وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة الدكتور مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

تخرج لنيل شهادة ماستر موسومة ب:

الديكور السينمائي بإعتباره اداة بتجسيد الهوية الثقافية ..دراسة في جمالية الفضاء المحلي

اعداد الطالب:

قاسمي برزوق

إشراف الأستاذ:

مشري فاطمة الزهراء

الأستاذ		مشرفا
الأستاذ		رئيسا
الأستاذ		مناقشا
الموسم الجامعي		
2025 - 2026م / 1446 - 1447هـ		

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير والامتنان إلى الأستاذة المشرفة مشري فاطمة الزهراء، التي لم تبخل عليّ بتوجيهاتها القيّمة ونصائحها السديدة، وكانت خير سندٍ علمي وأكاديمي خلال إنجاز هذا العمل. فقد أحاطتني بعنايتها العلمية، وأفادتني بخبرتها الواسعة، فجزاها الله عني خير الجزاء.

كما أتوجه بجزيل الشكر والعرفان إلى قسم الفنون بكل أساتذته وإدارته، على ما قدموه من دعم علمي وتكوين أكاديمي رفيع المستوى، وعلى جهودهم في تهيئة الظروف المناسبة للتحصيل العلمي، وتشجيع الطلبة على البحث والإبداع.

إن ما لمسته من اهتمام ومرافقة طيلة مساري الدراسي كان له الأثر الكبير في إنجاز هذا العمل. وإلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في إتمام هذا البحث، أقدم خالص شكري وامتناني.

اهداء

إلى روح والديَّ الطاهرين، رحمهما الله رحمةً واسعة وأسكنهما فسيح جناته، وجعل ما قدماه من تربيةٍ ودعاء نورًا في دربي ورفعةً في ميزاني.

إلى زوجتي الغالية، سندي في هذه الحياة، التي وقفت إلى جانبي بالصبر والدعم والمحبة، فكانت خير عونٍ لي في مسيرتي.

إلى أبنائي الأعزاء، فلذات كبدي، الذين هم مصدر أملي ومستقبلي، أسأل الله أن يحفظهم ويجعلهم قرة عينٍ لي. وإلى صديقي العزيز أسامة حميدات، الذي لم يبخل عليّ بالدعم والمساندة وكان خير رفيق في درب العلم والحياة. إليكم جميعًا

أهدي هذا العمل المتواضع، وفاءً وعرفانًا بالجميل.

مقـــــــــدمة

–مقدمة

يعتبر الديكور السينمائي أحد العناصر الأساسية في بناء الصورة الفيلمية، إذ لا يقتصر دوره على كونه خلفية جمالية للأحداث، بل يتجاوز ذلك ليصبح عنصرًا دلاليًا يساهم في تشكيل المعنى وتعزيز السرد البصري داخل الفيلم. فالديكور، بما يحمله من تفاصيل بصرية وفضاءات مكانية، يعكس رؤية المخرج ويُجسّد الهوية الثقافية والاجتماعية للعمل السينمائي.

ومع تطور السينما عالميًا، أصبح الاهتمام بالديكور جزءًا من الصناعة السينمائية الحديثة، حيث يساهم في خلق عوالم بصرية متكاملة تؤثر في إدراك المشاهد وتفاعله مع العمل الفني. وفي السينما الجزائرية على وجه الخصوص، ارتبط الديكور بالسياق التاريخي والثقافي للبلاد، مما جعله وسيلة للتعبير عن الواقع الاجتماعي والهوية الوطنية. ومن هنا تبرز أهمية دراسة الديكور السينمائي بوصفه عنصرًا فنيًا وثقافيًا في آن واحد، خاصة من حيث تطوره ووظائفه في بناء الهوية البصرية داخل الفيلم.

الإشكالية:

إلى أي مدى يساهم الديكور السينمائي في بناء الهوية الثقافية والبصرية للفيلم، وما خصوصيات تطوره في السينما الجزائرية مقارنة بالسينما العالمية؟

الأسئلة الفرعية:

ما المقصود بالديكور السينمائي وما هي عناصره وأنواعه؟

ما هي وظائف الديكور في الفيلم السينمائي؟ كيف تطور الديكور السينمائي في السينما العالمية؟

ما خصوصية نشأة وتطور السينما الجزائرية؟

كيف تجلّى الديكور في الفيلم الجزائري ودوره في التعبير عن الهوية الثقافية؟

– شرح الخطة:

تتناول هذه الدراسة موضوع الديكور السينمائي ودوره في بناء الهوية الثقافية والبصرية، وذلك من خلال فصلين رئيسيين. يركز الفصل الأول على الإطار النظري للديكور السينمائي، حيث يبدأ بتحديد مفهوم الديكور وتعريفه في الفنون البصرية والسينما، مع توضيح الفرق بين الديكور الواقعي والديكور الخيالي، ثم يستعرض العناصر الأساسية المكونة له وأنواعه المختلفة. كما يتناول أهمية الديكور في تشكيل الهوية البصرية للفيلم ووظائفه الفنية والجمالية والدلالية داخل العمل السينمائي. وينتقل بعد ذلك إلى دراسة تاريخ الديكور السينمائي في السينما العالمية، من خلال تتبع تطوره في مرحلة الأفلام الصامتة التي اعتمدت على التعبير البصري المكثف، مع تقديم أمثلة من السينما الأوروبية والأمريكية، وصولاً إلى مرحلة السينما الناطقة وما شهدته من تطورات تقنية وفنية أثرت في تصميم الفضاءات السينمائية.

أما الفصل الثاني فيعالج الديكور السينمائي في السياق الجزائري وعلاقته بالفضاء المحلي، حيث يتناول في مبحثه الأول نشأة وتطور السينما الجزائرية، بدايةً من الأفلام الوطنية الأولى وتأثير المرحلة الاستعمارية في تشكيل المضامين والفضاءات السينمائية، ثم يتطرق إلى مراحل تطور السينما الجزائرية بعد الاستقلال. ويخصص المبحث الثاني لدراسة تاريخ الديكور في السينما الجزائرية وتطوره عبر مختلف المراحل، مع إبراز خصوصياته الفنية والثقافية، وتحليل حضوره في الفيلم الجزائري بوصفه عنصراً يعكس البيئة المحلية والهوية الوطنية، قبل أن تُختتم الدراسة بخاتمة تتضمن أهم النتائج والاستنتاجات المتوصل إليها.

.

– الدراسات السابقة:

من أهم الدراسات التي تناولت الموضوع، نجد دراسة رشيدة بن سعيد حول الأساليب المعاصرة في السينما الجزائرية: الفيلم الثوري أنموذجًا.

كما اعتمدت الدراسة على رسالة براءة إبراهيم راشد الشديفات بعنوان دور التصميم الجرافيكي في تطوير الهوية البصرية لقناة التلفزيون الأردني.

-صعوبات البحث:

واجهت هذه الدراسة بعض الصعوبات، من أبرزها قلة المراجع المتخصصة التي تعالج موضوع الديكور السينمائي بشكل مباشر، خاصة في السياق الجزائري، إضافة إلى صعوبة الحصول على نماذج تحليلية كافية لأفلام جزائرية من زاوية الديكور، وكذلك ضيق الوقت المخصص لإنجاز هذا البحث، مما استدعى جهدًا أكبر في جمع المادة العلمية وتنظيمها.

الفصل الأول: الديكور السينمائي وأهميته في بناء الهوية الثقافية

المبحث الأول: ماهية الديكور السينمائي

1- تعريف الديكور

المفهوم العام للديكور في الفنون البصرية والسينما

الفرق بين الديكور الواقعي والخيالي

2- العناصر الأساسية للديكور

3- أنواع الديكور السينمائي

4-أهمية الديكور ودوره في بناء الهوية البصرية

6-وظائف الديكور في الفيلم السينمائي

المبحث الثاني: تاريخ الديكور السينمائي في السينما العالمية

1. الديكور في الأفلام الصامتة

أسلوب التعبير البصري قبل ظهور الصوت

أمثلة من هوليود وأوروبا

2. السينما الناطقة

تمهيد

يعدّ الديكور السينمائي أحد المكوّنات الأساسية في بناء الصورة الفيلمية، لما له من دور محوري في تشكيل الفضاء البصري وإضفاء المعنى على الحدث الدرامي. فهو لا يقتصر على كونه إطارًا ماديًا تتحرك داخله الشخصيات، بل يتجاوز ذلك ليصبح لغة تعبيرية قائمة بذاتها، تحمل دلالات جمالية ونفسية واجتماعية تسهم في توجيه إدراك المتلقي وفهمه للعالم المصوَّر.

ومن هنا تبرز أهمية دراسة ماهية الديكور السينمائي بوصفه عنصرًا بنيويًا فاعلًا في الخطاب الفيلمي. وقد ارتبط مفهوم الديكور تاريخيًا بالفنون الأدائية، لا سيما المسرح، حيث شكّل الفضاء المسرحي ركيزة أساسية في تجسيد الفعل الدرامي.

ومع تطور السينما واستقلال لغتها البصرية، انتقل الديكور من وظيفته التقليدية بوصفه خلفية للمشهد إلى عنصر درامي متكامل، يشارك في بناء السرد، وتكثيف المعنى، وتعميق الأثر الجمالي. وبذلك أصبح الديكور في السينما امتدادًا واعيًا للتجربة المسرحية، مع اختلاف الوسائط والتقنيات وآليات التلقي.

كما تتنوع أنماط الديكور السينمائي بين الواقعي والخيالي، وبين الكلاسيكي والحديث، وفقًا لمتطلبات النص ورؤية المخرج. ويعكس هذا التنوع قدرة الديكور على التكيّف مع مختلف الأجناس السينمائية، من الأفلام الاجتماعية والتاريخية إلى أعمال الفانتازيا والخيال العلمي، حيث يتحول الفضاء إلى أداة دلالية تكشف عن الزمن، والمكان، والهوية، والحالة النفسية للشخصيات.

المبحث الأول: ماهية الديكور السينمائي

1- تعريف الديكور

-المفهوم العام للديكور في الفنون البصرية والسينما:

"الديكور في السينما هو العنصر الفني والمرئي الذي يمثل البيئة المكانية والزمنية للأحداث الدرامية، ويعمل كخلفية تفاعلية متكاملة تتفاعل معها الشخصيات وحركة السرد. لا يقتصر دوره على مجرد تزيين المشهد، بل يمتد ليكون أداة فنية قادرة على توجيه انتباه المشاهد، وتوضيح السياق الاجتماعي والنفسي للأحداث، وكشف طبيعة الشخصيات وعلاقاتها ببعضها البعض". يمكن أن يكون الديكور داخليًا، مثل غرف المنازل أو المكاتب، أو خارجيًا، مثل الشوارع والساحات والطبيعة، ويجب أن يتناسب مع طبيعة الحدث الدرامي ومتطلبات النص السينمائي، ويقوم المخرج بتوظيف الديكور ضمن منظومة العناصر التقنية الأخرى—كالإضاءة، الزوايا التصويرية، الألوان، والموسيقى—لخلق تجربة بصرية متكاملة تعزز الخط العام للفعل الدرامي. من خلال هذا التوظيف، يصبح الديكور جزءًا فاعلًا من الحدث، حيث يسهم في بناء تتابعات الأحداث، وإبراز ذروة التوتر الدرامي، وإيصال الفكرة الرئيسة التي وضعها الكاتب في مخيلته[1].

