف إلى "المكان" ثم روّاده، وليس إلى السكان عبر فضاءاتهم ومساكنهم وأماكن اقامتهم، وقد جاءت أغلب مشاهد الفيلم ضمن هذا الاتجاه الذي هو توجهٌ عام عند المخرجين الغربيين، وعند السواح الفرنسيين تحديدا عن الجزائر، خاصة في جبال جرجرة ولالة خديجة الشهيرة بسياحتها الجبلية والثلجية، ومنطقتي أهقار تطاسيلي الشهيريتين بالسياحة الصحراوية ومشاهد الغروب المبهرة فيها، فالمخرج لم يخرج عن نظرةٍ مكررةٍ تكاد تكون منمطة عن "الأماكن السياحية في الجزائر" التي تركز على المكان لا على الفرد، فلو تم التركيز على الأفراد لكاد الأمر أن يأخذ طابعا منفراً بالنظر إلى الصورة الذهنية السلبية المنطبعة في أذهان أغلب الأوروبيين عن الفرد الجزائري في كونه شخصا عنفوانيا وصداميا دون سبب في كثير من الأحيان. اللهم إلا اذا استثنينا منطقة القصور في واد بني ميزاب التي تعيش الساكنة هناك تحت تنظيم اجتماعي فريد من نوعه وبأفرادٍ شديدي الانضباط المجتمعي وهو التنظيم الذي يمثل نقطة جذب سياحي ممتازة (بالاضافة إلى المكان/القصر).

بقي فقط أن نشير إلى أن المخرج قام بـــ "دورة لولبية" سياحية على الجزائر ظاهرها جغرافي يمس خمس مناطق "مكانية"، لكنها أيضا كانت تمثل "دورات لولبية" على باقي العناصر التي يسأل عنها السائح الأجنبي، فكما يوضح الشكل أدناه، بدأ المخرج رحلته من الصحراء، ثم الوسط الجزائري ثم الشرق فالغرب فالجبال القبائلية فالهضاب العليا الداخلية، تهدف لاعطاء انطباع بأن المشاهد قد قام بجولة كاملة حول الجزائر سياحيا وتحقيق المعنى الحرفي لكلمة جولة باللغة الفرنسية *Un tour*.

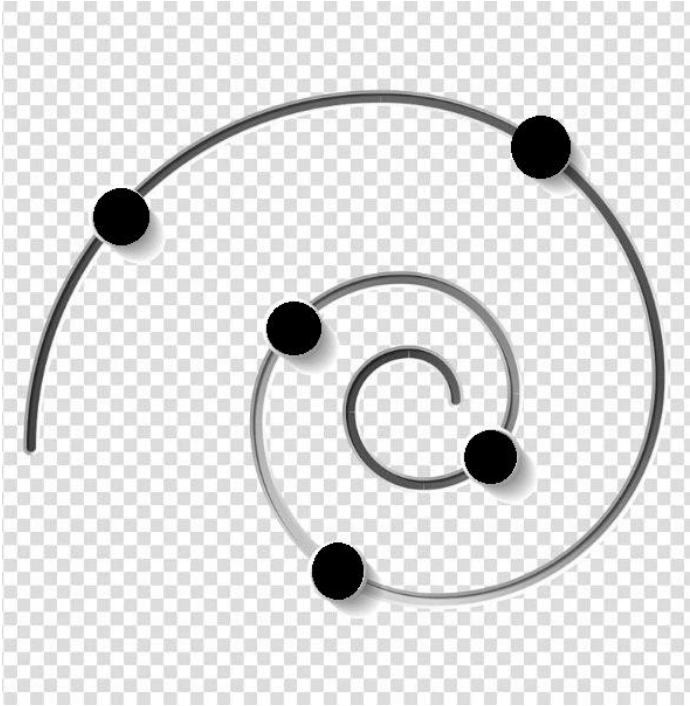
هذه الدورة الجغرافية، رافقتها أيضا دورةٌ تكاد تكون كاملة للكاميرا، بحيث تعطي حركة الكاميرا الدائرية انطباعا بأن المشاهد يرى المعالم السياحية الأهم التي حاول الفيلم رصدها من زواياها لمختلفة

كما تتحقق فكرة *le tour* هذه من خلال التاريخ والدين والعلوم والتركيبة الإثنوغرافية للجزائر، ويمكن تلخيص هذه "الجولات" في النقاط التالية:

- قام المخرج (ومن ورائه تعليق الراوي) بتقديم جولة كاملة ومكثفة من المعلومات حول التاريخ الجزائري الحديث: منذ سقوط العصر النوميدي وضريح الملك الموريتاني، إلى غاية مرحلة ما بعد الخروج من العشرية السوداء، مرورا بسقوط الإيالة العثمانية، والاستعمار الفرنسي ومقاومة الأمير عبد القادر وتشكيل جبهة التحرير الوطني وحربها للاستقلال، ونتائج ما بعد الاستقلال ودخول الدولة الفتية إلى معسكر الاشتراكية.
- تقديم جولة كاملة عن تطور البنيان والعمران في الجزائر من مسارح الرومان وحمامات العثمانيين وقصبتهم، والمعمار الأندلسي في القصور والمساجد في تلمسان، إلى المدن المتروبولية المبنية على الطريقة الأوروربية في بونا والجزائر الوسطى، وصولا إلى "الغابات الاسمنتية" كما سماها المعلق التي تكفلت الشركات الصينية ببنائها في شكل "مدن جديدة" خارج المدن الكبرى.
- تقديم جولة لولبية متكاملة حول التركيبتين الديموغرافية والإثنوغرافية للجزائر، والتنوع الشديد في العنصر البشري بين العاصمة وتلمسان والقبائل والصحراء، تبعتها جولة حول أهم الأديان التي مرت على الجزائر وإن بشكل مقتضب مختصر، رافقها مسحٌ تاريخي مكثف لمقومات الاقتصاد الجزائري الذي بدأت عملية رصده من لقطات مركب الحجار للصلب وموانئ جن جن وبجاية الشهير ة بالاستيراد أكثر من التصدير، وتنوع أشكال الزراعة في الهضاب والصيد البحري في القالة وعنابة، مرورا بالفعل "السياحي" كنشاط اقتصادي والذي كان مركز هذا الفيلم التسجيلي ومحركه الأول.
- كما تم تناول التنوع المناخي للجزائر وتقديم جولة مسحية عليه من المناخ الحار والجاف في أقصى الصحراء، مرورا إلى المناخ البارد طوال العام في مرتفعات لالة خديجة بجرجرة، مرورا بالجو الصحو والدافئ طوال السنة على السواحل ومناخ الهضاب العليا الداخلية المناسب جدا للزراعة والعيش الصحي.

- كما تم تقديم "جولة" على التراث اللامادي للجزائر وتنوعها الثقافي خاصة في المجال الموسيقي وتنوع طبوعه، مع رصدنا تجاهلا كاملا لباقي الجوانب المادية للتراث المحلي كالطعام والشراب والملابس (باستثناء السكان التوارق).

شكل رقم :8 **يمثل الدورة اللولبية التي اعتمدها المخرج في تصويره للجزائر جغرافيا وسياحياً، وهي نفس الدورة التي قام بها على التاريخ والدين وباقي العناصر التي يسأل عنها السائح**



النتائج الجزئية الخاصة بصورة الجزائر السياحية في فيلم *L'Algerie vu du ciel*

كنتيجة عامة، فقد قدّم فيلم "الجزائر من علٍ" التسجيلي الفرنسي للمخرج يان أرتوس برتران صورة سياحية مميزة عن الجزائر اعتمد فيها على عنصري الإبهار البصري، والتقاط لقطات عامة من السماء لأركان السياحة الجزائرية وأهم معالمها، ضمن عملٍ فنيّ جادٍ يحمل مميزات الجماليات الفنية للأفلام التسجيلية، وكثافة العلومات ودقتها وشاعرية تعليقها الصوتي، واللتان تُعدّان في الأصل صفتين أساسيتين للأفلام التسجيلية عمومًا، وللأفلام التسجيلية السياحية تحديدًا، ونجاحه في تقديم صورة فيلمية جيدة عن السياحة في الجزائر، مع تسجيلنا قلّةً من النقاط السلبية التي تحسب على الفيلم وصُنّاعه.

ويمكن تلخيص أهم النتائج المستخرجة من التحليل السيميولجي لهذا الفيلم من "المنظور الحديث للتعبير عن نتائج الدراسات الكيفية السيميولجية" في النقاط الآتية:

- من حيث الصورة الفيلمية: فقد نجح هذا الفيلم في تقديم أبرز وأهم المناطق والوجهات السياحية الجزائرية من السماء، من خلال تقديم صورةٍ بصرية شاملة لأهم المعالم السياحية للجزائر، اعتمادًا على تصويرٍ سمائي في مجمله وبمقاطع فيلمية لتحقيق أكبر استفادة ممكنة من المسح البصري للمناطق السياحية بفضل مميزات الطائرات المسيرة في مجال الصناعة السينماتوغرافية.

وقد جاءت صورة الجزائر السياحية في هذا الفيلم قائمةً على المقاطع الفيلمية الطويلة والغائصة في التفاصيل والمشبعة بالمعلومات الدقيقة لجميع المناطق السياحية التي شكلها الفيلم وزارها فريق العمل، رغم أنه يُعاب على هذا الفيلم مروره ببعض المناطق السياحية المهمة مرورًا سريعًا رغم أهمتها الكبرى، أما من حيث بناء الصور الذهنية، فقد نجحت هذا الفيلم التسجيلي في تقديم صورة ذهنية مغايرة عن تلك السائدة عن الوجهة السياحية الجزائرية، عبر إظهار مشاهد بصرية مذهلة، يندر وجودها في أي مكان آخر، مع اعتماد المخرج يان أرتوس عنصري الإبهار البصري والتكثيف الفيلمي في تشكيل وبناء صورة

ذهنية طيبة ومختلفة عن تلك السائدة عن الجزائر وكسر الصور المنمطة عن الجزائر (باستثناء الصحراء الجزائرية التي لها نمطية إيجابية في ذهن السياح الغربيين).

- أما من حيث العنوان، فقد وُفِّق صُنّاع الفيلم كثيراً في هذا الشق، من خلال تركيزهم على الفكرة الأساسية التي يرمون لتقديمها، وعبّر العنوان بشكل ممتاز عن هدف الفيلم وهو النظر إلى الجزائر السياحية من علٍ ثم النزول إلى الأرض رويدا، فما العناوين بالمحصلة سوى عرضٌ مقتضب ودقيق عن فكرة أي فيلم تسجيلي، مع تنويهنا للجمالية الكبيرة لعنوان هذا الفيلم عند نطقه ولفظه، سواءً باللغة الفرنسية أو ترجمته الرسمية المعتمدة إلى العربية، مع التذكير إلى كون الفيلم التسجيلي قد اقتبس من كتابٍ ذو طابع سردي سياحي تاريخي للمؤرخ الفرنسي بينجامين ستورا، ونجح الفيلم التسجيلي في المحافظة على إيقاع الكتاب وروحه (مع اختلاف آليات السرد الروائي والتوثيق السينمائي).
- من حيث اللقطات وزوايا التصوير: اعتمد المخرج ين أرتوس أنواعاً مختلفة من اللقطات، لكن التركيز يبدو واضحًا على اللقطات العامة بسبب طبيعة الفيلم وهدفه، حيث أن كل لقطة سمائية هي بطبيعة الحال لقطة عامة، وهي من اللقطات السردية التي تساعد في التعبير عن الأمكنة وتقديم صور عامة عنها بالإضافة إلى بعض اللقطات الكبيرة والمقربة التي وظفها المخرج لضرورات فنية بحتةٍ، وإن كانت أغلب اللقطات قد أعطت انطباعا بوجود إعجاب كبير من المخرج بالمواقع السياحية الجزائرية، إلا أنه كان هناك عدم اهتمامٍ كافٍ ببعض المواقع والمرور عليها سريعا كما أشرنا سابقاً، مع امتعاضٍ واضحٍ من التعقيدات الكبيرة التي واجهها الفريق في إدخال المعدات والحصول على التراخيص والانطلاق في التصوير.

وقد اعتمد المخرج يان أرتوس مشاهداً طويلة نسبياً ومتتالية "مكانيا"، بحيث لا نرى المكان التالي إلا بعد الخروج النهائي من المكان الحالي، فلا تعود كاميرا المخرج إلى نفس الموقع متى ما خرجت منه، وذلك لإعطاء المُشاهد وقته الكافي في التعرّف على الوجهة الأولى وبناء الصورة الذهنية عنها وإقناعه بما يراد توصيله له عنها، قبل الانتقال

للوجهة التالية، وهي ميزة أساسية من مميزات أفلام "المكان" التي فصّلنا فيها في الجانب النظري لدراستنا.

مع تسجيلنا اهتمامًا فيلميًا عميقاً بالأنظمة الحياتية المميزة الموجودة في الجزائر، سواءً المعقدة منها، مثل تلك التي يعيشها توارق الصحراء، أو ذات الطبيعية التعاونية الحلقية، والتي تمّ تقديمها عبر نموذج القصر الميزابي، والذي يعدّ نقطة استقطاب ممتازة للسياح الأجانب.

كما رفض هذا الفيلم الصور الخاطئة والمنمطة عن الجزائر ووجهتها السياحية، وحاول تقديم صورة صحيحة وجديدة ومن زاوية مختلفة عنها، وهو ما يُحسب عادةً للسينما التسجيلية التي لا تخضع للأحكام المسبقة ولا للشروط التي تضعها السينما الروائية عادةً.

أما من حيث المعلومات والمصادر، فقد حرص هذا الفيلم على تقديم معلومات هامةٍ جدًا ومفيدة عن الوجهة الجزائرية بطريقةٍ مباشرة وغير مباشرةٍ، بفضل الارتكاز شبه الكلي على محتويات كتاب المؤرخ بينجامين ستورا والذي يحمل نفس العنوان والمحتوى، والذي كان المخرج يان أرتوس عضوا رئيسيا وفاعلاً ضمن الفريق الذي اشتغل على الكتاب، وحاول البقاء وفيا له ولمحتواه ولنظرة مؤلفه.

- ومن حيث الأساليب الإقناعية: فقد زاوجت رسائل هذا الفيلم التسجيلي السياحي الفرنسي بين الأسلوبين العقلي والعاطفي للإقناع في التعريف بالوجهة السياحية الجزائرية، وحاول الموازنة بينهما، ما أعطى لهذا الفيلم قيمةً أكبر خاصةً مع المعلومات التاريخية والثقافية والسياحية المكثفة والمشبعة بالإحصائيات والتواريخ والأرقام وأسماء الهيئات، والتي تولى الراوي يزيد تيزي تقديمها بالتزامن مع المشاهد الفيلمية.
- أما من ناحية الشخصيات، فنُميز في هذا الفيلم شخصية معنوية تمثلت أساساً في المدن والساحات والشوارع، وباقي المواقع السياحية طبيعيةً كانت أم عمرانية أثرية، بحيث يُعتبر كل مكانٍ شخصيةً معنويةً لها قصتها وأسرارها وشخصيتها المستقلة.

- وعن الخطاب المستعمل في هذا العمل، فقد كان خطاباً إيجابيًّا في مجمله عن الوجهة السياحية الجزائرية من وجهة النظر الفرنسية وهذا الخطاب جاء في مستويين اثنين: ألسني وبصري، مع وجود بعض الخطابات البصرية التي جاءت بشكل تلميحي وغني بالتوريات التي تُفهم من السياق المشهدي، خاصة تلك التي تنقد الإهمال الذي طال القصبة، أو التعقيدات البيروقراطية التي مازالت تفرضها السلطات الجزائرية على الفعل السياحي. خاصة مع وجود فراغٍ سينماتوغرافي كبيرٍ يجبر "الآخر الغربي" على ملء مكانه.
- ومن ناحية الألوان الغالبة في هذا الفيلم التسجيلي، فكانت تتوزع على نوعين اثنين من الألوان: ألوان ترابية حيادية مثل البرتقالي المائل إلى الذهبي، البني الغامق والرمادي والأزرق الغامق، والتي كانت حاضرةً بقوة، خاصة في تلك المقاطع التي تصور المواقع السياحية الصحراء الجزائرية، وكذا في المشاهد الخاصة بالآثار التاريخية والمتاحف المفتوحة على الهواء وكذا دور العبادة القديمة خاصة، والتي تحمل رسائل عميقة عن الحالة النفسية الهادئة والتجربة التي يعيشها السائح الذي يزور الصحراء الجزائرية الشاسعة وقليلة الكثافة السكانية، أما النوع الثاني من الألوان فكان من نصيب الألوان الفاتحة وتحديدا الأزرق الفاتح والأخضر الفاتح، مع حضورٍ كبيرٍ للّون الأبيض وباقي الألوان الفاتحة، والتي حضرت في مشاهد البحر والسماوات الصافية، والمساحات الغابية والفضاءات السياحية والترفيهية المفتوحة.
- من حيث الفضاءات المكانية: فقد تمّ تقديم مشاهد الفيلم ضمن مجموعة من المجالات والفضاءات الخارجية حصراً، والتي تنوّعت بين المجالات الطبيعية كالصحاري والمزارع والبحار والشواطئ، والحضرية كالمباني والشوارع والمساجد والكنائس والموانئ والقصور وعديد المعالم الأثرية، وقد تمّ اعتماد الفضاءات الخارجية لاعتباراتٍ مرتبطة بموضوع هذا الفيلم وهدفه، عبر تقديم صورة الجزائر السياحية وإمكانياتها عبر المسح البصري السمائي الواسع للمواقع السياحية الجزائرية.

- ومن حيث المونتاج: لقد جاء الفيلم محل التحليل معتمدا على المونتاج اللاخطي، وهو المونتاج الذي يقوم على تحاشي التسلسل القصصي، بحيث تمّ تقديم لقطات ومشاهد مكانية ترصد "الفضاء السياحي" في حالته الطبيعية باعتماد تأطيرٍ جماليّ ووصف شاعري نصف سردي من السماء غالباً.

كما يمكننا تلخيص نتائج هذا الفيلم من منظور الصياغة الكلاسيكية التقليدية، والتي تُربط فيها نتائج التحليل بالتساؤلات الفرعية للدراسة، لتكون النتائج وفق هذا المنظور بالشكل التالي:

1- **تمظهرات الجزائر السياحية في فيلم الجزائر من عل:**

لقد ظهرت الجزائر في هذا الفيلم التسجيلي السياحي بشكل سياحي جميل جدا، سعى من خلاله المخرج لبناء (أو إعادة بناء) الصورة الذهنية عن الوجهة السياحية الجزائرية من خلال تقديم أهم المناطق السياحية فيها، ومن جهاتها الأربع، وأبرز تنوعات مناخها ومعالمها العمرانية ومقوماتها الطبيعية، فظهرت الجزائر في صورة الدولة التي تمتلك كل المقدرة على أن تكون نقطة استقطاب مثالية للسائح من الناحيتين الطبيعية والمعالميتية (من المعالم)، دون الغوص الفعلي في ظروف الاستقبال وشروطه وعقلية المضيف، بل الاكتفاء بمرور سريع عليها كون الهدف الأول للفيلم كان التعريف وإعادة التعريف بما تملكه الجزائر من قدرات سياحية طبيعية ومعالميتية، وليس القيام بعملية جرد للبنى التحتية وظروف الاستقبال أو غيرها.

- أحد أهم تمظهرات الجزائر السياحية في هذه الأفلام هو أنها ذات طبيعة عذراء شديدة التنوع تتمتع بها وحدها، سواءً من حيث الساحل البحري، أو المناظر الطبيعية الخلاّبة التي قدمها المخرج يان أرتوس في الصحراء ومتحف سيفار المفتوح على الهواء في منطقة الأهقار، وفي غروب شمسها النادر، إضافة إلى قمم جبالها التليّة المميزة ومرتفعات كشيدة ولالة خديجة.

- كما تمظهرت الجزائر في هذا الفيلم التسجيلي الفرنسي ذات مقومات تاريخية كبرى، تشهد عليها الآثار المتوزعة على طول التراب الوطني، مثل الآثار الرومانية في ولايتي باتنة وسطيف، والآثار العمرانية العثمانية من قصور ومساجد، وكذا المنشئات العمرانية الفرنسية العديدة. ووجود جانب ديني مميز ظهر من خلال المساجد والكنائس التي مازلت قائمة لليوم.
- كما أن أحد التمظهرات التي أخذتها الجزائر السياحية في هذه الأفلام، هو أنها مهملة حكومياً رغم الإمكانات غير المحدودة التي تتمتع بها، بسبب غياب أي اهتمامٍ حكومي حقيقيٍّ، وقد اشتكى المخرج من ذلك تضمينيا وتصريحيًا كما فصّلنا فيه آنفاً.
- أحد التمظهرات السياحية الجزائرية المميزة في هذه الفيلم كان وجود مجتمعات تعاونية حلقية مغلقة، تُكرم الآخر والأجنبي وتحتفي به، ولعل نظام القصر في غرداية مثّل هذه المجتمعات التعاونية خير تمثيل، الأمر الذي يمكن أن يكون عاملاً سياحيًا جاذباً.
- لقد تمظهرت الجزائر في صورة البلاد التي تمتلك كل القدرات لأن تكون نقطة استقطاب مثالية للسائح من الناحيتين الطبيعية والمعالميتية (من المعالم)، *لكن* دون الغوص الفعلي في ظروف الاستقبال وشروطه أو عقلية المضيف وسلوكه، بل فضّلت الاكتفاء بتقديم الجزائر السياحية سمائيا.

➢ **عن ملامح الصورة الفيلمية التي حاول الفيلم محل الدراسة تقديمها عن الجزائر سياحياً**:

ظهرت الجزائر السياحية في هذا الفيلم جميلةً، جديرةً بالاستكشاف، مميزةً وشديدة التنوع، وقد لعبت اللقطات السمائية العامة زوايا التصوير الدائرية دورًا محورياً في تدعيم هذه الصورة الفيلمية، بالإضافة إلى عناصرها الطبيعية والثقافية والعمرانية، ببحارها وشاطئها وغاباتها وصحرائها، وتنوعها المادي واللامادي الكبير.

- **محددات الجزائر سياحياً حسب مخرج هذا الفيلم**:

وضع مخرج هذا الفيلم التسجيلي عدة محددات السياحية الجزائرية اختصرت أهم الإمكانيات السياحية للجزائر، والتي يمكن لنا حصرها فيما يلي:

- الطبيعة: من خلال تنوع طبيعي وإيكولوجي ومناخي نادرٍ، فيه تلٌ وساحلٌ وصحراءٌ.
- التاريخ: من خلال عديد الحضارات التي مرت على الجزائر، ومازالت آثارها لليوم.
- العمران: الذي يتنوع بتنوع المناطق الجغرافية، ويتعدد بتعدد المراحل التاريخية للبلد.
- الدين: من خلال نماذج لمساجد وكنائس ومعابد يهودية سابقة، تشهد على تعدد الأديان.

- **إمكانات طبيعيةٌ ومناخيةٌ**: فللجزائر في هذه الأفلام تنوعٌ هائلٌ في عناصر الجذب السياحي، مثل جبال ضوضا والهقار وتاجموت وإسكريم في الجنوب الجزائري، وتكويناتٌ بركانية هائلة ومحميات طبيعية وحظائر وطنية، وتنوع بشري هائل، يساعد في زيادة عدد السياح الذين يزورون الجزائر وصحرائها تحديدًا، بفضل جبال الهقار الشاهقة، والعروق الضخمة المنتشرة في ربوعها، وكذا الأودية الجافة، المسالك والتكوينات البركانية، والتنوع البشري المميز لدى سكان الصحراء (الطوارق)، وشواطئ متنوعةً بين الرملية والصخرية، مع سلسلتين جبليتين ضخمتين هما الأطلس التلي والأطلس الصحراوي، واللتين تعطيان فرصًا غير محدودة للاكتشاف أو الصيد أو التخييم، خاصةً مع عودة كسوتها الثلجية التي تبقى لشهور عدة.
- **إمكانات ثقافيةٌ وتاريخيةٌ ودينيةٌ** : فالجزائر ذات تنوع ثقافي وتاريخي كبير بفضل تعدد الحضارات التي مرت على الجزائر من الرومانية، والبيزنطية، وصولا للأتراك والفرنسيين، حيث تركت كل منها بصمتها على الإرث العمراني والثقافي للجزائر أظهرته المشاهد السمائية والمقربة لهذا الفيلم بشكل قريب نسبيا مثل مقام الشهيد، والبريد المركزي وضريح تيبازة النوميدي، ومدينة تيمقاد، وكذا كنيسة السيدة الافريقية.

مدى تعبير هذه المشاهد الفيلمية المقدمة من الواقع السياحي الفعلي للجزائر

إن المشاهد المقدمة في الجانب الطبيعي جاءت معبرة تماما عن الواقع الجزائري خاصة في غروب الشمس المميز وبعض الحيوانات الصحراوية النادرة ومشاهد الطيور المهاجرة التي فصلنا فيها سابقاً، أمّا المشاهد التي تناولت السياحة الدينية، فظهرت عدة مرات وبشكل متواتر، بوجود العديد من المقدسات الدينية بالجزائر، منها الطريق الروماني للقديس أوغستين، وضريح الأب فوكولت بعنابة والتي قد تجذب السوّاح غير المسلمين من مختلف الدول، وبعض أضرحة ومقامات الأولياء الصوفيين فجاءت كلها من صلب الواقع السياحي للجزائر، وبالنسبة لسلوكيات الجزائريين كأفراد نحو السياح فنسجل غياب أي مشهد تناول الساكنة المحلية ولم تخاطب الكاميرا أي واحد منهم.

- **موقف الفيلم محل الدراسة من السياحة في الجزائر، زالانطباعات النهائية المعبر عنها**

لقد أخذ هذا الفيلم موقفاً طيّبا من الإمكانيات السياحية التي تتمتع بها الجزائر، وحاول المخرج ربط رؤيته الإخراجية لفيلمه حول الجزائر السياحية بالمدرسة التي ينتمي إليها، بل بمجموع قناعاته وانتماءاته الإيديولوجية له، وقد ظهر ذلك جليًا حين طعّم المخرج يان أرتوس بيرتران فيلمه ورؤيته الفيلمية الإيجابية عن الجزائر السياحية بإشارات ضمنية حول التنوع الايكولوجي وضرورة دعمه والتعريف به والمحافظة عليه في شكله العذري.

وبطبيعة الحال مساعدة الجزائر في الاندماج في المجتمع السياحي الدولي، عبر الصور الفيلمية الإيجابية التي قدمها في فيلمه.

- **عن الدوافع الكامنة للمخرج يان أرتوس وراء تقديمه هذه الصورة الفيلمية:**

إن التكوين الشخصي للمخرج والمدرسة الإخراجية التي ينتمي إليها، جعلت من التسجيليات السياحية أداةً أساسية (ضمن أدوات عدة أخرى) للتعبير عن أفكاره، فإن كان يرى في كل عناصر الطبيعة عاملا سياحيا إيجابيا يعمل لتقديمه للمشاهد بابهى صورة ممكنة، فإنه ابتعد عن أركان الأفلام التسجيلية السياحية التقليدية التي تركز كثيرا على الساكنة، وصفة التعايش السلمي، والترحيب بالسائح الأجنبي، بل ترك المهمة كاملة للمواقع السياحية المختلفة (الطبيعي منها والعمراني) للقيام بالمهمة، خاصة مع فترات الصمت العديدة التي تخللت الفيلم، وتمسك

بقناعته التي ترى في الطبيعة خير سفير للوجهات السياحية خاصة إذا ما نُظر إليها بطريقة

موضوعية ومن علٍ، وهي الفسلفة التي طوعها بالمعنى الحرفي في مشاهده الفيلمية، وترك المشاهد السمائية ذات اللقطات العامة تعبر عن جمال الجزائر الذي اعترف المخرج نفسه أنه مسحور به.

إنّ المخرج يان أرتوس وفي سبيل تقديم فيلمه هذا، هادن نوعًا ما السلطات الجزائرية وغض طرفه عن مشاكل عديدة واجهته، خاصةً مع التسهيلات اللوجيستية الكبيرة التي أقر بأنها وصلته بعد تفهم السلطات العليا (والعسكرية منها تحديدا) لهدفه من الفيلم، متجنباً نقد أي نقائص محتملة (بشكل تصريحي على الأقل)، خاصةً أنه لم يستطع عبر فيلمه تقديم عدة ولايات ومناطق سياحية مهمة جدا كان بوده التحليق فوقه وتقديمها فيلميا وبصرياً.

لكنه، وبالمقابل، لم يذخر جهدا في إخراج صورة المواقع السياحية التي استطاع الوصول إليها بأبهى حلة ممكنة، مع توظيف موفقٍ في أغلبه للتعليق الصوتي والموسيقى المرافقة.

كما لا يفوت الباحث التنويه إلى كون العلاقة الطيبة التي نسجها المخرج من الجزائر أرضاً، وعقده صداقات شخصيةً يمتد بعضها لعقود من الزمن وحبه الشخصي للجزائر ولما تمتلك من قدرات سياحية رآها هو ولم يرها كثيريون غيره، جميعها عواملٌ كان لها دورّ في تعزيز دوافعه لتقديم هذه الصورة الطيبة عن الجزائر سياحياً.

خاتمة الفصل

لقد قدّم هذا الفيلم التسجيلي صورةً فيلمية إيجابيةً في مجملها عن المقدرات السياحية الجزائرية من وجهة نظر سينمائية فرنسية موضوعية، وسعى لبناء وتكريس صورة ذهنية طيبة عن الجزائر عبر مشاهد مسحية سمائية تعتمد على الإبهار البصري واللعب على الألوان والموسيقى التصويرية المميزة، والتكثيف الشديد من حيث المحتوى الغني بالمعلومات والتفاصيل وبتعليقٍ شاعري مميز بصوت يزيد تيزي، وبمشاهد ومتتاليات فيلمية تحمل دلالات سميولوجية عديدة تصب في مجملها في صالح تحسين صورة الجزائر والتعريف بها لدى المتلقي الفرنسي تحديدًا، والمعروف بانتقائتيه الشديدة بالنظر إلى البدائل السياحية العديدة المتاحة له، كما نجح فيلم "الجزائر من علٍ" التسجيلي في إعادة تعريف وجهة الجزائر السياحية بالنسبة لأولئك الذين قد تكون لهم صورة ذهنية سلبية أو منمطة سابقة عن الجزائر السياحية ومعالمها.

الفصل السادس

صورة الجزائر السياحية في فيلم Algérie: la mer retrouvée

تمهيد

يسعى هذا الفصل إلى تحليل وفهم ملامح صورة الجزائر السياحية عبر القيام بتحليلٍ نصيٍّ لأربعة مقاطع من فيلم *Algérie: la mer retrouvée* التسجيلي السياحي الفرنسي من أصل أحد عشر مقطعاً، والمُختارة بطريقةٍ عمدية بما يتماشى مع أهداف الدراسة، ولمساعدتنا في الإجابة عن تساؤلاتها، ويعتبر هذا الفيلم هو ثاني مفردة من عينة دراستنا هذه، على أن يأتي تحليلنا له وفقًا للترتيب التالي:

- مبحثٌ أولٌ، ويضم إجراءات تحليل الفيلم التسجيلي، وبياناته وخلفية مخرجه.
- مبحثٌ ثانٍ، وفيه يقوم الباحث بالتحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة.
- مبحثٌ ثالثٌ، وفيه يتم التحليل السيميولوجي لملصقة الفيلم التسجيلي السياحي، وصولاً إلى المبحث الرابع، والذي سنقوم فيه بقراءة تضمينية لخصائص *Algérie: la mer retrouvée* الفنية.

لنصل ختاماً إلى النتائج الجزئية الخاصة بصورة الجزائر السياحية لهذا الفيلم التسجيلي.

تحليل صورة الجزائر السياحية في فيلم Algérie: la mer retrouvée

المبحث الأول: إجراءات تحليل الفيلم

1- **بيانات أولية حول الفيلم**: كما سبق وأن نوّهنا في بداية تحليل الفيلم التسجيلي السياحي الأول، فإنّ الناقد السينمائي الأمريكي القدير "روجر إيبرت" ينصح المشاهد أن يتعرف قبل مشاهدة أيّ فيلم (تسجيليًا كان أم روائيًا) إلى المخرج وأفكاره وقناعاته، وجهة الإنتاج ومصادر تمويلها، وأن يحاول قراءة مراجعات النقاد الذين يثق بذائقتهم الفنية حول الفيلم، مع تأكيده على أنّ القراءات المختلفة للفيلم (بما فيها السيميولجية التحليلية النصية) تبقى قراءات ذاتية تختلف من مُشاهدٍ إلى آخر، ومن ناقدٍ إلى آخر ومن باحث إلى آخر، وتحتاج غالبًا إلى شخصٍ واسع الاطلاع ودقيق الملاحظة وجيّد الإلمام بتاريخ المخرج وجهة الإنتاج، مع تنويهه بضرورة أخذ تقييمات المشاهدين بعين الاعتبار لرسم صورةٍ واضحة عن الأفكار التي يطرحها الفيلم.

وهو الكلام الذي يتقاطع مع سبق لنا الإشارة إليه بالتفصيل في الجانب المنهجي من دراستنا هذه، والتي أوردنا فيه الشروط الثلاثة التي وضعها الثنائي الفرنسي جاك أمون وميشال ماري، حين حدّدا مسلمات التحليل، وبيّنا أنها متروكة للباحث ولأهداف بحثه ونظرته للعمل، بما يتماشى مع ما اطلع عليه أو استطاع الوصول إليه، في حين ركزّت المسلمة الثالثة على ضرورة الاطلاع على تاريخ الفيلم والخطابات المقدمة حوله.*(أنظر الصفحة 14 من هذه الدراسة)*.

وفيما يلي، البيانات الأولية التي سنعتمدها حول فيلم "الجزائر: العودة إلى البحر":

- بطاقة تقنية حول الفيلم التسجيلي.
- فكرة الفيلم التسجيلي.
- تصوير الفيلم التسجيلي.
- بطاقة تقنية حول مخرج الفيلم التسجيلي

أ- بطاقة تقنية عن الفيلم

- عنوان الفيلم: *Algérie: la mer retrouvée*
- مدة الفيلم: 108 دقيقةً + دقيقتين لكلمة مُعد السلسلة التلفزيونية التي عرضت الفيلم
- نوع الفيلم: ملوّن
- بلد الإنتاج: فرنسا
- تاريخ الإنتاج: 2015
- تاريخ الإصدار: 01 أفريل 2015
- المخرج: *Alexis Marant*
- المخرج المساعد: *Guillaume Pitron*
- المخرج منفذ المشاهد السمائية: *Mikke Paillot*
- النسخة التلفزيونية: عرض حصري لبرنامج *Thalassa* (تقديم *Georges Pernoud*)
- مدير الإنتاج: *Isabelle Fuhrmann*
- المادة الوثائقية: *Bertarnd Rabbe*
- التعليق الصوتي: *Laurent Langlois*
- الموسيقى التصويرية: *Benoit Daniel- Frank Williams- Olivier Bodin*
- شركة الإنتاج: CAPA Presse (فرنسا)
- الممولون: مجمع *CAPA Presse – France Télévision (France3)*
- الدعم اللوجسيتي: سفارة فرنسا في الجزائر– وزارة الاتصال الجزائرية
- الميزانية: 750 ألف أورو.

ب- فكرة* الفيلم التسجيلي السياحي: يبدأ هذا الفيلم التسجيلي بقصةٍ طريفةٍ، فبعد النتهاء من إنتاجه قُبيل بداية سنة 2015، ضمن سلسلةٍ من 12 فيلما تسجيليًا سياحيًا بحريًا آخر كانت

* تمّ استعمال مصطلح ***"فكرة الفيلم"*** بدلاً من ***"قصة الفيلم"*** الذي نجده في أغلب الدراسات السيميولجية التي تُحلّل الأفلام تحليلاً نصيًا، تماشياً مع التفريق الذي سبق لنا وأن فصّلنا فيه في الجانب النظري لدراستنا هذه، والذي يتلخّص في كون الفيلم التسجيلي هو عرض لـ**"فكرة"** وتقديم صورةٍ فيلمية عنها، في حين أن الفيلم الروائي هو عرضٌ لـ **"قصة"** عبر صورةٍ فيلميةٍ أيضا، *والذي يعدّ الفرق الأساسي بين الفيلمين التسجيلي والروائي*.

القناة التلفزيونية العمومية الفرنسية الثالثة تستعد لبثها، أُعلن عنها خلال الإعلان عن عودة برامج *thalassa* الشهير، والذي يعدّ أوّل برنامج تلفزيوني موضوعاتي في فرنسا والعالم، ومتخصصا حصراً في عرض الأفلام التسجيلية والريبورتاجات المستقلة التي تتناول البحر والساحل وعلاقة الإنسان مع المحيط، حيث جاء في إعلان القناة أنّ المشاهدين سيكونون على موعد أسبوعي مع "ريبورتاجات" سياحية بحرية من جميع أنحاء العالم، ومن بينها الفيلم محل التحليل، ليسارع صُنّاع هذه الأفلام التسجيلية والمنتجون المنفذون لها إلى مطالبة القناة بتصحيح إعلانها هذا، وحذف مصطلح روبروتاجات وتعويضها بعبارة سلسلة "أفلام تسجيلية" ذات طابع سياحي بحري، وحجّتهم في ذلك أنّ عمليات تنفيذ أفلامهم هذه –وعلى رأسها هذا الفيلم التسجيلي محل التحليل– قد خضعت في مجملها لمتطلبات إنتاج الأفلام التسجيلية وليس متطلبات انجاز روبورتاجات أو تقارير إخبارية، فالفيلم التسجيلي *la mer retrouvée* مثلاً وُضعت له ميزانية ضخمة تبتعد كثيرا عن تلك التي قد يحتاجها تقريرٌ أو ريبورتاج، يضاف لها عاملٌ ثانٍ على قدر كبير من الأهمية هو عامل "الزمن"، أين فاقت مدة هذا الفيلم بكثير مدد التقارير الاخبارية ووصلت إلى 110 دقائق، أما حجتهم الثالثة والأخيرة، فكانت في كون أنّ هذا العمل قد تمّ اخضاعه لجماليات الفيلم التسجيلي وأدواته، والتي توسعنا فيها آنفاً وأوضحنا فيها أن التقارير لا تخضع بالضرورة للجانب الجمالي، أين سبق لنا وأن فصّلنا في جانبنا النظري عن الفروق الجوهرية بين الأفلام التسجيلية وباقي المنتجات السمعية البصرية التي قد تقترب من التسجيليات أو تتقاطع معها في نقاط ومرتكزات عديدة، ومن بينها الريبورتاجات.

وبالعودة إلى موضوع هذا الفيلم، فقد جاء ليرسم صورة الجزائر السياحية، عبر رصده حياة أربعة جزائريين يعيشون على ساحلٍ يصل طوله إلى 1600 كلم تقريباً، ويمتدّ على طول أربعة عشر ولايةً جزائريةً ببلدياتها، ويحاول تفكيك علاقة الفرد الجزائري مع محيطه البحري على المستوى الحياتي بصفة عامة وعلى المستوى السياحي على وجه الخصوص، وكيف للمناظر السياحية المميزة التي يضُمُّها الساحل الجزائري بتنوعها الشديد أن تؤثر على حياة الفرد، عبر نشاطاته السياحية البحرية التي تتأرجح جيئةً وإياباً بين الصيد البحري والغطس والتجارة

البحرية وباقي الأنشطة الترفيهية الأخرى، ويسعى هذا الفيلم التسجيلي إلى تفكيك الكيفية التي يمكن عبرها "صناعة" فعلٍ سياحيٍ محليّ مطلٍّ على الساحل الجزائري المغربي ومعتمدٍ عليه.

ولتحقيق عمليتي الفهم والتفكيك المنشودتين، اتّبع مخرج هذا الفيلم التسجيلي الفرنسي حيوات أربعة أفرادٍ جزائريين، يتعاملون مع الساحل البحري للجزائر، ونظر المخرج (ومن ورائه المشاهدون) إلى الفعل السياحي المحلي الجزائري عبر مناظير هؤلاء الأشخاص الأربعة، بدايةً مع سامية وهي أول وأشهر غطّاسة جزائرية، وناشطةٌ نسويةٌ ومدافعةٌ عن حقوق البيئة وناشطةٌ سياحية، رافقتها كاميرات المصورين على مدار شهرٍ للتعرف على أجمل مناطق الغطس والحياة البحرية في الجزائر صباحًا، والنظر معها مساءً إلى الحياة السياحية في الجزائر على المستويين الاجتماعي والشخصي، ومن المنظورين الفكري والنسوي.

ثم نتعرف إلى "أبدال" رئيس الطهاة الشهير، الذي يرى أن "مهمته الأكبر" هي أن يصول الساحل الجزائري كاملاً، بحثاً عن أشهر وصفات الطبخ والمأكولات التي تقوم على الأسماك والفواكه البحرية، ليقوم بجمع هذه الوصفات ويعيد إحيائها، ونتعرف من خلف سعيه هذا على عادات الجزائريين وتراثهم المادي واللامادي الغني والمتنوع، ونقترب أكثر من عاداتهم وأنماط حياتهم على البحر والتي تُعدّ عامل جذب سياحي ممتاز، إضافةً إلى الشخصية الثالثة، ممثلةً في قصة "كريم"، الناشط الإيكولوجي البيئي الذي ينتقل عبر سواحل الجزائر شرقاً وغربا للترويج "للسياحة النظيفة" وترقية البيئة وحثّ السواح المحليين والغربيين على إعادة استكشاف الساحل الجزائري وسياحته، وفي نفس الوقت حمايته وترقيته، وأخيراً وليس آخراً، رحلة مغني الراي محمد بن شنات، الذي يرصد هذا الفيلم التسجيلي رحلته نحو الشهر والنجومية، عبر مرافقته أثناء إحيائه مجموعة من الحفلات الموسيقية الشاطئية، التي يضمن الحضور فيها بفضل أغنيته الضاربة "الواي واي" التي تحوّلت إلى ظاهرة اجتماعيةٍ وشبابية عند إطلاقها سنة 2015، (وهي نفس السنة التي صُوِّر فيها الفيلم)، ونتابع من وراء نشاط بن شنات الفني حياة الجزائريين الليلية، وكيف ينظر الجيل الشاب إلى حياة الترفيه، والرغبة الجامحة في التحرر التي يظهرها الجيل الجديد وتوقهم الشديد للخروج من عباءة الآباء، وفي نفس الوقت نرى كيف

يحاول شابٌ مغمور تحقيق أحلامه بالشهرة من بوابة الترفيه على السياح (الداخليين منهم والأجانب)، بعيداً عن إرث والده الفني هواري بن شنات.

فهذا الفيلم يرصد الكيفية التي يتعامل بها كل واحدٍ من هؤلاء الأربع مع الساحل الجزائري، كشخصية معنوية أو كوظيفة ثابتة، وبالتوازي مع ذلك، نرصد أهم المناظر السياحية البحرية، ونقترب أكثر من الأنشطة السياحية الساحلية المحتملة التي يمكن للمشاهدين القيام بها)متى ما تمّ النظر إلى كل مشاهد على أنه سائح محتملٌ)، من خلال النظر إلى البحر كمصدر رزق وكفعل سياحي وكنشاط ترفيهي، عبر تتبع شخصيات مختلفة جدا فيما بينها، لكنها تلتقي في حبها للساحل وارتباطها بالفعل السياحي البحري والاشتغال عليه.

إن هذا الفيلم يُبرز كيف يمكن لأشخاصٍ لم يتلقوا في حياتهم قط، أن يجمعهم حبهم للساحل والتعامل معه سياحيا كلٌ بطريقته وكلٌ حسب أهدافه، ويلتقوا جميعا تحت مظلة التوجه الجديد للعودة إلى الساحل الجزائري والتعامل معه سياحياً.

بقي أن نشير إلى أنّ هذا الفيلم التسجيلي السياحي هو من نوع أفلام "الملامح الشخصية" التي تحدثنا عنها في المطلب السادس من المبحث الأول من الفصل النظري الثالث لدراستنا، والتي عرّفناها بأنها تلك التسجيليات التي تقوم بتتبع حياة شخص (أو أكثر)، بحيث يعرض الفيلم فكرته الأم عبر تقديم شخصية تعبر عن تلك الفكرة أو تخدمها، وإذا كان أبطال فيلمنا هذا لا يلتقون مع بعضهم أبدا (سوى في الفكرة العامة التي يهدف الفيلم لعرضها وإثباتها) فإنه من المسموح لنا – بشكل ما– النظر إلى هذا الفيلم التسجيلي بطريقتين اثنتين، الأولى على أنه وحدة متكاملة: تتمثل في محاولة التعرّف على صورة الجزائر السياحية الساحلية عبر أربعة نماذج بشرية تلتقي في شغفها الموحّد بالساحل والبيئة والسياحة في الجزائر، أما الطريقة الثانية، فبأخذه على أنه أربعة أفلام شخصية تسجيلية قصيرة، بحيث لكل شخصية من الشخصيات الأربع فيلمها التسجيلي القصير الخاص بها الذي يتبع شخصية واحدة فقط، وتلتقي هذه الأفلام القصيرة الأربع في الفكرة والهدف.

أمّا مجمل القول، فيُحصر في أنّ فكرة الفيلم تتلخص باستعراض 1600 كلم من المشاهد السياحية المميزة للجزائر، والأنشطة السياحية والترفيهية المرتبطة بها وبتراثها المادي واللامادي عبر قصص أشخاص يحتكّون بشكل يومي مع هذا الساحل، ويعتبرون فاعلين نشطين فيه، وقادرين على جعل المشاهدين يقتربون معهم من المواقع السياحية الجزائرية خاصة تلك التي تقع على الساحل.

وفي تقرير مطول لموقع فرانس تيفي أنفو الإخباري، قال كاتب المقال الذي نُشر بتاريخ السادس والعشرين من مارس 2015 (أي أسبوعًا واحدًا قبل عرض الفيلم في نسخته التلفزيونية)، أنه من المدهش أن ينتظر الجزائريون هذا الفيلم التسجيلي للتعرف على صورة الجزائر السياحية، لعدم وجود أفلام تسجيلية سياحية مثل هذه في بلدهم، ولعدم قدرة كثيرين على الوصول (بالمعنيين الحرفي والمجازي) إلى هذه المناظر، ومبرر اندهاش كاتب المقال هو التداول الواسع للفيلم في نسخته السينمائية المقرصنة على موقع يوتيوب الشهير، وتحقيقه بضع مئات آلاف من المشاهدات خلال أقل من أربعة وعشرين ساعة من قرصنته، قبل أن يتم حذفه لاحقًا بدعوى انتهاك ناشره لحقوق الملكية الفكرية[1].

ج- تصوير الفيلم:

جاءت فكرة تصوير هذا الفيلم أثناء مرحلة الإعداد لتنفيذ المخرج لفيلمه التسجيلي البيئي الآخر *The Mediterranean Burnout*، والذي يتناول فيه الوعي البيئي المتقهقر في دول حوض البحر الأبيض المتوسط جميعها ومن بينها الجزائر، ليتأجل العمل على هذا الفيلم التسجيلي بسبب الانبهار الكبير الذي أصاب المخرج حين رأى الجزائر، وقرر تخصيص عمل كامل لها، ليعود لاحقا لمشروعه حول الوعي البيئي المتوسطي (والذي تمّ طرحه سنة 2018).

فخلال استطلاعه للساحل الجزائري أُعجب المخرج كثيرا بما رآه وقرّر الاشتغال على هذا الموضوع، خاصة مع تعرّفه على الناشطة السياحية البيئية والنسوية "سامية باليسترو" التي كانت

[1] (دون إسم محرر) **فريق تالاسا يقوم بعمل جيد في الجزائر**،
https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/algerie/thalassa-fait-de-bonnes-vagues-en-algerie_3066709.html
تاريخ الزيارة 11-05- 2020 - 12.30

بمثابة دليل سياحي ساعد فريق وكالة *capa* التي تنتج تقارير وتحقيقات صحفية لوسائل الإعلام المرئية الفرنسية المرموقة (بجانب انتاجها لأفلامها التسجيلية المتنوعة)، والتي بدورها عرفتهم أكثر بالجزائر وساحلها وأماكنها السياحية المتنوعة، ليتم لاحقا ضمّها إلى شخصيات هذا الفيلم ومشاركتها فيه حسب ما جاء في حوار باليسترو مع موقع ألجيري فوكوس الشهير[1].

لتورد نفس المتحدثة أيضا أنّ الإعداد الفعلي للفيلم (من داخل الجزائر) قد بدأ في جانفي 2014، وسبقته تحضيرات لوجيستية أخرى حول الفكرة وتطويرها والميزانية ومراحل الانتاج وكلفتها (من داخل فرنسا) منذ سنة 2013 على الأقل.

أما عن تصوير الفيلم فتمّ خلال شهر ونصف فقط، وذلك خلال الفترة الممتدة من نهاية شهر جوان 2014 إلى غاية انطلاق شهر رمضان من نفس السنة، حيث سمحت السلطات الجزائرية بتواجد الفريق لمدة خمسة وأربعين يوماً فقط، ما جعلهم يعملون تحت تأثير ضغط شديدٍ، يبدأ من السادسة صباحًا وينتهي قبيل منتصف الليل، وإلغائهم عديد الأماكن التي كان من المفترض زيارتها والتصوير فيها، مع حرصهم الشديد على جودة الصورة العالية بما يخدم الفكرة ويوصلها كما يجب، دون السماح لضغط الوقت وضيقه بالتأثير على عملهم وقيمته حسب نفس المتحدثة من نفس الحوار الصحفي.

وخلال العرض الشرفي للفيلم في قاعة سينما المركز الثقافي الفرنسي *CCF* التابع لسفارة فرنسا في الجزائر العاصمة، وفي حديثٍ مقتضب لمخرج الفيلم مع الحاضرين الذين انتقاهم السفير الفرنسي بنفسه، قال بأنه كانت هناك عشرات المشاهد السياحية المميزة التي تمّ التقاطها، وأنّ فريق العمل صوّر مادةً فيلمية قوامها أكثر من 110 ساعات مبهرة، مؤكدا أنه لم يقم بتغيير أي شيء من الديكورات الطبيعية التي صوّرها فريقه، وذلك لسببين اثنين حسبه، الأول: لأنها كانت أجمل من أن يتم العبث بها، وثانيها: أن طبيعة التسجيليات وسماتها الأساسية تحتم ذلك عليهم.

[1] algerie-focus.com/2015/03/thalassa/ - 17.00 – 2020 – 05 -11 تاريخ الزيارة

أما عملية التصوير فقد شملت عدة ولايات ساحلية، ومرّت بمراحل عديدة، آخرها مرحلة المونتاج الذي تغيّر وتعدّل عدة مرات، لتنتهي النسخة النهائية مقرصنة على موقع يوتيوب الشهير من داخل فرنسا، ومن داخل مُجمّع فرانس تليفزيون تحديداً، ليتم حجبها لاحقًا بدعوى انتهك حقوق الملكية الأدبية للفيلم التسجيلي، ومعاقبة المتسببين في التسريب.

د- بطاقة فنية عن المخرج *Alexis MARANT* :

وُلِد المخرج الفرنسي *Alexis MARANT* سنة 1968 في باريس في فرنسا، اشتغل لمدة عشر سنوات كمعدٍ للتقارير الإخبارية، ومصورا صحفيا محترفا ومرموقا، حقّق بفضل صوره أكثر من سبقٍ صحفي، ونشر مواده الإعلامية في أهم الصحف الفرنسية، من لوموند إلى لوفيغارو، مرورا بمجلتي باري ماتش وليمانيتي، قبل أن ينتقل بشكلٍ تدريجي إلى عالم الإخراج الوثائقي التسجيلي، من خلال وكالة *CAPA* الناشئة آنذاك، والتي تحولت لاحقاً إلى شركة انتاج ضخمة ومستقلة للأفلام التسجيلية، أين تعاون معها المخرج على مدار خمسة عشر عاما كاملا، قدّم خلالها عشرين فيلما تسجيليا طويلاً.

كما أنه كاتب صحفي مستقل، ومُعدّ تحقيقات صحفية مميزة، وينشر بشكل دوري في كبريات الصحف الفرنسية والأوربية بشكل مستقل، وله مقالات مترجمة في عديد الصحف الأمريكية والألمانية والكندية المرموقة.

سيرته المهنية مُتوجةٌ بعديد الجوائز القديرة في عالم السينما التسجيلية، أهمها جائزة *Prix Albert Londres* سنة 2005 وجائزة *Étoile* de *la Scam* سنة 2006 عن فيلمه الوثائقي الصادم *La Malédiction de naître fille* الذي يتناول فيه معاناة المرأة البنجابية التي "تتجرأ" على إنجاب فتاة بدلا من صبي، ويتعرض لما تقاسيه المرأة هناك (سواءً الأم الجديدة أو الفتاة الرضيعة) تحت وطأة مجتمع ذكوري وقاسٍ في منطقة البنجاب المتخلفة في جنوب شرق آسيا، ثمّ عاد بعد خمس سنوات وحاز على جائزة *Étoile de la Scam* للمرة الثانية ومعها "الجائزة الخاصة للجنة التحكيم للمهرجان الدولي للأفلام التسجيلية والتحقيقات الكبرى حول القضايا

الراهنة" والمعروفة اختصاراً *Figra* سنة 2011 عن فيلمه التسجيلي "كوكب للبيع" *Planète à vendre* (2010) والذي أخرجه بالشراكة مع برونو جوكلا، وتناول فيه الأزمة الغذائية التي تعصف بالدول المتخلفة، وكيف تتلاعب الدول الكبرى بمصير الفقراء والجائعين، فكان أول مخرجٍ يفضح كيفية شراء الدول الغنية الأراضي الخصبة في الدول المتخلفة لإطعام شعوبها "المتحضرّة" مقابل تجويع أصحاب الأرض، والذي استحق عليه جائزة *Prix spécial du jury du Figra* بفضل جُرأته الكبيرة وتحمله لمضايقات كثيرة أثناء تصويره فيلمه وفي ظروفٍ صعبة شملت ثلاث قارات وخمسة عشر بلدا مُعدمًا وفاسداً، ليصل لاحقاً إلى قمة مجده بترشحه لجائزة الإيمي الأمريكية القديرة *The International Emmy Awards* عن فئة أفضل فيلم تسجيلي عالمي سنة 2017 عن فيلمه *Le Studio de la terreur* والذي تناول فيه ونقد البروباغاندا السياسية والدعاية المفرطة التي انتهجها تنظيم الدولة الإسلامية الإرهابي عبر الصورة وحواملها، فصوّر رحلة خوض المخرج نفسه في التعرض لهذه المواد الدعائية ورصده لكيفية "تعاطي" باقي الأشخاص الذين رصدهم في فيلمه للمحتوى التحريضي المكثف الذي كانت تنتهجه الخلايا الإلكترونية الجهادية في العالم الرقمي وردود فعل المتلقين (بمن فيهم المخرج نفسه) لهذا المحتوى وكيفية محاربته. حسب ما جاء في السيرة الذاتية التي أوردها حساب هيئة *SCAM* العريقة على مواقع التواصل الاجتماعي، والتي بات المخرج عضوا في لجان تحكيم جوائزها في أكثر من دورة بعد فوزه بجائزتها مرتين.

