

المستوى السردى في الخطاب الاجتماعي للسلسلة السينمائية "الحريق"

*The narrative component in the social discourse of the movieseries
-The Fire-*

طالب البكالوريا: أميرة بوغقال

إشراف: د. ميلود رقيق

قسم اللغة والأدب العربي-جامعة الشهيد عباس لغرور-خنشلة (الجزائر)

مخبر الشعرية، جامعة باتنة1(الجزائر).

amira.boughagal@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/04/30 تاريخ القبول: 2020/06/25 تاريخ النشر: 2020/11/30

ملخص:

مرت السينما الجزائرية بمراحل عديدة مثلها جملة من الأفلام التي قدمت خطابات اجتماعية مختلفة بحسب سمات وخصائص كل مرحلة. ومن هذه الأفلام "الحريق" للمخرج الجزائري "مصطفى بديع"، الذي اقتبس أحداثه من الرواية الأولى والثانية من ثلاثية "محمد ديب" والمعنونتين بـ "الدار الكبيرة" و "الحريق".

ونظرا للطابع السردى المخيم على هذه السلسلة السينمائية، وخصوصية أصلها الروائي، وقع الاختيار على سيمياء السرد في بنيتها السطحية وتحديد "المكون السردى"، لتكون منهجا للدراسة وللكشف عن البناء السردى في الفيلم، تماشيا وموازا مع عرض مجموع الخطابات الاجتماعية. المتضمنة فيه.

الكلمات المفتاحية: المكون السردى، الخطاب الاجتماعي، السينما، سلسلة "الحريق".

Abstract

Algerian cinema went through several stages being represented by films that introduced different social discourses according to the characteristics of each stage. One of these films «ELHARIK/ THE FIRE» written by the Algerian director Mustafa Badie, who quoted it events from the first and the second novel of the trilogy Mohamed Dib entitled «The big house» and «The fire».

Because of the narrative nature of this work, narrative semiotics has been chosen precisely «The narrative component» to be an approach to the study and disclosure of the narrative construction in the film and parallel with the presentation of the various social discourses included in it.

Key words:The narrative component, social discourse, cinema, "Fire" series.

تمهيد:

عاشت الجزائر بانقضاء فترة الوجود الاستعماري مرحلة انتقالية هامة في تاريخها على مختلف الأصعدة، حيث تركت فرنسا وراءها العديد من المخلفات السلبية التي ساهمت في تشكيل معاناة حقيقية بالنسبة للإنسان الجزائري، الذي وجد نفسه مجبرا على مواجهة الفقر والجهل والبطالة، دون نسيان شيخ الاستعمار والعذاب الذي سلطه عليه، فكان ألما أبديا يتخطى حدود الزمان ويرتبط بأبعاد المكان "الجزائر"، يراد حفره في الأذهان ليستمر الحقد على العدو، ويتوارثه الأبناء عن الآباء، ويدركوا أن فرنسا جوعت وقتلت وعذبت، وأن الشعب كان بطلا صبر وضحى بالنفس والنفيس لينال الاستقلال والحرية.

ولم يكن الخطاب المكتوب -كالرواية والقصة والشعر- الوحيد الذي أخذ على عاتقه مسؤولية التعبير عن معاناة الشعب الجزائري إبان الاستعمار، وحفر صورتها في أذهان وأبصار الجزائريين آباء وأبناء حتى لا ينسوها، كشكل من أشكال الالتزام باهتمامات المجتمع ومشكلاته التي يعيشها، بل وجدت خطابات أخرى تعتمد على مؤثرات تتجاوز تلك الموجودة في الأدب المكتوب وتخطب شريحة أوسع من الفئة المثقفة التي يستهدفها النوع السابق، لأنها لا تعتمد على اللغة الفصحى المعقدة بل السهلة التي تفهمها مختلف الفئات، مضافا إليها الصوت والصورة بكل عناصرهما ضمن ما يسمى بالأفلام أو السينما. هذه الأخيرة التي أرخت ووثقت لتاريخ جزائري حافل بالعذابات والبطولات سواء في فترة الاستعمار أو بعدها، ومن هنا يمكننا صياغة جملة من التساؤلات المؤسسة لإشكالية هذا البحث، والمتمثلة فيما:

* ما أهم المراحل التي مرت بها السينما الجزائرية؟ وما المضامين الاجتماعية المسيطرة عليها؟

* هل استطاعت السلسلة الفيلمية السينمائية المعنونة بـ "الحريق" أن تعكس الواقع الاجتماعي الجزائري إبان الاستعمار؟

* كيف يمكن استجلاء المكون السردى في الخطاب الاجتماعى المتضمن في سلسلة الحريق؟

السينما الجزائرية محطات وتاريخ:

إن الحديث عن تسلسل دور السينما في التأريخ للنضال ونقل صورته، يحيلنا إلى الإشارة إلى المراحل التي مرت بها السينما الجزائرية، والتي اتخذت من الثورة معلما زمنيا لها؛ فسينما قبل الثورة تختلف عن سينما الثورة وعنها بعد الثورة والاستقلال؛ وذلك نظرا لاختلاف الموضوعات المطروحة فيها، وإن كان هناك عامل مشترك بينها سنكتشفه لاحقا.

يمثل الوجود السينمائي في الجزائر قبل الثورة مرحلة التعارف بينه وبين الجزائريين الذين لم يسبق لهم مشاهدة الأفلام إلا في هذه المرحلة، فما "قبل حرب التحرير وحتى عام 1946 لم يكن في الجزائر سوى مصلحة فوتوغرافية واحدة، وفي عام 1947 أنشأ الفرنسيون مصلحة سينمائية أنتجت عددا من الأشرطة القصيرة عرضت وترجمت أغلبها إلى لغتين"⁽¹⁾. ويمكن هنا تفسير إدخال فرنسا السينما إلى الجزائر بتمير رسائل تريد إيصالها للشعب الجزائري تأسيسا بنابليون بونابرت حين جاء بالطابوعة إلى مصر، وهو ما يحتم عليها عدم الاكتفاء باللغة الفرنسية واللجوء إلى الترجمة بالعربية لتفهمها جميع الشرائح.

وقد اختلفت مضامين الأفلام في هذه الفترة بين "أفلام تتعلق بالآداب والعادات الجزائرية، أفلام ثقافية، أفلام وثائقية... أفلام عن الدعاية السياسية"⁽²⁾. وهي في مجملها إما تنتقد نظام عادات الجزائريين أو ثقافتهم لتقدم ثقافة بديلة أو تبارك الوجود الفرنسي وتبرز نزاهة سياسته؛ وهو ما يؤكد أن وجود السينما في الجزائر قبل اندلاع الثورة كان مقتصرًا على الجهات الفرنسية فقط؛ أما الجزائريون فاكثفوا في هذه المرحلة بالاستقبال والتعرف على الفن الجديد، حتى وإن كانت مضامينه غير مقبولة بالنسبة لهم.