"كما يساعد الديكور على تحقيق الواقعية المطلوبة لإقناع المتفرج، وفي أحيان كثيرة قد تتطلب هذه الواقعية بعض المبالغة الفنية لإحداث أثر أكبر في المشاهد. بذلك، يُنظر إلى الديكور في السينما ليس فقط كخلفية مكانية، بل كعنصر أساسي في بناء العالم الدرامي، يساهم في تكوين تجربة حسية ونفسية متكاملة، ويعكس القيم والدلالات الفنية للعمل السينمائي، ويجعل المشاهد جزءًا من الفعل الدرامي نفسه".[2]

[1] على زيد منهل، جماليات الديكور، كلية الفنون الجميلة، جامعة ديالي، ص1.

[2] على زيد منهل، المرجع نفسه، ص2.

-الفرق بين الديكور الواقعي والخيالي:

"الديكور المسرحي يمثل عنصراً بصرياً أساسياً في أي عرض مسرحي، إذ يساهم في تشكيل الفراغ المسرحي وتوجيه إدراك المشاهد للأحداث والشخصيات. وفي هذا السياق، ينقسم الديكور إلى نوعين رئيسيين: الديكور الواقعي والديكور الخيالي. الديكور الواقعي يهدف إلى محاكاة البيئة الحقيقية التي تدور فيها أحداث المسرحية، ويعتمد على عناصر مألوفة للجمهور مثل الأثاث، المنازل، الشوارع، أو المكاتب، بحيث يشعر المشاهد بأن المشهد يمكن أن يحدث بالفعل في الواقع". يتميز هذا النوع بالدقة في التفاصيل والألوان والمواد المستخدمة، وهو يخدم الغرض الدرامي المرتبط بالحياة اليومية للشخصيات، ويعكس الحالة النفسية والظروف الاجتماعية للمجتمع المسرحي الذي تدور فيه الأحداث. أما الديكور الخيالي فيبتعد عن حدود الواقع ويعتمد على الخيال، الرمزية، أو الأساطير في تكوين فضائه. فهو لا يقيد نفسه بالمناظر المألوفة أو القوانين الطبيعية، بل يسعى إلى خلق أجواء فنية تعبيرية خاصة، تعكس أبعاداً رمزية أو معنوية مرتبطة بالحدث أو بالشخصيات[1].

"يستخدم هذا النوع ألواناً زاهية، أشكالاً مبتكرة، وعناصر غير مألوفة لتقديم تجربة بصرية غير اعتيادية، وقد يوحي بالزمن أو المكان الخيالي أو حتى النفسي للشخصيات. ويكمن الفرق الأساسي بين النوعين في أن الديكور الواقعي يعتمد على محاكاة الواقع ليخلق إحساساً بالمصداقية، بينما يسعى الديكور الخيالي إلى إثارة خيال المشاهد واستثارة إحساسه الرمزي والجمالي، دون الالتزام بالحقائق الفيزيائية أو البيئية". لذلك، يمكن للمخرج أو مصمم الديكور أن يستخدم الواقعي لتقريب المشاهد من عالم المسرحية،

[1] هبة طه الصوفي، فن الديكور المسرحي، الخميس, 20 ديسمبر 2012 - 05:40.

https://14october.com/

أو الخيالي لتوسيع حدود الإدراك والتجربة الفنية، وأحياناً يمزج بينهما لإيصال الرسالة الدرامية بشكل أكثر تأثيراً وثراء بصري.[1]

2- العناصر الأساسية للديكور:

يمثل الديكور منظومة متكاملة من العناصر البصرية والوظيفية التي تتفاعل فيما بينها لتشكيل الفضاء وإكسابه دلالاته الجمالية والتعبيرية. ولا يتحقق هذا التكامل إلا من خلال حسن توظيف عناصره الأساسية وفق رؤية فنية واعية.

1- "الألوان تُعدّ الألوان من أكثر العناصر تأثيرًا في المتلقي، لما لها من قدرة على التأثير النفسي والبصري. فهي تسهم في خلق الانطباع الأول عن الفضاء، وتعمل على توجيه الإحساس بالراحة أو التوتر، بالاتساع أو الضيق. كما تلعب دورًا في تحقيق الوحدة البصرية بين أجزاء المكان، إذ يُراعى التناغم اللوني وعدم الانقطاع الحاد بين الغرف أو المشاهد". وتُستخدم الألوان الفاتحة لإعطاء إحساس بالاتساع والإنارة، بينما توظف الألوان الداكنة لإبراز العمق وإضفاء طابع من الجدية والرصانة. وفي السياق الدرامي أو السينوغرافي، تكتسب الألوان بعدًا دلاليًا يعبّر عن الحالة النفسية أو الزمن أو الصراع الدرامي.[2]

2- المواد تشكل المواد البنية الفيزيائية للديكور، وتحدد طابعه الجمالي والوظيفي في آن واحد. فاختيار الخشب يوحي بالدفء والطبيعة، في حين تعكس المعادن والزجاج الحداثة والقوة والبرودة. أما الأقمشة فتُضفي مرونة ونعومة على الفضاء، وتساهم في التحكم بالصوت والضوء. "ولا يقتصر دور المواد على الجانب الجمالي فحسب، بل يمتد إلى تحقيق المتانة والسلامة وسهولة الاستخدام، إضافة إلى دورها في التعبير الرمزي داخل الفضاء المسرحي أو السينمائي".

[1] هبة طه الصوفي، المرجع السابق.

[2] شريف محمد، معلومات عن فن الديكور – 8 عناصر للتصميم الناجح، يوليو 27, 2023، 11:45، مقال على موقع https://vrdecorations.com/

3- الإضاءة تُعد الإضاءة عنصرًا حاسمًا في إبراز جماليات الديكور وتحديد أبعاده. فهي التي تمنح الألوان قيمتها الحقيقية، وتُظهر الخامات وتفاصيلها، وتحدد مناطق الظل والنور داخل الفضاء. وتتنوع الإضاءة بين طبيعية وصناعية، مباشرة وغير مباشرة، وظيفية أو جمالية. وفي الديكور الدرامي، تتحول الإضاءة إلى أداة تعبيرية تسهم في خلق الجو النفسي، وتوجيه انتباه المتلقي، وتعميق البعد الدلالي للمشهد.

4- "الأثاث يمثل الأثاث عنصرًا محوريًا في تنظيم الفضاء واستعماله، إذ يجمع بين الجانب العملي والجمالي. ويُراعى في توزيعه تحقيق التوازن البصري وسهولة الحركة داخل المكان. كما أن اختيار شكل الأثاث وحجمه ولونه يعكس الطابع العام للتصميم، ويؤدي دورًا سرديًا في الفضاء الدرامي، حيث يمكن أن يدل على الوضع الاجتماعي للشخصيات أو الحقبة الزمنية التي تنتمي إليها"[1].

5- النمط والتصميم يحدد النمط الهوية الفنية للديكور، ويضبط العلاقة بين جميع عناصره. فاختيار نمط معين، كالتقليدي أو الحديث أو الصناعي أو الريفي، يفرض معايير خاصة في الألوان والمواد والأثاث والإضاءة.

6- "الإكسسوارات تُعد الإكسسوارات عناصر تكميلية لكنها ذات تأثير كبير في إبراز شخصية الفضاء. فهي تضفي اللمسة النهائية التي تمنح المكان خصوصيته وفرادته". وتشمل هذه العناصر السجاد، الستائر، اللوحات، التحف، والوسائد، والتي تُستخدم لتحقيق التوازن اللوني، وملء الفراغات البصرية، وتعزيز الطابع الجمالي والدلالي للديكور، خاصة في الفضاءات المسرحية والسينمائية.[2]

[1] شريف محمد، المرجع السابق.

[2] شريف محمد، المرجع نفسه.

3- أنواع الديكور السينمائي

-الديكور الكلاسيكي:

يرتكز الديكور الكلاسيكي على مبادئ التماثل، الفخامة، والالتزام بالقواعد الجمالية المستمدة من الطرز التاريخية الأوروبية.

يتميز باستخدام الأثاث الثقيل المصنوع من الأخشاب الطبيعية المنحوتة، والأقمشة الغنية بالنقوش، مع ألوان دافئة وراقية مثل البيج، البني، والذهبي. ويعكس هذا النمط الإحساس بالرصانة والاستقرار، ويُستخدم غالبًا في القصور والمنازل الواسعة ذات الطابع الرسمي.

الديكور الحديث (Modern):

يقوم الديكور الحديث على البساطة والوظيفية، مع اعتماد الخطوط المستقيمة والأشكال الهندسية الواضحة. تقل فيه الزخارف، ويُفضّل استخدام الألوان المحايدة كالأسود، الأبيض، والرمادي، إضافة إلى المواد الحديثة مثل الزجاج، المعدن، والخرسانة. ويهدف هذا النمط إلى تحقيق الانسجام البصري وسهولة الحركة، وهو شائع في الشقق الحضرية والمساحات المفتوحة.

الديكور البسيط (Minimalist): يُعد الديكور البسيط امتدادًا للفكر الحديث، لكنه أكثر تقشفًا من حيث العناصر المستخدمة. يقوم على مبدأ "القليل هو الأفضل"، حيث تُختار القطع بعناية وفق وظيفتها دون تكديس أو زينة زائدة.[1]

تعتمد ألوانه على الدرجات الهادئة والفاتحة، ويُركز على الإضاءة الطبيعية والمساحات الفارغة، مما يمنح إحساسًا بالهدوء والاتزان النفسي.

الديكور الريفي (Rustic):

يستمد الديكور الريفي ملامحه من الطبيعة والبيئة القروية، ويعتمد على المواد الخام مثل الخشب غير المصقول، الحجر، والأقمشة الطبيعية، تسود فيه الألوان الترابية والدافئة، ويمنح المكان إحساسًا بالبساطة والدفء والألفة. ويُستخدم هذا النمط لإبراز العلاقة بين الإنسان والطبيعة، خاصة في المنازل الريفية أو المساحات ذات الطابع التقليدي[2].

[1] الكيدرا، أنواع وتطبيقات الديكور الداخلي – شرح مبسّط، 2025/06/13، 12:45، مقال على موقع https://algedra.ae/ar/blog/meaning-and-types-of-decor

[2] الكيدرا، المرجع السابق.

الديكور الانتقائي (Eclectic):

يقوم الديكور الانتقائي على المزج المدروس بين أنماط مختلفة قديمة وحديثة، مع الحفاظ على الانسجام البصري، لا يلتزم بقواعد نمط واحد، بل يعتمد على الذوق والاختيار الواعي للألوان والمواد والأثاث، ويُعد هذا النمط تعبيرًا عن الشخصية الفردية، حيث يسمح بحرية الإبداع دون الوقوع في الفوضى الجمالي.[1]

4-أهمية الديكور ودوره في بناء الهوية البصرية:

(يلعب الديكور دورًا محوريًا في تعزيز الهوية البصرية للمؤسسات والشركات، إذ يعد امتدادًا مرئيًا للشعار والعناصر التصميمية الأخرى، ويترجم القيم والفلسفة التنظيمية إلى تجربة ملموسة للمستخدم أو العميل. فالديكور ليس مجرد ترتيب للأثاث أو اختيار للألوان، بل هو وسيلة لإبراز شخصية المؤسسة وتميزها في البيئة المحيطة، سواء كانت مكاتب، متاجر، معارض، أو حتى الفضاءات الرقمية الافتراضية التي تحاكي الواقع. من خلال الديكور يمكن توحيد عناصر الهوية البصرية مثل الألوان، الخطوط، الأنماط الزخرفية، والمواد المستخدمة، بما يعزز التماسك البصري ويخلق تجربة متسقة للمستخدم. علاوة على ذلك،

[1]الكيدرا، المرجع نفسه.

يسهم الديكور في توجيه الانطباع النفسي للمتلقي؛ فالألوان الدافئة قد تعكس الانفتاح والود، بينما الألوان الداكنة والقوية قد تنقل الجدية والمصداقية[1].