اشتهر المخرج *Alexis MARANT* بأسلوبه الإخراجي المختلف، فهو لا يكتفي فقط بالتصوير، بل يحاور ويعيش بين الأشخاص الذين يرتبطون بموضوع فيلمه، كما هو الشأن في فيلمه التسجيلي السياحي *la mer retrouvée* محل التحليل، أين رصد حيوات أربع شخصيات مختلفة جدا ومتناقضة بشكل رهيب، لا يمكن لها أن تجتمع في الحياة العادية، في حين أنها التقت (أي هذه الشخصيات) في "الفكرة" التي يعالجها هذا الفيلم وهي حب الجزائر والعمل على ترقية وجهتها السياحية البحرية تحديداً، وتعريف العالم بها، كلٌّ على طريقته.

آخر أفلام المخرج، والذي صدر نهاية 2019، جاء بعنوان "دماء خضراء"، *Green Blood* والذي تناول فيه موضوع الصحفيين المحققين البيئيين الأربعة عشر الذين تمّ اغتيالهم بطريقة بشعة خلال السنوات الخمس الماضية، ورصد فيه تهديد وسجن ونفي بضعة عشرات آخرين، أثناء بحثهم في إطار "الإعلام البيئي" الذي يمارسونه عن أسباب التلوث غير الطبيعي في بلدان غير صناعية، واكتشافهم حالات دفن غير مصرّح بها لنفاياتٍ سامة في هذه الدول صدّرتها لهم دول كبرى، متنقلا في فيلمه الوثائقي هذا بين الهند وتانيزانيا وغواتيمالا، وطارقا أبواب الشركات الكبرى متعددة الجنسيات العاملة هناك، جامعًا في ذلك بين أسلوب الأفلام الوثائقية وخصائص الصحافة الاستقصائية ومواضيع الإعلام البيئي السياحي، وكل ذلك ضمن إطار الأفلام التسجيلية الملتزمة، والتي يُعتبر المخرج من أهم وجوهها الجدد في فرنسا.

بدأت مسيرة *Alexis MARANT* الإخراجية الإحترافية سنة 1993، وقِوامها اليوم أكثر من عشرين فيلما تسجيليًا متنوعا حسب ما جاء في الصفحة التي خصصها موقع *IDMB* العالمي المتخصص في ترتيب الأفلام وتقييمها للمخرج، وتتميز أفلام *MARANT* العشرين باختلاف مواضيعها الشديد وتباينها الكبير، غير أنها تلتقي في مجملها في دفاعها المستميت وغير المشروط عن الإنسان البسيط، وحقوق الأفراد، وقضايا المجتمعات المكسورة البائسة، كما تشتهر أغلب أفلامه التسجيلية بأنها تتبع القصة التوثيقية وتعبر عن الفكرة التسجيلية من منظور شخصيات مميزة ومتباينة، قادها مصيرها إلى موضوع فيلمه وجمعته الصدفة البحتة بهم.

وبقي فقط التنويه إلى أن الفيلم محل التحليل يعدّ واحدًا من ثلاثة تجارب للمخرج حضرت فيها الجزائر كموضوع، لكنه الفيلم الوحيد المخصص حصرًا لها ولتقديم صورة السياحة فيها.

المبحث الثاني: التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة:

قبل الانطلاق في عملية التحليل التعييني والتضميني لكل مقطع من المقاطع التي اخترناها من فيلم "*L'Algerie- la mer retrouvée*" السياحي التسجيلي الفرنسي، فإنّ من المهم بمكمنٍ الإشارة إلى نقطةٍ بالغة الأهمية في هذا الفيلم، حيث أن "فكرته العامة" تحوم حول الساحل الجزائري ومناطقه السياحية، لكنها في نفس الوقت تأخذنا إلى "جولات جانبية" بعيدة عن

الساحل، مثل حي القصبة العتيق، والغابات والجبال، وبعض المتاحف وباقي الأمكنة السياحية المحتملة من غير تلك الواقعة على الساحل.

كما أنه من المهم التذكير مجددًا إلى كون الباحث قد قام بالاستغناء عن خطوة التقطيع التقني، والتي تضم شريطي الصوت والصورة وما يرافقهما منظمة في جدول، وذلك للأسباب التي تمّت الإشارة إليها بالتفصيل في الفصل التطبيقي السابق والخاص بتحليل الفيلم الأول، والتي من أهمها أنّ المقاربة البارثية، تعتمد في طورها الأول على مستوى تعييني بحت، فتقوم بوصف المقطع المُختار وصفًا كاملا شاملا، يُتَناول فيه كل شيء في المقطع محل التحليل من محتويات المشاهد والشخصيات الحاضرة فيها وطبيعة اللقطات والحوار والتعليق الصوتي والموسيقى التصويرية المرافقة، والتي أُضيف إليها في الدراسات البحثية اللاحقة عناصر أخرى بسيطة (لكنها مهمة) –اقتبست في أغلبها من جداول رونيه– مثل مدة اللقطة وحجمها وزاوية تصويرها، فبات من الشائع احتواء المستوى التعييني على وصفٍ تامٍ لمحتوى المشاهد بالإضافة إلى العناصر التقليدية الأخرى التي يضمّها التقطيع التقني من حركات كاميرا وزوايا تصويرٍ.

فمؤيدو هذا التيار، يرون بأنّ كلاً من المستوى التعييني لمقاربة رولان بارث السيميائية، والجداول الخاصة بالتقطيع التقني يشتركان في نفس الهدف، وهو وصف الحدث الذي يتناوله المقطع محلّ التحليل بطريقة وصفيةٍ كتابيةٍ، إنما يختلفان فقط في طريقة التعبير، فجداول التقطيع التقني تأخذ *طابعًا عمليًا* من خلال الوصف المُعتمِد على ملء خاناتٍ مقسمةٍ على شريطي الصوت والصورة والحوارات الدائرة وسطها، مع تحديد نوع اللقطات فيها وزوايا تصويرها، في حين أنّ المستوى التعييني يصف هو الآخر هذا المحتوى لكن بطريقة نثرية مباشرة يمتاز بها الأسلوب الوصفي المنتشر بشكل واسعٍ في الدراسات الإعلامية، بل إنّ هناك من ذهب أبعد من ذلك وقال أنّ محتوى جداول التقطيع التقني ومحتوى المستوى التعييني *هما وجهان لعملة واحدةٍ*، وأنهما تكرارٌ لا طائل منه في كثيرٍ من الأحيان، ويُشجع اليوم عديد الباحثين على الاستغناء عن جداول التقطيع التقني، مع أخذ مميزاتها (مدة اللقطة ونوعها وزاوية التقاطها وحركة الكاميرا المعبرة عنها) ودمجها مع محتوى التحليل التعييني، تلافياً

للتكرار أو الحشو المبتذل، واستغلالها في إثراء المستوى التضميني وتحليلاته وإعطاء قيمة للبحث من خلال النوعية، لا من خلال التكرار والحشو غير المفيد.

وعلى هذا الأساس، سنقوم بالبدء مباشرة في التحليل التعييني للمقاطع المختارة، مع محاولة الاستفادة من المعلومات التي يتيحها لنا التقطيع التقني، خاصةً في مجال زوايا التصوير، وحركات الكاميرا وأنواع القطات.

1- المستوى التعييني للمقطع الأول - المشهد الافتتاحي: سامية تستكشف جزر جابيباس بوهران

قبل بدء الفيلم، يقوم الراوي بتقديم لمحة عن العمل ومخلصاً حول أهم ما ينتظر المشاهد متابعته، عن طريق مقدمة تلخيصية قوامها خمسة دقائق من الزمن، يستعرض فيها فريق العمل أجواء وزمكان الفيلم التسجيلي وأهم شخوصه، ويقدم نبذة تشويقية للمتابعين دون حرق ولقطات قصيرة ومتتالية، وبنبرة صوتٍ حماسيةٍ خفيفة وموسيقى تصويرية إيقاعية، وكيف ينتقلون من شخصية إلى أخرى من شخوص العمل الأربع، مع لمحاتٍ عن أهم المواقع والمناطق الجغرافية السياحية الساحلية التي غطّاها هذا العمل التسجيلي السياحي.

إن لمثل هذه المُخلصات دورًا حيويا ومهما جدًا في جذب انتباه المشاهدين، فهي ليست فقط أداةً من لأجل تحفيزهم على امشاهدة، إنما ملخصا عما ينتظر المشاهدون رؤيته، خاصةً أولئك ممن لديهم فكرة مسبقة شائعة حول التسجيليات وبأنها مملة وثقيلة.

وبالعودة إلى هذا المقطع التشويقي الذي ينتهي عند الدقيقة الخامسة بمنظر سمائي مميز للساحل الجزائري من منطقة غير معلومة، تجمع بين البحر والرمال والجبال وبعض الاحراش بجملة قطعية، يقول فيها المعلق "إنها رحلة سياحية مذهلة بمناظرها في بلد أدار ظهره طويلا للبحر، وهاو اليوم يعود إليه"، ثم يظهر عنوان الفيلم التسجيلي السياحي على الشاشة باللون الأبيض مع لحظة صمتٍ (موسيقيٍّ وتعليقيٍّ)، اكتفى فيه المخرج فقط بمؤثرات صوتية تتمثل في صوت الموج والنوارس.

إن هذه الثواني الأخيرة من المحتوى التشويقي الذي حاول المخرج فيه تلخيص المادة الفيلمية التسجيلية السياحية التي سيقدمها تهمنا على المستوي السيميائي. ففي هذه الثواني الأخيرة (بين الدقيقة الخامسة والدقيقة الخامسة و3 ثواني)، فالملاحظة الأولى التي نأخذها عن هذه الثواني

الأخيرة التي تصور ساحلا جزائريا يجمع بين الجبال الصخرية والشواطئ الرملية ومياه البحر الأبيض المتوسط في منطقة عذراء لم تمسها يد الانسان بعد، وفي منطقة جغرافية غير محددة بدقة، هي في الحقيقة نفس اللقطة التي اعتمدها المخرج صورةً لمصلقة فيلمه (أنظر: تحليلا سميولوجيا مفصلا عن هذه اللقطة كملصقة للفيلم في العنصر الموالي الخاص بتحليل الملصقة).

أما الملاحظة الثانية، فكانت بالتعليق الذي أنهى به الراوي هذا المقطع التشويقي المشار إليها أعلاه، فهي جملة لا تعبر فقط عن الهدف الأساسي للفيلم، بل تحمل أيضا رسالة إدانة واضحة للجزائريين، وكيفية "خيانتهم" ساحلهم، وهجرانهم إياه وكذلك احتفاءً بعودتهم إليه وإعادة التعرف عليه.

أما الملاحظة الثالثة التي نُسجّلها، فهي حول "الصمت" الذي اعتمده المخرج، فالصمت وترك التعليق اصوتي والابتعاد عن الموسيقي التصويرية والاكتفاء بالأصوات الطبيعية فقط التي تعبر عن الساحل والبحر كصوت الأمواج وطيور النورس، إنما هي أداة تستعمل لإدخال المشاهدين إلى أجواء العمل وفكرته الرئيسية، وجعلهم يعيشون مع صناع العمل وينقلون احاسيس البحر إليهم، ويحضّرونه لما سيتابعونه ويشاهدونه.

وعن الملاحظة الرابعة والأخيرة التي تم تسجيلها عن الواني الأخيرة من هذا المقطع التخليصي، فتأتي حول كيفية انتقال كاميرا الدرون التي استخدمها المخرج في عددٍ محدودٍ من المشاهد التي ارتفعت وتقدمت أكثر من الشاطئ نحو عمق البحر، بلقطة كبيرة تُظهر منظرا عاما علويا يجمع بين زرقة السماء والبحر حصرًا (دون قوارب أو أفراد)، وقد يكون في ذلك رغبة من صناع العمل في دفع لمشاهدين إلى عدم ربط البحر سياحيا بنوع محدد من الاشطة أو اشتراط وجود البشر بالقرب منه.

أما عن المستوى التعييني للمشهد الافتتاحي الأول (وهو ما يهمنا في هذا المبحث)، فيبدأ عند الدقيقة الخامسة وعشر ثواني، بلقطةٍ قصيرة ومقربة لطريقٍ ضيّقٍ يبدو أنه معبّد حديثا يقول فيه المُعلّق بأن المكان خالٍ ومُقفرٍ تقريباً، يمتد على طول شاطئ بحري وجو صاف وربيعي خلال وقت مبكر من الفترة الصباحية، تليه لقطة ثانية كبيرة جدا من داخل السيارة التي تقطع هذا الطريق تقودها الغواصة سامية، وهي ترتدي قميصا صيفيا أبيض، حيث نميز في سامية ذراعا

قوية تنتهي بساعة يد تحمل طابعا رجوليا، وتقاسيم وجه حادة وبشوشة في نفس الوقت (تشبه مجمل الجزائريين في غلاظتهم الظاهرية وعنفوانهم الداخلي)، أين تم التركيز بلقطة كبيرة على ذراعها التي تمسك بالمقود، ومن النافذة خلفها نميز ساحل منطقة وهران حسب تعليق الراوي، ونميز كيف تنظر سامية نظرة خاطفة من النافذة لنفس المنظر وكأنها تشاركنا به، تليها لقطة ثالثة وكبيرة من أعلى الجرف الصخري المطل على بحر شديد الزرقة تم تصويرها بزاوية تصوير عادية، حيث يُبشّرنا الراوي بالمهمة الأولى التي ستخوضها سامية وفريق العمل ومن ورائهم المشاهدون، فيقول "سنكتشف معاً إحدى المناطق الأكثر غموضا في الساحل الجزائري"، "سنغوص في جزر حبيبياس" تجيب سامية سريعا عن اللغز، وتستكمل تعريفا مقتضبا للمنطقة وبصوت ناعم لكنه حازم وقطعي، وبلقطة مقربة جدا لوجهها، وهي تشير لتحمسها وتشارك المتابعين توقعاتها بوجود أنواعٍ نادرة من الأسماك والكائنات البحرية، مع تسجيلنا ملاحظة حول حديث سامية باللغة الفرنسية وتشرح فيه تحمسها عبر لقطةٍ كبيرة من داخل السيارة وهي تتقدم في الطريق,

وفي المشهد الموالي، نرى ومن خلال لقطة كبيرة وزاوية تصوير عادية منظرا لمرفأ صغير به قوراب صيد و/أو نزهة صغيرة، تطفو على بحر هادئ وجو ومشمس، مع صوت طيور النورس في شكل خلفية صوتية طبيعية، تليها لقطة مقربة لزملائها وأغلبهم رجال، وهم يستعدون للقيام بالغطس في جزر حابيبلاس السياحية في وهران، أثناء قيامهم بتجهيز معدّاتهم وهم يتبادلون مجاملات وأحاديث أخوية باللغة الفرنسية غالبا، ويرتدون جميعهم قمصانا بيضاء تحمل لوغو موحدًا ذو لون أزرق فاتح، ثم يأخذ المخرج لقطات وثائقية يسجل فيها انطباعات مرافقي سامية حول رحلتهم، وحول سامية نفسها، وحول المنطقة السياحية الساحلية التي هم فيها والتي يسعون لتعريف المشاهدين بها (وهو الأهم بالنسبة إلينا)، أين يسجل المخرج انطباعات بعض الشاب الحاضر والابتسامة تعلو وجوههم كشاهدي عيان على جمال وتنوع منطقة جزر حبيبلاس السياحية في وهران.

ثم، وبسلسلة لقطات تتراوح بين المقربة والكبيرة، نتابع فيها انطلاقة سامية وزملائها من الشاطئ نحو الجزر مرورا بالبحر الأبيض المتوسط، أين تُظهر لقطة مقربة سامية وهي تبدو

مستمتعة بالهواء البحري، وأخرى جالسةً ترتدي نظارات شمسية ومن خلفها البحر والسماء صافيين، تليها لقطة لدلافين صغيرة يسبح مع قارب سامية وتعليق شاعري مميز من الملعق، مع الاكتفاء بصوت البحر وضحكات فريق الغطس كمؤثرات سمعية والاستغناء الكليّ عن الموسيقى التصويرية.

لكن، ومع الاقتراب من الجزر السياحية تبأد موسيقى تصويرية مميزة بآلة البيانو ذات طابع دراماتيكي ترافقها سلسلة مشاهد سمائية وأرضية قصيرة وبزوايا تصوير بانورامية ولقطات كبيرة في مجملها، تُصور الجزر وموقعها وتنوعها الايكولوجي وجمالها السياحي، ثم لقطات أطول بقليل تُظهر جمال المنطقة وتنوعها البيئي والحيواني وعددها الإجمالي أحد عشر لقطةً.

لتبدأ بعدها الكاميرا في الانتقال من المشاهد الطبيعية الصامتة ذات اللمسة الجمالية، نحو الغطاسة سامية وفريقها، فترصد لنا ومن خلال سبع لقطات، أولها مع أحد خبراء الأسماك النادرة الذي يشرح للمشاهدين بمعلومات كافية (وهي من الأدوار الأساسية للأفلام التسجيلية) التنوع البيولوجي الحيواني والنباتي البحري الذي تمتلكه جزر حبيبلاس السياحية، وأخرها لقطةٌ لمرافقها وهي يسعى لنقلنا إلأى تاريخ المنطقة وسحرها.

يبقى بعدها الفيلم مكملا دائما مع الأسلوب القصصي الذي يتبعه المخرج في أفلامه التسجيلية، حيث ينطلق القارب الصغير من شاطئ وهران نحو الجزر وراكبوه يرتدون بزّات الغطس، ومتخلّين عن قمصانهم البيضاء، ويبدو الحماس واضحا عليهم خاصة على القائدة سامية من خلال لقطات ثابتة وقريبة في مجملها، ترافقها تعليقات وصفية مميزة من الراوي، تسعى لأن تنقل المشاهدين إلى عمق الرحلة السياحية الاستكشافية التعليمية ونقل شهادات الخبراء المرافقين لها، وتقديمهم لمعلومات مكثفة، والتي تعتبر من ضمن الوظائف التقليدية للتسجيليات، وذلك عبر لقطات مقربة لوجوههم، وكبيرة في تلك التي تركز على ظهور الساحل وجماله من خلفهم.

لنصل لاحقا إلى مرحلة الغطس، وفي هذه المشاهد، تنتقل الكاميرا من فوق السطح البحر إلى ما تحت السطح، لتختلف هنا القصة تماما، فتُسجل الكاميرا لنا وبشكل وثائقي عالمًا بحريا متكاملا من نباتات وأسماك مميزة، مع توظيف موسيقى تصويرية تُعبّر عن الانبهار والإعجاب، مع ترك أصوات فقاعات الأوكسجين التي تصدرها سامية ومن معها كخلفية صوتية، وبطبيعة

الحال يوجد شرحٌ وافٍ من الراوي لما تعرضه هذه اللقطات المبهرة عما تخفيه هذه المنطقة الساحلية.

لينتهي المقطع الأول بخروج سامية وفريقها إلى السطح، واستعدادهم العودة إلى وهران، حيث تعطي سامية انطباعات شخصية إيجابية وعاطفية عما شاهدته ضمن المتطلبات التقليدية لهكذا نوعٍ من الأفلام، ثم ينطلق مركبهم عائدا، في حين تُظهر لنا خلفية المشهد الشمس وهي في وقت مغيبها إيذانا بانتهاء يومهم الطويل، وتحضيرًا للانتقال إلى المقطع الموالي ومع شخصية مختلفة تماما عن سامية.

ونلاحظ أن هذا المقطع جاء بما يشبه القصة، حيث نتابع افعال سامية، ومن ورائها نتعرف على بيئتها، قبل الوصول إلى الهدف الأكبر وهو التعرف على الجزائر

المستوى التضميني للمقطع الأول:

يبدأ هذا المقطع بلقطة قريبة تُصوّر سامية أثناء احتفائها بزيارتها المرتقبة لجزر حبيبلاس السياحية المميزة في خليج وهران، وهي في سيارتها وفي جوّ ذو إضاءة نهارية طبيعية، وفي أجواء ربيعية صافية مرحة، ورغم معرفتنا – كمشاهدين – من كلامها أنها ستلتقي مع فريقها لكن من دون رؤيتنا لوجوههم، والهدف من وراء ذلك كان دفع المتلقين عبر الكاميرا للتركيز على وجه سامية ذو الابتسامة العريضة والحميمية العالية التي تمنحها لكل من يخاطبها.

فالهدف الفنيّ من هذه اللقطات إذا، هو جعلنا نركّز أفضل مع سامية ونتعرف عليها أكثر وعلى أسلوب عيشها، ونأخذ فكرة مباشرة عن مستواها وعن سنها والاقتراب أكثر من السعادة التي تعيشها، والحب الذي تحيط بها الطبيعة، والساحل، والأجواء السياحية المميزة التي تختبرها (ويختبرها المشاهدون معها، والذين قد يتشكلّ لديهم الحافز للقيام بنفس الفعل وفي نفس المكان)، خاصةً أننا في نفس الوقت الذي نتعرّف فيه على سامية من خلال قميصها الأبيض الذي يدل على الانفتاح على الحياة والصفاء والنقاء، وتسريحة شعرها الفوضوية التي تحيلنا إلى اسلوبٍ جريء لكنه مضبوط ومحدود في نفس الوقت، مع ابتسامة عريضة وصادقة تحيلنا إلى عيش

سامية في عالم رحب وواسع، كما ان اللقطات المقربة لوجه سامية تُظهر في نفس الوقت خلفيةً زجاجيةً من سيارتها مُطلةً على بحر صافٍ وسماءٍ مدهشة وغابة باكملها ، تلك الخلفية الصافية تُظهر لنا شفافية سامية المرأة/ الجزائر البلد، وصدقها مع نسفسها وتفتحّها على العالم بأسره، عالمٌ عبّرت عنه المساحات المفتوحة خلفها، وأن سامية ومن خلال اللقطة الخاصة بقطعها الطريق تجلس الآن في مواجهة هذا العالم وفي اقتحامه والتعرف على معالمه السياحية المجهولة (جزر حبيبلاس نموذجا) من خلال تعمّد المخرج تصوير المشاهد الطبيعية السياحية خلف سامية وهي تقود سيارتها، وهي الأمور التي ركّزت عليها هذه اللقطة الطويلة نسبيًا والتي كنا فيها أيضا نتسمع لأصوات طبيعية دافئة وغنية، التي تظهرى حبا وتقديرا كبيرين للطبيعية والسياحة والساحل، يُضاف إليها الموسيقى الهادئة التي تحيلنا الى حالة استرخاء وحميمية ودفء إنساني كبير.

لقد جاء هذا المشهد ليعلمنا بأن اكثر المناطق السياحية جمالا هي تلك غير المعروفة والمجهولة (كما هو الشأن لجزر حبيبلاس وللجزائر عموماً)، وأنا على كل واحد أن يحاول التعرف عليها (بنفسس الطريقة التي يسعى بها للتعرف على الاشخاص المثيرين للاهتمام من أمثال سامية، كما أن المشهد الافتتاحي وبلقطاته المقربة سمح لنا بالتعرف على أكثر على سامية وأخذ فكرة عامةٍ (وطيبةٍ) عنها، خاصة أنه قد تمّ بداية استخدام لقطة نصف مقربة لوجه سامية يظهر فيها وجهها كاملاً، والتي كان هدفها إظهار تفاصيل الشخصية الداخلية والخارجية وتقريبها للمشاهد وجعله يتعرف أكثر على هذه المرأة خاصة مع استخداماها لتعابير وجه متعددة، بدايةً من الابتسامة العريضة الدالة على سعادتها لاكتشاف المنطقة ثم تعبير المفاجأة لحصولها على فرصة الغطس وتحقيق شغفها بالوصول إلى هذه المنطقة الساحلية المميزة، وكذا تعابير الامتنان لحضور فريقها والالتقاء معهم بعد غياب طويل، (مع وجود لقطات نصف مقربة أخرى تمّ استخدامها –بشكل سريع– للتعرف على باقي كلقطات تعريفية هدفها تقديم ابطال العمل للمتلقي.

مع بدء اللقطة المقربة التالية، وبزواية تصوير من خلال حركة دولي إن، تظهر فيها سامية تقوم بالتحضيرات والإحماءات الأولية صباحا بعد قطعها طريقا مُعبّدا داخل حدود ساحل وهران غير المأهول، ثم ل"قطة الجزء الكبير" قصيرة تظهر دخول سامية إلى ما يشبه مساحة غابية ونلاحظ معها زيادة حماسها، لتبدأ مباشرة لقطة قصيرة لسامية وهي تهرول تقريبا وبعزم كبير، وصولا الى لقطة مقربة بحركة دوللي ان من الكاميرا لدخول سامية إلى المنطقة مجددا واختلاطها مع فريقها.

إن الهدف من التركيز على "كيفية" قطع سامية لذلك الطريق المقفر الاجتنابي البعيد عن منطقة وهران الحضرية وتقريب الكاميرا لتعابير وجهها القوية والعازمة كان إبراز الدخول القوي لسامية إلى عمق الفعل السياحي الساحلي الإيكولجي وانغماسها فيه، وقد اشتمل هذا المشهد على عدة اسقاطات على عدّة عوالم، بداية بدخول سامية (المرأة/الأنثى/النسوية/الإكولجية/القوية/ الجزائرية) إلى عالم الرياضة الغطس المحسوبة غالبا على الرجال، وتشجيعها الاعتناء بالذات، وكذا دخولها القوي والواثق إلى "مؤسسة" رجالية بامتياز مثل عالم الكشوفات السياحية والحياة البيئية البحرية الغامضة، والأهم من هذا هو دخولها الواثق الجريء إلى الحياة وتفتّحها عليها وعلى العالم بأسره ومخالطتها الآخر بعيدا عن ثنائية "الجندر/المكانة"، مادام هذا الآخر يشاركها نفس شغفها وقناعاتها.

في نفس الوقت، فإنه من المهم بمكمن الحدث عن الأجواء التي ظهرت في هذا المقطع، أين تم تقديم المشهد في جو ربيعي صباحي صافٍ نسبيا بشكلٍ يشير إلى جمال المنطقة وملائمتها للفعل السياحي، (خاصةً أن فريق العمل تعمّد عدم إعطاء تفاصيل عن توقيت وتاريخ تصوير رحلة سامية، من أجل خلق انطباعٍ بأن المنطقة مناسبة للفعل السياحي والاكتشافي طوال السنة)، وخلق صورة ذهنية ملخصها أنّ الحياة "يمكن" أن تكون وردية وجميلة، خاصة مع الملابس الفاتحة التي كان يرتديها أغلب الحاضرين معها، وعبّروا عن فرحهم بـــ"المكان" السياحي وجماله وضرورة "إعادة اكتشافه" من خلال أصواتهم ونبراتها وضحكاتهم وضجيجهم.

فوتوغرام رقم 14، يظهر منارة جزر حابيباس في منطقة وهران، أعلى منارة في الولاية

ومع بدء سامة وفريقها الانسحاب التدريجي من عالم المدينة الصاخب المكتظ الى منطقة حبيبلاس السياحية وهي المكان الهادئ نسبياً، أين تقلّ أعداد الناس (أو تنعدم) وفيها نلاحظ زادة حماس سامية مع توظيف حركة عكس غطسية للكاميرا، ثم لقطة موالية لهم ينطلقون في الزورق ولقطة ثالثة وهي مسترخية ومستمتعة بالأجواء السياحية الهادئة التي توفرها المنطقة لها.

إنّ هذه اللقطات الثلاث حول تسارع حماس سامية مقابل تناقص عدد الأشخاص من حولها تمثل في الحقيقة إسقاطا مباشرا على هدف الفعل السياحي، واختيار الوجهة المقبلة، فينتقل الفرد من كونه يعيش حياته بشكل طبيعي وسط الناس ويتعايش معهم حتى في برودهم وعزلتهم ويسايرهم ويكون شخصا طبيعيا واجتماعيا إلى حد بعيد، لكن ومع الوصول إلى مناطق سياحية جديدة مختلفة وبعيدة (وساحلية في حالتنا هذه) يجنح السائح–الزائر لأن يقلّ تفاعله وانخراطه مع الناس، ويميل نحو الانعزال الشديد من أجل الراحة وتغيير الأجواء والابتعاد عن نمط حياه اليومي، وهو ما ظهر في تزايد سرعة سيارة سامية وهي تقطع الطريق وابتعادها عن

الضوضاء والناس، والابتعاد الكلي (والمؤقت) عن همومه وفقدانه الشعور بعنصري الزمان والمكان المعتادين، مع تركيز كبير من المخرج على زرقة الماء والسماء وتلوّنهما بلون فاتحٍ دلالة على الراحة والاسترخاء، حيادي وهي المساحات الزرقاء التي اختزلت جزءاً كبيرًا من كادر الشاشة.

في وقت لاحقٍ، تمّت الاستعانة بلقطات قريبة قصيرةٍ ومتتالية لمشاهد سياحية فوق السطح وتحته، مع تركيز واضح على ما تحته (أسماك نادرة وشعب مرجانية ونباتات بحرية)، والتي ظهر فيها جسد سامية ومرافقيها كاملا (وبعيداً) وتُحيط بها آلاف الكائنات البحرية النادرة (حسب تعليق الراوي)، وأمّا دلاليًا، فكان ظهور سامية كاملةً كمحاولة لإظهار أن هذه الجزائر السياحية المجهولة الغامضة غير المكتشفة في البداية تجعله يحس بالانعزال والوحدة وبأنه غريب ووحيد، في حين أن ما هو محاط به من كائنات وشعب مرجانية ونباتات نادرة تجعله يحس بالألفة والانبهار والتعلق بما تملكه الجزائر فوق السطح وتحته من مقومات سياحية.

أما عن تركيز الكاميرا عن النور الذي يدخل من فوق السطح إلى أعماق البحر في منطقة حابيبلاس فكانت إسقاطًا على المستقبل السياحي لهذا البلد غير المعروف سياحياً، وأداة تعبيرٍ عن وجود أُفقٍ واعد له (متى ما تمّ استغلاله جيدا والتعريف والتسويق له وتسليط ضوء عليه يشبه ضوء الشمس الذي نفد إلى البحر المظلم وساعد الغطاسين في إكتشاف ما هو خفي عنهم، وانبهارهم به، وهو الانبهار الذي تمّ التعبير عنه من خلال التركيز على فقاعات الأوكسيجين التي كانت تتصاعد كلما وجد الغطاسون/السائحون أشياء جديدة غير متوقعة في قعر البحر، وقد ظهرت هذه الفكرة مع تزايد أنفاس سامية ومن معها وزيادة سرعتها وتزايد وتيرة الموسيقى التصويرية المُصاحبة للمشهد.

فوتورغام رقم 15، يظهر التنوع الإيكولجي النادر في قاع جزر حابيباس، مع إنارة طبيعية له

ومن ثمة عودة سامية التدريجية الى السطح واغرورار عينيها بالدموع، واستعدادها العودة إلى ساحل وهران وعودة الظهور التدريجي للناس من حولها، وصولا إلى عودتها (وفريقها) إلى نقطة الانطلاق، والتي جاءت دلالة على أن السائح ومع عودته إلى بيئته ومدينته للاختلاط بالغير سيعود بحالة من الصفاء والذكريات المختلفة التي توفرها له الجزائر السياحية غير المعروفة، وبشكل أكبر ساحلها وأعماقه التي هي محور الفكرة الرئيسية لهذا الفيلم التسجيلي السياحي الفرنسي، وهي الفكرة التي تمّ التعبير عنها بحركة الدولي إن للمرة الثانية بعودة سامية إلى اليابسة ودخولها الثاني إليها بقوة وأمل، قبل أن تتوقف سامية ويظهر وجهها بلقطة مقربة أثناء حديثها عن اكتشافها (وإعادة اكتشافها) للساحل السياحي الجزائري وما يمكنه أن يقدمه من تجربة مختلفة ومميزة وجديدة للسائح المحلي أو الأجنبي، وهي اللقطة المقربة التي كان الهدف منها إظهار تعابير وجه سامية وانطباعتها عن هذه التجربة.

مع التنويه أن هذه الانطباعات الإيجابية التي قدمتها سامية تمّ دعمها بحركة سمائية دائرية من الكاميرا، حين دارت الكاميرا حول المنطقة وأظهرت جمالها وثرائها الكبيرين، وأمّا الحركة المتسارعة لدوران الكاميرا فجاءت كدلالة على تسارع وتضارب مشاعر سامية وإحساسها

المختلفة بهذه التجربة الحسية محاولة نقلها للمشاهدين الذين قد يكونون سوّاحا محتملين مستقبلا، وتعبيرتً عن الحالة النفسية لكل شخص يخوض هذه الجولة السياحية الساحلية المميزة تحت السطح أو فوقه في منطقة جزر حابيلاس السياحية غير المعروفة في وهران، وهي الفكرة الحسية التي تمّ دعمها أكثر من خلال قطع المخرج للصوت بشكل تامٍ وتوظيفه صمتاً تاماً يرافقه حسيس خفيف يشبه صوت اوراق الأشجار، وكذا موج البحر وأصوات النوارس، مع تعمّد إظهار تعابير الارتياح والفخر والامتنان والسعادة على وجه سامية، تُضاف إليها النظرات الواثقة والتي تظهر عليها ايضا بعض اللمعة الخاصة بالدموع بسبب التأثّر، وهي المشاعر المتضاربة التي "قد" تنتاب كل من يزور الجزائر السياحية السياحية غير المعروفة كثيراً، خاصة في الدقائق الأولى لوصوله، كما أنّ الصمت وقطع الصوت كمؤثر سمعي كان له الأثر البالغ في إبراز حالة الانعزال النفي يحس بها كل يزور هذه المنطقة الهادئة البعيدة العذراء التي فضّل المخرج بدء فيلمه بها لشدّ انتباه المشاهدين، كما أن عملية الانتقال من اللون الابيض الذي كانت ترتديه سامية نحو اللون الأسود حمل إشارة عميقة عن حالة الرهبة التي يعيشها كل سائح زائر غطّاس يغطس لأول مرة تحت سطح الماء (ويغطس أيضا إلى الجزائر السياحية غير المعروفة)، وهي حالة تشبه فجوة سوداء عميقة لا قرار لها يبني من خلالها ذكريات مميزة ومختلفة قد لا تكون متاحة له في وجهات أخرى معروفة أكثر وبالتالي متوقعة بالنسبة له.

فوتوغرام رقم 16، يصور بحركة سمائية دائرية، منطقة حابيباس السياحية الساحلية العذراء بوهران

أنهى الراوي تعليقه على هذا المقطع، بالتنويه بجمال المكان، وبكونه يستحق الزيارة والاكتشاف، ونوّه بتوعه الشديد وتميزه فوق السطح وتحته، وفي ذلك دعوة غير مباشرة لزيارة المكان والقيام بفعل سياحي ساحلي مختلف.

ختاما، بقي لنا فقط التنويه لكون سامية ما هي في الحقيقة سوى إسقاط على الجزائر، وصورة الجزائر تمثلت في هذه المرأة بقوتها وعزمها وتقاسيم وجهها القوية وعاطفتها وحماسها، ما عودة سامية إلى الساحل السياحي سوى تعبير عن عودة الجزائر نفسها إلى ساحلها والفعل السياحي المرافق له، وإعادة اكتشافه والارتباط به.

إنّ سامية بقوتها وعنفوانها وغلاظتها وغموضها وجرأتها وبساطتها هي في الحقيقة "تمثيل بشري" للجزائر، وإسقاط لـــ"بعض" صفات الجزائر على واحدة من نسائه.

المستوى التعييني للمقطع الثاني: الحياة الفنية و الليلية الساحلية للجزائر.

يبدأ هذا المقطع الطويل نسبيًا (مدّته ستة دقائق تقريبا) بتعريفنا بالشخص التالي الذي سيرصد المخرج من خلاله الواقع السياحي الساحلي الجزائري، وهو مغني الراي الشاب محمد بن شنات، ابن الفنان الكبير الهواري بن شنات، والذي تحوّلت أغنيته الضاربة "الواي واي" سنة 2015 (وهي نفس سنة إنجاز هذا الفيلم التسجيلي السياحي الفرنسي) إلى ظاهرة حقيقية، ومعضلة أخلاقية عند البعض بسبب الإيحاءات التي يقوم بها القاصرون أثناء رقصهم عليها، ووصلت أغنيته هذه إلى منابر المساجد وساحات المحاكم وصفحات الجرائد، بل إنّ وزيرة التربية الوطنية آنذاك نورية بن غبريت هددت بطرد كل تلميذ يقوم بالرقص عليها في ساحات المتوسطات أو الثانويات.

أين صوّر المخرج بدايةً بلقطة عامة وبزاوية تصوير عكس غطسية شاطئاً شعبياً مكتظاً يدبّ بالحياة والألوان، لتنتقل بعدها الكاميرا إلى سلسلة لقطات قصيرة وقريبة تُظهر بن شنات متنقلاً على شاطئ كاستيل في ولاية وهران في الفترة الصباحية وهو يلتقط صورا مع المعجبين والمعجبات ويتحدث معهم، ورصدت الكاميرا آراء بعض الفتيات والشباب الحاضرين معه حوله

وحوله الموسيقى التي يقدمها، ونميّز في هذه اللقطات مجموعة فتيات مراهقات بملابس بحرٍ، وشبابا يافعا يحيطون به (وبهنّ)، ثم نرى مجموعة من الأنشطة السياحية الشاطئية التقليدية عبر لقطات قريبة وبزوايا تصوير عادية، مثل السباحة ولعب كرة المضرب، وركوب الدراجات المائية وغيرها، ونميّز عبر لقطاتٍ سريعة جدًا أشخاصًا محافظين وآخرين متفتحين (من خلال ملابسهم التي يرتدونها على الشاطئ)، ويعلق الرواي على ذلك قائلا: "تاريخياً، إنها الولاية الأكثر ليبرالية في الجزائر"، ويسعى لأن يفسر ذلك من خلال مجموعة مشاهد سمائية وبزوايا تصوير بانورامية لمدينة وهران من السماء وأهم معالمها، مع توظيف موسيقى تصويرية محلية خاصة بالولاية، حيث تكفّل الراوي بقص جزء من تاريخ هذه الولاية (ضمن متطلبات الوظائف التقليدية للأفلام التسجيلية)، مثل سيدي الهواري، مبتى الأوبرا، كاتدرائية السيدة وغيرها.

لينتقل المقطع بعدها إلى مشاهد مختلفة كليا، مع انتقال الأجواء الزمانية إلى ما بعد وقت المغيب، والخروج من الشاطئ نحو ساحة مفتوحةٍ وسط مدينة وهران، فيظهر لنا مجموعة من الحاضرين أغلبهم من الشباب، وجميع الفتيات الحاضرات غير محجبات، في حين يستعد محمد بن شنات لاعتلاء الركح مع حلول الظلام لتقديم وصلةٍ غنائيةٍ، لتنقل لنا بعدها الكاميرا الأجواء الاحتفالية وبزوايا تصوير مختلفة، وسط رقصات الحاضرين وتفاعلهم، وذلك إلى غاية الساعات الأولى من الصباح.

ينتهي هذا المقطع بمشاهد جملة للفنان الشاب مع صديقيه في معلم "سانتا كروز السياحي" في وهران والمطّل على الساحل (وهو غرض هذا الفيلم)، ويعطي الفنان رأيه في الحرية، في الفرص الضائعة، في مستقبل الفن، والأهم رأيه عن ضرورة تطوير الفعل السياحي من بوابة الموسيقى والحياة الليلية، ومنح الفرص للشباب وفتح آفاق جديدة أمامهم، واستغلال الفرص غير المحدودة التي تمنحها سواحل الجزائر لترقية الفعل السياحي المحل.

المستوى التضميني التحليلي للمقطع الثاني:

يبدأ المشهد بلقطة مقربة لمحمد بن شنات أثناء مروره بشاطئ كاستيل في مدينته وهران، وهي لقطةٌ هدفها الأول كان إعطائنا نظرةً عامة ومكثفة عن الحياة العامة في هذه المدينة الساحلية الساحلية من خلال اختيار شاطئ عام لتحقيق هذه المهمة، والحكم عليها بأنها مدينة كبيرة ومميزة ومتنوعة، وبناء صورة ذهنية بشأن ذلك، وأن حياتها وحياة سكانها متفتحة ومختلفة وبعيدة عن تلك المرسومة عن الجزائريين (وهو ما يفسر بشكل ما أسباب اختيار مدينة وهران لتحقيق وبناء الصورة الذهنية المنشودة عن الفعل السياحي الساحلي الجزائري)، مع عدم تسجيلنا ابتعاداً كليا عن الذاتية أو العواطف أو الأحكام المسبقة في اختيار هذه المدينة وهذا الشاطئ تحديداً.

إن ربطاً بين هذا المقطع والمقطع الذي قمنا باختياره وتحليله أولا الخاص بزيارة سامية إلى جزر حابيباس السياحية، يُوضّح لنا وجهتي نظر مختلفتين ومتناقضتين لكنهما متقاربتين، ويظهر ذلك من خلال الواجهة الطبيعية الخلفية التي كانت خلف سامية والتي كان يغيب عنها البشر، من أجل إعطائنا إيحاءً بأن الباحثين عن الاسترخاء والابتعاد عن الصخب يجدون ضالتهم كما هو الشأن لمن يريدون الاختلاط وعيش تجربة سياحية صاخبة على الشاطئ أو الحفلات الموسيقية الشبابية ليلا، فسامية والشاب محمد كلاهما وجهٌ من أوجه الجزائر السياحية المختلفة، فالسائح يستطيع تجربة عالمين سياحيين اثنين مختلفين، عالم الهدوء ممثلا في الجزر البعيدة غير المعروفة، وعالم ثانٍ مليءٌ بالحياة والحيوية والاختلاط مع الغير.

إنّ ملابس الشاب محمد ومن معه وألوانها وتنسيقاتها وجهت رسالةً مفادها انهم جيلٌ حيويٌّ محبٌّ للطبيعة والحياة والحرية، والرغبة في التطور والازدهار، وابتعادهم عن الملابس السوداء والرمادية التي هي ألوانٌ تشير إلى الحياد والجمود والجديّة، فالملابس في الأخير ما هي إلا "تعبير عن موقف" (a statmenet) كما سبق وأن فصّلنا في ذلك في التحليل السميولجي المقدم عن الفيلم التسجيلي الأول.

كما لا يفوتنا الحديث عن لغة الجسد التي اعتمدها الفنان محمد بن شنات (أو التي فضّل المخرج تقديمه من خلالها، سواءً من خلال اللقطات المقربة له اثناء وقوفه مع المعجبين على الشاطئ أو أثناء اعتلائه المسرح والجماهير من تحته، أو من خلال الحديث عن أفكاره وآرائه أثناء وقوفه في معلم سانتا كروز السياحي المطل على الساحل الوهراني، حيث لم يظهر عليه أيّ قلق أثناء حديثه مع الغرباء بل قدّم نفسه بصورة الشاب الواثق الجريء القيادي، وهي الفكرة التي دعمتها نبرات صوت محمد بن شنات الخافضة لكن الحازمة، كما أن اللقطة المقربة التي جمعت محمد مع مرافقيه في منطقة سانتا كروز السياحية هو جالسٌ ومرافقيه واقفين أوحت لنا بوجود سلطة معينة امتلكها محمد عليهما، حين ظهر مسترخيا وواثقا مقابل وقوف مرافقيه وإحالتنا إلى حالة التحرر والقوة التي يعيشها ويحاول نقلها للشباب الذي يتابعه.

كما أنّ وقوف محمد أثناء إحيائه حفلته في مستوى بصري أعلى من المشاهدين (عكس جلوسه في المعلم السياحي) جعلته يظهر في موقع قوة وكصاحب "حق معنوي" في فهم كل ما يريده الشباب ويقدمه لهم عبر أغانيه وأسلوب حياته، ويعبر عن واقعهم وأحلامهم ورغباتهم، وهو الواقع الذي يبدو أنه يربك شباب الجزائر اليوم ويضعهم مباشرة أمام الأسئلة الحتمية حول الأداء المتقهقر لهم وتغييبهم عن ساحات النقاش العامة إن في المجال السياسي أو الاقتصادي أو القيادي، والآثار المدمرة لذلك على هذه الفئة التوّاقة للتغيير والتعبير عن ذاتها، وهو ما "يحرج" بشكل ما كلّ شاب وشابة من أقران محمد بن شنات (24 سنة وقت تصوير الفيلم التسجيلي)، ويضعهم أمام المواجهة المحتومة عما يجب فعله، وهي المواجهة التي يبدو أن محمد بن شنات قد فهمها جيدا، فلم يكتفي بالتعبير عنها بموسيقاه بل مخاطبته للشباب كـــ "صديق"، وجلوسه معهم على نفس المقعد غالباً، ما أعطانا إيحاءً سيميولجيا بأنهما أصبحا على نفس المستوى وبنفس القدر من القيمة، ليبدأ الشاب بالحديث إليه والاعتراف له بما يحدث معهم من مشاكل صحية حسب ما أخبر به الفنان للكاميرا، وهنا نستخلص صورة أخرى من تأثير الفن ليس على الفعل السياحي فقط بل كذلك على الفعل "الإنساني"، أين نجح المخرج من خلال الأسلوب الذي اتبعه في كسر صورة نمطية عن الشباب الجزائري في كونه متحفظا للغاية على وضعه

الشخصي والعاطفي والعائلي، بل ويسعى جاهدا لإخفائه وابقاء رغباته وطموحاته وآماله سراً (وإن كان ذلك على مضض غالباً).

كما أن ردة فعل محمد على ما ينقله الشباب له من آمال توحي بعدم التوقع واللاتصديق واللااستيعاب الفوري للوضع الجديد الذي يعيشه الشاب الجزائري وأحلامه الكبيرة ووعيهم الشديد بكل ما يحيط بهم سياسيًا واقتصادياً واجتماعيًا (وسياحيًا بطبيعة الحال)، التي " قد" تبدو أكبر منه أو من مستواه، رغم أن محمد بن شنات نفسه ينتمي إلى نفس شريحتهم العمرية، وهو أمرٌ يبدو متوقعا ومنطقيا في مثل هذه المواقف خاصة مع قلة "الفضاءات العامة" التي تسمح لهم مثل هذه المواضيع وبهذه الجرأة وبعيدًا عن أي رقابة أو ضغط مسبق (ضمن شروط التعبير عن الذات حسب *مسلمات نظرية الفضاء العام التي وضعها الألماني يورغن هابرماس*)، اللهم إلا إذا استثنينا من ذلك الفضاء العام الافتراضي الذي يجمح فيه كثيرون للتعبير عن ذواتهم وأفكارهم المختلفة عبر حسابات غير حقيقية وضمن حدود رقابية ذاتية (*وقد فصّل الباحث الإسباني دارن بارني في كتابه "المجتمع الشبكي" حول موضوع الهويات الزائفة*).

وقد كان صناع العمل غير مباشرين حين تركوا للمتلقي القابلية على فهم واكتشاف تاثير الكبت والتضييق على الجزائريين عموما والشباب منهم خصوصا على الفعل السياحي، وتقبل الاخر واستقبال الأجانب، وفضّلوا التعبير عن هذه الفكرة تلميحاً لا تصريحاً.

إن محمد بن شنات، هو وجه آخر للجزائر السياحية، المختلفة، الشابة الجريئة الواثقة الحيوية، المحبة للحياة والمتفتحة عليها، والباحثة عن مكان لها في الخارطة السياحية العالمية التي تتقهقر فيها الوجهات السياحية المنغلقة المحافظة على حسساب الوجهات المتفتحة التي تتقبل الآخر وتحترمه.

المستوى التعييني للمقطع الثالث: التراثين المادي واللامادي للجزائر الساحلية السياحية

يمكن القول أنّ هذا المقطع الطويل جدًا هو في الحقيقة عبارة عن ثلاثة مقاطع (أو قصصٍ) مترابطة مع بعضها البعض ارتباطًا وثيقاً، وتجمع بينها شخصيتا أبدال وفطيمة، وفيما يلي شرح وافٍ لذلك:

حيث يبدأ هذا المقطع بتعريفنا ببطلي هذا المقطع، وهما "جامع التراث المطبخي الجزائري" الشيف أبدال، الذي بدأ مشروعًا جديدًا وطموحاً لحصر وضبط التراث المادي للمطبخ الجزائري في شقه المتعلق بالمأكولات والوصفات البحرية من جهة، والسيدة فطيمة، قائدة سفينة الصيد التي تُوفّر وتصطاد الأسماك والفواكه البحرية التي تُعتبر المادة الأولية لمثل هذه الأطباق التي يحاول أبدال حفظها من جهة أخرى، وقد تمّ تقديم هذا المقطع بشكلٍ حكائيٍّ قِوامه ثلاثة قصص (أو مقاطع قصيرة)، أما القصة الأولى، –ومن خلال أربع وعشرين لقطةً مقربةً وقصيرة– نتابع نزول أبدال إلى سوق الأسماك والفواكه البحرية ذي الطابع الشعبي وسط مدينة وهران، وانتفائه بعناية شديدة لمكونات وصفته، مع حرصه إعطاء تأريخيةٍ مُوسّعة عن أشهر الأطباق البحرية التي يسعى لجمعها وحفظها، وحديثه كذلك عن التأثير المغربي الإسباني على المطبخ المحلي الساحلي، وعن قدرة هذا التراث المادي للمنطقة (المطبخ الجزائري) على الوصول إلى العالمية والتحوّل إلى مصدر جذب سياحي للزوار الأجانب، والملاحظ وفي هذا الجزء الأول من المقطع (أو القصة الأولى منه) أنّ صوت المعلق غاب، وترك المخرج المهمة للشيف أبدال راوياً وقاصًا وخبيرًا وشاهد عيان في نفس الوقت، ينقل لنا تجربته ومشروعه الطموح في حفظ التراث المادي للمنطقة، مع تركيز الكاميرا وبزوايا تصوير عادية في مجملها وعبر لقطات مقربة أو نصف مقربة على الناس البسطاء في حياتهم اليومية، من تُجّارٍ ومتسوقين شباباً وشاباتٍ، وبطبيعة الحال سجّلنا حضورا كبيرا في الخلفية للبحر والحديث عن نسيمه وهوائه العليل، وعلاقة الفرد الجزائري "المتجددة" به بعد قطيعة وكذلك بالطعام الآتي منه بعد سنوات طويلة قلّت فيه المأكولات البحرية (أو غابت) عن مائدة الجزائريين.

تبدأ القصة الثانية من هذا المقطع بلقطاتٍ سمائية وبزوايا تصوير بانورامية، اعتمد فيها المخرج على العرض البطيء واللقطات العامة لتصوير الجانب العمراني لمدينة وهران المطل على الساحل، وصوّره المخرج بطريقة تحمل طابعا ترويجيا تسويقيا، بدءاً من الأحياء الشعبية وأسقفها الملونة، وانتهاءً بميناء الصيد الصغير وقوارب النزهة المركونة فيه، مع توظيف المخرج موسيقى تصويرية مناسبة ومعبرة عن التراث اللامادي والتنوع الموسيقي للجزائر، واسترسل الراوي في التعريف بتاريخ المنطقة وجمالها العمراني التاريخي وتعددها الثقافي.

لتنزل بعدها الكاميرا إلى الأرض في ميناء الصيد الصغير، وبسلسلة لقطاتٍ مقرّبة وبزوايا تصوير عادية يصل أبدال إلى الميناء للقيام برحلة صيد روتينية مع مضيفته فطيمة، حيث نلمح خيّاطي الشباك قعوداً على الرصيف وبحارةً شباباً وكهولا يستعدّون للخروج للصيد، كما نلاحظ أن هذه اللقطات من الميناء يغلب عليها اللونان الأبيض والأزرق الفاتح، ليصعد بعدها أبدال مع قائدة سفينة الصيد فطيمة، وينطلق معها قاطعاً بضعة أميال بحرية في ساحل الجزائر (الذي يُعدّ موضوع هذا الفيلم التسجيلي الأساسي)، حيث تظهر فطيمة وبلقطة جامعة كبيرة وهي تُعطي بشكل قياديّ التعليمات الضرورية لفريق مركبها، وتستعد معهم ومع ضيفها أبدال لبدء رحلة صيدها، مع تنويه الراوي وبتعليقٍ مقتضب أنّ فطيمة واحدةٌ من النساء القليلات اللاّتي اقتحمن مجالاً رجالياً بامتياز في الجزائر مثل الصيد البحري. ثم نتابع معها رحلة صيدها في منطقة *cap à l'ouest* ونتابع صيدها بعزم وثقة، فيما يقف أبدال في الخلف مُلاحِظاً ومقيّما لها، وهي الرحلة التي تنتهي بصيدٍ وفير وينتهي معها يومهما، مع تنويهنا لتسجيل الكاميرا لحظات أداة فريق القارب صلاة المغرب وسط البحر وتفضيل المخرج اعتماد صمتٍ كليّ في هذه اللحظات الخاصة وتجنّبه التعليق أو الموسيقى التصويرية، ومع نهاية اليوم تبدو علامات السرور والرضا واضحةً على وجه فطيمة وعلامات الاستمتاع والإثارة على وجه أبدال وذلك بفضل اللقطات المقربة جدا التي اعتمدها المخرج لوجههما بغية رصد انفعلاتهما.

يبدأ المقطع الفرعي الثالث والأخير من هذا المقطع الطويل، باليوم التالي لعودة فطيمة وأبدال إلى اليابسة وبيع المنتوج، بحيث يتغيّر المكان من الميناء نحو شقة فطيمة المتواضعة في أحد

أحياء السكنات الاجتماعية كثيرة الانتشار، وهو المقطع الفرعي الذي اعتمد فيه المخرج حصرًا على اللقطات المقربة والحكائية التي تسمح بالاقتراب من نفسية الشخصيات وتسجيل انفعالاتها كاملة، وقد بلغ عددها 33 لقطةً، صوّرت أبدال وفطيمة وعائلتها وباقي ضيوفها، ويظهر أغلبهم يرتدون ملابس صيفية بألوان زاهية، ومشاركتهم المشاهدين الطريقة المُفصّلة لتحضير طبق "البايلا" الشهير بفواكه البحر على الطريقة التقليدية ضمن سلسلة لقطات عالية الواقعية، وتبدو علامات البساطة والرضا بادية على وجوههم وهم يتناولون الطعام ويتبادلون أحاديث ودية، واختتم المقطع بتقديم فطيمة رؤيتها للحياة وللمرأة والعمل والسياحة والبحر من وجهة نظر نسوية بحتة.