وفي الوقت الذي ظنت فيه فرنسا أنها نجحت في تنويم العقول وتجذير وجودها في الجزائر اندلعت الثورة وأثبتت عكس ما اعتقدته السلطات الاستعمارية، فلم يكن من هذه الأخيرة سوى أنها حاولت "التعتيم على الأوضاع مدركة فعل الصورة في توجيه الجماهير وبخاصة داخل الجزائر"⁽³⁾ وذلك بتقليص عظمة الحدث وجعله مجرد محاولة محبطة، حيث عملت على "...توجيه وسائل الإعلام السمعية البصرية ومنها السينما إلى تبني مبدأ الدعاية المضللة انطلاقًا من تقزيم التطور الذي آلت إليه الحركة الوطنية نحو كفاح مسلح محكم القيادة والتنظيم... وذلك بتسمية حرب الجزائر أحداث الجزائر معتبرا العمليات العسكرية مجرد حوادث عابرة لمجموعات خارجة عن القانون"⁽⁴⁾. كل ذلك لتثبيط عزيمة الشعب وإقناعه بفشله، وهنا بالتحديد يدرك قادة الثورة أهمية السينما وتأثيرها العميق، فيقررون اللجوء إليها

للقيام بهجوم سينمائي مضاد يثبت وجود ثورة جزائرية وينقل صداها إلى مختلف الأرجاء المحلية والعربية والعالمية "فقد كانت الحاجة إلى تدويل الكفاح من أجل التحرير الوطني بالفعل من الأهداف الثلاثة للسياسة الخارجية لبيان أول نوفمبر".⁽⁵⁾

وبناء على ذلك، استغلت جبهة التحرير خبرة الفرنسيين أنفسهم في هذا المجال لتعليم الجزائريين أصول العمل السينمائي وجعلهم ينتجون أفلاما ذات حملة مضادة للحملات السينمائية الفرنسية، فكلفت "المخرج الفرنسي رونييه فوتييه بتدريب وتعليم مجموعة من الجنود الجزائريين تقنيات التصوير السينمائي في 1957، وشكلت نواة فرقة جيش التحرير، وتكونت من أربعة أو خمسة أفراد...".⁽⁶⁾ وكانت نتيجة ذلك أفلام تخلد العمل التحريري وتثبت له صفة الانتظام وتنفي عنه العشوائية، ومساهمة المرأة في الواجب الوطني مع تسجيل انتصارات الشعب ليواصل نضاله دون تراجع، "حيث قامت الفرقة التي كونها فوتييه في الجبال بتصوير بعض الأفلام الوثائقية حول نشاط أفراد جيش التحرير، وهي أربعة على الأرجح؛ فيلم عن المدرسة في حد ذاتها وفيلما عن عمل ممرضات جيش التحرير، وصور الهجوم الذي شنّه الجيش على منجم ونزة".⁽⁷⁾ لتتعاقب بعد ذلك الأعمال السينمائية التي كانت أكثر عمقا وأكثر تناسبا لفن السينما، كفيلم "الجزائر تحترق" عام 1958 "الذي كان له دور كبير في شرح أبعاد العمليات العسكرية... والتأثير على الرأي العام العالمي".⁽⁸⁾

ثم توجهت السينما في هذه المرحلة إلى النظام المؤسساتي، ف"أنشأت جبهة التحرير الوطني... مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية أين أنتجت عدة أفلام منها: عمري ثماني سنوات 1960، وصوت الشعب 1961... وخمسة رجال وشعب في ماي 1962. كان بعضها من إخراج جزائري مثل يسمينة في 1961، وصوت الشعب وبنادق الحرية للمخرج محمد لخضر حامينا مع جمال شندرلي".⁽⁹⁾

لتأتي بعد ذلك مرحلة جديدة للسينما الجزائرية هي مرحلة الاستقلال وما بعده، وهي مرحلة مختلفة الموضوعات، إذ ركز بعضها على نتائج الاستعمار ومخلفاته من بطالة وفقر ومعاناة وواقع اجتماعي مرير في محاولة للإفلات من موضوع الثورة الذي سيطر على مجمل الأعمال السينمائية، كفيلم "الفحام" لمحمد بوعماري الذي عالج التغيير الطارئ في المجال الاجتماعي والاقتصادي وفكرة خروج المرأة للعمل، وفيلم "عمر قتلأتو الرحلة" 1976 الذي ركز على واقع الشباب واهتماماتهم ومشكلاتهم. في حين لم يستطع البعض الآخر الخروج من بوتقة أفلام الثورة المخلدة لجرائم الاستعمار وبطولات الشعب وتضحياته، كفيلم "الطريق" 1968 لمحمد سليم رياض الذي صور حياة المعتقلين في السجون أثناء الحرب التحريرية ومحاولاتهم

وسعهم للخروج والهرب من قفص المعاناة، وفيلم "الليل يخاف من الشمس" 1965، وهو سيناريو وحوار مصطفى بديع موضوعه حرب التحرير من بدايتها إلى نهايتها.⁽¹⁰⁾

ولم يقدم مصطفى بديع هذا الفيلم فقط، بل كانت له أفلام أخرى أهمها: "الحريق" المقتبس من روايتي "الدار الكبيرة" و"الحريق" للروائي الجزائري محمد ديب؛ وهو ما يحيلنا إلى أمر آخر هو ظاهرة تحويل الأعمال الروائية الناجحة إلى أعمال سينمائية تدخل البيوت وتخطب الفئات المختلفة.

ونحن في هذا المقام سنتوقف مع فيلم "الحريق" للوقوف على الخطاب الاجتماعي المتضمن فيه وما ارتبط به من مكونات سردية.

الخطاب الاجتماعي في فيلم "الحريق":

تعددت الموضوعات الاجتماعية في السلسلة السينمائية "الحريق" للمخرج مصطفى بديع، ولعل أهمها على الإطلاق: الفقر والجوع، عمل المرأة، عمالة الأطفال، التكافل الاجتماعي، فضلا عن النضال ضد المستعمر. وسنحاول فيما يأتي التدرج في عرضها واحدة بعد الأخرى.

أولا- الفقر والجوع:

يطرح هذا العمل الحالة الاجتماعية التي عاشها الجزائريون في ظل الوجود الاستعماري، إذ جردهم من كافة الحقوق والممتلكات، فعاشوا حياة تنتفي فيها أدنى متطلبات العيش، وذلك من خلال عائلة جزائرية مكونة من الأم "عيني" والابن "عمر" والفتاتين "عيوشة" و"مريم".

تعيش العائلة حالة من الفقر المدقع، تتضح ملامحها من خلال البيت الذي تقطن فيه، وهو مسكن جماعي تشترك فيه عائلات كثيرة تتقاسم الظروف ذاتها، تكتري غرفه من عائلة جزائرية أكثر اقتدارا ماديا؛ وهو ما يتسبب في كثرة المشكلات والمناوشات لأدنى وأتفه الأسباب كتصرفات الأبناء أو أصوات الضجيج التي قد تمنع البعض عن النوم والراحة، وهو ما يؤكد المقطع الآتي (ج 4 من د 42:00 إلى د 45:00)، الذي تظهر فيه الأم "عيني" تتشاجر مع جاريتها بسبب ضجيج آلة الخياطة.