(كما أن استخدام عناصر زخرفية مرتبطة بثقافة المؤسسة أو المجتمع المحيط يعزز من الانتماء والارتباط العاطفي لدى العملاء والموظفين. كذلك، يمكن للديكور أن يسهم في تعزيز التفاعل والوظائف العملية، مثل تنظيم المساحات بطريقة تسهّل التنقل أو التركيز، وهو ما يعكس كفاءة المؤسسة وحرصها على راحة مستخدميها. بالتالي، يمكن القول إن الديكور يمثل لغة بصرية تكمل العناصر التقليدية للهوية البصرية مثل الشعار والخطوط والألوان، فهو يساهم في نقل القيم والمبادئ المؤسسية بطريقة ملموسة وحسية، ويجعل تجربة التفاعل مع المؤسسة متكاملة ومؤثرة، بحيث يبقى انطباعها في ذهن العملاء والموظفين ثابتًا وواضحًا. لذا فإن دمج الديكور في استراتيجية الهوية البصرية هو عامل أساسي لاستدامة صورة المؤسسة وتعزيز تميّزها في السوق).[2]

6-وظائف الديكور في الفيلم السينمائي:

(تتعدد وظائف الديكور في الفيلم السينمائي وتتجاوز حدود التزيين الشكلي إلى أدوار جمالية ودلالية وسردية عميقة، تجعله أحد الأعمدة الأساسية في بناء الخطاب الفيلمي. فالديكور يقوم أولاً بوظيفة تحديد الفضاء المكاني والزماني للأحداث، إذ يساهم في ترسيخ الإطار التاريخي والاجتماعي الذي تتحرك داخله الشخصيات، سواء كان ذلك فضاءً واقعياً، تاريخياً، متخيلاً أو رمزياً. ومن خلال طبيعة

[1] براءه إبراهيم راشد الشديفات، دور التصميم الجرافيكي في تطوير الهوية البصرية لقناة التلفزيون الأردني من أجل رفع درجة التفضيل لدى المشاهد الأردني، قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في التصميم الجرافيكي، جامعة الشرق الأوسط، 2019م، ص33.

[2] براءه إبراهيم راشد الشديفات، المرجع السابق، ص34.

المكان، ونوع المعمار، والأثاث، والألوان، يتمكن المتلقي من استيعاب الحقبة الزمنية والمناخ الثقافي دون الحاجة إلى شروحات لفظية).[1]

كما يؤدي الديكور وظيفة دلالية رمزية، إذ تتحول بعض الأمكنة إلى علامات بصرية مشحونة بالمعنى، تعكس حالات نفسية أو مواقف فكرية؛ فالأماكن الضيقة قد توحي بالاختناق والقهر، بينما الفضاءات المفتوحة قد ترمز إلى الحرية أو الضياع، وفق سياق السرد الفيلمي. ويضطلع الديكور كذلك بوظيفة تعريفية بالشخصيات، إذ يسبق ظهورها أحياناً في تقديم ملامحها الاجتماعية والنفسية، من خلال أماكن عيشها أو عملها، ونمط ترتيب الفضاء الذي تتحرك فيه. فالديكور يكشف عن المستوى الطبقي، والذوق، والعادات، وأنماط التفكير، ليصبح امتداداً بصرياً للشخصية ومرآةً لداخلها. إضافة إلى ذلك، يساهم الديكور في تعميق البعد الدرامي للأحداث، من خلال انسجامه مع تطور الحبكة، وتصاعد التوتر، وتحولات الصراع، حيث يتغير الفضاء بتغير الوضع الدرامي، فيدعم الإيقاع السردي ويكثف التأثير العاطفي في المتلقي.[2]

(ومن الوظائف الجوهرية للديكور أيضاً تعزيز الهوية البصرية للفيلم، إذ يمنحه خصوصيته الأسلوبية ويُسهم في خلق عالم بصري متماسك، يتكامل مع الإضاءة، وحركة الكاميرا، والأزياء، والمونتاج. فاختيارات الديكور ليست محايدة، بل تخضع لرؤية جمالية وفكرية يفرضها المخرج، مما يجعل الديكور جزءاً من لغته السينمائية وأسلوبه التعبيري. كما يؤدي الديكور وظيفة إيهامية تتمثل في إقناع المشاهد بواقعية

[1] الحساني أشرف،الديكور السينمائي... كل شيء عن "صناعة الإيهام"،الأربعاء 3 يناير 2024 13:32، مقال على موقع https://www.independentarabia.com/node/533576

[2] الحساني أشرف، المرجع السابق.

العالم المصوَّر أو بصدقية المتخيل السينمائي، وهو ما يعزز اندماجه في التجربة الفيلمية. وعليه، فإن الديكور في الفيلم السينمائي ليس عنصراً ثانوياً أو مكملاً، بل هو مكون بنيوي فاعل، يسهم في إنتاج المعنى، وتشكيل الجماليات، وبناء الصورة السينمائية في بعدها الفني والدلالي الشامل.)[1]

-المبحث الثاني: تاريخ الديكور السينمائي في السينما العالمية

1. الديكور في الأفلام الصامتة:

(ارتبط ميلاد السينما الصامتة بسياق علمي-تقني قبل أن يكون فنياً، إذ جاءت إرهاصاتها الأولى نتيجة انشغالات العلماء بتسجيل الحركة ودراسة الظواهر المتحركة، لا بدافع جمالي خالص. فقد تطورت آلة التصوير عبر مسار طويل بدأ مع إسهامات ابن الهيثم في علم البصريات، ثم تجارب نيوتن، وتواصلت مع محاولات علماء القرن التاسع عشر مثل جوزيف بلاطو وإديسون وغيرهم، إلى أن توّجت باختراع الإخوة لوميير لجهاز السينماتوغراف، وقد شكّل عرض 28 ديسمبر 1895 بباريس لحظة التأسيس التاريخي للسينما بوصفها فناً مستقلاً، رغم أن مخترعيها لم يدركوا في البداية طاقتها التعبيرية، ومع أفلام لوميير الوثائقية البسيطة، التي رصدت الحياة اليومية بلقطات قصيرة وزوايا ثابتة، وُضعت اللبنات الأولى للغة السينمائية، من لقطات وزوايا تصوير وحس واقعي، في مقابل الاتجاه الخيالي-المسرحي الذي مثّله جورج ميلييس). [2]

[1] المرجع نفسه.

[2] العابد عبد العزيز، محاضرات في السينما الصامتة، مطبوعة بيداغوجية موجهة لطلبة السنة الأولى دراسات سينمائية نظام ل م د)، 2022/2021، ص2.

وهكذا انطلقت السينما الصامتة من رحم العلم لتتحول سريعاً إلى فن جماهيري قادر على التعبير والتأثير، مؤسِّسة لمرحلة بدائية شكلاً، لكنها غنية بالبذور الجمالية والتقنية التي ستقود لاحقاً إلى تطور الفن السابع.[1]

يكتسي الديكور في الأفلام الصامتة أهمية مضاعفة مقارنة بالسينما الناطقة، لأنه كان أحد الوسائط الأساسية لتعويض غياب الحوار الصوتي، حيث تحمّل عبء التعبير الدلالي والنفسي إلى جانب التمثيل والحركة. فالفضاء الديكوري لم يكن مجرد خلفية محايدة للأحداث، بل أداة سردية فاعلة تسهم في توضيح الزمن والمكان، وتكشف عن الطبقة الاجتماعية للشخصيات، وتحدد طبيعة الصراع الدرامي، لذلك حرص رواد السينما الصامتة على بناء ديكورات ذات بعد رمزي واضح، تعتمد على التكوين الهندسي، وتضخيم العناصر البصرية، واستثمار الضوء والظل لإيصال المعنى وإثارة الانفعال لدى المتلقي، كما تميزت ديكورات السينما الصامتة بالميل إلى التعبير والتجريد، خاصة في التيارات الفنية مثل التعبيرية الألمانية، حيث تحوّل الديكور إلى انعكاس مباشر للحالة النفسية للشخصيات، كما في فيلم خزانة الدكتور كاليغاري، إذ جاءت الزوايا الحادة والفضاءات المشوهة لتجسيد القلق والاضطراب الداخلي.[2]

وفي المقابل، سعت أفلام أخرى، لاسيما التاريخية والملحمية، إلى بناء ديكورات ضخمة تحاكي الواقع وتمنح الصورة مصداقية بصرية، كما هو الحال في أفلام غريفيث أو تشابلن، حيث لعب الديكور دوراً محورياً في توجيه عين المشاهد وتنظيم الفعل الدرامي داخل الكادر، وهكذا يمكن القول إن الديكور

[1] العابد عبد العزيز، المرجع السابق، ص26.

[2] الحساني أشرف، المرجع السابق.

في الأفلام الصامتة شكّل لغة بصرية قائمة بذاتها، وأسّس لوعي مبكر بأهمية الفضاء السينمائي بوصفه عنصراً دلالياً وجمالياً لا غنى عنه في بناء الخطاب السينمائي.[1]

–أمثلة من هوليود وأوروبا:

شكّل الديكور في الأفلام الصامتة، سواء في هوليوود أو في أوروبا، أحد الأعمدة الأساسية لبناء المعنى السينمائي، إذ اضطلع بدور تعبيري وسردي يعوّض غياب الحوار المنطوق، ففي السينما الهوليوودية المبكرة، خاصة لدى مخرجين مثل ديفيد وورك غريفيث، اتجه الديكور نحو محاكاة الواقع التاريخي والاجتماعي، فكانت الفضاءات الداخلية والخارجية تُصمَّم بدقة لتعكس البيئة الطبقية والزمنية للشخصيات، كما في أفلامه الملحمية التي اعتمدت ديكورات واسعة ومنظمة تسهم في توجيه حركة الممثلين داخل الكادر وتعزيز الإيهام بالواقع، أما عند تشارلي تشابلن وباستر كيتون، فقد اتخذ الديكور طابعًا وظيفيًا—كوميديًا، إذ تحوّل الفضاء إلى عنصر فاعل في إنتاج الموقف الكوميدي، حيث تتداخل حركة الجسد مع الأشياء، ويصبح الديكور شريكًا في بناء الإيقاع البصري والتهكم الاجتماعي. في المقابل، تميّزت السينما الأوروبية الصامتة، ولا سيما التعبيرية الألمانية، بنزعة جمالية رمزية جعلت من الديكور أداةً نفسية وفلسفية.[2]

(ففي أفلام مثل خزانة الدكتور كاليغاري (1919)، لم يعد الديكور محاكاة للواقع، بل إعادة تشكيل له وفق منطق داخلي يعكس اضطراب الشخصيات وتشظّي العالم من حولها؛ فالمنازل المائلة، والطرق المتكسّرة، والظلال الحادة، كلها عناصر ديكورية تعبّر عن القلق والخوف والاغتراب. كما قدّمت

[1] المرجع نفسه.