التحليل التضميني للمقطع الثالث المختار:

يمكن القول أنّ هذا المقطع واحدٌ من أكثر المقاطع واقعية ووثائقية طوال الفيلم، ابتعد فيه المخرج عن أيّ تدخل إخراجي سواءً تدخلات فنية أو جمالية، واكتفى بتشغيل الكاميرا لتوثيق اللحظة، وتسجيل رحلة اكتشاف الساحل من بوابة صيد السمك، أين سجّل المخرج لقطاتٍ مميزة جداً، عن نضال إمرأةٍ وحيدة واقتحماها مجالا رجاليا لإطعام أطفالها من وجهة نظرٍ إخراجية رجالية كان أبدال أداتها الرئيسية.

وإذا كان هذا المقطع فضّل الابتعاد عن "الحديث المباشر" عن الفعل السياحي، لكنه فضّل تسليط الضوء عليه بطريقة غير مباشرة عبر تتبع مسار شخصيتين مميزتين، شخصيةٌ أولى تسعى للترويج للفعل السياحي عبر التراث المادي واللامادي للجزائر من بوابة المطبخ الجزائري في شقّه المعتمد على الأسماك والفواكه البحرية التي غابت طويلاً عن موائده، وشخصية أخرى تُقدّم وجها جديدا ومختلفا عن المرأة الجزائرية البسيطة المقاومة، وكيف يمكن للبحر، والساحل ومن خلفهما السياحة دعم الأشخاص البسطاء وخلق الثروة لهم (والتي تعتبر من الأهداف الرئيسية للمشتغلين في قطاع السياحة وللدول التي تفكر في تنمية قطاعها السياحي)، مع تنويهنا أن هذه الأهداف والأفكار التي يبدو المخرج ساعيا للتعبير عنها تضمينيا هي أفكارٌ تتقاطع مع مجمل الاستنتاجات التي توصّلت إليها الباحثة بوجاني مليكة في أطروحتها

حول دور السياحة في الجزائر في تحقيق التنمية المستدامة، وإمكانية تطويع البحر والأنشطة السياحية المرتبطة به في خلق الثروة وتفعيل التنمية المستدامة[1].

تشير اللقطات المقربة التي بدأ بها هذا المقطع (الذي حاول المخرج فيه الابتعاد عن الأسلوب المباشر في الحديث عن الفعل السياحي الساحلي الجزائري) وصوّر فيها وجوه الناس البسطاء في الشوارع والأسواق الشعبية الجزائرية، تشير إلى حالات من البساطة والقلق العامين والمرتبطين بمشاكل الناس اليومية والتزاماتهم المتنوعة ومشاكلهم اليومية، أين حاول المخرج تشخيص حالة الناس في بساطتهم وحيويتهم وأيضا في حالات الارتباك والتشويش واللاتركيز التي قد تنتابهم وتظهر على وجوههم، وصّور المخرج بالإضافة إلى ذلك العيون الحزينة، والخائفة وحتى تعابير الوجوه المنكسرة (والتي رأيناها بوضوح في وجه العجائز المتسوقات وسط سوق الأسماك الشعبي)، كلها صفات يومية نلمحها في وجود العامة والناس العاديين، ضمن جهود المخرج في تحقيق أحد أهدافه الكبرى من فيلمه هذا وهو الاقتراب من الفعلين السياحي والساحلي في الجزائر في شكلهما الأكثر واقعية، باعتبارها من الأهداف الحيوية لأي فيلم تسجيلي، كما أن هذه التعابير التي تمّ تقديمها بلقطات جِدُّ مقربة تدل على الموقف الذي يقع فيه كل جزائريّ وهو يطرح أسئلة جدية حول ما يمكن له فعله للتقدم أكثر وتطوير نفسه وبلده، ليقوم هنا المخرج (بشكل فجائيّ وسلسل بالكاد ينتبه له المشاهدون) بإرجاع صوت الضجيج في نفس الحظة التي يلتفت فيها أبدال حوله ونظره إلى البحر وتقديمه نفسه على أنه سائحٌ زائرٌ قادم من أقصى الشرق (عنابة) إلى أقصى الغرب (وهران) للتعرف على يمكن تقديمه من خلال السياحية والبحر والطعام، والتراث المادي واللامادي للجزائر، والاختلاط مع الغير والتعرف عليهم والاقتراب أكثر من أسلوب حيواتهم.

إن هذا الجواب غير المباشر والقطعي للتساؤلات التي طرحها المخرج من خلال نظرات الناس العادية يجيب عنه صوت أبدال والضجيج الذي عاد من حوله بطريقة غير مباشرة، فأبدال

[1] Boudjani Malika: **le tourisme en Algérie - état des lieux : des perspectives de développement durable** ; thèse présenté pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences économiques; Faculté des sciences économiques, Université d'Oran ;Oran ; 2010 ; P482 **(ترجمة الباحث)**

يتحدث مع الكاميرا عن مسيرته وعن زيارته وأهدافها ومشروعه وعن قدرة الساحل والسياحة على تغيير حيوات الناس وتطويرها وخلق الثروة لهم، أين دلّ هذا الانتقال من حالة الصمت الى الضجيج والحيوية على رؤية صناع العمل لضرورة تسليط الضوء على القدرات غير المحدودة التي يتيحها البحر ومن ورائه السياحة، وتشجيع النسا والسلطات والمستثمرين إلى النظر إليها من نفس منظار أبدال الذي هو بشكل ما منظار صناع الفيلم والوجهة التي يريدون توجيه المتلقي نحوها، واقناعه بها أو على الأقل تنبيهه إليها.

بقي أن نسجل هنا ملاحظةً أخرى، وهي خروج أبدال من السوق المغطى بأقمشة غامقة، (هدفها في الحقيقة حماية السلع والأسماك من الغبار)، نحو فضاء مفتوح مطل على البحر للحديث عن قيمة الساحل وارتباطها بالسياحة واستقدام الأجانب وتشجيعهم على زيارة المنطقة، أين يُشير الانتقال من التعتيم إلى النور والمرتبط –عادة– بحالة نفسية تميل إلى التطور وتجاوز حالة التدهور، عبر كشف الستار عن مزايا الساحل والفعل السياحي المرتبط به، خاصة مع اللقطات العامة التي صُوّر بها هذا الأخير من أجل دعم فكرة المشهد وإثراء الفكرة بمشاهد مميزة وجميلة عن البحر وما يمكن تحقيقه منه متى ما تمّ استغلاله كما يجب، كما أثارت فينا رؤية أبدال للناس في يومياتهم حالة "تناقض" مع من شاهدناهم في المقطع السابق المرتبط بالشباب المحيطين بالفنان محمد بن شنات وكيف أنهم يريدون رمي كل شيء خلفهم، وهي الحالة التي تدفع المتلقين إلى طرح أسئلة داخلية عميقة يقف عندها غالبا الجزائريون، وتتعلق هذه الأسئلة أساسا بمدى "أخلاقية إفسا"د الجيل السابق حياة الجيل الشاب ودفعهم للعيش بنفس طريقتهم، أو ضرورة فتح المجال لهم للتغيير والتعبير عن ذواتهم سواءً بالموسيقى أو السياحة أو غيرها، وهي إحالة التي سينتبه لها "الآخر السائح" (مُمثّلاً في أبدال) متى ما وصل إلى الجزائر واختلط مع سكانها من الشباب والشيوخ وحاول تفكيك طريقة تفكيرهم ونظرتهم للحياة.

يشير انتقال أبدال نحو الميناء (أي بدء القصة الثانية من هذا المقطع) بعد سلسلة لقطات ذات طابع جمالي من السماء (والتي كان الهدف منها دعم فكرة الفرص غير المحدودة التي تمنحها السياحة الساحلية والأنشطة المرتبطة بها للجزائريين)، ثم تعرّفنا على فطيمة البسيطة والقوية

وتركيز الكاميرا على تحديقها المطول إلى وجه أبدال ثم قاربها وانعكاس صورتها في البحر، كدلالة على ضرورة أن يكون الجزائريون (والنساء منهم تحديدا) قويات وأقوياء وعلى قدر التحديات التي تنتظرهم، والعمل الكبير الواجب عليهم القيام به للتقدم والازدهار عبر مختلف البوابات الممكنة (وعلى رأسها بوابة الاستثمار في الفعلين السياحي والساحلي)، كما قد يُفسر ذكلك انعكاس وجهها على أنها سيدة شفافة ومباشرة وقادرة على أن تواجه حقيقتها وأن تواجه نفسها وذاتها في وسط قد لا تنتمي إليه بالضرورة، وذلك من خلال تحديق فطيمة الواثق بعزم وبصمتٍ لفريقها المحيط بها والمكوّن من الرجال حصراً.

فوتوغرام رقم 17: يظهر فطيمة من الخلف في مواجهة البحر وشروق الشمس، وتبدو وهي تفكر وتتأمل

وبالعودة إلى الجزء الثاني من هذا المقطع الذي يبدأ بوصول أبدال إلى سوق شعبي بسيط في إحدى المدن السياحية الساحلية (وهران)، حيث تُظهر اللقطة العامة هدوءا شديدا وصمتا مُطبقا في هذا المكان الصخب جداً، حيث عمد المخرج إلى قطع الصوت والاكتفاء فقط بصوت بطل المقطع أبدال، وهو القطع الذي قد يعود لأسباب فنية بقدر ما قد يكون لأسباب احتياطية تجنباً لأي كلام خارج أو مشوش لكلام أبدال الذي يُريد المخرج من المشاهدين التركيز معه، صمتُ

يحيلنا إلى كونه مكاناً أقرب للهدوء منه إلى مكان مكتظ، وهي إشارةٌ من المخرج نحو الدفع بالمشاهد للتركيز مع الكلام واللقطات المرافقة حول تأريخية المكان ومميزات الطعام فيه، وهي الفكرة التي دعمتها اللقطات التي تُصور لنا صيدًا وفيرًا من أسماكٍ وكائنات بحرية نادرة، مع استغلال المخرج الأجواء الربيعية المشمسة التي كانت حاضرة هناك كتشجيع غير مباشر للمتلقين على خوض هذه التجربة بأنفسهم، ليعود بعدها الصوت مجددا (كما سبقنا وأن نوّهنا) للارتفاع فنسمع أصواتًا عالية ومكثفة وسط إشراقة شمس ساطعة، وهي كلها عوامل تحمل دلالات الحياة والفرح والشباب والرغبة في الاكتشاف، ثم نعود –مجددا– إلى حالة الهدوء مع دخول فطيمة إلى الكادر وولوجها معها أبدال إلى داخل القارب الذي كان مُظلما نسبيا وهادئا أكثر من اللازم –رغم التهيئة الجيدة له– وهو ما يُناقض الصورة التي تركناها قبيل دخولهما الميناء، ضمن محاولة من المخرج لإشعارنا نحن "المشاهدين/السياح المحتملين" بالفرق بين العالمين. كسرتها نبرات صوت فطيمة وطبقاتها، ومستوى صوتها المدعوم بمخارج حروف جادة وحادة، ولعلها كانت مقصودة من أجل إعطاء انطباع قويٍّ ومباشرٍ عن صورة المرأة الجزائرية العاملة في قطاعات الصيد البحري، الساحل، السياحة، والحديث عن "تمكين المرأة" بشكل أقرب ما يكون للواقعية، خاصة مع اللقطة الموالية التي أعطى فيها أبدال ملاحظته لوجود كثير من الرجال مقابل عدد محدود جدا من النساء في مثل هذه القطاعات، وهي الملاحظة التي قد يكون هدفها تعليمياً إرشادياً بقدر ما يكون تمهيدياً للجزء الثالث والأخير من هذا المقطع الذي تأخذ فيه فطيمة ضيفها أبدال إلى بيتها وتخرج من عباءة المرأة القيادية التي تزاحم الرجال إلى صورة المرأة ربة البيت، وفي ذلك حديث يطول شرحه حول صورة المرأة الذهنية التي "قد" يكون المخرج حاول بنائها.

إنّ هذا المقطع، وإن كان يُحسب عليه ابتعاده عن الحديث المباشر عن الفعل السياحي الساحلي، فإنه يحسب له تقديمه عدّة أفكارٍ جانبية ترتبط بالسياحة، سواءً حول قدرتها على خلق الثروة، وتمكين المرأة، واقتحام مجالات ذكورية، أو عن التنوع الكبير في التراث المادي للجزائر(خاصة المطبخ الجزائري)، وكذلك تشجيعا غير مباشر للسياح للاقتراب أكثر من الناس

والابتعاد عن السياحة التقليدية التي تعتمد على الفنادق والمنتجعات، والتشجيع غير المباشر على السياحة الشعبية التي ينزل فيها السائح الأجنبي (ممثلا في أبدال) إلى الأسواق الشعبية ومخالطته أشخاصا لا يعرفهم ويشاركهم طعامهم وأسفارهم ومركباتهم، مع تنويهنا بأن هذا النوع من السياحة الشعبية معروف بكثرة في إيطاليا الشهيرة بأحيائها الضيقة وطعامها الشهي الذي يُقدّم في محلات صغيرة وغير معروفة غالباً.

المستوى التعييني للمقطع الرابع:

يبدأ هذا المقطع من 1سا.03 دقيقة، بمجموعة مشاهد سمائية بانورامية وبموسيقى تصويرية تحمل طابع القناوة، تُصور أجمل المعالم السياحية للجزائر العاصمة وعددها عشرة لقطات، مثل مقام الشهيد، وميناء سيدي فرج التاريخي في العاصمة الذي كان بوابة دخول الفرنسيين للجزائر، وأيضا كاتدرائية السيدة الأفريقية التي يُصرّ الراوي على التذكير بأنها ملكٌ للفرنسيين خلال سنوات استيطانهم الطويلة للجزائر، وتنويهه بأنّ كثيرًا من الفنادق السياحية في الجزائر ملكٌ للدولة، وكيف أنّ كثيرا من المواطنين أنشئوا سكنات تلمس البحر تعويضاً لنقص الأسرّة الفندقية، لتليها بعدها مشاهدٌ سمئاية أخرى لأحياء السكنات الاجتماعية والاكتظاظ الكبير الذي تعرفه، والتي تسبب فيها استيطان 80 بالمئة من الساكنة على الساحل الجزائري حسب المعلق، والأضرار الكبيرة لذلك على الساحل الجزائري وثروته وعدم تلوثه (الذي يعد الموضوع الرئيسي لهذا الفيلم)، تسبقه سلسلة مشاهد سمائية مميزة للجبال والبحار ومساحات خضراء شاسعة والتي صُورّت في مجملها بالعرض البطيء وبزوايا تصوير عكس غطسية.

تنزل كاميرا المخرج بعد ذلك إلى الأرض، وبالتحديد إلى منطقة الجزائر الوسطى السياحية الشهيرة في قلب العاصمة وتُصورها من خلال تسعة لقطات قصيرة ونصف مقربة للساكنة المحلية، والتي تنتهي مع ظهور الغطاسة سامية مجددا وشقيقتها ليلى وهما ترتديان ملابس ذات ألوان فاتحة تظهر على ملابس سامية نقشة تشبه في شكلها شكل الفراشة، وفي أجواء صيفية شبه حارة خلال الفترة الصباحية وهما تتجهان على ما يبدو إلى منطقة القصبة التاريخية موطن سامية وشقيقتها الأصلي، ومع جولة خارج الحي وداخل وبمشاهد من الأرض وأخرى من

السماء، وبموسيقى تصويرية شعبية (التي يُعدّ حيّ القصبة المكان الأول لنشوء هذا الطابع الموسيقي الشهير)، نرى الساكنة المحلية كشهود عيان، ونسمع شهاداتهم حول خراب هذا الحي العتيق وتهالكه، وأيضا نسمع من الرواي تاريخه ضمن الوظيفة التأريخية المعلوماتية التي تتكفل بها الأفلام التسجيلية عموماً، وقد وصلت مدة هذا الجزء الخاص بحي القصبة وتاريخه وحالة التهالك التي يعانيها إلى ثلاثة دقائق وبضع ثواني.

يقترب هذا المقطع القصير نسبيا من الانتهاء، باستقبال سامية من طرف إحدى صديقاتها السابقات التي تمتلك قصرًا عثمانيا قديما من قصور القصبة الذي يبدو أنه مازال في حالة ممتازة، اين تستقبلها مع مجموعة من الأصدقاء من الجنسين ومن مختلف الشرائح العمرية لإحياء حفل فنيّ ساهرٍ خاصٍ وحميمي على أنغام موسيقى الشعبي وبعض الحلويات التقليدية، ويظهرون وهم يتخاطبون في مجملهم باللغة الفرنسية، ومن خلال أربعة عشر لقطة مقربة وبزوايا تصوير عادية نلحظ تقاسيم وجوه الحاضرين التي يبدو عليها الرضا والسرور والحنين للزمن الماضي، خاصة مع حلول الليل وإشعال الشموع والأجواء الحميمية التي وفّرتها لهم مضيفتهم.

ينتهي هذا المقطع بمشاهد عكس عكسية مع مغيب الشمس ثم حلول الليل، وإشعال الأضواء في الحي العتيق، حيث اعتمد المخرج لقطةً عامة اعتمد فيها التضليل أو الأسلوب الضبابي، بحيث لا تظهر لنا تقاسيم الوجوه الحاضرة ولا أيّ معلومة بصرية أخرى واضحة، رافقها تعليق شاعري من الراوي حول تجربتهم المميزة وتعرفهم على التراث السياحي المادي واللامادي للقصبة وللجزائر عموما.

وقبل أن نبدأ بالتحليل التضميني للمقطع الرابع المُختار، بقي لنا فقط أن نُنوّه بأنّ الباحث فضّل الابتعاد عن تحليل المقطع الخاص بالشخصية الرابعة "كريم الإيكولوجي"، وهو ناشطٌ بيئي مشهور بأنشطته البيئية ودفاعه عن التنوع الايكولوجي للجزائر ودعوته للمحافظة على تنوع الكائنات الحية وإعادة رسكلة النفايات والتشجير وغيرها من الأنشطة البيئية، وعلى الرغم من أهمية نشاطه وأهمية المقطع الفيلمي المُخصص له ومحتواه الهام، إلا أننا فضلنا عدم تحليله

تعيينا وتضمينيا بالنظر إلى كونه يبتعد نوعاً ما عن الفعل السياحي وعناصره وتغيب عنه المؤشرات التي نحاول دراستها (رغم وجود علاقة وطيدة بين السياحة والبيئة والمحافظة عليها، بل ونسجّل أيضاً انتشار مفاهيم جديدة مثل السياحة البيئية، والسائح الأخضر وغيرها، إلا أن قراءة أولية من الباحث للمقطع المذكور أظهرت لنا ابتعاده عن الهدف الرئيسي من تحليلنا هذا وهو "صورة الجزائر السياحية من وجهة نظر فرنسية"، وارتباطه بـــ "صورة الجزائر البيئية" أكثر، والذي قد يكون متغيرًا مستقلا محتملا ومناسباً لدراسات سيميولوجية كيفية لاحقة. ولهذا قمنا بتجاوزه.

التحليل التضميني للمقطع الرابع المختار:

لقد ركّز هذا المقطع الفيملي المختار من العمل على إبراز شخصية العمل الرئيسية سامية الغطاسة خارج إطارها العملي، إنما في حالتها اليومية، وفي مظهر أنثوي خارجي يكاد يعاكس المظهر الأول أو يناقضه، وفي ذلك دلالة عميقةٌ حول قدرة المرأة الجزائرية على التكيّف مع مختلف حالاتها ووظائفها اليومية متى ما تمّ تمكينها وفسح المجال لها، مع تعمّد إظهارها في حالتها البسيطة جدا والأنثوية نسبياً (أي بين الحالة الأولية والنهائية واعتماد التناقض العمدي بين مظهريها لخلق حالةٍ من الاحترام والتقدير لها)، أين يظهر على وجهها ووجه شقيقتها حالةٌ من الراحة والحضور الذهني والجسدي القوي، ممزوجة بشيء من الذهول حول حالة حيّها السكني العتيق في القصبة بعد غيابها ربع قرن من الزمن عنه، و تبدو فيها سامية مهتمة بنفسها بهندامها المرتب، في حين تحمل تقاسيم وجهها عبارات الأسى والخيبة على حال معلمٍ سياحي وثقافي هام مثل القصبةـــ والذي يعني لها الكثير شخصيا في نفس الوقت بالنظر إلى طفولتها فيه.

إنّ توظيف هذا التناقض بين شكل سامية وبين حييها العتيق، يُظهر رسالة من صناع العمل حول حالة اللااهتمام الرسمي بمثل هذه المعالم السياحية القيّمة والمطلة على البحر وتحديدا على ميناء سيدي فرج التاريخي الذي تعمد المخرج تخصيص لقطة سمائية طويلة له، لتذكيرنا بأنه البوابة التي دخلت منها فرنسا وحافظت خلالها على الإرث العثماني الكبير الذي وجدته، في حين لم تفعل الجزائر المستقلة نفس الأمر ولو بشكل تلميحي، مع ملاحظتنا عدم أخذ المخرج

لعوامل الزمن والقِدم بعين الاعتبار، كما كان لتوظيف موسيقى الشعبي العتيقة ومن خلال مقطوعة حزينة بالغ الأثر لتدعيم فكرة التهالك هذه التي حدثت للمنطقة.

فوتوغرام رقم18: يُظهر وبلقطة عامة حالة الخراب الكبير التي مست معلم القصبة السياحي الشهير

فوتوغرام رقم19: يُظهر وبلقطة عامة حالة الخراب الكبير التي مست قصور القصبة السياحية

في جزءٍ لاحق من هذا المقطع، وبلقطة مقربة لوجه سامية عند مضيفتها وهي تحكي تاريخ المنطقة والحي وذكريات طفولتها، ركّز المخرج على وجهها بلقطاتٍ مقربة، فسلط عليه إنارةً قويةٌ وشبه ساطعةٍ ومائلةٍ، وذلك بطريقة يظهر فيها جزءٌ منه مُظلمًا والآخر مُضاءً كما يظهره الفوتوغرام أدناه، وهي إحالةٌ بصرية على الحالة الفكرية الحالية لسامية، وللمشتغلين في قطاع السياحة عموما، ومن ضمنهم أولئك الذين يقودون أفواجا سياحية أجنبية إلى منطقة القصبة العتيقة، أين يظهر الجزء الأيسر من وجهها مُظلما وهو الجزء الخاص بالذكريات الحديثة والجديدة في ذاكرة الإنسان، والتي تدل من خلال إظلامها هذا بأنها مستاءةٌ من حالة القصبة اليوم وضياع تراثها العمراني والتراث المادي المرافق لها (مثل الملابس التقليدية، والطعام، وحفلات موسيقى الشعبي الساهرة، وحتى الأكلات التقليدية)، حسب ما كانت تقوله في شهادتها أمام الكاميرا، فسامية بالأخير هي شاهدة عيان تعمل على توثيق تجربتها الحاضرة والماضية أمام الكاميرا التسجيلية، وهي المظاهر التي يبدو أنه لم يبق منها شيءٌ، في حين يَظهر الجزء الأيمن من وجه سامية مُنارًا ومُضاءً بشكل جيد، وهو الجزء الخاص بالذكريات القديمة في دماغ الانسان أين تحمل دلالة مفادها أنّ ماضي هذه المنطقة كان مجيدا، وجاذبا سياحيا ممتازا، فهذا الجانب من الدماغ (وجه سامية المنير) له القدرة على تذكّر أحداث وأساليب حياة مرّت عليها عقود من الزمن بوضوح شديد، وأملها كبيرٌ في إعادة إحياء هذا التراث المادي واللامادي الضخم واستغلاله في جذب السياح من داخل الجزائر وخارجها، وهي الرغبة التي "قد" تكون صديقتها المقربة نجحت فيها، من خلال ترميمها قصرًا عثمانيا تعود ملكيته إلى أجدادها، حرصها على إحياء حفلات مختلطة بموسيقى الشعبي الشهيرة واعتمادها الشموع بدل الأضواء وتحضيرها حلويات تقليدية عاصمية (مع تسجيلنا غياب الملابس التقليدية كواحد من مظاهر الجذب السياحي والتعبير عن التنوع المادي للتراث الجزائري).

فوتوغرام 20: يظهر شهادة سامية التسجيلية حول ماضي وحاضر القصبة السياحي بوجهٍ نصف مُضاء

كما لا تفوتنا ملاحظة نقشة الفراشة في ملابس سامية، والتي يبدو أنّ اختيارها لم يكن عبثيا مطلقا، فشكل الفراشة هو إسقاطٌ وتشبيه من المختصين لحالة القصبة اليوم وباقي المعالم السياحية القديمة الجزائرية المهملة، فحياة هذه المعالم على ما يبدو هي أقرب إلى حياة الفراشة: "جميلة، غنية، لكنها قصيرة متى ما لن يتم الاعتناء بها جيدا".

كما يُظهر لنا المخرج في آخر هذا المقطع ومع حلول الظلام، عناصر غير واضحة –عمداً– بغية إعطاء أهمية لضبابية المكان كفضاء سياحي محتملٍ يعاني الكثير في صمت، (رغم المحاولات المتفرقة للسلطات المحلية لتثمين الموقع وإعادة ترميم ما يمكن ترميمه فيه، في حين يظهر الواقع عكس ذلك تماماً)، فإذا كانت الشخصيات وحيواتها هي مادة الفيلم الأساسية، من جهة، فإنه ومن جهة أخرى يسعى لإعطاء دلالةٍ على حالة الضباب واللاوضوح التي يمر بها الفعل السياحي الجزائري (الساحلي منه وغير الساحلي) رغم المقومات والمقدرات الكبيرة، والتنوع المادي واللامادي الثري للتراث الجزائري، وقد ظهر ذلك من خلال الخلفيات التي اعتمدها المخرج متى ما كانت سامية (أو من معها) يتحدثون، فجاءت في شكل خلفيات مضببة

نسبيا وتستحيل رؤية ما فيها فعلا أو تمييزه بوضوح، وذلك كتوريةٍ عن وجود شيء سابق وقديم مميز في ذهن سامية لكنه اختفى واندثر رغم قيمته الكبيرة، وباتت غير قادرة أن تعبر عنه أو تصفه.

قبل اختتام هذا المقطع ونزول الليل انتقل المخرج بلقطةٍ حكائيةٍ انتقاليةٍ قصيرة لغروب الشمس، وهو الانتقال الذي كان له هدفان، هدف أول للتعبير عن انتقال الزمن ومقاربة يوم سامية وشقيقتها على الانتهاء، وهدف ثانٍ يرتبط بلون المغيب البرتقالي، وهو اللون الذي يمثل دلالياً غياب معالم وذكريات سامية، ومعالم طفولتها التي تختفي تدريجيا لكن بشكل نهائي.

المبحث الثالث: التحليل السيميولوجي لملصقة الفيلم التسجيلي السياحي "*la mer retrouvée*"

1 - المستوى التعييني

تعيينيًا، جاءت ملصقة فيلم *la mer retrouvée* التسجيلي السياحي الفرنسي في شكل صورة فوتوغرافية، ملتقطةٍ من السماء بشكل عمودي، التقطها مخرج العمل من السماء باستعمال طائرة مسيرة على ما يبدو، تُظهر لنا مشهدا مقطعيا من أحد السواحل الجزائرية.

ويمكن القول أن الملصقة جاءت مقسمة إلى جزئين، جزءٌ أعلى يحتل ثلث الملصقة تقريباً، وتمّ تخصيصه حصراً لعنوان الفيلم والسلسلة التي يندرج تحتها بخطٍ أزرقٍ فاتحٍ على خلفية بيضاء، أما الجزء الثاني من الملصقة والذي يحتل الثلثين الباقيين، فيُظهر لنا صورةً مقطعيةً سمائية لأحد السواحل الجزائرية العذراء وغير المستغلة بشريا، ويبدو صعباً تحديد أي ساحلٍ بالضبط ذاك الذي تمّ التقاط الصورة منه.

وفي هذه الصورة السمائية نستطيع أن نُميّز تقطيعًا عمودياً للمشهد في شكل مستطيلين اثنين، مستطيلٌ أولٌ أيسرٌ يظهر فيه البحر الأزرق الهادئ والنظيف مع أمواج خفيفة بيضاء في مقدمته، ومستطيل ثانٍ أيمنٌ، يظهر فيه رملُ شاطئٍ نظيفٍ غير مأهول وغير مستغلٍ من أي جهة، حكوميةً كانت أو خاصة، ويبدو من الصورة أنه شاطئ بعيدٌ عن المناطق الحضرية والمدن الساحلية الكبرى، ثم نلمح في آخر الشاطئ أشجارًا ومساحات خضراءٍ، وسماءً صافية، تحدّها مجموعة مبانٍ في البعيد خلف ربوةٍ تفصل بين البحر والسماء.

مع تنويهنا إلى أنّ الصورة هذه قد تمّ إلتقاطها على ما يبدو خلال الفترة الصباحية الممتدة بين العاشرة صباحاً ومنتصف النهار حسب ما تظهره درجة الإضاءة، أما حالة الطقس العامة، فتشير إلى أنّ الصورة قد التقطت في أواخر فصل الربيع أو البدايات الأولى لفصل الصيف.

وإذا كان الثلث العلوي من الملصقة ذو الخلفية البيضاء قد اكتفى فقط بطرح عنوان الفيلم وسلسلته، فإنّ الجزء السفلي للملصقة ضمّ معلومات أكثر حول المخرج وميعاد طرح الفيلم وجهة الإنتاج وبعض المعلومات الأخرى عن فريق الإنتاج والإعداد، وكذا بعض عبارات التقريض والمديح في حق الفيلم التسجيلي السياحي، والتي كتبها نقّادٌ ممن كانت لهم فرصةٌ سانحةٌ لمشاهدة الفيلم قبل عرضه، والمميز في كل هذه البيانات والمعلومات والخطابات المكتوبة أنها جاءت بلونٍ أزرق فاتح جذّاب ومريح.

وبقي أن نشير غشارة هامشيةً، إلى أنّ لهذا الفيلم التسجيلي السياحي أكثر من ملصقة، تشترك جميعها في نفس الصورة الموصوفة أعلاه، لكنها تختلف في تصميمها العام، بما يتناسب مع القالب الذي تفرضه الخلفيات في مواقع التواصل (photo de couverture) وحسابات مواقع التواصل مثلاً، أو الموقع الإلكتروني للقناة ونوافذه، وقوالب الصحف المطبوعة وغيرها.

2- **المستوى التضميني**: تضمينياً، يبدو أنّ الصورة التي اعتمدها فريق العمل ومصممو الملصقة تخدم فكرة الفيلم مباشرةً وتتجه نحوها قسرًا، وهي فكرة الساحل الجزائري والعودة إليه، والدعوة لإعادة استكشافه بعد قطيعةٍ طويلة، لكن اختيارها لم يكن اعتباطياً أبداً، ويظهر هذا اللااعتباط المقصود أولا في جعل المهمة شبه مستحيلة في نظر المشاهد أو المُطّلع على الملصقة في تحديد المكان الذي التقطت منه الصورة بدقة رغم اقتناع المشاهدين بأنّ الصورة "جزائرية" في جوّها العام، وهذا هو المقصود تماما من هذا الاختيار، فإذا كان المشاهد مقتنعاً أنّ الصورة جزائريةٌ لخصوصية الساحل الجزائري وروعته، إلا أنه سيصعب عليه كثيرًا تحديد أيّ ساحل هو بالضبط، فالصورة لا تحمل (وبشكل قصدي) أيّ إشارة مادية أو لامادية

عن المكان، ولا تفاصيل حقيقيةً باستثناء وجود ساحلٍ مبهر عذري غير معروف يستحق التقرب منه وإعادة استكشافه.

فهذا الساحل المجهول هو "كل السواحل الجزائرية"، وهو عينة من سواحلَ مشابهةٍ قد يقع عليها المشاهد/السائح، ويمكن لهذا الشاطئ أن يكون "تعبيرا" عن أي ساحل جزائري محتمل.

وقد طغت على هذه الملصقة مظاهر الساحل والعناصر البحرية الأساسية، وهو أمرٌ منطقيٌّ تمامًا، بالنظر إلى الهدف الأساسي من هذا الفيلم التسجيلي السياحي الفرنسي، وابتعدت الملصقة عن الإيحاءات أو التأويلات، بل فضّل مُعدّو الملصقة التعبير بطريقةٍ مباشرة وغير قابلة لسوء التفسير أو التقدير عن فكرة الفيلم، فباستثناء عدم القدرة على تمييز الموقع الجغرافي الحقيقي للمنطقة، فإننا نميّز في الجزء الأوسط للملصقة بحرا صافيا وعذريا، وفي ذلك دلالة على الراحة والاستجمام والدعوة إلى العودة إلى البحر وإعادة ربط علاقات طيبة معه بعد سنوات طوال من القطيعة لأسباب سيوسيوثقافية مختلفةٍ (فصّل فيها محتوى الفيلم طويلاً وبشكل متشعّب).

في حين يأخذ البحر عادة دلالات أخرى، تتراوح بين الغموض والتكتم وإخفاء الأسرار، وبين اكتناز ثروات حيوانية أو معدنية مختلفة في أعماقه، وفي ذلك دعوةٌ غير مباشرة للاستكشاف والتوثيق للقطةٍ بحريةٍ جميلةٍ تستحق أن تكون في صدر الملصقة.

إنّ هذه الفكرة تحيلنا إلى الإمكانيات غير المحدودة التي تتيحها مثل هكذا صورٍ للمزاوجة بين التوثيق والتخليق المُتخيل، فما الوصول للحقيقة عند التسجيليين إلا عبر تتبع طريق الوقائع الموثقة والقفز على المزيفات الفنية.

ولأن التوثيق لوقائع حقيقية هو الورقة الفنية الرابحة لديه، فإن المخرج الوثائقي يتحسس لاتهامات قد تطاله متى ما أدخل التخيّل على التوثيق في ملصقة فيلمه، كعدم الدقة مثلاً والتشويه والتزييف، بل إنّ أسوأ إدانة قد تطاله هو اتهامه بكون ملصقته مُنمّقةٌ، أو مفتعلّة أو مُصعّدّة عاطفياً لتلبية رغبات جمهوره، ولهذه الأسباب يشكّك العديد من التسجيلين بالملصقة الأخّاذة في الفيلم التسجيلي إذ أنها توحي غالباً بالتدخل والتنسيق من قبل صانع الفيلم.

وعن ترتيب محتويات ملصقة فيلم *la mer retrouvée* التسجيلي، فإننا ننوه بدايةً بالمبدأ الذي يعمل به محررو الصحف والمجلات المطبوعة، إذ تتحرك العين البشرية مع عقارب الساعة حسب أبجديات فنيات التحرير، ما يدفع محرري الصحف والمجلات لوضع الأخبار المهمة يسار أعلى الصفحات اليسرى المهمة (كالصفحتين الثالثة والخامسة) أثناء ترتيبهم للمواد الإعلامية المُعدّة للنشر، وذلك لاسترعاء انتباه القراء وجذبهم، ويبدو أن نفس هذا المبدأ قد تمّ اعتماده في هذه الملصقة، بحيث وُضع البحر في الجهة اليسرى من الملصقة (وهو الذي كان يمكن وضعه في أي جهة)، غير أنّ مصممي الملصقة فضلوا هذه المنطقة لوعيهم التام بخصائص "نظرية العين وحركتها مع عقارب الساعة أثناء مسح العين لما تتلقاه أمامها" التي أوردناها أعلاه، بحيث يضمن المصمم أن يكون البحر (الذي هو موضوع الفيلم التسجيلي الاساسي" أول ما تقع عين المتلقي عليه أثناء مسحه لمحتويات الملصقة.

وبالنسبة للألوان، فقد طغى على الملصقة ألوانٌ فاتحة وحيوية ومعبرة عن روح الصيف والبحر، وُمشجعةٌ على اختبار مختلف الأنشطة السياحية الساحلية التي غاص الفيلم التسجيلي عميقا فيها من خلال الشخصيات الأربع التي تتبعها، كالصيد البحري والغطس والاستجمام وحضور الأنشطة الترفيهية، دون أن يكون هناك أيّ حضور لهذه الأنشطة بشكل مباشر في الملصقة.

وقد تم الاعتماد على اللون الأبيض كخلفية أساسية للملصقة في الجزء العلوي منها، والذي يحتل ثلث المساحة، حيث جاء امتدادًا للوحة قيادة الملصقة لكن بشيء من الاستقلالية، بحيث يبدو واضحًا أنّ للمصمم رغبةً في التفريق بين عنوان الفيلم وبين صورة الملصقة، دون أن يكون هذا التفريق شديد الوضوح أو منفراً من جهة، ومن جهة أخرى حتى لا يتشتت تركيز المتلقي عن الصورة التي تمّ وضعها بسبب التباين اللوني القاسي (في حال اعتمد المصمم لونًا غير اللون الأبيض الحيادي كخلفية لملصقته).

كما أنّ دلالة توظيف اللون الأبيض في هذه الملصقة جاءت للدلالة على جدة الظاهرة التي يتناولها الفيلم (*fresh idea*) وخفّتها على المتلقي، كما أن اللون الأبيض (مع الأزرق الفاتح) اللذين كانا طاغيين في الملصقة، هو لونٌ حياديٌّ بامتياز يوظف غالبًا من أجل توصيل فكرة

واضحة، بسيطة ومباشرة، دقيقة، وغير قابلة للتأويل وجادة. ساعد في إعطاء هذا الانطباع مجموع العبارات مكتوبة والخطابات الألسنية المدونة باللون الأزرق الفاتح من أجل دفع المتلقي نحو مزيدٍ من التركيز والوضوح والمباشرة.

أما اللون الأزرق الفاتح الطاغي في الملصقة من خلال السماء والبحر، فيشير في مجمله إلى الراحة والصفاء والنقاء والرغبة في الاستجمام، ويعتبر هذا اللون (بالإضافة إلى تعبيريته المعروفة عن السماء والماء والطبيعة ونقائها) تعبيراً بصرياً مثالياً عن الحرية والقفز على الحدود، والتنوع والاختلاف، والانفتاح.

أما الـــ logo الخاص بالسلسلة التي يندرج الفيلم التسجيلي تحتها، فكان في شكل قرص بلون فاتح، وقد تمّ اختيار شكل الدائرة لأنها تُعبر سميولوجيًا عن الإحاطة (*en cerclé*) التي قد تدلّ على الأمان والحماية وتوافر جميع شروط الراحة بعيدا عن التضييق والخنق الذي تعطيه دلالات الزوايا الحادة للأشكال المضلعة، فللدائرة دلالات حول لانهائية الراحة والحماية، على اعتباره أنه لا يمكن لنا أن نعرف من أين تبدأ الدائرة وأين تنتهي، وهو ما حاول المصمم توظيفه هنا للتعبير عن لانهائية الراحة التي يوفرها الساحل لمرتاديه.

كما أن هذا لشعور اللانهائي بالأمان الذي تشير إليه الدائرة، هو ما قد يفسر لنا سيميولوجيًا قيام المصمم بحذف جزءٍ من الشاطئ الذي يبدو دائرياً الشكل في الصورة، وبالتالي لا يأخذ "قرص" اللوغو و"نصف قرص" الشاطئ المبتور نفس الدلالة السيميائية، فالمصمم يريد أن ينبهنا إلى كون أعماق البحر (موضوع الفيلم) لا يمكن توقعها أو ضمان درء أخطارها.

أما اللون الأخضر الخاص بالأشجار في الخلفية فجاء ليدل على الحياة، الشباب، النضارة الصحة، لكنه لم يأخذ مساحةً كبرى من الملصقة، وذلك حتى لا يقوم بالإلهاء عن الهدف الأساسي للفيلم.

مع تسجيلينا لحقيقة أن عنوان الفيلم قد وُظِّف مرتين اثنتين، مرةً في رأس الملصقة ومرة في العبارة التقريضية التي تمدح الفيلم في قلب الصورة على اليسار، ولتكرار العناوين سميائيا دلالةٌ تنحصر في:

أولا: من أجل الترسيخ في الذهن، لأن قيمة الترسيخ العقلي مرتبطة بقيمة التكرار.

ثانيا: من أجل ضمان تعريفٍ أفضل بهذا العمل التسجيلي لمن لم ينتبه للعنوان أعلى الملصقة وركّز على الصورة (أو العكس)، بحيث ترفع فرص تذكر العنوان بهذه الطريقة إلى الضعف.

ثالثا: من أجل السماح للمتلقي للتعرف على العمل ببساطة إن وُجدَه أو صادفه في دعائم حائطية أخرى (خاصةً أن أغلبها تتعرض للتمزيق ولا يبقى منها عادةً سوى الجزء الغني بالغراء)، بالإضافة إلى ضمان بقاء جزءٍ منها قد يحمل العنوان في بقايا الصحف أو الملصقات الورقية بعد تمزيقها.

وبالنسبة للخطابات الألسنية المطبوعة، فإنّ اعتماد اللون الأزرق الفاتح في كتابها جاء (بالإضافة إلى كونه لون البحر الذي هو موضوع الفيلم السياحي الرئيسي)، لكونه الأنسب في تقديم معلومات في بداية الإعلان عن العمل في أعلى يمين الملصقة، أين تمت كتابة جميع هذه المعلومات عن الفيلم على اليسار حتى تتماشى هي الأخرى مع "نظرية حركة العين بإتجاه عقارب الساعة"، حيث يقع بصر المتلقي على الجهة اليسرى من أي محتوى مطبوع يتلقاه، ثم تدور عينه باتجاه الساعة ليقرأ المعلومات التي وظفها المصممون لاقناعه.

ومن جهة أخرى تمثل عبارات المدح هده عادةً شكلا من أشكال الإستمالات العاطفية المستخدمة للإقناع والتأثير والترسيخ والتفكير، وجدب الإنتباه، خاصة للمتلقي الفرنسي غير الميال للعقلانية بكثرة.

بقي أن ننوه أن في صورة الملصقة "خطاً وهمياً" من الزبد فاصلاً بين الشاطئ الرملي وأنشطته المعروفة على اليمين، وبين أعماق البحر وما يخفيه والأنشطة المتعلقة به على اليسار، وهو الزبد الابيض الواضح بشكل قوي في الملصقة.

فالزبد هنا ليس مجرد عنصر جمالي ركزت عليه الملصقة والمصور أثناء التقاطه الصورة، بل هو خطٌ فاصل بين الشاطئ وعمق البحر، ودلالته على أن هناك حداً قاطعا بين شيئين اثنين: بين الشاطئ على اليمين والذي يدل في المخيال الجماعي على الأمن والخير، وبين البحر على اليسار، واليسار يدل على الشر واللاأمان، فهذا الزبد بين يفصل ويجمع في نفس الوقت عالمي الأنشطة البحرية والسياحية التي يتناولها هذا الفيلم بنفس القدر، فهذا الخط

هو تعبير عن الخطر والأمان، والتنبيه والتحذير وجذب الإنتباه، ودلالته أنه يمثل حدا فاصلا ما بين السلامة والخطر، بين الحياة والموت، الأمان واللاأمان ،المضمون واللامضمون، المعلوم و المجهول. خاصة إذا ما أخذنا بالاعتبار أنّ المساحة التي يحتلها الشاطئ الآمن وانشطته الترفيهية تساوي تماما المساحة التي يغطيها عمق البحر وأنشطته المتنوعة والذي قد يكون خطِراً على غير المحترفين.

أما عن الشخصيات، فلم يتم توظيفها أبدا في الملصقة، وذل لعدم رغبة المصور في ربط البحر بشخصية ما، أو نموذجٍ إنسانيٍّ معين، إنما أراد جعل البحر نفسه "شخصية معنويةً يسعى الفيلم لأن يتعامل معها في جميع حالاتها.

المبحث الرابع: قراءة تضمينية للخصائص الفنية لفيلم L'Algérie : la mer retrouvée

بعد قراءتنا التعيينية والتضمينية للمقاطع المختارة، سنحاول في هذا المبحث تقديم قراءة تضمينية للعناصر الفنية الأهم التي احتواها هذا الفيلم التسجيلي السياحي، وفقاً للعناصر التالية:

أ- تمظهرات الإمكانات السياحية للجزائر: لقد سعى هذا الفيلم التسجيلي الفرنسي السياحي لأن يقدم هو الآخر بعضًا من أبرز وأهم المناطق والوجهات السياحية الجزائرية، مركِّزاً في ذلك حصراً على الساحل الجزائري الممتد على طول 1600 كلم، والمارِّ على 14 ولاية من شرق البلاد إلى غربها، أين حاول المخرج تقديم صورةٍ متعمقة عن الفعل السياحي الساحلي الجزائري وبعض المهن والمظاهر والظواهر والشخصيات المرتبطة به، اعتمادًا على تصويرٍ وتركيبٍ مُميّزينِ وبلقطاتٍ متنوعةٍ تراوحت في مجملها بين العامة والمقربة، وذلك لتحقيق أكبر استفادة ممكنة من التفاصيل والمعلومات التي تتميز بها هذه النوعية من التسجيليات التي اعتمدها المخرج، والتي تعمد إلى تقديم فكرتها الأساسية (صورة الجزائر السياحية بعيونٍ فرنسية في حالتنا هذه) من خلال تَتَبُّعِ مسار تجارب بشرية وشخصية مميزة تسير في اتجاه توصيل فكرة الفيلم التسجيلي وخدمته.

وقد جاءت أهم تمظهرات السياحة الجزائرية وإمكاناتها التي قمنا بالتركيز عليها في هذا الفيلم أساسا في سياق التأكيد على القدرة غير المحدودة للبحر والساحل الجزائري على بناء فعلٍ سياحي متكامل، وقدرته على جذب السياح الأجانب واستيعاب المقدرات السياحية الجزائرية واستغلالها استغلالها حسناً، وقابلتيه لإطلاق أنشطة اقتصاديةٍ وأفعال اجتماعية تعتمد أساسا على السياحة الساحلية، فتمظهرت الجزائر السياحية في هذا الفيلم شابةً جريئةً ومُفعمة بالحياة، ومتفتحةً على الآخر وسعيدة، وبعيدةً عن حالة الانغلاق والحزن التي رافقتها طويلاً، كما أنّ أحد أهم تمظهرات السياحة الجزائرية في هذا الفيلم كان ارتباطها بقضايا جديدة بدأت تجد لنفسها موطئ قدم في جزائر القرن الحادي والعشرين، مثل النسوية، الإيكولوجيا، الاهتمام بالبيئة، الفنانون المستقلون وغيرها العديد، كما تمظهرت الجزائر تسجيليًا في هذا الفيلم في صورة البلد المائل نحو المتفتح، والمتعطش للحرية والسائر نحو التغيّر، مع تسجيل الفيلم انحساراً لبعض العقليات البائدة التي تسبّبت في تشكيل صورة ذهنية سياحية نمطية سلبية ورديئة عن الفرد الجزائري في أذهان السيّاح الأجانب، والفرنسيين منهم تحديداً، والذين يتوجّه هذا الفيلم التسجيلي السياحي نحوهم بالأساس.

على أن نضيف على هذه التمظهرات شيئًا من التوسع في العنصر الخاص بالنتائج الجزئية لهذا الفيلم لاحقاً.

ب- العنوان: يحمل عنوان هذا الفيلم التسجيلي الفرنسي خصوصية كبرى، على اعتبار أن المخرج ارتكز على صفيح التلاعب بالكلمات، حيث أن عبارة "*la mer retrouvée*" والتي تعني حرفيا "إعادة الإلتقاء بالبحر بعد قطيعة طويلة" يبدو لها نفس التصويت السماعي مع عبارة "*la mère retrouvée*" والتي تعني حرفيا "العثور على الأم بعد فُراقٍ طويل".

فالعنوان في هذا الفيلم يحمل دلالات عميقة حول "*كيفية*" النظر إلى الساحل السياحي الجزائري على مستويين اثنين، بحيث لكل نطقٍ وتصويتٍ لهذا العنوان معنى، لكن، وقبل التعمق قليلاً في مستويات الخطاب اللفظي ثنائي المستوى لعنوان الفيلم، فإنّ الباحث يودّ أن يُنوّه إلى "مصدر" عبارة *la mer retrouvée*، أين تواتر ظهور هذه العبارة عديدة المرات في رواية "مدام

بوفاري" التي تُعد أشهر نصٍ واقعي لعميد الأدب الفرنسي غوستاف فلوبير، بل إن هذه العبارة كانت عنواناً لفصلٍ مُهمٍ من فصول هذه الرواية في طبعتها الأصلية قبل بترها وتعويض عناوين الفصول بأرقام في الطبعات اللاحقة، وقد نوّه المخرج في عديد المناسبات بهذا النص الواقعي الثوري وكاتبه، وظهر تأثر المخرج الكبير به في تتبعه لنماذج اجتماعية حقيقية حين أصبح مخرجاً لشخصياتٍ واقعيةٍ في أفلامه الوثائقية بنفس الطريقة التي تتبع بها فلوبير مصير بطلته "السيدة بوفاري".

وقد يبدو الأمر على درجةٍ كبيرة من التداخل عند المخرج والمتلقين متى ما حاولنا تفكيك هذا العنوان وسبب اختياره (بعيداً عن ربطه بالمصدر المشار إليه أعلاه)، فالعلاقة بين المرسل والمتلقي التي يحاول المخرج خلقها عبر عنوانه هي علاقة ذات خصوصية كبرى وتركيب عقلاني معقد، تحضر فيها الموضوعية حينا وقد تغيب أحيانا، وتستحضر فيه العاطفة والحنين إلى زمن ماضٍ بأشكال مختلفة، سواءً بإسقاط العنوان على الجزائر، أو عبر اسقاطات محتمة أخرى تقف خلف هذا الاختيار.

وبالعودة إلى المستويين الاثنين اللّذين يحوم حولهما هذا العنوان، فإن المستوى الأول يأخذ معنى حرفيًا: بحيث عاد الجزائري مجددًا إلى البحر والساحل بعد سنوات من الهجران، والقصد هنا ليس العودة من أجل الاستجمام فقط (على اعتبار أن الجزائريين لم يتوقفوا يومًا عن الاستجمام والسباحة)، بل بالأنشطة الأخرى ذات الطابع السياحي التي عادت للظهور مجددا بعد زمن من الإنكفاء، كالصيد البحري مثلا، والذي عاد بعد ابتعاد الصيادين لسنواتٍ عنه، وما تولّد عنه من زيادةٍ فاحشة في أسعار الأسماك وتقلص أعداد من يستهلكونها، إضافةً إلى تكثّف جهود إعادة إحياء الحياة البحرية للساحل الجزائري، وتسجيل عودة نباتاتٍ وكائنات كانت إلى زمن قريبٍ على وشك الانقراض، مثل شُعب المرجان الأحمر غالية الثمن وسمك المنشار النادر، بالإضافة إلى عودة الخرجات البحرية بالقوارب، وفتح شواطئ جديدة للمصطافين بعد استتباب الأمن وتحسّن "بسيط" في المستوى المعيشي لحياة الجزائريين بما يسمح لهم بقضاء عطلٍ ساحلية، والقيام بأنشطة سياحية بحرية مدفوعة، يُضاف إليها رفع الدولة الجزائرية يدها بشكل

نسبي عن قطاع الاستثمار السياحي، سواءً من خلال السماح بإنشاء فنادق وقرى سياحية أو كراء الشواطئ للخواص، أو تسهيل مأمورية الجمعيات البيئة التي تنظف الشواطئ وتعتني بها بعد سنوات من المنع والمحاصرة.

وفي هذا المقام هناك توريةٌ واضحة في هذا العنوان حول النتائج الكارثية التي تركتها العشرية السوداء على الفعل السياحي الجزائري ككل، والفعل السياحي الساحلي تحديدا، خاصة مع انحسار الأفق لكثيرٍ من الشباب والكبت الاجتماعي الكبير الذي مورس على جيل الثمانينات تحديداً، ما فتح الباب واسعا لتحول هذا الساحل إلى بوابة للهجرة غير الشرعية نحو أوروبا عموما ونحو فرنسا تحديدا خلال التسعينات، وتحول هذا الفعل إلى مصدر ازعاج للفرنسيين بقدر تحوّله مصدر إحراجٍ للمسؤولين الجزائريين، تُضاف إليها عملية التضييق السياسي والاجتماعي والفكري التي عاش تحت وطأتها الجزائريون خلال فترة الحزب الواحد والنظام الاشتراكي الخانق بطبعه، وانغلاق الجزائريين على ذواتهم (وبرعاية رسمية) إبّان حكم الحزب الواحد، ما منعهم من الاحتكاك والاختلاط مع السياح الأجانب الذين تُعدّ الصحراء والساحل وجهاتهم الأساسية، لتراجع هذا الأخير كليّا عن الصورة لصالح ساحل الجرتين تونس والمغرب، وبدرجة أقل لصالح الصحراء الجزائرية.

يضاف إلى ذلك أن هذا العنوان قد يحمل تورية أخرى حول الوضع الراهن وقت تصوير الفيلم (2015) والذي تزامن مع مرور بضعة أشهر على بداية العهدة الثالثة للرئيس السابق وفقدان "آمالٍ محتملةٍ" في التغيير تحت مسمى الاستمرارية الذي روّجت له طويلا أحزاب الموالاة ومن يدور في فلك السلطة، والتي سبقها تعديلٌ جزئي للدستور وفرضٌ لبعض الوجوه السياسية على حساب التجديد والتشبيب، ما خلق انزعاجا عند كثير من الجزائريين وانحسار الأمل عندهم أكثرهم، وهروبهم نحو البحر كلٌّ لأسبابه وغاياته الخاصة، سواءً للسياحة أو العمل، أو خلق قضية للدفاع عنها، أو التعبير عن الذات بالموسيقى وبالاستعراض، وهي الغايات التي قُدّمت في هذا الفيلم التسجيلي في شكل نماذج اجتماعية مميزة، توجهت إلى الساحل بحثا عن ذاتها وهربا من الخنق السياسي والاجتماعي، وتقديم نماذج إيجابية لهذا "الهرب" بعيدا

عن النماذج السلبية التي قدمتها أفلام أخرى عن "عودة الجزائريين للساحل" إما للهجرة غير الشرعية، أو إبادة شعب المرجان مقابل دنانير قليلة لا تكاد تقترب من القيمة الحقيقية لهذه الشُعب، وإما للمتاجرة بالمخدرات التي ترمى من الجارة الغربية وتطفو في شكل شُحناتٍ مُعلّبة يسترجعها التجار الصغار، وهي النماذج الاجتماعية السلبية الثلاث حول علاقة الجزائريين بالساحل التي تفنّن المخرجون التسجيليون الفرنسيون في تقديمها.