إن الغرفة التي تأوي الأم "عيني" وأسرتها لا تستجيب لمتطلبات الحياة الضرورية ولا تكفي أفرادها، خاصة في ظل وجود فرد إضافي هو "الجدة (ماما)" التي رمى بها ابنها إلى "عيني" زوجة أخيه المتوفى لتعليها وتكفلها، وهو ما زاد الطين بلة وجعل معاناة "عيني" تتزايد، فلم تجد أمامها سوى المطبخ لتضع فيه حماتها المسكينة (ج 2 من د 07:20 إلى د 08:40).

يتمظهر فقر العائلة وسوء أحوالها أيضا من خلال الملابس التي يرتديها أفرادها، حيث يندر تغييرهم لها، ف"عمر" المسكين يظهر في عدة مقاطع بلباس رث واحد قلما يستبدله (ج1 من د05:22 إلى 08:13)، ولا يختلف الأمر مع الأختين والأم "عيني" (ج1 من د22:51 إلى د23:22).

لم يكن موضوع الملابس الرثة يحظى باهتمام الطفل "عمر" ولا حتى أمه وأخته، لأن هناك واقعا أمرينأى بهم كل النأى عن التفكير في غيره وهو الجوع الشديد، فالحصول على لقمة طعام تسد الجوع، وإن كانت غير كافية تماما هو جل ما تسعى الأم "عيني" إلى توفيره لأبنائها، لذلك كان "عمر" يسعى إلى تحصيله بطريقته الخاصة، بالتطفل على زملائه في المدرسة وضربهم وتعنيفهم وتهديدهم بعدم الحماية إن لم يقدموا له حصته من لمجتهم المدرسية اليومية والمتمثلة في "قطعة خبز" (ج1من د 05:17 إلى د 05:27)، إن الخبز هو أكبر طموحات الطفل "عمر"، بل إنه لا يفكر في أطعمة غيره وربما لا يعرفها، والأمرا لا يختلف بالنسبة لأمه وأخته، ف"عيني" تبذل النفيس لتمنح أسرتها الحياة بالحصول على الدقيق والخبز الذي يندر اقترانه بحساء أو ما شابه، فإن حدث وطلبت إحدى بناتها طعاما يستحيل الوصول إليه، نالت سخريتها وسبها وشتمها، وكأنها بذلك ارتكبت جرما مشهودا (ج4 من د 12:28 إلى د 12:40)، وإن عجزت عن توفير الخبز أوهمتهم بقرب نضج الطعام حتى يغليهم النعاس، والحقيقة أن القدر لا يحتوي سوى ماء يغلي تحركه باستمرار لإيهامهم بوجود الأكل (ج4 من د 40:12 إلى د 40:28).

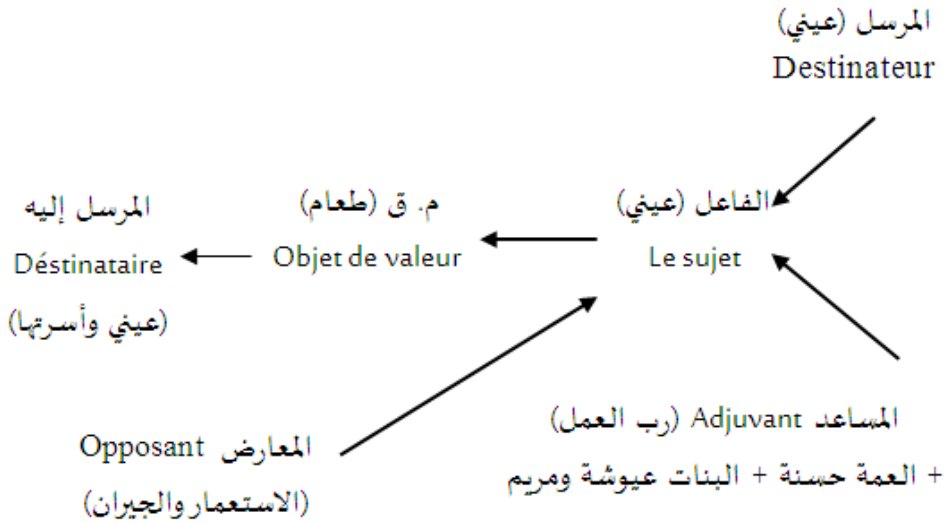
لقد فرضت الحياة على "عيني" أن تكفل أسرة كاملة بعد وفاة زوجها الذي تركها أرملة في مقتبل العمر، فنسيت نفسها وتخلت عن أنوثتها وتحولت إلى امرأة صعبة المراس كثيرة الغضب، شغلها الشاغل توفير خبز اليوم لأبنائها، ولا يهم بعد ذلك ما يظهر عليها من ملامح القسوة والصراخ الدائمين (ج2 من د 15:48 إلى د 17:02).

الخبز هو ما يسد الجوع، والوصول إليه يحتاج عقلا وتدييرا وجهدا، لذلك أمكن التطرق إلى هذا الهدف من خلال سيمياء السرد التي جاء بها غريماس. فالحصول على الطعام هو البرنامج الرئيس، والسعي إلى توفيره يستلزم نموذجا عامليا تتضافر فيه العوامل السردية (المرسل، الفاعل، موضوع القيمة، المساعد، المعارض، المرسل إليه)، أما إمكانية الوصول إليه أو عدمها، فتتجلى من خلال تحري خطوات مراحل البرنامج السردى ممثلا في التحريك، الكفاءة، الإنجاز والجزاء.

المكون السردى الرئيسى فى السلسلة الفيلمية "الحريق"

أولاً- البرنامج الرئيس الأول (الحصول على الطعام: عيني)

1- النموذج العاملي Schéma actantiel



1-1- المرسل (Destinateur):

هو صاحب الفكرة التي تصل إلى الفاعل فيسعى إلى الوصول لموضوع القيمة، إذ يمارس "فعل التحفيز لدفع الذات نحو تحقيق موضوع الرغبة، ويمثل هذا العامل شخصاً أو حالة مثل رغبة أو خوف".⁽¹¹⁾

فبسبب الفقر والجوع تفكر الأم "عيني" في ضرورة إيجاد حلول من أجل التكفل بأفراد أسرتها، فجميعهم مكفولون منها، ولذلك وجب عليها العثور على ما يشبع بطونهم ويسد رمقهم، فربما لو كان الأمر متعلقاً بها فقط لما أجهدت نفسها في التفكير في حلول، لكن مسؤوليتها تجاه عائلة بأكملها هي ما يجعلها ترهق نفسها في التفكير للوصول إلى علاج للأزمة المعيشية التي تعود أسبابها في الأصل إلى عدم تفكير الأب المتوفى في مستقبل أبنائه، فمن خلال ما ذكر، يتأكد أن "عيني" هي المرسل لأنها صاحبة الفكرة التي سيخول لها فاعل للقيام بها.

1-2- الفاعل (Sujet):

إن الفاعل هو الذات التي "تتلقى التحفيز من طرف المرسل وتسعى إلى تحقيق الشيء المرغوب فيه".⁽¹²⁾ وهو في فيلم "الحريق" الأم "عيني"، ففي ظل وجود أسرة مكونة من ثلاثة قصر وامرأة عجوز مريضة عاجزة عن العمل، كان لابد من وجود شخص يتصدى لوحشية الجوع

ومخالب الفقر، وهذا الشخص لم يكن في البداية والأساس إلا الأم "عيني" التي سخرت نفسها لإعالة أسرتها والتكفل بها، فهي من كانت تعمل دون توقف من أجل الحصول على لقمة خبز لأبنائها، لأنها الفاعل المحقق لفكرة المرسل والساعي لتحقيق موضوع القيمة (الطعام)، فـ"عيني" كانت تعمل ليل نهار دون توقف لتتمكن من توفير ما تيسر من أكل لأبنائها، لذلك لم تكن تبارح ماكينتها إلا نادرا (ج4 من د 43:04 إلى د 45:35).

