وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة قسنطينة 3

كلية علوم الإعلام و الاتصال و السمعي البصري

قسم الصحافة

رقم التسجيل:.....

الرقم التسلسلي:...../.....

صـــــورة الذات و الآخـــــر في السيـــــنما الجـــزائـــــــــــرية

دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام السينمائية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علوم الإعلام والاتصال

تخصص: صحافة

إعداد:

لبنى رحموني

إشراف

أ. د ليلى بن لطرش

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الصفة	الرتبة	الجامعة
أد/ وحيدة سعدي	رئيساً	أستاذة التعليم العالي	جامعة عنابة
أد/ ليلى بن لطرش	مشرفاً ومقررا	أستاذة التعليم العالي	جامعة قسنطينة -3-
د/ نصر الدين بوزيان	عضوا	أستاذ محاضر (أ)	جامعة قسنطينة -3-
د/ نفيسة نايلي	عضوا	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة أم البواقي
د/ ليلى فيلالي	عضوا	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة الأمير عبد القادر
د/ ليندة ضيف	عضوا	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة أم البواقي

السنة الجامعية 2016-2017

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــــداء:

عندما كنت صغيرة في عمر المدرسة، كنت أحلم أن أركض إليك حاملة دفتري الصغير، أملا في مباركتك و تهنئتك لي بنجاحاتي،،، و لم يكن الحلم يتحقق، و كبرت بعدها و أدركت أن بعض الأحلام رغم وجعها، لكنها تمنحنا السعادة و القوة، إليك أنت التي لم تري يوما دفتري، ها قد كبر الدفتر و صار أطروحة، و مازلت بعد كل هذه السنوات أحلم..... إليك والدتي رحمك الله و طيب ثراك.....

إليك أنت تاج رأسي، لو أن السنوات تعود قليلا إلى الوراء، لكنت أول من يفرح لهذا الإنجاز، أنت الذي كنت تفرح دائمًا بكل خطوة كنا نخطوها للأمام.....إليك أبي رحمك الله و طيب ثراك....

إلى الذي لولا عطفه و تأييده و صبره، لما لاقت هذه الأطروحة طريقها إلى النور، قد لا تسعني كل عبارات الشكر و الامتنان، لكني أؤمن بأن المشاعر تفقد معناها حين تتحول إلى كلمات،،،إلى زوجي وسندي في الحياة " مراد".

إلى أبنائي فلذات كبدي: ملاك، هبة الرحمن، و الصغير المعتصم بالله....لولا وجودكم في حياتي لما كان لها معنى ...

إلى إخوتي و أخواتي و كل أفراد عائلتي رحموني و عيساوي.....

إلى صديقاتي .....أنتن عائلتي الثانية....

إلى من قدر له يوما أن يطلع على هذا العمل للاستفادة.....

لكم جميعا....أهدي ثمرة جهدي.....

لبنـــــى

شكر وتقدير

الحمد لله عز وجل الذي وفقني للإتمام إنجاز هذه الدراسة، و الذي ألهمني الصحة و العافية .....

و أسأله عز وجل أن يكون جهدي فيها خالصا لوجهه الكريم.....

أسمى عبارات الشكر و التقدير للأستاذة المشرفة أ/د ليلى بن لطرش، التي أمدتني بالقوة للإنجاز هذه الأطروحة، و ساعدتني بتوجيهاتها و نصائحها على إتمامها ، شكرا لك أستاذتي الفاضلة، دمت ذخرا للعلم، و دام عطاؤك و تواضعك و طيبتك.

الشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا بقبول قراءة ومناقشة هذه الأطروحة.

و الشكر أخيرا و ليس آخرا لكل من مد لي يد العون، و لو بدعاء خالص بالتوفيق و السداد..

لبنى رحموني

أولا : فهرس المواضيع

- **مقدمة**.....أ-ب

الإطـــار المنهـــجي

الفصل الأول: موضوع الدراسة و إطارها المنهجي

1- إشكالية الدراسة..... .....ص5
2- أهداف الدراسة.....ص 10
3- أهمية الدراسة.....ص 11
4- أسباب و مبررات اختيار الموضوع.....ص 12
5- الدراسات السابقة.....ص 14
6- مفاهيم الدراسة.....ص 30
7- المقاربة المنهجية و أدواتها.....ص 38
8- مجتمع و عينة الدراسة.....ص 44

الإطـــار النظـــري:

الفصل الثاني: الفيلم السينمائي و صناعة صورة الذات و الآخر

تمهيد.....**ص 51**

المبحث الأول: العناصر التعبيرية و الدالة في الفيلم السينمائي

1- مفاهيم أساسية.....ص52
2- العناصر التعبيرية في الفيلم السينمائي.....ص 54
3- العناصر الدالة في الفيلم السينمائي.....ص 63

المبحث الثاني: الصورة النمطية و الصورة الذهنية

1- الصورة النمطية خصائصها ووظائفها:.....ص 73
2- الصورة الذهنية و خصائصها.....ص 75
3- وظائف الصورة الذهنية.....ص 78

المبحث الثالث: الذات و الآخر

1- الذات و مسألة الهوية: .....ص 80
2- مسألة الآخرية:.....ص 84
3- الآخر في الفكر العربي و الغربي:.....ص 86

المبحث الرابع: الصناعة الإعلامية لصورة الذات و الآخر

1- وسائل الإعلام و صناعة الصور الذهنية و النمطية:.....ص 92
2- أهمية وسائل الإعلام في صناعة الصور الذهنية و النمطية:.....ص 94
3- السينما وصناعة صورة الذات و الآخر.....ص 96
4- السينما العالمية و صناعة صورة الذات و الآخر.....ص98

خلاصة الفصل.....ص 102

الفصل الثالث: السينما الجزائرية، تطورها التاريخي، إطارها القانوني وأهم قضاياها،

تمهيد.....ص 104

المبحث الأول: لمحة تاريخية عن تطور السينما الجزائرية

1- السينما في العهد الاستعماري.....ص 105
2- السينما الجزائرية بعد الاستقلال إلى نهاية الثمانينات.....ص 113
3- السينما الجزائرية خلال فترة التسعينات.....ص 115
4- السينما الجزائرية منذ 2002 إلى يومنا هذا.....ص 117

المبحث الثاني: تنظيم القطاع السينمائي في الجزائر بعد الاستقلال

1- سياسة الدولة في التعامل مع القطاع السينمائي.....ص 119

2- الجدل القائم حول سياسة الدعم.....ص 127

3- سياسة الانتاج المشترك.....ص 130

المبحث الثالث: قضايا أساسية في السينما الجزائرية

1- السينما الثورية.....ص 134

2- السينما النسوية.....ص 138

3- سينما المهجر.....ص 145

خلاصة الفصل.....ص 152

الإطـــار التطبيقـــي:

الفصل الرابع: صورة الذات و الآخر في فيلم " معركة الجزائر"

تمهيد.....ص 155

المبحث الأول: إجراءات تحليل الفيلم.....ص 156

المبحث الثاني: التحليل التعييني و التضميني للمقاطع المختارة.....ص 193

النتائج الجزئية للدراسة.....ص 231

الفصل الخامس: صورة الذات و الآخر في فيلم " الأفيون و العصا"

تمهيد.....ص 240

المبحث الأول: إجراءات تحليل الفيلم.....ص 240

المبحث الثاني: التحليل التعييني و التضميني للمقاطع المختارة.....ص 274

النتائج الجزئية للدراسة.....ص 303

الفصل السادس: صورة الذات و الآخر في فيلم " بلديون"

تمهيد.....ص 312

المبحث الأول: إجراءات تحليل الفيلم.....ص 313

المبحث الثاني: التحليل التعييني و التضميني للمقاطع المختارة.....ص 346

النتائج الجزئية للدراسة.....ص 377

الفصل السابع: صورة الذات و الآخر في فيلم " خراطيش قولواز"

تمهيد.....ص 385

المبحث الأول: إجراءات تحليل الفيلم.....ص 386

المبحث الثاني: التحليل التعييني و التضميني للمقاطع المختارة.....ص 401

النتائج الجزئية للدراسة.....ص 428

النتائج العامة للدراسة.....**ص 438**

خاتمة.....**ص 447**

- **قائمة المصادر و المراجع**.....**ص 449**

- **الملاحق**.....**ص 467**

ثانيا : فهرس الجداول:

الرقم	عنوان الجدول	الصفحة
1	تطوّر الهياكل السّينمائية في الجزائر منذ الاستقلال لغاية 2005	120
2	طبيعة الأفلام المدعومة من قبل صندوق ترقية الفن السابع	126
3	المعلومات التفصيلية عن الأفلام التي دعمها صندوق ترقية الفن السابع	127
4	الأفلام التي استفادت من الدعم في إطار سنة الجزائر بفرنسا (2003-2004)	130
5	عدد الأفلام المشتركة منذ سنة 2006-2011 إضافة إلى ما بعد الإنتاج.	131

ثالثا: فهرس الأشكال:

البيان	عنوان الشكل	الصفحة
أ	حجم الدعم المقدم من طرف صندوق ترقية الفن السابع 2012/2007	126
ب	يمثل تطور السيناريو داخل الفيلم	201
جـ	شخصيات فيلم "الأفيون والعصا"	280
د	التسلسل التصاعدي في القصة الدرامية	407
هـ	شخصيات فيلم خراطيش قولواز	413

مقدمة:

يعتبر مجال السينما من أخصب المجالات البحثية في حقل الدراسات الإنسانية و في ميدان علوم الإعلام و الاتصال بصفة خاصة، و يكتسب أهميته من الدور المتعاظم للفيلم السينمائي لا سيما في المجالين الاجتماعي و الثقافي، إذ يجمع الباحثون في هذا التخصص على قدرة الوثيقة الفيلمية على خلق تأثيرات مختلفة قد تمتد إلى غاية تغيير الأفكار و القناعات، و ترسيخ الصور الذهنية والتمثلات المختلفة التي يسعى السينمائيون كقائمين على العملية الاتصالية داخل الحقل الفيلمي إلى خلقها لدى المتلقي.

ونظرا لأهمية الصور الذهنية والنمطية وما يرتبط بهما من عمليات تكوين صورنا عن ذواتنا وعن الآخرين من حولنا، تأتي هذه الدراسة لتحاول الوقوف على الانطباعات التي يكونها الفيلم الجزائري عن الذات وعن الآخر من خلال أحداث القصة التي يتم تصويرها، فلقد أثبتت السينما الجزائرية منذ نشأتها وطوال سنوات تكوينها قدرتها على الارتباط بقضايا ومشكلات المجتمع الجزائري، والتعبير عن اهتمامات الأفراد فيه وتطلعاتهم وهويتهم، ناهيك عن قدرتها على منافسة الإنتاج السينمائي العالمي في أكبر و أشهر المهرجانات الدولية ، على غرار مهرجان كان السينمائي.

وقد استمدت السينما الجزائرية هذه المكانة نظرا لانطلاقتها المبكرة في كنف جبهة التحرير الوطني خلال سنوات الحرب (بداية من سنة 1957)، إذ استخدمتها الحكومة الجزائرية كأداة للدعاية المضادة، ولإيصال معاناة الشعب في الداخل إلى المحافل الدولية و الرأي العام العالمي صوتا و صورة، ثم تبنّي الحكومة الجزائرية للفن السابع، من أجل التسويق لصورة الجزائر التي كانت قد خرجت لتوها من سنوات حرب طويلة توجب معها ضرورة العودة إلى الساحة الدولية من الباب الواسع، و قد طغت آنذاك المواضيع الثورية كأهم خطاب سينمائي وطني تدعمه و تموله الحكومة الفتية، التي جعلت من مقولة " الشعب هو البطل الوحيد" أساسا في بناء و تحسين صورتها لدى الرأي العام العالمي، موازاة مع توظيف السينما ذاتها من قبل كبريات دول العالم لذات الغرض، و هو بناء الصورة و تحسينها.

واستمر الاهتمام بالسينما و الأفلام في الجزائر حتى بعد السنوات الأولى للاستقلال، رغم تغير الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، والسياسية في البلاد، ورفع الدولة ليدها شيئا فشيئا عن دعم القطاع السينمائي، وما نتج عنه من ظهور ما يعرف بالتمويل الأجنبي ، خاصة في الأفلام التي يخرجها الجزائريون المقيمون في المهجر.

ونظرا لأهمية السينما الجزائرية و دورها في صناعة صورة الذات و الآخرين، و تحديد خصائص ومقومات وسمات الشخصية الجزائرية، جاءت هذه الدراسة لتحاول تتبع الكيفية التي سوقت من خلالها هذه الشخصية ، وشخصية الآخر المختلف ثقافيا عنها في الأفلام التي اختيرت لتكون ضمن عينة الدراسة، وتكمن أهمية هذه الدراسة في أهمية و دور السينما في عملية التسويق وصناعة الصور الذهنية خاصة ونحن نعيش في عالم يعرف تطورات اجتماعية و اقتصادية وسياسية وأمنية متسارعة ، أضحت بسببها صورة العرب و المسلمين أكثر سوادا من الفترات السابقة، ولتلميع هذه الصورة وجب توظيف كل الإمكانيات، بما فيها وسائل الإعلام المختلفة، كواحدة من وسائل القوة الناعمة المساهمة في صناعة الصورة الذهنية الإيجابية، وتسويقها للآخرين، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى أخذ الحيطة والحذر حتى لا نقع في الخلط والارتباك حيال الصور المكونة عن الآخرين، على اختلاف هوياتهم.

وعلى هذا الأساس جاءت الدراسة محاولة استكشاف ملامح صورة الذات وصورة الآخر في الفيلم الجزائري، وقد قسمت سبعة فصول، اهتم **الفصل الأول** منها بتحديد الإشكالية وضبط الإطار المنهجي للدراسة، في حين جاء **الفصل الثاني** للحديث عن الفيلم السينمائي ودوره في صناعة صورة الذات والآخر، مقسما إلى أربعة مباحث، تتناول العناصر التعبيرية والدالة في الفيلم السينمائي، الصورة الذهنية و النمطية، الذات والآخر، والصناعة الإعلامية لصورة الذات والآخر، وقد **جاء الفصل الثالث** معنونا السينما الجزائرية، تطورها التاريخي، إطارها القانوني، و أهم قضاياها، أما **الفصل الرابع** فقد اهتم برصد صورة الذات و الآخر في فيلم ' معركة الجزائر'، و **الفصل الخامس** بدراسة صورة الذات و الآخر في فيلم ' الأفيون و العصا' للمخرج أحمد راشدي، في حين جاء **الفصل السادس** لرصد صورة الذات و الآخر في فيلم ' بلديون'، **و الفصل السابع** للحديث عن صورة الذات و الآخر في فيلم ' خراطيش قولواز' للمخرج مهدي شارف، قبل أن نصل في الأخير إلى تحديد أهم نتائج الدراسة والإجابة عن التساؤلات المطروحة.

الإطار المنهجي

الفصل الأول

موضوع الدراسة و إطارها المنهجي

1. إشكالية الدراسة:

تحتل السينما اليوم مكانة مميزة بين وسائل الاتصال الجماهيرية الأخرى، خاصة وأنها تعيش ثورة ثانية في مجال تطورها بعد الثورة الأولى التي حققها إدخال تقنية الصوت إلى عالم التمثيل وهو ما قضى على هيمنة الفيلم الصامت، أما الثورة الثانية فهي الثورة التي ساهمت في الانتشار الجماهيري و اللا محدود لهذه الوسيلة، وتتمثل في تحولها إلى عالم الرقمنة، الأمر الذي ساهم في التأثير على جميع المهن المرتبطة بهذه الصناعة تقريبا كالتصوير والمونتاج والإخراج وغيرها، فضلا عن تأثيره في عمليات التسويق والعرض والتلقي، إذ أصبح الفيلم متاحا ليشاهده الجميع دون استثناء فور خروجه إلى صالات العرض، ولم يعد الحديث عن العروض الخاصة والأولية ذا أهمية في ظل عمليات القرصنة التي تطال الأفلام وتوصلها إلى شاشات المشاهدين حتى بالتزامن مع عرضها الأول وربما قبله في كثير من الأحيان.

ولا ترتبط أهمية السينما بمتغير التطورات التكنولوجية والرقمية فحسب، بل تتعداه إلى عدد من العوامل الأخرى، سيما في الجانب الاقتصادي، إذ تعتبر الاستثمارات المالية في مجال صناعة الفيلم من أقوى الاستثمارات في مجال السمعي البصري، إن لم نقل أنها أقواها على الإطلاق، إذا ما قورنت بما يخصص لقطاعي الإذاعة والتلفزيون، على الرغم من أن الميزانيات نفسها التي يتم تخصيصها للصناعة السينمائية تختلف من بلد إلى آخر، حيث تنخفض في بعض البلدان التي لا تهتم كثيرا بهذا الفن و ترتفع في بعض البلدان الأخرى كالولايات المتحدة الأمريكية و الهند و هما من أكبر البلدان المنتجة للأفلام، والمستثمرة في القطاع السينمائي عالميا، لتصل إلى ملايير الدولارات.