[2] مؤسسة هنداوي، السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، 2025، 11:45، مقال على موقع https://www.hindawi.org/books/64051904/0.5/

السينما السوفيتية الصامتة ديكورًا يخدم الرؤية الأيديولوجية، حيث جاءت الفضاءات الصناعية والجماعية في أفلام آيزنشتاين وبودوفكين معبرة عن الصراع الطبقي والحركة الجماهيرية، وبهذا المعنى، فإن الديكور في السينما الصامتة، في هوليوود وأوروبا على السواء، لم يكن عنصرًا تزيينيًا، بل لغة بصرية قائمة بذاتها أسهمت في تشكيل هوية الفيلم وتوجيه دلالاته الجمالية والفكرية).[1]

2. السينما الناطقة:

تُعرَّف السينما الناطقة بأنها المرحلة التاريخية التي شهد فيها الفيلم السينمائي اندماج الصورة المتحركة مع الصوت المتزامن، سواء تمثّل هذا الصوت في الحوار المنطوق أو المؤثرات السمعية أو الموسيقى، بعد أن ظلّ الفيلم، طوال أكثر من ثلاثة عقود، يعتمد على الصورة الصامتة المصحوبة بموسيقى حية أو شروح مكتوبة. وقد مثّلت هذه المرحلة تحوّلًا نوعيًا في تاريخ السينما، إذ لم يعد الفيلم وسيطًا بصريًا فحسب، بل أصبح وسيلة تعبير سمعية-بصرية قادرة على محاكاة الواقع الإنساني بدرجة أعلى من الصدق والدقة، عبر تسجيل مظاهر الحياة اليومية كما تُرى وتُسمَع في آن واحد، وقد بدأ الانتقال الفعلي إلى السينما الناطقة في أواخر عشرينيات القرن العشرين، خاصة بعد النجاح الجماهيري لفيلم «مغني الجاز» (1927)، الذي أعلن عمليًا نهاية هيمنة السينما الصامتة وبداية عصر جديد، ومنذ ذلك الحين، تغيّرت البنية الجمالية والدرامية للفيلم؛ إذ أصبح الحوار عنصرًا بنائيًا في السرد، وأسهم الصوت في تعميق رسم

[1] مؤسسة هنداوي، المرجع السابق.

الشخصيات وتحديد ملامحها النفسية والاجتماعية، كما أتاح توظيف الموسيقى والمؤثرات الصوتية خلق أجواء درامية أكثر كثافة وتأثيرًا.[1]

وهكذا لم تعد الصورة وحدها مسؤولة عن إيصال المعنى، بل باتت تتكامل مع النص والصوت في بناء الخطاب السينمائي، وعلى هذا الأساس، تُعدّ السينما الناطقة التجسيد الأوضح لفكرة «الفن السابع»، لأنها توحّد في داخلها عدة فنون مستقلة: الأدب من خلال النص والسيناريو، والموسيقى عبر الصوت والإيقاع، والفنون التشكيلية والتصويرية عبر الصورة والتكوين البصري، وهذا التداخل فرض على صانع الفيلم امتلاك وعي لغوي وجمالي متعدد المستويات، بحيث يتقن لغات الصورة والصوت والكلمة معًا، ويُحسن تنسيقها في وحدة عضوية متماسكة، ومن ثمّ، فإن السينما الناطقة لم تكن مجرد تطور تقني بل تحوّلًا ثقافيًا وجماليًا عميقًا مهّد لظهور وسائل إعلامية لاحقة، وفي مقدمتها التلفزيون، الذي ورث هذا التكامل السمعي-البصري ووسّعه ليصبح أداة اتصال جماهيري واسعة الانتشار.[2]

3. الواقعية الإيطالية:

لم تكن الواقعية الإيطالية الجديدة مجرد مرحلة عابرة في تاريخ السينما، بل شكّلت منعطفًا حاسمًا أعاد تعريف وظيفة الفيلم ودوره الاجتماعي والإنساني. فقد وُلدت هذه السينما من رحم الدمار الذي خلّفته الحرب العالمية الثانية، وفي ظل انهيار البنى الاقتصادية والمؤسساتية للدولة الإيطالية، الأمر الذي دفع المخرجين إلى الخروج بالكاميرا إلى الشارع، وجعل الواقع ذاته مادةً أولية للخطاب السينمائي، لم يعد الهدف هو الإمتاع أو الهروب من الواقع كما في أفلام «الهواتف البيضاء»، بل مواجهة الحقيقة القاسية للمجتمع الإيطالي: الفقر، البطالة، التشرد، تفكك الأسرة، وضياع القيم بعد سقوط الفاشية. ولهذا اتسمت أفلام الواقعية الجديدة بنبرة إنسانية عميقة، تُعلي من شأن الإنسان البسيط وتجعله مركز السرد السينمائي، على المستوى الجمالي، أحدثت الواقعية الإيطالية قطيعة واضحة مع قواعد السينما

[1] ينظر:معسعس رياض، تقنيات الصحافة المسموعة والمرئية، 22-9-2020، ص 37.

[2] معسعس رياض، المرجع السابق، نفس الصفحة.

الكلاسيكية؛ فتم الاستغناء عن الإضاءة المصطنعة والديكورات الفخمة، واعتماد اللقطات الطويلة التي تحترم زمن الحدث الحقيقي، والكاميرا المحمولة التي تمنح الصورة طابعًا شبه تسجيلي.[1]

كما أسهم توظيف ممثلين غير محترفين في تعزيز مصداقية الأداء، بحيث بدا الفيلم أقرب إلى وثيقة اجتماعية نابضة بالحياة، أما على المستوى الفكري، فقد عبّرت هذه السينما عن موقف أخلاقي رافض للزيف والاستغلال، ومؤمن بقدرة الفن على كشف الظلم الاجتماعي وتحريض الوعي الجماعي، وبهذا المعنى، تجاوز تأثير الواقعية الإيطالية حدود إيطاليا، ليترك بصمته في سينمات عالمية لاحقة، مثل الواقعية الفرنسية الجديدة والسينما الإيرانية وسينما العالم الثالث، مؤكّدًا أن السينما يمكن أن تكون صوتًا للمقهورين ومرآة صادقة لتحولات المجتمع.[2]

4. تصميم الإنتاج السينمائي والفن التشكيلي:

(يمثل تصميم الإنتاج السينمائي المجال الذي يتجسّد فيه التفاعل العميق بين السينما والفن التشكيلي، إذ يقوم على توظيف مبادئ الرسم والتكوين واللون والضوء والكتلة والفراغ من أجل بناء عالم بصري متكامل يخدم الرؤية الدرامية للفيلم، فمصمم الإنتاج لا يكتفي بتهيئة الديكور أو اختيار الأزياء، بل يعمل بوصفه فنانًا تشكيليًا يترجم النص السينمائي إلى فضاء بصري محسوس، حيث تتحول الخطوط والألوان والمواد إلى علامات دلالية تعبّر عن الزمن والمكان والحالة النفسية والاجتماعية للشخصيات، ومن خلال هذا المنظور، تصبح الصورة السينمائية لوحة متحركة، تستند في جمالياتها إلى قوانين الفن التشكيلي

[1] المازني بلال، السينما الإيطالية، دوحة خالدة تنشر ظلالها على العالم، 2024/7/17، 04:27، مقال على موقع المازني https://www.aljazeera.net/doc/cinema/2020/1/23/

[2] المازني بلال، المرجع السابق.

من توازن وتباين وتناغم وإيقاع بصري، وقد أسهم تطور السينما في تعميق هذا الاندماج، خاصة مع انتقال تصميم الإنتاج من مجرد خلفيات مسرحية إلى بنية جمالية شاملة تتحكم في هوية الفيلم البصرية).[1]

(فاختيار الألوان، على سبيل المثال، لم يعد اعتباطيًا، بل أصبح وسيلة تعبير رمزية تحمل دلالات نفسية وفكرية، كما هو الحال في الأفلام التي تعتمد لوحات لونية محددة لتعكس الكآبة أو الحلم أو العنف أو الحنين، كما أن توزيع الكتل داخل الكادر، واستعمال العمق والمنظور والإكسسوارات، والملابس، كلها عناصر تستلهم تقنيات الفنون التشكيلية وتعيد صياغتها ضمن سياق سردي متحرك، وبهذا المعنى، فإن تصميم الإنتاج يُعد الجسر الذي عبر من خلاله الفن التشكيلي إلى السينما، محولًا الصورة من مجرد تسجيل للواقع إلى بناء جمالي واعٍ، يجعل من الفيلم عملاً فنيًا متكاملًا تتضافر فيه الرؤية التشكيلية مع السرد السينمائي في وحدة عضوية واحدة).[2]

5. الديكور في هوليود:

(يُعدّ الديكور في سينما هوليوود أحد أبرز العناصر الجمالية التي أسهمت في ترسيخ هوية الصورة السينمائية وصناعة الإبهار البصري، إذ يقوم على فلسفة تجمع بين الفخامة والتنظيم والدقة التقنية. فقد ارتبط الأسلوب الهوليوودي، ولا سيما في نمط Glam Hollywood، بفكرة البريق والترف المدروس، حيث لا يُترك أي عنصر داخل الكادر للصدفة، بل يُصمَّم الفضاء بعناية ليعكس عالماً مثالياً يوازن بين الجمال والوظيفة الدرامية، ويعتمد هذا الديكور على خطوط نظيفة ومنسجمة، بعيدة عن الفوضى

[1] طلعت علياء، تصميم الإنتاج السينمائي، كيف اندمج الفن التشكيلي في السينما؟، 2021/3/29، 12:24، مقال على موقع طلعت/https://www.aljazeera.net/amp/arts/2021/3/29

[2] طلعت علياء، المرجع السابق.

البصرية، مع إبراز قوي للإضاءة التي تتحول من مجرد وسيلة إنارة إلى عنصر تعبيري يضفي عمقًا ودرامية على المشهد، كما يستلهم الديكور الهوليوودي عناصره من مدارس فنية متعددة، مثل الآرت ديكو، والكلاسيكية الحديثة، وأنماط منتصف القرن العشرين، ليخلق مزيجًا بصريًا غنيًا يعكس روح الحداثة والترف في آن واحد).[1]

ويظهر ذلك من خلال الاستخدام المكثف للمواد اللامعة كالزجاج والمعادن والبلورات والمرايا، إضافة إلى الأقمشة الفاخرة كالفراء والمخمل، ولوحات الألوان الجريئة التي تتراوح بين الذهبي والأسود والفضي والألوان المشبعة، ولا يقتصر دور الديكور في هوليوود على التزيين فحسب، بل يتجاوز ذلك ليصبح أداة سردية تعبّر عن المكانة الاجتماعية للشخصيات، وحالتها النفسية، وطبيعة العالم الذي تنتمي إليه، مما يجعل الديكور عنصرًا أساسيًا في بناء المعنى وتعزيز التأثير البصري والدرامي للفيلم.[2]

[1] الكيدرا، المرجع السابق، 28 جويلية 2021.

[2] الكيدرا، المرجع السابق.

خلاصة الفصل

الـديكور السـينمائي لـيس عنصـرًا ثانـويًا أو مكمّـلًا للصـورة الفيلميـة، بـل يُعـدّ مكـوّنًا بنيـويًا أساسـياً في تشـكيل الخطـاب السـينمائي وبنـاء معنـاه الجمـالي والـدلالي، فقـد تبـيّن مـن خـلال التمهيـد أن الـديكور يضـطلع بوظيفـة تعبيريـة تتجـاوز الإطـار المـادي للمشـهد، ليغـدو لغـة بصـرية قائمـة بـذاتها، تُسـهم في توجيـه إدراك المتلقي، والكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية والزمنية للأحداث والشخصيات.

كمـا أظهـر المبحـث الأول أن مفهـوم الـديكور متجـذّر تاريخيًـا في الفنـون الأدائيـة، لا سـيما المسـرح، حيـث شـكّل الفضـاء المسـرحي أساسًـا لتجسـيد الفعـل الـدرامي، قبـل أن تنتقـل هـذه الوظيفـة إلى السـينما مـع تطورها واستقلال لغتها البصرية.

وقـد حـافظ الـديكور، في كـلا الفنـين، علـى دوره بوصـفه عنصـرًا دراميًـا فـاعلًا، مـع اخـتلاف الوسائط والتقنيات، مما يؤكد العلاقة التكاملية بين المسرح والسينما وانتماءهما إلى أصل فني واحد.