3-1- موضوع القيمة (Objet de valeur):

وهو "المرغوب من قبل الذات"⁽¹³⁾ والذي تسعى إلى تحصيله، ويمكن تحديده في الفيلم بالطعام أو الخبز، فالأم "عيني" لم تكن تهجد نفسها وتفني شبابها وصحتها إلا في سبيل توفير الأكل لأفراد أسرتها، فالحياة دون طعام مستحيلة لأنه مصدر الاستمرار ومنبع قوة الجسم، ولذلك كان السعي مركزا فقط نحو هذا الهدف بعيدا عن بقية متطلبات الحياة (من لباس وصحة وتعليم)، فالخبز هو الشيء الوحيد القيم الذي لا يعادله أي شيء آخر، هو موضوع القيمة الذي بذل الفاعل "عيني" النفس والنفيس للحصول عليه والحفاظ عليه أيضا، بل إن التفكير في غيره طعاما كان أمرا غير مشروع يثير عصبية الأم كلما فتح الحديث عنه، كتلك المرة التي حلمت فيها "مريم" بشيء من الدجاج (ج7 من 32:24 إلى 33:00).

4-1- المرسل إليه (Destinataire):

وهو "المتلقي النهائي لموضوع الرغبة"⁽¹⁴⁾ والمستفيد من موضوع القيمة، الذي يمكن تحديده بـ"عيني وأسرته"، فهم من يستفيد من الخبز والطعام، فـ"عيني" المسكينة على الرغم من تعبها وما كانت تلاقيه من عملها وتقربها من بعض الأخلاء كالعمة "حسنة"، إلا أنها -في أغلب الأحيان- كانت تستطيع الحصول على طعام تسكت به جوع أبنائها، فتجمعهم حول مائدة واحدة ليتقاسموا ما أمكنها الحصول عليه (ج7 من د 16:22 إلى د 16:47).

5-1- المساعد (L'adjuvant):

هو مؤيد الفاعل الذي "يتدخل لتقديم يد العون بغية تحقيق مشروعه العملي وإصابة هدفه المنشود"⁽¹⁵⁾ وفي فيلم "الحريق" تعددت الأطراف المساعدة للأم "عيني" على تحقيق موضوع القيمة، فنجد أولا عملها في الخياطة، إذ كانت تخطط بعض الأثواب وتبيعها للرجل الإسباني -صاحب العمل- حتى يمنحها بعضا من الفرنكات (ج7 من د 14:39 إلى د 17:42)، فعلى قلة ما كانت تجنيه من هذا العمل، إلا أنه كان يساعدها نوعا ما في ابتياع الخبز لأبنائها.

يضاف إلى ذلك العمة "حسنة" التي اعتادت مساعدة "عيني" ببعض المعونات البسيطة التي يتيسر لها تقديمها كالخبز القديم أو الزائد عن الحاجة (ج12 من د 44:19 إلى د 47:55)، وبعض الجيران الذين يرافون بحالها ويتذكرونها بشيء من الخضر (ج4 من د 47:04 إلى د

49:20)، فضلا عن بنتهما: مريم وعبوشة" اللتين تساعدانها بتوضيب المنزل ومحاولة إعداد الطعام إن توفر، لتستطيع هي العمل على ماكينة الخياطة (ج12 من د 33:00 إلى د 34:16).

1-6- المعارض (L'opposant):

يعمل المعارض على "خلق جملة من العوائق المعرقلة لاتصال الذات بموضوع القيمة المرغوب فيه"،⁽¹⁶⁾ ولذلك لمن تكن مهمة "عيني" المتمثلة في الحصول على قوت يوم عائلتها بالأمر السهل، بل كانت صعبة جدا بالنظر للمعوقات التي كانت تعترض طريقها لتحول بينها وبين الوصول إلى موضوع القيمة (الطعام)، ومن أهم تلك المعوقات ضعف المستوى الاقتصادي الناتج عن الوجود الاستعماري الذي كان يقف في وجه الشعب الجزائري ويمنعه عن العمل تنفيذاً لسياسة التجويع التي طبقت آنذاك.

وقد عانت "عيني" كغيرها من أفراد الشعب من هذه المشكلة، ناهيك عن الجيران الذين كانوا يتذمرون من عملها بالخياطة نظرا لصوت الآلة المزعج، والذي كان يحول دونهم ودون الراحة والنوم منذ الصباح مروراً بالقيولة وصولاً إلى الليل، ما جعل أصواتهم تتعالى مطالبة إياها بإيقاف العمل (ج4 من د 42:01 إلى د 45:43).

انطلاقاً من هذا النموذج العاملي يمكن الوصول إلى المحاور الثلاثة الآتية:

أ- محور الرغبة/Axe de désir: أو المحور "الذي يربط بين الذات وموضوع القيمة"⁽¹⁷⁾ أي بين الفاعل "عيني" وموضوع القيمة (الطعام/الخبز)، حيث نجد أن الأمر الوحيد الذي كان مسيطراً على "عيني" هو الرغبة في توفير لقمة العيش لها ولأسرتها، ومن أجل ذلك كان كفاحها وسعيها، فلولا تلك الرغبة الجامحة في نفسها لاستسلمت للأمر الواقع، واقع الجوع والفقر، ولتركت نفسها وأبناءها فريسة لمخالب الظروف القاسية.

ب- محور الإيلاج/Axe de communication: من خلال أحداث الفيلم والنموذج العاملي المطروح، يتضح لنا توفر الزوج العلائقي الثاني، والمتمثل في "عنصر الربط بين المرسل والمرسل إليه"⁽¹⁸⁾ أي بين "عيني" الباعثة والمهمة بفكرة ضرورة الحصول على الطعام و"عيني" وأسررتها المستفيدين من تلك الفكرة، فهناك اتصال جلي بين الطرفين (المرسل والمرسل إليه) بعد تنفيذ الفاعل للفكرة، فهو الوسيط والرابط بينهما.

ج- محور الصراع/Axe de lutte: في ظل السعي إلى موضوع القيمة (توفير الخبز والطعام) تتكاثر الظروف وتتعارض، بين مساعد (البنتان، العمدة حسنة، الجيران...) ومعارض (الظروف الاستعمارية والجيران) فيتشكل ما يجمع بين المعيق والمساعد، ألا وهو الصراع، والذي يمثل المحور العلائقي الثالث.

2- البرنامج السردى (Programme narratif)

1-2- التحريك (Manipulation): بسبب الجوع تقرر الأم "عيني" (المرسل) من أجل توفير لقمة العيش (م.ق) لأبنائها ولها (المرسل إليه) (ج 7 من د 14:39 إلى د 17:42).