وبتظافر العاملين التقني والاقتصادي يبرز لنا الدور الثقافي والاجتماعي المهم والملحوظ للفيلم السينمائي الذي يعد من أدوات التواصل الأكثر نجاعة و فعالية، لما يقوم به من و ظائف في إيصال الأفكار والمعلومات والآراء المختلفة إلى الآخرين ، بفضل تقنيات التصوير والمونتاج والإخراج والتي يصل مستوى الإبهار فيها إلى درجة يمكن من خلالها التحكم في الصور والمفاهيم والتصورات التي يحملها الآخرون عنا، وصياغة اتجاهاتهم وميولاتهم نحو بعض القضايا والأحداث ، وهو فضلا عن ذلك أداة مهمة على الصعيد الاجتماعي، فلطالما كان حاضرا وفعالا في معالجة قضايا المجتمع والعمل على تنمية الوعي لدى المشاهدين بقضاياهم ومشكلاتهم الجوهرية، والتعبير عن اهتمامات الأفراد واحتياجاتهم بغض النظر عن طبيعة القيم التي يقوم بترويجها سواء كانت سلبية أم إيجابية.

وإذا كانت السينما تمارس سطوتها في خلق الصور الذهنية والنمطية لدى المشاهدين وبناء آرائهم وأفكارهم واتجاهاتهم ومعتقداتهم، فإن الصورة المادية بما يصاحبها من تقنيات في التصوير والإخراج والإضاءة والمونتاج وصناعة الديكور، يساعدها في ذلك الصوت بكل تجلياته من موسيقى وحوار وضجيج، كل هذه العناصر تشكل مجتمعة الأدوات الأساسية التي تسهم في بناء وتجسيد هذا الدور، خاصة إذا ما أسلمنا بأن العالم الذي نعيشه اليوم قد صار أكثر تعقيدا و تسارعت فيه الأحداث و القضايا، وهو ما جعل من تفكير الإنسان مشتتا بين تنوع الأحداث وغناها من جهة، وبين تبني المواقف تجاهها من جهة أخرى.

فمع كثرة و تعدد الأطراف المساهمة في صنع القرار على المستويات المحلية و الدولية، لم يعد بإمكان المتلقي من العامة، وفي أحيان أخرى حتى من النخب، إلا الاستسلام لما يسوّقه الفاعلون في مختلف المجالات،من رؤى و توجهات عنهم و عن الآخرين، وهنا يبرز دور السينما – إلى جانب وسائل الإعلام الأخرى– كوسيط يوظف لتوجيه الأغلبية من الناس، وخلق الآراء والأفكار عن طريق الصورة المادية التي يتمّ تطويعها كأداة تعبيرية وتواصلية تساهم في صناعة الصور الذهنية والنمطية، وصورنا عن ذواتنا وعن الآخرين.

من هذا المنطلق، يعتبر المخرج وكاتب السيناريو والمصور والممثل وغيرهم من أطراف العملية التواصلية داخل الحقل السينمائي فاعلين أساسيين في صنع الرسالة الفيلمية التي تتضمّن أفكارهم وآرائهم وطريقتهم في التعامل مع الأحداث والعالم المحيط بهم، وهي مكتسبات تسهم فيها عدة عوامل منها إيديولوجيا التكوين، والخبرة في الميدان والثقافة والمرجعية المجتمعية التي ينتمون إليها، وتساعد هي الأخرى في بناء المعاني والدلالات داخل أحداث الفيلم، ليس هذا فحسب بل في رسم قناعات المتلقي وتصوراته عن ذاته وعن الآخرين.

وإذا تحدثنا عن السينما الجزائرية في هذا المجال، يمكننا القول بأنها من المؤسسات السينمائية العربية القليلة، إن لم نقل النادرة التي تفردت بمسار تكويني شكلت فيه هوية المخرجين وكتاب السيناريو والقصة خاصة علامة فارقة في صناعة المعنى وتكوين الصورة، حيث استطاعت منذ نشأتها في كنف جبهة وجيش التحرير الوطنيين أن تحدّد لنفسها هوية تميزها عن غيرها، فهي ثورية في المقام الأول ، إذ اتّخذت من الثورة التحريرية موضوعا رئيسيا، لازلنا نشاهده حاضرا في إنتاجات المخرجين إلى غاية يومنا هذا على اختلاف توجهاتهم وتكوينهم، لكنها لم تكتف بموضوع الثورة، بل خاضت في القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية المختلفة، وواكبت مختلف المراحل و التحولات التي مرت بها البلاد، بداية

من مرحلة البناء والتشييد التي تلت الاستقلال، مرورا بسنوات السبعينيات والتحولات المجتمعية والاقتصادية، ثم سنوات الثمانينيات والتسعينيات وما حملته من بوادر العنف السياسي ، وتأثيراتها المختلفة على الممارسات السياسية وعلى الحياة الاجتماعية والاقتصادية، وصولا إلى سينما الألفية الثالثة، وبروز القضايا التي تتعلق بمشكلات الشباب الجزائري الراهنة: أزمة السكن، والبطالة، والهجرة غير الشرعية، والزواج وغيرها...

لقد أثبتت السينما الجزائرية طوال مسار تكوينها اندماج القائمين عليها في المجتمع وتفاعلهم مع قضاياه و مشكلاته المصيرية، بغض النظر عن واقعية المضمون من عدمها، رغم اختلاف توجهات المخرجين و تباين تكوينهم من مخرجين ينتمون إلى الرعيل الأول و هم الذين عاصروا الثورة التحريرية وتكونوا في مدرسة السينما التي تأسست سنة 1957، وبين مخرجي الاتّجاه الواقعي سنوات السبعينيات والثمانينيات وما تلاهما، دون أن نهمل ذكر سينمائيي المهجر الذين أثبتوا من خلال أفلامهم تعلقهم بهموم ومشكلات الوطن الأم، فضلا عن السينما النسوية التي – وإن كان حضورها محتشما- إلا أنه حضور مميّز أثبت قدرة المرأة على ممارسة العمل السينمائي وتمكنها من منافسة الأفلام التي أشرف عليها المخرجون الرجال، يضاف إلى هؤلاء المخرجون الأجانب الذين عملوا لصالح السينما الجزائرية من خلال إخراجهم لعدد من الأفلام ذات التمويل المحلي أو المشترك و التي تحكي عن قضايا وهموم ومشكلات المجتمع، و بذلك عرف الفن السابع تنوعا ملحوظا، استطاع بفضله الفيلم الجزائري أن يرتقي في كثير من الأحيان إلى مصاف الأفلام العالمية، من خلال ترشحه و نيله للعديد من الجوائز في المهرجانات الدولية ذات الصيت، على غرار مهرجان " **كان**" الذي نالت الجزائر – و هي الدولة العربية الوحيدة لحد الآن – السعفة الذهبية فيه بفضل فيلم " **وقائع سنين الجمر**" **لمحمد لخضر حمينة.**

ما يهمنا في هذا المجال هو اتجاه أعمال المخرجين إلى معالجة قضايا و مشكلات مختلفة – كما سبق و أن أشرنا-، من خلال القصص التي يتم تصويرها، و هي قصص يسعى من خلالها أصحابها إلى تسليط الضوء على أحداث بعينها من أجل لفت الانتباه إليها، و عن طريقها يتمكنون من طرح أفكارهم وتصوراتهم وآرائهم حول ما يحدث داخل المجتمع، وهم بذلك يسهمون في بناء تصورات المتلقي عن ذاته وعن الآخرين على اختلاف تمظهراتهم داخل المتخيل الجمعي أو الفردي، خاصة وأن علاقة الذات بالآخر تعتبر من أبرز المشكلات الحضارية التي يعيشها إنسان القرن الحادي و العشرين، فقد وجد نفسه محاطا بعدد من التحولات الاقتصادية و السياسية والثقافية والأمنية والعسكرية، وهي تحولات وضعت علاقة

المجتمعات بعضها ببعض على المحك، في ظل صراعات و نزاعات دولية ميزها سعي كل طرف إلى تسويق صورته الذاتية للآخرين على أحسن وجه ، وصناعة صور هؤلاء الآخرين بما يتوافق مع مدركاته حولهم.

والحديث عن الذات وعن الآخر وحضوره في الوعي الجمعي لأي مجتمع من المجتمعات، ولدى الأفراد و الجماعات و الأقليات، هو حديث بالضرورة عن الصور التي نحملها عن أنفسنا وعن هؤلاء الذين يختلفون عنا سواء كان هذا الاختلاف جبريا لا اختياريا مرده إلى وجودنا أصلا في بيئات جغرافية و ضمن جماعات مرجعية و قبائل و أمم لها عقائدها و تاريخها و انتماءاتها المختلفة، و قد يكون هذا الجبر مرتبطا في الشق الآخر منه بعوامل سيكولوجية تدخل في إطار بناء الشخصية و مختلف العوامل المحيطة بها، أو أي اختلافات أخرى تجعلنا نتمايز عن الآخرين، و في المقابل قد يكون اختلاف الذات أو الأنا عن الآخر اختياريا تتحكم فيه رغبتنا في الانتماء إلى فكر معين أو جماعة أو إيديولوجية ما قد لا تتفق بالضرورة مع الانتماءات الشائعة لدى الجماعات التي ننتمي إليها، كأن يتحول الفرد إلى الفكر العلماني أو الليبرالي أو الشيوعي ، أو غيرها، و هي اختيارات تبنى على أسس تختلف من فرد لآخر، ولا تمتلك الجماعات المرجعية في بعض الأحيان سلطة الحد منها أو منعها، ليتحول معها الفرد إلى آخر حتى داخل المجموعة التي ينتمي إليها.

هنا ينبغي التأكيد على أن الآخر بقدم نفسه في كل مرة في كينونة مختلفة، معيارها الأساسي هو النظرة التي ينظر بها الرائي إلى نفسه، و التي من خلالها يتحدد مفهومه لذاته و تصوره عنها، وعن الآخرين المختلفين عما هو عليه، ف: **مكيافيلي** يحدد مفهومه للآخر على أنه المحكوم اللئيم في كتابه " **الأمير**"، و رب العمل المستبد هو آخر **كارل ماركس** في فكره، كما أن الآخر هو أيضا ذلك المختلف دينيا و سياسيا، أما قوميا أو وطنيا فالآخر ببساطة هو ذلك الأجنبي الذي لا يحمل نفس الجنسية التي نحملها نحن.

على هذا الأساس نلاحظ أنه لا توجد ذات واحدة، و لا آخر موحد، بحيث يتوقف الأمر كما سبق وأن أشرنا على طبيعة الناظر و المنظور إليه في آن واحد، غير أن ما يهمنا في هذه الدراسة هو ذلك الآخر المختلف عن الأنا ثقافيا، وهو الآخر الذي تختلف شخصيته عن شخصية الجزائري، و كذا عاداته وتقاليده و انفعالاته و سلوكاته و ردود أفعاله، إلى غير ذلك من التمظهرات التي قد ترد عليها هذه الصورة في المتخيل الجمعي من جهة، و التي يمكن تجسيدها إعلاميا من خلال كتابات وإنتاجات الإعلاميين

والمفكرين و المخرجين، فهم ينقلون لنا تصوراتهم عن الذات وعن الآخر من خلال ما ينتجونه من مواد سمعية بصرية، ومنها الفيلم السينمائي أحد أقدر هذه الوسائل على التعبير عن هوية الفرد و نظرته إلى عوالم الآخرين.

ما يثير الاهتمام في هذا الصدد هو أن الوثيقة السينمائية الجزائرية منذ الاستقلال وحتى قبل ذلك بقليل(منذ تأسيس مدرسة السينما سنة 1957)، اهتمت في كثير من الأحيان بالتعبير عن مقومات الشخصية الجزائرية و تفاصيلها، فعملت حسب رؤى صانعي الأفلام على تجسيدها من خلال الأفلام الروائية خاصة، ذلك لأن الفيلم الروائي – حسب الباحثة – يحمل مساحة من الخيال أكبر من غيره من الأفلام الأخرى، و هو ما قد يمنح القائمين عليه سيما المخرجين حرية أكبر في التعبير و تضمين آرائهم وأفكارهم و توجهاتهم الخاصة في أحداث القصص التي يتم تصويرها، والملاحظ علي السينما الجزائرية أن الآخر كان دائما حاضرا في أفلامها، عبر مختلف المراحل التي مر بها تطور هذه السينما، ذلك الآخر المختلف عن الذات الجزائرية وشخصية الجزائري، بكل ما تحمله من خصائص وسمات و محددات، وهو ما دفع بالباحثة إلى محاولة التعرف على معالم الصورة التي يسوقها السينمائيون عن الشخصية الجزائرية وعن شخصية الآخر المختلف عنها من خلال طرح التساؤل التالي:

ما هي ملامح صورة الذات و الآخر في السينما الجزائرية ؟

و تندرج ضمن هذا التساؤل الرئيسي مجموعة من الأسئلة الفرعية و هي:

1. ما هي مختلف تمظهرات الذّات في الأفلام الجزائرية في عينة الدراسة؟
2. ما هي محدّدات شخصية الذّات حسب ما جاء في هذه الأفلام؟
3. ما هي السّمات التي تتميز بها شخصية الذات من وجهة نظر المخرجين في هذه الأفلام؟
4. ما الانطباعات النهائية التي صنعتها هذه الأفلام عن الشخصية الجزائرية؟
5. ما هي مختلف تمظهرات الآخر في الأفلام الجزائرية في عينة الدراسة؟
6. ما هي محدّدات شخصية الآخر حسب ما جاء في هذه الأفلام؟
7. ما هي السمات التي تتميز بها شخصية الآخر من وجهة نظر المخرجين في هذه الأفلام؟
8. ما الانطباعات النهائية التي صنعتها هذه الأفلام عن شخصيّة الآخر؟
9. كيف أثر المخرجون على الصور النهائية التي تم تسويقها عن الذات والآخر في الأفلام المذكورة؟

- من حيث الفكر والإيديولوجيا.
- من حيث الأسلوب الإخراجي.

2:أهداف الدراسة:

انطلقت الدراسة الحالية من مجموعة من الأهداف التي تم التخطيط لها مسبقا منذ أن كان الموضوع فكرة خاما تراود فكر الطالبة، و مع التعمق في الإطلاع على الدراسات السابقة و التراث النظري و المنهجي أصبح تحديدها واضحا، جليا و مرتبطا أكثر فأكثر بجوهر البحث، و قد سعت الدراسة على هذا الأساس إلى تحقيق مجموعة من الأهداف، بعضها عام مرتبط بالاختيارات الذاتية والموضوعية لمجال الدراسة، و بعضها الآخر خاص مرتبط بالجوانب المنهجية و البحثية للموضوع.

أما **الأهداف العامة** فيمكن إدراج أهمها على النحو التالي:

– التعمق في مجال الدراسات السينمائية، و هو هدف ذاتي لطالما شكل بؤرة اهتمام للطالبة نظرا لارتباطه الوثيق بالتخصص في ميدان السمعي البصري من جهة، و لكون السينما الجزائرية تحديدا من القطاعات الإعلامية الهامة و المؤثرة ، و التي ينبغي أن نخصص لها مزيدا من الاهتمام الأكاديمي على مستوى الجامعات الجزائرية، لا سيما في أقسام الإعلام، حتى يتعرف الطالب عن كثب على واقع السينما الجزائرية وحقول اشتغالها، و مستويات تأثيرها و تأثرها بالمجتمع و الظروف المحيطة به.

– تطبيق المناهج الكيفية في مجال الدراسات الإعلامية و هو نهج اتجهت إليه بحوث طلاب الإعلام وباحثيه في الجامعات الجزائرية مؤخرا – على قلّتها –بعد أن هيمنت الدراسات الكمية على الحقل الإعلامي لسنوات طويلة، و الغرض الأساسي من تطبيق المنهج الكيفي في هذه الدراسة هو محاولة التعمق في فهم الآراء و وجهات النظر واستخراج المعاني و الدلالات الظاهرة و الكامنة، من خلال الأسلوب الاستقرائي الذي يمكّن الباحث من استنباط الدلالات و المعاني بعيدا عن القراءات الكمية والرقمية التي قد لا تمنحه إجابات واضحة عن مضمون الرسالة الإعلامية.

أما فيما يخص الأهداف **الخاصة** و المرتبطة بالجوانب المنهجية و البحثية فالهدف الرئيسي منه هو التعرف على ملامح صورة الذات مجسدة في الشخصية الجزائرية وصورة الآخر المختلف ثقافيا في السّينما الجزائرية، وتندرج تحت هذا الهدف الرئيسي مجموعة من الأهداف الفرعية:

– التعرف على مختلف تمظهرات الشخصية الجزائرية في الأفلام السينمائية الجزائرية.

– التعرف على محددات بناء الشخصية الجزائرية التي يركز عليها السينمائيون عند تصويرهم لهذه الشخصية.

– رصد السمات التي يتم تسويقها عن الشخصية الجزائرية في الأفلام الجزائرية .

– رصد الانطباعات النهائية المكونة عن الشخصية الجزائرية و التعرف عليها من خلال السياق الفيلمي النهائي.

– التعرف على مختلف تمظهرات الآخر في الأفلام السينمائية الجزائرية.