أما المستوى الثاني، فهو مرتبط بالتصويت السماعي الثاني للعنوان *la mère retrouvée*، والذي يشير إلى أن الطبيعة كانت دائما الأم، وتحديدا البحر باعتباره جزءاً أساسياً من الطبيعة، وأن الراعي والمربي الأول للإنسان هو الطبيعة وخيراتها (وعلى رأسها الساحل).

ففي الأدبيات الفنية فإن ربط الشيء (السياحة في حالتنا هذه) بالطبيعة يكون عادة بهدف ربطها في ذهن المتلقي بالكرم والغنى وقدرتها غير المحدودة على العطاء اللامشروط، وأنّ العودة إلى أحضانها تشير تلقائيا إلى البحث عن فرصة جديدة والتسامح مع الأم والحصول على بركاتها والاستفادة من عطفها.

فالتورية في التصويت السماعي الثاني هذا، تشير إلى أنّ خيراً كثيرًا وعطاءً غير محدودٍ وغير مشروطٍ ينتظر الجزائريين بعد لقائهم بأُمِّهم الطبيعة والكريمة، وفي هذا الشأن دلالات عديدة ومتنوعة عما يمكن احصول عليه من البحر والاستفادة منه من خلال الأنشطة المتنوعة التي يمكن ممارستها عليه، من صيد وغوص واستجمام وسفر وغيرها.

ج –الشخصيات:

ينتمي هذا الفيلم التسجيلي إلى نوعية "أفلام الشخصيات" التي تحدثنا عنها تفصيلاً في الجانب النظري من دراستنا، وأشرنا إلى أنها تمثل اتجاهاً فنياً يُرتكز على البشر وحيواتهم في البيئة التي يصنعونها، من خلال مراقبة مخرج الفيلم التسجيلي اليومية لحياة الناس في المحيط الذي أنشؤوه بأنفسهم، عبر عدسة الكاميرا وبأسلوب وثائقي جماليّ.

وفي فيلمنا التسجيلي السياحي هذا، نُميز نمطاً واحداً من الشخصيات المُوظفة، فكانوا جميعاً أشخاصا طبيعيين، غير ممثلين، يُمثلون نماذجًا حية، أو شهود عيان، ومن أبناء المنطقة ممن تقمّصوا بقصدٍ أو بدونه دور المرشدين السياحيين لسواحل الجزائر وماضيها ليس فقط بالكلام، إنما بالأفعال ومساهمتهم في صناعة الفعل السياحي الجزائري وبناء صورته للمتلقين.

لقد عبّرت كل واحدة من الشخصيات الأربع التي اختار المخرج تتبّعها عن وجهٍ من وجوه الجزائر المعاصرة وتبنّيها لقضية *رديفة* للفعل السياحي الساحلي المحلي، كالنسوية مثلاً، أو الاهتمام بالبيئة ومشاكلها، أو العمل على استكشاف موسيقى جديدة وثورية (في نظر صاحبها) والاستثمار فيها، أو نموذجا لرجل فاعل في الفعل السياحي وتفعيله إيّاه من خلال اقتحام عالم الطبخ من قبل الرجال، (وهي المهنة التي كانت ولزمن طويل حكراً على النساء في المخيال الجمعي الجزائري) وبالتالي كسره لصورةٍ نمطيةٍ ليس فقط للمشاهد الجزائري أو الغربي عن السياحة في الجزائر وعن الفاعلين فيها، بل كذلك عبر خلق فرصةً للحديث عن مواضيع تعتبر بشكل ما "طابوهات" أو تحمل دلالة ذهنية سلبية في وعي المتلقين.

وقد ظهرت قيمة هذه الشخصيات في هذا الفيلم أيضاً من خلال الملبس والمأكل وتنوع اللهجات المحكية (رغم أنهم، وأثناء محاورتهم للكاميرا كانوا يستخدمون اللغة الفرنسية ذات اللكنة الجزائرية)، وأيضا من خلال مجموع العادات والتقاليد التي مارسوها، سواءً خلال تجمعاتهم وعاداتهم اليومية، أو من خلال طريقة تفكيرهم وسلوكهم الفردي والجمعي، فهم رواة قصص كلٌ بطريقته وكلٌ بتجربته.

مع التنويه إلى كون جميع الشخصيات التي ظهرت في هذا الفيلم التسجيلي السياحي الفرنسي جميعهم غير محترفين ولم يسبق لهم من قبل الوقوف أمام كاميرا مخرجٍ، وقد نقلها هذا الأخير كما هي، ودون تحريف أو توجيه لتلك الشخصيات، في تمظهرٍ جليّ لمبدأ الواقعية السينمائية الذي اشتهرت به الأفلام الفرنسية الروائية منها أو التسجيلية، والتي نوّهنا آنفاً (في الجانب النظري لدراستنا) إلى كون هذه "الواقعية الجذّابة" هي من الخصائص القليلة التي تجمع بين الفيلمين التسجيلي والروائي، وأكدنا على أنّ هذه الواقعية الفرنسية هي بالأصل اتجاهٌ

فكريٌ وسينماتوغرافي مستوردٌ من إيطاليا التي انتعش فيها هذا النوع من الأفلام بُعيد سقوط الفاشيين والإطاحة بالجنرال موسوليني.

إنّ الاعتماد على ممثلين غير محترفين وعلى أشخاص طبيعيين يقدّمون حيواتهم اليومية كما هي بمزاياها وعيوبها، ليست فقط تجسيدا لخصائص "واقعية الأفلام التسجيلية" ولا تبنيّا لاتجاه سينما الموجة الجديدة، بقدر ما هي رغبةٌ في تقديم صورةٍ حقيقية تصف الواقع السياحي الجزائري "الجديد والمختلف" وتُعبّر عنه بصدقٍ وحِرفية.

كما لا يفوتنا التأكيد على أنّ الجزائر (السياحية – الطبيعية) ككلٍّ كانت حاضرةً كشخصية معنويةٍ في هذا العمل، من خلال مقاهيها ومراعيها وأسواقها، وجبالها وباقي تضاريسها وقبل كل ذلك بساحلها، والتي تحكي كلٌّ منها قصةً مختلفة ومميزة، سواءً من خلال طقوس الصيد أو قوارب الصيد تقليدية الصنع، أو من خلال أسلوب الحياة والملبس والمأكل والذي ظهر في عديد المشاهد.

كما سجلنا حضور شخصية غير مرئية كما هو الشأن في الفيلم التسجيلي الأول، مُمثَّلة في صوت الراوي *Laurent Langlois*، أين أسند المخرج مهمة التعليق الصوتي، (والتي تعتبر ميزة حيوية من ميزات الأفلام التسجيلية، وعلامة سمعية لها كما سبق أن أظهرنا ذلك)، إلى مُعلقٍ أحسن التلاعب بنبرات صوته، فكان صوت الرواي عنصرًا أساسيًا، اُعتُمِد في قراءة التعليق بصوت رخيم وعميق، للتعريف بالمناطق الساحلية السياحية الجزائرية المختلفة تارةً، وإعطاء المعلومات التاريخية والإحصائية الدقيقة بشكل علمي تارة أخرى، تارةً بأسلوب قصصي جذاب، وتارةً بطريقة علمية بحتة تشتهر بها الوثائقيات الغربية، تمامًا كما هو الشأن في الفيلم التسجيلي الأول (وباقي التسجيليات عموما)، وهذين الأسلوبين عبّرت عنهما نبرات صوت المعلق التي تأرجحت بين الرخامة والأجشة، وبين التفخيم والتنعيم، وبين الهمس والصوت الجهوري، وأحيانا باعتماد الصمت التام، ، حيث منحت المشاهد الطبيعية الهادئة للصمت جمالية كبيرة للمشاهد البصرية المميزة والخلابة التي رافقت الصمت، وهي تقريبا نفس الملاحظات التي وضعناها لصوت المعلق في الفيلم التسجيلي السياحي الأول (الجزائر

من علٍ)، ما يعني أن كلا الفيلمين أوليا اهتماما بالغا لاختيار المعلق وصوته وقدرته على توصيل الرسائل المبتغاة.

د- خصائص العمل من حيث المونتاج :لقد جاء هذا الفيلم معتمدًا على المونتاج الخطي عكس الفيلم الأول، وهو المونتاج الذي يقوم على تسلسلٍ كرونولجي، يبدأ بالتعريف بشخوص العمل وقضيتهم، ثم يسعى إلى الاقتراب منهم أكثر وتتبعهم حيواتهم اليومية ومعرفة العوائق التي يواجهونها في إطار الـــ "فكرة" التي يسعى المخرج لتعريف جمهوره المستهدف بها، وفي نفس الوقت خدمةً للفكرة الأكبر للفيلم، وهي تعريف المشاهدين الفرنسيين بالجزائر السياحية الساحلية، وبناء صورة ذهنية عنها لديهم، بحيث تمّ تقديم لقطاتٍ ومشاهد مكانية ترصد "الفضاء السياحي" في حالته الطبيعية باعتماد تأطيرٍ جماليّ ووصف شاعري نصف سردي، اللذين (التأطير والوصف) تشتهر بهما الأفلام التسجيلية السياحية وتميزها عن التقارير الإخبارية كما نوهنا لذلك في الفيلم التسجيلي الأول، فالمونتاج المعتمد في هذا الفيلم ركّز على رصد الفكرة التي يعالجها العمل وهي تقديم الوجهة السياحية الساحلية الجزائرية كما هي، من خلال تتبع مسار أربع شخصيات تخدم الموضوع وتعتبره جزءًا من حياتها اليومية، مع تسجيلينا عملية توظيفٍ للأسلوب نصف السردي القائم على التعليق، والذي يسرد حقائق ومعلومات مقتضبة تتماشى مع محتوى اللقطة، والذي يُعدّ من أشهر الأساليب المتبعة في الأفلام التسجيلية الفرنسية بشكل عام، وذلك لدفع المشاهد إلى المشاركة في الفعل التسجيلي، وخوض التجربة مع المخرج.

هـ- خصائص العمل من حيث التصوير:

تمّ الاعتماد على لقطات مختلفة في هذا الفيلم التسجيلي السياحي الفرنسي، والتي تنوّعت بين اللقطات العامة والكبيرة والمتوسطة والمقربة في مشاهد العمل، وهي اللقطات التي تسمح لنا كمشاهدين بالاقتراب من التفاصيل الجمالية وفهم الحقائق كما هي، وقد اختارها المخرج من أجل قصٍّ قصص واقعيةٍ عن الفعل السياحي الساحلي الجزائري وشخصياته، وبناء صورة ذهنية مقصودة عنه في أذهان المتلقين، من خلال اقترابه من هؤلاء وتقديم تفاصيل بصرية وحياتية كاملة عن الموضوع المستهدف عبر تلك الشخصيات وقصصها، مع ملاحظتنا إلى أنّ أغلب

مشاهد هذا الفيلم جاءت في مجملها في شكل مشاهد خارجية، باعتبارها الأنسب في مثل هذه النوعية من الأفلام، مع الاعتماد على لقطاتٍ سريعةٍ ومشاهد قصيرة نسبيا لتوصيل أكبر قدرٍ من الأفكار والرسائل في أقل وقت ممكن، وهو ما يعرف بـــ "التكثيف" الذي يساعد في نقل أكبر قدر من المعلومات والأرقام والتواريخ في أقصر زمني فيلمي ممكن، (وهو التكثيف القصدي، الذي يبدو جليا أنه يشترك فيه مع الفيلم التسجيلي الأول، رغم اختلاف الأسلوب في كلٍّ منهما، باعتماد المخرج في هذا الفيلم على تعريف المتلقي على السياحة الجزائرية من خلال تتبع مسارات أفرادٍ ممن يشتغلون في هذا المجال).

كما حرص المخرج على عدم توظيف الابهار البصري بشكل مبالغ فيه كما رأيناه في الفيلم التسجيلي الأول، وفضّل الاعتماد على جماليات بصرية تصويرية عادية في المجمل، وزادت درجتها إلى حدّ الإدهاش في المشاهد التي تصور البحر والساحل، وأيضاً في اللقطات العامة السمائية المميزة (على قلتها) التي ظهرت في بداية الفيلم ومنتصفه، وذلك لمنح قيمة فنية إضافية للفيلم، مع الحرص على اعتماد لقطات متسلسلة وشاملة لكل منطقةٍ سياحية ساحلية من المناطق التي زارها وقدّمها فريق العمل، وربطها بشخصيةٍ من الشخصيات الظاهرة في الفيلم.

وبقي فقط لنا أن ننوّه إلى أنه كان لزوايا التصوير العادية، وحركات الكاميرا ذات التنقلات الجانبية والمقربة دورٌ حيويٌّ في تحقيق الهدف الأساسي من الفيلم في الإحاطة بسواحل الجزائر سياحيًا من جميع جوانبها مثل تلك المصورة في أعماق البحر وخلال استجمام السياح والمصطافين على الشواطئ أو للتعريف بالتنوع البيولوجي والإيكولجي الكبير للساحل الجزائري، كما أن بعض اللقطات المقربة لأوجه الشخصيات وإيماءاتها أنها بشكل ما هي إيماءات الجزائر وحالاتها المتنوعة، فهي قوية وضعيفة، حزينة وسعيدة، جريئة ومستضعفة، وغيرها من التعابير والحالات النفسية الأخرى التي هي إسقاط على حالات الجزائر المتنوعة.

و- التعليق والموسيقى التصويرية: لقد اعتمد هذا الفيلم التسجيلي السياحي على تعليقٍ مكثّفٍ ومختصر في أغلبه، مكتوبٌ بأسلوب يميل إلى الشاعرية في الوصف والدقة في المعلومة، ونلاحظ أنّ المعلق أجاد كثيراً اللعب على نبرات صوته حسب الموقف الوثائقي وحسب الموقع

السياحي الساحلي المصور، وقد كان لهذه النبرات دلالات سيميوجية عديدة كما هو الشأن في الفيلم التسجيلي الأول، تتلخص أساسًا في دعم المشهد ومحاولة توصيل الفكرة العامة للمشهد ومساعدة المتلقي على الغوص في الحدث السياحي والشخصية المرافقة له، وخلق دافعية سياحية عنده لزيارة المواقع التي قدمتها الكاميرا له عبر التعليق الموقفي المرافق للمشاهد، فالمشاهدون يجدون أنفسهم في مواقف متعددة مترابطة مع الأمكنة السياحية وتاريخها والمعلومات الغنية عنها، والتعليقات المكتوبة بعناية شديدة وبأسلوب مباشر لا يحتمل التأويل والتي كان المعلق يقدمها، والتي يحسب عليها أنها جاءت بشكل مختصر جدا في عديد المقاطع التي كانت تستحق توسعاً أكبر.

في حين تمّ تقديم بعض المواقع الساحلية السياحية الجزائرية في مشاهد تعتمد على *الصمت الكلي* (على قلّتها) وترك المشاهد والصور تعبر عن نفسها، وإلقاء مهمة التعليق على عاتق المشاهد، وهذا الأسلوب شائع الاستعمال في الأفلام التسجيلية عموما، وتلك التي تقدم الوجهات السياحية خصوصًا.

كما اعتمد المخرج على فكرة *"التناوب السمعي"*، فهو في مشهدٍ يُعلّق بشكل كثيف وغنيّ، وفي المشهد التالي يُؤْثر الصمت ويترك للصورة مهمة التعبير، ليعود بعدها مجددا للتعليق الصوتي وبنبرات صوتٍ متباينة حدّ الإدهاش، فالتناوب السمعي هذا يساعد في جذب تركيز المشاهد ويسمح له بالمشاركة بالتعليق بنفسه متى ما صمت الراوي، فالتعليق المستمر الذي لا يتوقف يجعل أذن المشاهد تتعود عليه ولا توليه اهتماما كافيا، فيلجأ المخرج مثله مثل باقي المحترفين إلى حيلتين اثنيتن، الأولى هي التناوب السمعي والثانية هي التغيير والتنويع في نبرات الصوت، أمّا على المستوى الدلالي، فقد كان الهدف العام منها توصيل دلالات وخلق إيحاءات محددة تدفع المشاهد للتركيز على المشهد والغوص فيه والارتباط البصري معه دون تشتيتٍ محتملٍ قد يحمله التعليق الصوتي وما يرافقه من ارتباط سمعي، مع تنويهنا ختاماً إلى أن هذا الكلام يبدو مُطابقًا لما أوردناه في الفيلم التسجيلي الأول، على اعتبار أن التناوب السمعي خاصيةٌ شائعةُ

الاستعمال في الأفلام التسجيلية عموماً، وميزةٌ من ميزات التسجيليات السياحية خاصة، وبالتالي قد يبدو الكلام مكررًا، في حين أنه لا "*يتكرر*" بقدر ما "*يشترك*" مع الفيلم الأول (وأفلام أخرى).

وفيما يخص الموسيقى التصويرية لهذا الفيلم، فقد وظف المخرج عدّة مقاطع موسيقية، مأخوذةٌ في مجملها من أغنيات محلية شهيرة، تنوعت بين طابعي الشعبي وأغاني أشويق القبائلية، لكن الواضح أنّ كل مقطوعة تم اختيارها بعناية شديدة، فاستمعنا إلى مقاطع بصوت الفنانة ثلجة مثل أغنية "غيم العشوة" التي تتغنى بالإنسان والبحر وغيمة الساحل وقت المساء، إضافة إلى أغاني أخرى تعبر عن أصالة المجتمع الجزائري وارتباطه بالبحر مثل مقاطع موسيقية قصيرة بصوت الفنان الباجي البحري، ومقطعا قصيرا آخر جاء في شكل خلفية منخفضة الصوت، من أداء الفنانة القديرة نورة عن البحر والصيادين، ويلاحظ على أغلب هذه المقاطع أنها تحوم حول البحر ومن ينشطون فيه، كالصيادين وصانعي الشباك، أو عن الأفراد المحطمين ممن يزورون البحر للتأمل والشكوى.

ومن المنظور السيمولوجي فإنّ للموسيقى المرافقة دور بالغ في التعبير عن الموقف التوثيقي السياحي الساحلي، وكلّ مقطع تمّ اختياره جاء إسقاطيًا على الشخصية التي يتناولها المقطع ومُعبرة عن حالتها النفسية، فاستمعنا مثلاً إلى مقاطع حماسية عند نزول شخصية "سامية" إلى جزر حبيبلاس الشهيرة للمرة الأولى بعد انتظار طويل، وقابلتنا مقطع موسيقية فيها شيء من الامتنان أثناء تقديم الشيف أبدال لوجبته البحرية المبتكرة وامتنان عائلته وأصدقائه، واستمتاعهم بما يقدم لهم. فالموسيقى التصويرية في هذا الفيلم لم تأتِ فقط للتعبير عن التنوع الشديد في التراث اللامادي للجزائر، إنما كانت أداةً لتدعيم محتوى الصورة وتقديم تأويلات جمالية للمُشاهد عن المشاهد.

وعن عنصر الضجيج، فقد تمّ توظيفه في عدة مواضع من العمل، لعلّ أهمها على الإطلاق صوت البحر وباقي الأصوات المرتبطة به مثل أصوات الفقاعات أثناء الغطس وأصوات النوارس على قوارب الصيد، وغيرها، ويبدو ذلك مبررا جدا، بالنظر إلى المضوع الاساسي

للفيلم التسجيلي السياحي، وتركيزه على البحر كعنصر سياحي أساسي ومهم في تطوير وبناء الفعل السياحي الجزائري.

ي- سيمولوجيا الألوان، والإضاءة والإعتام: نُميّز في هذا الفيلم نوعين اثنين من الألوان، ويبدو أن صناع الفيلم قد اتفقوا في خيارات الألوان المعتمدة، فنُميز نوعاً أولاً ركّز على الألوان الأساسية والثانوية في شكلها الفاتح البارد، فنرى كثيرًا من الأزرق الفاتح بشكل يكاد يكون طاغياً أحياناً، خاصة في اللقطات التي تُصور السماء والبحر، وفي اللقطات التي تصور المناطق الغوص وبعض الجزر في الجهات البحرية الثلاث للجزائر التي غطّاها هذا الفيلم التسجيلي السياحي كالعاصمة ووهران وغيرها، كما رصدنا هذا اللون أيضا أكثر من مرة في ملابس الشخصيات التي قام عليها الفعل السياحي الساحلي الجزائري ورصدها الفيلم، كما نميّز أيضاً حضورا كبيراً للّون الأخضر الفاتح، والذي حضر في مشاهد المناطق الخضراء والغابية والمساحات الطبيعية المفتوحة، إضافة إلى تسجيلنا سيطرةً كبيرةً للّون الأبيض، سواءً في القوارب أو الملابس أو بعض المباني وكل ما يمكن له حمل هذا اللون.

أما النوع الثاني، فكان من نصيب الألوان الترابية كما هو الشأن في الفيلم التسجيلي الأول، لكن بمقدار زمني أقل بكثير من ذلك الذي طغت فيه الألوان الفاتحة، وبمساحة زمنية أقل من تلك التي احتلتها الألوان الترابية في الفيلم الأول، على اعتبار أن هذه الألوان طغت في مشاهد الصحراء والرمال والغروب، وهي المناطق التي لم يسعى الفيلم التسجيلي الثاني لتغطيتها بقدر تركيز المخرج على الساحل السياحي وعناصره فقط.

أمّا على مستوى الإعتام فقد تم توظيفه بشكل قليل جدا وفي عدد محدود فقط من المشاهد، أغلبها في تلك الملتقطة داخل الشقق و داخل السيارات وباقي المشاهد الداخلية على قلتها في هذا الفيلم، في حين غلب على العمل الإضاءة، والتي جاءت في أغلب المشاهد في شكل إنارة طبيعية، فضل فيها المخرج تصوير مشاهده وقت النهار لأسباب فنية تتعلق برغبته في إظهار المناطق السياحية الساحلية بألوانها الطبيعية وتنوعها الشديد الذي يظهر في الصباح.

في حين لجأ إلى أساليب الإضاءة الصناعية في مشاهد الغطس، فلإظهار أهم خيرات احياة البحرية من أسماك وحيتان نباتات بحرية وحتى بعض السفن والكنوز الغارقة في قاع البحر المظلم ، لجأ فريق العمل إلى غضاءة صناعية لإظهار ما يقومون بتصويره.

ع- الفضاء المكاني: لقد تمّ تقديم مشاهد هذا الفيلم ضمن مجموعة من المجالات والفضاءات الخارجية والداخلية، مع أفضلية كمية كبرى لصالح الفضاءات الخارجية، والتي تنوّعت بين البحر والشواطئ والغوص تحت الماء، وكذا الغابات المطلة على الساحل والفعاليات الترفيهية الشاطئية، وأيضا ًالأنشطة المرتبطة بالبحر كالصيد البحري وتجارة الأسماك وغيرها، مع ملاحظة أن جميع المشاهد كانت خارجية لاعتبارات مرتبطة بموضوع العمل وطبيعته، والذي يتطور على مستويات بصرية تعتمد على المسح الواسع للمواقع الساحلية السياحية الجزائرية.

ومكانيًا دائما، فالديكورات الصناعية في هذا الفيلم غائبة قصداً، بل جاءت كلها في شكل ديكورات طبيعية مفتوحة، حتّمتها الطبيعة السياحية لهذا الفيلم التسجيلي ضمن اتجاهٍ طبيعي مسحي يقوم على اللقطات العامة، مع تمييزنا فضاءات خارجية *طبيعية* من وبحار وغابات، إضافة إلى ديكورات وضفاءات داخلية، ظهرت في مشاهد بعض المقاهي والمطاعم والشقق التي صورت بعض الشخصيات في بيئاتها الاجتماعية والعائلية اليومية.

لقد تعمد المخرج في فيلمه أن يقدم فضاءه المكاني بشكل يعبّر عن المكان لذاته عبر ذات ساكنته، فالسائح الغربي يريد التعرف إلى "المكان" عبر روّاده وساكنته،من خلال النظر إلى فضاءاتهم ومساكنهم وأماكن اقامتهم، فالمخرج حاد عن نظرةٍ مكررةٍ تكاد تكون منمطة عن "الأماكن السياحية في الجزائر" التي تركز على المكان لا على الفرد، وكسر الصورة الذهنية السلبية المنطبعة في أذهان الغرب عن الفرد الجزائري في كونه شخصا عنفوانيا وصداميًا دون سبب في كثير من الأحيان، من خلال إظهار نماذج انسانية طيبة.

النتائج الجزئية الخاصة بصورة الجزائر في فيلم *L'Algérie la mer retrouvée*

لقد قدّم فيلم "*le mer retrouvée*" التسجيلي الفرنسي لمخرجه *Alexis Marant* صورة فيلمية طيبة سياحية طيبة عن الساحل السياحي الجزائري والأفراد الفاعلين بيه، عبر تتبعه

حيوات أربعة أشخاص مختلفين فيما بينهم، ويلتقون في حبهم للبحر الجزائري، ورغبتهم في تطوير الفعل السياحي فيه، من خلال الأنشطة الحياتية والتي يقومون بها فيه، والتي تجمع بين خاصيتي الهواية والشغف، وقد ارتكز المخرج في فيلمه التسجيلي هذا على التقاط لقطات متنوعة، تراوحت بين العامة والكبيرة والقريبة، لتقديم عناصر السياحة الساحلية الجزائرية وأهم مكوناتها والأنشطة السياحية المرتبطة بها، ضمن قالبٍ فنيّ يجمع بين مميزات الجماليات الفنية للأفلام التسجيلية التسجيلية، وكثافة المعلومات وتنوعها، عبر القصص الشخصية للفاعلين الجزائريين المختلفين في الفعل السياحي الساحلي المحلي، وتميز التعليق الصوتي، وهي الصفات الأساسية للأفلام التسجيلية عمومًا، وللأفلام التسجيلية السياحية تحديدًا.

وإذا كان هذا الفيلم التسجيلي قد سجّل نجاحاً في تقديم صورة فيلمية جيدة عن السياحة الساحلية في الجزائر وصناعتها والأنشطة المرتبطة بها، إلا أنه ضمّ قلّةً من النقاط السلبية التي قُد تحسب على الفيلم وصُنّاعه.

ويمكن تلخيص أهم النتائج المستخرجة من التحليل السيميولجي لهذا الفيلم من "المنظور الحديث للتعبير عن نتائج الدراسات الكيفية السيميولجية" في النقاط الآتية:

- من حيث الصورة الفيلمية: نجح الفيلم في تقديم أبرز وأهم المناطق السياحية الساحلية الجزائرية، من خلال تقديم صورٍ مميزة وشاملة لأهم المناطق البحرية السياحية للجزائر، وتحديداً في منطقتي الجزائر العاصمة وسط البلاد، ووهران في غربها، اعتمادًا على لقطات فيلمية تتدرّج ين العامة والمقربة والقصيرة زمنياً في مجملها ومن زايا متعددة ومختلفة، وذلك بغية تحقيق أكبر استفادة ممكنة الحيز الزمني المتاح للتعريف بالمناطق الساحلية السياحية الجزائرية.

وقد جاءت صورة الجزائر السياحية في هذا الفيلم مركزة اساسا على الساحل، وتعاملت معه على أنه أفضل منطقة سياحية يمكن الاستثمار فيها وتطويرها بالنظر للفرص غير المحدودة والمتنوعة التي يتيحها، ولتقديم هذه الرؤية الإخراجية (وتحقيقها)، اعتمد الفيلم على مقاطع فيلمية متنوعة ومميزة وقصيرة نسبيًا، وغائصة في التفاصيل ومشبعة بالمعلومات الدقيقة حول تاريخ المناطق السياحية والشخصيات التي تناولها الفيلم وتتبع

مصائرها، ورصد صورة الجزائر السياحية الساحلية من خلالها ومن خلال تعاملها مع الساحل ومع الفعل السياحي التي هي (أي هذه الشخصيات) جزءٌ أساسي منه.

ومما يُعاب على هذا الفيلم التسجيلي، أنه لم يغطِّ جميع السواحل الجزائرية من شرقها إلى غربها، وإذا كان مبرر ذلك شساعة الساحل وضخامته وامتداداه على طول 1600 كلم، إلا أنه مرّ ببعض المناطق الساحلية السياحية المهمة مرورًا سريعًا رغم أهمتها الكبرى، وقد يكون مردّ ذلك طبيعة الشخصيات التي تتبعها الفيلم، والتي رصده فريق العمل ضمن بيئتها العادية ضمن ذلك الإطار المكاني الضيق.

ومن حيث بناء الصور الذهنية، فقد نجح الفيلم التسجيلي محل التحليل في تقديم صورة ذهنية إيجابية، ومغايرة عن تلك السائدة عن الساحل السياحي الجزائري، عبر إظهار الفيلم محتوى بصري مميز ومختلف، وأشخاصا مذهلين وبشوشين ممن يشتغلون في المجال الساححلي السياحي، ويستطيعون التعامل مع السائح الأجنبي، وقد اعتمد الفيلم في بنائه لهذه الصورة الذهنية على مشاهد ومناظر وأنشطة بحرية ساحلية سياحية مميزة قد يندر وجودها في أمكنة أخرى.

لقد كسر المخرج الصور المنمطة عن الجزائر وساحلها وشعبها، واعتمد التكثيف الفيلمي في تشكيل وبناء صورة ذهنية مختلفة عن تلك السائدة عن سواحل الجزائر السياحية.

- أما من حيث العنوان، فقد وُفِّق صنّاع الفيلم كثيراً في هذا الشق، كما هو الشأن بالنسبة للفيلم التسجيلي الأول، من خلال تركيزهم على الفكرة الأساسية التي يرمون لتقديمها، وعبّر العنوان بشكل ممتاز عند هدف الفيلم التسجيلي، وهو عودة الجزائريين إلى سواحلهم، وبنائهم فعلا سياحياً مميزاً وحقيقياً.

أين ارتكز على صفيح التلاعب بالكلمات، حيث أن عبارة "*la mer retrouvée*" والتي تعني حرفيا "إعادة الإلتقاء بالبحر بعد قطيعة طويلة" يبدو لها نفس التصويت السماعي مع عبارة "*la mère retrouvée*" والتي تعني حرفيا "العثور على الأم بعد فُراقٍ طويل"، والتي تم التفصيل فيها وبشكلٍ موسع في المبحث الرابع.

- ومن حيث اللقطات وزوايا التصوير: فقد اعتمد المخرج أنواعاً مختلفة من اللقطات، لكن التركيز كان كبيراً على اللقطات القريبة والعامة، وذلك بسبب طبيعة الفيلم المنتمي إلى التسجيليات التي تقدم فكرتها من خلال تتبع مصائر وحيوات شخصيات عادية تمسها الفكرة التي يعالجها العمل، فاللقطات المعتمدة هي من اللقطات السردية الحكائية التي تساعد في التعبير عن الأمكنة السياحية الساحلية والأنشطة المرتبطة بالفعل السياحي البحري، وتقديم صور فيلمية مميزة عنها عبر قصص الشخصيات الأربع الناشطة في الفعل السياحي الساحلي الجزائري.

لقد أعطت أغلب المشاهد الفيلمية المقدمة وبلقطاتها المتنوعة انطباعا بالإعجاب الكبير من وجهة النظر الفيلمية التسجيلية الفرنسية بالوجهة السياحية الجزائرية، إلا أننا نسجل عدم اهتمامٍ كافٍ ببعض المواقع الهامة والمرور عليها سريعا كما أشرنا سابقاً، وقد يكون مردّ ذلك تركيز الفيلم التسجيلي الساحلي على المناطق السياحية التي يعيش فيها أبطال هذا الفيلم التسجيلي، بحيث صوّر المخرج المواقع السياحية الساحلية التي تعيش فيها شخوص الفيلم، وبالتالي بقاء المخرج محصورا بشكلٍ جبري في مواقع ساحلية سياحية محددة هي في الاصل بيئات الشخصيات والمكان الذي تمارس فيها حياتهم وأنشطتها السياحية.

وقد اعتمد المخرج لقطات قصيرة نسبياً وغير متتالية مكانيا بقدر ما هي مربوطية بمونتاج نصف سردي، يتبع حيوات الشخصيات الأربع ويرصد من خلال قصصهم واقع السياحية الساحلية الجزائرية ويبني عبرها صورة الجزائر السياحية، مع إعطاء الفرصة الوقت الكافي للتعريف بالوجهة الساحلية السياحية عبر الأنشطة المحتمل القيام بها، وتقديمها للمشاهد صورياً وذهنياً عنها وإقناعه بما يراد توصيله له عنها، والتعريف بالمكان بناءً على الناس الذي يعيشون فيه (السياحة الساحلية في حالتنا هذه) هي ميزة أساسية من مميزات أفلام "الشخصيات" التي فصّلنا فيها في الجانب النظري لدراستنا.

مع تسجيلنا اهتمامًا فيلميًا عميقاً بالأنظمة الحياتية المميزة الموجودة على الساحل الجزائر، والأنشطة البحرية اليومية منها أو الترفيهية، وذات الطبيعية السياحية التي يقوم

بها الفرد متى ما حلّ على البحر وأراد الاستمتاع أو الترويح عن نفسه أو اختبار تجارب جديدة، وهو الأمر الذي يعدّ نقطة استقطاب ممتازة للسياح الأجانب.

كما سعى هذا الفيلم التسجيلي لدحض الصور الخاطئة والمنمطة عن ساحل الجزائر السياحي، وحاول تقديم صورة صحيحة وجديدة ومن زاوية مختلفة عنها، وهو ما يُحسب له.

أما من حيث المعلومات والمصادر، فكما هو الشأن في الفيلم التسجيلي الأول (وأغلب الأفلام التسجيلية) فقد حرص هذا الفيلم على تقديم معلومات هامةٍ جدًا ومفيدة عن الساحل الجزائري بطريقةٍ مباشرة وغير مباشرةٍ، وذلك بفضل العمل التوثيقي الذي قام به فريق العمل وجمعه معلومات تاريخية وإحصاءات حديثة عن السياحة في الجزائر، وعن الساحل الجزائري تحديدا، وكذا محتويات المطبوعات التاريخية والحديثة التي تؤرخ للموضوع السياحي الساحلي المحلي، بالإضافة إلى معلومات تاريخية عن المدن والثورة وبعض المواقع والتي قد لا تكون بالضرورة مواضيع سياحية (متى ما أخرجنا المحتوى من سياق السياحة التاريخية، ونظرنا للتاريخ المقدم في الفيلم في شكله المجرد).

اما أهم مصدر للمعلومات في هذا الفيلم التسجيلي السياحي فكان بالتأكيد الشخصيات الأربع التي تناولها الفيلم، فإذا كانت هذه الشخصيات هي "تمثيل بشري لصورة الجزائر السياحية" في مختلف حالاتها ووضعياتها، السعيدة والحزينة، الشابة والمكسورة، المتجددة والتي تجر خيباتها، فإنهم أيضا قدموا معلومات لا تُقدر بثمن وقد لا يُعثر عليها في الكتب أو المراجع، وهي معلومات مرتبطة بـــ "تجاربهم السياحية الساحلية" أكثر منها معلومات جافة مصفوفة في الكتب أو المصادر التقليدية للمعلومات، بحيث أخذ هؤلاء الأربعة فريق العمل إلى أهم المناطق الساحلية الساحية، فكانوا بمثابة شهود عيان، ومصادر معلومات وأدلة سياحية، وهذه الوظائف المتعددة للشخصيات وجه من أوجه التسجيليات، وأحد فوائدها الكبرى وتمظهراتها الأساسية.

- ومن حيث الأساليب الإقناعية: فقد زاوج الرسائل هذا الفيلم التسجيلي السياحي الساحلي الفرنسي بين الأسلوبين العقلي والعاطفي للإقناع في التعريف بالوجهة السياحية الساحلية

الجزائرية، وحاول الموازنة بينهما، ما أعطى لهذا قيمةً كبرى خاصةً مع المعلومات التاريخية والثقافية والسياحية المكثفة والمشبعة بالإحصائيات والتواريخ والأرقام وأسماء الهيئات.

- أما من ناحية الشخصيات، فنُميز في هذه الفيلم شخصية معنوية تمثّلت أساساً في الساحل السياحي الجزائري والأنشطة المختلفة المرتبطة به، من سباحة وغكس وتجارة المأكولات البحرية، والغناء والرقص، مع إطلالة على باقي المواقع السياحية المرتبطة بالساحل، كالغابات مثلا، أو بعض الآثار العمرانية، التي لكل منها قصتها وأسرارها وشخصيتها المعنوية المستقلة.

بالإضافة إلى الشخصيات الطبيعية، وعددها أربعة (رئيسية)، والتي مثّلت كل واحدة منها وجها من أوجه الجزائر السياحية، وتمظهرا مختلفا من تمظهراتها، فكانت شخصيات لا تتشابه في شيء لكنها تجتمع في حبها للساحل الجزائري ورغبتها الجامحة في تطويع الفعل السياحي المحلي، والتي فصلنا فيها في المبحث السابق بشكل معمّق.

- وعن الخطاب المستعمل في هذا العمل، فقد كان خطاباً إيجابيًّا في مجمله عن الوجهة السياحية الجزائرية من وجهة النظر الفرنسية وهذا الخطاب جاء في مستويين اثنين: ألسني وبصري، مع وجود خطابات البصرية جاءت بشكل تلميحي وغني بالتوريات التي تُفهم من السياق المشهدي.

وقد يبدو الكلام مشابها كثيراً لما قيل في الفيلم التسجيلي السابق (وعديد الأفلام التسجيلية الأخرى)، لكن الحقيقة أنه ليس تكرارا بقدر ما هو اعتماد شائع على الخطابات الألسنية والبصرية، ومحاولة الموازنة بينهما، والاعتماد على خطابات مباشرة وأخرى توروية تقرأ بين الاسطر.

- ومن ناحية الألوان الغالبة في هذا الفيلم التسجيلي، فكانت تتوزع على نوعين اثنين من الألوان: فنُميز نوعاً أولاً ركّز على الألوان الأساسية والثانوية في شكلها الفاتح البارد، فنرى كثيرًا من الأزرق الفاتح بشكل يكاد يكون طاغياً أحياناً، خاصة في اللقطات التي تُصور السماء والبحر، ومناطق الغوص وبعض الجزر في الجهات البحرية للجزائر التي

غطّاها هذا الفيلم التسجيلي السياحي كالعاصمة ووهران وغيرها، كما رصدنا هذا اللون أيضا أكثر من مرة في ملابس الشخصيات الأربع، مع حضور كبير للّون الأخضر الفاتح، والذي حضر في مشاهد المناطق الخضراء والغابية والمساحات الطبيعية المفتوحة.

أما النوع الثاني، فكان من نصيب الألوان الترابية كما هو الشأن في الفيلم التسجيلي الأول، لكن بمقدار زمني أقل بكثير من ذلك الذي طغت فيه الألوان الفاتحة، وبمساحة زمنية أقل من تلك التي احتلتها الألوان الترابية في الفيلم الأول، على اعتبار أن هذه الألوان طغت في مشاهد الصحراء والرمال والغروب، وهي المناطق التي لم يسعى الفيلم التسجيلي الثاني لتغطيتها بقدر تركيز المخرج على الساحل السياحي وعناصره فقط.

- من حيث الفضاءات المكانية: فقد تمّ تقديم مشاهد الفيلم ضمن مجموعة من المجالات والفضاءات الخارجية وبدرجة أقل داخلية في بعض الشقق والمطاعم والأماكن المغلقة المعروفة. وقد تمّ اعتماد هذه الفضاءات التي التقت في مجملها في سطح البحرو/أو أعماقه لاعتباراتٍ مرتبطة بموضوع هذا الفيلم وهدفه، عبر تقديم صورة الجزائر الساحلية السياحية وإمكانياتها عبر المسح السينماتوغرافي لها بما يحقق الغاية التسجيلية لهذا الفيلم، من خلال زيارة المواقع وتتبع مسارات الشخصيات التي تشتغل في مجال السياحة الساحلة أو تهتم بها.
- ومن حيث المونتاج: لقد جاء الفيلم محل التحليل معتمدا على المونتاج الخطي، وهو المونتاج الذي يعتمد الأسلوب شبه القصصي، بحيث يتمّ التعريف بالشخصيات ثم متابعة مسيرتها وسط فضائها المكاني، فقام المخرج بتقديم لقطات ومشاهد ترصد "الفرد ضمن الفضاء الساحلي السياحي" في حالته الطبيعية غير المصطنعة أو المعدة سلفا، لضمان أكبر قدر من الواقعية التسجيلية، مع اعتماد تأطيرٍ جماليّ وتعليق قصصي.

وإذا ما أردنا تلخيص نتائج هذا الفيلم من منظور الصياغة الكلاسيكية التقليدية، والتي تُربط فيها نتائج التحليل بالتساؤلات الفرعية للدراسة، فستكون النتائج وفق بالشكل التالي:

1- تمظهرات الجزائر السياحية في فيلم الجزائر من عل:

لقد ظهر ساحل الجزائر في هذا الفيلم التسجيلي السياحي بشكل سياحي جميل، حاول عبره المخرج بناء الصورة الذهنية عن المقومات الساحلية السياحية الجزائرية من خلال تقديم أهم المناطق السياحية فيها، عبر الشخصيات الأربع التي تابعها العمل، مع إبراز تنوعها من خلال تنوع ساكنتها وتعدد مستوياتهم الفكرية والاجتماعية وطريقة تعاملهم مع السياحة الساحلية وطرق النظر إليها.

وإذا كان مخرج الفيلم فضل عدم الغوص في ظروف استقبال السياح وشروطه، فإنه فضل التركيز على الساحل الجزائري والفاعلين فيه، وبعض معالمه وجزره العذراء واتجارب السياحية المحتملة التي يمكن للسائح القيام بها.

أحد أهم تمظهرات الجزائر السياحية في هذه الأفلام هو أنها ذات طبيعة عذراء شديدة التنوع تتمتع بها وحدها من حيث الساحل البحري، والمناظر الطبيعية المدهشة في الجزائر الشواطئ وتحت البحر، بعيدا عن العاطفة الزائدة أو البالغة في التعظيم التي قد نجدها في أفلام تسجيلية أخرى قدمت الغطس في الأعماق البحرية الجزائرية على أنه تجربة خارقة للعادة.

وإذا كان الغرض الاساسي من هذا الفيلم التسجيلي هو التعريف بمقومات الساحل السياحي الجزائري، فإنه لم يغب عنه تقديم تمظهرات أخرى للسياحة الجزائرية في هذه الفيلم التسجيلي الفرنسي ذون الحياد عن الهدف الأول له، فبرزت مقومات أخرى، مثل بعض الآثار العمرانية المختلفة، وتنوع طبيعي إيكولوجي كبير في النباتات والأشجار والطيور، والتي تهم كثيرا محبّي السياحية البيئة وهم كثر في فرنسا وأوروبا عموما.

كما أن أحد التمظهرات السياحية الساحلية الجزائرية المميزة في هذه الفيلم كان وجود تنوع مجتمعي كبير، (رغم أن الواقع على الأرض قد يقول ويُظهر أشياء أخرى)، وهو التنوع الذي تجاوز فكرة التعدد العرقي نحو التعدد في طرق التعامل وإلتقائها في احترام الآخر والأجنبي واحترامه، وتمكين امرأة والسماح لها بأخذ مواقع قيادية (في الفعل السياحي الساحلي على الأقل).

- **عن ملامح الصورة الفيلمية التي حاول الفيلم محل الدراسة تقديمها عن الجزائر سياحياً**:

ظهرت الجزائر السياحية في هذا الفيلم من خلال ساحلها البحري العريض جميلةً، جديرةً بالاستكشاف (والغطس تحت سطح بحارها)، وشديدة التنوع، وقد لعبت اللقطات المقربة والعامة، وزوايا التصوير المتراوحة بين الثبات والتحرك دورها في تشكيل هذه الصورة الفيلمية، ومع توظيف مناسب للألوان والموسيقى المرافقة والتأطير الجيد لأهم العناصر البحرية السياحية التي قد تثير اهتمام المتفرج الذي هو سائح محتمل للتحمس وخوض اتجربة في الجزائر من خلال الصورة الفيلمية التي تلقّاها من المخرج، فما دور الصور الفيلمية في أحد تفسيراتها المتعددة إلا ترويج لموضوع الصورة وفكرتها واقناع المشاهد بها عبر مزيج تأطير فني وجمالي مدروسس.

- **محددات الجزائر سياحياً حسب مخرج هذا الفيلم**:

لقد وضع مخرج هذا الفيلم التسجيلي عدة محددات السياحية الجزائرية، والتي ركّزت أساسا على الساحل على أنه أحد أهم الإمكانيات السياحية للجزائر.

ويمكن لنا حصر هذه المحددات في النقاط التالية:

- الطبيعة: وتحديداً البحر، من خلال إظهار تنوع ساحلي طبيعي وإيكولوجي ومناخي نادرٍ ومميز رغم تسجلينا بعض المبالغات التي يمكن إدراجها تحت خانة "الضرورات الفنية".
- التاريخ: من خلال استحضار عديد التجارب التي مرت على الجزائر، ومازالت آثارها لليوم، ولعل التجربة الفرنسية هي أكثرها تأثيرا إلى غاية اليوم بالنظر إلى طول بقاء المستعمر الفرنسي في الجزائر، وعلاقته المركبة مع الساحل الجزائري، وكذا المدة الزمنية القصيرة نسبيا بين خروجه وبين انجاز الفيلم.
- العمران: الذي يتنوع بتنوع المناطق الجغرافية، ويتعدد بتعدد المراحل التاريخية للبلد.

- **إمكانات طبيعيةٌ ومناخيةٌ**: فللجزائر في هذا العمل تنوعٌ هائلٌ في عناصر الجذب السياحي، لكن التركيز كان حصرا على ساحلها، وبدرجة أقل على جبالها والتنوع

الإيكولوجي فيها، مع وجود تنوع بشري هائل، "قد" يساعد في زيادة عدد السياح الذين يودّون زيارة الجزائر وساحلها تحديدًا، وشواطئها المتنوعة بين الرملية والصخرية.

- **إمكانات ثقافيةٌ وتاريخيةٌ ودينيةٌ** :فالجزائر ذات تنوع ثقافي وتاريخي كبير بفضل تعدد الحضارات التي مرت على الجزائر، والتي تركت كل منها بصمتها على الإرث الثقافي للجزائر، سواءً في الموسيقى أو الطعام والأكلات البحرية، وطرق التعامل السلوكي بناء على الإرث المتنوع لكل فرد ما تطبّع عليه وفي هذا الصدد كلام كثير يقال.

مدى تعبير هذه المشاهد الفيلمية المقدمة من الواقع السياحي الفعلي للجزائر

إن المشاهد المقدمة في الجانب الطبيعي الساحلي جاءت معبرة تماما عن الواقع الجزائري خاصة في جانب تميز البحر الجزائري، ووجود مئات الكيلومترات منه في شكلها العذري غير المستكشف، والتنوع البيولوجي الشديد لها من حيث الحيوات البحرية من نباتات واسمك، والتي يندر وجودها في حوض البحر المتوسط، بل وحتى في بعض السواحل الجزائرية المستنزفة أو الملوثة.

وفيما يخص المشاهد الفيلمية المتعلقة بالأشخاص والأفراد، فقد لا تكون بالضرورة معبرة بشكل فعلي وحقيقي عن الواقع، فقد التمس الباحث شيئا من الاصطناع والابتذال في التعامل، وبشاشةً مفرطة تكاد تصل حد الذل في تعامل بعض الشخصيات غير المحورية مع الشخصيات الأساسية في الفيلم، يضاف إلى ذلك أن بعض المشاهد مثل العري المبالغ فيه على الشواطئ والتفتح الشديد ليست مشاهد "معتادة" في الواقع، (وإن كان لا أحد ينفيها)، خاصة في بعض الولايات الساحلية شديدة التفتح (الظاهري منه على الأقل)، بقدر ما تمّ "إقحامها" ضرورات فنية ولأسباب اخراجية متعلقة بالمخرج وما يريد توصيله عن العمل، و"تطبيع" بعض المشاهد عند المتلقي الجزائري من جهة، وتقديم الجزائر للمشاهد الغربي على أنها أصبحت متفتحة، بعد سنوات من ميل الجزائريين نحو الطابع المتحفظ والتدين الشكلي أحيانا، والذي برز كثيرا منذ تسعينيات القرن الماضي.

- **موقف الفيلم محل الدراسة من السياحة في الجزائر، والانطباعات النهائية المعبر عنها وعن الدوافع الكامنة للمخرج وراء تقديمه هذه الصورة الفيلمية:**

لقد أخذ هذا الفيلم التسجيلي موقفاً طيّبا من الإمكانيات الساحلية السياحية للجزائر، وحاول المخرج ربط رؤيته الإخراجية لفيلمه حول الجزائر السياحية بالمدرسة التي ينتمي إليها، وبمجموع قناعاته وانتماءاته الإيديولوجية له، وقد ظهر ذلك حين ركز المخرج أولا على تتبع مسار أربع شخصيات لتقديمه فكرته، وهو الذي وكما أشرنا في سيرته الذاتية ينتمي إلى مدرسة تتبع الأشخاص واقعيا وتسجيلهم وثائقيا من أجل تقديم ومعالجة مواضيع أفلامه، إضافة إلى تقديم القيم التي يؤمن بها، كالتسامح مع الآخر والتفتح عليه، تمكين المرأة في دول العالم الثالث، ومواضع البيئة والإيكولوجيا والمحافظة على تنوع البيئة وتشجيع الفعل التطوعي البيئي السياحين كما أنّ التكوين الشخصي للمخرج والمدرسة الإخراجية التي ينتمي إليها، جعلت من التسجيليات أداةً أساسية للتعبير عن أفكاره، ورأى في الساحل والتشجيع على العودة إليه عاملا سياحيا سعى لتقديمه للمشاهد بأحسن صورة.

تتميز أفلام *MARANT* العشرين بالإضافة الفيلم محل التحليل، باختلاف مواضيعها الشديد وتباينها الكبير، غير أنها تلتقي في مجملها في دفاعها المستميت وغير المشروط عن الإنسان البسيط، وحقوق الأفراد، وقضايا المجتمعات المكسورة البائسة، كما تشتهر أغلب أفلامه التسجيلية بأنها تتبع القصة التوثيقية وتعبر عن الفكرة التسجيلية من منظور شخصيات مميزة ومتباينة، قادها مصيرها إلى موضوع فيلمه وجمعته الصدفة بهم.

لقد اعتمد المخرج في ففيلمه هذا على عناصر الأفلام التسجيلية السياحية التقليدية، والتي تركز على الساكنة وحيواتهم الطبيعية واليومية التي تخدم فكرة الفيلم وتحقق الهدف منه، مع تسجيلنا مجددا بعض المبالغات التي قد تجد مبررها، خاصة فيما يتعلق بسلوك الجزائريين اليومي، كالتعايش السلمي، والترحيب بالآخر الأجنبي، لكنه بالمقابل، لم يذخر جهدا في إخراج صورة ساحلية سياحية طيبة، ومنح المساحات المشهدية الكافية لكل شخصية من الشخصيات الأربع التي تتعامل مع الفعل السياحي البحري وتساعد في بناء صورة فيلمية عنه، مع توظيف موفقٍ للتعليق الصوتي والموسيقى المرافقة.

ملخص الفصل

لقد قدّم هذا الفيلم التسجيلي السياحي صورةً فيلمية طيبة عن المقدرات الساحلية السياحية الجزائرية من وجهة نظر سينمائية موضوعية في مجملها، رغم تسجيلنا بعض المبالغات الفنية والاندفاعات العاطفية في تقديم الفرد الجزائري على أنه متفتح جداً، وأن المحافظين هم قلة، وإذا كان هذا الفيلم قد شجّع على قيم تمكين المرأة والمحافظة على البيئة وتنوعها الإيكولجي، والحديث عن التراث المادي للجزائر، فإنه لم يحد عن هدفه الأساسي المتمثل في تقديم وبناء صورة مميزة عل الساحل السياحي الجزائري وتقديمه للمشاهد الغربي عموما، والفرنسي تحديدًا من خلال قصص أربع شخصيات مميزة ، مثّلت كل شخصية منها وجهًا من أوجه الجزائر وكيف يمكن للساحل والسياحة أن تبني فردا ومجتمعا ووطناً، وه لنتيجة المتوصل إليها بعد تحليلنا الكيفي لكل شخصية من الشخصيات الأربع في مقطع تعييني وتضميني مستقل.

إنّ التكثيف الشديد من حيث المحتوى وغنى المعلومات والتفاصيل وتنوعها، واعتماد تعليقٍ صوتي مميز، واللعب على الألوان الفاتحة والحيوية والموسيقى التصويرية المميزة، والمونتاج السردي نصف القصصي وبمتتاليات مشهدية فيلمية تحمل دلالات سميولوجية متنوعة، كلها عناصر اعتمدها هذا الفيلم التسجيلي السياحي الفرنسي، وتصبّ في مجملها في صالح بناء صورة طيبة عن الساحل السياحي للجزائر وتقديمه بصرياً للمتلقين الغربيين.

الفصل السابع

صورة الجزائر السياحية في فيلم Un été en Algérie

تمهيد

يسعى الفصل السابع والأخير من دراستنا هذه إلى تحليل وفهم ملامح صورة الجزائر السياحية المُقدمة عبر فيلم *Un été en Algérie* التسجيلي السياحي الفرنسي، من خلال القيام بتحليلٍ نصيٍّ لبضعة مقاطع مُختارة بطريقةٍ عمدية منه بما يتماشى وأهداف الدراسة، وأيضاً بما يساعدنا في الإجابة عن تساؤلاتها، ويُعتبر هذا الفيلم هو ثالث وآخر مفردةٍ من عينة الدراسة، على أن يأتي تحليلنا له وفقًا للترتيب التالي:

- مبحثٌ أولٌ، ويضم إجراءات تحليل الفيلم التسجيلي، وبياناته وخلفية مخرجه.
- مبحثٌ ثانٍ، وفيه يقوم الباحث بالتحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة.
- مبحثٌ ثالثٌ، والذي سنقوم فيه بقراءة تضمينية لخصائص فيلم *Un été en Algérie* الفنية.

لنصل ختاماً إلى النتائج الجزئية الخاصة بصورة الجزائر السياحية في هذا الفيلم التسجيلي الثالث والأخير.

في حين سقط المبحث الخاص بالتحليل السيميولوجي لملصقة الفيلم التسجيلي السياحي، على اعتبار أنّ هذا الفيلم صدر في نسخة تليفزيونية ضمن سلسلة من التسجيليات الأخرى، ولم يتم تصميم ملصقة خاصةً به ومُعبرةً عن محتواه حتى نقوم بتحليلها سيميولجياً.