2-2- الكفاءة (Compétence): تتحدد الكفاءة من خلال جهات الفعل الأربعة "أعرف، يجب، أريد، أستطيع، حيث تحدد كيفية الفعل"،⁽¹⁹⁾ فهي تثبت كفاءة فاعل الحالة في تجسيده لعمليات التحويل التي تجعله متصلاً أو منفصلاً عن موضوع القيمة ويمكن استبيان ذلك فيما يلي:

* الرغبة / Vouloir faire (متوفرة): لأن الأم "عيني" راغبة في الوصول إلى موضوع القيمة ساعية إلى تحقيقه.

* الوجوب / Devoir faire (متوفر): فمسؤولية "عيني" تجاه أسرتها وأبنائها القصر تفرض عليها توفير الخبز ولقمة العيش لهم، فهي الكفيل الوحيد لهم بعد وفاة زوجها .

* القدرة / Pouvoir faire (متوفرة): ذلك أن "عيني" رغم صعوبة الظروف ومعاناتها الكبيرة تستطيع في أغلب الأحيان أن توفر لقمة العيش لأبنائها وإن كانت قليلة غير كافية، سواء من خلال عملها (ج 7 من د 14:39 إلى د 17:42) أو من مساعدات الجيران (ج 4 من د 47:55 إلى د 49:33).

* المعرفة / Savoir faire (متوفرة): ومرد ذلك أن الأم "عيني" تعرف طريقة الحصول على الخبز والطعام، وهي (العمل) ليل نهار، بعض الفرنكات التي تشتري بها الدقيق لتصيره خبزاً (ج 7 من د 14:39 إلى د 17:42)، أو بالاستفادة من معونات الغير كالجيران (ج 4 من د 47:55 إلى د 49:33).

2-3- الإنجاز (Performance): وفي هذه المحطة إما أن يصل الفاعل إلى موضوع قيمته، ويحقق اتصالاً به، أو يبقى على حالة الانفصال عنه، فهو "يتكون من ملفوظ فعل يتحكم في ملفوظ حالة ويحدده"،⁽²⁰⁾ التعبير عنه بالصيغة الآتية:

ف (ف₁) ← [(ف₂ ل.م.ق) ← (ف₂ م.ق)]

فقد كانت الفاعل "عيني" (فاعلة الحالة) في حالة انفصال عن موضوع القيمة (الخبز/الطعام) ثم انتقلت إلى حالة اتصال معه بفضل مجهوداتها وعملها الدائم على آلة الخياطة، وتفانها في تحقيق مطالب أفراد أسرتها.

وبذلك تم الانتقال من الملفوظ الفصل (أي الانفصال عن الموضوع) إلى الملفوظ الوصلي (أي الاتصال بموضوع القيمة) (ج 7 من د 16:22 إلى د 16:47) ليتحقق البرنامج السردى.

4-2- الجزاء (Sanction): يعرف الجزاء بأنه "كون قيمي يحكم على كون قيمي آخر"،⁽²¹⁾ وذلك بأن يصدر المرسل حكماً على إنجاز الفاعل بالرضا أو السخط أو غيرها، على سبيل الكلام أو

الإشارة أو الإيماء، وهو ما لم يتحقق في فيلم "الحريق"، لأن المرسل "عيني" لم تدلي بأي حكم أو قول دال لصالح الفاعل "عيني" أو ضده.

ثانيا- عمل المرأة:

بعد وفاة والد "عمر" لم يبق معيل للأسرة سوى الأم "عيني"، هذه الأخيرة التي لم تجد أمامها سبيلا سوى العمل الذي قد يمنحها بعض الفرنكات التي توفر لها لقمة العيش لأبنائها. لقد كانت "عيني" تعمل ليل نهار دون توقف كخياطة على آلة خياطة منزلية، تخطط بعض الجوارب وتجهز الأحذية ثم تحملها لتبيعها للتاجر الإسباني، الذي يمنحها مقابل جهدها نقودا لا تكفي لسد حاجات أسرتها، (ج7 من د 14:39 إلى د 17:42)، ولكنها ورغم ذلك تحرص على تقسيمها بالطريقة الصحيحة لتتمكن من شراء الدقيق والخبز الذي يهدئ صفيير أمعاء أبنائها (ج7 من د 28:19 إلى د 30:54).

إن عمل "عيني" يؤكد لنا معاناة المرأة في عهد الاستعمار ووقوفها جنبا إلى جنب مع زوجها لمواجهة الظروف الصعبة (ج7 من د 16:55 إلى د 17:00)، لكن العمل حينها كان رهينا للأعمال والحرف اليدوية الشاقة كالخياطة والنسيج، أما العمل خارج البيت وفي مجالات أخرى فلم يكن متاحا حتى للرجال.

ليس هذا فحسب، لقد كان عمل المرأة على اختلافه مذموما جالبا للنقد والاستياء الاجتماعي من الرجال وحتى من النساء أنفسهن، فكلما أدارت "عيني" عجلة آلة الخياطة اشتغلت نيران الحرب بينها وبين جاراتها اللواتي كن ينتقدن عملها بحجة أنه يفسد راحتهم ويمنعهم من النوم، وبالتالي وجب الامتناع عنه (من د 00:00 إلى د 00:00)، لكن "عيني" لم تكن تأبه لما يقولها غيرها، فجعل ما يهمها هو لقمة العيش وسد جوع أبنائها، أما الانتقادات والتدخلات فهي كقيلة بردها بسلطة لسانها وقوة ردودها (ج4 من د 42:01 إلى د 45:43).

إن عدم كفاية ما تجنيه "عيني" من آلة الخياطة، جعلها تفكر في مصدر دخل جديد، متناسية درجة خطورة هذا الدخل، فقد اقترحت عليها بعض النسوة العمل بالتهريب للحصول على أموال أكثر وبجهد أقل، ويبدو الأمر قد راقها ولقي قبولا عندها رغم خوف أبنائها وخاصة "عمر" عليها (ج9 من د 38:59 إلى د 40:58)، حيث أنه وعد نفسه بأن يمنعها من هذه المخاطرة مهما كلفه ذلك.

وبهذا أمكن القول إن المرأة في هذه الفترة لم تختار العمل حبا فيه ولا رغبة في إثبات الذات، بل نظرا للظروف الصعبة التي رمتها في ساحة الشغل وفرضت عليها مزاحمة الرجال لكسب قوت العيش، متحدية بذلك أعراف المجتمع وآراء الناس.

ثالثا- عمالة الأطفال:

لم تكن "عيني" الوحيدة التي تسعى لتدبير المال من أجل العيش، فـ"عمر" أيضا - وبطلب وإلحاح من أمه- ارتعى في أحضان الشارع بحثا عن أي عمل يمكن أن يتاح له، كمسح أحذية المارة، وحمل بضائع المعمرين (ج4 من د 22:29 إلى د 28:28) رغم ما كان يشعر به من إهانة وتعد على كرامته، فـ"عمر" الفقير الجائع يرى أن لا شيء يعلو على كرامته حتى وإن كان المال والطعام، لذلك نراه في المقطع السابق وهو يرفض قطعة الخبز التي قدمتها له خادمة الرجل الفرنسي بطلب وأمر من سيدها اعتزازا بنفسه وحفظا لها من الهوان والذل، وهو مؤشر لبداية وعيه بوضع الوطن ودناءة المستعمر، وإدراكه ضرورة التخلص منه بنيل الحرية والاستقلال واسترجاع السيادة.