– التعرف على محددات بناء شخصية الآخر التي يركز عليها السينمائيون عند تصويرهم لهذه الشخصية.

– رصد السمات التي يتم تسويقها عن شخصية الآخر في الأفلام الجزائرية.

– رصد الانطباعات النهائية المكونة عن شخصية الآخر والتعرف عليها من خلال السياق الفيلمي النهائي.

– معرفة مدى تأثير المخرج(من الناحية الفكرية و الإيديولوجية و من ناحية الأسلوب الإخراجي) على الصورة النهائية التي تم تسويقها عن الذات و الآخر.

3– أهمية الدراسة: يمكن رصد الأهمية التي تحتلها هذه الدراسة على النحو التالي:

–أهمية الفيلم السينمائي كوسيط ثقافي توكل إليه مهمة نقل الأفكار والآراء والاتجاهات والمعتقدات، من خلال لغة بصرية جمالية قوامها الفهم المشترك بين كافة المتفرجين على اختلاف أجناسهم ولغاتهم وانتماءاتهم، وهو بذلك يمتلك القدرة الهائلة في صناعة الفكر، وتغيير مظاهر الحياة، والتأثير البالغ في الجماهير وإحداث تغييرات ثقافية واجتماعية ملحوظة ناهيك عن تأثير صناعته في الجوانب الاقتصادية والتقنية وتأثرها بها.

– أهمية دراسة الفيلم السّينمائي، أو السينما بشكل عام ودورها في صناعة الصور الذهنية والنمطية، حيث كشفت العديد من الدراسات الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية وبالسينما على وجه التحديد، التوظيف غير المحدود لهذه الوسائل من خلال منتجاتها (الأفلام في حالة السينما) في بناء الدلالات والمعاني، ورسم الصّور العقلية عن الآخرين، سواء كانت تلك الصّور مستلهمة من واقع معيش، ومتطابقة معه أو كانت مبنية على رؤى ذاتية لحامليها من مخرجين ومصورين وكتاب وسيناريو، يرصدون لنا من خلال القصص المصوّرة، أفكارهم وقناعاتهم تجاه الآخرين، وتجاه ذواتهم على حد سواء، فيؤثرون في كثير من الأحيان على توجهاتنا وتحليلنا للمواقف والأحداث، ونظرتنا لأنفسنا وللآخرين كذلك، لنصل بعد مدّة من الزمن إلى مرحلة الاقتناع والتبني، وهي أخطر مرحلة في عملية صناعة الصور الذهنية والنمطية، حيث أن صانع الفيلم يتمكن في أحيان كثيرة من إقناعنا بما يراه هو مناسباً عن أنفسنا وعن الآخرين، فإذا ما كان المتفرج مشاهداً غير

ناقد فإنه يتبنى دونما وعي توجهات القائمين على صناعة السّينما، حتى وإن لم تلامس الواقع ولم تجانب الحقيقة.

– كما تكمن أهمية هذه الدراسة في أهمية دراسة السينما الجزائرية في حد ذاتها كصناعة ثقافية واكبت منذ الاستقلال التحولات الكبرى التي عاشتها وتعيشها البلاد، وما أسفر عنها من تسلسل مراحل زمنية تميّزت بأحداث كبرى، أثرت في رؤية السّينمائيين إلى الواقع المعاش، فالمتأمل لتاريخ السينما الجزائرية يلاحظ أنها لم تسر أبداً وفق نفس المنهج ولا نفس الرؤى، ولم تكن هناك أبدا نظرة موحدة من السينيمائيين الجزائريين للواقع المعاش، فلطالما تأثرت هذه الرؤى بالأحداث السياسية، والاقتصادية والاجتماعية الكبرى التي عرفتها البلاد، كما تأثرت بطبيعة المخرجين ذاتهم وتكوينهم (نساء/رجال) (سينمائيو الداخل/ سينمائيو المهجر).

– من جهة أخرى تتخذ هذه الدراسة أهميتها من كونها –إضافة إلى بحثها في موضوع صورة الذات و ما يطرحه من آفاق للتعرف على الشخصية الجزائرية كما تسوقها السينما، بناءا على تصورات و أفكار وآراء القائمين على الصناعة السينمائية، فهي تبحث بالمقابل عن ملامح صورة الآخر بما يمثله من اختلافات ثقافية وعرقية واجتماعية، وجغرافية عن الأنا أو الذات، هذا الآخر المختلف الّذي نفهم من خلال تصويره طبيعة الأنا، وقد وجدت الباحثة بعد قراءة عميقة لتاريخ السينما الجزائرية وتتبع لمختلف الأفلام السينمائية التي أنتجتها الجزائر وساهمت في إنتاجها أن حضور الآخر المختلف ثقافيا كان بارزا في عدد من أعمال المخرجين منذ الاستقلال وحتى قبل ذلك (السينما خلال حرب التحرير)، حيث شكل (الآخر الفرنسي المستعمر أو الصديق) آخراً تجلّى بامتياز في أفلام الجزائريين التي تبحث وتعالج موضوع الحرب، خاصة حرب التحرير، ولا يزال هذا الآخر تحديدا حاضراً إلى غاية كتابة هذه الأسطر في أعمال سينمائية عديدة.

4– أسباب و مبررات اختيار الموضوع:

تعتبر **الرغبة الشخصية** لمعظم الباحثين في أي حقل من الحقول المعرفية الدافع الرئيسي الذي يجعلهم يتطلعون لإجراء أي دراسة من الدراسات، و التعمق في فهمها، من أجل الكشف عن نقاط الغموض فيها، والإجابة على التساؤلات التي تتبادر إلى أذهانهم حولها، قبل أن تترجم إلى بحث علمي، وفق قواعد ومناهج و طرق علمية، تتحرى الدقة و الموضوعية قدر الإمكان.

و قد كان **الاهتمام الشخصي** للباحثة بمجال البحث في الحقل السينمائي محركا قويا دفع بمسار الدراسة إلى الأمام، ومردّ الاهتمام الشخصي بالدراسات السينمائية إلى الإدراك الواعي لأهمية الوسيلة الإعلامية و أدوارها داخل المجتمع، و أهمية دراستها في علاقاتها سواء بالقائم بالاتصال أو بالمتلقي،

للتعرف على مختلف التأثيرات والدلالات و المعاني و الرسائل المضمرة أو الجلية، و في هذا السياق يظهر الاهتمام الشخصي للباحثة بالفيلم السينمائي كأحد أهم الأجناس الإعلامية السمعية البصرية، إذ يحظى بالقبول و الإقبال من طرف المتلقي في الجزائر، لا سيما و نحن نعيش في عصر التحولات والتطورات التكنولوجية المتسارعة، و وهي تحولات يمكن معها الحديث عن سينما يصنعها المتلقي بنفسه، موازاة مع الحديث عن إعلام المواطن، حيث يتمكن الهواة عبر هواتفهم الذكية من إنتاج افلام ذات حبكة واضحة وتحقيق الشهرة و الانتشار بواسطتها، و على هذا الأساس فإن أهمية دراسة السينما كواحدة من وسائل الاتصال الجماهيري تعتبر دافعا و مبررا قويا جعل الباحثة تخوض في هذا المجال.

و بالإضافة إلى الدافعين المذكورين أعلاه، هناك مجموعة من الأسباب و المبررات الأخرى التي يمكن رصدها على النحو التالي:

أ- **الأسباب و المبررات الشخصية:** و تتمثل في:

-تخصص الباحثة في مجال الدراسات الإعلامية، و تحديدا في مجال الدراسات السمعية البصرية، وعلى رأس المواضيع التي توليها أهمية، الدراسات الخاصة بالمجال السينمائي، و قد فتح البحث في مثل هذه الدراسات أمام الطالبة آفاقا أوسع للإطلاع على تاريخ السينما الجزائرية، و تاريخ الخطابات المدلى بها حول الإنتاج الفيلمي المحلي، رغم الشح الذي يعانيه هذا المجال في بسبب قلة التوثيق، و نقص المراجع والمعلومات حولها.

- محاولة الإضافة المكتبية إلى مجال الدراسات العلمية في الحقل السينمائي، عن طريق معالجة موضوع الصورة الذهنية للشخصية الجزائرية (الذات)، و صورة الآخر المختلف ثقافيا في السينما الجزائرية، بالتطبيق على عينة من الأفلام التي تم اختيارها بعناية.

ب- **الأسباب و المبررات الموضوعية:**و تتمثل في:

- الجدل الدائر حول مكانة السينما الجزائرية و دورها في التعبير عن واقع المجتمع الجزائري، و مشكلاته وتطلعات شبابه، و التعمق في التعبير عن مقوماته و سماته و هويته، بما يتيح التعبير عن الذات الجزائرية و تسويقها للآخرين، و هذا الأمر جعل الباحثة تتساءل دوما عما إذا كانت السينما الجزائرية حقا تعبر بواقعية عن الذات، أم أن الأمر لا يعدو كونه استعراضا مشهديا لا يعبر بأي حال من الأحوال عن الواقع.

– قلة الدراسات السينمائية التي تسعى للكشف عن صورة الآخر المختلف ثقافيا في الإنتاج الفيلمي الجزائري، وتركيز ما هو متوفر منها على الصورة الذهنية لفئات معينة في المجتمع، كالمرأة و المجاهد، و غيرهما، لذلك فإن الدراسة الحالية تتعدى ذلك بالبحث في الصورة الكلية للشخصية الجزائرية على اختلاف الفئات التي تظهر من خلالها في الخطاب الفيلمي، و كذا صورة آخرها المختلف عنها، و بالتالي استكشاف كل من مفهومي الذات و الآخر في الخطاب السينمائي و التعرف على الصورة المسوقة عنهما.

5- الدراسات السابقة:

يتطور البحث العلمي بطريقة تراكمية، تضيف إلى دراسات و أبحاث الآخرين بيانات و طرق جديدة في البحث و التنقيب عن الحقيقة و المعرفة، ويستند مبدأ التراكمية في البحث العلمي على الاعتماد على الدراسات السابقة التي يجريها باحثون آخرون من نفس التخصص، أو من تخصصات أخرى مشابهة، قد لا تتطابق كليا مع الموضوع المعالج، لكن في جزئيات منه، فهي – أي الدراسات السابقة– تساعد الباحث في النهاية على تجنب التكرار، و تمنحه تصورا شاملا عن موضوعه الذي قام باختياره للدراسة، كما تسهل له عملية استيعابه و فهمه من جوانب مختلفة[1].

وتكتسي الدراسات السابقة أهمية بالغة بالنسبة للباحث فيما يقوم بإعداده من إجراءات منهجية وتطبيقية في بحثه، و تتجلى هذه الأهمية في كونها تمده بمجموعة من البيانات و المؤشرات التي تساهم في تحديد إطار الدراسة الحالية، فضلا عن مساعدتها في إجراءات البحث المختلفة، سواء ما تعلق بمجتمع الدراسة أو الأداة، أو مختلف الإجراءات التي يمر بها البحث وصولا إلى النتائج[2].

و قد اعتمدت الطالبة على عدد من الدراسات السابقة الجزائرية و غير الجزائرية، هذه الدراسات اتفقت مع الدراسة الحالية و اختلفت معها في بعض من الجوانب، و هو ما يمكن رصده في العرض الموالي:

أولا: الدراسات الجزائرية: و شملت:

الدراسة الأولى[3]:وهي دراسة للباحثة حورية حارث و تحمل عنوان:**الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري**

[1]- بلقاسم فرحاتي، **البحث العلمي الجامعي بين التحرير و التصميم و التقنيات**، ط 1، دار أسامة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2012، ص 43.
[2]- أحمد نبيل عبد الهادي، **منهجية البحث في العلوم الإنسانية**، عمان، الأردن، 2006، ص-ص 255-256.
[3]- حورية حارث، **الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام و الاتصال، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر، 1999.

دراسة نصية سيميولوجية لفيلم معركة الجزائر، و قدمت كمذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام و الاتصال بكلية العلوم السياسية و الإعلام، بجامعة الجزائر سنة 1999.

انطلقت الباحثة من فكرة الكشف عن كيفية توظيف اللغة السياسية في خدمة أفكار معيّنة وإيصال رسائل إيديولوجية لها معاني محددة وطرحت لذلك عدد من التّساؤلات منها:

- ما أسباب سيطرة الإنتاج التّاريخي على الإنتاج السّينمائي الجزائري؟
- هل كانت الأحداث واقعية أم تمّت صياغتها في إطار إيديولوجي؟.
- ما هي الصّورة الّتي رسمتها هذه الأفلام عن شخصيات: المجاهد، الضابط الفرنسيو المرأة؟
- وما هو الخطاب المقدم في الفيلم عن هذه الشخصيات؟.

وظّفت الباحثة مقاربة التحليل السيميولوجي، بالاعتماد على منهج التّحليل النّصي عند رولان بارت، على فيلم معركة الجزائر للمخرج الإيطالي **جيلو بونتي كورفو**(1966)، و من أهم نتائج الدّراسة التي تم التوصل إليها نذكر:

- تعتبر شخصية ماتيو، قائد الفرقة العاشرة للمضلّيين، الشخصية الرئيسية بدل علي لابوانت، إذ خصّص المخرج أكبر عدد من المشاهد واللّقطات.
- ظهر التركيز على الجوانب السّلبية في شخصية علي لابوانت.
- عجز الفيلم عن تصوير حقيقة الثورة في المدن (العاصمة)، إذ تم تجاهل الصّعوبات الّتي واجهتها الفرقة العاشرة للمضلّيين في السّيطرة على المقاومة في العاصمة، إضافة إلى عرضه مواقف الفرنسيّين دون انتقادها أو التّشكيك فيها.
- نجح الفيلم في التّأكيد على دور المرأة في الكفاح المسلّح، وروح الجماعة.

الدراسة الثانية[1]:و هي دراسة للباحثة صباح ساكر بعنوان : "**صورة المجاهد في السّينما الجزائرية**"، دراسة تحليلية في تشكيل الصورة ، قدمت كمذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال بكلية العلوم السياسية و الإعلام بجامعة الجزائر سنة 2001.

[1]- صباح ساكر، **صورة المجاهد في السينما الجزائرية**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام و الاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2001.

سعت الدراسة لمعرفة كيفية تصوير شخصية المجاهد من خلال الأفلام الطويلة، ومدى مساهمة هذه الأفلام في تسجيل جزء من تاريخ النّضال عن طريق صورة المجاهد خلال ثلاثين سنة ومدى تدخل السلطة والظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية في تغيير هذه الصورة.

وقد طرحت الباحثة التساؤلات الآتية :

- هل نال المجاهد حقه من الأفلام مقارنة مع الدّور الّذي لعبه والتضحيات الّتي قام بها؟.
- ما مدى صدق صورة المجاهد التي قدمتها هذه الأفلام الثورية؟.
- كيف عكست السّينما الجزائرية إيجابية هذه الشّخصية، وما هي خلفياتها الإيديولوجية والتاريخية؟

اعتمدت الدراسة على منهج تحليل المضمون، لتحليل عينة من الأفلام التي تم اختيارها بطريقة عمديّة، وبعد التحليل تم التوصل إلى عدد من النّتائج أهمّها:

- التّركيز على الشّعب بصفته البطل الرئيسي في المقاومة من خلال تصوير الفيلم لجميع شرائح المجتمع: العمال، الفلاّحين، الطّلبة...ومشاركتهم الفعّالة خلال حرب التّحرير دون إعطاء أهمية لوظيفة أو مهنة المجاهد.
- أظهرت الأفلام ارتفاع الوعي السّياسي للمجاهد في المدينة عكس المجاهد في الرّيف، حيث ظهر الأوّل أكثر دراية بتطورات الثورة، وأوضاع الشّعب، وذلك بفضل انتشار الجرائد، والرّاديو إضافة إلى تحرّكاته من مكان لآخر.
- أظهرت أفلام السّتينات والسّبعينات المجاهد متّصفاً بالشجاعة، والمثالية، والرّوح الوطنية العالية، أمّا أفلام الثّمانينات فقد طرأ عليها تغيير في الطّرح إذ أخذت الكاميرا تعرض صورا مختلفة للمجاهد وتبحث عن عيوبه ونقاط ضعفه، في حين صورته أفلام التسعينات على أنه يقوم باستغلال أبناء وطنه من أجل مصالحه الشّخصية.
- بيّنت نتائج الدراسة أن المخرجين والفنيين الّذين عاشوا الثورة وشاركوا في الكفاح المسلح أمثال ياسف سعدي وأحمد راشدي، حاولوا تعظيم المجاهد، ونعته بالصفات الحميدة فقط، أمّا أصحاب الجيل الثاني ممّن تكوّنوا بعد الاستقلال (محمّد اشويخ، وعمار العسكري)، فكانت لهم نظرة مختلفة، إذ تميّزت أعمالهم بواقعية أكثر.

– الدراسة الثالثة[1]:و هي دراسة بعنوان: "**الهوية الوطنية من خلال أفلام مرزاق علواش السّينمائية**" (دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي "عمر قاتلاتو" و"العالم الآخر") ، و قد قدّمت لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السّياسية والإعلام ، جامعة الجزائر 2009–2010 و هي من إعداد الطالبة: موسلي نادية.