تحليل صورة الجزائر السياحية في فيلم

Un été en Algérie – Échappées belles

المبحث الأول: إجراءات تحليل الفيلم

1- **بيانات أولية حول الفيلم**: نعود ونُنوِّه مُجددا قبل بداية تحليلنا لهذا الفيلم التسجيلي السياحي الفرنسي الثالث والأخير حول صورة الجزائر، إلى أقوال الناقد السينمائي الأمريكي روجر إيبرت، وهو ينصح المشاهد أن يتعرف قبل البدء في مشاهدة أيّ فيلمٍ (تسجيليًا كان أم روائيًا) إلى المخرج وأفكاره وقناعاته، وجهة الإنتاج ومصادر تمويلها، وأن يحاول قراءة مراجعات النقاد الذين يثق بذائقتهم الفنية حول الفيلم ومحتواه، وقد سبق وأن وضعنا نفس التنويه في بداية تحليلنا للفيلمين التسجيليين الأول والثاني.

ونشير مجددا وبشكل سريع إلى ما وضعه الثنائي الفرنسي جاك أمون وماري ميشال في كتابهما المرجعي "تحليل الأفلام" إلى كون القراءات المختلفة للفيلم (بما فيها السيميولجية التحليلية النصية) تبقى قراءات ذاتية تختلف من مُشاهدٍ إلى آخر، وتتباين من ناقدٍ إلى آخر ومن باحث إلى آخر، وأنها تحتاج غالبًا إلى شخصٍ واسع الاطلاع ودقيق الملاحظة وجيّد الإلمام بتاريخ المخرج وجهة الإنتاج لمساعدته في تحليل الفيلم وقراءته.

وقد أورد الثنائي الفرنسي جاك أمون وميشال ماري شروطاً ثلاثاً لسلامة التحليل، وبيّنا أنها متروكة للباحث ولأهداف بحثه ونظرته للعمل، بما يتماشى مع ما اطلع عليه أو استطاع الوصول إليه، أهمها ضرورة الاطلاع على تاريخ الفيلم والخطابات المقدمة حوله.*(أنظر الصفحة 14 من هذه الدراسة)*.

وفيما يلي، البيانات الأولية التي سوف نعتمدها حول فيلم "صيف في الجزائر" التسجيلي السياحي الفرنسي:

- بطاقة تقنية حول الفيلم التسجيلي.
- فكرة الفيلم التسجيلي.

- تصوير الفيلم التسجيلي.
- بطاقة تقنية حول مخرج الفيلم التسجيلي.

أ- بطاقة تقنية عن الفيلم

- عنوان الفيلم: ***Un été en Algérie***
- مدة الفيلم: 90 دقيقةً (ساعة ونصف)
- نوع الفيلم: ملوّن
- بلد الإنتاج: فرنسا
- تاريخ الإنتاج: 2016
- تاريخ الإصدار: 08 أكتوبر 2016
- المخرج: *Laurent Lichtenstein*
- إشراف: *Yann Streff*
- المنتج المنفذ: *Alain Goury*
- النسخة التلفزيونية: عرض أول وحصري لبرنامج échappées belles، على قناة *France5*
- مدير الإنتاج: *Carin Brusin*
- المادة الوثائقية: *Régis croiser – David Bensaid*
- التعليق الصوتي: *Raphael de Casabianc*
- شركة الإنتاج: BO Travail (فرنسا)
- الممولون: مجمع bo travail – France Télévision (France3)
- المساعدات اللوجيتسية: شركة إيغل أزور للطيران، سفارة الجزائر في فرنسا.
- الميزانية: 500 ألف أورو.

ب- فكرة الفيلم التسجيلي السياحي:

جاءت فكرة هذا الفيلم التسجيلي السياحي الفرنسي للإجابة عن سؤال بسيط: "ماذا لو ذهبنا في عطلة صيفية بسيطة إلى الجزائر، وبعيدا عن أجواء الفنادق أو القرى السياحية.. ماهي الأنشطة "الشعبية" التي يمكن لمواطن فرنسي أو غربي عادي القيام بها، من أجل اكتشاف البلد بعيدا عن البروتوكولات المخصصة للأجانب وبعيداً عن الأنشطة السياحية التقليدية المكررة؟

لتأتي محاولة الإجابة على هذا التساؤل من خلال هذا الفيلم التسجيلي ضمن سلسلة من عدة أفلام تسجيلية سياحية أخرى، قررت شركة بو ترافاي بالشراكة مع القناة التلفزيونية العمومية الفرنسية الثالثة إنجازها وعرضها من خلال برنامج *échappées belles* السياحي الفرنسي الموضوعاتي الشهير، والذي خصّص سلسلة وثائقيات موسمه الجديد للأنشطة الاجتماعية السياحية المعبرة عن التراثين المادي واللامادي للدول ذات الطابع السياحي. خاصةً تلك التي لا تلقى أنشطتها السياحية الشعبية حضوراً كبيراً في الفعلين السياحي والتوثيقي، ومن بينها الوجهة الجزائرية.

حيث خصصت الشركتان المنفذتان ميزانية معتبرة قدرها نصف مليون دولار لكل فيلم تسجيلي، حسب ما أوردته المعلومات التي وضعها المعلق رفائيل دي لاكازا على حسابه على موقع التواصل الاجتماعي تويتر، وذلك من أجل السفر والقدوم إلى الجزائر مع المخرج لوروان ليشنستاين وفريقه التقني من أجل رصد الفعل السياحي واكتشاف أماكن وأنشطة سياحية محلية، انطلاقاً من الجزائر العاصمة وإلى غاية مدينة تلمسان على الحدود الغربية مع المغرب.

ففكرة هذا الفيلم التسجيلي، تتلخص في كونه فقد جاء ليرسم صورة الجزائر السياحية، بعيدا عن الاساليب التقليدية لتناول هكذا وجهات، من خلال اعتماده على الفنانة ماليا سعدي للتعرف أكثر على الجزائر انطلاقا من الجزائر العاصمة وصولا إلى أقصى حدودها الغربية، من خلال الجمع بين مميزات الأفلام التسجيلية وخصائص التحقيقات والريبورتاجات والمزج بينهما،

وإعطاء أكبر قدر ممكن من المعلومات حول حاضر الجزائر السياحي وماضيها و"كشف أسرارها الخفية" كما قال المعلق.

ب- تصوير الفيلم:

بدأ تصوير هذا الفيلم التسجيلي في صيف سنة 2016، بعد جولة طويلة من الإجراءات الإدارية المعقدة، ودام التصوير ستة أسابيع، شمل سبع ولايات سياحية، وذات تاريخ عريق، مع تركيز كبير على الفعل الثقافي ذو البعد السياحي، مثل الطعام واللباس والعادات وطرق الاحتفال بالأعراس، والحفلات الموسيقية وتربية النحل والخروج قليلا عن الأفلام التسجيلية السياحية التقليدية في فرنسا.

وإن كانت المعلومات قليلة جدا حول ظروف تصوير هذا الفيلم التسجيلي السياحي، بالنظر إلى السرية التامة التي يحيط بها المخرج *Laurent Lichtenstei* أعماله، فإن المعروف أن فكرة إخراجه لفيلم تسجيلي سياحي عن الجزائر، جاءت بعد إخراجه فيلما تسجيليا آخر عن الجارة تونس سنة 2015 بعنوان "أي فيل لايك تونيجيا"، خاصة أن المخرج معروف بقلّة ظهوره الإعلامي، وتفضيله الوقوف خلف الكاميرا حصراً، وعدم الترويج حتى لأفلامه أو الحديث عنها، وتركها هي تتحدث عنه، وهو ما يفسر ندرة المعلومات المتوافرة حول ظروف عمله، باستثناء اضطراره القفز على كثير من العقبات البيروقراطية التي واجهته حسب ما صرح به المعلق رافيائيل دي لازكازا.

جـ- بطاقة فنية عن المخرج *Laurent Lichtenstein*:

وُلد المخرج الفرنسي *Laurent Lichtenstein* سنة 1964 في منطقة إيل دو فرانس في قلب باريس في فرنسا، هو مخرج وثائقي ومعد برامج، وكاتب مسلسلات وأفلام تسجيلية وروائية، ومختص في البحث التوثيقي والانفوغرافي، وينحدر من أصول سويسرية حسب ما قاله وحسب ما يُظهره إسمه العائلي، بدأ مسيرته المهنية وهو مراهق سنة 1982 في قناة *TF1* الشهيرة مُكلفاً بالتركيب والمونتاج للتقارير الإخبارية والرياضية وأمضى فيها أربع سنوات

كمتدرب على التركيب وباقي العمليات التقنية، لينتقل بعدها إلى قناة *Paris première* بُعيد انطلاقها، وأمضى فيها عشر سنوات كاملة إلى غاية 1996، ساهم خلالها في إنجاز 250 برنامجاً ومادةً إعلامية للقناة من خلال عمله في القسم التقني للقناة، ولوحظ في هذه الفترة أنه انتقل من البرامج الإخبارية الرياضية نحو برامج ثقافية اجتماعية فنية، ونوّع في اهتماماته وانجازاته، ومن بين أشهر برامجه آنذاك برنامج سيليكتو *selecto* وأيضا برنامج *sortie de secourt* (مخرج طوارئ) الأدبي الثقافي، اللذين حققا نجاحا ساحقا وساهما في صنع مجد القناة، أين انتقل الموظف الشاب في برنامج "مخرج طوارئ" من العمل التقني فقط إلى العمل الفني والإبداعي، والذي أظهر فيه مهارات كبيرة، دفعت القناة إلى تسليمه عديد المهام الفنية والاعتماد عليه لتغطية الأحداث الكبرى، لعل أهمها آنذاك تغطيته دورة مهرجان كان السينمائي لصالح القناة، فكان حينها واحداً من أصغر المكلفين بتغطية المهرجان في العالم، واتّسمت تغطيته بإبداعٍ فني وتقني كبيرين، الأمر الذي جلب له أنظار عديد الفاعلين في الفعل الإعلامي والثقافي والاقتصادي في فرسا، وشجعه كثيرون على اقتحام مجالات أخرى تسمح له بتحقيق عائدات مادية أكبر، وبالفعل، باشر لوران في عرض خدماته على عديد الوكلات، وتكلّلت عروضه بإخراجه مجموعة من الومضات الإشهارية المميزة لصالح شركة رونو الفرنسية للسيارات، وتكليفه بانجاز أغلفة ألبومات الفنان الفرنسي القدير "جون جاك غولدمان" وجميع الملصقات الإشهارية الخاصة بحفلاته، بالإضافة إلى إشرافه الفني على كتاب المذكرات الذي أصدره نفس الفنان، واختياره للإشراف على تجديد الهوية البصرية لقناة فرانس 3 العمومية، من خلال إنجازه الجينريك الخاص بنشرة أخبارها وباقي الشارات والوقفات الإشهارية للقناة التي تُستخدم للإعلان عن البرامج ومواعيدها، كما تمّ اختياره وهو في سن الرابعة والثلاثين ليكون ضمن فريق إنجاز فيلم الأنيميشن *jardin d'Eden* (جنة عدن)، والذي يُعد أول فيلم 3D قصير يتم انتاجه في أوروبا، بعد سيطرة أمريكية طويلة على ميدان الأفلام ثلاثية الأبعاد الموجهة للنشء.

ابتداءً من 2001، مال الشاب *Laurent Lichtenstein* نحو العمل المستقل مع القنوات الفرنسية، فساهم في إعداد وانجاز عدة برامج وحصص فنية وثقافية وتحقيقات صحفية وأعمال

توثيقية لصالح قنوات + canal و *M6* و*13eme rue*، و*FR3* الفرنسية الشهيرة، وبلغ عدد برامجه أكثر من 40 برنامجا (تُضاف إلى الـــ 250 مادةً التي أنجزها لصالح قناة *paris première* خلال العشر سنوات التي أمضاها فيها)، وحاز خلال هذه الفترة جائزة أحسن عمل 3D عن مساهمته في *فيلم time scale* الذي أنتجته قناة كنال+ سنة 2000، وحاز فيلم الطريق *la route* الذي أنجز تركيبه ومونتاجه على جائزة *prix des medias* المرموقة سنة 2001.

مع اقتراب سنة 2010، استعد المخرج لخوض أولى تجاربه الإخراجية في مجال الأفلام التسجيلية، مع إصراره على البقاء في المجال الذي يثير اهتمامه، وهو الفن والموسيقى بالإضافة إلى السياسة بطبيعة الحال، رغم أنه يعترف أن الميل نحو مجالي الفن والسياسة نادرا ما يلتقيان عند مخرج واحد، فأخرج فيلمه التسجيلي الأول بعنوان: "العراق/ الحربُ في وسائل الإعلام" *Iraq- la guerre dans les medias*، والذي تناول فيه بالتوثيق والمقارنة والنقد، التغطية الإعلامية التي قامت بها أهم خمس مجموعات إخبارية في العالم للساعات الأخيرة التي سبقت غزو العراق وكيفية تغطية اليوم الأول من الغزو، تبعه بفيلم وثائقي ثانٍ (تحت الطلب) في مجال الموسيقى والترفيه الذي بدأ منه، وهو فيلم بيوغرافي عن الفنان العالمي خوليو إيغليسياس بعنوان "خوليو: صوت الحياة"، رصد فيها مسيرة الرجل وتقلباته المثيرة، تبعها ببضعة أفلام تسجيلية أخرى بميزانيات محدودة في الغالب، وفي نسخٍ تليفزيونية فقط.

أولى أفلامه التسجيلية السياحية كانت تجربة بعنوان *I Feel like Tunisia*، والذي حاز بفضله على الجائزة الكبرى للملتقى الدولي للسياحة في تونس سنة 2014، وألحقها بفيلمه التسجيلي الثاني *Un été en Algérie* "صيف في الجزائر" محل التحليل في دراستنا هذه.

لتتبعها سلسلة من الأفلام التسجيلية شديدة التنوع في المواضيع، مثل فيلمه التسجيلي العلمي "هل حقاً نحن وحدنا في هذا الكون؟" *sommes nous vraiment seuls dans l'univers ?*، والفيلم التسجيلي البيئي "يجب إنقاذ الآلب" *il faut sauver les Alpes*، الذي حذّر ونبّه فيه إلى خطورة ذوبان جبال الألب (في جزئها السويسري الذي تنحدر أصوله منها) وهي الجهة المعرضة لخطر الاحتباس الحراري والتي كانت تحمي أوروبا بأكملها، ثم ألحق فيلمه هذا بفيلم

"رجل الخشب" *l'homme des bois*، الذي يدور حول مواضيع انحسار المساحات الغابية في حبال الآلب ودور الرجل الرأسمالي الكارثي في ذلك.

نال المخرج *Laurent Lichtenstein* تقديرا كبيرا ومضاعفا، بفضل فيلمه التسجيلي الشهير *urgences chez les Inuits*، والذي تناول فيه وضعية المستشفيات الكندية المعزولة، وطريقة توزيع الطاقم الطبي في التراب الكندي شاسع المساحة، وكيف تُبنى مشافٍ ضخمة في أماكن معزولة يسكن فيها بضع عشرات فقط من البشر تحت مبرر التغطية الطبية لكل أنحاء البلد، على حساب المدن المزدحمة منها، ما دفع الحكومة الكندية إلى مراجعة سياستها والاكتفاء بعيادات صغيرة ومجهزة جيدا في المناطق المعزولة وتعزيز قدرات المستشفيات الكبرى وربطها بطائرات مروحية مع المستوصفات الصغيرة في المناطق غير المأهولة.

سنة 2017، حازت سلسلته الوثائقية *terres extrêmes* التي تتناول كيفية تكيّف الإنسان مع أقسى الظروف الطبيعية وفي أراضٍ قد لا تكون بالضرورة مناسبة للحياة، من خلال مسحٍ مسّ عشرين بلداً، انطلاقاً من صحراء كاليفورنيا الحارة وصولا إلى مستنقعات كوستاريكا الإستوائية على جائزة أفضل عمل وثائقي في فئة "أفلام البيئة" من مهرجان *Toulon* الدولي للأفلام.

بلغ عدد أفلامه التسجيلية 16، أصعبها حسبه كان فيلم "توماد لاند" الذي تناول فيه حياة البدو الرحل في منطقة كازاخستان المتاخمة لروسيا أين عاش وسطهم وفي ظروف قاهرة لعدة أشهر.

اشتهر *Laurent Lichtenstein* بتحكمه الكبير في أدواته التقنية والفنية، وبالتنوع الشديد في مواضيع أعماله التي هي من صميم تنوع اهتماماته وتعددها، مع قلّة ظهوره الإعلامي، وتفضيله الوقوف خلف الكاميرا حصراً[1].

ومازال المخرج وهو يقترب من عقده السادس في أوج نشاطه الفني والابداعي.

[1] كل المعلومات الورادة أعلاه هي من السرة الذاتية التي يضعها المخرج على واجهة موقع الالكتروني الخاص https://www.lolicht.tv/

المبحث الثاني: التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة:

قبل الانطلاق في عمليتي التحليل التعييني والتضميني لكل مقطع من المقاطع التي اخترناها من هذا الفيلم السياحي التسجيلي الفرنسي، فإنّ من المهم بمكمنٍ الإشارة إلى نقطة بالغة الأهمية في هذا الفيلم، حيث أن "فكرته العامة" تركز على الفعل السياحي الجزائري غير التقليدي، أي القفز من المنهج السياحي التقليدي المرتبط بالفنادق والنقل والإطعام، نحو خوض تجربة حياتية مع الساكنة المحلية في شكلها الخام، وتجريب الطعام والأنشطة الثقافية اليومية والعادات والتقاليد وحتى الأعراس والغناء وغيرها.

مع "جولات جانبية" للتعرف أكثر على العمران والأحياء وتاريخ البلد وأهم المحطات التي شكلت هويتها اليوم، مثل حي القصبة العتيق، والغابات والجبال، وبعض المتاحف وباقي الأمكنة السياحية المحتملة.

كما أنه من المهم التذكير مجددا إلى كون الباحث قد قام بالاستغناء عن خطوة التقطيع التقني، والتي تضم شريطي الصوت والصورة وما يرافقهما للأسباب التي تمّت الإشارة اليها بالتفصيل في الفصل الخاص بتحليل الفيلم الأول، والتي من أهمها أنّ المقاربة البارثية، تعتمد في طورها الأول على مستوى تعييني بحت، فتقوم بوصف المقطع المُختار وصفًا كاملا شاملا، يُتَناول فيه كل شيء في المقطع محل التحليل من محتويات المشاهد والشخصيات الحاضرة فيها وطبيعة اللقطات والحوار والتعليق الصوتي والموسيقى التصويرية المرافقة، والتي أُضيف إليها في الدراسات البحثية اللاحقة عناصر أخرى بسيطة (لكنها مهمة) –اقتبست في أغلبها من جداول التقطيع التقني– مثل مدة اللقطة وحجمها وزاوية تصويرها، فبات من الشائع احتواء المستوى التعييني على وصفٍ تامٍ لمحتوى المشاهد بالإضافة إلى العناصر التقليدية الأخرى التي يضمّها التقطيع التقني من حركات كاميرا وزوايا تصويرٍ.

وعلى هذا الأساس، سنقوم بالبدء مباشرة في التحليل التعييني للمقاطع المختارة، مع محاولة الاستفادة من المعلومات التي يتيحها لنا التقطيع التقني، خاصةً في مجال زوايا التصوير، وحركات الكاميرا.

1- **التحليل التعييني للمقطع الاول: لقاء الراوي مع دليله السياحي وجولة سياحية بالعاصمة**

بعد مقدمةٍ مختصرة من فريق العمل، لخّصوا للمشاهدين من خلالها أهم ما ينتظرهم في هذا الفيلم التسجيلي، وهي حركة تليفزيونية بامتياز، يعمد من خلالها المُركّبون على تقديم نبذة أو لمحة مقتضبة عن المادة الإعلامية التسجيلية التي تنتظرهم.

أين بدأ جينيريك البرنامج الذي عّرض ضمنه الفيلم التسجيلي ومدته خمس ثوانٍ، في حين صور الجينيريك كانت مأخوذة من الفيلم محل العرض، ليبدأ هنا الفيلم التسجيلي بمشهدٍ افتتاحي من قلب الجزائر العاصمة، وإذا كان الملخص الذي دام دقيقتين كاملتين مبررا جدا بالنظر إلى الخلفية التقنية التي أتى منها المخرج باعتباره اشتغل لعشرين عاما في مجال التركيب ويعرف جيدا قيمة هذا الملخص بالنسبة لمشاهدي التلفزيون الملولين بطبعهم، فإن المخرج لم ينسى تضمين هذا الملخص لقطة لا تظهر في الفيلم حول وصول فريق العمل، وقيام الراوي رافائيل دي كازابيانك بالنزول إلى ميناء الجزائر العاصمة.

ليبدأ الفيلم بعد الجينيريك بدايته الحقيقية مع مشهد افتتاحي بسيط في الدقيقة 2.08 (وهو ما يهمنا في تحليلنا هذا)، حيث يظهر الراوي في لقطة مقربة وهو يسير في ميناء سيدي فرج التاريخي، يرتدي قميصا صيفيا بلون أخضر كاكي، ويلف عنقه بشال على الطريقة الباريسية، ويحمل على كتفه حقيبة ظهر شبه عسكرية تستعمل للتخييم ويضع نظارات شمسية سوداء، تقابله مجموعة من المباني التاريخية التي تركها الاستعمار الفرنسي على أقصى يمين الإطار، وتظهر فيها الأجواء صيفيةً، والسماء زرقاءً والجو حارٌ تقريبا، ترافقها موسيقى تصويرية محلية ذات طابع شعبي، مع تعليق مختصر ومكثف من الراوي (الذي يظهر بنفسه في المشهد) متحدثاً فيه عن دليله السياحي في هذه الجولة وهي مغنية يُعرفنا بها باختصار.

تتبعها سلسلة لقطات قريبة ومتوسطة متسارعة ومختلفة حول مظاهر الحياة اليومية في العاصمة: رجالٌ ونساء، شخوص ذوي بشرة بيضاء مع ذوي بشرة سمراء، سيدة كهلة محجبة مع شابات غير محجبات، ومقاهٍ مختلطة ومزدحمة، وكلها جاءت بلقطات حكائية.

لتنتقل الكاميرا بعدها إلى مقهى مبني على الطريقة الفرنسية *(terrasse)* يضع طاولاته البلاستيكية ذات اللون الأزرق الملكي في فناء خارجي، وتظهر الطاولات الخلفية محتلة من

قبل شباب منهمك في الثرثرة من خلال لقطة متوسطة، أما في مقدمة الفناء فتجلس شابة غير محجبة في ثلاثينياتها، يُعرّفها الراوي الذي يصل إليها ويجدها بانتظاره ويسلم عليها، على أنها "ماليا سعدي" وأنها ستكون دليله السياحي، وبأنها مغنية فن شعبي بتوزيع مُجَدد وتعيش بين الجزائر وباريس وبأنها من أوائل الإناث اللائي اقتحمن فن الشعبي الذي كان (حسبها) فناً محتكرا من الرجال لعقود طويلة.

ومن خلال لقطة قريبة تُصور الراوي والدليل إلى ما أسفل كتفيهما، يظهر لنا خلفهما جدار يحمل يافطة مدون عليه عبارة "*tantonville*" وهو أحد اقدم وأعرق المقاهي الباريسية في الجزائر، والذي يعود إلى زمن الكولون ومازال قائما إلى اليوم. لتبدأ الكاميرا بعدها في عرض سلسلة من أهم معالم العاصمة السياحية المنتقاة بعناية شديدة، فنرى مسجد كتشاوة التاريخي، والمسرح الوطني محيي الدين بشطارزي، مبنى البريد المركزي وسلسلة بنايات من العهد الاستعماري في منطقة الجزائر الوسطى الشهيرة، مع تكفل الدليل السياحي ماليا سعدي بالحديث عن تاريخ المدينة والحضارات التي توالت عليها بشيء من التفصيل والشاعرية ضمن الوظائف التقليدية للأفلام التسجيلية، ثم يتحدّث المعلق والدليل مع بعض فناني الشارع من الهواة ويُظهرون إبداعاتهم ومصادر إلهامهم من خلال لقطات قريبة في مجملها، ليختتم المقطع عبر سلسلة مشاهد قصيرة للثنائي (المعلق والدليل) من مبنى الأوراسي الشهير وسط العاصمة، مع إطلالة عكس غطسية للبحر ومنظرا واسعا للجزائر العاصمة في شكل لقطة عامة.

وعلى الرغم من قصر مدة هذا المشهد الافتتاحي، إلاّ أنه أعطى للمشاهدين فكرةً بيِّنةً عن المسار الذي سيتخذه هذا الفيلم التسجيلي، وحمل في نفس الوقت بضع رسائل تضمينية مهمة نفصل فيها في التحليل التضميني أدناه.

المستوى التضميني للمقطع الاول - المشهد الافتتاحي

يبدأ هذا المقطع بلقطة قصيرة ولكنها ذات دلالة حاسمة، ففريق العمل الذي وصل إلى الجزائر عبر الطائرة، فظهر المُعلق رفائييل وبدأ مشهده الافتتاحي من ميناء سيدي فرج التاريخي الذي دخل منه الفرنسيون إلى الجزائر للمرة الأولى مستعمرين إياها، وهو الاختيار

الذي لم يكن اعتباطيا أبدًا، فاختيار نفس الميناء الذي دخل منه الفرنسيون منذ قرنين من الزمن تقريبا (رغم أن فريق العمل وصل إلى الجزائر عبر الطائرة)، ويبدأ بالحديث عن مهمته التسجيلية وتظهر من خلفه مدينة الجزائر خلفية له، وقد يكون الهدف الدلالي من اختيار هذا الموقع هو القول بأن مخرج العمل عاد "فاتحًا" للجزائر أو غازيا لها لإعادة اكتشافها (سياحياً على الأقل) كما حاول أسلافه من قبله.

كما أن اختيار أحد أقدم المقاهي في العاصمة وأول مقهى فرنسي تمّ افتتاحه في الجزائر بُعيد احتلالها قد يكون تذكيرا بأن بعضا من أجمل السلوكات السياحية (على بساطتها) مثل ساحات المقاهي (les terrasses) وبعض أجمل مناطق العاصمة هي في الحقيقة إرثٌ فرنسي بامتياز، وهو الشيء الذي ينطبق أيضاً على مبنى البريد المركزي ومسرح محيي الدين بشطارزي الوطني. ومنطقة الجزائر الوسط ككل وفي ذلك رسالةٌ ضمنية بأنّ الإرث العمراني السياحي العاصمي هو في الحقيقة إرث تشكّل بفضل الفرنسيين وما كان ليكون لولا الزمن الطويل الذي أمضوه في الجزائر، وفي ذلك محاولة غير مباشرة للتذكير بالرواية الفرنسية حول "محاسن" استيطان الجزائر وأفضال الفرنسيين.

لقد أعطى التنوع البشري الكبير الذي أظهرته اللقطات التي اعتمدها المخرج انطباعا إيجابيا حول التنوع وتقبل الآخر واحترامه عند الجزائريين، ومحاولةً لكسر صورة ذهنية نمطية عن الجزائريين بأنهم لا يتقبلون بعضهم البعض من بوابة الجهوية والعنصرية والإقصاء وبالتالي لا يمكن لهم تقبل الأجانب (السياح في حالتنا هذه، أين قام المخرج بكسر هذه القاعدة، فرأيناه يتعمد تصوير أكبر قدر ممكن من التنوع البشري فراينا رجالا قعودا مع نساء، ورأينا فتيات محجبات مع أخريات غير مجبات، وذوي بشرة بيضاء مع سمر وغيرها.

لقد بدأ هذا المقطع بلقطة مقربة للمعلق رفائيل وحركة دوللي إن له أثناء دخوله الجزائر وهو يسير بثقة على رصيف ميناء سيدي فرج التاريخي، وتأتي حركة الكاميرا هذه مع اللقطة المقربة غالباً لإعطاء إيحاءٍ بالقوة وبالرغبة في الإقدام والتعبير عن الذات أو على الأقل التعرّف عليها وعلى "الآخر" ممثلا في الجزائر السياحية في حالتنا هذه، وهي كلها نقاطٌ صبّت في خانة رغبة رفائييل ومن ورائه فريق العمل التسجيلي الفرنسي ككل في "اقتحام" الجزائر السياحية

غير المعروفة ومشاركة قصتها ومعالمها وعاداتها وتقاليدها وتراثها المادي واللامادي المتنوع مع مئات آلاف المشاهدين الذين يُحتمل أن يصبحوا سياحاً في وقت لاحق.

ومع الكلمة التي ألقتها الدليل ماليا سعدي لضيفها، واعترافها بأن الجزائر العاصمة وجهةٌ غير معروفة رغم ثرائها السياحي والعمراني والتاريخي الكبير إلا أن عدم اقتناع المعلق (ولو بشكل عرضي) بما تقوله كان فيه تمهيد غير مباشر لفريق العمل للقيام بعملية تعريف الجزائر السياحية للفرنسيين والغربيين وتقديم قصتها رغم كل العقبات والنقائص، وهي عوامل جاءت لدعم فكرةٍ أراد صُنّاع العمل توصيلها وهي أن للجزائر السياحية قصصاً غير مروية، ويجب قصّها من خلال الاختلاط المباشر بساكنتها المحلية، واختبار عاداتهم وتقاليدهم وأساليب حيواتهم بعيدا عن أجواء الفنادق والسياحة التقليدية خاصة خلال فصل الصيف، وهو الهدف الأساسي من هذا العمل التسجيلي أي سياحة الجزائر صيفا بعيدا عن رفاهية الفنادق.

كما لا يفوتنا تشريح أسلوب الخطاب الألسني الذي اعتمده الراوي (الذي يظهر بوجهه في هذا العمل على عكس الرواة التقليديين في الأفلام التسجيلية وتحليليه، والذي غلب عليه شكلان من طبقات الصوت التي لا تكون اعتباطية أبدًا في هذا النوع من الأفلام، طبقةٌ أولى رزينة وقوية، دلالةً على الثقة بالنفس والجرأة والرغبة في استكشاف الجزائر السياحية التي يهابها كثيرٌ من السياح الأجانب بسبب إرهاصات العشرية السوداء والأفكار النمطية المأخوذة عن الجزائريين وعن رداءة الخدمات السياحية المقدمة، أما الشكل الثاني من طبقات صوت الراوي فجاء رخيماً راكزًا فيه كثيرٌ من الإعجاب بما رآه (إلى غاية تسجيله صوته) ومحاولته لأن يكون موضوعيا ومرتخيا ومستمتعا بعطلته الصيفية في الجزائر، عبر سعيه للاقتراب أكثر منها بعيدا عن كل الأفكار النمطية المسبقة، والرغبة في عيش لحظة يصعب أن تُنسى بعد حين، وأن يكون عفويا مباشرا دافئا ومستعدا لخوض هذه التجربة ويستطيع نقلها بأمانة للمتابعين.

فوتوغرام رقم 20: **لقطة عامة تظهر فيها حديقة التجارب بالعاصمة، يحدها فندق الأوراسي وحي القصبة**

المستوى التعييني للمقطع الثاني: التراث المادي واللامادي لحي القصبة السياحي

بدأ هذا المقطع في الدقيقة 14و28 ثانية مع وصول الراوي ودليله ماليا إلى حي القصبة العتيق، حيث يبدو الجو مشمسا حارا باعتبار الهدف الأول من هذا الفيلم التسجيلي كان اختبار أنشطةٍ سياحية جزائرية خلال فصل الصيف، حيث ومن خلال حركة عكس غطسية وبلقطة كبيرة وبموسيقى تصويرية مرافقة تحمل طابع الشعبي الذي ظهر لأول مرة في هذا الحي العثماني تعطي لنا الشابة ماليا تفاصيل حول تاريخ الحي مع لقطات مقربة لتفاصيل الحي العتيق العمراني والسكانية، ليدخل بعدها الثنائي إلى أحد القصور العتيقة ويتناولان مع صاحبة البيت تفاصيل القصر العمرانية والتاريخية وتسرد لنا مضيفتهم بضع قصص عن البيت وأهله، وهي المقابلة التي استمرت ثلاث دقائق وعشر ثواني تقريبا من وقت الدخول إلى غاية الخروج من سطح القصر نحو سطوح القصبة التي تبدو بعضها في حالة جيدة ومُرمّمة وكثير منها يبدو متهالكا متصدعا، ليخرج الثنائي بعدها ويتعرف الجمهور من خلالهما على بعض الأنشطة الحرفية التي تُعبِّر عن ثراء الحي، سواءً ناقش الخشب خالد ميحوط أو الفنان التشكيلي أرسلان

وانتهاء بأصدقاء أرسلان الموسيقيون الهواة الذين يعزفون موسيقى الشعبي في الهواء، مع تنويه الراوي إلى حالة الخراب التي طالت هذا الحي الذي يعود تاريخه إلى 450 سنة وتعبيره عن أسفه لضياع هذا الإرث، لينتهي المقطع محل التحليل بمشهدٍ ليلي في جلسة موسيقية تحييها الدليل السياحي نفسها ماليا سعدي مع والدها الموسيقيّ في جلسة حميمية وبلقطات مقربة تُظهر سعادة ورضا الحاضرين.

المستوى التضميني للمقطع الثاني:

إذا كان هذا المقطع من أكثر المقاطع المباشرة التي ابتعد فيها المخرج عن الرسائل الضمنية، وفضل الارتكاز على الوظيفية التقليدية للأفلام التسجيلية وهي تسجيل الوقائع والأحداث كما هي، فإنّه في نفس الوقت أحد أكثر المقاطع التي عبّرت عن التراثين المادي واللامادي للجزائر السياحية، خاصة في منطقة العاصمة وبشكل أدق بحيّ القصبة السياحي العتيق، وهي العناصر المادية واللامادية التي تعتبر عامل جذب ممتاز للسياح الغربيين، خاصةً ممن قد يكونون مهتمين بهكذا نوعٍ من الأنشطة التقليدية (*activités artisanales*) سواءً طريقة بناء القصور العتيقة وإعادة ترميمها أو الذيكورات الداخلية التي غلب عليها الصواني النحاسية والأفرشة التقليدية، أو من خلال نقش الخشب على الطريقة التقليدية وبشكل يدويّ حرفيّ، وانتهاءً بموسيقى الشعبي التي تعد أحد أعظم أشكال التراث اللامادي الذي قدمه هذا الحي للجزائر ووصل صداه إلى العالم بأسره.

لقد تمّ تركيب هذا المقطع خلال مرحلة المونتاج في شكل روتين يومي، بدأ في الصباح الباكر وانتهى مع مغيب الشمس، ووضع المخرج المشاهدين في نفس موقف فري العمل وأخذهم في جولة سياحية في العاصمة واقترح عليهم برنامجا سياحيا غنيا لمن قد يكونون مهتمين بهكذا أنشطة، وقد دعمتها كثيراً الموسيقى التصويرية المحلية المرفقة وكانت مناسبة للتعبير عن ثراء المنطقة.

المستوى التعييني للمقطع الثالث: صورة مدينة تيبازة السياحية

يبدأ هذا المقطع القصير نسبياً، عند لحظة التقاء الراوي رافائيل مع دليله السياحي التالي في مدينة تيبازة السياحية، وهو ساعي بريد بشوش، يرتدي زياً مهنيًا ويضع قبعة على رأسه بلقطة نصف عامة، وفي اللقطة التالية نميز الثنائي وهما يمشيان نحو أطراف المدينة، وتحديدًا إلى زاوية هادئة جدا ومُطلّة على البحر ويبدو أنها بعيدةٌ عن الوسط الحضري، وفي الخلفية جوٌ مشمس ربيعي بأشجار الجاكراندا الوردية المورقة على الحواف، مع حركة تنقل للكاميرا تسير من خلفهما وهما يتقدمان، لتنتهي هذه اللقطة باكتشاف رفائيل لمشهدٍ مهيب لجبل صخري ينتهي سفحه بشاطئ مميز وبعيد عن الأنظار(أنظر الفوتوغرام رقم 21)، ثم وبسلسلة لقطاتٍ قصيرة عامة ونصف عامة وموسيقى تصويرية هادئة نرى هذا الشاطئ الصخري من زوايا متعددة ولمناظير مختلفة، ونميّز بعض الأنشطة السياحية الصيفية المرافقة: شبابٌ يقوم بالغطس من الصخور، وآخرون يقومون برياضة التجديف بقوارب صغيرة، وشيخٌ يقوم بالصيد التقليدي بصنارته وهو يرتدي قبعة من القش، وأخيراً عائلة تحاول أن تجد لها موطئ قدم بالقرب من الشاطئ لتجزية بعض الوقت معاً والاستجمام.

في اللقطة التالية، ينتقل الثنائي إلى منطقة فريسكو الرومانية في نفس المنطقة، والتي تضم بعضًا من أجمل الآثار وأقدمها في منطقة شمال افريقيا، حيث يشرح الساعي لصيفه مختلف الاثار التي يرونها أمامهم، ابتداءً من الأسواق والميناء وصولا إلى الحمّامات والمسرح، وفي هذه المنطقة يقابلون الفنان التشكيلي عمي جلول الذي يقوم بالنحت على الخشب وجوهاً افريقية ورومانية مقابلة خفيفة ويشرح فنه ويفسر خلفيته بشغف كبير، ونرى بعضاً من تحفه وأعماله الفنية، وكلذلك بحركات كاميرا ثابتة وزوايا تصوير عامة ولقطات نصف مقربة، ثم وبسلسلة لقطات عامة وصمت مطبق للروي يقوم المخرج بمسح المنطقة ارومانية لتيبازة كاملة بلقطات عامة ونصف عامة ومن الأرض ومن السماء، فنميّز البحر والميناء والقصور والسياح وطبعا الراوي، لينتقلوا في ختام المقطع إلى منطقة الحمدانية الغابية بتيبازة المشهورة بالسياحة الجبلية، حيث نلمح فرقة عازفين هواة، ممن يمارسون أيضاً حرفة تربية النحل المهددة بالاندثار.

وأخيراً، نلتقي بباحث في علوم الطبيعة ممن يسوح علما، ونرى معه المنطقة بلقطات عامة.

المستوى التضميني للمقطع الثالث: لقد جاء هذا المقطع القصير الهادئ غنيًا ومكثفاً وخدم بشكلٍ مباشر الهدف الأول من هذا الفيلم التسجيلي السياحي، حيث تعرفّ فيه المشاهدون على مدينة تيبازة السياحية وأهم الأنشطة السياحية الصيفية الممكن القيام بها، بدايةً من شواطئها الصخرية النادرة في حوض البحر المتوسط، والخصوصية العالية التي تمنحها لزوارها ممن يتجنبون الاكتظاظ أو كثرة الزوار، ثمّ الآثار الرومانية المميزة التي تهم محبي السياحة التاريخية الأثرية والتي تشير إلى تواجدٍ روماني مميز على موقع استراتيجي مرتفع يجمع بين البحر والمرتفعات الصخرية والغابات الكثيفة، مع تنويهنا إلى كون حركة الدخول بالكاميرا إلى هذا الموقع التي ميزناها بدايةً على طريق أشجار الجاك راندا تشير سيميائيا عادةً إلى التشويق والرغبة في استرعاء انتباه المشاهدين نحو كشفٍ كبير ومميز، وأيضا الأنشطة السياحية الصيفية التقليدية من غطس وتجديف وصيد تقليدي، كما خصص هذا المقطع حيزا لابأس به للسياحة الطبيعية مع الباحث الذي يسعى لدراسة الغطاء النباتي للمنطقة، وأيضا السياحة الإكولجية ورياضة الغطس من خلال الفريق الذي غطس في أعماق بحر تيبازة، وصلاً إلى الفنون الجميلة من عزف الموسيقى إلى النحت على الخشب والتشكيل.

يُحسب لهذا المقطع القصير والمكثف الخاص بالسياحة الصيفية في تيبازة، أنه وبالرغم من غياب أي رسائل خفية أو مستترة جاء مباشرا ومتجها قسرا نحو التحقيق الهدف المشهدي، من خلال إبراز أجمل مناطق تيبازة السياحية، والاقتراب من الساكنة المحلية البسيطة، وتقديم حيواتهم، وأيضا التعريف بمجموعة من الحرفيين والهواة ومحبي الطبيعة ممن قد يكونون فاعلينمحتملين في الفعل السياحي الصيفي وفي نفس الوقت قد يمنحون افكرا للمشاهدين الذين قد يكون لهم اهتمام بزيارة المنطقة أو التعرف عليهما، ويبدو أن المخرج سعى لإذكاء حماس المتلقين، خاصةً مع اللقطات المتنوعة والمختلفة التي عرضها لنفس المكان من زوايا متعددة والتي هدف من خلالها لإحاطة المشاهدين بكل الجوانب وإعطائهم صورةً متكاملة عن المكان، وأيضا بفضل الموسيقى التصويرية المميزة التي عوّضت فترات الرواي صمت الطويلة.

فوتوغرام رقم21: شاطئ صخري في منطقة تيبازة السياحية، يجمع بين البحر والجبل، ويظهر فيه فندق صغير أبيض، وسلسلة منازل

المستوى التعييني للمقطع الرابع: تلمسان وجهة سياحية مجهولة

ينتهي هذا الفيلم بآخر مقطع وأخر ولاية سياحية يزورها فريق العمل، وهي أيضا أخر ولاية على الشريط الساحلي السياحي الجزائري، حيث يبدأ هذا المقطع بمجموعة لقطات حكائية دون تعليق من الراوي تتراوح بين القريبة والمتوسطة وعددها أحد عشر، ترافقها موسيقى تصويرية أندلسية التي تشتهر بها ولاية تلمسان، ونشاهد في هذه اللقطات شوارع وسط مدينة تلمسان خلال الفترة الصباحية وتحددا سوقها المحلي الذي ينتهي بمقهى يُزيّن جداره زخارف أندلسية إسلامية محلية، ليلج بعدها اراوي إلى محل لصناعة الملابس النسائية التقليدية الخاصة بالأفراح والعرائس، ونتعرف معه على رداء "الشدة" الذي ترتديه ونتابع معه مراحل تصنيعه كاملة ونخذ شهادات الفتيات المكلفات بانجازه، لنتعرف بعدها إلى العرس التي سترتدي هذا الثوب، ونتابع

معها ومع عائلتها تحضيرات عرسها، ونرى عادات وتقاليد التسلمسلانيين اثناء مناسباتهم العائلية، فنرى فرقة رحابة تقليدية مكونة من بضعة شباب يرتدون ملابس زرقاء بنقشات تقليدية، ثم انطلاق مراسين الزفاف والطعام التقليدي والموسسيقى المحلية وانتهاء بمراسيم الزف التي يقوم بها أهل العريس بزوايا تصوير عادية وبلقطات مقربة في مجمله تظهر فرحة العريسين وأهلهما وتصور التنوع التراثي الكبير غير المعروف الذي يُميّز المنطقة.

المستوى التضميني للمقطع الرابع:

قد يكون المستوى التعييني لهذا المقطع أعلاه من أقصر المقاطع التعيينية في هذه الدراسة، سعى المخرج فيه لأن يحافظ على منهجه التسجيلي، عبر توثيقه الفيلمي ليومٍ كامل من الصباح إلى غاية الساعات الأخيرة من الليل، حيث رصد المخرج من خلال المقطع الأخير من هذا الفيلم عادات وتقاليد منطقة تلمسان السياحية، وهي العادات التي تعدّ من عوامل الجذب السياحي الهامة، فحاول لمخرج تعريفنا على المدينة وأسواقها، وكذا على الملابس التقليدية والحلويات المحلية وطريقة زف ّالعرائس والموسيقى المحلية المرافقة لمراسيم الزواج، وسمح المخرج للمشاهدين بالمشاركة في هذا اليوم المميز عبر نقله اليوم الأخير من التحضيرات، وقد حقّق من خلال هذا المقطع هدفين اثنين، هدفٌ أول لتعريف المشاهدين بهذا الإرث لتاريخي المهم غير المعروف كثيراً عند المتلقين الغربيين وتوثيقه وحفظه، وهو الحفظ الذي يُعدّ من الوظائف الأساسية لأي عمل تسجيلي، والثاني كان بنيّة تقديم وبناء صورة ذهنية حقيقية عن التراث المادي واللامادي لمنطقة تلمسان الجزائرية السيحية وتشجيع المشاهدين على التعرف أكثر على المنطقة ولما لا القدوم إلى تلمسان واختبار السياحة فيها صيفاً.

لقد ابتعد المخرج في هذا المقطع عن اي تورية أو رسائل ضمنية (عكس ما فعله في المقاطع الأولى من هذا العمل التسجيلي)، وفضّل التعريف بالثراء غير المحدود لمنطقة تلمسان، عمرانيا، موسيقيًا، وأيضاً اجتماعيا.

وإذا كان هذا المقطع قد سعى لتقديم وتوثيق التراث المادي واللامادي للمنطقة خاصة في مجال العمارة، والسلوكات الاجتماعية أثناء المناسبات العائلية من طعام وملابس وموسيقى

وعمارة، فإنه يُحسب عليه تقديم بعض المظاهر التي قد لا تكون بالضرورة معبرة عن المجتمع التلمساني المحلي، مثل الاختلاط بين الجنسين، وكثرة التبرج وغياب أي سيدة محجبة وتلخيص المنطقة في التراث والتقاليد وعدم تقديم حاضر هذه المدينة وتطورها وانفتاحها على الآخر بحكم قربها من ثلاثة دول هي المغرب وفرنسا واسبانيا والتأثير القوي لحضارة هذه الدول (خاصة المغرب) على أبناء المنطقة.

ملاحظتين:

- **الملاحظة الأولى:** نلاحظ أن المستويين التعييني والتضميني لهذا الفيلم قد جاءا مقتضبين نوعاً ما، وإذا كان المستوى التعييني مختصرا فمردّ ذلك هو قِصر المقاطع الفيلمية التي اختارها المخرج ليفشتاين لفيلمه التسجيلي هذا، وهو المشهور بهذه اللمسة التي يسعى من خلالها لتقديم أكبر قدرٍ ممكن من المعلومات في زمن قصير والتكثيف في المحتوى المشهد، كيف لا وهو الذي قضى رُبع قرن يقوم بالتركيب والمونتاج، أما قِصر التحليل التضميني (وهو ما يهمنا أكثر)، فيعود إلى قلة الرسائل الدلالية التي حاول المخرج دّسّها في فيلمه واعتماده أسلوبا مباشرا واضحا غير قابل للتأويل، وفضّل التصريح والابتعاد عن التلميح (باستثناء المقطع الافتتاحي الذي هبط فيه فريق العمل في ميناء سيدي فرج واتجهوا إلى مقهى العاصمة التاريخي وقد فصّلنا فيه آنفاً)، وهو التوجه إلى يعود إلى المدرسة التي ينتمي إليها هذا المخرج وقناعته الفنية الراسخة بأن للأفلام التسجيلية دورا توثيقيا أرشيفياً بحتاً ويحاول الابتعاد عن الرسائل الخفية أو الدلالية، وإذا استعملها (كما فعل في المشهد الافتتاحي) فإن ذلك لا يكون ابدا على حساب التوثيق أو يفوقه.
- **الملاحظة الثانية:** فيما يخص المطلب المتعلق بالتحليل السيميولجي لملصقة الفيلم التسجيلي السياحي، فقد سقط هذا المبحث على اعتبار أنّ هذا الفيلم الفرنسي صدر في نسخة تليفزيونية فقط ضمن سلسلة من التسجيليات الأخرى، ولم يتم تصميم ملصقة خاصةً به ومُعبرةً عن محتواه حتى نقوم بتحليلها سيميولجياً، ولم يتم طرحة تجاريا حتى يتم التسويق أو الترويج له، بل ظهر ضمن برنامج échappées belles الموضعاتي

الشهير، الذي يعرض أفلاما تسجيلية موضوعاتية خاصة بالسفر والسياحة، مع التركيز على الوجهات غير المعروفة أو المجهولة عن السياح الفرنسيين كما هو الشأن بالنسبة للوجهة الجزائرية.

المبحث الثالث: قراءة تضمينية للخصائص الفنية لفيلم *Un été en Algérie*

بعد قراءتنا التعيينية والتضمينية للمقاطع الأربع المختارة من الفيلم، سنحاول في هذا المبحث أن نقدم قراءةً تضمينيةً لأهم العناصر الفنية التي احتواها هذا الفيلم التسجيلي السياحي، على أن نقسمها وفقاً للعناصر التالية:

أ- تمظهرات الإمكانات السياحية للجزائر في الفيلم: لقد سعى هذا الفيلم التسجيلي مثله مثل سابقيه إلى تقديم بعضٍ من أبرز وأهم المناطق والوجهات السياحية الجزائرية، من خلال تقديم صورة بصرية شاملة، ملتقطة من خلال تصويرين داخلي وخارجي، وأرضي وسمائي، ونهاري وليلي، حرص المخرج لوران ليفشتاين عبرها على مسّ أهم الأنشطة السياحية الصيفية تحديدًا والمُمكن ممارستها للجزائر، اعتمادًا على تصويرٍ مميز وبلقطات تتراوح بين القريبة والمتوسطة في مجملها بما يسمح بتحقيق مسحٍ بصريٍ شامل للجزائر السياحية في كل مقطع من مقاطع هذا الفيلم التسجيلي السياحي، على أن نركز أكثر –كما فعلنا في الفيلمين السابقين– على هذه التمظهرات في النتائج الجزئية لصورة الجزائر السياحية في فيلم "صيف في الجزائر" التسجيلي في العنصر الموالي والخاص بنتائج تحليل الفيلم.

ب- العنوان:

لقد عبّر عنوان هذا الفيلم التسجيلي السياحي بشكلٍ مباشر عن الهدف الأساسي من هذا الفيلم، وأغلق كل بابٍ للتأويل أو الفهم غير الصحيح، وفي هذا نلمس بشكل واضح روح المخرج لوران لفيشتاين الذي يُفضل في كثير من الأحيان العبارات المباشرة والواضحة، خاصة في أفلامه التسجيلية التي يرى بأنها يجب أن تكون مباشرة صريحة واقعية حقيقية ضمن الشروط التقليدية للأفلام التسجيلية.

وإذا كان العنوان هذا الفيلم السياحي مباشراً مختصرا، فإنّ العنوان ذاته "قد" يحمل احتمالات متنوعة حول "كيفية" قضاء عطلة سياحية في الجزائر من وجهة نظر فرنسية، لكن دون إفصاح لفظي عنها، بل فقط إعطاء لمحة عن محتوى الفيلم دون الكشف عن تفاصيل أنشطة هذا "الصيف في الجزائر"، وفي هذا "الاحتمال المُختلق" تشويق وترغيب وتوسيع لخيال المشاهد الفرنسي لمتابعة الفيلم التسجيلي السياحي من جهة، وبأن يكون سائحا محتملا متى ما كانت تلك الاحتمالات التي وضعها له عنوان (ومحتوى) الفيلم التسجيلي حول أجواء "الصيف في الجزائر" على مستوى تطلعاته.

ج –الشخصيات:

نُميز في هذا الفيلم التسجيلي كما كان الشأن في الفيلمين التسجيليين السابقين والأفلام التسجيلية عموماً، نمطين اثنين من الشخصيات الحاضرة، نمطٌ أولٌ معنوي، ونمط ثانٍ طبيعيٌ، أما *النمط المعنوي* في فيلم "صيف في الجزائر" فيتمثل كما في "أفلام المكان" التي فصّلنا فيها في الجانب النظري لدراستنا هذه أساساً في المدن والأزقة والشوارع، والتي ظهرت في هذا الفيلم كثيراً، بحيث اعتبر المخرج لوران ليفشتاين في فيلمه كل مكانٍ من الأمكنة الكثيرة التي صوّرتها عدسته شخصيةً معنوية لها قصتها وأسرارها وشخصيتها المستقلة تحكي قصتها.

وكما أسلفنا، فإنّ استحضار المكان كطرفٍ في القصة أو كشخصية محورية في العمل الفني، يعتبر من الطرق شائعة الاستعمال في الروايات، والأفلام السينمائية ذات الطبيعة الفلسفية أو العميقة، بحيث يعتبر *"المكان"* بمثابة شخصيةٍ محوريةٍ في القصة، تلعب دورًا أساسيًا وتؤثر وتتأثر، ويُعتبر البروفيسور الفرنسي جون فرانسوا تيتي[1]، أستاذ الإعلام والاتصال في جامعة ليون، من أوائل الباحثين الذين عاملوا المدينة كشخصية، وخصصوا جهودا علمية معتبرة في هذا الشأن*، مرتكزًا بالأساس على أعمال وكتابات الألماني هنري ميتران الذي أعطى *للمكان* أو *الفضاء* قيمته، كعنصر أساسيٍ في الأعمال التسجيلية المصورة،

[1] أنظر كتاب Jean-François Tétu: **Ville et information** من اصدارات معهد الدراسات السياسية، ليون، 1999،

* قام الاستاذ عبد الله قدور ثاني، استاذ السيميولوجيا في جامعة وهران، بترجمة الكتاب الى اللغة العربية في نسخة غير مطبوعة باتفاق مع صاحب الكتاب، وهي متاحة للقراءة مجانا على مدونة الباحث على الانترنت.

وتحديد عناصره الجمالية ضمن أُطر العمل الفيلمي، وقد قدمنا في المبحث الرابع من تحليل الفيلم التسجيلي الأول عديد الأمثلة العالمية والمحلية عن هذه الكتابات.

وفي هذا الفيلم، كانت الجزائر السياحية حاضرةً كشخصية معنويةٍ، من خلال تضاريسها ومدنها وأحيائها التي كان لكلٍّ منها قصةً مختلفة ومميزة وردت بعضها في هذا الفيلم، سواءً من خلال أسلوبٍ مباشرٍ يتولاّه المعلق برفقة الدليل السياحي ماليا سعدي، أو عن طريق السياق الفيلمي المنتهج الذي يسمح لنا بالتعرف على "المكان" وبناء نظرة شخصية حوله.