إن ظاهرة عمالة الأطفال إبان العهد الفرنسي تنفي ادعاءات فرنسا بكونها دولة الأمن والسلام والحضارة، ذلك أنها هيأت الظروف لإسقاط حقوق الناس ودفعهم للمعاناة والألم والعذاب، وعلى رأسهم الأطفال، حارمة إياهم من عالمهم البسيط ومن حقوقهم في اللعب والاستقرار والراحة، دافعة لهم للدخول المبكر في عالم المسؤوليات والهموم.

رابعا- التكافل الاجتماعي:

رغم الظروف الصعبة التي تعيشها أسرة "دار سبيطار"، إلا أنهم لا يتوانون في مساعدة بعضهم البعض وتقديم يد المساعدة في كافة الأمور، خاصة إذا تعلق الأمر بالطعام؛ لذلك نرى الجارة بعد أن صعدت إلى "عيني" لتطلب منها إيقاف آلة الخياطة استجابة لأوامر زوجها، ترى حالتها فتعود إلى غرفتها لتصعد إليها من جديد، لكن هذه المرة بكمية من الخضر لتطهوها لأبنائها الذين تمكن منهم الجوع، ورغم ادعاء "عيني" الشبع تصر الجارة عليها فتقبلها وتشكرها، ثم تعود إلى غرفتها (ج4 من د 47:04 إلى د 49:20).

إن التفاتة كهذه تبرز القيم النبيلة التي كانت تلف المجتمع الجزائري رغم صعوبة أوضاعه، وكذا تمسكه بتعاليم دينه واقتدائه بسنة رسوله؛ فمثل هذه المبادئ الرفيعة تثبت الهوية الإسلامية للشعب الجزائري رغم سعي المستعمر لمحوها وإبطال مفعولها.

ليس هذا فقط، فالتكافل الاجتماعي لا يظهر في الأيام العادية فحسب، بل في الحالات والمناسبات الخاصة أيضا، لذلك نرى "عيني" وهي تستجيب لطلب العمة "حسنة" بمساعدتها في زفاف ابنتها بالتكفل بالمطبخ وحراسة قطع اللحم (ج 12 من د 40:10 إلى د 40:35)، فـ"عيني" رغم صعوبة ظروفها والجوع الذي تعانيه مع أبنائها إلا أنها أكثر الناس ثقة لحراسة الطعام المراد تقديمه للضيوف.

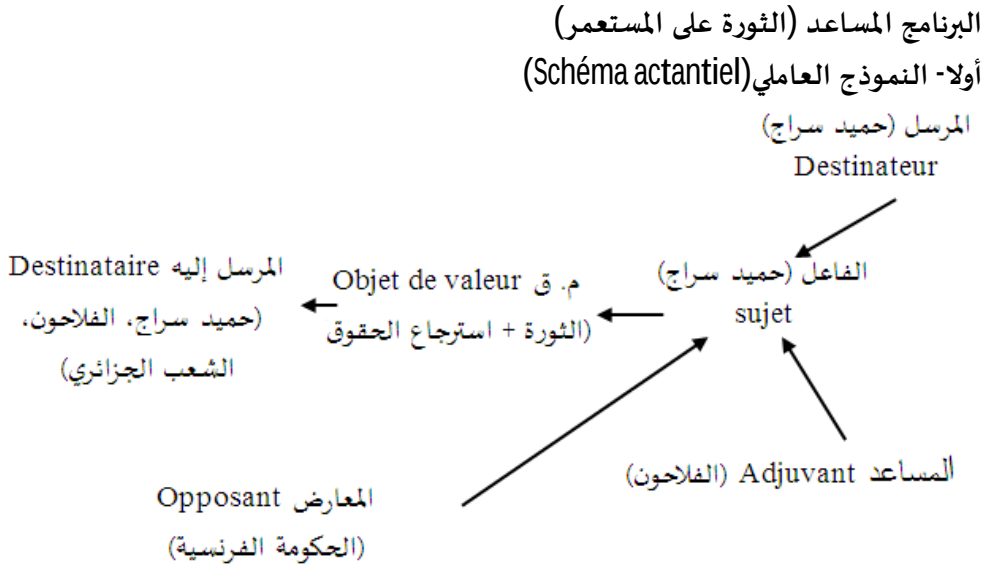
لم يقتصر التكافل والتضامن الاجتماعى على الكبار فحسب، ف "عمر" أيضا قدم مثلا يحتذى به في الإيثار والتفكير في الآخرين، من خلال إشفاقه على زميله الجائع في الصف وترك حصه يومه له من الخبز تسد جوعه وتهديئ أمعاءه، فكان يؤثره على نفسه ولو به خصاصة، لأنه شعر بالخوف والجوع نفسيهما اللذين شعر بهما هو، فقدم لصديقه ما يتمنى أن يقدمه له غيره (ج1 من د 06:38 إلى د 07:20).

وهذا يتأكد فشل المحاولات الفرنسية في إذابة الهوية والقيم الجزائرية اعتمادا على سياسة القهر والتجوع.

خامسا-الجهاد والنضال ضد المستعمر:

أشرنا إلى أن الفيلم يدور حول الحالة الاجتماعية للمجتمع الجزائري في ظل العهد الاستعماري، ولذلك فليس من الممكن أن لا نتطرق لموضوع الكفاح والنضال ضد المستعمر، والذي طرحه الفيلم من خلال شخصية "حميد سراج" الرجل المثقف الواعي الذي رفض الرضوخ للاستعمار فأخذ يقاومه ويشارك في العمليات المحاكاة ضده، إلى أن أصبح في قائمة المطلوبين من السلطات الفرنسية، ولذلك كانت "الدار الكبيرة" تعرف من حين إلى حين آخر مدهامات فجائية للإطاحة به (ج3 من د 04:59 إلى د 16:30)، تتسبب في إصابة السكان بحالة من الخوف والهلع والانقسام في وجهة النظر، بين من يراه بطلا يفعل ما لم يفعله غيره من رجال الدار، ومن يراه موترا للاستقرار في البيت طائش التصرفات (ج3 من د 16:30 إلى د 16:55). لكن الأمر المتفق عليه هو ضرورة انتهاء عهد الاستعمار واستعادة حرية البلاد.

وبذلك أمكن تناول فكرة الجهاد والنضال ضد المستعمر كموضوع قيمة لبرنامج مساعد يسعى "حميد سراج" إلى تحقيقه والوصول إليه، ما يستلزم محاولة تطبيق سيميائى السرد في جزئها السطحي وتحديد المكون السردى على الفيلم في هذه المرحلة.



1-1- المرسل (Destinateur):

وهو "حميد سراج" لأنه صاحب فكرة توعية الفلاحين بحقوقهم لاسترجاعها وضرورة وقوفهم في وجه المستعمر الذي يستغل قواهم مقابل فرنكات وقروش قليلة، في حين يظفر هو بالغنيمة الكبرى.