انطلاقًا من أهميّة السّينما، باعتبارها فنًا ووسيلة تعبيرية، تساهم في تجسيد صور الهوية الوطنية، حاولت إشكالية هذه الدّراسة التّعرف على ملامح الهوية الوطنية في أفلام مرزاق علواش، و هو من أوائل المخرجين الجزائريّين الّذين خرجوا عن المواضيع الثورية و ما ارتبط بها، ليعالج مواضيعا ذات علاقة بالواقع الاجتماعي و الاقتصادي للمجتمع الجزائري،و قد طرحت الباحثة التساؤل الرئيسي التالي:

كيف صوّر مرزاق علواش الهوية الوطنية في أفلامه؟ وهل نجح في جعل السّينما أداة للتّعبير عن الهويّة الجزائريّة؟.

وقد تفرّعت عن التساؤل الرئيسي عدد من التساؤلات من بينها:

- هل نشأة المخرج الثقافية وارتياده للمعاهد الأوروبية أثّر على تصوّره للهوية؟.
- هل إيديولوجيا المخرج واتجاهاته السياسية أثّرت على تجسيد الهوية الوطنية؟.
- هل التمويل الأجنبي للفيلم السّينمائي الجزائري يساهم في تصوّر الهوية من قبل المخرج؟.
- هل نجح مرزاق علواش في إثبات معالم الهوية الجزائرية في أفلامه؟.

وقد اعتمدت الباحثة على مقاربة التحليل السّيميولوجي الّتي تضم طرقًا تسمح للباحث بإعادة تشكيل نظام الدّلالات وفحص المعاني الّتي تضمها المادة، من خلال تطبيق منهج التّحليل النّصي، وطريقة رولان بارت في التّحليل التي ترتكز على مستويين لقراءة الصّورة وهما القراءة التعيينية والقراءة التضمينية.

وبالاعتماد على استمارة تحليل المضمون على عيّنة قصدية للفيلمين من أفلام مرزاق علواش، هما: "عمر قاتلاتو" وهو أوّل عمل سينمائي للمخرج،و فيلم "العالم الآخر".

في الأخير توصّلت الدّراسة إلى عدد من النّتائج يمكن ذكر أهمّها:

[1]- موسلي نادية، **الهوية الوطنية من خلال أفلام مرزاق علواش السينمائية**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام و الاتصال، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر، 2010.

- في الفيلم الأوّل "**عمر قاتلاتو**"، الّذي موّل في الجزائر، لمست الباحثة صدق الفيلم وتعبيراته العفوية عن واقع المجتمع آنذاك، وبالتالي فقد نجح المخرج في تجسيد معالم الهوية الوطنية، أمّا الفيلم الثاني "العالم الآخر"، الّذي مولته جهات غربية فقد اتجه المخرج فيه إلى مخاطبة المشاهد الغربي، من خلال نقد الذّات الجزائريّة رغبة منه في الوصول إلى الآخر بسهولة.
- تجسّدت الهوية الوطنية في أفلام مرزاق علواش من خلال الأبعاد التّاريخية والثّقافية (الدّين، اللغة) لكنها في أزمة، حيث أبرز المخرج صراع الفرد الجزائري لإثبات هويته خلال محددين رئيسيين و هما الدّين واللّغة.
- نجح فيلم "**عمر قاتلاتو**" في تحديد ملامح الهويّة على نحو دقيق إلى حد بعيد، لكنَّ الفيلم الثاني لم يعبّر إلاَّ بنسبة قليلة عن الهويّة الجزائريّة.

-الدراسة الرابعة[1]:و هي دراسة من إعداد الطالبة شفيقة جوباني: "**صورة الجزائر في السّينما، قراءة في المضامين**"، دراسة تحليلية سيميولوجية لعيّنة من الأفلام المنتجة بين 1990-2007

سعت الباحثة من خلال دراستها إلى التّعرف على الصّورة الّتي قدّمتها الأفلام السّينمائية الجزائرية عن الواقع الجزائري، ثم الكشف عن العلاقة بين مضامين هذه الأعمال والفترة الّتي أنتجت فيها ومعرفة الخلفية الّتي انطلق منها المنتجون لتقديم هذه الصّورة، وقد طرحت مجموعة من التّساؤلات أهمّها:

- كيف وظّفت الثّورة الجزائرية السّينما؟.
- ما هي الاهتمامات الأساسية للسّينما بعد الاستقلال؟.
- ما هي الصورة الّتي عكستها الأفلام الجزائريّة المنجزة من1990 إلى 2007؟.

وقد اعتمدت الباحثة على منهج التّحليل النّصي من خلال تحليل سيميولوجي لمضمون 04 أفلام اختيرت بطريقة قصديّة، وهي :

العالم الآخر ← لـ: مرزاق علواش 2001

حكايا الوادي ← لـ: جمال بن صالح 2005

دليس بالوما ← لـ: نذير مقناش2006

[1]- شفيقة جوباني، **صورة الجزائر في السينما، قراءة في الواقع الجديد للسينما الجزائرية**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر،2007.

خراطيش قولواز ←——— د: مهدي شارف 2007

و منأهم نتائج الدّراسة التي التوصل إليها:

- هناك طرح لا منطقي للمواضيع المعالجة، إذ بنيت أغلب قصص هذه الأفلام على أفكار غير منطقية، وبعيدة عن واقع المجتمع الجزائري، وهو ما جعلها غير مقنعة.
- استخدمت اللّغة الفرنسية كلغة أساسية في الأفلام الّتي تشكل عيّنة الدّراسة، مع إبراز الاستخدام السّيء لها من قبل الجزائريّين، أمّا اللّهجة الجزائرية، فقليلاً ما كانت تستخدم ، و قد وظفت من أجل أغراض فكاهية.
- عملت الأفلام – في العينة– على إبراز المجتمع الجزائري على أنّه مجتمع متخلّف وجاهل، بعيد عن المدنية والتّحضر، وهو ما اعتبرته الباحثة نتيجة لكون أغلب المخرجين لم يعيشوا في الجزائر، ولم يشهدوا التّغيرات الّتي حصلت فيها.
- صوّر الجزائريّون على أنّهم سذّج وبلهاء يعيشون في مجتمع تنتشر فيه الرّذيلة والفساد، وهي نفس الصور الّتي كانت تقدّمها السّينما الكولونياليّة عن الجزائريين.
- كرّست الأفلام –عيّنة الدّراسة– الخطاب السّياسي الفرنسي (تأثير التّمويل) من خلال عدّة قضايا منها: الدّعوة لعودة الأقدام السّوداء وتأييد استرجاع أملاكهم في الجزائر، ملف الحركى ومطالبتهم بحق العودة إلى أرض الوطن.

– **الدراسة الخامسة**[1]: و هي دراسة بعنوان "**الهوية الوطنية من خلال التجربة السّينمائية الجزائريّة**" (دراسة تحليليّة سيميولوجيّة لعينة من الأفلام الجزائريّة المنتجة بين 1962–1979) ، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، قدمت بكلية العلوم السياسيّة والإعلام بجامعة الجزائر 3، للموسم الجامعي 2010–2011، من إعداد الباحثة سامية سماعلي.

حاولت الباحثة من خلال هذه الدّراسة استنطاق مضامين الأفلام السّينمائيّة الّتي أنتجتها الجزائر خلال الفترة الممتدّة ما بين 1962–1979، وذلك للإجابة على التّساؤل الرّئيسي التّالي:هل استطاعت الأفلام السّينمائية الجزائرية مواكبة التطورات والتغيرات الّتي طرأت على العالم العربي على الصّعيدين المحلّي والعربي، للتّعبير عن الهويّة الوطنيّة والقوميّة العربيّة؟.

[1]- سامية سماعلي، **الهوية الوطنية من خلال التجربة السينمائية الجزائرية**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام و الاتصال، كلية العلوم السياسية و الإعلام ، جامعة الجزائر 3، 2011.

وقد تفرّع عن هذا التّساؤل الرّئيسي مجموعة من التساؤلات الفرعية أهمها:

- ما طبيعة الموضوعات التي عكستها مضامين الأفلام الجزائرية في عينة الدراسة فيما يتعلق بالهوية الوطنية والقومية العربية؟

وقد اختارت الباحثة في هذه الدراسة منهج التحليل السيميولوجي باعتباره يقوم على إعادة بناء المعاني وتوظيفها بطريقة أفضل، من أجل التعمق أكثر في هذه الرسالة الإعلامية فهماً جيّداً وفي إطار هذا المنهج تم تطبيق منهج التحليل النصي الذي يقوم على اعتبار الفيلم نصّاً ووحدة خطاب متكاملة، وتم تطبيقه من خلال التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الأفلام عينة الدراسة بالنسبة لمجتمع الدراسة وعينتها، نلاحظ أنّ هذه الدّراسة لجأت هي الأخرى إلى العيّنة القصديّة من خلال اختيار الأفلام المنتجة في الفترة المذكورة، أعلاه لكون هذه الفترة عرفت إنتاجاً سينمائياً جزائرياً خصباً، ومواكباً لمختلف التطورات المحليّة والعربيّة ما أثّر بشكل كبير على المضامين السّينمائيّة، فكانت الأفلام في العيّنة كالتّالي:

- فيلم "ريح الأوراس" لمحمد لخضر حامينا (1966).
- فيلم "الفحّام" لمحمّد بوعماري (1972).
- فيلم "سنعود" لمحمد سليم رياض(1992).
- فيلم "عمر قتلته الرّجلة" للمخرج مزراق علواش (1976).

في الأخير، توصّلت الدراسة إلى مجموعة من النّتائج نذكر منها:

- استخدمت الأفلام الأربعة في عيّنة الدراسة اللغة العربية (الدّارجة و الفصحى) كلغة أساسيّة في حوار الفيلم، وهي اللّغة الّتي يفهمها ويتحدّث بها غالبية الجزائريّين، بالإضافة إلى استعمال بعض الكلمات البسيطة باللّغة الفرنسيّة، وهي الكلمات الّتي يتداولها الجزائريّون عادة تأثّراً بالحقبة الاستعماريّة.
- سعت هذه الدّراسة إلى إبراز الشخصيّة الجزائريّة بمختلف شرائحها (المجاهد، المناضل، الفلاّح، الموظّف...) وهو ما يعكس حسب الباحثة بساطة الإنسان الجزائري المحافظ والمتشبّث بأصالته وهويّته.

- ترى الباحثة أنّ الأفلام الأربعة كانت موفقة في اختيار العناوين الّتي جاءت معبّرة عن المضامين المعالجة، كما اهتم المخرجون أيضاً بالدّيكورات الطّبيعيّة، إذ صوّرت غالبية المشاهد في الهواء الطلق، وفي البيئات الأصليّة للحدث.

- ركّزت الأفلام في عيّنة الدّراسة على شخصيّة واحدة، وأعطت لها حيّزاً أكبر من الشّخصيات الثّانويّة، إذ نرى مثلاً أنّ فيلم "ريح الأوراس" أعطى مساحة كبيرة لكلثوم من خلال استخدام اللّقطات المقرّبة والقريبة جدّاً، للتّركيز على ملامح الوجه والتّعرف على دلالاتها، أمّا في فيلم " الفحّام" ،فقد وظّف المخرج اللّقطات المتوسّطة لجعل المشاهد يرتبط مع الفحّام بطل القصّة، كما ركّز فيلم "سنعود" على اللّقطات الأمريكيّة.

الدراسة السادسة[1]:وهي دراسة بعنوان: "**صورة جبهة وجيش التحرير الوطني في السينما**"(تحليل سيميولوجي لفيلم خارج عن القانون وفيلم معركة الجزائر) ، قدمت في شكل مذكرة ماجستير من إعداد الطالب: بن شريف محمّد رفيق ، كلّية العلوم السّياسية والإعلام ، جامعة الجزائر3، للموسم الجامعي 2010-2011.

انطلق الباحث في هذه الدراسة من إشكالية رئيسيّة تتمثّل أساسًا في التّناول المستمر لموضوعات الثّورة سواء في السّينما الجزائريّة، أو السّينما الأوروبية، هذا التّناول الّذي كانت جبهة التّحرير الوطني عنصرًا حاضرًا بقوّة في مجمل القصص المعالجة من خلاله، لهذا جاء هذا البحث للإجابة عن تساؤل رئيس فحواه:ما هي الدّلالات الضمنية والصّريحة الّتي تقدّمها الأفلام الجزائرية عن الصّورة الواقعية لجبهة وجيش التّحرير الوطني؟ وما هي صيغ التّعبير الّتي استعملت ووظّفت في تصوير هذا الواقع؟.

وقد تفرعت عن هذا التّساؤل الرّئيس عدد من التّساؤلات الفرعية أهمّها:

- ما هي الرّموز والشّفرات السّيميولوجية الّتي تحملها صورة جبهة وجيش التّحرير الوطني في الأفلام –عينة الدراسة؟.

وهل هذه الرّموز مطابقة لواقع الجبهة والجيش في الفترة ما بين 1954-1962؟.

- هل هناك فرق بين صورة وجيش التّحرير الوطني في فيلم معركة الجزائر، وفيلم خارج عن القانون؟

[1]- محمد بن شريف، **صورة جبهة و جيش التحرير الوطني في السينما الجزائرية**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر3، 2011

وللإجابة على الإشكالية والتّساؤلات المطروحة، استخدم الباحث المقاربة السّيميولوجية لفهم الدّلالات الخفية والمعاني الكامنة في الرّسائل الفيلمية، كما اعتمد على منهج التّحليل النّصي من خلال تطبيق مقاربة رولان بارت الّتي تقوم على ثلاثيّة: المرجع/ الثقافة/ التعيين و التضمين).

أمّا فيما يخص عيّنة الدّراسة فقد تم اختيار عيّنة قصديّة متمثلة في فيلمين هما: معركة الجزائر للمخرج الايطالي جيلوبونتيكورفو، وخارج عن القانون لرشيد بوشارب، لأنهما حسب الباحث على علاقة مباشرة بالموضوع.

وقد توصّل التّحليل إلى نتائج أهمّها:

- عالج فيلم معركة الجزائر العوامل الّتي أدّت إلى ظهور جبهة وجيش التّحرير الوطني، وهي: الاستعمار، والتّحول السّياسي، وسياسات القمع المطبقة في المجتمع من أجل تجهيله، في حين نجد أن فيلم "خارج عن القانون" أشار إلى العوامل الّتي أثّرت في شخصية الجزائري من خلال إسقاطها على المهاجرين في فرنسا.
- اشترك الفيلمان في طرح موضوع موحد هو التّنظيم المدني والعسكري لجبهة التّحرير الوطني إبّان الثّورة التّحريرية لكن طريقة الطّرح اختلفت، ففي فيلم "معركة الجزائر" جاءت المعالجة مباشرة من خلال التّركيز على القوانين التّنظيمية للمجتمع الجزائري، ومن خلال التّحليل العسكري الّذي يقوم به الجنرال (الضّابط) "ماثيو" لشرح التّنظيم العسكري لجيش التّحرير الوطني، أمّا فيلم "خارج عن القانون" فقد تناول هذا التّنظيم بطريقة غير مباشرة، بالتّركيز على معاناة العائلة الجزائريّة الّتي سلبت أرضها، وكذا من خلال معاناة المهاجرين الجزائريّين في فرنسا.
- يتميّز كلا الفيلمين بواقعيّة شديدة، وهذا بفضل اللّقطات الوثائقيّة الّتي جاءت معبّرة عن تاريخ الجزائر.
- تمّ تصوير جيش وجبهة التّحرير الوطني على أنّها ذلك التّيار المدني العسكري العازم على تحرير البلاد ومواجهة المستعمر.

الدراسة السابعة[1]: دراسة بعنوان: "**ملامح الهوية في السّينما الجزائرية**"،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدّكتوراه في الفنون الدرامية، كلية الآداب واللّغات والفنون بجامعة وهران 2012-2013 ، من إعداد الباحث:

[1]- مولاي بن نكاع، **ملامح الهوية في السينما الجزائرية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية، كلية الآداب و اللغات والفنون، جامعة وهران، 2013.

مولاي بن نكاع.

حاول الباحث من خلال دراسته استكشاف الكيفية التي تفاعلت بها السّينما الجزائرية مع هوية المجتمع، من خلال طرح عدد من التّساؤلات، التي حدّدت على النّحو التّالي:

- ما مفهوم الهويّة؟
- ما هي سمات وملامح ما نصطلح عليه بالهويّة الجزائريّة؟.
- هل أولت السّينما الجزائريّة اهتمامًا بموضوع الهويّة خلال مسيرتها؟.
- ما طبيعة هذا الاهتمام وكيف تمظهر على مستوى الشّاشة؟.

وللإجابة على هذه التّساؤلات، وظّف الباحث منهجين أساسيّين هما: المنهج التّاريخي والمنهج التّحليلي اللّذان طبّقا على عيّنة من الأفلام و هي :الأفيون والعصا، وقائع سنين الجمر، بني هندل، الشّيخ بوعمامة، الفحام، نوّة، مغامرات بطل، حسان تاكسي، عمر قتلتو، كحلة وبيضة، رشيدة.