وأبـرزت الدراسـة الفـرق بـين الـديكور الـواقعي والـديكور الخيـالي، حيـث يقـوم الأول علـى محاكـاة الواقـع وتحقيـق الإقنـاع والصـدق الفـني، بينمـا ينطلـق الثـاني مـن تجـاوز الواقـع نحـو التعبـير الرمـزي والتجريـدي، دون التقيد بالمنطق المادي الصارم.

وعلـى الـرغم مـن هـذا الاخـتلاف، فـإن كـلا النمطـين يشـتركان في كونهمـا أداتـين دراميتـين تخضـعان لرؤية المخرج ومتطلبات النص، وتسهمان في تعميق الصراع الدرامي وبناء الأثر الجمالي والفكري.

الفصل الثاني: الديكور في السينما الجزائرية والفضاء المحلي

المبحث الأول: نشأة وتطور السينما الجزائرية

المطلب الأول: بدايات السينما الجزائرية أولى الأفلام الإنتاجية الوطنية

تأثير الاحتلال والاستعمار على مضمون الفضاء السينمائي

المطلب الثاني: تطور السينما الجزائرية

المبحث الثاني: الديكور في السينما الجزائرية، تاريخه وتطوره في الفيلم الجزائري

المطلب الأول: تاريخ وتطور الديكور في السينما الجزائرية

–المطلب الثاني: الديكور في الفيلم الجزائري

-تمهيد

الديكور في السينما الجزائرية والفضاء المحلي تُعدّ السينما الجزائرية مرآةً للتحولات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي عرفها المجتمع الجزائري، إذ ارتبطت نشأتها وتطورها بالسياق الاستعماري ثم بمرحلة الاستقلال وبناء الدولة الوطنية، وقد شكّل الفضاء المحلي، بما يحمله من رمزية تاريخية وجغرافية وهوية ثقافية، عنصرًا أساسيًا في تشكيل الخطاب السينمائي الجزائري، سواء على مستوى الموضوع أو الصورة البصرية.

ومن بين أهم العناصر التي أسهمت في تجسيد هذا الفضاء داخل العمل السينمائي يبرز الديكور بوصفه مكوّنًا جماليًا ودلاليًا فاعلًا، لا يقتصر دوره على الخلفية البصرية، بل يتجاوز ذلك ليصبح حاملًا للمعنى ومعبّرًا عن السياق الاجتماعي والسياسي. لقد تأثرت بدايات السينما الجزائرية بظروف الاحتلال الفرنسي، حيث استُخدم الفضاء الجزائري في كثير من الإنتاجات الاستعمارية بوصفه خلفية Exotic تعكس رؤية المستعمر وتخدم خطابه الإيديولوجي.

غير أنّ مرحلة الثورة التحريرية وما تلاها من استقلال شكّلت منعطفًا حاسمًا، إذ تحوّل الفضاء السينمائي إلى أداة مقاومة وتوثيق، وأصبح الديكور جزءًا من عملية إعادة كتابة التاريخ واستعادة الهوية الوطنية. فالمكان في الفيلم الجزائري لم يعد مجرد إطار للأحداث، بل أصبح شاهدًا على الذاكرة الجماعية ومجسدًا للمعاناة والنضال.

ومع تطور الصناعة السينمائية في الجزائر، شهد الديكور تحولات ملحوظة من حيث تقنياته ووظائفه الجمالية والدلالية، متأثرًا بالتغيرات التقنية وبالتحولات الفكرية والفنية التي عرفها المخرجون الجزائريون. فقد انتقل من توظيف واقعي بسيط يعتمد على المواقع الطبيعية إلى بناء فضاءات أكثر تركيبًا تعكس رؤى إخراجية متنوعة، تتراوح بين الواقعية الاجتماعية والرمزية الفنية.

المبحث الأول: نشأة وتطور السينما الجزائرية

المطلب الأول: بدايات السينما الجزائرية

(تعود بدايات السينما الجزائرية إلى المرحلة الاستعمارية، حيث كانت الكاميرا أداة في يد الإدارة الاستعمارية الفرنسية لتكريس صورة نمطية عن المجتمع الجزائري، إذ صُوِّرت الجزائر كمجال exotic يخدم المخيال الاستعماري ويبرر الوجود الفرنسي. وبعد اندلاع ثورة التحرير سنة 1954، تحولت الصورة السينمائية إلى وسيلة مقاومة وتوثيق، فاستُعملت الكاميرا لتسجيل وقائع الثورة ونقلها إلى الرأي العام الدولي، خاصة عبر أفلام وثائقية أنجزها مناضلون وتقنيون جزائريون بالتعاون مع أصدقاء الثورة في الخارج)[1].

ومع الاستقلال سنة 1962، دخلت السينما الجزائرية مرحلة جديدة اتسمت ببناء مؤسسات وطنية للإنتاج والتوزيع، واعتُبرت السينما أداة ثقافية وسياسية لترسيخ الهوية الوطنية واستعادة الذاكرة الجماعية. فبرز جيل من المخرجين الذين انشغلوا بموضوع الثورة والهوية والتحولات الاجتماعية، ومن أبرزهم محمد لخضر حمينة الذي توّج بالسعفة الذهبية في مهرجان كان عن فيلمه "وقائع سنين الجمر" سنة 1975، وهو إنجاز عالمي وضع السينما الجزائرية في الواجهة الدولية. كما مثّل فيلم "عمر قتلاتو" للمخرج مرزاق علواش منعطفًا مهمًا في تناول الواقع الاجتماعي للشباب الجزائري بلغة واقعية جديدة بعيدة عن الطابع الثوري التقليدي. وهكذا انتقلت السينما الجزائرية من مرحلة التوظيف الاستعماري إلى مرحلة الالتزام الثوري، ثم

[1] بغداد أحمد بلية، التلفزيون الجزائري و السينما مغامرة الأفلام الخيالية الطويلة، البدر الساطع للطباعة والنشر، الطبعة الثانية 2022، ص12.

إلى التعبير عن قضايا المجتمع وهمومه اليومية، لتصبح مرآة للتحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التي عرفتها الجزائر في مختلف مراحلها التاريخية[1].

وهكذا يمكن القول إن السينما الجزائرية وُلدت فعليًا في رحم الثورة، تحت ضغط الأحداث وضرورات الحرب، فكانت منذ نشأتها وسيلة تعبير ونضال قبل أن تكون فنًا للفرجة. لقد ارتبط تاريخها الأول بقائمة من الشهداء والرواد الذين آمنوا بقوة الصورة في مواجهة الاستعمار، مما جعل السينما الجزائرية تتأسس على بعد وطني تحرري منحها خصوصيتها وهويتها المميزة بعد الاستقلال.

المطلب الثاني: تطور السينما الجزائرية

شهدت السينما الجزائرية بعد الاستقلال سنة 1962 تحوّلًا نوعيًّا من مرحلة التوثيق الثوري المرتبط بالكفاح المسلح إلى مرحلة البناء المؤسسي والفني المنظم، حيث عملت الدولة الفتية على وضع أسس صناعة سينمائية وطنية تعكس الهوية الجزائرية وتخلّد ذاكرة الثورة. فتم إنشاء المركز السمعي البصري سنة 1962 تحت إشراف رونيه فوتييه، ثم تلاه تأسيس الديوان الوطني للأحداث الجزائرية سنة 1963، والمركز الوطني للسينما سنة 1964، إضافة إلى الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية سنة 1967، وهو ما وفر إطارًا مؤسساتيًّا للإنتاج والتوزيع. وقد تميزت هذه المرحلة بوفرة قاعات العرض التي تجاوزت ثلاثمائة قاعة موزعة عبر مختلف ولايات الوطن، خاصة في الجزائر العاصمة ووهران، مما ساهم في انتشار الثقافة السينمائية[2].

[1] بغداد أحمد بلية، المرجع السابق، ص13.

[2] ينظر: هشام قاضي، غنية بوحوية، قضايا و دراسات في الأدب والفنون والترجمة، المؤتمر الإفتراضي الدولي الأول العلوم الإنسانية والإجتماعية : قضايا ودراسات . مناهج و آفاق نحو رؤية جديدة في قراءة الماضي وإستشراف المستقبل من 16 إلى 19 ماي 2021، دار قاضي للنشر والترجمة، ص284.

(مـــن الناحيـــة الموضـــوعية، طغـــى البعـــد الثـــوري علـــى أغلـــب الإنتاجـــات في الســـنوات الأولى للاســتقلال، حيــث ســعت الأفــلام إلى إعــادة تمثيــل معــاناة الشــعب الجزائــري وكشــف جــرائم الاســتعمار وترسيخ قيم التضحية والبطولة. ويعد فيلم Chronique des années de braise (وقائع سنين الجمـر) للمخـرج لخضـر حامينـا محطـة مفصـلية في تاريـخ السـينما الجزائريـة، إذ نال السـعفة الذهبيـة في مهرجـان كـان سـنة 1975، وهـو تتـويج عـالمي أكـد نضـج التجربـة الجزائريـة وانتقالهـا مـن الطـابع المحلـي إلى الاعـتراف الـدولي. كمـا شـهدت السـبعينيات مـا يُعـرف بـ"العصر الـذهبي" للسـينما الجزائريـة، حيـث تنوعـت المواضـيع بـين التـاريخي والاجتمــاعي والسياســي، وبــرزت أسمــاء مخــرجين جزائــريين ســاهموا في ترســيخ مدرســة ســينمائية ذات بعد واقعي ونَفَس تحرري)[1].

(غير أن الثمانينيات والتسعينيات عرفت تراجعًا نسبيًّا بسبب الأزمات الاقتصادية والظروف الأمنية، مما أثر على وتيرة الإنتاج، ومع بداية الألفية الثالثة، بدأت محاولات بعث جديدة عبر دعم الدولة والمشاركة في المهرجانات الدولية، فظهرت أعمال شبابية تعالج قضايا الهوية والهجرة والذاكرة الجماعية، وعليه، فإن تطور السينما الجزائرية مرّ بمراحل متباينة: من سينما الثورة والدعاية النضالية، إلى سينما الدولة والمؤسسات، ثم إلى مرحلة الانفتاح والتجديد، لتظلّ في جوهرها مرآةً للتحولات السياسية والاجتماعية التي عرفها المجتمع الجزائري عبر العقود)[2].

وهكـذا يمكـن القـول إن تطـور السـينما الجزائريـة يعكـس مسـار الدولـة الجزائريـة نفسـها؛ فقـد وُلـدت في وسـط الاسـتعمار، وترعرعـت في قلـب الثـورة، ثم سـعت بعـد الاسـتقلال إلى بنـاء هويـة فنيـة مسـتقلة تجمـع بين البعد الوطني والبعد الإنساني العالمي.

[1] هشام قاضي، المرجع السابق، ص284.

[2] هشام قاضي، المرجع نفسه، ص284.

المبحث الثاني: الديكور في السينما الجزائرية، تاريخه وتطوره في الفيلم الجزائري

المطلب الأول: تاريخ وتطور الديكور في السينما الجزائرية

شهد الديكور في السينما الجزائرية مساراً تطورياً ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالتحولات التاريخية والسياسية والثقافية التي عرفتها البلاد منذ الاستقلال. ففي المرحلة الأولى، خاصة خلال ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، كان الديكور امتداداً للواقع الثوري؛ إذ اعتمدت الأفلام على الفضاءات الطبيعية الحقيقية مثل القرى الجبلية وأحياء القصبة والأماكن الريفية التي احتضنت أحداث الثورة التحريرية. ويبرز ذلك جلياً في فيلم معركة الجزائر الذي صُوِّر في مواقع حقيقية ليحافظ على الطابع الوثائقي والواقعي، وكذلك في وقائع سنين الجمر حيث لعبت الطبيعة القاسية والفضاءات الريفية دوراً درامياً في تجسيد المعاناة الشعبية[1].