فمن هنا كان تفكير "حميد سراج" في ضرورة التأثير على هذه الطبقة الكادحة للخلاص من جهلها وسذاجتها واستعادة حقوقها كاملة، وهو ما يؤكد المقطع الآتي (ج3 من د 34:30 إلى 35:05)

2-1- الفاعل (Sujet):

وهو "حميد سراج" لأنه لم يوكل تنفيذ فكرة توعية الفلاحين لاسترجاع حقوقهم والوقوف في وجه المستعمر لغيره، بل أثار أن يكون هو نفسه مؤدي هذا الدور وفاعله، ففي البداية، كان يعمل بشكل سري مكنه من عدم الوقوع في أيدي رجال الشرطة الفرنسية (ج5 من د 34:30 إلى د 35:05)، لكنه جهر بدعوته لاحقاً، وأخذ يخطب في الفلاحين أمام الجميع، مطالباً إياهم برفض تلك الفرنكات القليلة التي لا تساوي شيئاً مقارنة بجهودهم وشقائهم، ومن ثمة وجب الرفع من تلك الأجور لتناسب احتياجاتهم (ج5 من د 37:36 إلى د 39:07).

3-1- موضوع القيمة (Objet de valeur):

وهو الثورة في وجه المستعمر واسترجاع الحقوق، لأن "حميد سراج" الفاعل الذي يحرض الفلاحين على عدم الاستسلام لسياسة المستعمر المستبد بالطبقة الكادحة والأكل لحقوقها، ومن ثمة فالهدف وموضوع القيمة المراد الوصول إليه هو نفذ الغبار عن أولئك

البسطاء، باسترجاع مستحقاتهم التي لن تعود بشكل حتمي إلا بالثورة الطارئة لذلك المشتغل، فيصبح الشعب والفلاحون أسيادا لا عبيدا لغيرهم، وهو ما يؤكد المقطع الآتي (ج5 من د 37:36 إلى د 39:07).

1-4-المُرسل إليه Destinataire:

وهو "حميد سراج" و"الفلاحون" و"الشعب الجزائري" بشكل عام، لأن الوقوف في وجه المستعمر والثورة ضده سيعود بأكليهما على الجميع دون استثناء، فيستفيد "حميد سراج" تحقيق فكرته وهدفه المتمثل في توعية الفلاحين وتحسينهم بأهمية دفاعهم عن حقوقهم ووقوفهم ضد المستعمر، والفلاحون برفع مستحقاتهم وأجورهم وتحولهم من مجرد عمال بيوميات إلى موظفين بأجور شهرية ثم أصحاب أملاك في النهاية.

أما الشعب الجزائري ككل، فيستفيد تخلصه من خوفه، وإيمانه بنفسه وتحقيق أمله بالوقوف في وجه عدوه وطرده واستعادة أرضه؛ وهو ما أكدته المقطع السابق.

1-5-المساعد Adjuvant:

وهم "الفلاحون"، ف"حميد سراج" لن يتمكن من تحقيق التمرد والوقوف في وجه المستعمر بمفرده، بل لابد له من معين وداعم، ولن يجد أفضل من الفلاحين الذين شحهم استغلالهم واستعبادهم بطاقة هائلة من شأنها أن تغير الأحوال وتقلب الموازين. ومن أجل ذلك كان "حميد سراج" (الفاعل) يخطب فيهم ويثير حماسهم ليوحد الرؤى والجهود ليقفوا إلى جانبه لتحقيق موضوع القيمة الذي كان يسعى للوصول إليه (المقطع السابق).

1-6-المعارض Opposant:

وهو الحكومة الفرنسية، التي كانت تريد إعاقة الفاعل "حميد سراج" عن تحقيق موضوع القيمة "توعية الفلاحين لاسترجاع الحقوق والتمرد على المستعمر"، وذلك من خلال سعيها لإحباط محاولات "حميد" والقبض عليه مرارا وتكرارا، لأنها رأت في وجوده وأفكاره مهددا لوجودها وسياستها، ولا حل لذلك سوى اعتقاله وزجه في السجون. ولهذا تكررت زيارة رجال الشرطة لـ"دار سبيطار" سائلين عنه وعن مخبئه (ج3 من د 04:59 إلى د 16:30) عليهم يستطيعون حبسه أو حتى قتله فيموت وتموت معه أفكاره.

انطلاقا من الأدوار العاملة الواردة في النموذج العاملي المساعد نصل إلى المحاور الآتية:

أ- محور الرغبة/ (فا←م.ق)/Axe de désir: ويتشكل برغبة الفاعل "حميد سراج" في الوصول إلى موضوع القيمة (استرجاع الحقوق والثورة على المستعمر).

وقد كانت هذه الرغبة هي ما يحرك -بشكل عام- وتر أفعال وتصرفات الفاعل وتجعله ثائرا وغاضبا ومقاوما راغبا في التغيير بإقامة الثورة.

ب- محور الاتصال/Axe de communication (م ← م. إليه): فما بين المرسل "حميد سراج" والمرسل إليه "حميد سراج، الفلاحون والشعب عامة" اتصال وثيق، طالما أن فكرة المرسل وما سينتج عنها من سعي الفاعل "حميد" لتحقيق موضوع القيمة، سيعود بالفائدة على الجميع.

ج- محور الصراع/Axe de lutte (المساعد ← المعارض): في الوقت الذي يدعم فيه الفلاحون "حميد سراج" للوصول إلى موضوع القيمة (استرجاع الحقوق + الثورة)، يقف المستعمر الفرنسي في وجه ذلك معارضا ما يقوم به "حميد سراج" وساعيا إلى إبطاله من خلال محاولات عديدة للقبض عليه وحتى اغتياله. ومن هنا يبدو تعارض المصالح بين المساعد (الفلاحون) والمعيق (السلطة الاستعمارية) فينشأ بينهما الصراع.

2- البرنامج السردى Programme narratif:

1-2- التحريك/Manipulation: بسبب الظلم والاضطهاد يقرر "حميد سراج" (المرسل) أن يقف (الفاعل) في وجه الاستعمار بإقامة ثورة تهدف إلى استرجاع الحقوق (م.ق) وردّها للفلاحين والشعب (مرسل إليه).

2-2- الكفاءة/Compétence: ويمكن التطرق إليها بدراسة جهات الفعل الأربعة:

* الرغبة/Vouloir faire (متوفرة): ذلك أن "حميد سراج" (الفاعل) راغب في الوقوف في وجه الاستعمار والثورة عليه لاسترجاع حقوق الفلاحين خاصة والشعب عامة.

* الوجوب/Devoir faire (متوفر): فمن الواجب على "حميد سراج" (الفاعل)، كما هو من واجب كل جزائري في فترة الاستعمار أن يقف في وجه العدو لردّ اعتباره وحقه وأرضه، وإلا فستبقى الحال على ما هي عليه من استغلال ونهب واستعباد.

* المعرفة/Savoir faire (متوفرة): لأن "حميد سراج" كان يعرف أن الثورة واسترجاع الحق لا يكون بمفرده، ولكن بتلاحم صفوف المظلومين والعمال البسطاء من الفلاحين وغيرهم، فالغضب المخزن في نفوس هؤلاء هو الشحنة الإيجابية التي من شأنها أن تحقق الهدف المرجو، إلا أن الفاعل "حميد سراج" كان على معرفة بالسبل المؤدية إلى موضوع القيمة (الثورة واسترجاع الحقوق).