أمّا النوع الثاني من الشخصيات، فيتمثل في *الشخصيات الطبيعية* التي تمّ استحضارها، والتي يمكن النظر إليها بالشكل التالي:

– شخصية الراوي، أين أسند المخرج مهمة التعليق الصوتي، (والتي تعتبر ميزة حيوية من ميزات الأفلام التسجيلية، وعلامةً سمعية لها)، إلى المذيع رافايل دي كازباينكا، والذي على خلاف التسجيليات التقليدية فقد ظهر بنفسه أمام الكاميرا فلم يكتفٍ فقط بالتعليق بصوته على الفيلم، بل خاض التجربة بنفسه مع فريق العمل–وكما أسلفنا في شرحه في الفيلمين السابقين– فإنّ كلّ الأفلام التي تستحضر صوت معلّق تُعتبر أفلاما تسجيلية بامتياز، ولو أنّنا نوّهنا إلى كون هذه القاعدة تعرف استثناءات عديدةً في عالم الأفلام الروائية، خاصة التاريخية منها، أو الحربية أو العسكرية، أو تلك التي تكون موجهة للناشئة أو تعتمد أسلوب "قصص ما قبل النوم" الذي اشتهر به الأخوان غريم المعروفين بقصصهما الخرافية.

وفي هذا الفيلم التسجيلي، كان صوت الراوي عنصرًا أساسيًا، ويبدو لنا الشبه واضحاً في "الفعل التعليقي" بين الأفلام الثلاث التي ضمّتها عينتنا البحثية، فقد اُعتُمِد في قراءة التعليق على صوتٍ رخيم وعميق، للتعريف بالمناطق السياحية الجزائرية المختلفة تارةً، وإعطاء المعلومات التاريخية والإحصائية الدقيقة بشكلٍ علميٍّ تارة أخرى، تارةً بأسلوب قصصي جذاب، وتارةً بطريقة علمية بحتة تشتهر بها الوثائقيات الغربية، ولهذين الأسلوبين نبراتٌ عبّر عنهما صوت المعلق، وهي النبرات التي تأرجحت في عمومها بين الرخامة والأجشة، وبين التفخيم والتنعيم، وبين الهمس والصوت الجهوري، وأحيانا باعتماد الصمت التام، حيث منحت المشاهد التي غاب عنها التعليق جماليةً كبيرة للمشاهد البصرية المميزة والخلابة التي رافقت الصمت.

أمّا النوع الآخر من الشخصيات التي ضمّها هذا الفيلم التسجيلي ذي الطبيعة السياحية، فكانوا أشخاصاً طبيعيين، غير ممثلين، يشكلّون نماذجًا حية، أو شهود عيان، من أبناء المنطقة الذين يتقمصون دور المرشدين السياحيين والمؤرخين للمناطق التي غطّاها الفيلم، منهم الموسيقة ماليا سعدي، وناقش الخشب خالد، والفنان التشكيلي أرسلان، وفريال عروس تلمسان، وساعي بريد تيبازة، وياسمين الطاهية، وكان حضورهم وتعبيرهم عن تنوع الجزائري السياحي ليس بالكلام فقط، إنما كذلك من خلال طريقة الملبس والمأكل والعادات والتقاليد التي مارسوها أو قاموا بالتعريف بها، وقد ظهر هذا النوع من الشخصيات بشكل مُكثّف في هذا الفيلم التسجيلي السياحي، بل إن المخرج اعتمد عليهم بشكل كامل تقريبا، بحيث يكون كل واحد منهم مرافقا ودليلا سياحيا لفريق العمل، لتعريفهم على الجزائر وأيضا لتقديم اقتراحات لهم حول الأنشطة السياحية التي يستطيعون القيام بها صيفاً.

د- خصائص العمل من حيث المونتاج :لقد جاء فيلم صيف في الجزائر التسجيلي السياحي معتمدًا على مونتاجٍ خطيٍّ، وهو مونتاج يقوم على التسلسل القصصي الذي يبدأ بـــ "فكرة" ويسعى إلى تتبعها أو تفكيكها، أين بدأ المخرج لوران ليفشتاين فيلمه بمحاولة تعريف جمهوره المستهدف بما يمكن القيام به في الجزائر صيفاً، لكن ليس على طريقة الإعلانات التجارية المبتذلة والقائمة على البهرجة والمبالغة في إظهار المحاسن، إنما من خلال تجربةٍ سياحية شخصية توثيقية تسجيلية حقيقية تعتمد على تقديم لقطات ومشاهد مكانية ترصد "الفضاء السياحي الجزائري صيفاً" في حالته الطبيعية، مه اعتماد تأطيرٍ جماليّ ووصف شاعري نصف سردي، واللذين (التأطير والوصف) تشتهر بهما الأفلام التسجيلية السياحية وتميزها عن التقارير الإخبارية كما أظهرنا في شرحٍ سابقٍ، فالمونتاج في هذا الفيلم رصد الفكرة التي يعالجها العمل، وهي تقديم الأماكن السياحية الجزائرية الطبيعية صيفاً، سواءً المقومات الطبيعية منها، ومعالمها الحضرية السياحية الجاذبة الأشهر أدينيةً كانت أم تاريخية، طبيعيةً أو عمرانية، مع توظيف الأسلوب نصف السردي الذي يعمد إلى سرد حقائق مقتضبة تتماشى مع محتوى اللقطة، والذي يُعدّ من أشهر الأساليب المتبعة في الأفلام التسجيلية الفرنسية بشكل عام لدفع المشاهد إلى المشاركة في الفعل التسجيلي، وخوض التجربة مع المخرج لبناء صورة ذهنية مدروسة عنها.

هـ - خصائص العمل من حيث التصوير:

لقد تم الاعتماد على لقطات متوسطة وعامة وقريبة في أغلب مشاهد العمل، والتي تسمح بتحقيق نظرة شاملة ومفصلة عن الفعل السياحي الصيفي الجزائري المستهدف، مع جمع مشاهد الفيلم بين شكلي المشاهد الخارجية والداخلية، ووجود تركيزٍ بينيٍّ على *اللقطات الحكائية* التي تُعدّ الأنسب لخدمة فكرة الفيلم التسجيلي، مع اعتماد صناع الفيلم على لقطاتٍ سريعةٍ ومشاهدَ قصيرة نسبيًا لتوصيل أكبر قدرٍ من الأفكار والرسائل في أقل وقت، وهو ما يعرف بـــ"التكثيف" الذي يساعد في نقل أكبر قدر من المعلومات والتواريخ في أقصر زمنٍ فيلمي ممكن، مع حرص المخرج على توظيف الابهار البصري والجماليات العالية في التصوير لمنح قيمة فنية عالية للفيلم، والحرص كذلك على اعتماد لقطات متسلسلة وشاملة لكل منطقةٍ بعيدا عن المطّ والمشاهد الطويلة المملة والإغراق في التفاصيل التي نجدها في عديد الأفلام التسجيلية و/أو أفلام سينما الموجة الجديدة في فرنسا خصوصاً.

كما كان لتوظيف بعض اللقطات السمائية القصيرة وحركة الكاميرا الدائرية دورٌ حيويٌّ في تحقيق الهدف الأساسي من الفيلم، وهو التوظيف الذي سمح لنا برؤية أهم المعالم السياحية والمناظر الطبيعية والأنشطة السياحية الصيفية من جوانب مختلفة وبزوايا متعددة، بشكل يشبه نتائج التصوير ثلاثي الأبعاد ومشاهده المميزة.

و- التعليق والموسيقى التصويرية: لقد اعتمد هذا الفيلم التسجيلي السياحي على تعليقٍ مكثّفٍ ومختصر في أغلبه، مكتوبٌ بأسلوب يميل إلى الشاعرية في الوصف والدقة في المعلومة، فما هدف التسجيليات الأساسي سوى تقديم المعلومات الصحيحة بطريقة جذابة، ونلاحظ أنّ المعلق قد أجاد كثيراً اللعب على نبرات صوته كما هو الشأن في الفيلمين السابقين (بما يُظهر العناية الشديدة التي يُوليها كلّ مخرجٍ تسجيلي في اختيار مُعلِّقه وقدرته على التلاعب بصوته)، فتراوحت نبرة المعلق بين الرخامة وبين الصوت الجهوري الأجش، وبين التنعيم والتفخيم، وبين القوة والخفض، وذلك حسب الموقف الوثائقي وحسب الموقع السياحي ودرجة الإبهار التي فيه أو التاريخ المحيط به، ولهذه النبرات دلالات سيميوجية عديدة، تتلخص أساسا في دعم المشهد

ومحاولة توصيل الفكرة العامة للمشهد ومساعدة المتلقي على الغوص في الحدث السياحي وتوصيل الأحاسيس له وخلق الدافعية السياحية لديه لزيارة المواقع التي قدمتها الكاميرا له، عبر التعليق الموقفي المرافق للمشاهد، والتعليقات المكتوبة بعناية شديدة وبأسلوب لا يحتمل التأويل، ولو أنه يحسب على تعليقات هذا الفيلم أنها جاءت بشكل مختصر جدا في مواضع تسحق توسعاً أكثر لضمان إحاطةٍ أشمل.

مع تقديم بعض المواقع السياحية الجزائرية في مشاهد تعتمد على الصمت الكلي وترك المشاهد تعبر عن نفسها كما هو الشأن في غالبية الأفلام (تسجيليةً كانت أم روائية)، مع إلقاء مهمة التعليق على عاتق المشاهدين وتركها له، وقد ظهر أسلوب الصمت هذا في مشاهد عديدة من الفيلم.

كما اعتمد المخرج على فكرة *"التناوب السمعي"*، فهو في مشهدٍ يُعلّق بشكل كثيف وغنيّ، وفي المشهد التالي يُؤْثر الصمت ويترك للصورة مهمة التعبير، ليعود بعدها مجددا للتعليق الصوتي وبنرات صوتٍ متباينة، فالتناوب السمعي هذا يساعد في جذب تركيز المشاهد ويسمح له بالمشاركة بالتعليق بنفسه متى ما صمت الراوي، فالتعليق المستمر الذي لا يتوقف يجعل أذن المشاهد تتعود عليه ولا توليه اهتماما كافيا، فيلجأ المخرج مثله مثل باقي المحترفين إلى حيلتين اثنيتن، الأولى هي التناوب السمعي والثانية هي التغيير والتنويع في نبرات الصوت، ومن الواضح أن المخرج قد وظّف كليهما بشكل مقبول في عمله.

أما على المستوى الدلالي، فالهدف العريض منها كما هو الحال في غالب التسجيليات كان لتوصيل دلالاتٍ وخلق إيحاءات محددة تدفع المشاهد نحو التركيز على المشهد والغوص فيه والارتباط البصري معه دون تشتيتٍ محتملٍ قد يحمله التعليق الصوتي وما يرافقه من ارتباط سمعي.

وفيما يخص الموسيقى التصويرية، فقد وظف المخرج سبعة مقاطع موسيقية، هي في مجملها مأخوذة من أغنيات محلية شهيرة، تنوعت بين طابعي الراي والشعبي، لكن الواضح أنّ كل

مقطوعة تم اختيارها بعناية شديدة، فكلّ جهة سياحية من جهات الجزائر التي شملها الفيلم قد تم اختيار أغنية منها بعناية.

ومن المنظور السيمولوجي فإنّ للموسيقى المرافقة دوراً بالغ الأهمية في التعبير عن الموقف الفيلمي التسجيلي، فهي ليست فقط تعبيرًا عن التنوع الشديد في التراث الموسيقي اللامادي للجزائر، إنما أداةً لتدعيم محتوى الصورة والنأي بأي تأويل "غير جمالي" قد يشعر به المشاهد فيعاكس به ما يريد المخرج إيصاله، فالموسيقى التصويرية التي وظفها المخرج ساعدت في توجيه المشاهد بصريا لفهم ما يحاول تصويره، خاصة مع فترات الصمت العديدة التي اعتمدها.

كما تم توظيف الضجيج في عدة مواضع من العمل كما تمّ توظيف أصوات بشرية طبيعية التجمعات البشرية العديدة في المقاهي والأسواق والعرس في آخر الفيلم، وبعض الطرقات المكتظة في شوارع العاصمة وتيبازة وتلمسان، والتي حملت دلالات عديدة تمت الإشارة إليها سابقا.

ي- سيمولوجيا الألوان، والإضاءة والاعتمام: نُميّز في هذا الفيلم نوعين اثنين من الألوان كما في المحتويات السينمائية الفيلمية عادة، نوعٌ أول يركز على الألوان في شكلها الفاتح (أساسية كانت أم ثانوية) فنرى كثيرًا من الأزرق الفاتح، خاصة في اللقطات التي تصور السماء والبحر في المشاهد المخصصة للجزائر العاصمة وتلمسان وبجاية، وكذلك اللون الأخضر الفاتح الذي جاء مع المناطق الخضراء والغابية، إضافة إلى سيطرةٍ كبيرةٍ للّون الأبيض إن كان في المباني أو الخلفيات أو مجموع الأزقة والشوارع، أما النوع الثاني فكان من نصيب الألوان الترابية، التي كان حجمها أقل من الفاتحة، وقد ميزناها خاصةً في مشاهد المقاهي والفضاءات الداخلية، أما المناطق الحضرية فكانت تميل في مجملها إلى اللون الفاتح الذي يحمل دلالات حب الحية والانفتاح والاندفاع والراحة، وقد جاءت هذه الألوان الفاتحة لتساير الإضاءة التي تمّ التركيز عليها.

أما على مستوى الإعتام فقد تم توظيفه بشكل عمدي في عدد محدود جدا من المشاهد، في حين غلب على العمل الإضاءة التي جاءت في أغلب المشاهد في شكل إنارة طبيعية، فضّل فيها

المخرج تصوير مشاهده وقت النهار *لأسباب فنية* تتعلق برغبته في إظهار المناطق السياحية بألوانها الطبيعية وتنوعها البصري الشديد وقت النهار والتي تستهوي السياح كثيرا، وكذلك *لأسباب عملية* تقنية لا تضمنها له الفضاءات المضيئة إضاءة صناعية، ولا تحقق للمخرج أي قيمة فنية ولا للمشاهد أي متعة بصرية.

ع- الفضاء المكاني: لقد تمّ تقديم أغلب مشاهد هذا الفيلم ضمن مجموعة من المجالات أو *الفضاءات الخارجية حصراً*، والتي تنوّعت بين الطبيعية مثل مزارع النحل والبحار والشواطئ والأسواق، مع ملاحظة أن أكثرية المشاهد كانت خارجية لاعتبارات مرتبطة بموضوع العمل وطبيعته، والذي يتطور وتنوع اعتمادا على طرق الولوج للمواقع السياحية الجزائرية صيفاً وتقديمها للمشاهدين سواءً في الطبيعة أو في الأوساط الحضرية أو غيرها.

ومكانيا دائما، فالديكورات الصناعية في هذا الفيلم غائبة قصداً، بل جاءت كلها في شكل ديكورات طبيعية مفتوحة، حتّمتها الطبيعة السياحية لهذا الفيلم التسجيلي ضمن اتجاه طبيعي مسحي، مع تمييزنا نوعين اثنين من الفضاءات الخارجية التي صور فيها المخرج فيلمه، أما الأولى فهي *الطبيعية* من جبال وبحار ومزارع، والثانية حضرية كالمباني والشوارع والموانئ والقصور والمعالم والمقاهي، سواءً تلك شديدة القدم كما هو الحال مع قصبة العاصمة أو متوسطة القدم مثل مقام الشهيد، لكن الأكيد أن كلها تحمل صبغة سياحية جذابة بامتياز ساعدت المخرج في تقديم وبناء الصورة الذهنية السياحية التي يبتغيها المخرج عن الجزائر.

النتائج الجزئية الخاصة بصورة الجزائر في فيلم *L'Algérie la mer retrouvée*

يمكن تلخيص أهم النتائج المستخرجة من التحليل السيميولجي لمفردة عينة البحث الثالثة والأخيرة ممثلة في فيلم "صيف في الجزائر" التسجيلي السياحي الفرنسي، من "المنظور الحديث للتعبير عن نتائج الدراسات الكيفية السيميولجية" في النقاط الآتية:

- من حيث الصورة الفيلمية: جنح هذا الفيلم التسجيلي نحو تقديم المناطق السياحية الجزائرية الأهم من خلال رحلة سياحية ذات طابع شعبي أو قليل الميزانية، رفع من خلالها فريق

العمل الكلفة، وانتقلوا من سياحة الفنادق والمنتجعات إلى "سياحة الأنشطة اليومية" التي تقتفي الحياة اليومية من تجوّلٍ في الأسواق الشعبية إلى حضور الأعراس وتناول طعامٍ تقليديّ محليّ ورؤية الحياة اليومية صيفاً كما هي، على طول عدة أسابيع وفي أكثر من مدينة سياحية جزائرية، بغية تقديم صورةٍ فيلمية بصرية تسجيلية واقعية شاملة عن الفعل السياحي بالجزائر صيفاً بعيدًا عن تصنيفات الهيئات الدولية وأرقامها المخيبة عن الفندقة وظروف الاستقبال، وقد اعتمد المخرج لوران ليفشتاين في ذلك تصويراً مُقربًا ووظّف لقطات متوسطة ومقربة في مجملها، وبمقاطع فيلمية متسارعة وقصيرة لتحقيق أكبر استفادة ممكنة من الحيز الزمني التليفزيوني الثمين الممنوح له، ومسح أكبر قدرٍ ممكن من الأفعال السياحية الممكن تجريبها صيفًا في الجزائر، وقد نجح المخرج في ذلك، وقدّم في مُنتجه النهائي صورةً فيلميةً طيبةً عن الجزائر السياحية، لكنه لم يتأخر في نفس الوقت عن ضمّ مجموعة قليلة من الإحالات التضمينية السلبية عن الجزائر الحالية في فيلمه، والنقائص العديدة التي تعرفها الجزائر والتي تجعلها متأخرة كثيراً في المضمار السياحي، مع حرصه على ربط عديد العناصر السياحية الإيجابية مع الإرث الاستعماري الفرنسي الطويل للجزائر بشكل ضمني غالباً، خاصةً في المقاطع الأولى من فيلمه.

وقد جاءت صورة الجزائر السياحية في هذا الفيلم قائمةً على المقاطع الفيلمية المتسارعة والمُشبّعة بالتفاصيل والمعلومات حول المناطق السياحية التي زارها الفيلم وفريق إنتاجه، عكس الفيلم التسجيلي الأول مثلا الذي اعتمد مشاهدَ طويلة جدًا وصل بعضها إلى عشرين دقيقة، وعلى الرغم من أنّ هذا الفيلم مرّ ببعض المناطق السياحية المهمة مرورًا سريعًا رغم أهمتها الكبرى وهو ما قد يحسب عليه، إلا أنه ومن حيث بناء الصور الذهنية، فقد نجح هذا الفيلم في تقديم صورة ذهنية إيجابية للوجهة السياحية الجزائرية، عبر إظهار مناطق ونشطة مميزة، يندر وجودها في أماكن آخرى من جهة، وعن الفرد الجزائري في حد ذاته بشكلٍ مُساعد في كسر الصور المنمطة عن الجزائر في أذهان السياح الغربيين.

- أما من حيث العنوان، فقد وُفّق صُنّاع الفيلم كثيراً في هذا الشق، من خلال تركيزهم على الفكرة الأساسية التي يرمون لتقديمها كما هو الشأن في الفيلمين السابقين الأول والثاني،

أين عبّر عنوان الفيلم "صيف في الجزائر" بشكل ممتاز عن هدف الفيلم وهو قضاء وقت طيب في الجزائر السياحية بطريقة غير متكلفة، فما العناوين بالمحصلة سوى عرضٌ مقتضبٌ ودقيق عن فكرة الفيلم التسجيلي كما سبق وأن نوّهنا.

- من حيث اللقطات وزوايا التصوير: اعتمد المخرج أنواعاً متباينةً مختلفةً من اللقطات، ارتكزت أساساً على اللقطات المتوسطة والمقربة التي تتماشى مع طبيعة الفيلم وأهدافه الفنية السياحية الكبرى، مع محاولة التنويع بين القطات السردية التي تساعد في نقل تجارب حياتية واجتماعية للشخصيات المشاركة بطريقة فنيةٍ وقادرةٍ على التعبير عن الأمكنة وتقديم صور عامة عنها بالإضافة إلى بعض اللقطات الكبيرة والعامة التي وظفها المخرج لضرورات فنية بحتةٍ، وإن كانت أغلب اللقطات قد أعطت انطباعا بوجود إعجاب كبير من المخرج بالمواقع والأنشطة السياحية الجزائرية، إلا أنه كان هناك قلّة اهتمامٍ ببعض المواقع والأنشطة الصيفية والمرور عليها سريعا كما أشرنا سابقاً.

ولم يعتمد المخرج مشاهد طويلة أو متتالية في نفس الفضاءات المكانية، بحيث لا تعود كاميرا المخرج إلى نفس الموقع أكثر من مرة وتغوص في كل مرة فيه أكثر بالتوازي مع مواقع أخرى أو شخصيات أخرى أو أنشطة سياحية صيفية أخرى، حتى لا يشعر المتابع بالملل أو يفقد حماسه، مع إعطاء المُشاهد وقته الكافي للتعرّف على كل نشاط أو مكان أو شخصية بما يخدم الوجهة السياحية الصيفية الجزائرية وبناء صورتها الذهنية عند المشاهد الفرنسي (والغربي عموما)، وإقناعه بها.

لقد أتاح هذا الفيلم التسجيلي السياحي اهتمامًا عميقاً بالأنظمة الحياتية المرتبطة بالفعل السياحي الصيفي الجزائري بشكل متعددٍ تعدّد المناطق الجغرافية التي غطّاها الفيلم، الموجودة في الجزائر، وربط كثيرا من الأنشطة السياحية المحتملة بالنظام الحياتي والمعيشي للشخصيات التي قام الفيلم بمتابعتها ومرافقتها.

كما رفض هذا الفيلم التسجيلي السياحي (شأنه شأن الفيلمين السابقين) الصور الخاطئة والمنمطة عن الجزائر ووجهتها السياحية خاصة خلال الفترة الصيفية التي كانت موضوع الفيلم الأساسي، وحاول تقديم صورة فيلمية ذهنية طيّبة وصحيحة وجديدة ومن زاوية

مختلفة عمّا هو سائد أو منمط في ذهن المشاهد الفرنسي، وهذه المحاولات الحميدة لتقديم الجزائر بعيدًا عمّا هو معروف عنها في السينما الفرنسية (الروائية منها على الأقل) هو جهد محمود ساعد في إبرازه طبيعة السينما التسجيلية التي لا تخضع للأحكام المسبقة كما هو الشأن في السينما الروائية مثلاً.

أما من حيث المعلومات والمصادر، فقد حرص هذا الفيلم التسجيلي شأنه شأن أي وثائقي على تقديم معلومات هامةٍ ومفيدة عن الوجهة السياحية الجزائرية صيفاً، بطرقٍ تنوّعت بين الطريقة المباشرة وغير المباشرة، لعلّ أهمها اعتماده على الشهادات الشخصية ومعلومات الدليل السياحي الذي لعبته كل شخصية من الشخصيات التي رافقها الرواي رافائييل دي كازبيانكا، بالإضافة طبعاً لمعلومات فريق التوثيق والإعداد، وأيضا حسب ما يحكيه كل موقع، وكل منطقة جغرافية وآثارها مثل حي لقصبة وقصوره، وعادات وتقاليد كل مدينة سواء العاصمة أو تلمسان، وإيراد المخرج معلومات حول التاريخ المرتبط بهذه العادات سواءً كانت أعراسًا أو طعامًا أو طبوعًا موسيقية.

- أمّا من حيث الأساليب الإقناعية، فقد حاول هذا الفيلم التسجيلي السياحي الفرنسي أن يزاوج بين الأسلوبين العقلي والعاطفي للإقناع بالوجهة السياحية الجزائرية خلال موسم الصيف والتعريف بها، وحاول الموازنة بينهما، وهي الاساليب التي تولاها الراوي وقدّمها بالتزامن مع المشاهد الفيلمية التي يتناولها الفيلم، مع تسجيلنا أفضلية للأساليب العاطفية بفضل التجارب الشخصية والنماذج البشرية المتنوعة والغنية والإنسانية التي ظهرت في هذا الفيلم التسجيلي.
- وعن الخطاب المستعمل في هذا العمل، فقد كان خطاباً **إيجابيًّا** في مجمله عن الوجهة السياحية الجزائرية من وجهة النظر الفرنسية، وهذه الإيجابية يتقاسمها هذا الفيلم التسجيلي السياحي مع الفيلمين السابقين، ونلمس هذا الخطاب على مستويين اثنين: مستوى أول ألسني وثانٍ بصري، مع تسجيل خطابات بصرية جاءت بشكل تلميحي به بعض التوريات التي تُفهم من السياق المشهدي، خاصة تك التي تتناول حالة الإهمال الذي طال معالم الجزائريين وعاداتهم وتقاليدهم وتراثهم المادي وغير المادي.

- أما من حيث الألوان المستعلمة، فتتوزع على نوعين اثنين، ألوان ترابية حيادية مثل البرتقالي المائل إلى الذهبي، البني الغامق والرمادي والأزرق الغامق، والتي كانت حاضرةً بقوة، خاصة في تلك المقاطع التي تصور موقع القصبة السياحي، وكذا في المشاهد الخاصة بالآثار التاريخية والمتاحف المفتوحة على الهواء في تيبازة وتلمسان، أما النوع الثاني من الألوان فكان من نصيب الألوان الفاتحة وتحديدا الأزرق الفاتح والأخضر الفاتح، مع حضورٍ كبيرٍ للّون الأبيض وباقي الألوان الفاتحة، والتي حضرت في مشاهد البحر والسماوات الصافية، والمساحات الغابية والفضاءات السياحية والترفيهية المفتوحة كما هو الشأن في مفردتي العينة السابقتين.
- من حيث الفضاءات المكانية: فقد تمّ تقديم مشاهد الفيلم ضمن مجموعة من المجالات والفضاءات الخارجية والداخلية، أما الخارجية فضمّت مجالات طبيعية كمزارع تربية النحل في تيبازة والبحار والشواطئ بالعاصمة، ومجالات حضرية كالمباني والشوارع والأسواق والموانئ والقصور وعديد المعالم الأثرية، ومردّ هذا التنويع الشديد كان من أجل تقديم صورة مفصلة وشاملة عن وجهة الجزائر السياحية الصيفية وإمكانياتها عبر بناء صورة ذهنية متكاملة تمسّ أغلب المواقع السياحية الجزائرية.
- ومن حيث المونتاج: لقد جاء الفيلم محل التحليل معتمدا على المونتاج الخطي، وهو المونتاج الذي يقوم على تحاشي التداخل المشهدي، واعتماد التسلسل القصصي، بحيث تمّ تقديم لقطات ومشاهد مكانية من خلال جولة تقودها شخصية لها علاقة بالأنشطة السياحية المحتملة وتلعب دور الدليل السياحي ترصد الفضاء السياحي في حالته الطبيعية باعتماد تأطيرٍ جماليّ ووصف شاعري نصف سردي كما سبق وأن شرحناه آنفاً.

كما يمكننا تلخيص نتائج آخر مفردة من عينة بحثنا هذا من منظور الصياغة الكلاسيكية التقليدية، والتي تُربط فيها نتائج التحليل بالتساؤلات الفرعية للدراسة، لتكون النتائج وفق هذا المنظور بالشكل التالي:

1- تمظهرات الجزائر السياحية في فيلم صيف في الجزائر السياحي التسجيلي:

لقد ظهرت الجزائر في هذا الفيلم التسجيلي السياحي بشكل سياحي مقبول في مجمله ويميل إلى الواقعية الشديدة، مع التركيز على الجانب الإيجابي والمشرق من الفعل السياحي صيفاً، وسعى المخرج لإعادة بناء صورة الوجهة السياحية الجزائرية الصيفية، من خلال تقديم أهم الأنشطة السياحية الممكن القيام بها خلال هذا الموسم الجاذب خاصة بالنسبة للسواح الفرنسيين، والتركيز على الأنشطة السياحية ذات البعد الاجتماعي الشعبي والثقافي، وتمظهرت الجزائر بتنوعاتٍ ثقافية ومعالميتية وعمرانية وذات مقومات طبيعية مميزة، فظهرت الجزائر في صورة بلد قادرٍ على أن بكون نقطة جذب مميزة للسائحين لما يملكه من مقومات طيبة لذلك، خاصة من حيث الأنشطة الصيفية الاجتماعية والترفيهية أو تلك المرتبطة بالمعالم الجاذبة، دون غوص الفيلم فعليا في ظروف الاستقبال وشروطه.

- أحد أهم تمظهرات الجزائر السياحية في هذا العمل كما الشأن في الفيلمين التسجيليين السابقين هو أنها بلاد ذات طبيعة عذراء شديدة التنوع تتمتع بها وحدها.
- كما تمظهرت الجزائر في هذه الفيلم التسجيلي الفرنسي بأنها بلادٌ ذات تنوعات تراثية مادية ولامادية كبرى، تشهد عليها الأنشطة الثقافية المتنوعة من أعراس وأكلات محلية وتنوع اللهجات وأساليب التفكير والعيش وطبوع الموسيقى، والآثار العمرانية المتوزعة على طول الفضاء المكاني الجزائري الذي غطّاه العمل.
- كما أنّ أحد التمظهرات التي أخذتها الجزائر السياحية في هذا العمل (من خلال وجهة نظر مخرجه) هو وجود عدم اهتمام شعبي وشبه إهمال رسمي لأيّ حضورٍ حكومي حقيقيٍّ في واقع السياحة المحلي، رغم الإمكانات السياحية الكبيرة للجزائر التي تتمتع بها خاصة خلال الموسم الصيفي، وقد تناول المخرج تمظهر العزوف الشعبي والرسمي هذا تضمينيا وتصريحيًا.

- أحد التمظهرات السياحية الجزائرية المميزة في هذه الفيلم كان وجود الكثير من الأنشطة الاجتماعية العفوية في مجملها، والتي تُعبّر عن جزائر سعيدة مرحة محبة للحياة وكلها طاقة، بعيدا عن صورة الكآبة التي تنتشر عن الجزائر في الإعلام الغربي عموما والفرنسيِّ تحديدًا، _وللعائلات طبائع تعاونية مميزة تبرز خلال الأعراس أو المناسبات الاجتماعية أو الروح المرحة خلال ممارسة الأنشطة السياحية الصيفية عموما، تُكرم الآخر والأجنبي وتحتفي به، مع تسجيلنا بعض المبالغة في سلوك الجزائريين الذين زارهم هذا العمل ونقل تجاربهم والذي يصل حد المثالية أحيانا وهو الشيء الذي يختلف بشكل كبير عن الواقع.
- وكما هو الشأن في الفيلمين السابقين فقد تمظهرت الجزائر في صورة البلد الذي يمتلك قدرات مميزة لأن يكون نقطة جذب سياحية دون الغوص الفعلي في ظروف الاستقبال وشروطه أو عقلية المضيف وسلوكه.

➢ **عن ملامح الصورة الفيلمية التي حاول الفيلم محل الدراسة تقديمها عن الجزائر سياحياً**:

ظهرت الجزائر السياحية في فيلم صيف في الجزائر التسجيلي جميلةً، مرحة اجتماعية نشيطة صيفاً وذات تراثٍ مادي ولامادي شديد التنوع، وقد لعبت الأدلة السياحية والأفراد الذين صور الفيلم حيواتهم وأنشطتهم والتصوير المميز بزواياه المتنوعة ولقطاته الكبيرة والعامة دورًا محورياً في تدعيم هذه الصورة الفيلمية.

➢ **محددات الجزائر سياحياً حسب مخرج هذا الفيلم**:

اختزل مخرج هذا الفيلم التسجيلي محددات السياحة الجزائرية، وحالو أن يختصر أهم الإمكانيات السياحية للجزائر في عمله هذا، والتي يمكن لنا بدورنا حصرها فيما يلي:

- الطبيعة: من خلال تنوع طبيعي ومناخي نادرين، ركز الفيلم على فصل الصيف تحديداً.
- التاريخ: من خلال عديد الحضارات التي مرت على الجزائر، ومازالت آثارها لليوم.
- التنوع المادي واللامادي، موسيقيًا، عاداتياً، وأيضا من حيث الطعام واللباس واللهجات.
- العمران: الذي يتنوع تنوعا شديداً بتنوع المناطق الجغرافية التي غطّاها الفيلم ومسّها.

➢ **إمكانات ثقافيةٌ وتاريخيةٌ ودينيةٌ**: فالجزائر ذات تنوع ثقافي وتاريخي كبير حسب هذا الفيلم، بفضل تعدّد الحضارات التي مرت عليها وآخرها الفرنسية، والتي تركت كل منها

بصمتها على الإرث العمراني والثقافي للجزائر ووثّقته كاميرا صنّاع فيلم "صيف في الجزائر" التسجيلي السياحين أما الجانب الديني فلم يظهر بشكل مباشر وتصريحي إنما من خلال هندام النساء الذي يتنوع بين المحجبات وغير المحجبات، أو اختلاط الجنسين الواضح في المناسبات الاجتماعية والعائلية.

مدى تعبير هذه المشاهد الفيلمية المقدمة من الواقع السياحي الفعلي للجزائر

لقد كانت المشاهد المقدمة في الجانب الاجتماعي السياحي الشعبي معبرة بشكل مقبول في مجمله عن الواقع الجزائري، أمّا المشاهد التي تناولت الفعل السياحي صيفاً (حسب ثيمة الفيلم الأساسية)، فظهرت في أغلب المشاهد وبشكل قصصي استشهادي من خلال شخصيات بسيطة غير معروفة، بالإضافة إلى المعلومات القّيمة التي قدمتها الدليل السياحي المرافق للراوي في كل مقطع، أو تلك التي تكفّل فريق الإعداد بالبحث عنها وقدّمها، وبالنسبة لسلوكيات الجزائريين كأفراد نحو السياح فنسجل مشاهد كثيرة تناولت الساكنة المحلية وتعاملهم مع الآخر الأجنبي فلم تكن معبّرة بشكل حقيقي عن سلوك الجزائريين مع السياح، فإذا كانت كاميرا المخرج قد سعت لأن تخاطب العديد منهم، فإن التملّق والمبالغة في تجميل الذات كانا واضحين.

- **موقف الفيلم التسجيلي من السياحة في الجزائر، والانطباعات النهائية المعبر عنها**

لقد كان موقف هذا الفيلم التسجيلي السياحي الفرنسي إيجابياً في أغلبه من القدرات و الإمكانيات السياحية التي تتمتع بها الجزائر خاصةً تلك المتعلقة بالتراث المادي واللامادي والتي يمكن لها أن تكون مصدر جذب كبير للسياح الغربيين، وتلعب دورها في تدعيم الأنشطة السياحية المحتم القيام بها خاصة خلال الفترة الصيفية التي ركّز عليها الفيلم، وحاول المخرج ربط رؤيته الإخراجية لفيلمه حول الجزائر السياحية بالمدرسة التي ينتمي إليها وهي مدرسة الواقعية الشديدة، وبطبيعة الحال ربطها أيضاً بمجموع قناعاته وكذا انتماءاته الإيديولوجية، فظهر العمل بسيطا شعبيا إنسانيا ويشبه مخرجه ويُعبّر عنه.

خاتمة الفصل

لقد قدّم هذا الفيلم التسجيلي صورةً فيلمية طيبة في مجملها عن المقدرات السياحية الجزائرية خلال فصل الصيف على الأقل، بعيدا عن بروتوكولات الفنادق والرحلات المنظمة، وفضّل التركيز على أنشطةٍ عفوية ذات طابع اجتماعيٍّ غير رسميٍّ، سمحت للمخرج ومن ورائه المشاهدين بالتقرّب أكثر من عقلية الجزائريين والتعرف عليهم وعلى عاداتهم وكيفية تعاطيهم مع الآخر (الذي قد يكون لاحقاً سائحًا)، وذلك عبر رؤيةٍ سينمائية تسجيلية فرنسية موضوعية في مجملها، ساعدت في بناء صورة ذهنية مقبولة عن الجزائر السياحية صيفاً.

وقد قدّم المخرج رؤيته هذه من خلال محتوى ثريٍّ بالألوان والموسيقى التصويرية المحلية، وكثافة المعلومات والتفاصيل والشخصيات الفاعلة التي كانت الوسيط في التعريف بالنشاط السياحي الجزائري والتعبير عن توع تراث البلد، وبتعليقٍ صوتي مميز ومشاهد فيلمية متتالية سعت في مجملها لتحسين صورة الجزائر السياحية الصيفية والتعريف بها لدى المتلقي الفرنسي.

النتائج العامة للدراسة

النتائج العامة للدراسة:

إن الهدف الأساسي لهذه الدراسة الكيفية هو التعرف على الصورة المقدمة عن الجزائر سياحيًا عبر القيام بتحليلٍ نصيّ سيميولوجي لعينةٍ قوامها ثلاثةُ أفلامٍ تسجيلية فرنسيةٍ مختارةٌ بطريقة قصدية، لرصد وفهم وتفكيك مجمل الصور المقدمة عن الجزائر سياحيًا، والإجابة لاحقاً على سلسلةٍ من الأسئلة الفرعية ذات المؤشرات الدقيقة والمتعلقة بالتمظهرات والسمات والصيغ التعبيرية التي تمّ من خلالها تقديم الجزائر سياحياً.

وبعد التحليل المستقلّ لكل فيلم من الأفلام الثلاثة المنتقاة، والذي يبدأ بوضع بطاقةٍ تقنيةٍ لكل فيلم، ثم انجاز تحليلٍ تعييني وتضميني للمقاطع الفيلمية المناسبة لهذا التحليل بعد تحديدها تحديداً دقيقا بما يتماشى وأهداف هذه الدراسة وموضوعها، وينتهي بقراءة الخصائص الفنية للفيلم وفق مؤشرات دقيقة وشاملة لاستخلاص النتائج الجزئية الخاصة بكل فيلم على حدة من الأفلام محل التحليل.

وبالرغم من أنّ الهدف النهائي لهذه الدراسة لم يكن أبداً القيام بأي شكل من الأشكال المقارنة بين الأفلام محل التحليل، إلا أنّ النتائج الجزئية التي خرجنا بها من تحليل كل فيلمٍ جعلت هذا الأخير آلياً في موضع مقارنة مع الفيلمين الآخرين، بسبب وجود فروقٍ جوهرية في النظرة التسجيلية والسياحية التي اعتمدها كل مخرج، والتي هي بالأصل نتاج تكوينه وقناعاته والمدرسة الإخراجية التي ينتمي إليها، وبالتالي تشظّي جذور هذا التكوين وتأثيره على الصور الفيلمية المقدمة عن الجزائر سياحياً.

وعلى هذا الأساس، فإنّ من المهم بمكمنٍ للباحث أن يشير إلى أنّ عملية عرض النتائج النهائية لهذه الدراسة ستكون مرفقةً *بإشارات* واضحةٍ لأهم نقاط الاختلاف (متى ما وُجدت) بين مفردات العيّنة الثلاث، على الرغم من أن هذه الدراسة لم تعتمد المنهج المقارن، إلا أن النتائج المُتوصل إليها تُبين وجود فروقٍ واضحةٍ بين هذه الأفلام ومخرجيها وجب التنويه إليها.

وكإجابةٍ عن التساؤل الرئيسي لهذه الدراسة، فإن الأفلام التسجيلية الفرنسية *نجحت وإلى حد كبير في تقديم صورة فيلمية جيدة* عن المقوّمات والقدرات السياحية للجزائر، وجنحت إلى بناء صورة ذهنية إيجابية عن الوجهة السياحية الجزائرية، عبر تقديم أهم إمكاناتها السياحية (الطبيعية منها أو تلك المتعلقة بتراثها المادي واللامادي) بطريقة جيدة للمشاهد الغربي عمومًا والمشاهد الفرنسي تحديداً، والذي يُعدّ بشكلٍ ما سائحًا محتملاً قد تثير الوجهة السياحية الجزائرية اهتمامه بعد أن كسرت هذه الأفلام صورةً سلبيةً مُنمّطةً رافقت الجزائر السياحية طويلاً، رغم الاختلاف الواضح بين المخرجين الثلاث في تقديمهم للجزائر سياحيا بفعل التباين في المدارس الفنية التي ينتمي إليها كل مخرج.

ويمكن لنا اختزال أهم النتائج المتوصل إليها من دراستنا هذه وفق منظورين اثنين، منظورٌ أولٌ باتت تجنح إليه أغلب الدراسات الكيفية (ومنها الدراسات السيميولوجية)، والذي يتم بموجبه صياغة أهم النتائج المُتوصّل إليها وفق قراءات الباحث وما توصّل إليه *خلال* بحثه الكيفي في الصورة الفيلمية التي قدمتها المادة السمعية البصرية التي يُحلّلها وفي كيفية بنائها، عطفاً على ما استنتجه من نتائج أثناء قراءته الكيفية السميولوجية، أما المنظور الثاني والذي يُعتبر كلاسيكيًا بامتياز، فيعتمد على الإجابة عن الأسئلة الفرعية للدراسة سؤالاً سؤالاً (والتي بدورها ترتبط بالأهداف الجزئية المتوخاة من الدراسة)، وهو منظورٌ يعمل فيه الباحثون عادةً على تقديم أجوبةٍ محصورةٍ ضمن مؤشرات واضحة، وهي المؤشرات التي "قد" لا تغطي كل ما توصل إليه الباحث *أثناء* دراسته وبعد الانتهاء من التحليل.

وإذا كان المنظور الأول يضمن الإجابة عن الأسئلة الفرعية ويزيد عليها، فإنّ المنظور الثاني بات يعدُّ ثابتاً جامداً ضيق الأفق، و *"قد"* لا يسمح للباحث بتقديم الإضافات التي يعتبرها مهمة، على اعتبار أن فيها خروجاً محتملاً عن مؤشراته التي ضمّنتها أسئلته الفرعية.

وعلى كلٍّ، فإننا ومن خلال دراستنا هذه، حاولنا مسّ المنظورين معاً: الكلاسيكي ذي المؤشرات الواضحة والمحددة بدقة، والمنظور الحديث الذي بات كثيف الانتشار في الدراسات السيميولجية. خاصةً الغربية منها.

على أن تكون بداية استعراضنا لنتائج دراستنا هذه وفق المنظور الحديث:

- من حيث **الصورة الفيلمية:** فقد سعت الأفلام التسجيلية الفرنسية محل التحليل لتقديم بعضٍ من أبرز وأهم المناطق والوجهات السياحية الجزائرية، من خلال تقديم صورةٍ بصرية شاملة، حرص فيها المخرجون الثلاث على أن تمسّ هذه الصورة أهم القدرات السياحية للجزائر، اعتمادًا على تصويرٍ مميزٍ، وبلقطات تتراوح بين العامة والمقربة في مجملها، لتحقيق مسحٍ بصريٍ شامل للمنطقة السياحية التي يستهدفها كل مقطع من مقاطع هذه الأفلام.

وقد تمّ الاعتماد في بناء صورة الجزائر السياحية وتقديمها سينمائيا على *المقاطع الفيلمية الطويلة والغائصة في التفاصيل* والمشبعة بالمعلومات الدقيقة حيناً، والمصورة بأساليب شاعرية حيناً آخر، وهي الطريقة التي تعدُّ علامةً فارقةً تُميز الأفلام التسجيلية عمومًا والأفلام التسجيلية السياحية. (أي الجمع بين المعلومات المكثفة وبين الصور الفيلمية الفنية)، وإن كان المُلاحظ على هذه الكمية المتضخمة من المعلومات ظهورها بشكل تصريحي حينًا، وبأشكال تلميحية أحيانا أخرى.

وإن كان يُعاب على هذه الأفلام التسجيلية أنها مرّت على بعض المناطق السياحية المهمة مرورًا سريعًا غير متعمقٍ رغم أهمتها الكبرى، لكننا قد نجد لهذا المرور مُبريين اثنين، مبررٌ أولٌ متعلق بتعقيدات التصوير والتصاريح التي يصعب استصدارها في عديد الأحيان، والثاني وهو الأهم، يعود إلى كون هذه الأفلام حاولت تقديم لمحة وصورة فيلمية عامة غير متخصصة بمكان واحد، خاصة في الفيلم الأول الذي سعى لتغطية 2.3 مليون كلم^2 في فضاءٍ زمني محدود جدًا، على عكس الفيلم الثالث مثلا الذي قام برحلة متعمقة بين ولايتي الجزائر العاصمة ووهران السياحيتين خلال فصل الصيف وتعمّق فيهما على حساب إهمال متعمد لباقي الولايات السياحية لضرورات فنية فصّلنا فيها سابقاً.

- من حيث **بناء الصور الذهنية**، فقد نجحت هذه الأفلام التسجيلية وإلى درجة كبيرة في تقديم صورة ذهنية مغايرة عن تلك السائدة عن الوجهة السياحية الجزائرية بأنها وجهةٌ خطرةٌ ولا تضم أيّ شيء مميز أو قادرٍ على استرعاء انتباه السوّاح الغربيين المتطلّبين بطبعهم، عبر إظهار مشاهد بصرية مذهلة، يندر وجودها في أي مكان آخر، مع اعتماد عنصري

الإبهار البصري والتكثيف الفيلمي في تشكيل وبناء صورة ذهنية طيبة ومختلفة عن تلك السائدة عن الجزائر، وكسر الصور النمطية المقيتة عن بعض المناطق الجزائرية على خلاف الصحراء الجزائرية التي تتمتع بنمطية إيجابية في المخيال الجمعي السياحي الغربي المعروف بإنتقائيته الشديدة بفضل سعة الخيارات والبدائل المتاحة له.

- من حيث **العناوين**، فقد وُفّق صُنّاع هذه الأعمال إلى حدٍ بعيد في *العناوين* التي وضعوها لهذه الأفلام التسجيلية، من خلال تركيزهم على الفكرة الأساسية التي يرمون لتقديمها، فكما سبق وأن فصّلنا فيه، فإنّ الأفلام التسجيلية بالمُحصلة ما هي إلا عرضٌ ودفاعٌ عن *فكرة*" والدفع نحو تبنّيها، عكس الأفلام الروائية التي هي عرضٌ لـــ *قصة*" والدفع نحو التعاطف مع شخوصها، مع التنويه إلى كون الأفلام الثلاث قامت بتوظيف كلمة "الجزائر" في عناوينها.

لقد خدم عنوان الفيلم الأول فكرة العمل الأساسية وهي النظر للجزائر السياحية من علٍ بعيون فرنسية، ورصد مختلف التحولات السياحية ومن ورائها التحولات السوسيوثقافية للجزائر ثم النزول تدريجيًا للأرض والاقتراب من التفاصيل، أما عنوان العمل الثاني فعبّر تماماً عن هدف صناع الفيلم التسجيلي السياحي والمتمثل في رصد عودة الحياة والأنشطة السياحية المختلفة للساحل الجزائري بعد خمولٍ قهريٍّ طاله بسبب العشرية السوداء، وإنكفاء الجزائريين نحو الطبع الجمعي المتحفظ، ليبدؤوا لاحقاً في العودة التدريجية إليه وبروز أنشطة ومفاهيم جديدة مرتبطة بالفعل السياحي الساحلي كالإيكولوجيا مثلا، في حين كان عنوان الفيلم التسجيلي الثالث "سياحياً" بامتياز، والذي عبّر من خلاله المخرج عن رصده لواقع الجزائر السياحي، وكيف بنى صورةً ذهنية وفيلمية عنه للمشاهد/السائح الفرنسي للسياحة في الجزائر خلال فصل الصيف ومختلف الأنشطة والترفيهية والمناطق السياحية التي يمكن زيارته صيفاً وتجربة طعامها وموسيقاها والتمتع بمناظرها.

مع تذكيرنا بأنّ الأعمال محل التحليل أُقتبست في مجملها من أعمال سابقة (كتابٌ مصور، فيلم تسجيلي آخر..)، وقد نجحت هذه الأفلام إلى حدّ كبيرٍ في نقل تفاصيل الوجهة السياحية الجزائرية ليس فقط من الأعمال السابقة التي اقتبست منها هذه الأعمال،

إنما من الحقيقة كما هي على أرض الواقع، على اعتبار أن مهمة التسجيليات الأولى هي نقل الواقع كما هو بشكل فني كما يعرّفها غريرسون.

وفي هذا الصدد، نخصّ بالذكر الفيلم التسجيلي الأول الذي اقتبس من كتابٍ ذو طابع سردي سياحي تاريخي للمؤرخ الفرنسي القدير بينجامين ستورا، أين نجح الفيلم التسجيلي محل التحليل في المحافظة على نفس إيقاع الكتاب وروحه –مع اختلاف آليات السرد الروائي والتوثيق السينمائي–، كما أنّ هذا النقل السينمائي (المُرتكز على الكتاب الذي ارتكز بدوره على الواقع السياحي الجزائري) كان على درجة كبيرة من الواقعية والقرب للحقيقة، خاصة مع ديكورات التصوير الطبيعية البحتة، والتي أضافت الكثير من الجمالية الواقعية لهذا للفيلم التسجيلي، وهي الجمالية الواقعية التي حضرت كذلك في الفيلمين التسجيليين الآخريين ولو بشكل أقل.

- من حيث **اللقطات وزوايا التصوير:** اعتمد مخرجو الأفلام التسجيلية السياحية الفرنسية الثلاث في تصوير الجزائر سياحياً على *أنواعٍ مختلفة من اللقطات*، لكن التركيز يبدو واضحًا على اللقطات العامة كما هو الحال في الفيلم التسجيلي الأول، مع حضورٍ لافتٍ للّقطات المقربة والنصف مقربة في الفيلمين التسجيليين الثاني والثالث، باعتبارها من اللقطات الحكواتية السردية التي تساعد في التعبير عن الوجهات المكانية وتقديم التفاصيل عنها وعن شخوصها، وكذلك لدورها الحيويّ في بناء الصور الذهنية المُبتغاة للوجهة الجزائرية، عبر جعل المناطق السياحية المعروضة سهلة التذكر والانطباع في الذهن، خاصةً مع اختيار *زوايا تصوير مناسبة* وُفِّقت في نقل مختلف الأجواء السياحية وتوصيل الرسائل المراد توصيلها عن الجزائر، فالفيلم التسجيلي الثالث كانت الراوية المشاركة في بداية الفيلم حاضرةً في دور يشبه دور المرشدة السياحية، وكانت اللقطات المقربة أفضل خيارٍ للمخرج لرصد إيماءاتها وفخرها اعتزازها بالمناطق السياحية للعاصمة ومرحها وبشاشاتها أثناء وصف الأنشطة السياحية الصيفية المختلفة، وهي البشاشة التي تهم السياح كثيراً وتكسر عندهم صورة العنفوانية الزائدة التي يشتهر بها الجزائريون في تعاملهم مع "الآخر".

إن هذا التباين في أنواع اللقطات بين الأفلام التسجيلية الثلاث، يعود بالدرجة الأولى إلى الأهداف البصرية والدلالية التي يحاول كل مخرجٍ الوصول إليها والتعبير عنها بما يخدم فكرته الأم التي بُني عليها كل فيلم.

وإن كانت أغلب اللقطات أعطت انطباعًا بوجود إعجاب كبير من المخرجين بالمواقع السياحية الجزائرية، فإننا نسجل عدم اهتمامٍ كافٍ ببعض المواقع والمرور عليها سريعا، كما نسجل عددًا قليلاً من اللقطات التي تعبر عن استياءٍ كبير للمخرجين من حالة الإهمال التي طالت بعضاً من أهم المواقع السياحية الجزائرية، والتي عبروا عنها بشكل مباشر، وتبدو "القصبة" مثالاً عن حالة الاستياء هذه، وهو المثال الذي –وللمفارقة– تواتر ظهوره في الأفلام التسجيلية الثلاث محل التحليل.

مع *تسجيلنا لمشاهد طويلة نسبياً ومتتالية "مكانيا"*، بحيث لا نرى المكان التالي إلا بعد الخروج النهائي من المكان الحالي، فلا تعود كاميرا المخرج إلى نفس الموقع متى ما خرجت منه، وذلك لإعطاء المُشاهد وقته الكافي في التعرّف على الوجهة الأولى وبناء الصورة الذهنية عنها وإقناعه بما يراد توصيله له عنها، قبل الانتقال للوجهة التالية، وهي ميزةٌ أساسية من مميزات أفلام "المكان" التي فصّلنا فيها في الجانب النظري للدراسة، مع التنويه إلى أن هذه القاعدة كُسرت مراتٍ قليلة في الفيلم الثاني لكون المخرج كان يبني صورة الجزائر السياحية عبر تتبع مسار أربع شخصيات، فاضطر إلى العودة للمكان الذي تعيش فيه كل شخصيةٍ لمعرفة تطوراتها الحياتية ومن خلفها تطور الفعل السياحي الساحلي الجزائري.

- أما من حيث **المحتوى الفيلمي**، فقد ظهر التراث المادي واللامادي للوجهة السياحية الجزائرية بشكل جيّد جدًا في هذه الأفلام التسجيلية الفرنسية، سواءً من خلال التنوع العرقي الكبير، أو من خلال اللهجات المحكية المتعددة، وكذا الأطباق والأزياء التقليدية المختلفة والعمران المُركّب، والطبوع الموسيقية شديدة التنوع، إضافةً إلى وجود نوعٍ من التركيز البصري على الفولكلور الشعبي كالفانتازيا التي يشتهر بها الخيالة في منطقة الشاوية وبعض الأنشطة التقليدية كالتويزات مثلا خاصة في الفيلم الثالث، مع تسجيلنا

اهتمامًا فيلميًا عميقاً بالأنظمة الحياتية المميزة الموجودة في الجزائر، سواءً المعقدة منها، مثل تلك التي يعيشها توارق الصحراء، أو ذات الطبيعية التعاونية الحلقية، والتي تمّ تقديمها عبر نموذجين اثنين لأنظمة اجتماعية تعاونية ومغلقة يندر وجودها في العالم، ممثلة في المجتمعين القبائلي والميزابي في الفيلم الأول، وهي الأنظمة التعاونية المغلقة التي تُعدّ نقطة استقطاب ممتازة للسياح الأجانب، أو عبر الاحتفاء بالضيف ومشاركته أنشطة حميمية كالأعراس أو طاولة الطعام أو جولة تسوق كما رأينا في الفيلم الثالث، وهي أنظمة سوسيولوجية استغلتها الأفلام التسجيلية محل التحليل أحسن استغلال.

ومن حيث المحتوى دائما، فقد ابتعد محتوى الصور الفيلمية التسجيلية الفرنسية المقدمة عن الوجهة السياحية الجزائرية عن التشويه والتزييف، وحاول المخرجون نقل الواقع كما هو دون تدخّلٍ أو استسهال كما هو الحال مثلا في السينما الروائية الفرنسية، وظهرت القدرات السياحية الجزائرية الطبيعية والتاريخية والعمرانية المتنوعة، كما ظهر معها جزءٌ من المشاكل والنقائص التي يعرفها قطاع السياحة عندنا، ويُعدّ هذا النقل الأمين للواقع كما هو ميزةً من الميزات الرئيسية للأفلام التسجيلية.