في هذه المرحلة لم يكن الديكور عنصراً جمالياً قائماً بذاته بقدر ما كان وسيلة لخدمة الخطاب الأيديولوجي والتاريخي، فغلبت عليه البساطة والوظيفية وابتعد عن التشكيل الاصطناعي داخل الاستوديوهات بسبب محدودية الإمكانات التقنية. ومع الانتقال إلى الثمانينيات والتسعينيات، ورغم تحوّل المواضيع من الثورة إلى القضايا الاجتماعية، بقي الديكور محافظاً على طابعه الواقعي، حيث تكررت الفضاءات الريفية والبيوت الشعبية والأحياء البسيطة، مما أدى إلى نوع من النمطية البصرية. وقد ساهمت الظروف الاقتصادية الصعبة والأزمة الأمنية في تلك الفترة في إبطاء تطوير البنية التحتية السينمائية[2].

[1] رشيدة بن سعيد، الأساليب المعاصرة في السينما الجزائرية الفيلم الثوري أنموذجا، جامعة وهران،1442-1443هـ / 2020-2021م، ص 28بتصرف.
[2] رشيدة بن سعيد، المرجع السابق، ص29.

فلم تظهر استوديوهات متخصصة قادرة على بناء مناظر صناعية متقنة، وبقي الاعتماد الأكبر على التصوير الخارجي الطبيعي، الأمر الذي حدّ من تنوع الرؤية البصرية وأضعف عنصر الإبهار السينمائي. أما في الألفية الجديدة، فقد بدأ دالديكور يشهد تحولات تدريجية بفعل دخول التكنولوجيا الرقمية وتحسن تقنيات التصوير والمعالجة البصرية، حيث توسعت الفضاءات لتشمل المدن الكبرى والمواقع الحديثة، وبدأ الاهتمام بتنسيق الفضاء الداخلي وتصميم المشاهد بما يخدم البعد الجمالي إلى جانب البعد الدرامي[1].

كما ظهرت محاولات لاستخدام المؤثرات البصرية وإعادة تشكيل الفضاء عبر المعالجة الرقمية، وإن ظلت هذه التجارب محدودة مقارنة بالسينما العالمية التي تعتمد على تقنيات متقدمة كالاستوديوهات الافتراضية والشاشات الخضراء. ويمكن القول إن الديكور في السينما الجزائرية انتقل من مرحلة التوثيق الواقعي البسيط إلى مرحلة البحث عن هوية بصرية أكثر وعياً وجمالية، غير أن هذا التطور ما يزال بحاجة إلى دعم مؤسساتي واستثمار تقني وتكوين متخصص في مجال تصميم المناظر السينمائية، حتى يتحول الديكور من عنصر مكمل إلى مكوّن أساسي في بناء الفرجة السينمائية المعاصرة[2].

يمكن القول إن الديكور في السينما الجزائرية تطور من كونه عنصرًا وظيفيًا محدود الإمكانيات، إلى أداة تعبيرية وإبداعية متكاملة، تجمع بين الواقعية الاجتماعية والرمزية النفسية، وتستفيد من التجارب العالمية مع الحفاظ على الخصوصية الثقافية المحلية.

[1] رشيدة بن سعيد، المرجع السابق، ص30.

[2] رشيدة بن سعيد، المرجع نفسه، ص31.

-المطلب الثاني: الديكور في الفيلم الجزائري

يُعتبر الديكور في الفيلم الجزائري جزءًا أساسيًا من البناء البصري للحدث السردي، إذ يتسم بالواقعية والطبيعية، وينتشر في فضاءات متعددة مثل البيوت، والجبال، والغابات، والصحراء، والشوارع، والأحياء، والشواطئ، إضافة إلى السجون والمعتقلات. وقد استغل المخرج الجزائري هذه الفضاءات الواقعية بشكل كبير، فتم تصوير الأفلام مباشرة في المواقع الطبيعية دون الحاجة إلى استوديوهات، كما تم بناء بعض الديكورات الجديدة عند الضرورة. كما يلاحظ التركيز على مخلفات الاستعمار مثل المقاهي والسجون، إلى جانب اللجوء إلى الأكواخ المعزولة أو المهجورة، والمسالك والطرق الطبيعية التي تمتد عبر الجبال والغابات، مما يعكس التفاعل الوثيق بين المكان والحدث ويضفي على الفيلم مصداقية وعمقًا بصريًا[1].

"ويظهر الاهتمام بالواقعية بشكل جلي في أعمال المخرج خضر حامينا، الذي اهتم بتوظيف الديكور الطبيعي ليخدم وظيفة الصدق والحقيقة في الفيلم. ففي فيلمه وقائع سنين الجمر، انتظر المخرج سقوط الأمطار لتصوير المشاهد على أرض قاحلة جافة، وفي فيلم ربح الرمال انتظر هبوب الزوبعة الرملية الطبيعية بدل استخدام أجهزة اصطناعية لتحريك الرمال"، هذا النهج يعكس سعي المخرج الجزائري إلى خلق جو درامي متجانس مع الطبيعة، ويعزز التأثير العاطفي لدى المتلقي من خلال محاكاة الظروف الواقعية بدقة، ويستند استخدام الديكور الطبيعي في السينما الجزائرية أيضًا إلى الرهان الإيديولوجي والوطني في مضمون الأفلام، إذ يعكس اهتمام المخرجين بتصوير الأرض، عمرانها، حمايتها، واستغلالها، إلى جانب إبراز نشاط الإنسان الجزائري في زراعة الأرض والسكن فيها[2].

[1] Lotfi Maherzi, le cinéma algérien, SNED, Algerie, p 137.

[2] رشيدة بن سعيد، المرجع السابق، ص37.

-خلاصة الفصل:

يتضح من خلال هذا الفصل أن السينما الجزائرية نشأت في سياق تاريخي خاص ارتبط بالاستعمار الفرنسي، حيث استُغلت الصورة السينمائية في بداياتها لخدمة المشروع الكولونيالي وتكريس خطاب استعلائي يعكس رؤية المستعمِر للواقع الجزائري. غير أن هذا المسار عرف تحوّلًا جذريًا مع اندلاع ثورة التحرير، إذ أصبحت السينما أداة نضالية وإعلامية ساهمت في التعريف بالقضية الجزائرية دوليًا، وشكّلت نواة لسينما وطنية ملتزمة ارتبطت بالبعد التحرري والهوية الجماعية.

وبعد الاستقلال، دخلت السينما الجزائرية مرحلة التنظيم المؤسساتي، فشهدت ازدهارًا ملحوظًا خاصة في السبعينيات، حيث عبّرت عن التحولات السياسية والاجتماعية للدولة الوطنية، وانتقلت من تمجيد الثورة إلى معالجة قضايا المجتمع والإنسان الجزائري في واقعه اليومي. ورغم ما عرفته من تراجع خلال فترات الأزمات، فإنها ظلت مرآة تعكس تحولات المجتمع، محافظةً على بعدها الوطني والإنساني. أما على مستوى الديكور السينمائي، فقد تطوّر بدوره من عنصر واقعي بسيط مرتبط بضعف الإمكانيات التقنية إلى أداة فنية وسردية ذات دلالات رمزية ونفسية.

فقد اعتمدت السينما الجزائرية في بداياتها على الفضاءات الطبيعية والحقيقية، خاصة في أفلام الثورة، مما منحها طابعًا توثيقيًا وواقعيًا قويًا. ومع تطور التجربة السينمائية، أصبح الديكور عنصرًا فاعلًا في بناء المعنى، يعكس الطبقات الاجتماعية، ويجسد الصراع، ويساهم في تشكيل البعد الجمالي والدلالي للفيلم. وعليه، فإن تطور السينما الجزائرية، بمختلف مكوناتها الفنية ومن بينها الديكور، يعكس مسار الدولة الجزائرية نفسها؛ من مرحلة الاستعمار إلى الثورة، ثم إلى بناء الهوية الوطنية والسعي نحو آفاق فنية أكثر انفتاحًا ونضجًا، وهو ما يمنحها خصوصيتها ضمن التجارب السينمائية العربية والإفريقية.

-الفصل الثالث: الجانب الميداني

طالبة جامعية تعيش تحت ضغط والدها المستمر لتحقيق النجاح الدراسي. تبحث عن الراحة في علاقة عاطفية، لكن أحد موظفي الجامعة يلتقط لها صورًا ويبدأ بابتزازها. ومع تصاعد الخوف والضغوط، تنتهي المواجهة بينهما بجريمة قتل تقلب حياتها رأسًا على عقب.

المشهد 01

خارجي – نهاري (فضاء الجامعة)

تظهر الجامعة في صباح يوم دراسي عادي، حيث يتحرك الطلاب في اتجاهات مختلفة وسط أجواء هادئة وطبيعية. يظهر حذاء رجل الأمن أثناء سيره، ثم تتدرج الصورة لتكشف أجزاءً من زيه الرسمي وهو يواصل المشي داخل الحرم الجامعي. ينتهي المشهد بإبراز الحالة العادية والهادئة التي تسود فضاء الجامعة.

المشهد 02

خارجي – نهاري (فضاء الجامعة)

تجلس الطالبة مع مجموعة من صديقاتها على أحد المقاعد في فناء الجامعة، حيث يتبادلن أطراف الحديث في جو من السعادة والمرح. فجأة تتغير ملامح وجهها وكأنها انتبهت إلى شيء بعيد، فتبدو عليها علامات الارتباك والتوتر. تجمع أغراضها بعجالة، ثم تستأذن من صديقاتها وتغادر المكان مسرعة.

المشهد 03

خارجي – نهاري (فضاء الجامعة)

تقترب البطلة من الرجل ويتبادلان التحية، ليتضح أنه والدها. يسألها عن حالها وعن سبب عدم ذهابها إلى المنزل خلال عطلة نهاية الأسبوع. تبدو عليها علامات التوتر أثناء الحديث، وتحاول إخفاء انشغالها. يوجه لها بعض التنبيهات والنصائح، ثم يودعها وينصرف، بينما تبقى هي متأثرة باللقاء.

البطلة:

السلام عليكم، كراك؟

الأب:

وعليكم السلام، لاباس. كراكي بنتي؟

البطلة:

الحمد لله.

الأب:

هاد السيمانة علاه ما جيتيش للدار؟

البطلة:

كان عندنا قراية وما نجمتش نجي.

الأب:

أوف... ونتِ كملي هاد القراية، المهم ما خاصك والو. آيا غدوة ولا من غد نجي عندك.

البطلة:

إن شاء الله.

الأب:

بسلامة.

البطلة:

بسلامة.

المشهد 04

خارجي – نهاري (فضاء الجامعة)

تعود البطلة إلى المكان الذي كانت تجلس فيه مع صديقاتها بعد مغادرة والدها، وتظهر على ملامحها علامات التوتر والانزعاج. تتجه نحو صديقتها المفضلة، ثم تمسك بيدها وتطلب منها الابتعاد إلى مكان أكثر هدوءًا داخل الحرم الجامعي.

تجلسان في ركن هادئ، فتبدأ البطلة في التعبير عن ضيقها وانزعاجها من تصرفات والدها وتدخله المستمر في حياتها. تستمع إليها صديقتها باهتمام، ثم تحاول تهدئتها وتخفيف توترها، وتخبرها أن خوف والدها عليها أمر طبيعي نابع من حبه وحرصه على مصلحتها.

حوار

المشهد 05

خارجي – نهاري (فضاء الجامعة)

يتجه الأب نحو بوابة الجامعة استعدادًا للمغادرة بعد انتهاء زيارته. وقبل خروجه، يقترب منه أحد موظفي الأمن الذي كان يتجول داخل الفناء. يطلب منه رقمه الشخصي بحجة الاطمئنان على ابنته ومتابعة وضعها داخل الجامعة. يتبادل الاثنان الحديث للحظات، ثم ينصرف الأب.