* القدرة (غير متوفرة): فعلى الرغم من أن الفيلم قد أبان عن تمكن "حميد سراج" من إقناع الفلاحين بالثورة والوقوف في وجه المستعمر، إلا أنه لم يبين إن كانت الحقوق المادية قد استرجعت أم لا. ومن هنا أسقط عنصر (القدرة) لأن الفاعل "حميد سراج" لم يقدر على ردّ حقوق الفلاحين.

3-2- الإنجاز (Performance): ويعبر عنه بالصيغة الآتية:

ف (فا₁) ← [(فا₂ م.ق) ← (فا₂ م.ق)]

فقد كان الفاعل "حميد سراج" في حالة انفصال عن موضوع القيمة (استرجاع حقوق الفلاحين). وبقي على الحالة نفسها؛ أي أنه لم يستطع أن يحقق اتصالاً مع موضوع القيمة. فعلى الرغم من تمكنه من إشعال العصيان في صفوف الفلاحين وتوعيتهم بأهمية الوقوف في وجه المستعمر، إلا أن الفيلم لم يرنا أن الحقوق استردت، فقد اكتفى بنقل أجواء التحريض وخطاب "حميد" للفلاحين، وبهذا أمكن القول أن البرنامج السردى لم يتحقق.

4-2- الجزاء (Sanction): وهو غير متوفر أيضاً، لأن المرسل "حميد سراج" لم يصدر أي حكم أو تقييم للفاعل بعد عدم تحقيقه لموضوع القيمة، فلم نجد لا كلمة دالة على ذلك، ولا حتى إيماءة أو ابتسامة أو سخط أو غيرها.

خاتمة:

عموماً، ومن خلال دراستنا لأهم أشكال الخطاب الاجتماعى في السلسلة الفيلمية "الحريق"، يمكننا الوصول إلى عدد من النتائج نذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر:

- 1/ إذا كان الالتزام ظاهرة نقدية سيطرت على النصوص الأدبية الإبداعية، فإن هذه الظاهرة توسعت لتبلغ الأعمال السينمائية التي كانت مرآة عاكسة للظروف المختلفة التي عاشتها الجزائر أثناء الاستعمار الفرنسى.
- 2/ تعدد القضايا الاجتماعية التي عالجتها السينما الجزائرية واختلافها في كل مرحلة مرت بها، وإحرازها درجة عالية من المصادقية في نقل الواقع، إذ لم تصور الوضع بشكل مثالي، بل قدمته بأبعاده المختلفة سلبي وإيجاباً.
- 3/ تناسب المقاربة السيميائية مع الدراسة السينمائية نظراً لقيام هذه الأخيرة على خاصية السرد، وبشكل خاص في ظل وجود أعمال سينمائية مستوحاة من الأدب الروائي والقصصي.
- 4/ تعدد المكونات السردية في السينما الجزائرية بتعدد موضوعاتها والقصص التي تتضمنها ما يجعل المنهج السيميائي فعالاً لدراسة الأفلام السينمائية.
- 5/ نجاح السينما الجزائرية في نقل المعاناة الجزائرية فترة الاستعمار والتأريخ لجرائم هذا الأخير حتى لا ننسى مهما مضى عليها من زمان.
- 6/ دور السينما في إعطاء رواية "الدار الكبيرة" و"الحريق" بعداً جديداً زادها شهرة وسهل دخولها إلى المنازل وخطاب مختلف للشرائح العمرية والثقافية، وذلك من خلال المؤثرات الصوتية والمرئية المعتمدة فيها.

- وهو ما يغري بدراسة أفلام سينمائية جزائرية أخرى لزيادة رصيد شهرة السينما الجزائرية والسماح بإخراجها من النطاق المحلي إلى العربي وحتى العالمي.
- قائمة المصادر والمراجع:
- 1- أحمد يحياوي، السينما وحرب التحرير، تر: مسعود نجاح، منشورات الشهاب، الجزائر، 2014.
 - 2- بغداد أحمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية، منشورات ليجوند، الجزائر، 2011.
 - 3- جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، 1982.
 - 4- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي إنجليزي، دار الحكمة، الجزائر، 2002.
 - 5- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، 2001.
 - 6- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1994.
 - 7- سعيد بوعيطه، المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية غريماس أنموذجا، مجلة سمات، البحرين، عدد ماي 2013.
 - 8- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي -مقاربة، مطبعة ومكتبة الأمنية، الرباط، المغرب، ط1، 1999.
 - 9- كريمة منصور، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2012-2013.
 - 10- كمال أونيس، النموذج العاملي في رواية مذنبون لون مهم في كي للحبيب السائي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2012-2013.
 - 11- محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى: نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، ط1، 1993.
 - 12- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2008.
 - 13- نور الدين عبد الواحد حادو، الخطاب السينمائي الجزائري -مقاربة سيميائية لفيلم خارج عن القانون لرشيد بوشارب، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة بن بلة، وهران، الجزائر، 2015-2016.
 - 14- AchourCheurfi, Dictionnaire du cinéma algérien et des films étrangers sur l'Algérie, réalisateur, comédiens, films, Casbah édition, Alger, 2013.

الهوامش

- 1- كريمة منصور، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2012-2013، ص 26-27.
- 2- جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، 1982، ص 217.
- 3- بغداد أحمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية، منشورات ليجوند، الجزائر، 2011، ص 67.
- 4- نور الدين عبد الواحد حادو، الخطاب السينمائي الجزائري -مقاربة سيميائية لفيلم خارج عن القانون لرشيد بوشارب، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة بن بلة، وهران، الجزائر، 2015-2016، ص 72.
- 5- أحمد يحيوي، السينما وحرب التحرير، تر: مسعود نجاح، منشورات الشهاب، الجزائر، 2014، ص 52.
- 6- نور الدين عبد الواحد حادو، المرجع السابق، ص 73.
- 7- المرجع نفسه، ص 73.
- 8- المرجع نفسه، ص 74.
- 9- المرجع نفسه، ص 74.
- 10- ينظر: كريمة منصور، المرجع السابق، ص 46-47.
- 11- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي -مقاربة، مطبعة ومكتبة الأمنية، الرباط، المغرب، ط 1، 1999، ص 45.
- 12- كمال أونيس، النموذج العاملي في رواية مذنبون لون مهم في كي للحبيب السانجي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2012-2013، ص 44.
- 13- سعيد بوعيط، المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية غريماس أنموذجا، مجلة سمات، البحرين، عدد ماي 2013، ص 54.
- 14- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط 1، 2008، ص 51-52.
- 15- المرجع نفسه، ص 52.
- 16- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، 2001، ص 77.
- 17- المرجع نفسه، ص 77.
- 18- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي إنجليزي، دار الحكمة، الجزائر، 2002، ص 111.
- 19- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1994، ص 64.
- 20- محمد الناصر العجيجي، في الخطاب السردى: نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، ط 1، 1993، ص 53.
- 21- AchourCheurfi, Dictionnaire du cinéma algérien et des films étrangers sur l'Algérie, réalisateur, comédiens, films, Casbah édition, Alger, 2013.