لقد رفضت هذه الأعمال التي تنتمي إلى "الأفلام التسجيلية الفرنسية المستقلة" الصور الخاطئة والمنمطة عن الجزائر عموما ووجهتها السياحية خصوصًا، وحاولت (ونجحت في ذلك إلى حدّ بعيد) في تقديم صورة صحيحة وجديدة ومن زاوية مختلفة عنها، وهو ما يُحسب عادةً للسينما التسجيلية التي لا تخضع للأحكام المسبقة ولا للشروط التي تضعها السينما الروائية عادةً، وأفلام وهوليوود وشركاتها الربحية الضخمة تحديداً.

- لقد نجحت الأعمال التسجيلية الفرنسية في تقديم الوجهة السياحية الجزائرية من جميع جوانبها، فلم يتم الاكتفاء فقط برصد مقوماتها ومناطقها السياحية الجميلة، إنما عُرضت *فيها التعقيدات المجتمعية الجزائرية* خاصةً في الفيلمين الثاني والثالث، من صراعات داخلية بين الأجيال، وبين سكان المناطق الحضرية وغير الحضرية ولو بشكل تضميني غالباً يُفهم من سياق السرد الفيلمي، وكذا علاقة الفرد الجزائري المُركبّة مع محيطه السياحي والمجتمعي وحتى المهني، والتي ظهرت بشكل جليّ مثلا في تجربة مغني الراي

بن شنّات وعمله في المركبات السياحية وصراعه بين الرفض الكبير لـــ"ولاة الأمور" للمحتوى الذي يقدمه وبين القبول الهائل الذي يحظى به عن الفئات الشابة، أو في السلوك السياحي الكشفي لكريم الذي يراه البعض مضيعةً للوقت بدلاً من اهتمامه باكتساب حياة مهنية حقيقية في الفيلم الثاني، وكذا النظر الدونية للبعض المرأة والنظر إلى مفاهيم جديدة مثل تمكين المرأة والنسوية نظرة ريبة وشك.

- من حيث **المعلومات والمصادر**، اعتمدت الأفلام التسجيلية الفرنسية على تقديم معلومات هامةٍ جدًا ومفيدة عن الوجهة الجزائرية بطريقةٍ مباشرة وغير مباشرةٍ، وبعيدةً عن الوعظ المبتذل وأسلوب التقديم المباشر أو الوصاية على وجهات السياح/المشاهدين، بل حاولت توجيههم وإقناعهم بها من خلال صورٍ سياحية فيلمية طبيعية وبشرية يتمّ عبرها دفع المشاهد إلى بناء قناعاته وتشكيل صور ذهنية جديدة وإيجابية عن الجزائر سياحياً.

أما مصادر المعلومات المقدمة، والتي تندرج في إطار الأساليب الإقناعية التي تتميز بها الأفلام التسجيلية، فظهرت في التكثيف الألسني الذي يقدمه الراوي، وجاءت مستندةً على مصادر عدة، سواءً من الكتب والأفلام التي اُقتبست منها هذه الأفلام، أو من خلال البحث التوثيقي التي يُعد ميزة أساسية من ميزات التسجيليات، يضاف إليها شهود العيان، والتجارب الاجتماعية التي خاضتها بعض الشخصيات الفاعلة في الفعل السياحي الجزائري أثناء تصوير هذه الأفلام كما هو الشأن في الفيلم التسجيلي الثاني والثالث، لعبت كل شخصية دور المرشد السياحي ومثّلت منبعا غنيا للمعلومات التي تمّ التأكيد عليها ودعمها من قِبل صُنّاع الفيلم بتعليقات الراوي والمعلومات الإضافية التي قدّمها، في حين غابت هذه الشخصيات في الفيلم الأول الذي كانت الجزائر سياحياً هي شخصيته المعنوية الوحيدة، والبحث التوثيقي هو مصدر المعلومة الأساسي.

- من حيث **الأساليب الإقناعية:** زاوجت الرسائل المقدمة في الأعمال التسجيلية السياحية الفرنسية بين الأسلوبين العقلي والعاطفي أثناء التعريف بالوجهة السياحية الجزائرية، وحاولت الموازنة بينهما لإقناع المتلقي بها، ما أعطى لهذه الأفلام قيمةً أكبر، خاصةً مع المعلومات التاريخية والثقافية والسياحية المكثفة والمشبعة بالإحصائيات والتواريخ

والأرقام وأسماء الهيئات، والتي تولى الرواة تقديمها بالتزامن مع المشاهد الفيلمية التي يتناولها كل راوي، وكذا من خلال الأسلوب الشاعري المعتمد في التعليق في عديد المشاهد المختارة من هذه الأفلام أثناء وصف مواقع سياحية جزائرية مُبهرة، خاصةً في الفيلمين الأول والثالث، وقد ساعدت هذه المزاوجة بين الأسلوبين الإقناعيين كثيراً في تعزيز الصورة الذهنية المقدمة عبر الصور الفيلمية عن الوجهة السياحية الجزائرية.

- أمّا **قيمياً**، فقد جاءت هذه الأفلام غنيةً بالقيم الإنسانية والاجتماعية والفكرية والثقافية، بالإضافة إلى قيم التربية السياحية بطبيعة الحال، خاصةً في الفيلمين التسجيليين الثاني والثالث، أين اعتمد مخرجا هذين الفيلمين على أسلوب "الموقف" في بناء الحُكم ونقل القيم، والابتعاد عن الأسلوب القيمي المباشر والتركيز على تجارب إنسانية وقصصٍ واقعيةٍ مرتبطة بالفعل السياحي الجزائري وتحديداً في الفيلم التسجيلي الثاني الذي صوّر السلوكات اليومية للشخصيات السياحية الأربع التي تناولها الفيلم، عبر الاستناد إلى أسلوب قصصي سردي ذو ايقاع سريع يبتعد عن المطّ والمشاهد الطويل المملة، يتابع فيه المشاهد قصة/تجربة إنسانية لأحد الفاعلين في المجال السياحي، بما يخدم الأفكار والقيم المُراد التعبير عنها ونقلها.
- أما من ناحية **الشخصيات**، فنُميز في هذه الأفلام التسجيلية نمطين اثنين من الشخصيات الحاضرة، نمطٌ أولٌ معنوي، ونمط ثانٍ طبيعيٌ، أما *النمط المعنوي* فيتمثل أساساً في المدن والساحات والشوارع، وباقي المواقع السياحية طبيعيةً كانت أم عمرانيةً أثرية، بحيث يُعتبر كل مكانٍ شخصيةً معنويةً لها قصتها وأسرارها وشخصيتها المستقلة، ويعتبر استحضار المكان كطرفٍ في القصة أو كشخصية محورية في العمل الفني، من الطرق شائعة الاستعمال في الروايات، والأفلام السينمائية ذات الطبيعة الفلسفية أو العميقة، بحيث يعتبر *المكان* بمثابة شخصيةٍ محوريةٍ في القصة، تلعب دورًا أساسيًا وتؤثر وتتأثر ضمن أطر العمل الفيلمي، وقد كانت الجزائر ومواقعها السياحية والتاريخية المختلفة بمثابة شخصيات معنوية لكلٍّ منها قصتها وتاريخها، وقدراتها الجاذبة سياحياً، ويبدو ذلك جليا في الفيلم التسجيلي الأول الذي حضرت فيه الجزائر كشخصيةٍ معنوية حصراً.

ونوعٌ ثانٍ من الشخصيات حضر في هذه التسجيليات، وهي الشخصيات الطبيعية: التي تعتبر فاعلةً في العملية السياحية الجزائرية، فهي قوى اجتماعية سياحية، ترتبط عضويا مع الفعل السياحي وتقوّيه (مع وجود تباين واضح في هذه الفعالية والقوة).

ويمكننا تقسيم هذه الشخصيات الطبيعية المرتبطة بالسياحة الجزائرية وفق ثلاثة مناظير: أين ظهرت القوى الاجتماعية المرتبطة بالفعل السياحي الجزائري في الأفلام التسجيلية السياحية محل التحليل ضمن مستويات ثلاث، هي:

- مستوى أول رسمي شبه غائب، حيث تبذل السلطات الجزائرية (حسب صُناع هذه الأفلام التسيجلية) حداً أدنى من الجهد لبناء صورة الجزائر السياحية وترويجها، بل إنّ هذا الجهد وفي كثيرٍ من الأحيان يكاد يكون منعدمًا كما هو الحال مثلا في قطاع الأفلام التسجيلية السياحية، فلا نكاد نسجّل حضورًا حكوميًا رسميًا في هذا الميدان، ولا تشجيعا لهكذا نوعٍ من المبادرات، ما ترك المجال مفتوحا للأجانب لأخذ زمام المبادرة واقتحام مجالٍ هامٍ وحسّاس مثل الصورة الفيلمية السياحية.

وإذا كان من المهم بمكمنٍ الإشارة إلى أنّ عملية استعراض الشخصيات الرسمية الغائبة عن هذا النوع من التسويق لم يكن بطريقة تصريحية بل تلميحية بحتة، تُفهم من سياق التعليق الذي كان يُدلي به الرواة، أو من خلال بعض المشاهد البصرية لمواقع حكومية وُضعت ضمن سياق مشهديّ هامشيّ فصّلنا فيه آنفاً، إلا أنّ هذا لا ينفي حقيقة غياب الدولة عن إنتاج وترويج الصورة التسجيلية السياحية في الواقع.

كما لا تفوتنا الإشارة إلى أنّ كثيراً من الدارسين يميلون إلى وضع المسؤولين مع الشخصيات المعنوية نسبةً إلى الهيئات التي يمثّلونها، وليس في إطار الشخصيات الطبيعية الرسمية، فهم في نظر هذه الفئة حاضرون بـــ "الصفة" وليس بـــ "الإسم"، وفي هذا الصدد كلامٌ كثيرٌ يُقال.

- مستوى ثانٍ فني سينمائي مُغيّب أو مُعطّل، فلا يجد المشتغلون فيه دعمًا ماديًا للاستثمار فيه، ولا تكوينًا جيدًا لتقديم صورة فيلميةٍ سياحيةٍ تقوم على الإبهار البصري والتكثيف، فبخلاف بعض المحاولات التي يقوم بها هواةٌ، أو محاولات من

هنا وهناك (تكون دون المستوى في أغلبها) فإنّ الإبداع السينمائي التسجيلي القابل للتصدير غائبٌ تماماً، وهو ما يُفسر بشكلٍ ما التهافت الجماهيري غير المسبوق الذي رافق عرض هذه الأفلام التسجيلية السياحية الفرنسية خاصة الأول منها.

- مستوى ثالثٌ بشري محترف، وهو الذي يُهمنا أكثر، ممثلاً في يد عاملة سياحية محلية مُكَوَّنة، على اعتبار أنّ لا قائمة تقوم للصناعة السياحية في أي بلدٍ دون وجود كتلة بشرية تهتم بهذا القطاع وتعرف قيمته التنموية. وينقسم هذا المستوى الثالث بدوره في هذه الأفلام التسجيلية إلى جزأين اثنين: جزءٌ مرتبطٌ بالفعل السياحي عضوياً، ويبدو مهتماً بتطور الوجهة السياحية الجزائرية، ويعمل على ذلك، وقد ظهر أصحاب هذا الجزء في الأفلام التسجيلية السياحية الفرنسية مُتفتحين بشوشين متعلمين، وتمّ التركيز عليهم كثيرا في إطار الجهود الفيلمية المبذولة لبناء صورة ذهنية طيبة عن الوجهة الجزائرية، فظهروا أحراراً بطبعهم وبفكرهم، ومتشبعين بالعولمة وقيمها، وببعض الأنشطة الإنسانية الجديدة، كالتنمية البيئية والإيكولوجيا والنسوية، وغيرها.

وقد كانوا في مجملهم أشخاصاً طبيعيين غير ممثلين، يشكلّون نماذجًا حية، وشهود عيان من أبناء المنطقة، ويتقمصون بقصدٍ أو من دونه دور المرشدين السياحيين والمؤرخين لحاضر المنطقة وماضيها خاصة في الفيلمين التسجيليين الثاني والثالث.

وجزءٌ ثانٍ، وهم من الجزائريين غير المهتمين بالفعل السياحي، لم تركز عليهم كثيرا هذه الأفلام التسجيلية ويناقضون الجزء الأول المحترف، وفي المشاهد القليلة التي يظهرون فيها بدوا وكأنهم لا يتقبلون الآخر بسهولة وطبعهم يميل إلى العدوانية وتوجههم محافظٌ ومتزمت أحياناً، ولا يقبلون السلوكات التي يعتبرها بعض السياح الغربيين عاديةً جدًا وجزءاً من حياتهم اليومية، وقد ظهروا في بعض خلفيات المشاهد التسجيلية تائهين ينظرون إلى الكاميرا ببلاهة، أين تمّ تصويرهم عمداً بحركات كاميرا غطسية، تُظهرهم صغاراً ضئيلين وغير مهمين ومهمشين تقريبا، يعيشون خارج التاريخ وبعيدًا عن الفرص غير المحدودة التي تمنحها لهم الإمكانيات

السياحية الجزائرية الهائلة: "لقد كانوا بمثابة خلفية لجزائر قديمةٍ يجب أن تتغير"، وتتغير معها عقليات بعض الجزائريين في تعاملهم مع الآخر/السائح الأجنبي.

- **الخطاب المستعمل:** في هذه الأفلام التسجيلية أخذ الخطاب المُوظّف شكلين اثنين، شكلٌ أولٌ، عبارةٌ عن خطابٍ إيجابيٌّ في مجمله عن الوجهة السياحية الجزائرية من وجهة النظر الفرنسية وهذا الخطاب جاء في مستويين اثنين: *ألسني وبصري*، أما النوع الثاني فكان خطاباً حول الالتزامات الحكومية والجهود المحلية لتقوية وترقية الوجهة السياحية الجزائرية وتعزيزها، هذا الخطاب جاء في مستواه *الخطابي الألسني* حياديًا باميتاز، أين تجنّب صُناع الأفلام التسجيلية النطق بأي كلمة توحي بوجود نقائص أو استصغار من الحكومة أو نقصا في جهودها، في حين كان *الخطاب البصري* تلميحيا بحتاً وغنياً بالتوريات التي تُفهم من السياق المشهدي.

وفي إطار الخطاب دائما، فقد كانت **الدعاية** لأفضال السينما التسجيلية الفرنسية على الوجهات السياحية "غير المعروفة" عامةً وتثمينها والوجهة السياحية الجزائرية "الغريبة" خاصةً، واضحةً في الخطاب البصري والألسني المُقدم، خاصة في الفيلم التسجيلي الثاني، مع التلميح بإشارات ضمنية تظهر بشكلٍ متواترٍ لغياب الدعاية السياحية الجزائرية الحكومية وغير الحكومية، ووجود فراغٍ سينماتوغرافي كبيرٍ يُتيح للآخر ملء مكانه.

- أما من ناحية **الألوان الغالبة** في الأعمال التسجيلية السياحية الفرنسية الثلاث، فكانت تتوزع على نوعين اثنين من الألوان: ألوان ترابية حيادية مثل البرتقالي المائل إلى الذهبي، البني الغامق والرمادي والأزرق الغامق، والتي كانت حاضرةً بقوة، خاصة في المقاطع التي تصور المواقع السياحية الصحراء الجزائرية، وكذا في المشاهد الخاصة بالآثار التاريخية والمتاحف المفتوحة على الهواء وكذا دور العبادة القديمة خاصة، والتي تحمل رسائل عميقة عن الحالة النفسية الهادئة والتجربة الروحانية *تقريبا* التي يعيشها السائح الذي يزور الصحراء الجزائرية الشاسعة والقليلة من حيث الكثافة السكانية، والتي تسمح له بالعزلة والتفكير، وهي الحالة التي يتم التعبير عنها غالبا بالألوان الترابية الهادئة، أما النوع الثاني من الألوان فكان من نصيب الألوان الفاتحة وتحديدا الأزرق الفاتح والأخضر الفاتح، مع

حضورٍ كبير للّون الأبيض وباقي الألوان الفاتحة، والتي حضرت في مشاهد البحر والسماوات الصافية، والمساحات الغابية والفضاءات السياحية والترفيهية المفتوحة، وكذا في المناطق العمرانية التاريخية، سواءً كانت شوارعاً قديمة أو موانئ صيد مكتظة، وهي الألوان التي تُعبر عادةً عن الحياة والإقبال عليها، والرغبة في الاستمتاع وخوض تجارب سياحية وحياتية جديدة.

فاللقطات والألوان المستعملة فيها تحمل غالباً دلالاتٍ عميقة حول "كيفية" النظر إلى الآخر، والأمر يبدو على درجة كبيرة من التعقيد متى ما حاولنا تفكيك هذا "الآخر" عند الفرنسيين ونظرتهم للجزائر السياحية، فالعلاقة بين الجزائر وفرنسا تكون دائما ذات خصوصيةٍ كبرى وتداخلٍ عقلاني معقد، تحضر فيها الموضوعية حيناً وقد تغيب أحيانا أخرى، وبنفس القدر الذي قد تُستحضر فيه العاطفة والحنين إلى زمن ماضٍ وبأشكال مختلفة، وقد يكون من بين هذه الأشكال المختلفة النظر إلى الجزائر سياحيا بنظرة الوصاية أو الحنين أو الشفقة، كما قد يكون لرغبات فنية في إعادة استكشاف الجزائر – سياحيًا على الأقل– أو تجديد العهد بها، أو النظر إلى أحوالها بعد نصف قرن من الاستقلال من بوابة السياحة.

- من حيث **الديكورات والفضاءات المكانية:** لقد تمّ تقديم مشاهد هذه الأفلام ضمن مجموعة من *المجالات والفضاءات الخارجية* حصراً، والتي تنوّعت بين المجالات *الطبيعية* كالصحاري والمزارع والبحار والشواطئ، *والحضرية* كالمباني والشوارع والمساجد والكنائس والموانئ والقصور وعديد المعالم الأثرية، وقد تمّ اعتماد الفضاءات الخارجية لاعتباراتٍ مرتبطة بموضوع هذه التسجيليات وطبيعتها، من خلال تقديم صورة الجزائر السياحية وإمكانياتها عبر مستوياتٍ بصريةٍ تعتمد أساسا على المسح البصري الواسع للمواقع السياحية الجزائرية، بما يساعد المخرجين في تقديم الصورة السياحية المنشودة عن الجزائر للمشاهدين الغربيين، وهو المسح الذي كان بارزًا جدًا في الفيلم التسجيلي الأول، خاصة مع الميزات غير المحدودة التي يمنحها التصوير من علٍ والمشاهد السمائية للمخرجين عموما.

كما تمّ تخصيص عديد المشاهد الداخلية في الفيلمين الثاني والثالث من داخل المنازل أو بعض المقاهي والمطاعم لأسباب فنية مرتبطة بتتبع الشخصيات السياحية أكثر من ارتباطها برصد الفعل السياحي المعالمي المكاني، الذي هو مرتبط بمعالم متواجدة في الهواء الطلق وضمن ديكورات خارجية غير صناعية، ويُحسب لهذين الفيلمين أنهما خصّصا مساحةً زمنية قصيرة نسبياً لهذه الديكورات الداخلية لضمان عدم حياد أفلامهم التسجيلية السياحية عن هدفها الأساسي.

- من حيث **المونتاج**: فقد جاءت الأفلام محل التحليل معتمدةً على المونتاج اللاخطي والخطي، أما الأول فهو المونتاج الذي يقوم على تحاشي التسلسل القصصي الذي يبدأ بـــ "مشكلة" ويسعى إلى حلها أو تفكيكها، بل يبدأ بـــ "فكرة" يسعى المخرج لتعريف جمهوره المستهدف بها، بحيث تمّ تقديم لقطات ومشاهد مكانية ترصد "الفضاء السياحي" في حالته الطبيعية باعتماد تأطيرٍ جماليّ ووصف شاعري نصف سردي، اللذين (التأطير والوصف) تشتهر بهما الأفلام التسجيلية السياحية وتميزها عن التقارير الإخبارية، فالمونتاج اللاخطي الذي غلب على الفيلم الأول فـيرصد الفكرة التي يعالجها العمل، وهي تقديم الأماكن السياحية الجزائرية الطبيعية، من خلال الانطلاق من رصد مقومات السياحة في النقطة "أ" ثم الانتقال إلى النقطة "ب" فـــ "ج" وهكذا..، أما النوع الثاني فيتم فيه توظيف الأسلوب نصف السردي الذي يعمد إلى سرد قصص حقيقية مقتضبة تتماشى مع محتوى اللقطة، والذي يُعد من أشهر الأساليب المتبعة في الأفلام التسجيلية الفرنسية بشكل عامٍ لدفع المشاهد إلى المشاركة في الفعل التسجيلي، والتي كانت حاضرة بقوة في الفيلمين التسجيليين الثاني والثالث.

كما نُنوّه إلى حضور مصطلحات ومفاهيم عديدة ضمن السلوب السردي البصري، تسير في كثير من الأحيان بشكل متوازٍ مع الأعمال التسجيلية السياحية خاصة في الفيلم الثاني، كالتنمية والايكولوجيا، والحفاظ على البيئة، والنسوية، عبر نماذج اجتماعية تستحق الدراسة والتحليل بشكلٍ يكاد يكون مستقلاً.

- ومن حيث **التعليق**، فقد لعب التعليق الصوتي المرافق لهذه الأفلام التسجيلية دوراً بالغًا في التعريف بالوجهة السياحية الجزائرية، وتاريخياً، فإنّ كلّ الأفلام التي تستحضر صوت معلّق تُعتبر أفلاما تسجيلية بامتياز، مع بعض الاستثناءات التي أشرنا إلى ذلك آنفاً وفصّلنا فيها من خلال النتائج الجزئية الخاصة بالفيلم الأول، وقد كان صوت الرواة في هذه الأفلام عنصرًا أساسًيا، وقد اُعتُمِد في قراءة التعليق على صوت رخيم وعميق، للتعريف بالمناطق السياحية الجزائرية المختلفة تارةً، وإعطاء المعلومات التاريخية والإحصائية الدقيقة بشكل علمي تارة أخرى، تارةً بأسلوب قصصي جذاب، وتارةً بطريقة علمية بحتة تشتهر بها الوثائقيات الغربية، وهذين الأسلوبين عبّرت عنهما نبرات صوت المعلقين، والتي تأرجحت بين الرخامة والأجشة، وبين التفخيم والتنعيم، وبين الهمس والصوت الجهوري، وأحيانا باعتماد الصمت التام، حيث منحت المشاهد الطبيعية الهادئة للصمت جمالية كبيرة للمشاهد البصرية المميزة والخلابة التي رافقت الصمت حسب الموقف الوثائقي وحسب الموقع السياحي ودرجة الإبهار التي فيه أو التاريخ المحيط به، ولهذه النبرات دلالات سيميوجية عديدة، تتلخص أساسا في دعم المشهد ومحاولة توصيل الفكرة العامة للمشهد ومساعدة المتلقي على الغوص في الحدث السياحي وتوصيل الأحاسيس له وخلق الدافعية السياحية لديه لزيارة المواقع التي قدمتها الكاميرا له عبر التعليق الموقفي المرافق للمشاهد، فالمشاهدون يجدون أنفسهم في مواقف متعددة مترابطة مع الأمكنة السياحية وتاريخها والمعلومات الغنية عنها، بالإضافة إلى التعليقات المكتوبة بعناية شديدة وبأسلوب مباشر لا يحتمل التأويل التي يقدمها كل معلق.

كما اعتمد المخرجون الثلاثة على فكرة "**التناوب السمعي**"، ففي مشهدٍ أولٍ يُعلّق المعلق بشكل كثيف وغنيّ، وفي المشهد التالي يُوثر الصمت ويترك للصورة مهمة التعبير، ليعود بعدها مجددا للتعليق الصوتي وبنبرات صوتٍ متباينة حدّ الإدهاش، فالتناوب السمعي هذا يساعد في جذب تركيز المشاهد ويسمح له بالمشاركة بالتعليق بنفسه متى ما صمت الراوي، فالتعليق المستمر الذي لا يتوقف يجعل أذن المشاهد تتعود عليه ولا توليه اهتماما

كافيا، فيلجأ المخرج مثله مثل باقي المحترفين إلى حيلتين اثنيتن، الأولى هي التناوب السمعي، والثانية هي التغيير والتنويع في نبرات الصوت.

أما على المستوى الدلالي، فالهدف من التناوب السمعي والتباين في النبرات كان توصيل دلالاتٍ وخلق إيحاءاتٍ محددة تدفع المشاهد للتركيز على المشهد والغوص فيه والارتباط البصري معه دون تشتيتٍ محتملٍ قد يحمله التعليق الصوتي وما يرافقه من ارتباط سمعي.

وفيما يخص **الموسيقى التصويرية**، فقد وظف المخرجون مقاطع موسيقية، مأخوذة في مجملها من أغنيات محلية شهيرة، تنوعت بين طابعي الراي والشعبي وأغاني أشويق القبائلية، لكن الأكيد أنّ كل مقطوعة تمّ اختيارها بعناية شديدة، فكلّ جهة سياحية من جهات الجزائر تمّ اختيار أغنية منها للتعبير عنها وعن تاريخها وتنوع تراثها اللامادي.

ومن المنظور السيمولوجي فإنّ للموسيقى المرافقة دورٌ بالغ في التعبير عن الموقف التوثيقي، فهي ليست فقط تعبيرًا عن التنوع الشديد في التراث اللامادي للجزائر، إنما أداةً لتدعيم محتوى الصورة والنأي بأي تأويل "غير جمالي" قد يشعر به المشاهد فيعاكس به ما يريد المخرج إيصاله، فالموسيقى التصويرية التي يوظفها المخرج أسلوبٌ مساعدٌ في توجيه المشاهد بصريا ليفهم ما يقصده وما يحاول تصويره، خاصةً مع فترات الصمت العديدة التي اعتمدها الرواة الثلاث.

كما تمّ توظيف **الضجيج** في عدّة مواضع من محتوى مفردات العينة، أهمها صوت البحر في المشاهد الخاصة بالشواطئ والساحل في الفيلم الثاني تحديداً، وصوت الريح في قمة جبل لالة خديجة، كما تمّ توظيف أصواتٍ طبيعيةٍ عدّة، كالحقول وبعض الطرقات المكتظة في الشوارع، والتي حملت دلالات معينة ومقصودة تمّت الإشارة إليها سابقا.

- أما آخر نقطة، نختتم بها نتائج دراستنا هذه وفق المنظور الحديث، فتتعلق بـــ **الإستلاب*** في علاقة الجزائري بمواضيع رديفة عبر صور ذهنية فيلمية، ومحاولة اخضاعها لوجهة النظر الغربية، فكان الاستلاب حاضراً بشكل طفيف لكنه جلي، خاصة

* يقصد بمصطلح **"الاستلاب"**، استيراد واقعٍ غربيّ قد لا يكون بالضرورة مناسبا أو مُعبرًا عن الواقع الذي يقدم فيه كالمجتمع الجزائري للدلالة عن تبعية ثقافية محتملة.

في ما يتعلق بالنشاط النسوي، وتمكين المرأة ودعوتها للدخول لمجالات تعد حكرًا على الرجل، أو الاهتمام بالبيئة كنشاط حيوي، وتشجيع الفكر الأخضر (les parties verts)، وهي المواضيع الإستلابية التي ظهرت في عدة مشاهد وعبر شخصيات وشهود عيان كانوا حاضرين خلال عمليتي تقديم وبناء الصورة الذهنية السياحية عن الجزائر، وهو الاستلاب الذي يبدو مُستندًا في أغلبه على قناعات مخرجي هذه الأفلام ومرتبطا بأنشطتهم الشخصية بعيدا عن الإخراج، والتي بدا أنها انتقلت في بعض المشاهد والصور المقدمة من "*سينما ملتزمة" إلى "سينما استلاب*"، الأولى يمارسونها ويُعرفون بها في وطنهم فرنسا ويشتهرون بكون أفلامهم ملتزمةً بقضايا المخرج وقناعته مثل مخرج الفيلم الأول يان ارتوس الذي هو مناضل بيئي شرس، والثانية تُعتبر نقلاً لقناعاتهم من ميدانهم إلى أرض أخرى قد لا تشترك بالضرورة بنفس خصائص أرض فرنسا وقضايا واقعها الراهن، في حين "*يمكن*" النظر إلى هذا الاستلاب والاهتمام الشديد بالتفاصيل الحياتية والمواضيع الرديفة للسياحة الجزائرية وهموم الفاعلين فيها ومن ورائهم هموم المجتمع ككل وتوصيل صوتهم،على أنه *استشراقٌ* بصري سينمائي محتملٌ ظهر في ظل عولمة شاملة أدّت إلى استغراب سينمائي محلي مبتذل.

وإذا ما حاولنا استعراض النتائج المتوصل إليها في ضوء تساؤلات الدراسة، وفق المنظور الكلاسيكي المشار إليه أعلاه، فإنّ الإجابة عنها ستكون كالتالي:

- **السؤال الأول:** ما هي تمظهرات الجزائر السياحية في الأفلام التسجيلية الفرنسية محل التحليل؟

جـــ/ لقد قدّمت الأفلام التسجيلية الفرنسية محل التحليل تمظهرات عديدة عن الوجهة السياحية الجزائرية، والتي يمكننا حصرها في النقاط التالية:

- أنّ الجزائر بلدٌ واعدٌ سياحياً: فقد ظهرت الجزائر في هذه الأفلام التسجيلية ذات الطابع السياحي بشكلٍ جميلٍ جدا، سعى من خلاله المخرجون لبناء (أو إعادة بناء) الصورة الذهنية عن الوجهة السياحية الجزائرية، من خلال تقديم أهم المناطق

السياحية فيها، ومن جهاتها الأربع، وإبراز تنوعات مناخها ومعالمها العمرانية ومقوماتها الطبيعية.

- تمظهرت الجزائر في هذه الأفلام عذراءً، غير مكتشفةٍ، غامضةً، ومجهولةً، وتستحق الاستكشاف والاقتراب منها أكثر، ومنحها فرصة سياحية من قبل السائح الغربي.
- أحد أهم تمظهرات الجزائر السياحية في هذه الأفلام هو أنها ذات طبيعة شديدة التنوع تتمتع بها وحدها، سواءً من حيث الساحل الممتد على طول 1600 كلم والذي ركّز عليه الفيلم التسجيلي الثاني بشكل كبير، أو مناظرها الطبيعية الخلاّبة التي نجدها في الصحراء(سواءً المتاحف المفتوحة على الهواء في منطقتي الأهقار الطاسيلي أو في غروب شمسها النادر والمميز)، إضافة إلى جوِّها المعتدل طول العام، ووجود قمم جبال تليّة مميزة، وتنوعها المناخي الذي يعتبر تمظهراً سياحياً جاذباً، إضافةً إلى وجود تنوع إيكولوجي نادرٍ (في الحياتين البحرية وأيضاً الصحراوية).
- كما أن أحد أهم هذه التمظهرات كان بإظهار الجزائر السياحية شابةً، حيويةً نشطةً وبعيدةً عن الصورة المنمطة لها على أنها بلدٌ حزينٌ ومُحطمٌ وغارق في الفساد والمشاكل الاجتماعية التي نخرت الساكنة وأثّرت على السياحة كالهجرة والبطالة.
- ظهرت الجزائر في هذه الأفلام التسجيلية الفرنسية السياحية قامةً تاريخيةً كبرى، تشهد عليها الآثار المتوزعة على طول التراب الوطني، والمكونة من معالم تاريخية تشهد على حضارات عديدة ومتعاقبة مرت عليها، مثل الآثار الرومانية في ولايتي باتنة وسطيف، والآثار العمرانية العثمانية العريقة في المناطق التي استوطن فيها العثمانيين وبنوا فيها قصورهم ومساجدهم، وكذا المنشئات العمرانية الفرنسية مثل الجسور المميزة التي تركها الاستعمار في قسنطينة أو منطقة الجزائر الوسطى، والتي تشهد على تنوعهم العمراني الشديد الذي ظهر في هذه الأفلام، وكذل الحضور الأندلسي المميز في عادات سكان ولاية تلمسان.

- تمظهرٌ سياحي آخرٌ نسجله، وهو وجود جانب روحاني مميز في الجزائر السياحية ظهر من خلال المساجد والكنائس التي مازلت قائمة لليوم، وبدرجة أقل المعابد اليهودية التي حُوِّلت أغلبها إلى مآرب أخرى، بالإضافة إلى مقامات الأولياء التي يفضلها الصوفيين، والتي تعتبر جزءًا رئيسيا من السياحة الدينية ومريديها.
- كما تمظهرت الجزائر ثريةً سياحيًا، من خلال إبراز تنوعٍ ثقافي شديد، ظهر في مشاهد الفولكلور والخيّالة، والعادات الاجتماعية المميزة والنادرة كالتويزات والتجمعات التقليدية، إضافة إلى وجود تراث مادي وغير مادي هائل، ظهر في الموسيقى الموظفة في هذه الأفلام وطبوعها المتنوعة، وكذا في الطعام واللباس، والتباين الشديد في الأعراق، والتنوع الشديد في اللهجات المحكية وتفاصيلها التي تتقاطع مع لغات حية أخرى كالفرنسية والإسبانية، والأمازيغية بطبيعة الحال.
- ومن التمظهرات السياحية الجزائرية وجود سلسلة من المتاحف والزوايا والتجارب الصوفية (التي يبذل فيها السياح أموالا كثيرة)، رغم أنه يحسب على هذه الأفلام عدم تركيزها عليها كثيرا خاصةً في الفيلم الأول وتحديدا الزوايا والمقامات.
- كما أن أحد التمظهرات التي أخذتها الجزائر السياحية في هذه الأفلام، هو أنها مهملة حكومياً رغم الامكانات غير المحدودة، بسبب غياب أي دعم سياسي فعلي، وعدم وجود اهتمامٍ حكومي حقيقيٍّ، بل الاكتفاء فقط بإطلاق مشاريع سياحية فندقية هنا وهناك يتولاها الخواص غالباً، في حين مازالت البيروقراطية وعدم تذليل الصعوبات أمام الأجانب حاضرة بقوة، وقد اشتكى المخرجون تضمينيا وتصريحيًا من ذلك كما فصّلنا فيه آنفاً، سواءً من ناحية البنى التحتية أو التشريعات الإدارية.
- كما أن أحد التمظهرات السلبية للصورة السياحية الجزائرية ظهر في عقلية الجزائريين المركبةّ، الذين لا يتقبل بعضهم السواح والأجانب عموماً، وهم من فئة المنغلقين الذين يجب تغيير عقلياتهم خدمةً للفعل السياحي ويحسب لهذه الأفلام أنها بالكاد ركّزت عليهم، في حين ظهر البعض في هذه الأفلام متفتحين بشوشين ويتقبلون السياح وعاداتهم ويقدمون صورة طيبة مُتفتحة عن البلد، وهم الفئة التي

تعمّد المخرجون التركيز عليها ضمن توجهٍ عامٍ للمخرجين الثلاث في التركيز على العناصر الإيجابية.

- ظهرت المرأة الجزائرية فاعلا أساسيا محتملا مستقبلا في الصناعة السياحية الجزائرية بفضل الصورة التي ظهرت بها في هذه الأفلام، وحيويتها، وتقبلها للآخر، واقتحامها جميع مجالات الحياة، وقدراتها التواصلية المميزة.
- أحد التمظهرات السياحية الجزائرية المميزة في هذه الأفلام كان وجود مجتمعات تعاونية حلقية مغلقة، تُكرم الآخر والأجنبي وتحتفي به، ولعل نظام القصر في غرداية، وبدرجة أقل نُظم القرى القبائلية مثّلت هذه المجتمعات التعاونية خير تمثيل، وهي التجارب الاجتماعية التي بات يندر وجودها في العالم في ظل عولمة شرهة جعلت الجميع مكشوفاً، الأمر الذي يمكن أن يكون عاملاً سياحيًا جاذباً. وبالفعل، فأغلب السياح يزورون هذه المجتمعات المغلقة التعاونية، ويجربون عن قربٍ أسلوب حياتهم، ويتعاطون كثيرا مع الصناعات الصغيرة التقليدية المرتبطة بها، كحياكة الزرابي وصناعات الحلي والفخار، وإنتاج العسل وزيت الزيتون وغيرها.
- لقد تمظهرت الجزائر في صورة البلاد التي تمتلك كل القدرات لأن تكون نقطة استقطاب مثالية للسائح من الناحيتين الطبيعية والمعالميتية (من المعالم)، *لكن* دون الغوص الفعلي في ظروف الاستقبال وشروطه أو عقلية المضيف وسلوكه، بل فضّلت الاكتفاء بمرورٍ سريع عليها، كون الهدف الأول لهذه الأفلام كان التعريف (وإعادة التعريف) بما تملكه الجزائر من قدرات سياحية طبيعية ومعالميتية، وليس القيام بعملية جرد للبنى التحتية وظروف الاستقبال أو غيرها، وبالتالي كسر جهود ترقية صورة الجزائر بإظهار هذه السلبيات والنقائص لكن دون الوقوع في فخ التنميق أو الكذب أو التزييف، والذي يعاكس مبدأ وهدف الفعل التسجيلي التوثيقي، في حين لم يغب عن بال المخرجين الثلاث توجيه انتقادات ضمنية تلميحية تُفهم غالبًا من سياق التعليق والصورة المشهدية المرافقة له.

- **السؤال الثاني:** ما ملامح الصورة الفيلمية التي حاولت الأفلام التسجيلية محل الدراسة تقديمها عن الجزائر سياحياً؟

جـــ/ ظهرت الجزائر السياحية في هذه الأفلام جميلةً، جديرةً بالاستكشاف، شابةً، جريئةً، قويةً، لطيفةً، متفتحةً، مميزةً وشديدة التنوع، وقد لعبت زوايا التصوير واللقطات المعتمدة دورًا محورياً في تدعيم هذه الصورة الفيلمية والتوسّع فيها، خاصةً عبر المشاهد السمائية التي ظهرت في الفيلمين الأول والثاني، بالإضافة إلى القصص الجانبية لبعض الشخصيات وتجاربهم، واهتمامهم بمواضيع رديفة للسياحة، كالبيئة والنسوية واقتحام آفاق جديدة.

كما نجحت هذه الأفلام في بث صورة فيلمية مميزة عن الجزائريين، فظهروا متعايشين، مختلفين، وجديرين بالاهتمام.

بالإضافة إلى عناصرها الطبيعية والثقافية والعمرانية، فقد ظهرت الجزائر متنوعة المناخ وجذابة ببحارها وشواطئها وغاباتها وصحاريها، إضافةً إلى التنوع المادي واللامادي على المستوى الثقافي، والذي يضم الطعام والموسيقى والأنشطة الاجتماعية.

- **السؤال الثالث:** ما هي المحددات التي تتميز بها الجزائر سياحياً حسب مخرجي هذه الأفلام، وما الإمكانيات السياحية الجزائرية التي أظهرتها أفلام عينة الدراسة طبيعيا وتاريخيا وعمرانيا وماديا وتراثياً؟

جـــ/ وضع مخرجو هذه الأفلام التسجيلية محددات السياحية الجزائرية حاولوا عبرها اختصار أهم الإمكانيات السياحية للجزائر، والتي يمكن لنا بدورنا حصرها فيما يلي:

- الطبيعة: من خلال تنوعٍ طبيعيٍّ وإيكولوجي ومناخي نادرٍ، فيه تلٌّ وساحلٌ وصحراءٌ.
- التاريخ: من خلال عديد الحضارات التي مرت على الجزائر، ومازالت آثارها لليوم.
- العمران: الذي يتنوع بتنوع المناطق الجغرافية، ويتعدد بتعدد المراحل التاريخية للبلد.
- الدين: من خلال نماذج لمساجد وكنائس ومعابد يهودية سابقة، تشهد على تعدد الأديان.
- التراث المادي واللامادي شديد التنوع: ويشمل الموسيقى والملبس والعادات والتقاليد...
- السياحة المتخصصة: سواءً المتعلقة بالصوفية والزوايا، العلمية أو سياحة الأعمال رغم عدم التوسع في ماهية السياحة المتخصصة، والاكتفاء بمرور سريع عليها، على اعتبار أن الهدف من هذه الأفلام تعريفيٌّ أكثر منه تخصصيٌّ.

- فيما أُهملت اللغة، وظهر أغلب الفاعلين يتحدثون باللغة الفرنسية، ويضعون دبلجةً فرنسيةً على من يتحدثون لهجةً جزائريةً، وذلك لاعتباراتٍ فنية بحتةٍ، مرتبطة أساسا بطبيعة هذه الأفلام التسجيلية السياحية، وجمهورها المستهدف وجنسية صُنّاعها.

➢ السؤال الرابع: ما الإمكانات السياحية الجزائرية التي أظهرتها أفلام العينة ؟

جـــ/ يمكن التفصيل في ملامح صورة الجزائر من خلال هذه الأفلام التسجيلية كالتالي:

➢ **إمكانات طبيعيةٌ ومناخيةٌ**: للجزائر في هذه الأفلام التسجيلية تنوعٌ هائلٌ في عناصر الجذب السياحي، مثل جبال ضوضا والهقار وتاجموت وإسكريم في الجنوب الجزائري، وتكويناتٌ بركانية هائلة ومحميات طبيعية وحظائر وطنية، بشكل متنوع يساعد في زيادة عدد السياح الذين يزورون الجزائر وصحرائها تحديدًا، بفضل جبال الهقار الشاهقة، والعروق الضخمة المنتشرة في ربوعها، وكذا الأودية الجافة، المسالك والتكوينات البركانية، والتنوع المميز لدى سكان الصحراء (الطوارق) من عادات وتقاليد ولباس وأسلوب حياة مميز، إضافةً إلى شريط ساحلي يمتد على طول 1600 كلم، يتميز بارتفاعه وتكوينه الصخري، وفضاءاته السياحية النادرة، في القالة، جيجل، بجاية، سيدي فرج، تنس وغيرها، والتي تضم شواطئ متنوعةً بين الرملية والصخرية، وتلك التي تزاوج بين الشواطئ والغابات و/أو السلاسل الجبلية، إضافةً إلى مقومات صخرية صالحة للسياحة الجبلية، بفضل سلسلتين جبليتين ضخمتين هما الأطلس التلي والأطلس الصحراوي، واللتين تعطيان فرصًا غير محدودة للاكتشاف أو الصيد أو التخييم، خاصةً مع عودة كسوتها الثلجية التي تبقى لشهور عدة، مثل مرتفعات الشريعة ومحطة تيكجدة السياحية بتيبازة، وهي الصحاري والسواحل والجبال التي ركزت عليها الأفلام الثلاث ضمن توجّهها لبناء ملامح فيلمية عن الجزائر السياحية.

➢ يُضاف إلى هذه الملامح الفيلمية، ملامحٌ أخرى تمثلث في تصوير عديد الحظائر الوطنية المنتشرة عبر الوطن، كالحظيرة الوطنية للقالة ومحمياتها الرطبة التي ظهرت في الفيلم الأول والثالث، والتي تحوي خمسين نوعًا من الطيور النادرة وأنواعًا مميزة من الحيوانات الأخرى، وكذلك حظيرة جرجرة التي تكسوها الثلوج معظم السنة في

الفيلمين الأول والثاني، وحظيرة نتازة الوطنية التي تتميز بغطائها الغابي الكثيف وتنوعها البيولوجي.

- **إمكانات ثقافيةٌ وتاريخيةٌ ودينيةٌ**: أين ظهرت ملامح صورة الجزائر الفيلمية السياحية بأنها ذات تنوع ثقافي وتاريخي كبير بفضل تعدّد الحضارات التي مرّت على الجزائر من الرومانية، والبيزنطية، وصولاً للأتراك والفرنسيين، حيث تركت كل منها بصمتها على الإرث العمراني والثقافي للجزائر ما أكسبها غنى وتنوعا شديدا في هذا المجال وهو الغنى الذي ظهر من خلال مشاهد المدن الرومانية مثل تيمقاد التي تمّ إنشاؤها من طرف الإمبراطور ترجان سنة 100م ببانتنة، بالإضافة إلى مدن تيبازة، وجميلة بسطيف وغيرها، وكذا منطقة الطاسيلي، والتي تضم أكثر من 15 ألف لوحةً منقوشة، وكذا المدن الميزابية التي أُنشئت من طرف الطائفة الإباضية المهاجرة إلى الصحراء الجزائرية قادمة من شبه جزيرة العرب، إضافة إلى قصبة الجزائر ذات الطراز العمراني المدهش المبنية خلال العهد العثماني، وصولا إلى آثار الحقبة الاستعمارية حيث أنشأ المستعمر عدة بيوت وقصورًا على الطريقة الأوروبية من أجل المستوطنين الأوروبيين، إضافة للمواقع الحربية والساحات والمشافي والسجون والإدارات، وغيرها.
- **السؤال الخامس:** ما صيغ التعبير التي استعملت ووظفت في صناعة الافلام التسجيلية محل التحليل ؟

إذا كنا قد فصلنا سابقا في الصيغ التعبيرية الي اعتمدت في صناعة هذه الأفلام التسجيلية، فإنه يمكننا القول أن هذه التسجيليات، نجحت وإلى حد كبير في نقل الواقع السياحي الفعلي للسياحة الجزائرية على المستوى الطبيعي على الأقل، عبر مشاهد تعتمد أساسًا على الابهار البصري في تصوير المواقع السياحية الجزائرية ودعمها بالمعلومات والتعليقات الثرية، وهو الإبهار البصري الذي يثير اهتمام السياح الأجانب كثيراً، مرفقا بمجموعة من الأنشطة الترفيهية السياحية المحتملة التي يمكن القيام بها والتعرف إليها.

السؤال السادس: هل هذه المشاهد الفيلمية المقدمة في هذه الأفلام نابعة من الواقع السياحي الفعلي للجزائر وهل هي معبرة عنه؟

بوجود شريطٍ ساحلي ضخمٍ، يضم شواطئ رملية وصخرية، ومناطق ساحلية قرب الغابات، وتجمعات بيئية مناخية رطبةً، ونظاما غابيًا وبحريًا محميا، تحوي ثروة حيوانية هامة ومتنوعة، ومروج مائية وشعب مرجانية وبحيرات رطبة نادرة، فإن المشاهد المقدمة في هذا الجانب معبرة تماما عن الواقع البحري الجزائري، بل إن الفيلم التسجيلي الثاني كان مخصصا حصرا لها، وقد ظهرت هذه المشاهد البحرية في الأفلام الثلاث، من خلال تقديم محمية القالة شرق الجزائر، وحظيرة تازة بجيجل، وجزر أجليس وجزر رشفون والجزيرة الكبيرة بالعوانة، وجزر حبيبلاس الوهرانية.

أمّا المشاهد التي تناولت السياحة الدينية، فظهرت عدة مرات وبشكل متواتر، بوجود العديد من المقدسات الدينية بالجزائر، منها الطريق الروماني للقديس أوغستين، وضريح الأب فوكولت بمدينة عنابة والتي قد تجذب السوّاح غير المسلمين من مختلف الدول، إضافة إلى السياحة الصوفية وبعض أضرحة ومقامات الأولياء الصالحين والتي جاءت كلها من صلب الواقع السياحي للجزائر، ونفس الشيء مع مشاهد السياحة الجبلية المرتبطة بالجبال والمرتفعات وممارسة مختلف الأنشطة المتعلقة بها من التزحلق على الثلوج وتسلق الجبال وغيرها من الرياضات الجبلية، وتوفّر جبال الجزائر مجالاً خصبًا لهواة هذه السياحة.

وبالنسبة لسلوكيات الجزائريين كأفراد، فإنّ المشاهد الفيلمية المقدمة عبّرت عن واقع جديد غير مألوف لكنه محبب، وهو ما قد يستغربه بعض المشاهدين ويرون فيه غير معبر عن الواقع، في حين أن احتكاكا شخصيا للمشاهد مع من ظهروا في هذه الأفلام التسجيلية الفرنسية خاصة في الفيلمين الثاني والثالث، يكتشف أن هذه المشاهد قد تعبّر بالفعل عن الواقع السياحي "الجديد" للجزائر، وأنّ تغيرات جذرية وإيجابية في سلوك الفرد الجزائري نحو السياح قد بدأت بالتبلور والتمدد والتجذر.

وقد ظهرت كثيرا في تلك المشاهد التي كانت تهدف للتعريف بالمناطق والمعالم المصنفة غير المعروفة كالقصبة وتلمسان وقسنطينة مثلا، والاقتراب من عادات الشعب

الجزائري وتقاليدهم، وصناعاته التقليدية وتظاهراته الثقافية المختلفة التي تتباين من منطقة إلى أخرى، كصناعة الفخار والحلي والزرابي والتطريز على القماش وغيرها.

- **السؤال السابع:** ماذا كان موقف الأعمال محل الدراسة من السياحة في الجزائر، وما هي الانطباعات النهائية المُعبر عنها في هذا الشأن؟

لقد أجمعت الأفلام التسجيلية السياحية الثلاث لعينية الدراسة على أخذ موقفٍ طيّبٍ من الإمكانيات السياحية التي تتمتع بها الجزائر، وقد حاول كل مخرج أن يربط رؤيته الإخراجية لفيلمه حول الجزائر السياحية ليس فقط بالمدرسة التي ينتمي إليها، بل بمجموع القناعات والانتماءات الإيديولوجية له، وقد ظهر ذلك جليًا في الفيلم التسجيلي الأول "الجزائر من عل" للمخرج يان أرتوس بيرتران: فإذا كانت رؤيته الفيلمية إيجابية عن الجزائر السياحية، فإنه لم ينسى أن يُطعِّم فيلمه بإشارات ضمنية عدّة حول التعقيدات البيروقراطية التي تواجه الغربيين في حصولهم على التأشيرات والتصاريح الضرورية لدخول الجزائر، وتبيان مخرج الفيلم الثاني رفضه حصر الوجهة السياحية الجزائرية عند السياح الغربيين في الصحراء فقط، وإصراره على تقديم فيلمٍ تسجيلي كاملٍ حول السياحة الساحلية، والتي أخذ عنها موقفا طيبًا جدًا، عبّر عنه من خلال الشخصيات الأربع التي تتبع مسارها، والمناطق السياحية الساحلية المميزة التي قدمها في فيلمه، وكذا الانطباع الختامي الإيجابي الذي سعى لخلقه عند المشاهد الفرنسي خلال مجريات الفيلم.

إن مجمل الدلالات الموظفة في مختلف الصور الفيلمية لهذه الأفلام التسجيلية الفرنسية تحاول *بناء صورة ذهنية طيبة وإيجابية* عن الجزائر السياحية والدعوة إلى الاقتراب منها أكثر والتعرف عليها كوجهة سياحية مختلفة، وتُقدم رسالةً مفادها أنّ على المجتمع السياحي الدولي التعرف أكثر على هذه المنطقة السياحية المختلفة و"المجهولة غالباً"، ومحاولة تفهم هذا الاختلاف –ومن ثمة تقبّله–، خاصةً مع الصورة المنمطة التي أُشيعت عن الوجهة السياحية للجزائر خلال العشرية السوداء تحديدًا، وقبلها مرحلة الحزب الواحد والنظام الاشتراكي المنغلق على الآخر بطبعه، ولما لا مساعدة الجزائر (عبر هكذا

تسجيليات) في الاندماج في المجتمع السياحي الدولي، عبر الصور الفيلمية الإيجابية المقدمة عنها في هذه الأفلام التسجيلية السياحية.

- **السؤال الثامن:** ما الدوافع الكامنة وراء تقديم هذه الصورة الفيلمية؟

جـــ/ بالنظر إلى كون التجربة السينمائية التسجيلية الجزائرية مازالت تراوح مكانها منذ ثلاثة عقود على الأقل، فلا هي تجددت في مواضيعها كما هو الشأن بالنسبة للتجارب التسجيلية العالمية، ولا هي طوّرت من أدواتها كما هو الشأن في السينما الروائية المحلية مثلاً، الأمر الذي خلق فراغا رهيباً، تشجع بعض السينمائيون الغربيون لملئه، وظهرت تجارب تسجيلية سياحية عديدة، أهمها التجربة الفرنسية التي نحن بصدد دراستها.

كما أن الرغبة التي حذت هؤلاء المخرجين الثلاث، –والذين كانت لهم تجارب سياحية سابقة في الجزائر إما بشكل مهني أو شخصي– كانت ضمن الدوافع الأولى لهم لقديم أفلام تسجيلية سياحية عن الجزائر، مع إدراكهم التام أنه وفي المجال السياحي، فإنّ للصورة الذهنية السياحية أهمية كبيرة خاصة للوجهات غير المعروفة أو التي تمتلك صورة مغلوطة أو قديمة، كونها تساعد في وضع صورةٍ احتمالية للمقصد في عقل السائح المحتمل وتسمح له بتصوّر ما فيه، بل يمكن القول أنّ السائح المحتمل يُكوّن صورة سياحية عن مقصده عبر ما يبنيه من صور ذهنية يراها في المحتوى السمعي البصري عموماً والمحتوى الفيلمي السياحي تحديداً، وأنّ اختياره للمقصد يتأثر أساساً بإدراكه للصور الذهنية للمقاصد السياحية المجهولة عنده، وهي الأسباب التي مثّلت دافعًا إضافيًا للمخرجين الثلاث لخوض مغامرتهم التسجيلية هذه كلٌّ حسب وجهة نظره.

يضاف إلى ذلك التكوين الشخصي لكل مخرج والمدرسة الإخراجية التي ينتمي إليها، والتي تجعل من التسجيليات السياحية أداةً (ضمن أدوات عدة أخرى) للتعبير عن أفكارهم، إن كان ذلك في مجال البيئة، أو النسوية، أو الإيكولوجيا، أو تعزيز المواريث الثقافية والمجتمعية للدول في ظل العولمة والاستلاب، وغيرها من المقاصد التي ترتكز عليها السينمات الملتزمة عموما، والسينما التسجيلية خصوصا.

كما أن حالة الجزائر تكاد تكون فريدة من نوعها، بوجود عديد الهيئات (أغلبها تحت وصاية وزارة السياحة)، يفترض بها أن تقوم ببناء الصورة السياحية للجزائر والعمل على نشرها والتسويق لها، لكن الواقع يؤكد أن هذه الهيئات لا تقوم فعلا بدورها، بل أحيانا تقوم بفعل عكسي (ولو دون قصد)، بإعطاء صور ذهنية سلبية وانطباعات سيئة عن الوجهة الجزائرية بسبب سوء تعاملهم وقلة احترافيتهم غالبا، ما يشكّل دافعا إضافيا للمخرجين الأجانب لاقتحام هذا المجال وتقديم صورة حقيقية ومحترفة للجزائر السياحية، وذلك طبعاً بالإضافة إلى الأهداف التجارية التقليدية المعروفة للأفلام.