ينتهي المشهد على نظرات غامضة من رجل الأمن وهو يراقب الأب يغادر المكان، في إشارة توحي بتطورات لاحقة غير واضحة.

الموظف:

سلام الحاج، كراك؟ ما خصك والو؟

الأب:

وعليكم السلام، الحمد لله لباس. غير جيت نشوف بنتي.

الموظف ينظر إليه بنبرة رسمية لكن هادئة.

الموظف:

اعطني الرقم تاعك يا حاج، وإذا كان أي حاجة نعيطولك.

الأب يخرج رقم هاتفه ويعطيه له.

الأب:

ها هو الرقم تاعي. صحيت يا ولدي.

المشهد السادس – خارج نهاري

تقف الصديقة في فناء الجامعة وهي تنظر حولها بقلق وتتفقد هاتفها بين الحين والآخر لتلتحق بها البطلة بملابس جديدة غير محتشمة فتسألها صديقتها عن سبب تأخرها ومنظرها هذا فتتهرب البطلة عن الإجابة وتطلب منها الدخول إلى القسم

الصديقة: وين كنتي؟ مصباح طولي...

البطلة: الله غالب

الصديقة: تروحي هكا؟ لو كان يجي أبيك...

البطلة (مقاطعة): تمشي، تمشي... اليوم ما يجيش.

الصديقة: دبّر راسك.

لقطة اقتطاعية: يظهر فيها ظل رجل الأمن

المشهد السابع – خارجي نهاري

خروج البطلة وصديقتها من الصف تخبرها أنها ستذهب وبدورها الصديقة تحذرها وتطلب منها أن تعود مبكرا.

المشهد الثامن – خارجي نهاري

في مساحة خضراء، يقف شاب ينتظر وفي يده زهرة، يبدو أنه على موعد مع شخص ما.

بعد لحظات، تلتحق به البطلة. يتبادلان التحية، ثم يجلسان معًا في المكان، ويبدآن في تبادل أطراف الحديث في أجواء هادئة.

في هذه الأثناء، يظهر رجل الأمن مختبئًا بين أطراف الأشجار، وفي يده هاتف. يقوم بالتقاط صور لهما دون أن يلاحظاه، بينما يواصلان حديثهما بشكل طبيعي.

المشهد التاسع – داخلي نهاري

تخرج البطلة من أحد الأقسام بعد انتهاء المحاضرة. تتوقف فجأة عندما يعترض طريقها رجل الأمن، فيحاول التودد إليها وترفضه. فيعطيها الشريحة ثم يريها رقم أبيها ويضحك في وجهها ويذهب.

الموظف: راك شابة من الأول.

البطلة: شدخلت؟

الموظف: ماك هاك هاكي ودك تعرفي.

البطلة: ش هادي؟

الموظف: وهذا النيميرو تعرفيه.

البطلة: نيميرو أبي... شراه يدير عندك؟

المشهد العاشر: داخلي نهاري

، تدخل البطلة القاعة وهي في حالة من الذعر والخوف وتجلس بجانب صديقتها وتخبرها بما حصل لها.

الصديقة: ماكي شكايت؟

البطلة: شوفي، هاكي

المشهد الحادي عشر: خارجي نهار،

تجلس البطلة وصديقتها في مكان هادئ داخل فناء الجامعة بعيداً عن التجمعات. وقد عادت إلى لباسها المحتشم لتطلب المساعدة من صديقتها في تنفيذ خطة للتخلص من التهديد فتقبل الصديقة أن تساعدها.

البطلة: خصني ليعاوني.

الصديقة: أنا معك حتى التالي.

المشهد الثاني عشر: خارجي نهاري ،

يجلس رجل الأمن بمفرده في أحد أركان الجامعة، تظهر البطلة وهي تقترب منه ثم تجلس معه، ليتبادلا أطراف الحديث ويضحكان، ثم تنصرف إلى الداخل.

المشهد الثالث عشر: داخلي نهاري،

تظهر البطلة واقفة في حالة صدمة وارتباك، وملامح الخوف ظاهرة على وجهها.

بعدها يظهر رجل الأمن مرمي على الأرض بلا حركة، وبجانبه كوب قهوة مسكوب. وفي يد البطلة قارورة دواء.

تلتحق بها صديقتها فتتفاجأ بما حصل، ثم تتركها وتذهب.

بعدها تأخذ البطلة حقيبتها وتهرب.

جدول تحليل المشاهد واللقطات السينمائية

المشهد	اللقطة	المدة	حجم اللقطة	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى	الحوارات
1	1	13s	نصف عامة	مستوى	ترافلينغ	زاوية من زوايا الجامعة مع حركة الطلاب	هائلة	/
1	2	25s	أسر	مستوى	ثابتة	حركة أرجل الطلاب مع ثبات أرجل رجل الأمن	هائلة	/
1	3	20s	من فوق الكتف إلى نصف عامة	مستوى	ترافلينغ + بانوراميك	رجل الأمن يمشي في فناء الجامعة	هائلة	/
2	1	20s	متوسطة	مستوى	ثابتة	البطلة مع صديقتها في فناء الجامعة	هائلة	/
2	2	20s	متوسطة	مستوى	ترافلينغ	البطلة تعتذر من صديقتها وتنصرف	هائلة	/
3	1	/	مقربة إلى الجذع	مستوى	ثابتة	البطلة تتبادل أطراف الحديث مع أبيها	هائلة	/
4	1	/	مقربة إلى الجذع	مستوى	ثابتة	تعود البطلة لتجلس قليلاً مع صديقتها ثم تأخذ صديقتها وتصرف وتتحدثان	هادئة	حوار الأب مع رجل الأمن
5	1	/	مقربة إلى الصدر	مستوى	ترافلينغ	رجل الأمن في سيارة	توتر	/
5	2	/	من متوسطة إلى مقربة إلى الصدر	مستوى	ترافلينغ + بانوراميك	انطلاق الصديقة البطلة وحديثهما معاً	توتر	/
6	1	/	en amorce	هابطة	ثابتة	لقطة التفافية لرجل الأمن	توتر	/
7	1	/	من نصف عامة مقربة إلى الجذع	مستوى	ثابتة	خروج البطلة والصديقة لم نرهما	هادئة	صوتية
7	2	/	متوسطة	مستوى	ترافلينغ + بانوراميك	جلوس الشاب في كرسي لينظر وفي يده وردة حتى تنجح في الحفلة	سعيدة	صوتية
8	2	/	en amorce	مستوية	ترافلينغ	بين أغصان الأشجار تظهر البطلة والشاب يتناقشان	سعيدة	/

الحوارات	الموسيقى	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية الكاميرا	حجم اللقطة	المدة	اللقطة	المشهد
/	سعيدة	البطلة والشاب يتحدثان	ترافلينغ	مستوية	متوسطة	/	3	8
/	سعيدة	الهاتف	ثابتة	مستوية	أسر	/	4	8
/	توتر	خروج البطلة من القسم	ثابتة	مستوية	متوسطة	/	1	9
/	توتر	دخول رجل الأمن إلى الرواق	ثابتة	مستوية	متوسطة	/	2	9
/	توتر حاد	لقاء رجل الأمن مع البطلة	ترافلينغ	مستوية	متوسطة إلى مقربة إلى الجذع	/	3	9
/	توتر	رواق الجامعة	ثابتة	هابطة	ذاتية	/	1	10
/	توتر	في القسم تدخل البطلة وتجلس بجانب صديقتها لم تخبرها	ثابتة	هابطة	كاميرا محمولة على الكتف	/	2	10
/	توتر	حديث الصديقة مع البطلة	ثابتة	مستوية	مقربة إلى الجذع	/	1	11
/	توتر	لقاء البطلة مع رجل الأمن في فناء الجامعة وحديثهما معاً	ترافلينغ	مستوية	متوسطة	/	1	12
/	توتر	تبدأ البطلة تفقد التوازن وتبدو ملامح وجهها الخوف والذعر	بانوراميك	هابطة	من أسر إلى مقربة إلى الصدر	/	1	13
/	توتر	رجل الأمن ملقى على الأرض وبجانبه قهوة	ترافلينغ	هابطة	متوسطة	/	2	13
/	توتر	الصديقة تسأل البطلة	ترافلينغ	مستوية	مقربة إلى الجذع	/	3	13
/	توتر	الرجل ملقى على الأرض	ثابتة	هابطة	متوسطة	/	4	13

تقرير المشهد الأول:

يُفتتح الفيلم بلقطات عامة للجامعة بهدف تعريف المشاهد بالمكان الذي ستجري فيه الأحداث. كما يتم تقديم شخصية رجل الأمن تدريجيًا بطريقة بصرية تثير الفضول وتمنحه أهمية درامية منذ البداية. المشهد الثاني: يركز هذا المشهد على حياة البطلة الطبيعية داخل الجامعة وعلاقتها الإيجابية بصديقاتها.

كما يمهد لظهور شخصية الأب من خلال تغير سلوك البطلة بمجرد رؤيتها لشخص يقترب منها.

المشهد الثالث: يُظهر العلاقة بين البطلة ووالدها، ويكشف عن طبيعة الضغوط التي تعيشها.

يعتمد المشهد على الحوار لإبراز شخصية الأب واهتمامه المبالغ فيه بابنته، وهو ما يفسر جزءًا من الصراع النفسي الذي تعانيه.

المشهد الرابع: يعمق هذا المشهد الجانب النفسي للبطلة من خلال حديثها مع صديقتها المقربة.

ويكشف للمشاهد مشاعر الضيق والتذمر التي تعيشها نتيجة رقابة والدها المستمرة. المشهد الخامس: يمثل نقطة تحول مهمة في القصة، حيث يتم تقديم رجل الأمن كشخصية غامضة تحمل نوايا خفية.

كما يتم الربط بينه وبين الأب عبر الحصول على رقم هاتفه، مما يمهد لأحداث الابتزاز لاحقًا. المشهد السادس: يُظهر بداية التغير في سلوك البطلة ومظهرها الخارجي، ويزرع شعورًا بالقلق لدى المشاهد.

كما تُستخدم لقطات المراقبة للإيحاء بأن رجل الأمن يتابع تحركاتها باستمرار.

المشهد السابع: يكشف هذا المشهد عن العلاقة التي تربط البطلة بالشاب، ويقدم السبب الذي سيستغله رجل الأمن في ابتزازها.

كما تعتمد الصورة على إظهار فعل المراقبة والتجسس بطريقة غير مباشرة. المشهد الثامن: يشكل بداية المواجهة بين البطلة ورجل الأمن.

يتم فيه كشف عملية التصوير السرية وإعطاء البطلة الدليل الذي سيدفع الأحداث نحو التصعيد الدرامي. المشهد التاسع: يركز على التأثير النفسي للابتزاز على البطلة، ويُظهر حالة الخوف والارتباك التي تعيشها بعد اكتشاف الصور. كما يعزز دور الصديقة كشخصية داعمة ومساندة.

المشهد العاشر: تبدأ البطلة في البحث عن مخرج من الأزمة، ويظهر انتقالها من حالة الخوف إلى مرحلة التفكير واتخاذ القرار. ويُستخدم المشهد لتهيئة المشاهد لما سيحدث لاحقًا دون كشف تفاصيل الخطة. المشهد الحادي عشر: يعتمد هذا المشهد على الخداع الدرامي، حيث تتظاهر البطلة بالهدوء والتفاهم مع رجل الأمن من أجل استدراجه. ويُبنى التوتر من خلال معرفة المشاهد بوجود خطة لا يعرف تفاصيلها. المشهد الثاني عشر والأخير: يمثل الذروة والنهاية الدرامية للفيلم.