وقد توصّلت الدّراسة إلى نتائج أهمّها:

- أنّ السّينما الجزائريّة رغم اهتمامها في مراحلها الأولى ببناء الشّخصية الوطنيّة نتيجة ما أصابها من : دمار تسبّب فيه المستعمر الفرنسي، إلاّ أنَّ هذا التّكفل لم يكن بصفة مدروسة وواعية، بقدر ما كان انجرافا وراء توجّهات إيديولوجية للدّولة، باعتبار أنَّ قطاع السّينما أمّم من طرف الدّولة وبالتالي عليه أن يترجم سياسات الدّولة.
- معظم مضامين السّينما الجزائريّة قاربت موضوع الهوية من زاوية إيديولوجية، حيث نبع اهتمام المخرجين بمواضيع هوياتية تتقاطع مع سياسات الدّولة، فكانت أهم المواضيع في هذا المجال هي: الثّورة التّحريرية، سياسة تأميم الأراضي، المشاكل الاجتماعيّة وغيرها.
- **حدود الاستفادة من الدراسات السابقة الجزائرية** :بيّن استعراض الدراسات السابقة الجزائرية اهتمام الباحثين في الجزائر بعمليتي التسويق السياسي(صورة المجاهد، صورة جيش و جبهة التحرير الوطني، الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي)، والتسويق لصورة الجزائر، و قد وجدت الباحثة أن موضوع دراستها يلتقي مع الدراسات السابقة الجزائرية في مسألتين مهمتين و هما:

– التركيز على السينما ومسالة التصوير الذهني، من خلال محاولة رصد الصور التي يتم تسويقها للجزائر كبلد من جهة، و التعرف على مختلف الصور المسوقة عن بعض الفئات فيها، (المجاهد، المرأة،

الجيش...)، و هو ما يتقاطع مع الدراسة الحالية التي تسعى للتعرف في النهاية على مختلف تمظهرات الذات، أي الشخصية الجزائرية، و سماتها و محدداتها، و الانطباع النهائي المكون عنها.

– الاشتراك في تطبيق المقاربة المنهجية التي تعتمد على منهج التحليل النصي كأحد أهم المناهج في الدراسات السيميولوجية، وفق طريقة **رولان بارث** في التحليل التي تركز على ثلاثية: التعيين و التضمين/ المرجع/الثقافة، و هي من المقاربات المهمة في تحليل الخطاب السينمائي.

بالإضافة إلى ما سبق، يمكن رصد التشابه و الاختلاف المسجلين مع الدراسات السابقة الجزائرية كل على حدى على النحو التالي:

– تتشابه الدراسة الحالية مع الدراسة السابقة الأولى" **الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري**" في نقطتين رئيسيتين و هما:

- البحث عن الصورة التي ترسمها السينما الجزائرية عن شخصيات مثل : المجاهد، المرأة، الضابط الفرنسي...، و هي شخصيات تقع في محور اهتمامات الباحثة في جزء الدراسة الخاص باستخراج صورة الذات أو الشخصية الجزائرية، غير أن الاختلاف الجلي هنا يتمثل في كون الدراسة الحالية لم تبحث عن صورة شخصيات بعينها، بل حاولت التعرف على صور كل الشخصيات التي تظهر الذات الجزائرية في الأفلام التي قامت الباحثة بتحليلها.
- اهتمام هذه الدراسة بالفيلم التاريخي وهي نقطة تقاطع مع نفس الدراسة السابقة، فقد اتجهت قصديا إلى البحث في موضوعه|الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري، في حين ارتأت الباحثة اختيار النوع التاريخي من الأفلام الجزائرية لانتقاء العينة منه، لاعتقادها بأنه النوع الأنسب لاستخراج صورة الآخر المختلف ثقافيا، ذلك أن بقية الأنواع الأخرى تركز على المجتمع الجزائري، دون الانفتاح على الآخر المختلف ثقافيا، أيا كانت هويته.

– بالنسبة للدراسة الثانية، فقد اتفقت مع الدراسة الحالية ببحثها في موضوع صورة المجاهد، و هي صورة ظهرت جليا في تمظهرات الذات الجزائرية في الدراسة الحالية، لكنهما تختلفان في كون تركيز هذه الدراسة كان أوسع، فبالإضافة إلى صورة المجاهد، هناك مجموعة من الفئات الاجتماعية الأخرى التي عبرت عنها السينما الجزائرية، و التي تم رصدها من خلال التحليل.

كما كان هناك اتفاق على اختيار فيلم "معركة الجزائر" ضمن العينة، و هو الوحيد في هذه الدراسة السابقة، و تضاف له مجموعة من الأفلام في الدراسة الحالية، في حين تكمن نقطة الاختلاف الجوهرية في تطبيق الدراسة السابقة لتحليل المضمون كأحد المناهج الوصفية، في حين اتجهت هذه الدراسة لاختيار المقاربة السيميولوجية من ضمن مقاربات التحليل الكيفي، بالتركيز على منهج التحليل النصي.

– بالنسبة لدراسة الباحثة موسلي نادية (الدراسة الثالثة)، فقد اتفقت مع تسعى إليه هذه الدراسة في التعرف على محددات الشخصية الجزائرية ، و التي تعني أساسا مقومات الهوية(الدين، اللغة، التاريخ، العادات والتقاليد...)، لكنهما تختلفان في العينة، حيث اتجهت الدراسة السابقة مباشرة "إلى أفلام مرزاق علواش ، في حين كان اختيار الباحثة في الدراسة الحالية متنوعا بين عدد من المخرجين.

– تتقاطع الدراسة الحالية مع الدراسة الرابعة في سعيهما للتعرف على ملامح الصورة المسوقة عن الجزائر والجزائريين لكنهما تختلفان في كون الدراسة الحالية تتعمق في البحث عن سمات الشخصية الجزائرية ومحددات تكوينها، كما تشتركان في واحد من الأفلام المختارة ضمن نطاق العينة و هو فيلم " خراطيش قولواز " للمخرج مهدي شارف.

– بالنسبة للدراسة الخامسة، و التي تحمل عنوان " **الهوية الوطنية من خلال التجربة السينمائية الجزائرية**"، فتتقاطع مع الدراسة الحالية في بحثهما معا عن جزئية الهوية الوطنية، و تتجلى في محددات الشخصية الجزائرية (الدين، اللغة، التاريخ...)، و تختلفان في الأفلام التي تم اختيارها للتحليل.

– أما بالنسبة للدراسة السادسة فقد ركزت على صورة كل من جيش و جبهة التحرير الوطنيين، و هي صور

ظهرت جليا في الدراسة الحالية بالإضافة إلى مجموعة من الصور الأخرى، كما اشتركتا في تحليل فيلم " معركة الجزائر".

–بالنسبة للدراسة السابعة، فهي تتقاطع مع الدراسة الحالية في البحث عن سمات الشخصية الجزائرية، في حين تختلفان في نوع المناهج المستخدمة، إذ اعتمدت الدراسة السابقة على المنهجين التاريخي و التحليلي، في حين ركزت الدراسة الحالية على المقاربة السيميولوجية، و منهج التحليل النصي.

ملاحظة:بالإضافة إلى أوجه التشابه و الاختلاف المذكورة أعلاه، هناك اختلاف رئيسي بين الدراسة الحالية و الدراسات السابقة، يتمثل أساسا في كون هذه الدراسة بالإضافة إلى بحثها عن صورة الذات، و محاولتها

ملامسة واقع تصوير الشخصية الجزائرية، إلا أنها تبحث كذلك – و هو ما لا نجده في الدراسات السابقة، عن صورة الآخر المختلف ثقافيا تحديدا، و هو الجزء الذي لا نجده في الدراسات السابقة، و تكمن أهمية هذا الاختلاف في أهمية دراسة صورة الآخر فهي لا تقل أهمية عن دراسة صورة الذات.

و قد رأت الباحثة أن البحث عن الضد و المقابل في إطار محاولة التعرف على تمظهرات و سمات ومحددات الشخصية الجزائرية كما يسوقها الخطاب السينمائي الجزائري أمر ضروري، تفرضه حقيقة أنه بأضدادها تتضح الأشياء، فقد أثبتت الدراسات النفسية و الاجتماعية و غيرها من الدراسات، بأن الفرد و من ورائه الجماعة، يتعرفون إلى ذواتهم في مرآة الآخرين، و أن كل كيان مستقل يتعرف إلى نفسه بمقارنتها مع الآخرين، و هو ما دفع الباحثة إلى دراسة صورة الذات و صورة الآخر في نفس الوقت.

و قد أمدت الدراسات الجزائرية الباحثة بكمّ من المعلومات و البيانات حول واقع الصورة المسوقة عن الجزائر كبلد ، و هويتها من جهة، و عن بعض الفئات فيها، من خلال النتائج المتحصل عليها، و هي النتائج التي انطلقت منها الباحثة في تحديد إشكاليتها و تساؤلاتها و أهدافها، إذ بينت عملية استقراء واقع السينما الجزائرية أن هناك شرخا واضحا في عملية صناعة الصورة الذهنية عن هذا البلد و منه تساءلت الباحثة عن واقع الشخصية الجزائرية (الذات)، كما هو مطروح من خلال السينما، ثم بعدها تأتي عملية استقراء صورة الآخر في نفس الأفلام السينمائية.

كما ساعدت الدراسات السابقة الجزائرية في تشكيل تصور نظري عن واقع السينما الجزائرية، و أمدت الباحثة بقائمة ببليوغرافية من المصادر والمراجع حول السينما الجزائرية ، خاصة في ظل ندرة التوثيق النظري حولها، وهوما سهل عملية البحث عن المعلومات و البيانات من مصادرها الرئيسية، والبحث عنها في أماكن تواجدها على مستوى المكتبات و نقاط البيع.

ثانيا: الدراسات غير الجزائرية: و شملت:

الدراسة الأولى[1]:و هي دراسة تحمل عنوان: ***Nationalisation And Otherness***

The repersentation of Islamic fundamenetalism in Egyptian Cinema.

[1]-*Khatib Lina ,**Nationalisation And Otherness**, The repersentation of Islamic fundamenetalism in Egyptian Cinema, European Journal of Culture studies, saga publication, london, 2006.p-p 63,80.*

حاولت الباحثة من خلال هذه الدراسة التعرف على الصور التي تسوقها السّينما المصرية عن الإسلام الأصولي، كآخر ضمني، يدخل في نطاق الذّات المصرية وهويتها، وذلك باعتبارها أنّ الإسلاميين الأصوليين شكلوا موضوعاً أساسياً في أعمال العديد من السينمائيين المصريين باعتبارهم تهديداً داخليا يمس الأمن المصري والهوية المحلية، ويهددّ السلام العالمي، وقد اعتمدت الباحثة على تحليل مضمون سبعة أفلام مصرية تناولت قضايا الإرهاب والإسلام الأصولي، لتتوصل الدّراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- أنّ أفلام الدراسة استخدمت مجموعة من المثيرات البصرية التي تهدف إلى تعزيز النظرة القاصرة للواقع، من خلال تقديم صورة نمطية عن الإسلاميين في القصص التي تمّ عرضها.
- قدّمت السّينما المصرية الإسلاميين المصريين كآخر رجعي متخلف، في مقابل تقديم مصر كمجتمع متقدّم متحضّر، فالإسلاميون لازالوا يستخدمون اللباس التقليدي ويطلقون اللحى، وهو ما اعتبرته الباحثة تمسكا بعادات قديمة غير متحضرة.
- تشابهت الصور النمطية التي تقدمها السّينما المصرية عن الإسلام الأصولي في مصر، مع تلك الصّور التي تعمل هوليوود من خلال أفلامها على تسويقها، مع الحرص على عدم التعميم على كافة المجتمع المصري، الذي قدم كوحدة متماسكة (ذات) في مقابل الآخر (الإسلام الأصولي)
- سعت الأفلام السّينمائية المدروسة إلى التأكيد على الهوية الوطنية والاختلافات الهوياتية في المجتمع المصري، مع التأكيد أيضا على أن الوطنية لا تعني الهوية.

الدراسة الثانية[1]: و هي دراسة تحمل عنوان:

Le Cinéma Roumain dans la période communiste

Représentation de l'histoire nationale

حاولت الباحثة من خلال هذه الدراسة الرجوع إلى الفترة الشيوعية في تاريخ رومانيا للوقوف على التحديات السياسية، والثقافية للصناعة السيّنمائية، ومعالجة أحداث ووقائع التاريخ الرّوماني وذلك من خلال تحليل فيلمي مشهدي للأفلام التي تم اختيارها في عينة الدّراسة (تحليل شريطي الصوّرة والصّوت) و الوقوف على الدلالات السياسية، والثقافية للصناعة السينمائية لأحداث الماضي، في الفترة الممتدة مابين (1960-

[1] -*VasileAurelia, **le cinéma roumain dans la période communiste**, Représentation de l'histoire nationale, Thèse du doctorat d'histoire, UFR Sciences Humaines Université de Bourgogne, 2011.*

1980)، و ذلك من خلال طرح التساؤل الرئيسي التالي: **كيف استطاع الفيلم التاريخي في رومانيا تمثيل الأحداث التاريخية خلال الفترة الشيوعية؟**

وقد تفرّع عن هذا التساؤل الرئيسي مجموعة من التساؤلات الفرعية أهمّها:

– ما نوع الخطابات التي ساهمت في إعادة تمثيل التاريخ الوطني في رومانيا؟

– ما نوع القيم التي ساهمت في إعادة تمثيل التاريخ الوطني في رومانيا؟

وقد طبقت الباحثة مقاربة التحليل الفيلمي لعدد 17 فيلماً روائياً في الفترة الممتدة مابين (1960–1980)، وهي فترة الحكم الشيوعي، وفي الأخير توصلت إلى مجموعة من النتائج أهمّها:

- خلال فترة الستينيات لم يكن الحزب الشيوعي يتدخل مباشرة في الأعمال السّينمائية الرومانية في ماعدا فيلم ***Tuodor***، أين اعتمد إخراج هذا الفيلم على تعليمات وتوجيهات السلطات السياسية التي طالبت المنتج بتكثيف المشاهد الجماهيرية وتوجيهها، أما ما تبقى من أفلام فقد كانت تخضع لإرادة المخرج والفنيين.
- بعد هذه الفترة لم يعد للمؤرخين دور فعّال في كتابة تاريخ رومانيا بواسطة الفيلم السينمائي، حيث أصبح تدخل الحزب الشيوعي واضحاً في توجيه الأفلام والتأثير في محتواها.
- أثّبت التحليل أن كل الأفلام في العينة قد قدمتّ رؤية موحدة ومتناسقة للماضي خلال الفترة المدروسة.
- قدّمت الأفلام صوراً نمطية للأجنبي كعدّو للشعب في رومانيا، ورسمت صوراً إيجابية للسلطات الحاكمة.
- عملت الأفلام على تذكير المشاهدين بمكونات هويتهم، واستعملت التاريخ كوسيلة لترسيخ قيم الشيوعية.

الدراسة الثالثة[1]: و هي دراسة تحمل عنوان:

La Représentation de l'ennemi dans le cinéma étasunien de l'après guerre à la chute du mur de Berlin

[1]-*Ballion Frédérique,* ***La Représentation de l'ennemi dans le cinéma étasunien de l'après guerre à la chute du mur de Berlin****, thèse de doctorat, Faculté du Science politique, L'Université de Bordeaux, 2014.*

حاول الباحث من خلال الدراسة التعرف على مختلف الصوّر التي هيمنت على السينما الأمريكية تجاه العدو خلال الحرب الباردة، وذلك من خلال استخدام نوعين من التّحليل للخطابين السياسي والسّينمائي، وقد انطلق الباحث في دراسته من مسلّمة أن السينما والسياسة في الولايات المتحدة الأمريكية كانا منذ سنوات طويلة في تحالفات استمرت إلى غاية يومنا هذا، فكثيراً ما اعتمد البيت الأبيض والبنتاغون على كبار المنتجين في هوليوود من أجل تمرير أفكارهم وتصوراتهم وبناء صورهم عن أنفسهم وعن الآخرين لاسيما خلال فترت الحرب، وقد حصر الباحث دراسته من خلال تحديد فترة الحرب الباردة، خاصة وأن الولايات المتحدة الأمريكية كانت وقتها قد بدأت تتبوأ مكانة عالمية، وهو ما وضعها في مقدمة الساحة الدولية، وحتم عليها استخدام الفيلم السينمائي كوسيط من أجل بناء صورتها ورسم صورة العدو، وقد طرح الباحث عدة تساؤلات أهمّها:

– إلى أي مدى ساهمت السينما الأمريكية في بناء المخيلة الجماعيّة نحو الآخر؟

– ما هو الدور الذي لعبته السّينما في السياسة الخارجية الأمريكية ضدّ عدو محدّد مسبقاً؟

– ما هي مكانة العدو في الصناعة السينمائية الأمريكية خلال الحرب الباردة ؟

وقد تمّ الاعتماد على تحليل الخطب السّينمائي لعدة أنواع سينمائية، وهي فيلم الحرب، فيلم القرصنة، الفيلم الخيالي، وفيلم حرب الفيتنام، وفي الأخير توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج أهمّها:

- لم يكن هناك تنوعاً واختلافاً في معالجة صورة العدو خلال هذه الفترة سواء في الأفلام الحرب أو في أفلام القرصنة، وحتى في أفلام حرب الفيتنام، فالعدو يبقى محافظاً على نفس الصورة السيئة بعد أن عملت هوليود على شيطنته. (هذا خلال سنوات الستينات والسبعينات).
- في سنوات الثمانينات بدت السينما الأمريكية أكثر عقلانية في تعاملها مع العدو، حيث سعت إلى شرح أسباب الحروب التي خاضتها الولايات المتحدة الأمريكية، مع التركيز على قيم وأخلاقيات الجندي الأمريكي، وإخفاقات الجيش.