- **التوصيات:** كيف يمكن للجزائر الرسمية والجهات الوصية الاستفادة من المحتوى الفيلمي السياحي المقدم عنها في هذه الأفلام التسجيلية الفرنسية؟

إن الجزائر اليوم، وفي إطار جهودها المتزايدة لإعطاء مجال السياحة حقه وقيمته كبديل محتمل (وفعال) للريع النفطي، تجد نفسها مجبرةً على تسويق نفسها والترويج لمنتجها السياحي بكل الطرق المتاحة بما في ذلك الأفلام التسجيلية السياحية الفرنسية، والاستفادة من نجاح هذه التسجيليات في امتحان تقديم الوجهة السياحية الجزائرية بطريقة جذّابةٍ وسلسلة ومكثفة وغنية بالمعلومات، وبأسلوب ماتعٍ وقائمٍ على الإبهار البصري الذي تفتقده الأعمال الجزائرية، وعمل هذه الأفلام على استعراض نماذج بشرية فاعلة في القطاع السياحي تُحسسّ السائح الغربي بوجود تغيّر حقيقي في ذهنية الجزائري وسلوكه السياحي، وكيف أنّ الجزائري بات يعمل جاداً لتوفير الراحة للسائح الأجنبي ومساعدته في خوض تجربة مميزة والتي تعد من الشروط الضرورية لتحسين النشاط السياحي هنا.

فالجزائر إذا، بامكانها تطويع هذه الأفلام التسجيلية السياحية (وغيرها) كأداة مهمة فاعلة وغير مكلفة وقابلة للاحتفاظ والتذكر وإعادة النشر، والتوزيع على نطاق واسع في المطارات والمواقع المختصة وأماكن الحجز ودواوين السياحة العالمية ومكاتب السفر ووكالات السياحة والفندق الكبرى من أجل الترويج والتسويق لمقدراتها السياحية الكبيرة والنجاح في التعريف بالمنتج السياحي الجزائري وتوزيعه على أوسع نطاق ممكن.

كما أن هذه الأفلام التسجيلية ضمّت إشاراتٍ مختلفة لنقائص عدّة يعاني منها القطاع السياحي الجزائري، وتبدو هذه الأفلام وسيلةً جيدة وموضوعية لمعرفة النقائص والسلبيات التي قد تكون ظاهرةً والعمل على إصلاحها، بالإضافة إلى العمل على استثمار هذه الصور الذهنية الإيجابية والجيدة المعروضة عن مقومات الجزائر السياحية والعمل على تعزيزها وإعادة نشرها على أوسع نطاق ممكن.

إنّ وزارة السياحة الجزائرية، وبالإضافة إلى وضعها استراتيجيات وسياسات القطاع السياحي والصناعات التقليدية واقتراح النصوص التشريعية والتنظيمية ومراقبة النوعية للمنتجات السياحية وحماية الإرث السياحي الجزائري عبر هيئاتها ومؤسساتها الرسمية، فإنه بإمكانها أيضا توظيف مثل هذه الأفلام التسجيلية السياحية الأجنبية سواءً الفرنسية منها أو غير الفرنسية، وتبنّيها وتشجيع مخرجين آخرين على تقديم هذه النوعية من الأفلام التي تفيد القطاع السياحي للجزائر بالدرجة الاولى.

ختاماً، بقي أن ننوّه إلى أنّ الأفلام التسجيلية الفرنسية محل التحليل تبقى صفحةً مفتوحةً على قراءات متعددة بتعدد مستويات فهمها من جهة، وقراءات متعددة حسب درجة ارتباطها بالمستوى الفكري لصاحبها، وهي القراءات التحليلية التي تمثل تقاطعا لتشكيلات أدبيةٍ (الفكرة) وبصريةٍ (الصورة والضوء والألوان)، وفيلميةٍ (مونتاج وتتابع سردي سينمائي) ومسموعةٍ (تعليق، وحوار/كلام، موسيقى وضجيج)، وهي القراءات التي تتنوع وتتباين من باحثٍ إلى آخر ضمن مرتكزات "الشرط الثالث" من الشروط التي وضعها الثنائي جاك أمون وماري ميشيال في كتابهما المرجعي حول تحليل الأفلام، وهو الشرط الذي يترك المجال واسعًا لقراءة كل فيلم سينمائي من زاويا متعددة ومختلفة.

خـاتمة

خاتمة

من خلال دراساتنا الكيفية التحليلية هذه، والتي سعت عبر هدفها الرئيسي إلى فهم وتحليل صورة الجزائر السياحية عبر الأفلام التسجيلية الفرنسية، اعتماداً على تحليلٍ نصيٍّ سيميولوجيٍّ قائمٍ على المقاربة البارثية لعينةٍ بحثيةٍ قِوامها ثلاثةُ أفلامٍ تسجيلية فرنسية تمّ اختيارها بطريقة قصدية، تختلف فيما بينها اختلافاً عميقاً باختلاف المدارس الإخراجية التي ينتمي إليها صُنّاعها وباختلاف النوع المعتمد من مدارس التسجيليات المتنوعة، وكذا باختلاف الرؤى التي اعتمد عليها كلّ مخرج، وتلتقي في كونها تسعى لتقديم الجزائر سياحيًا، وإبراز معالمها السياحية وأهم نقاط الجذب فيها، وتقديم مقومات الفعل السياحي الطبيعي وغير الطبيعي والمادي وغير المادي الجزائري.

وقد سمح لنا التحليل المُنْجَزُ بالوصول إلى نتيجة عامةٍ مفادها أنّ صنّاع هذه الأفلام التسجيلية الفرنسية الثلاث نجحوا وإلى حدّ كبيرٍ في تقديم صورة فيلمية إيجابية وصحيحة وموضوعية وواقعية عن الوجهة السياحية الجزائرية أولاً، وعن مقوماتها ومحدداتها الطبيعية والتراثية والاجتماعية والإنسانية المختلفة ثانيًا.

لقد أظهرت النتائج المتوصل إليها وجود اهتمامٍ جيّدٍ من مخرجي ومنتجي الأفلام التسجيلية الفرنسية بالجزائر السياحية، وحرصهم الجليّ على إظهار الجزائر في صورة جيدة سياحيًا، والاجتهاد في بناء صورة ذهنية إيجابية عنها في ذهن المتلقي الغربي عموما والمتلقي الفرنسي تحديدا، مع تسجيلنا تكريس بعض الصور المنمطة عن الجزائر، سواءً في جوانبها الأمنية أو الاجتماعية السياسية، أو عن الفرد الجزائري نفسه وعقليته المركبّة ومِراسه العصبي أحيانًا، وذلك بشكلٍ علنيّ حينًا وبشكل ضمنيّ أحيانًا أخرى.

إنّ أحد الأهداف الأساسية المتوخّاة من هذه الدراسة هو رصد وتفكيك وكشف الصورة التي يرى بها *الآخر* (مُمَثَّلاً في مخرجي الأفلام التسجيلية الفرنسية) الجزائر، وكيف يمكن للصورة

الفيلمية بناء صورة ذهنية و/أو نمطية عن الوجهة السياحية لبلدٍ ما، وقد توصّلنا إلى نتيجةٍ مفادها أن هذه الأعمال قد وُفّقت في تشكيل صورة ذهنية إيجابية وواقعية عند المتلقين عن "السياحة الجزائرية" كوجهةٍ أخرى مختلفة، عبر مجموعةً من الرسائل المباشرة وغير المباشرة، اللفظية منها والبصرية، والغنية في مجملها بالمعاني والدلالات والإيحاءات.

لقد نجحت هذه الأفلام الثلاثة في إفهامنا بأنّ الوجهة السياحية الجزائرية كانت مُغيّبة فيلمياً لعقود عدة لعدة أسباب، وأنه حان الوقت لإعادة اكتشافها وكسر النظرة المقولبة حولها، عبر توجيه خطابٍ بصري قائم على عنصري الإبهار والتبسيط، بما يجعله مناسباً لجميع المتلقين باختلاف أجناسهم وأعمارهم وأعراقهم ومستواهم الفكري والثقافي، وتقديم أفلام تتناول موضوعاً معقداً يجمع ثنائيتي السياحة والتوثيق، بطريقة موضوعية وواقعية، وهي الطريقة التي تعدّ إحدى أهم أهداف السينما التسجيلية عمومًا، وسط تباينٍ واضحٍ في زوايا الاهتمام وطرق المعالجة.

إنّ هذا العمل البحثي الكيفي ما هو إلاّ محاولةُ تسليطٍ لضوءٍ جديدٍ ضمن زاويةٍ محددةٍ لموضوعٍ شديد الاتساع والتعقيد، وما جاءت هذه الدراسة إلا لتكون حجر أساسٍ لدراساتٍ كيفيةٍ مستقبليةٍ تجمع متغيري السياحة والتسجيليات، التي –وللأسف– يندر جمعهما معاً بحثياً، وتقديم وتحليل نماذج أخرى للفعل السياحي الجزائري ومعاجلته أكاديميًا بعد معالجته تسجيلياً، مع التأكيد على أنّ الصناعة السينمائية التسجيلية لها فضلٌ عميقٌ في تقديم "الجزائر السياحية المختلفة" للمتلقي الغربي المُتطلِّب بطبعه بصورة إيجابيةٍ وواقعيةٍ ومحايدةٍ متى ما توفرت الظروف المناسبة والرؤية الإخراجية الموضوعية.

وفي الختام، فإنه من المهم لنا بمكمنٍ أن نشير إلى كون الاهتمام الغربي عموما بالوجهة السياحية الجزائرية والفرنسي خصوصاً، يستوجب أن يقابله اهتمامٌ جزائري مماثل، وأن يبذل صُنّاع ومخرجو الافلام التسجيلية المحلية جهودا أكبر لتسويق وترويج صورة الجزائر السياحية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: أفلام العينة (مرتبةً ترتيبا ألفبائيا)

- *Alexis Marant,* ***L'Algérie – la mer retrouvée,*** *CAPA Presse production, 2015.*
- *Laurent Lichtenstein,* ***Un été en Algérie,*** *BO Travail prod, 2016.*
- *Yann Arthus Bertrand,* ***L'Algérie vu du ciel,*** *hope production, 2015.*

ثانياً: المعاجم والموسوعات

1. ابن منظور: **لسان العرب**، المجلد 10، دار صادر، بيروت، د س ن.
2. أندرو إدغار و بيتر سيدجويك: **موسوعة النظرية الثقافية – المفاهيم والمصطلحات الأساسية**، ترجمة هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2, 2014.
3. باري كيث جرانت: **موسوعة السينما "شيرمر"** المجلد الثاني، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.
4. جبران مسعود: **معجم الرائد**، ط 7، دار العلم للملايين، بيروت، 1992.
5. جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
6. ماري تيرز جورنو (تحت إدارة ميشيل ماري): **معجم المصطلحات السينمائية – تقنية الكتابة للسينما**، ترجمة فائز بشور، الهيئة العامة للسينما، دمشق، 2012.
7. محمد منير حجاب: **الموسوعة الإعلامية**، دار الفجر للنشر، القاهرة، 2003.

ثالثاً: الكتب باللغة العربية والمترجمة إليها:

1. أ. فوغل: **السينما التدميرية**، ترجمة أمين صالح، دار الكنوز الأدبية، بغداد، 1995.
2. إبراهيم خليل بظاظاو: **الجغرافيا السياحية، تطبيقات على الوطن العربي**، دار الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2010.
3. أحمد الدسوقي: **الصورة الذهنية لرجل الشرطة لدى الرأى العام المصري**, برنامج الأمم المتحدة الإنمائي ومشروع دعم القدرات في مجال حقوق الإنسان، أكاديمية مبارك للأمن، 2013.
4. أحمد بجاوي، **السينما وحرب التحرير، معارك وصور**، منشورات الشهاب، الجزائر، 2014.
5. أحمد بن مرسلي: **مناهج البحث العلمي في علوم الاعلام والاتصال**، ط4، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.
6. أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، عالم الكتب للنشر، القاهرة، ط2، 1997.
7. أحمد يوسف: **السيميائيات الواصفة – المنطق السيميائي وجبر العلامات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الإختلاف، بيروت – الجزائر، 2005.
8. إد غاسكل: **اصنع أفلام هوليوود الخاصة بك**، دون اسم مترجم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2007,
9. إدغار موارن: **نجوم السينما**، ترجمة إبراهيم العريس، المنظمة العربية للترجمة ومركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2012.
10. ألبرتو باثكث فيكيروا، **طوارق**، ترجمة عبدو زغبور، دار ورد للنشر، دمشق، 2004.
11. إياد الداود: **فن التقصي – الفيلم الوثائقي التحقيقي**، معهد الجزيرة للإعلام، الدوحة، 2019.
12. أيمن عبد الحليم نصار: **إعداد البرامج الوثائقية**، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان،2007.
13. باتريشيا أوفدرهايدي: **الفيلم الوثائقي– مقدمة قصيرة جدا**، ترجمة شيماء طه الريدي، دار هنداوي للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013.
14. باقر موسى: **الصورة الذهنية في العلاقات العامة**، دار أسامة للنشر، عمان، 2014.
15. برنارد أف ديك، **تشريح الفيلم**، ترجمة مصطفى محرم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.
16. بوب ماتيوز وليز روس: **الدليل العملي لمناهج البحث في العلوم الاجتماعية**، ترجمة محمد الجوهري، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، 2016.
17. بول وارن: **خفايا نظام النجم الأمريكي**، ترجمة حليم طوسون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.
18. بيزلي ليفجستون وكارل بلاتيناي، **دليل روتليدج للسينما والفلسفة**، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013.
19. بيير باولو بازوليني: **أوديب ملكًا – سيناريو فيلم أوديب ري**، ترجمة أمين صالح، دار روايات للنشر، أبو ظبي، 2019.

20. تحسين محمد أنيس شرادقة: **الصورة النمطية للعالم العربي الإسلامي في صحيفتي نيويورك تايمز وواشنطن بوست**، منشورات كلية الصحافة والإعلام بجامعة الزرقاء، عمان، 2015.

21. تيرنس سان جون مارنر، **الإخراج السينمائي**، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983.

22. تيموثي كوريغان: **دليل موجز للكتابة عن الفيلم**، ترجمة محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2013.

23. ج. دادلي أندرو: **نظريات الفيلم الكبرى**، ترجمة هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د س ن.

24. جاك أمون وميشال ماري: **تحليل الأفلام**، ترجمة أنطوان حمصي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1999.

25. جان بول سارتر: **عارنا في الجزائر**، ترجمة سهيل وعايدة ادريس، دار الآداب، بيروت، ط. منقحة، 2000.

26. جان رينوار: **حياتي وأفلامي**، ترجمة حسن عودة، المؤسسة العامة للسينما – منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001.

27. جليلة حسن حسنين: **اقتصاديات السياحة**، منشورات جامعة الاسكندرية، مصر، 2003.

28. جميل الحمداوي: **الإتجاهات السيميوطيقية– التيارات والمدارس السيميوطيقية في المدارس الغربية**، دار الألوكة للنشر، عمان ، د س ن.

29. جوديث لازار: **سوسيولوجيا الاتصال الجماهيري**، ترجمة علي وطفة، دار الينابيع للنشر، دمشق، 1994.

30. جورج خليفي ونبال ثوابتة: **الفيلم الوثائقي: دليل مقترح**، منشورات مركز تطوير الإعلام لجامعة بيرزيت، بيرزيت، 2014.

31. جورج سادول: **تاريخ السينما في العالم**، ترجمة إبراهيم الكيلاني وفائز نقش كم، منشورات عويدات، بيروت، د س ن.

32. جون سوار بروك: **فن تنمية وإدارة أماكن الجذب السياحي**، دون إسم مترجم، دار الفاروق، الجيزة، 2014.

33. جيرالد هوتر: **سلطة الصورة الذهنية – كيف تغير الرؤى العقل والإنسان والعالم**، ترجمة علا عادل، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، 2014.

34. جيل ديلوز: **الصورة الحركة، أو فلسفة الصورة**، ترجمة حسن عودة، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

35. جيمس موناكو: **كيف تقرأ فيلما؟ الأفلام والوسائط وما بعدها**، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016.

36. جيوفري نوويل سميث: **تاريخ السينما في العالم – المجلد الأول**، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، 2010.

37. حامد الدفاعي وجبار العبيدي: **المرشد العلمي في البحوث النفسية والاعلامية**، مركز عبادي للنشر، صنعاء، 1996.

38. حسن أبو حشيش وطلعت عيسى: **الصحافة الإستقصائية**، مطبوعات كلية الآداب الجامعة الإسلامية، غزة، 2018.

39. حسين رئيس: **الثورة الجزائرية في نظر المثقفين الفرنسيين، جون بول سارتر نموذجا**، جامعة باريس، منشورات جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، د س ن.

40. سامي الحصناوي: **سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2014.

41. حمزة علوان وآخرون: **السياحة البيئية**، دار الإعصار العلمي للنشر ومكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2014.

42. خالد أقلي: **السينما والجذور**، إصدارات المجلة العربية، الرياض، 2014.

43. خالد المحمود: **الصور المتحيزة، التحيّز في المونتاج السينمائي**, وزارة الثقافة والفنون والتراث القطرية، الدوحة، 2011.

44. خالد بن عبد الرحمن آل دغيم: **الإعلام السياحي وتنمية السياحة الوطنية**، نبلاء ناشرون ودار أسامة للنشر، عمان، 2014.

45. خليف مصطفى غرايبية: **السياحة الصحراوية، تنمية الصحراء في الوطن العربي**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، 2012.

46. دادلي أندرو: **ما هي السينما؟ من منظور أندريه بازان**، ترجمة زياد إبراهيم، دار هنداوي، القاهرة، 2017.

47. داليا محمد تيمور زكي: **الوعي السياحي والتنمية السياحية، مفاهيم وقضايا**، دار مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2008.

48. رستم أبو رستم: **جماليات التصوير التلفزيوني**، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، 2010.

49. روبرت شولز: **السيمياء والتأويل**، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للترجمة والنشر، بيروت، 1994.

50. روبرت ماكنتوش وآخرون: **بانوراما الحياة السياحية**، ترجمة عطية محمد شحاته، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2002.

51. زياد عيد الروايضة: **السياحة البيئية – المفاهيم والأسس والمقومات**، نشر خاص بالمؤلف، عمان، 2013.

52. زيد منير سلمان عبوري: **الإقتصاد السياحي**، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، 2008.

53. سامي خشبة، **مفكرون من عصرنا**، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2001.

54. ستيفن جي كيرتش **الإعلام والنشء – تأثير وسائل الاعلام عبر مراحل النمو**، ترجمة عبد الرحمن مجدي ونيفين عبد الرؤوف، دار هنداوي للنشر، القاهرة، 2017.

55. سعد صالح: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2010.

56. سيباستيان دوني: **السينما وحرب الجزائر دعاية على الشاشة**، تر يوسف بعلوج، سيديا للنشر، الجزائر،2013

57. السيد أحمد مصطفى عمر: **البحث العلمي: إجراءاته ومناهجه**، مكتبة الفلاح، القاهرة، 2002.

58. الصادق رابح: **الإعلام والتكنولوجيا الحديثة**، دار الكتب الجامعي، إمارة العين، 2004.

59. صالح الشيخ: **تكوين الصورة الذهنية للشركات ودور العلاقات العامة فيها**، منشورات الجمعية الدولية للعلاقات العامة والأكاديمية السورية الدولية، دمشق، 2009.

60. الطاهر لبيب: **صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورا إليه**، مركز دراسات الوحدة العربية، والجمعية العربية لعلم الاجتماع، بيروت، 1999.

61. طه أحمد عبيد: **مشكلات التسويق السياحي – دراسة ميدانية**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2010

62. عاطف عدلي العبد: **الاتصال والرأي العام**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1993.

63. عبد الخالق محمد علي: **خطوات نحو بحث النهج الاعلامي**، دار المحجة البيضاء، بيروت، 2010.

64. عبد الرحمن بدوي: **مناهج البحث العلمي**، وكالة المطبوعات، الكويت، 1997.

65. عبد العزيز تركستاني: **دور أجهزة العلاقات العامة في تشكيل الصور الذهنية عن المملكة**، كتاب المنتدى الإعلامي السنوي الثاني، إشراف الجمعية السعودية للإعلام والاتصال، الرياض، 2004.

66. عبد الفتاح غنيمة: **التخطيط السياحي**، دار الفنون العلمية، الاسكندرية، 2013.

67. عبد القادر التلمساني: **فنون السينما – اختيارات وترجمات**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2001.

68. عبد القادر طاش: **صورة الإسلام في العالم الغربي**، الزهراء للإعلام العربي، 1993.

69. عبد اللطيف محمد خليفة: **مقياس القوالب النمطية الجامدة حول المرأة**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2006.

70. عدنان أحمد مسلم وأمين صلاح عبد الرحيم: **دليل الباحث في البحث الاجتماعي**، مكتبة العبيكان، الرياض، 2011.

71. علاء إبراهيم العسالي: **السياحة في الوطن العربي: التاريخ والمخاطر والمهددات**، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، 2016.

72. علي خليل شقرة: **الإعلام والصورة النمطية**، دار أسامة للتوزيع ودار نبلاء ناشرون وموزعون، عمان، 2015

73. علي عجوة: **العلاقات العامة والصورة الذهنية**، دار عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1999.

74. علي عزيز بلال: **الفيلم التسجيلي التلفزيوني، من الفكرة إلى الشاشة**، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، 2013.

75. عواطف عبد الرحمن، ليلى حسين، حسني نصر: **الإعلام الافريقي في عصر الأنترنت**، المكتبة العربية للنشر، الجيزة، 2011.

76. فاطمة برجكاني: **السينما الإيرانية، تاريخ وتحديات**، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، 2009.

77.فران فينتورا: **الخطاب السينمائي – لغة الصورة**، ترجمة علاء شتاتة، المؤسسة العامة للسينما – منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة الفن السابع، دمشق، 2012.

78.فران لويد: **الثقافة العربية المرئية المعاصرة في المهجر– نزوح واختلاف**، ترجمة حنان الصفتي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.

79.فرانسوا تريفو: **أفلام حياتي**، ترجمة السعيد بوطاجين، مشروع كلمة للترجمة ومنشورات الإختلاف، أبو ظبي– الجزائر، 2011.

80.فريديريك هيغل: **علم الجمال وفلسفة الفن (الحلقة الأولى)**، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة 2010,

81.فؤاد بن غضبان: **السياحة البيئية المستدامة بين النظرية والتطبيق**، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2015.

82.فورست هاردي: **السينما التسجيلية عند غريرسون**، ترجمة التهامي صلاح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د س ن.

83.قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة، مغامرة سينمائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

84.كاريمان فريد وعلي عجوة: **إدارة العلاقات بين الإدارة الاستراتيجية وإدارة الازمات**، عالم الكتب للنشر، القاهرة، ط 2، 2008.

85.كريستينا كالاس: **كتابة النص السينمائي الابداعية في فهم البنية العاطفية**، ترجمة إياد دك الباب، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013.

86.كين دالي: **الأساليب الفنية في الانتاج السينمائي**، ترجمة عصام الدين المصري، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 1987.

87.لوي الزعبي: **الأفلام الوثائقية**، منشورات الجامعة السورية الإفتراضية، وزارة التعليم العالي السورية، دمشق، 2016.

88.لوي دي جانيتي: **فهم السينما**، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، دمشق، د س ن.

89.ماري إلين اوبراين: **التمثيل السينمائي**، ترجمة رياض عصمت، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012.

90.ماهر عبد الخالق السيسي: **مبادئ السياحة**، مجموعة النيل العربية، القاهرة، 2016.

91.ماهر عبد العزيز: **صناعة السياحة الأساسيات والمبادئ**، دار زهران للنشر، عمان، 1997.

92.مجموعة مؤلفين: **الفيلم الوثائقي العربي– محاولة في التأسيس**، الدار العربية للعلوم ناشرون وقناة الجزيرة الوثائقية، بيروت/الدوحة، 2011.

93.مجموعة مؤلفين: **الفيلم الوثائقي في مئويته الثانية**، الدار العربية للعلوم ناشرون وقناة الجزيرة الوثائقية، بيروت/الدوحة، 2015.

94. مجموعة مؤلفين: **الفيلم الوثائقي – مقاربات جدلية**، الدار العربية للعلوم ناشرون وقناة الجزيرة الوثائقية، بيروت/الدوحة، 2011.

95. مجموعة مؤلفين: **كيف تفكر وثائقياً**، مركز الجزيرة للإعلام، والدار العربية للعلوم ناشرون، الدوحة – بيروت، 2014.

96. محسن ميلاد الترهوني: **السياحة البيئية والتنمية المستدامة**، دار الحرم للتراث، القاهرة، 2008.

97. محمد أحمد العمري: **الأمن السياحي المفهوم والتطبيق**، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2014.

98. محمد جياد زين الدين المشهداني: **العلاقات العامة في المؤسسات السياحية**، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، 2017.

99. محمد خطاب: **الإعلام السياحي والعلاقات العامة**، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، 2016.

100. محمد عبد الحميد: **البحث العلمي في الدراسات الاعلامية**، عالم الكتاب، القاهرة، 2000.

101. محمد عجور: **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر – دراسة نقدية**، إصدارات دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، 2010.

102. محمود إبراقن: **التحليل السيميولوجي للفيلم**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.

103. محمود كامل: **السياحة الحديثة، علما وتطبيقا**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د س ن.

104. محمود يوسف مصطفى عبده: **مقدمة في العلاقات العامة**، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2004.

105. محيي محمد مسعد: **الإطار القانوني للنشاط السياحي والفندقي**، المكتب العربي الحديث، القاهرة، د س ن.

106. مصطفى عبد القادر: **دور الإعلان في التسويق السياحي**، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، 2010.

107. مصطفى يوسف كافي: **أخلاقيات صناعة السياحة والضيافة**، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2014.

108. مصطفى يوسف كافي: **السياحة البيئية المستدامة – تحدياتها وآفاقها المستقبلية**، دار رسلان للطباعة النشر، دمشق، 2014.

109. منال ابو الحسن: **السينما التسجيلية– علم وفن، تدريب وممارسة**، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2015.

110. منال هلال المزاهرة: **مناهج البحث الإعلامي**، دار المسيرة للطابعة والنشر، عمان، 2014.

111. موفق عدنان عبد الجبار الحميري ورامي فالح الطويل: **التسويق الاستراتيجي لخدمات الفنادق والسياحة توجه حديث متكامل**، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 2016.

112. ميخائيل روم: **أحاديث عن الإخراج السينمائي**، ترجمة عدنان مدانات، دار الفارابي للنشر، بيروت، 1999.

113. نبيل الحفار: **حكايات الأخوين غريم – المنهج والتأثير**، دار المدى، بغداد، 2016.

114. نيكولاس تي بروفيريس: **أساسيات الإخراج السينمائي – شاهد فيلمك قبل تصويره**، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014.

115. هومي ك بابا: **موقع الثقافة**، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.
116. وسام حسين جاسم العبيدي: **صورة المجنون في المتخيل العربي**, ابن النديم للنشر ودار روافد الثقافية، الجزائر وبيروت، 2016.
117. ويليام في كوستانزو: **السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية**، ترجمة زياد ابراهيم، هنداوي للنشر والتوزيع، القاهرة، 2019.
118. يوري لوتمان، **مدخل الى سيميائية الفيلم**، ترجمة قيس الزبيدي، دار مطبعة عكرمة، دمشق، د س ن.
119. يوسف جعفر سعادة: **التربية السياحية**، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2000.
120. يوسف عقيل مهدي: **جاذبية الصورة السينمائية – دراسة في جماليات السينما**، دار الكتاب الجديد المتحدة، لندن، 2001.

رابعا: أطروحات الدكتوراه ورسائل الماجيستير:

1. إبراهيم خليل إبراهيم بظاظو: **تخطيط وتطوير المواقع السياحية في الأردن، وتسويقها باستخدام نظام المعلومات الجغرافي**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الجغرافيا، كلية الدراسات العليا بالجامعة الأردنية، عمان، 2006.
2. أحمد لشهب: **السياسة السياحية بالجزائر من 1982إلى 1962**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، معهد العلوم السياسية والعلاقات الدولية، جامعة الجزائر، 1985.
3. الأرقم الجيلاني: **فاعلية الصوت والصورة في المنتج التلفزيوني**، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه الفلسفة في علوم الإتصال، جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا، الخرطوم، 2011.
4. آمال عبد العزيز: **الاتصال السياحي في الجزائر**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2006.
5. آمال هاشمي: **الوضع الاجتماعي والفكري لطوارق الهقار من خلال كتابات الفرنسيين في بداية الإحتلال الفرنسي للجزائر**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ والحضارة الإسلامية، كلية العلوم الانسانية والحضارة الاسلامية جامعة السانيا، وهران، 2008.
6. بديعة بوعقلين: **السياسات السياحية في الجزائر وانعكاساتها على العرض والطلب السياحي، دراسة حالة ولاية تيبازة**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في التخطيط، معهد العلوم الإقتصادية، جامعة الجزائر، الجزائر، 1996.
7. جمال شعبان شاوش: **صورة الإرهاب في السينما الجزائرية – تحليل سيميولوجي لفيلمي المنارة ورشيدة**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، الجزائر، 2007.
8. حدة متلف: **دور الموارد البشرية في صناعة السياحة بالجزائر دراسة ميدانية بوكالات السياحة في باتنة**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم التسيير، كلية العلوم الاقتصادية والتسيير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2016،

9. حفي هدى: **بحوث العلاقات العامة في المؤسسة السياحية، دراسة حالة الديوان الوطني للسياحة**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في العلوم التجارية، كلية العلوم الاقتصادية والتسيير، جامعة الجزائر3، 2006.
10. حماني أمينة: **أثر الاتصالات التسويقية الالكترونية في جذب السياح – دراسة تقييميه لمؤسسة الديوان الوطني للسياحة**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في العلوم التجارية، كلية العلوم الاقتصادية وعلوم التسيير، جامعة الجزائر3، الجزائر، 2011– 2012.
11. خالد كواش: **أهمية السياحة في ظل التحولات الاقتصادية – حالة الجزائر**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم الاقتصادية، كلية العلوم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير، جامعة الجزائر، 2004.
12. خديجة بريك: **جمهور البرامج الوثائقية في القنوات الفضائية دراسة في الاستخدامات والاشباعات**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والإتصال، كلية الحقوق، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010.
13. رحموني لبنى: **صورة الذات والأخر في السينما الجزائرية، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام السينمائية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة قسنطينة 3، 2017.
14. سامية عزي: **أهمية الأرشيف السمعي البصري في بناء الذاكرة الوطنية عبر الأفلام**، دراسة تحليلية لفيلم الزردة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2013.
15. شرايطية عيسى، **الريف في السينما الاستعمارية، الصورة والاديولوجيا**، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجيستير في الاعلام والاتصال، معهد علوم الاعلام والإتصال، جامعة الجزائر، 1993.
16. شفيقة جوباني: **صورة الجزائر في السينما، دراسة تحليلية سميولوجية لعينة من الأفلام المنتجة بين عامي 1990 و2007**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال بجامعة الجزائر، 2010.
17. صفاء صنكور جبارة: **صورة بريطانيا في الصحافة العراقية 1945–1958 دراسة الصورة في التغطية الإخبارية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الإعلام، جامعة بغداد، 2001.
18. عاصم علي الجرادات: **معالجة الأفلام التسجيلية للصراعات السياسية، سلسلة سرّي للغاية على قناة الجزيرة أنموذجاً**، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الشرق الاوسط للدراسات العليا، عمان، 2009.
19. عبد الغني إرشن: **رهنات الصورة الفيلمية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا**، تحليل سميولوجي لفيلمي سينمائيو الحرية والعدو الحميم، رسالة مقدمة للحصول على شهادة الماجيتسر في علوم الإعلام والاتصال من كلية العلوم السياسية والإعلام بجامعة الجزائر،2011.
20. عز الدين المصري: **الدراما التلفزيونية ومقوماتها وضوابطها الفنية**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الاعلام ، كلية الآداب، الجامعة الاسلامية غزة، 2010.
21. عمر نبيل سعيد: **تلقي الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي المبني على واقعية، دراسة تجريبية مقارنة**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الإعلام، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، عمان، 2016.
22. عميش سميرة: **دوراستراتيجيات الترويج في تكييف وتحسين الطلب السياحي الجزائري مع مستوى الخدمات السياحية المتاحة خلال الفترة 1995 و 2015**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم الاقتصادية، كلية العلوم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير، جامعة فرحات عباس، سطيف 1، 2015.

23. فايزة يخلف: **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي،دراسة تحليلية سيميولجية لبنية الرسالة الاشهارية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والاعلام، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر،2005.

24. فؤاد حاج عبد القادر: **اهمية المزيج التسويقي في ترقية الخدمات السياحية دراسة حالة على فندق الزياتيين بتلمسان**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في العلوم التجارية، كلية العلوم الاقتصادية والتسيير والعلوم التجارية، جامعة ابي بكر بلقايد تلمسان، ، 2010.

25. كمال لحمر: **صورة المجتمع الجزائري في *la revue africaine***، اطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علم اجتماع التنمية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة قسنطينة، 2010-2011.

26. محسن بن الحبيب: **أثر إدارة العلاقة مع العملاء في تنافسية المؤسسات السياحية بالجزائر– دراسة عينة من الوكالات السياحية بالجزائر**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم الاقتصادية، كلية العلوم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017.

27. محمود إبراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية – دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في علوم الإعلام والاتصال، كلية الآداب واللغات، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001.

28. منصور كريمة: **اتجاهات السينما الجزائرية خلال الألفية الثالثة**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012– 2013.

29. مولاي أحمد: **ملامح الهوية في السينما الجزائرية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012– 2013.

30. هبة عبد الرحيم منير علي: **الفيلم الوثائقي ودوره في تعزيز السياحة في السودان**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاتصال، كلية الدراسات العليا والبحث العلمي قسم الإذاعة والتلفزيون، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2018.

31. وردية راشدي: **تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية في الانتاج السينمائي الجزائري**، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي جبل باية والربوة المنسية، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال جامعة الجزائر 3، 2012.

32. ولد هنية يمينة: **استراتيجية ترجمة الفيلم الوثائقي– دراسة تطبيقية**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2014.

33. وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما– تحليل سيميولجي لفيلم عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2012.

خامساً: المقالات العلمية المحكمة:

1. إرادة زيدان الجبوري: **مفهوم الصورة الذهنية في العلاقات العامة**، مجلة الباحث العلمي، العدد 9–10 (مزدوج)، كلية الإعلام بجامعة بغداد، أيلول 2010.
2. أيمن منصور ندا: **الصور الذهنية الإعلامية والقرارات السياسية**، المجلة المصرية لبحوث الرأي العام، كلية الاعلام لجامعة القاهرة، العدد2 المجلد2، أفريل .2001
3. بن سعد جمال الدين: **بلاغة الصورة الفيلمية وحركية تأثيراتها الآنية – مقاطع مختارة من فيلم "سينمائيو الحرية" لسعيد مهداوي**، مجلة جماليات، العدد 4 المجلد 1، جامعة ابن باديس، مستغانم، ديسمبر 2017.
4. خالد كواش: **مقومات ومؤشرات السياحة في الجزائر**، مجلة إقتصاديات شمال إفريقيا، مخبر العولمة وإقتصاديات شمال إفريقيا، العدد 01، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الإجتماعية، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، 2004.
5. خيرة فارس: **مقومات الإنية الجزائرية لدى مولود قاسم نايت**، مجلة منيرفا، المجلد 2، العدد 2، جامعة تلمسان، 2015.
6. رحموني لبنى: **واقع السينما الجزائرية بعد الاستقلال، قراءة في تحولات المضمون والممارسة**، مجلة دراسات وأبحاث، العدد 22، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2016.
7. رضوان بلخيري: **سيميائية الخطاب المرئي دراسة في الأبعاد القيمية للصورة السينمائية**، مجلة الصورة والاتصال، المجلد 4 العدد11، جامعة السانية وهران، 2016.
8. سليم بتقة: **المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي– المضمر والمنظور**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد 8، جامعة الجزائر، 2012.
9. سهيلة دهماني: **التمثيل كوسيلة تعبيرية في الفيلم التسجيلي الدرامي**، مجلة آفاق للعلوم، المجلد1 العدد2، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2016.
10. السيد حافظ الأسد: **صورة الاخر بين الثبات والتغير**، مجلة العلوم الاجتماعية، المجلد 24، جامعة الكويت، 1996.
11. طارق عبد الرحمن الجبوري: **البناء الإخراجي للقطة – بين الميزانسين والسينوغرافيا**، مجلة كلية الآداب، العدد 98، جامعة بغداد، 2011.
12. طارق علي حمود العيثاوي: **صناعة الصورة الذهنية في وسائل الإعلام– صورة الرسول محمد (ص) في الإعلام الأمريكي**، مجلة مداد الآداب، العدد 10، بغداد، 2015.
13. عبد الرزاق مولاي لخضر وخالد بورحلي: **متطلبات تنمية القطاع السياحي في الاقتصاد الجزائري**، المجلة الجزائرية للتنمية الاقتصادية، العدد4، الجزائر، جوان 2016.
14. عبد القادر بن شيخ: **البرامج الوثائقية والتسجيلية في البرمجة التلفزيونية العربية**، مجلة اتحاد الإذاعات العربية، العدد 02، القاهرة، 2007.

15. عبيدة صبيطي: **دور وسائل الإعلام والاتصال في تنمية السياحة الصحراوية بالجزائر**، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، العدد 1، مارس 2012، جامعة بسكرة، الجزائر، 2012.

16. فايزة يخلف: **الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي– الوهم الجميل وحقيقة الواقع**، مجلة الصورة والإتصال، المجلد 01 العدد 01، جامعة وهران السانية، 2012.

17. محمد أحمد الصغير علي عيد: **الصورة النمطية للعرب وتشويه التاريخ الإسلامي في السينما العالمية**، مجلة نماء لعلوم الوحي والدراسات الإنسانية، العدد 2، الرياض، شتاء 2017.

18. محمود إبراقن: **العناصر الدالة للغة السينمائية**، مجلة حوليات جامعة الجزائر، العدد 10، أفريل 1997.

19. محمود إبراقن: **الفيلم العلمي – دراسة تقنية تاريخية وتصنيفية**، مجلة الإعلام العلمي والتقني، المجلد 07 العدد 02، مركز cerist، جامعة الجزائر، الجزائر، 1997.

20. منى الحديدي: **اللقطة**، مجلة الإذاعات العربية، العدد 02، فنون للرسم والنشر، تونس، 2000.

21. نهلة عبد الخالق: **دراسة تحليل مضمون للأفلام التسجيلية الوثائقية في قناة الجزيرة الوثائقية الفضائية**، مجلة كلية الآداب، العدد 98، الرياض، 2014.

22. نهلة نجاح عبد الله وعلاء جاسم عجيل: **الصورة الذهنية للجامعة التقنية الوسطى لدى تدريسيي الجامعة**، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، المجلد 01 العدد 47، النجف، 2018.

23. ياسين بودهان: **تشكيل الصور النمطية عن الإسلام والمسلمين في الإعلام الغربي**، مجلة الوسيط للدراسات الإعلامية، العدد 12، الجزائر، 2006.

سادساً: المواقع الإلكترونية:

- عباس محمود: **مقدمة في شرح عناصر الصورة السينمائية**، مجلة عين على السينما الرقمية، على الموقع: https://eyeoncinema.net/

سابعا: المراجع الأجنبية

Encyclopédies

- ***Encyclopedia Britannica****: a new survey of universal knowledge,V12 ; William Bonton publish, London.*
- ***Grand Larousse encyclopédique*** *; Porte: image ;V11 ;édition Larousse ; Paris ;2009.*

Ouvrages

1. *Alain Mesplier, Pierre Bloc-Duraffour* ***: Le tourisme dans le monde*** *; Editions Bréal; Paris ; 2005*
2. *Alfred Hornung et Ernestpeter Ruhe ;* ***Postcolonialisme et Autobiographie*** *; Ed Rodopi ; Amsterdam ; 1998*
3. *Andrew Goodwin, Garry Whannel;* ***Understanding Television****; ed Routledge; London; 2006*

4. *Bill Nichols : **Introduction to documentry** ; Indiana ʻniversity press ; Indiana ; 2001*
5. *Christopher J. Bowen : **Grammar of the Shot** ;ed focal press : new york ;2013*
6. *Danielle Pilette et Boualem Kadri : **Le tourisme métropolitain renouvelé** ; presses de l'université Québec ; Montréal ; 2019*
7. *Elisabeth Grebot ; **Images mentales et stratégies d'apprentissage: explication et critique**, ESF éditeur ; Paris ; 2000*
8. *Eric Costeix : **Cinéma et pensée visuelle: Regard sur John Carpenter** ; Edition l'Harmattan ; Pariss ; 2006*
9. *Erica Hornung : **The Art and Technique of Matchmoving: Solutions for the VFX** Artist ; focal press ; Oxford ; 2013*
10. *Erik Barnouw ; **Documentary: A History of the Non-fiction Film** ; Oxford University Press ; new York ; 1993*
11. *Etienne-Marie Lassi: **Expression cinématographique et création romanesque en Afrique** francophone ;editions Connaissances et Savoirs ; paris ; 2015*
12. *Florence Gravas: **La Part du spectateur.: Essai de philosophie à propos du cinéma** ; Presses Universitaires Septentrion ; Lille : 2016*
13. *François Moinet : **Le tourisme rural** ; Editions France Agricole ; Paris ; 2006*
14. *Gerald Millerson, Jim Owens : **Television Production** ; focal press ; Oxford ; 2009*
15. *Gérard Guibilato. **Econimie touristique**. Ed Delt ET spes ; paris.1983*
16. *Gerda Cammaer, Blake Fitzpatrick, Bruno Lessard: **Critical Distance in Documentary Media** , ed Palgrave Macmillan , London, 2018*
17. *Good Planet Fondation editors: **7 milliard d'autres (illustré par Yann Arthus-Bertrand)** ; édition la marinière; Paris; 2013*
18. *Hélène Claudot Hawad: **Systèmes des attitudes chez les Touaregs ; (Tome VII)** edit Sud ; Aix En Provence ; Marseille ; sans année*
19. *Ian David Aronson: **DV Filmmaking: From Start to Finish** ; O'reilly media ; New York ; 2000*
20. *Jacques soubeyroux : **poétique du déplacement-littérature et arts** ; publication de l'université des saint étienne ; France ; 1996*
21. *Jacques-Philippe Leyens, Vincent Yzerbyt, Georges Schadron ; **Stéréotypes et cognition sociale** ;ed mardaga ; Belgique ; 1996*
22. *Jean Pierre Martineau : **Le filmique: psychologie des images animées** ; presses universitaires du mirail ; Toulouse ; 1992*
23. *Jean-François Tétu: **Ville et information** ; institut des études politiques ; Lyon ;1999*
24. *Jeff Carlson : **iPad and iPhone Video: Film, Edit, and Share the Apple Way** ; peachpit press ; New York ; 2015*
25. *Jeremy Hicks ; **Dziga Vertov: Defining Documentary Film (The Russian Cinema Series)**; I.B.tauris; London; 2007*
26. *Judith Lazar, **La science de la communication**, que sais-je, Edition Dahleb, Alger , 1993, p 44*

27. *Kris Malkiewicz :* ***Film Lighting: Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers*** *; Edision Simonand and Schuster ; New York ; 2012*
28. *Madeleine Doussy et autres :* ***Information & communication: première STG****, sciences et technologies de la communication ; Editions Bréal ; Paris ; 2005*
29. *Maurice Angers* ***: Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines****, Casbah édition Alger, 2006*
30. *Maurice Robert Bataille ;* ***Cameras sous le soleil*** *; Edition Alger ; Alger ; sans date;*
31. *Paul Ward:* ***Documentary: The Margins of Reality****; Columbia University Press and wallflower; Colombia; 2005*
32. *Richard Leyens Bourhis et Jacques-Philippe Leyens* ***: Stéréotypes, discrimination et relations intergroupes*** *; éditions Mardaga ; Belgique ; 2000*
33. *Roland Barthes :* ***Eléments De Sémiologie*** *; ed denoel gonthier ; Paris ; sans année.*
34. *Sébastien Févry :* ***La mise en abyme filmique: essai de typologie*** *; Editions du CEFAL ; Paris ; 2000 .*
35. *Youri Lotman:* ***Semantique et esthetique du Cinéma****, Edition Lociales; Paris, sans année.*

Thèses de doctorat et mémoires de magistères

1. *Boudjani Malika: le* ***tourisme En Algérie état des lieux: des perspectives de développement durable*** *; thèse présenté pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences économiques; Faculté des sciences économiques, Université d'Oran ;Oran ; 2010*
2. *MEROUFEL Zahéra:* ***Stéréotypie du tourisme saharien à travers les documents publicitaires pour le Sahara Algérien*** *; mémoire présenté pour l'obtention du diplôme de Magistère en Lettres et Langues Etrangères ; Sciences du langage ; Faculté des Lettres, des Langues et des Arts ;Oran ; 2010*

Sites Internet

1. *Constance Jamet ;* ***dans les coulisses du documentaire l'algerie vue du ciel*** *; le figaro ; disponible sur le lien https ://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/television/87387/dans-les-coulisses-du-documentaire-l-algerie-vue-du-ciel-de-france-2.html*
2. ***Les premières images du film «L'Algérie vue d'en haut» de Yann Arthus Bertrand et Yazid Tizi dévoilées au Stand de l'Aarc à Cannes*** *;; disponible sur le lien http://www.lequotidien-oran.com/index.php?category=19&archive_date=2015-05-22*
3. *Site officiel du réalisateur Yann Arthus www.yannarthusbertrand.org*
4. ***Thalassa fait de bonnes vagues en Algérie*** *: diponible sur le lien dihttps://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/algerie/thalassa-fait-de-bonnes-vagues-en-algerie_3066709.html*
5. ***Yann Arthus Bertrand responsable d'un parc animalier1969*** *; ina.fr. - disponible sur le lien https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/1969-yann-arthus*

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة أ - ب

الجانب المنهجي

الفصل الأول: إشكالية الدراسة وإجراءاتها المنهجية

1- إشكالية الدراسة 06
2- أسباب اختيار الموضوع 09
3- أهداف الدراسة 10
أ- الاسباب الذاتية 10
ب- الاسباب الموضوعية 10
4- أهمية الدراسة 11
5- المقاربة المنهجية المستعملة 13
6- مجتمع وعينة الدراسة 25
7- ضبط مفاهيم ومصطلحات الدراسة 27
أ- مفهوم الصورة والصورة الذهنية 27
ب- مفهوم الفيلم التسجيلي 30
جـ - مفهوم السياحة 31
8- حدود الدراسة 32
9- الدراسات السابقة والمشابهة 32
أولا: الدراسات المتعلقة بمتغير صورة الجزائر السينمائية الفيلمية 33
: ثانياً الدراسات المتعلقة بمتغير الأفلام التسجيلية 37
ثالثاً الدراسات المتعلقة بمتغير السياحة 41
رابعاً: حدود الاستفادة من الدراسات السابقة 44

الجانب النظري

الفصل الثاني: الصور الذهنية والنمطية والفيلمية - التكوين والصناعة

تمهيد للفصل 53

المبحث الأول: الصورة الفيلمية وتعبيريتها 54

- المطلب الأول: تعريف الصورة الفيلمية السينمائية 54

- المطلب الثاني: العناصر التعبيرية للّغة السينمائية 56
أ- اللقطات 58
ب- زوايا التصوير 65
ج- حركات الكاميرا 67
- المطلب الثالث: العناصر الدالة في اللغة السينمائية 69
أ-الإضاءة 69
ب- الشخصيات 72
ج- الديكور 74
د- الموسيقى 74
هـ - الصوت 75
- المطلب الرابع: خصائص الصورة الفيلمية السينمائية: 76
- المطلب الخامس: عن قدرة الصور الفيلمية على خلق الصور الذهنية 77

المبحث الثاني:: الصورة الذهنية - من الفكرة إلى البناء 80

- المطلب الأول: تعريف الصورة الذهنية 80
- المطلب الثاني : أنواع الصورة الذهنية 83
- المطلب الثالث: سمات الصورة الذهنية 85
- المطلب الرابع: وظائف الصورة الذهنية 88
- المطلب الخامس: مصادر تشكيل الصورة الذهنية. 89
- المطلب السادس: قياس الصورة الذهنية 94

المبحث الثالث: الصورة النمطية وإنتاجها 96

- المطلب الأول تعريف الصورة النمطية 96
- المطلب الثاني: عملية إنتاج الصورة النمطية 101
- المطلب الثالث: أنواع الصورة النمطية 105
- المطلب الرابع: سمات الصورة النمطية 108
- المطلب الخامس: طبيعة الصورة النمطية: 110
- المطلب السادس: الفرق بين الصورتين النمطية والذهنية 112

خاتمة الفصل 114

الفصل الثالث: الأفلام التسجيلية الفرنسية، وحضور الجزائر فيها

تمهيد للفصل 118

المبحث الأول: الفيلم التسجيلي

- المطلب الأول: تعريف الفيلم التسجيلي 119
- المطلب الثاني: تسجيلية أم وثائقية ؟ 127
- المطلب الثالث: نشأة السينما التسجيلية وتطوّرها 131

أ- السينما التسجيلية فترة الثلاثينات وما قبلها 132

ب- السينما التسجيلية حتى منتصف الخمسينيات 134

ج- السينما التسجيلية منذ الخمسينيات وحتى السبعينيات 135

د- السينما التسجيلية منذ نهاية التسعينات إلى اليوم 137

- المطلب الرابع: عن الفرق بين الأفلام التسجيلية و الروائية 137
- المطلب الخامس: خصائص الفيلم التسجيلي 140
- المطلب السادس: أشكال واتجاهات الفيلم التسجيلي 144

أ- الفيلم الوثائقي التفسيري 145

ب- فيلم المراقبة الوثائقي 145

ج- الفيلم الوثائقي المتفاعل 145

د- الفيلم الوثائقي الانعكاسي 146

هـ الفيلم الوثائقي الأدائي 146

المبحث الثاني: الفيلم التسجيلي الفرنسي وحضور الجزائر فيه 149

- المطلب الأول : تاريخ التسجيليات الفرنسية 149
- المطلب الثاني: الجزائر في الأفلام التسجيلية الفرنسية 152
- المطلب الثالث: أنماط حضور الجزائر في الأفلام التسجيلية الفرنسية: 153

أ- مرحلة من 1900 إلى نهاية الأربعينات: الجزائر حديقةٌ خلفيةٌ لفرنسا 154

ب- من الأربعينات إلى الاستقلال: الجزائر مقاومةً 158

ج- من بعد الاستقلال إلى نهاية الثمانينات 160

د- وثائقيات الموجة الجديدة والواقعية الشديدة في المضمون 162

- المطلب الرابع: الرجل الجزائري في الأفلام التسجيلية الفرنسي - من الأهلي إلى الغريب 163

أ- الأهلي مع الفرنسي المُعمر 163

ب- الجزائري مقهورا 165

ج- صورة الجزائري "اليوم" في الفيلم التسجيلي الفرنسي 167

- المطلب الخامس: الأفلام التسجيلية الفرنسية في عهد الأنترنت 167

خاتمة الفصل 171

الفصل الرابع: السياحة وعناصرها، وتطور الفعل السياحي في الجزائر

تمهيد للفصل 174

المبحث الأول : مدخل للسياحة 175

- المطلب الأول: تعريف السياحة 175
- المطلب الثاني : تاريخ السياحة 181
- المطلب الثالث: أهمية السياحة الاقتصادية 186
- المطلب الرابع: خصائص السياحة 189
- الطلب الخامس : أنواع السياحة 191
- المطلب السادس: عناصر السياحة 193

المبحث الثاني : السياحة في الجزائر 195

- المطلب الأول : نشأة السياحة الجزائرية و تطورها التاريخي 195
  - أ- السياحة في الجزائر قبل الإستقلال 195
  - ب- السياحة في الجزائر من 1962 الى 1966 196
  - ج- السياحة في الجزائر خلال الفترة من 1967 إلى 1978 197
  - د- السياحة في الجزائر خلال الفترة :1980-1989 198
  - هـ - السياحة في الجزائر منذ 1990 إلى اليوم 198
- المطلب الثاني: أنواع السياحة في الجزائر 201
- المطلب الثالث: البنية التحتية السياحية للجزائر 203
  - أ- الامكانات الطبيعية والمناخية 203
  - ب- الإمكانات الثقافية و التاريخية و الدينية 205
  - ت- التجهيزات و الهياكل السياحية 205
- المطلب الرابع: معيقات التطور السياحي في الجزائر 207
- المبحث الخامس: دور الصورة الذهنية في تقديم الوجهة السياحية الجزائرية 212

خاتمة الفصل 216

الجانب التطبيقي

الفصل الخامس: صورة الجزائر السياحية في فيلم ***L'Algérie vu du ciel***

تمهيد 219

- المبحث الأول: إجراءات تحليل الفيلم 220
- المبحث الثاني التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة 229
- المبحث الثالث : التحليل السيميولوجي لملصقة الفيلم التسجيلي السياحي 286

- المبحث الرابع: قراءة تضمينية للخصائص الفنية لفيلم *L'Algérie vu du ciel* 293

النتائج الجزئية الخاصة بصورة الجزائر السياحية الفيلم التسجيلي الأول 306

خاتمة الفصل 315

الفصل السادس: صورة الجزائر السياحية في فيلم *Algérie : la mer retrouvée*

تمهيد 317

المبحث الأول: إجراءات تحليل الفيلم 318

المبحث الثاني التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة 327

المبحث الثالث : التحليل السيميولوجي لملصقة الفيلم التسجيلي السياحي 358

المبحث الرابع: قراءة تضمينية للخصائص الفنية لفيلم *la mer retrouvée* 364

النتائج الجزئية الخاصة بصورة الجزائر السياحية الفيلم التسجيلي الثاني 376

خلاصة الفصل 387

الفصل السابع: صورة الجزائر السياحية في فيلم *Un été en Algérie*

تمهيد 389

المبحث الأول: إجراءات تحليل الفيلم 390

المبحث الثاني التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة 397

المبحث الثالث: قراءة تضمينية للخصائص الفنية لفيلم *Un été en Algérie* 409

النتائج الجزئية الخاصة بصورة الجزائر السياحية الفيلم التسجيلي الثاني 414

خلاصة الفصل 422

النتائج العامة للدراسة 424

خاتمة 453

قائمة المصادر والمراجع 456

فهرس المحتويات 472

الملاحق 478