تُعرض النتائج النهائية للأحداث من خلال صورة صادمة تترك المجال مفتوحًا للتأويل. وينتهي الفيلم بلقطة تحمل طابعًا مأساويًا يعكس عواقب الابتزاز والضغوط النفسية على الشخصيات.

الخاتمة: يعالج الفيلم موضوع الابتزاز والرقابة والضغوط النفسية التي قد يتعرض لها الشباب، ويبين كيف يمكن للخوف وسوء استغلال السلطة أن يقودا إلى نتائج مأساوية. وقد اعتمد البناء السينمائي على التدرج في كشف المعلومات وتصاعد التوتر وصولًا إلى النهاية.

خاتمة

خاتمة

في ختام هذه الدراسة، يتضح أن الديكور السينمائي يُعدّ عنصرًا محوريًا في بناء العمل الفيلمي، ليس فقط من حيث وظيفته الجمالية، بل أيضًا من حيث دوره الدلالي والثقافي في تشكيل المعنى وتعزيز الهوية البصرية للفيلم. فقد بيّنت الدراسة أن الديكور يسهم في خلق فضاءات سينمائية متكاملة تعكس رؤية المخرج وتترجم أبعاد الشخصيات والأحداث، كما يرتبط ارتباطًا وثيقًا ببقية عناصر اللغة السينمائية مثل الإضاءة، والتصوير، والمونتاج، بما يحقق انسجامًا بصريًا يخدم الرسالة الفنية للعمل.

كما أظهرت الدراسة أن تطور الديكور السينمائي عالميًا مرّ بمراحل متعددة، بدءًا من السينما الصامتة وصولًا إلى السينما الناطقة، حيث أصبح عنصرًا أكثر تعقيدًا وثراءً من حيث التصميم والوظيفة. أما في السينما الجزائرية، فقد ارتبط الديكور بالسياق التاريخي والاجتماعي والثقافي، مما جعله وسيلة للتعبير عن الهوية الوطنية والواقع المعيش، خاصة في الأفلام ذات الطابع الثوري والاجتماعي. وعليه، يمكن القول إن الديكور السينمائي لم يعد مجرد خلفية للأحداث، بل أصبح لغة بصرية قائمة بذاتها تسهم في إنتاج المعنى وترسيخ الهوية الثقافية داخل الفيلم.

كما تؤكد هذه الدراسة على أهمية الاهتمام بهذا العنصر الفني في الدراسات السينمائية، وفتح المجال أمام مزيد من البحث والتحليل لفهم أعمق لدوره في تطور السينما، خاصة في السياق الجزائري.

قائمة الملاحق

-بطاقة فنية حول فيلم: "Fort Algiers

يُعتبر فيلم "Fort Algiers "1953 ، الذي أخرجه ليسلي سيلاندير، مثالاً كلاسيكياً لأفلام "المغامرات الصحراوية" الهوليوودية التي تستخدم عناصر بصرية قوية لترسيخ موقع الأحداث في شمال أفريقيا. تم توظيف الأزياء التقليدية الجزائرية، وبالأخص القفطان والجبادور، ليس فقط كملابس، بل كأدوات سردية وبصرية تخدم هيكل القصة وتحدد مكانة الشخصيات. فالأزياء التقليدية للرجال، خاصة تلك التي ترتديها شخصيات ذات نفوذ مثل "الأمير ميرال"، تؤكد على الانقسام الاجتماعي والثقافي بين القوات الأوروبية الغازية والشخصيات المحلية التي تقود المقاومة.

يظهر القفطان الرجالي مطرزاً ومترفاً، وغالباً ما يكون بلون غامق أو أبيض فاخر، مما يرمز إلى السلطة والمكانة الرفيعة لشخصية القائد المحلي.

في المقابل، يمثل الجبادور، وهو سترة قصيرة نسبياً تُرتدى فوق السروال وتُحزَم بـ وشاح قماشي عريض (الحزام)، زيّاً أكثر عملية وقد يرتديه محاربون أو شخصيات تمثل الهوية الجزائرية القوية والمتمسكة بتقاليدها. هذه الأزياء، المزدانة بالتطريزات الهندسية وشرائط السفيفة والعقاد، عملت على خلق تباين بصري واضح مع زي الفيلق الأجنبي الفرنسي، مما أثرى الجو العام للفيلم كصراع ثقافي وسياسي يدور في خلفية جغرافية غريبة ومثيرة.

شعيب محمد، الجابادور والقفطان الرجالي الجزائري من الفيلم الأمريكي (1953) "Algiers" Fort، 12:54, 2025، مقال على موقع https://www.instagram.com/reel/DRwaoyJDGic/?igsh=dnk2aGJ4ZWsyMjFl

قائمة المصادر والمراجع

-قائمة المصادر والمراجع:

1-المراجع:

1) رشيدة بن سعيد، الأساليب المعاصرة في السينما الجزائرية الفيلم الثوري أنموذجا، جامعة وهران،1442-1443هـ / 2020-2021م
2) معسعس رياض، تقنيات الصحافة المسموعة والمرئية، 22-9-2020.
3) [1]العابد عبد العزيز، محاضرات في السينما الصامتة، مطبوعة بيداغوجية موجهة لطلبة السنة الأولى دراسات سينمائية نظام ل م د)، 2022/2021.
4) براءه إبراهيم راشد الشديفات، دور التصميم الجرافيكي في تطوير الهوية البصرية لقناة التلفزيون الأردني من أجل رفع درجة التفضيل لدى المشاهد الأردني، قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في التصميم الجرافيكي، جامعة الشرق الأوسط، 2019م.
5) بغداد أحمد بلية، التلفزيون الجزائري و السينما مغامرة الأفلام الخيالية الطويلة، البدر الساطع للطباعة والنشر، الطبعة الثانية 2022
6) على زيد منهل، جماليات الديكور، كلية الفنون الجميلة، جامعة ديالي.
7) هشام قاضي، غنية بوحوية، قضايا و دراسات في الأدب والفنون والترجمة، المؤتمر الإفتراضي الدولي الأول العلوم الإنسانية والإجتماعية : قضايا ودراسات . مناهج و آفاق نحو رؤية جديدة في قراءة الماضي وإستشراف المستقبل من 16 إلى 19 ماي 2021، دار قاضي للنشر والترجمة.

2-المواقع الالكترونية:

1) هبة طه الصوفي، فن الديكور المسرحي، الخميس, 20 ديسمبر 2012 - 05:40.
https://14october.com/ .i
2) شريف محمد، معلومات عن فن الديكور – 8 عناصر للتصميم الناجح، يوليو 27, 2023، 11:45، مقال على موقع
https://vrdecorations.com/
3) الكيدرا، أنواع وتطبيقات الديكور الداخلي – شرح مبسّط، 2025/06/13، 12:45، مقال على موقع
https://algedra.ae/ar/blog/meaning-and-types-of-decor
4) الحساني أشرف،الديكور السينمائي... كل شيء عن "صناعة الإيهام"،الأربعاء 3 يناير 2024 13:32، مقال على موقعhttps://www.independentarabia.com/node/533576
5) مؤسسة هنداوي، السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، 2025، 11:45، مقال على موقع
https://www.hindawi.org/books/64051904/0.5/
6) المازني بلال، السينما الإيطالية، دوحة خالدة تنشر ظلالها على العالم، 2024/7/17، 04:27، مقال على موقع المازنيhttps://www.aljazeera.net/doc/cinema/2020/1/23/
7) [1]طلعت علياء، تصميم الإنتاج السينمائي، كيف اندمج الفن التشكيلي في السينما؟، 2021/3/29، 12:24، مقال على موقع طلعتhttps://www.aljazeera.net/amp/arts/2021/3/29/

3-المراجع الأجنبية:

1) Lotfi Maherzi, le cinéma algérien, SNED, Algerie, p 137.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

بسملة

شكر وعرفان

اهداء

-مقدمة ..... أ

الفصل الأول: الديكور السينمائي وأهميته في بناء الهوية الثقافية

تمهيد 5

المبحث الأول: ماهية الديكور السينمائي 6

-1تعريف الديكور 6

-الفرق بين الديكور الواقعي والخيالي: 7

3- أنواع الديكور السينمائي 10

4-أهمية الديكور ودوره في بناء الهوية البصرية: 12

6-وظائف الديكور في الفيلم السينمائي: 13

-المبحث الثاني: تاريخ الديكور السينمائي في السينما العالمية 15

1. الديكور في الأفلام الصامتة: 15

2. السينما الناطقة: 18

3. الواقعية الإيطالية: 19

خلاصة الفصل 24

-تمهيد	26
المبحث الأول: نشأة وتطور السينما الجزائرية.....	27
المطلب الأول: بدايات السينما الجزائرية	27
المطلب الثاني: تطور السينما الجزائرية.....	28
المبحث الثاني: الديكور في السينما الجزائرية، تاريخه وتطوره في الفيلم الجزائري.....	30
المطلب الأول: تاريخ وتطور الديكور في السينما الجزائرية	30
-المطلب الثاني: الديكور في الفيلم الجزائري	32
-خلاصة الفصل:	33
-الفصل الثالث: الجانب الميداني.....	34
جدول تحليل المشاهد واللقطات السينمائية	40
تقرير المشهد الأول:	42
خاتمة	45
-قائمة المصادر والمراجع:	49

-ملخص الدراسة:

تتناول هذه الدراسة موضوع الديكور السينمائي ودوره في بناء الهوية الثقافية والبصرية للفيلم، باعتباره أحد العناصر الأساسية في تشكيل الصورة الفيلمية وتوجيه المعنى داخل العمل السينمائي. وينطلق البحث من إبراز أهمية الديكور بوصفه عنصراً بصرياً ودلالياً لا يقتصر على الجانب الجمالي فقط، بل يساهم في دعم السرد السينمائي وإبراز الرؤية الإخراجية من خلال الفضاءات والعناصر البصرية المختلفة. كما تتطرق الدراسة إلى تطور الديكور السينمائي في السينما العالمية، بداية من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة، وما رافق ذلك من تطور في أساليب البناء البصري والتقني. وفي المقابل، تعالج الدراسة خصوصية السينما الجزائرية من حيث نشأتها وتطورها، مع التركيز على ارتباط الديكور بالسياق التاريخي والثقافي والاجتماعي، وخاصة في الأفلام ذات الطابع الثوري والواقعي. وتخلص الدراسة إلى أن الديكور السينمائي يمثل أداة فنية فعالة في تشكيل الهوية البصرية والثقافية للفيلم، ويساهم في تعزيز تفاعل المشاهد مع العمل السينمائي وفهم أبعاده الدلالية والجمالية.

-الكلمات المفتاحية: الديكور السينمائي – الهوية البصرية – السينما الجزائرية – الصورة الفيلمية – السرد السينمائي

-Study Summary:

This study addresses the subject of cinematic set design and its role in constructing the cultural and visual identity of the film, as it is considered one of the essential elements in shaping the film image and guiding meaning within the cinematic work. The research highlights the importance of set design as both a visual and semantic component that goes beyond mere aesthetic function, contributing to supporting cinematic narration and expressing the director's vision through different spaces and visual elements. The study also examines the development of set design in world cinema, from silent cinema to sound cinema, and the technical and stylistic evolution that accompanied this progression. In contrast, it explores the specificity of Algerian cinema in terms of its emergence and development, focusing on the relationship between set design and the historical, cultural, and social context, particularly in revolutionary and realist films. The study concludes that cinematic set design is an effective artistic tool in shaping the visual and cultural identity of the film, and it enhances the viewer's engagement with the cinematic work and understanding of its aesthetic and semantic dimensions.

-Keywords:

Cinematic set design – Visual identity – Algerian cinema – Film image – Cinematic narration