<u>حدود الاستفادة من الدراسات السابقة غير الجزائرية:</u>

تم الاعتماد على ثلاث من الدراسات السابقة غير الجزائرية التي اتجهت هي الأخرى إلى دراسة الصور الذهنية والتمثلات، و هو الرابط الرئيسي بينها، و يمكن استعراض نقاط التشابه و الاختلاف بينها

و بين الدراسة الحالية فيما يلي:

– تقاطعت الدراسة الأولى مع الدراسة الحالية في بحثهما معا عن ملامح صورة الآخر في السينما، غير أن الدراسة الحالية ركزت على صورة الآخر المختلف ثقافيا في حين ركزت دراسة لينا الخطيب على صورة الآخر المختلف ثقافيا، الذي ينتمي إلى نفس الجماعة، ممثلا لديها في الإسلام الأصولي بالنسبة لبقية المجتمع المصري.

– في حين كان الاختلاف الرئيسي بين الدراستين يتمحور حول المناهج و الطرق المستخدمة للوصول إلى إجابات عن التساؤلات المطروح، حيث استخدمت الدراسة الحالية التحليل السيميولوجي، فيما طبقت الدراسة السابقة المنهج الوصفي من خلال تحليل المضمون الكمي.

– تعتبر العينة من الأفلام التاريخية رابطا رئيسيا بين الدراسة الثانية و الدراسة الحالية، إذ اعتمدت كلتاهما على الأفلام التاريخية ضمن عينة الدراسة.

– أما الدراسة الثالثة، و التي تبحث في صورة العدو في السينما الأمريكية، فتشترك مع الدراسة الحالية في بحثهما عن صورة العدو، و هي واحدة من الصور التي ظهر من خلالها الآخر في هذه الدراسة، في حين أن الاختلاف الرئيسي يتجسد في كون الدراسة الحالية لا تبحث فقط عن صورة العدو، بل عن صورة الآخر على اختلاف تمظهراته في السينما الجزائرية.

و قد ساعدت الدراسات السابقة غير الجزائرية الباحثة فيما يلي:

– الإحاطة بموضوع الدراسة لاسيما فيما يتعلق بصورة الآخر المختلف، و إمداد الباحثة بكمية من البيانات و المعلومات حول تطبيق مناهج تحليل الخطاب السينمائي، مجسدة في التحليل السيميولوجي.

6– مفاهيم الدراسة:

اعتمدت الدراسة الحالية على ثلاثة مفاهيم رئيسية وهي:

- الصّورة الذهنية.
- صورة الذّات.
- صورة الآخر.

أ- مفهوم الصّورة و الصورة الذهنية:

لم يعد الحديث عن الصورة الذهنية في السنوات الأخيرة حكرا عل العاملين في مجال العلاقات العامة والمنظرين و الباحثين في ذات المجال، كما لم يعد الاهتمام بخلق سمعة طيبة لدى الآخرين حكرا على المؤسسات و المنشآت الاقتصادية و التجارية فحسب كما كان عليه الحال عند ظهور هذا المصطلح إلى الوجود، بل إن الاهتمام بهذا المجال انتقل إلى الأحزاب و الفعاليات السياسية والاجتماعية و التحالفات والتكتلات المختلفة، وكذا الدول و الحكومات، و السبب في ذلك طبعا هو الدور الذي تلعبه الصورة الذهنية في تكوين السمعة و إيصال أصحابها إلى مراكز القيادة و الريادة و السيادة و النفوذ.

و يعتبر مفهوم الصورة الذهنية من المفاهيم التي تعددت الكتابات حولها و اختلفت سواء لدى المفكرين العرب أم الغرب و ذلك لعدة أسباب لعل اهمها:

- علاقة مصطلح الصورة الذهنية في حد ذاته بالعديد من التخصصات العلمية في العلوم الاجتماعية و الإنسانية فهو مصطلح ما بين تخصصي ***interdisciplinaires*** تناولته مجالات مختلفة من التفكير الإنساني على غرار الفلسفة، علم الاجتماع، علم النفس ، الأدب، علوم الإعلام و الاتصال و غيرها، و هو ما حتم تعدد التعاريف التي يضعها المتخصصون في كل مجال لهذا المفهوم.
- اختلاف النظرة بين الباحثين في التخصص الواحد حول الصورة الذهنية فلكل زاوية ينظر بها للموضوع ما جعله مصطلحا متعدد المفاهيم حتى على مستوى المجال المعرفي الواحد ***Polysémique***.
- يضاف إلى هذين السببين بالنسبة للباحثين العرب إشكالية ترجمة المصطلح(***image***)، ففي حين يستخدمه البعض مرادفا للصورة الذهنية (حلمي خضر ساري، جاك شاهين...)، يترجمه البعض الآخر إلى مصطلح التمثلات الاجتماعية ***représentation*** ، أما البعض على غرار محمد أركون فيطلقون عليه "المخيال."

و قبل الخوض في هذا المصطلح ، إشكالياته و تطوراته نستعرض فيما يلي بعضا من المعاني والتعريفات التي سيقت للصورة في حد ذاتها على النحو التالي:

-الصورة في القرآن الكريم:

ورد لفظ الصورة في القرآن الكريم على عدّة أوجه:

قال الله تعالى في سورة غافر:" الله الذي جعل لكم الأرض قرارا و السماء بناءا و صوّركم فأحسن صوركم"[1]، (غافرالأية64)، و لفظ صوركم هنا بمعنى خلقكم، كما قال تبارك و تعالى في سورة آل عمران:" هو الذي يصوّركم في الأرحام كيف يشاء لا إله إلا هو العزيز الحكيم"[2] (آل عمران الأية6)، يصوركم: بمعنى يخلقكم، و يقول تعالى في محكم تنزيله:" في أي صورة ما شاء ركّبك"[3] و قد استخدم لفظ الصورة هنا بمعنى الصورة الشكل.

-الصورة في اللغة العربية:

ورد في **لسان العرب** لابن منظور مادة (ص، و، ر)، أن الصورة هي الشكل والجمع صور، و قد صوّره فتصور، و تصورت الشيء أي توهمت صورته، فتصور لي ، أما التصاوير فهي التماثيل[4].

كما وردت في **المعجم الفلسفي** لجورج صليبا على النحو التالي[5]:

-هي الشكل الهندسي ***Figure géométrique***: صورة التمثال، الأنف،...

- و هي الصفة التي يكون عليها الشيء كقولنا: خلق الله آدم على صورته.

- و هي النوع، فيقال هذا الأمر على ثلاث صور أي على ثلاثة أنواع.

- و قد تطلق الصورة على ما يجب أن يكون عليه الشيء حتى يطابق الشروط القانونية (صورة العقد)، كما يطلق على ما يرسمه المصور بالقلم أو آلة التصوير، أو على ارتسام خيال الشيء في المرآة أو في الذهن، أو على ذكرى الشيء المحسوس، فتصور الشيء أي تخيله واستحضر صورته.

كما ورد تعريف الصورة في **المعجم الوسيط** على أنها الشكل و التمثال المجسّم، و يقال هذا الأمر على ثلاث صور و صورة الشيء ماهيته المجردة، و صورته خياله في الذهن أو العقل[6].

- تعريف الصورة الذهنية اصطلاحا: تعرف الصورة الذهنية على أنها الناتج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكوّن عند الأفراد والجماعات نحو شخص أو نظام معين، أو شعب أو جنس ما، أو تجاه المنشآت والمنظمات المحلية والدولية، أو مهنة معينة، أو أي شيء آخر يمكن أن يكون له تأثير على حياة الإنسان،

[1]- **سورة غافر**، الآية 64.
[2]**سورة آل عمران**، الآية 6.
[3]- سورة الانفطار، الآية 64.
[4]- ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت،المجلد العاشر، د س، ص 2623.
[5]- جورج صليبا، **المعجم الفلسفي**،دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.ص-ص، 741،744.
[6]-مجمع اللغة العربية ، **المعجم الوسيط**، ط 4، مكتبة الشروق الدولية، الأردن،.2004، ص 528.

و هذه الانطباعات تتكون من خلال التجارب المباشرة و غير المباشرة، حيث ترتبط بعواطف واتجاهات الأفراد، بغض النظر عن صحة المعلومات التي تتضمنها هذه التجارب[1].

و يشير الدكتور محمد منير حجاب في الموسوعة الإعلامية، إلى أن الصورة الذهنية هي الانطباع الذي يكوّنه الفرد عن الأشياء المحيطة به، متأثرا بالمعلومات المختزنة عنها، و فهمه لها، و بذلك فإن الصورة الذهنية هي نتاج تفاعل عناصر المعرفة و الإدراك[2]، و تتجسد في الخبرة الشخصية و العمليات الاتصالية المباشرة و غير المباشرة (الجماهيرية).

و قد ورد تعريفها في قاموس***webster*** الشهير على أنها التقديم العقلي لأي شيء لا يمكن تقديمه للحواس بشكل مباشر، أو هي محاكاة لتجربة حسية ارتبطت بعواطف معينة، أو هي تحليل لما أدركته حواس الرؤية أو السمع، أو الشم أو التذوق[3].

و هناك من يعرف الصور الذهنية على أنها مجموعة من الأحكام والانطباعات القديمة المتوارثة أو الجديدة المستحدثة، الإيجابية منها أو السلبية، والتي يأخذها شخص أو جماعة أو مجتمع عن الآخر، فتستخدم بعد ذلك أساسا ومنطلقا للتقييم و تحديد ردود الأفعال[4].

وتتبنى هذه الدراسة تعريف **هولستي** الذي يرى بأن الصورة الذهنية هي أنها مجموعة معارف الفرد ومعتقداته في الماضي و الحاضر والمستقبل، وهو يحتفظ بها وفق نظام معين عن ذاته، و عن العالم الذي يعيش فيه[5]، فإذا كانت المعلومات الذي يحملها هذا الفرد عن ذاته و عن الآخرين إيجابية – كما يشير إلى ذلك كلمان – فإن صورته عنهم ستكون بالضرورة إيجابية، أما إذا كانت معتقداته نحوهم سلبية فإنه سيحمل عنهم أفكارا و صورا سلبية لا محالة، وهذا لا يعني أن الصور إما أن تكون إيجابية أو سلبية، فأحيانا قد تكون المعلومات التي يحملها الأفراد بسيطة و غير كافية أو أنها غامضة و غير واضحة، وبالتالي فهي غير قادرة على تكوين صور أيا كان نوعها عن الآخرين[6].

---

[1]- علي عجوة، **العلاقات العامة والصورة الذهنية**،عالم الكتب، القاهرة،1983، ص 10

[2]- محمد منير حجاب، **الموسوعة الإعلامية**، المجلد الرابع، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، 2003، د ص.

[3]- علي عجوة، مرجع سبق ذكره، ص 4.

[4]- زينة عبد الستار مجيد الصفار، **الصورة الذهنية و إشكالية العلاقة مع التنميط**، مجلة الباحث الإعلامي، العدد جامعة بغداد، العدد 11 ، 2011، ص –ص 122-123.

[5]- فهد العسكر، **الصورة الذهنية في المجال الأمني**، أكاديمية نايف للعلوم الأمنية، الرياض، 1993، ص 19

[6]- سلافة الزعبي، **صورة العرب في الإعلام الأمريكي**، دار ورد للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 1997، ص 17.

ب- مفهوم صورة الذات: إن مفهوم الذات يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهوم آخر يشيع استخدامه كلّما كان الحديث متعلقاً بالذات وتكوينها وتطورها هذا المفهوم هو "الأنا" بمختلف تجلياتها، ففي القواميس العربية، يشير مفهوم الأنا (***Le je***) باللغة الفرنسية، و "I" باللغة الإنجليزية إلى ضمير المتكلم ذكراً كان أم أنثى، أما إذا قمنا بإضافة ال التعريف (الأنا) فهذا يحيلنا إلى المعنى الفلسفي للأنا، الذي يشير إليها بمصطلح ***Ego***، ويشير إلى التصرفات التي يتعمد صاحبها القيام بها، ويتحمل مسؤولياتها وتبعاتها[1]، **و** الملاحظ على هذا التعريف تركيزه على السلوكات و التصرفات التي يبديها الفرد في حياته اليومية و التي تصبح صفة لصيقة به يتحمل مسؤوليتها أمام الآخرين، و هو ما يعني أن سلوكات بعض الأشخاص والجماعات تصبح مع مرور الوقت من السمات التي تميزهم عن الآخرين

وورد لفظ الذات عند **الجرجاني** بمفهوم " النفس " أو " العين" ،وذلك في قوله ": الذاتي لكل شيء ما يخصه ويميزه عن جميع ما عداه[2]، و هنا نلاحظ أن **الجرجاني** قد ركز على صفة أساسية في مفهوم الذات، و هي صفة التميز، إذ تصبح سمات الشخصية و كل ما تحمله من خصائص هي مميزة لها عن غيرها من الشخصيات الأخرى.

وورد اللفظ عند **الكوفي على** عدة معاني،من ذلك قوله " : الذات تطلق على الجسم وغيره " والذات يراد بها الحقيقة " وقد تستعمل استعمال " النفس أو الشيء فيجوز تأنيثه أو تذكيره [3]"، و هنا نلاحظ التركيز على الجسم و هو ما يعني أن الخصائص الجسدية تعتبر من أهم أبعاد مفهوم الذات، سواء تعلق الأمر بالفرد أو بالجماعة.

و يحتل مفهوم الذات مكانة هامة في الدّراسات الخاصة بعلم النفس الاجتماعي، وعلم نفس الشخصية، حيث تتعدد استخداماته ومعانيه ومفاهيمه، إذ نجد منها: (إدراك الذات ***Prise de conscience de soi*** تقدير الذات = ***Estime de soi***، تقديم الذات ***Auto Représention***، مخطّط الذّات ***Schéma de soi***، وصورة الذّات ***Image de soi***، وما يهمّنا في هذه الدّراسة هو مفهوم صورة الذّات الذي نتوصل إليه من خلال إدراك مفهوم الذات أولاً.

فالذات هي كل ما يدل على الخصائص والسمات التي يحملها شخص ما عن نفسه ككائن بشري، واجتماعي، وقد قسّم وليم جيمس (*1892-1961*)، وهو فيلسوف أمريكي براغماتي الذّات البشرية إلى ذات

[1]- مصطفى حسيبة: **المعجم الفلسفي**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ص 103.

[2]- الجرجاني،**كتاب التعريفات** ،تحقيق وتقديم إبراهيم بياري،ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1985، ص 143.

[3]- الكوفي،**معجم الكليا ت في المصطلحات والفروق اللغوية** ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998، ص- ص 454، 455.

مادية وتشير إلى كل ما يختص به كاليدين والعينين، والرجلين، وذات اجتماعية، وتعني ما يدركه الآخرون عن الفرد كجزء من المجتمع (أنا طالب، أنا أستاذ، أنا طبيب...)، إضافة إلى الذّات الرّوحية الّتي تتكون من نزعات الفرد الروحية وميولاته[1].

وتتشكل ذات الفرد تدريجياً من خلال الأنا الداخلية التي ترافقه منذ اللحظات الأولى في طفولته، حيث تسمح له بتقمص أدواره في الحياة، ويعبّر **إريكسون**عن الذّات بكونها مرافقة لـ "أنا"، (*Le soi = Le moi*)، في إطار كلي وهو هويّة الذّات*Identité de Soi*[2].

كما يعرفها**روجرز** بأنها ذلك التنظيم العقلي المعرفي والمفاهيم والقيم الشعورية التي تتعلق بالسّمات المميزة للفرد وعلاقاته المتعددة[3].

والمقصود **بصورة الذات** هنا، ذلك التكوين المعرفي المنتظم لكل التصورات والمدركات الشعورية الخاصة بالفرد وشخصيته ومجموع التقييمات الخاصة بهذه الشخصية، كما تشير إلى التصورات التي يكونها الفرد عن خصائص ذاته وعلاقاته مع الآخرين، والمظاهر المختلفة للحياة، مع القيم المترابطة بهذه الإدراكات.

كما أن المقصود بصورة الذات في هذا الدراسة تحديدا هو تلك الأحكام و الانطباعات العقلية ، سواء كانت قديمة أو متوارثة ، إيجابية أو سلبية والتي تضمنتها الأفلام الجزائرية عن الشخصية الجزائرية بكل ما تحمله من قيم و أبعاد مترابطة بهذه الإدراكات، و هي تلك الأحكام التي تلخص لنا حقيقة الشخصية الجزائرية التي تميزها عن الآخرين(الآخرين)، و يمكن تحديد أبعاد هذه الشخصية على النحو التالي:

- البعد المادي: و نقصد به الخصائص الفيزيولوجية للشخصية: الجنس، السن، الملامح...
- البعد الاجتماعي: الهوية الاجتماعية للشخصية الجزائرية و كيف يتم تقديمها في الفيلم السينمائي، بمعنى المكانة التي تحتلها الشخصيات السينمائية في الأفلام ضمن السياق العام للقصة(امرأة، رجل، طفل، طبيب، مجاهد، فلاح...)
- البعد الروحي للشخصية: و المقصود بها نزعات الفرد و ميولاته و قيمه الروحية و الأخلاقية ومبادئه الشخصية، و قد تم التعبير عنها هنا بسمات الشخصية، إضافة إلى المؤثرات التي ساهمت في بناء هذه

[1] -*Rodriguez Daniel, **Self and Adaptation**, self Concept theory, Research and Pratice, Sélf Research Center, University of Western.Sudney, 2000, P : 355.*

[2]- محمد مسلم: **الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا**، دار قرطبة وآخرون، الجزائر، 2009، ص 107.

[3]- يوسف موسى: **بعض مخاوف الأطفال ومفهوم الذات لديهم**، الهيئة المصرية للكتب، القاهرة، 1992، ص 63.

الشخصية، و قدد تم التعبير عنها بمصطلح محددات الشخصية(الدين، اللغة، التاريخ، العادات والتقاليد...).

جـ- مفهوم صورة الآخر: يعتبر مصطلح الآخر من الألفاظ الواضحة في اللغة العربية، فهو كمفهوم واسع يتبع مدلوله لغويا لكل ماهو غير الذات، و غير الذات يشمل كل من له وجود باستثناء الذات المعنية[1]، وهو لا يحمل قيمة دلالية تتعدى أو تتجاوز معنى لفظ " الغير"، دون أن يكون في ذلك دلالة على الموافقة أو المخالفة، فالآخر قد يكون منا و قد يكون من غيرنا، قال الله تعالى" و آخرون من دونهم لما يلحقوا بهم"[2]، كما يشير مفهوم الآخر في اللغة العربية إلى أحد الشيئين ويكونان من جنس واحد، وهنا يقول **المتنبي** في إحدى قصائده:

ودع كل صوت غير صوتي فإنني *** أنا الصائح المحكي والآخر الصدى.

كما يستخدم للدلالة على معنى الغير، قال أمرؤ القيس:

إذا قلت هذا صاحب قدر رضيته *** وقرّت به العينان بدلت آخراً

أما فيما يخص **قاموس المنجد**، فالآخر هو مفرد آخرين و أخريات، بمعنى غير، ولكنّ مدلوله خاص بجنس ما تقدّمه، فتقول جاءني رجل آخر معه، فالآخر هنا من جنس (طبيعة) ما قلته، كأن نقول جاءني رجل وآخر معه[3].

وكما أنّنا ربطنا الذّات بالأنا، فإنّ مفهوم الآخر اصطلاحاً لا يمكن الاستدلال عليه إلاّ من خلال مفهوم الذّات والأنا، فهو في أبسط معانيه يشير إلى كل ما يقارب الأنا و الأنت و النحن.

لكنّنا كلّ ما تعمقنا في البحث والاستدلال نجد أنّ الآخر في مختلف الثّقافات والحضارات، استخدم للدّلالة على كل ما هو مختلف عن الأنا، فآخر العرب هم المعجم، وآخر الشرق هو الغرب.

في كتابها ***Strangers to ousrelves***، تشير **جوليا كريستيفا**، إلى أنّ الآخر هو المختلف عنا، والّذي من خلاله نستطيع تمييز أنفسنا، وإضفاء المعاني على الآخرين، ويعتبر – حسبها دائماً- مفهوم الآخر من بين المفاهيم القاعدية في تحديد الهوية الخاصة بنا، فنحن نشير إلى ذواتنا بأننا لسنا مثلكم (أنتم الآخرين)، وهو ما يعبر في كثير من الأحيان عن الشعور إمّا بفوقيّة الأنا على حساب الآخر، أو دونية مقارنة بالآخرين[4].

---

[1]- أنظر مادة "أخر" في " **الصحاح في اللغة العربية**"، **القاموس المحيط**"، و " **لسان العرب**".

[2]- سورة الجمعة، الآية 3.

[3]- لويس معلوف: **المنجد في اللغة والأعلام**، ط 19، الدار الكاثوليكية، بيروت، 2010. ص 5.

[4]-*Julia Krestiva, **Strangers to Ourselves**, Translated by, leon.S, Raudiez, Columbia University Press, New York, 1991, P.P : 41-42.*

وصورة الآخر هي بناء في المخيال و في الخطاب، و هي اختراع ذاتي حيث أكد الباحث الفرنسي "**جان فارّو**" أن الأنا الذي لا يوجد الآخر بدونه هو اختراع تاريخي متأخر نسبيا، لارتباطه باكتشاف الوعي بالذات، قبل ذلك كان هناك آخر "النحن"، و كان الإنسان ينظر إليه من داخل القبيلة التي كانت تمثل محيط وعيه[1].

وفي ذات السّياق، يشير الفيلسوف الألماني **هوسرل** إلى أن مفهوم الآخر مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأنا (الذّات)، إذ لا يمكن لهذه الأنا أن توجد إلاّ من خلال تمايزها وعلاقتها مع الآخر. و تعبير الآخر أشمل من أن يحصر بشكل معين، فهو يعني أي صفة عدا الذات سواءا كان مثيلا أو مناقضا في الشكل و المضمون، فهو قد يعني العدو و الصديق أو المحايد، سواء كان ذلك في الأوساط الأسرية أو القبلية أو الإقليمية أو المذهبية، و إن كان أكثر معانيه شيوعا يحيل إلى الشخص الأخر أو المجموعة المغايرة من البشر ذات الهوية الواحدة، و بالمقارنة مع ذلك الشخص أو تلك المجموعة نستطيع تحديد اختلافنا معها[2].

و يرى المعنيون بدراسات الآخر أن هذا الآخر يقوم على ثلاثة محاور كبرى[3]:

–فالآخر في أكثر معانيه شيوعا يعني شخصا آخر أو مجموعة من البشر ذات طابع واحد وهوية موحدة، وبالمقارنة مع ذلك الشخص أو المجموعة نستطيع إدراك اختلافنا عنها ، و هي الضدية التي قد تعني التقليل من قيمة الآخر، و إعلاء قيمة الذات أو الهوية، و يشيع هذا الطرح في تقابل الثقافات خاصة.

– أما الآخر المشهدي فلا يختلف عن الأول إلا في حالة الذات و تبلورها في مرحلة المرآة عند **جان لاكان**، فالطفل في مرحلة النمو يحاول دائما أن يحقق صورته المثالية المنعكسة في المرآة في كل مكتمل، و السيطرة على جسده، لكن لهذا المشهد أثر تغريبي نظرا لاستحالة السيطرة و بالتالي فإن لهذه الغيرية جانبها التهديدي في صورة الآخر المثيل.

– الآخر الرمزي و هو عند **لاكان** و غيره من المفكرين الفرنسيين يعني " الآخر بامتياز"، حيث يرون جميعا أن كينونة الآخر لا تتحقق إلا من خلال القدرة على القول و تكون اللغة هنا هي العامل الحاسم الذي يسبق وجود الذات و يحققها.

و يأتي مفهوم الآخر أو الغير بمعنى واحد مستوى الدلالة اللغوية في اللغة العربية، و لكنه يتميز بالتضاد مع الأنا أو الذات، و بالتالي يمكن للذات أن تتخذ منه مواقف منها ما هو إيجابي وبعضها سلبي، أما في اللغة الأجنبية كالفرنسية مثلا، فنلاحظ أن هناك تمييز بين مصطلحي الغير ***Autrui***، و الآخر

[1]- الطاهر لبيب(محررا)، **صورة الآخر العربي ناظرا و منظورا إليه**، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، د س، ص 21

[2]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2002، ص 23

[3]- المرجع السابق، ص-ص 23-24.

l'autre، حيث يتخذ مفهوم الآخر معنى أوسع يفيد كل ما هو مختلف عن الذات و الموضوع، و يشمل الاختلاف مستوى الأشياء الحية و غير الحية، أما مفهوم الغير فهو تضييق لمعنى الآخر و حصره في مجال الإنسان فقط،و يقصد به الناس الآخرون.

و على هذا الأساس يمكن تعريف **صورة الأخر** على أنها ذلك التكوين المعرفي المنتظم لكل التصورات والمدركات الشعورية الخاصة بشخصية الآخر، ومجموع التقييمات الخاصة بهذه الشخصية، كما تشير إلى التصورات التي يكونها الفرد عن خصائص شخصية الآخر، والمظاهر المختلفة للحياة، مع القيم المترابطة بهذه الإدراكات، كما أن المقصود بصورة الآخر في هذا الدراسة تحديدا هو تلك الأحكام والانطباعات العقلية ، سواء كانت قديمة أو متوارثة ، إيجابية أو سلبية والتي تحملها الأفلام الجزائرية عن شخصية الآخر المختلف عن الشخصية الجزائرية بكل ما تحمله من قيم و أبعاد مترابطة بهذه الإدراكات، وهي تلك الأحكام التي تلخص لنا حقيقة الآخر المختلفة عن شخصية الذات، و يمكن تحديد أبعاد هذه الشخصية على النحو التالي:

- البعد المادي: و نقصد به الخصائص الفيزيولوجية للشخصية: الجنس، السن، الملامح...
- البعد الاجتماعي: الهوية الاجتماعية لشخصية الآخر المختلف ثقافيا، و كيف يتم تقديمها في الفيلم السينمائي، بمعنى المكانة التي تحتلها الشخصيات السينمائية في الأفلام ضمن السياق العام للقصة(ضابط، جندي، موظف، طبيب، معلم...).
- البعد الروحي للشخصية: و المقصود بها نزعات الفرد و ميولاته و قيمه الروحية و الأخلاقية ومبادئه الشخصية، و قد تم التعبير عنها هنا بسمات الشخصية، إضافة إلى المؤثرات التي ساهمت في بناء هذه الشخصية، و قدد تم التعبير عنها بمصطلح محددات الشخصية(الدين، اللغة، التاريخ...).

7- المقاربة المنهجية و أدواتها:

يحتل الفيلم السينمائي حيزا واسعا من اهتمامات الدارسين و الناقدين الذين اتجهوا إلى البحث عن المقاربات التي تصلح لدراسة المضامين السينمائية،المشبعة بالدلالات الظاهرة حينا والخفية في كثير من الأحيان الأخرى، شأنها في ذلك شأن مختلف الرسائل الإعلامية مكتوبة كانت أم مسموعة أم مرئية، وفي هذا المجال شكلت المقاربة السيميولوجية وجهة للعديد من الباحثين، لما تتصف به من خصائص منهجية تمكنهم من الوصول إلى النتائج التي يأملونها، خاصة في مجال تحليل الصورة، إذ تعد الرسائل البصرية جزءا من الرسائل التي اشتغلت السيميولوجيا على دراستها و تحليلها، منذ أن ظهر هذا العلم و تطور على يد كبار منظريه ، بدءا بالبنيويين الأوائل **دي سوسير، تشارلز بيرس، ويالمسلاف،** و وصولا إلى **رولان بارت**

و**كريستيان ميتز** و غيرهما ممن تمكنوا من تقديم دراسات قيمة في مجال تحليل الصورة، لا سيما السينمائية منها، على اعتبار أن الصورة لغة قائمة بذاتها، لها مع غيرها من اللغات الأخرى علاقة نسقية معقدة، دون أن يكون هناك تعارض بين الخطابين اللغوي و البصري[1]، فكلاهما يكمل الآخر، ويشرحه و يفسره و يعطيه معنى، و قد يحمل معناه في ذاته دون الحاجة إلى ما يكمله.

و قد نالت الصورة السينمائية حظا من الدراسات السيميولوجية، إذ اتجه عدد من الباحثين إلى تطبيق المنهج السيميولوجي في تحليل الأفلام، و كان الغرض الأساسي من تبني هذه المنهجية هو الوقوف على الفهم الأفضل للرسالة الفيلمية و إعادة بناء المعاني فيها، وهو جوهر مقاربة التحليل السميولوجي.

لكن قبل الحديث عن المقاربة المنهجية علينا أن نسلّم بأن دارسي الفيلم السينمائي كغيرهم من الدارسين في المجالات العلمية الأخرى، عليهم أن يحددوا أولا الأهداف المتوخاة من دراساتهم، ثم يختارون فيما بعد طرق تحقيقها، أو بمعنى أدق الأدوات والمناهج التي تمكنهم من الإجابة على التساؤلات المطروحة، فالفيلم السينمائي كما هو الحال في بالنسبة للفيلم التلفزيوني، ما هو في النهاية إلا المنتج النهائي لسلسلة من العمليات الاقتصادية التكنولوجية والسوسيولوجية و الفيزيائية والسيميائية، والتي يؤدي الجهل بها وعدم الإلمام بجوانبها إلى قصور في فهم الجوانب الخفية للفيلم، وبالتالي صعوبة دراسته،

و قد أشار كل من **جاك أومون** و **ميشال ماري** في كتابهما" **تحليل الأفلام**"، إلى أن هناك ثلاث مسلمات ينبغي أن يدركها دارسوا الفيلم:

- لا يوجد منهج عمومي لتحليل الأفلام.
- ضرورة معرفة تاريخ السينما و تاريخ الخطابات المدلى بها حول الفيلم السينمائي من أجل تجنب تكرارها.
- تحليل الفيلم لا ينتهي على اعتبار أن هناك دائما و في أي درجة نبلغها من الدقة و الطول ما يمكن تحليله في فيلم ما[2]، فنفس الفيلم تتم دراسته لمرات عديدة و بمواضيع مختلفة، دون أن يكون هناك تشابه و تماثل في الاهتمامات و الأفكار، وهو ما نلاحظه في هذه الدراسة على سبيل المثال، فقد اعتمدت على عينة من الأفلام التي اتخذتها دراسات أخرى كعينة لها، على غرار فيلم معركة الجزائر

[1]- محمد العماري، **الصورة و اللغة**، محلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 13، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، نوفمبر 1998 ص 3

[2]- جاك أومون، ميشال ماري، **تحليل الأفلام**، ترجمة أنطوان حمصي، منشورات دار الثقافة، دمشق، 1999،ص 41

الذي تكرر في عدد من الدراسات السابقة الجزائرية "إضافة إلى هذه الدراسة، رغم أن مسارات التحليل في كل دراسة كانت مختلفة عن الدراسات الأخرى.

إن تحليل الفيلم والوقوف على عناصره و مكوناته معناه الوصف المنظم و الدقيق للطريقة التي يحاول من خلالها هذا الفيلم أن يقول الأشياء و يريها للمشاهد، و بمعنى آخر تأويلها، و بما أن السيميولوجيا تولي اهتماما بالعلاقات الداخلية بين عناصر الخطاب، و هو ما يمكن الباحث من إعادة بناء النظام الدلالي وفحص المعاني المتضمنة في المادة المدروسة، فقد تم الاعتماد وفق هذه المقاربة على التحليل النصي كمنهج، و هو يقوم على اعتبار الفيلم نصا (خطابا)، يضعه صاحب الفيلم و يتم توجيهه إلى المتلقي لغرض ما، بمعنى أن النص الفيلمي هو الفيلم كوحدة خطاب، و هو تشغيل مركب من رموز اللغة السينمائية (صورة+صوت)[1]، فإذا نظرنا إلى الصورة وجدناها مؤلفة من كل ما تراه العين من مشاهد و مناظر، تنتظم وتتناسق بشكل يعطي للمشاهد معان مختلفة، و فق عدد من الأبعاد(اللقطة، نوعها، زاوية التقاطها، حركة الكاميرا أثناء التصوير...، أما فيما يخص الصوت، فهو كل ما يتناهى إلى سمع المتلقي من كلام وضجيج، و موسيقى و أصوات طبيعية، كل هذه العناصر يتم توليفها وفق قواعد معينة لينشأ عنها الفيلم كخطاب وقول و نص، مع العلم أن النص هنا لا يعني فقط اللغة المكتوبة، و لكنه كل ما يشكل البناء الفيلمي من عناصر ذكرت أعلاه، و قد شبّه **رولان بارت** النص بالنسيج أو ضفيرة الشعر، كناية عن حاجة الإخراج السينمائي إلى حبك مختلف المسالك و السبل من أجل بناء المعنى، و هو ما يحتم على المحلل أثناء قراءة النص السينمائي أن يأخذ بعين الاعتبار النظام النصي الذي تساهم في تكوينه بعض فروع المعرفة الأخرى كالتاريخ مثلا[2].

استنادا إلى ما سبق، اعتمدت هذه الدراسة على طريقة رولان بارت الذي قام بتطبيق منهج التحليل النصي وفق ثلاثة أنظمة هي:

- التعيين و التضمين ***Dénotation، Connotation***.
- المرجع. ***Le référent***
- الثقافة.***La culture***.

[1]- المرجع السابق ،ص 97.
[2]- محمود إبراقن، **التحليل النصي و تحليل الشفرات**،مجلة حوليات جامعة الجزائر، الجزء الأول، العدد الأول، أفريل1998، ص 179.

أ–التعيين و التضمين: و تختص ثنائية التعيين و التضمين بدراسة العلاقة بين الدال و المدلول، فالتعيين نقصد به المعاني الواضحة و الجلية و الظاهرة، بمعنى دراسة المعاني الظاهرة للرسالة الفيلمية و التي يتم التعبير عنها سيميولوجيا بالدوال ***Signifiants***، أما التضمين فيحاول الباحث من خلاله استكشاف المعاني الكامنة في الرسالة الإعلامية، و فك الشيفرات و الرموز المتضمنة فيها، للوصول إلى فهم أعمق للمضمون المقدم ، و عليه فقد اتجهت هذه الدراسة إلى البحث عن المدلولات التي وظفتها الأفلام السينمائية الجزائرية في عينة الدراسة، للتعبير عن الصورة التي يكونها السينمائيون عن الشخصية الجزائرية و عن شخصية الآخر، ثم محاولة ربط هذه الدلالات بمدلولاتها أي تفسيرها و قراءتها وفق مرجعية المخرج وثقافة المجتمع.

ب– المرجع: ونقصد به السياق العام الذي يتم فيه تكوين الرسالة البصرية، و إرسالها من مرسلها إلى المتلقي، فالمرجع هو الخلفية التي من خلالها صاغ مخرج الفيلم الأحداث داخل القصة، سواء كانت حقيقية أم هي من وحي الخيال، و يتعلق الأمر عند الحديث عن المرجع بمجموعة العناصر و الظروف الخاصة بالمرسل، و أخرى خاصة بالمتلقي، في حين هناك مجموعة أخرى من الظروف المتعلقة أساسا بالرسالة وهي الفيلم هنا في حد ذاته، ففي الحالة الأولى نتحدث عن الأشياء و الأشخاص الموجودين أثناء عملية الإرسال و التلقي، و هو ما يسميه **رومان جاكوبسون** بالمرجع الوضعي، أما في الحالة الثانية فإننا نتحدث عن الواقع الغائب مجسّدا في الرسالة، و هو ما يسميه بالمرجع النصي[1]، الذي يسعى للكشف عن الدلالات والمعاني من خلاله، لا سيما في ظل غياب التواصل المباشر بين القائم بالاتصال و المتلقي، إذ يتم تعويض هذا التواصل بالوثيقة الفيلمية النصية، التي يسعى الباحث إلى قراءتها وفق مناهج خاصة بها.

و على هذا الأساس، اعتمدت هذه الدراسة على الفيلم كوثيقة نصية، تشبه غيرها من النصوص الأخرى من حيث توافر عناصر العملية التواصلية من جهة، و من حيث إمكانية دراستها وفق المناهج نفسها التي تدرس بها غيرها من النصوص الأخرى(أدب، رواية، شعر...)، و قد اتجهت في التحليل إلى معرفة نوايا المرسل و المعاني و الدلالات المتضمنة في الرسالة، لا سيما الخفية منها، و التي تتكشف تباعا من خلال استقرائها سيميولوجيا، و ربطها بمرجعية المخرج و إيديولوجيته و تكوينه.

ج – الثقافة: تعود كلمة ثقافة في معانيها اللغوية إلى أصولها اللاتينية، إذ يقابلها *culture* بالفرنسية وهي مشتقة من كلمة اللاتينية *cultuvare* التي تعني الزراعة، يرى مالك بن نبي أن استعمال كلمة ثقافة *culture*

[1]- نعيمة واكد، **الدلالة الأيقونية و الدلالة اللغوية في الرسالة الإعلانية**، تطبيق على برامج الاتصال الاجتماعي في التلفزيون الجزائري، تاكسيج للدراسات و النشر و التوزيع، الجزائر، 2012، ص –ص 91،96.

بمعنى زراعة، هي استعارة عن تأثر الإنسان الأوربي بالأرض بصفتها من أهم رموزه الحضارية ونقطة قوة انطلاقة مختلف الوظائف الحيوية الأخرى كما تشكل نقطة ارتكاز وبعث التحول لمختلف الحضارات المتعاقبة، في وقت بلغت فيه النهضة الفكرية أولى بداياتها (القرن 16)، لتعبّر في مرحلة موالية عن مجموع ثمرات الفكر في ميادين الفن ،الفلسفة والقانون[1].

و يرتكز مفهوم الثقافة في هذه الدراسة، أثناء عملية التحليل الفيلمي، على استنباط الدلالات و المعاني واستقراء النتائج و الصور التي ظهرت من خلالها الشخصية الجزائرية، و شخصية الآخر المختلف ثقافيا والوقوف على سماتهما و محدداتهما الهوياتية، من خلال الرجوع إلى ثقافة المجتمع الجزائري، و المعاني التي تضفيها الجماعة فيه على الأشياء، و الدلالات التي تتشكل وفق نسق جماعي يتفق فيه المجتمع على معاني الأشياء بطريقة تكاد تكون تماثلي

- خطوات التحليل:

مرّ تحليل الأفلام –عيّنة الدراسة– بالمراحل التالية:

أ–**مرحلة التقطيع الفنّي أو التقني:** وانطلقت بمشاهدة الأفلام مشاهدة دقيقة ومتكرّرة، سمحت بتفحّص تفاصيل البناء الدرامي داخل اللّقطات، والانتظام المشهدي لهذه اللقطات في شكل متتاليات تسرد الحدث، والوقوف على أهمّ المحطّات التّي تمرّ بها الأحداث في القصّة، بعدها تمّ تقسيم الفيلم إلى مقاطع، وترجمتها إلى الشّكل المكتوب من خلال **وثيقة التّحليل** المصمّمة لذات الغرض و هي مصممة بناءا على الطريقة التي حددها **ريمون بلور** في مجال التقطيع التقني و تشمل[2]:

- سلّم اللّقطات: وفيه التحديد الدقيق لنوع اللّقطات الّتي وظّفت من قبل المخرج (لقطة عامّة، لقطة جامعة، لقطة نصف جامعة، لقطة متوسطة...
- زوايا التصوير: زاوية عادية، غطسية، عكس الغطسية، الزّاوية الذّاتية، المجال والمجال المقابل.
- حركات الكاميرا: ثابتة، أو متحركة (البانوراما بأنواعها، الترافلينغ بأنواعه، الزووم).
- شريط الصوت: و يضم: الحوار، الموسيقى، الضجيج، و مختلف الأصوات الأخرى.

إضافة إلى ما سبق، ركّزت الوثيقة على الشّخصيات، فضاء الفيلم (المكان، الزمان)، مدّة اللّقطة.

[1]- مالك بن نبي، **مشكلة الثقافة**، ترجمة عبد الصبور شاهين، ط4، دار الفكر، دمشق، 1994، ص28

[2] للمزيد أنظر:

- *Rymond Bellour , **l'analyse de film** ,Calmann Levy,Paris, 1995.*

ب –مرحلة الإستشهاد: وهي المرحلة التي تَحَدَّثَ عنها كل من **جاك أومون** و**ميشال ماري** في كتابهما "**تحليل الأفلام**" تحت مسمّى "الأدوات الشاهدية"، التي يعتمدها المحلل في تحليله، وقسمت إلى[1]:

- **موجز الفيلم:** وهي خطوة تساعد الباحث في تحديد أهمّ المراحل والتّطورّات التّي مرّ بها سير الحدث في الفيلم، من خلال مشاهدة النّسخة الكاملة للفيلم مرّات عديدة، حتّى وإن استدعى الأمر التّكبير والتّصغير، العرض البطيء أو السّريع، و قد قامت الباحثة بمشاهدة كل فيلم من أفلام العينة مشاهدة دقيقة، من أجل الفهم الأمثل للقصة، وصياغتها في كل موجز يختصر أهم الأحداث الدرامية فيها.
- **الفوتوغرامات*Photogrammes* Les:** وتتمثل في عملية الوقف عند بعض الصّور المكّونة للقطات، وهي عملّية تتضمّن تجميد سيرورة الفيلم مؤقّتًا، وحذف بعدي الصّوت والحركة من أجل استكشاف أبسط الدّلائل والعناصر التّي قد نغفل عن مشاهدتها أثناء عرض الفيلم.

و تجدر الإشارة هنا إلى أن عملية الوقف و اختيار الفوتوغرامات تمت بطريقتين، الأولى من خلال اختيار فوتوغرامات من المشاهد و المقاطع التي تم اختيارها للتحليل، لتدعيم الفكرة و النتيجة المتوصل إليها في كل مشهد، و الثانية من خلال اختيار فوتوغرامات من مقاطع و مشاهد لم تخضع للتحليل، لكنها تحمل دلالات و معاني من شأنها أن تدعم النتائج، و تجيب على التساؤلات المطروحة.

–الاعتماد على الوثائق السّابقة واللاحقة لعمليّة النّشر: وهي مجموع المعطيات المحلية، العربية و العالميّة الخارجة عن الفيلم، لكنّها قابلة للاستعمال أثناء التّحليل، وتقسّم إلى معطيات سابقة لنشر الفيلم (كتابة السّيناريو، الإنتاج، خطة الإنتاج، سجّل التّصوير...، ومعطيات لاحقة لعمليّة النّشر، وتتعلّق أساسًا بالتّوزيع، عدد المشاهدين، النّسخ، المداخيل، نموذج النّشر، المعطيات النّقدية، والخطابات التّي أثارها الفيلم[2] .

هذه المراحل الثّلاثة التّي ذكرت، تندرج تحت مسمّى "**التّحليل التّعييني**" للمقاطع المختارة من كل فيلم، أمّا بالنّسبة **للتّحليل التضميني**، فهو خطوة ثانية، تسمح للباحثة بالإجابة على سؤال مهم جدًّا، وهو "**لماذا وقع ما وقع؟ بالشّكل الّذي وقع؟** إنّها خطوة التّعرف على المرجعية الخّاصة بالقائم بالاتصال (مخرج، ممثل، كاتب سيناريو...) ، والتي يجب أن تدرك جيّدًا من قبل الباحث حتّى يتمكّن من ربط معطيات الفيلم ببعضها، والتّعرف على أثر المرجعيات الاجتماعية السّياسيّة، العقائديّة وغيرها في تكوين قصّة الفيلم، بالإضافة إلى التّعرف على الثّقافة الّتي من خلالها يمكن استجلاء الوعاء الفكري للفيلم مكوّنًا من مجموع

[1]– جاك أومون، ميشال ماري، مرجع سبق ذكره، ص–ص 78–85.

[2]– المرجع السابق، ص–ص 86–89.

الاتّجاهات والقيم الاجتماعيّة والثّقافية، ضف إليها المعتقدات، والعادات والتقاليد والأعراف والتّراث والفن ، وغيرها من العناصر الّتي يحاول من خلالها المخرج أو كاتب القصة أو السيناريست أن يشكّل رموز ثقافيّة دالّة على بيئة المجتمع الّذي يتم تصويره.

8- مجتمع وعيّنة الدراسة:

إن إخضاع ظاهرة معينة للدراسة والتّقصّي يضع الباحث أمام حتميّة اللّجوء إلى مجتمع محدّد للحصول على البيانات اللازمة للتحليل والتفسير، هذا المجتمع يمتلك مجموعة من الخصائص المشتركة التي تميّزه عن غيره من العناصر الأخرى التي يجري عليها البحث والتقصي[1]، وسواء كانت الظاهرة المطروحة تستدعي مفردات بحث ميدانية لها صلة بدراسة الجمهور أو القائمين بالاتصال، أو كانت تحليلية تتجه إلى مضمون المادة الإعلامية ومحتواها بغض النظر عن الوسائط الحاملة لهذه المضامين، فإن الباحث مجبر على التعرف على ملامح مجتمع دراسته وتكوينه الدّاخلي تعرفا دقيقا يسمح له فيما بعد بضبط عينته وحسن اختيارها[2].

يتمثل مجتمع البحث في هذه الدراسة في الأفلام السينمائية الجزائرية التي أنتجت منذ الاستقلال، على أساس إخضاع الأفلام التي أنتجت عبر فترات زمنية مختلفة إلى التحليل، وهي أفلام يصعب الحصول على رقم محدّد لها نظراً لكمّها الهائل، من جهة، ولغياب الإحصائيات الدقيقة التي تمنحها الجهات المعنية حولها من جهة أخرى، فقد حاولت الباحثة في مرات عديدة الحصول على أرقام محددة عن الإنتاج السينمائي في الجزائر، من أجل ضبط مجتمع الدراسة، لكن الأمر كان شبه مستحيل، نظرا للوضعية التي كان يخبط فيها القطاع السينمائي بعد الاستقلال، وما صاحبها من حل وإعادة تأسيس المؤسسات المسئولة عن الإنتاج(أنظر الفصل الثالث)، بالإضافة إلى وجود عدد من المؤسسات المسئولة عن قطاع السينما في الجزائر (دون احتساب وزارة الثقافة)، وهي: المركز الوطني للسينما، الوكالة الوطنية للإشعاع الثقافي، المركز الوطني للسينيماتوغرافيا، الوكالة الوطنية للفنون و الآداب، وقد كانت الباحثة في كل مرة توجه إلى جهة من أجل الحصول على الإحصائيات التي كانت في مجملها غير متطابقة، و هو ما دفعها إلى الاعتماد على قاموس السينما الجزائرية الذي أصدرته مؤسّسة " **قصبة للنشر والتوزيع**"، بدعم من وزارة الثقافة والاتصال سنة 2013، للمؤلف عاشور شرفي، والذي قدّم من خلاله حصراً للأفلام السينمائية الروائية وغير الروائية (الوثائقية) التي أنتجت في الجزائر و عن الجزائر، منذ تأسيس مدرسة السينما سنة 1957 حتى سنة 2012.

[1]- موريس أنجرس، **منهجية البحث في العلوم الإنسانية**، ترجمة بوزيد صحراوي و آخرون، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2004، ص 62.
[2]- أحمد بن مرسلي، **مناهج البحث في علوم الإعلام والاتصال**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2003، ص 172.

ولأن الهدف الرئيسي لهذه الدراسة هو التعرف على ملامح الصور التي يسوقها الفيلم الجزائري عن الذّات وعن الآخر المختلف ثقافياً، فإن اللجوء إلى **الأفلام الرّوائيّة** كان الحل الأمثل للتعرف على تمثلات الشخصية الجزائرية في أعمال المخرجين وكتاب السيناريو الجزائريين أو تمثلاتهم عن الآخر وهم هنا كل من كان مختلف ثقافياً عن الذات، وتعتقد الباحثة أن الفيلم الروائي هو الأنسب لاستخراج هذه التمثلات(وهو ليس الوحيد طبعا)، نظراً لمساحة المتخيل فيه، وقدرة المخرج على تجسيد أرائه وتوجهاته الفكرية في أحداث القصّة المصوّرة، على عكس الفيلم الوثائقي الّذي يهدف أساساً إلى نقل الحقائق كما هي دون تدخّل في بنائها في غالب الأحيان.

بناءا على ما سبق استطاعت الباحثة بالاعتماد على ما جاء في "**قاموس السينما الجزائرية**"، رصد 172 فيلما روائيا جزائريا، تم وضعها في جداول مقسمة حسب سنوات الإنتاج، وهي الأفلام التي اختيرت العينة منها، (أنظر الملحق رقم 2)

وقد حاولت الباحثة أن تتجنب قدر الإمكان الوقوع في خطأ الاختيار من خلال التركيز على معايير واضحة في انتقاء الأفلام التي ستمثل مجتمع الدراسة و تمثلت تحديدا في:

–أن تروي أحداث قصة الفيلم صراعا أو قضية ما يكون طرفاها الأساسيان معبران عن العلاقة بين الذات والآخر، بمعنى أن يعبر فيها المخرج أو صاحب القصة أو السيناريست عن الشخصية الجزائرية و شخصية الآخر المختلف ثقافيا ، على اختلاف تمظهراته، و بالتالي فقد تم إقصاء كل الأفلام التي لا تتحدث إلا عن واقع الشخصية الجزائرية، و قد توصلت الباحثة بعد استعراض قصص كل الأفلام الواردة في الجداول أعلاه، و الخاصة بتحديد مجتمع الدراسة إلى أن طبيعة الآخر المختلف ثقافيا تتمثل أساسا في الآخر الفرنسي بكل تمظهراته (دولة، قيادة عسكرية، جنود، أناس عاديون...)، فالمتتبع لتاريخ السينما الجزائرية، يلاحظ أ هذا الفرنسي كان الحاضر الأبرز في أفلام المخرجين المحليين، أو المخرجين الجزائريين القادمين من المهجر، أو حتى المخرجين الأجانب الذين عملوا لصالح السينما الجزائرية، من خلال إنتاج أفلام تمولها الجزائر أو تشارك في تمويلها رفقة مؤسسات من دول أخرى، كما هو الحال بالنسبة لفيلم " معركة الجزائر" للمخرج الإيطالي " بونتي كورفو"، الذي أنتج بالشراكة بين شركتي "قصبة للأفلام"، و "إيقور فيلم" الإيطالية

– أن يكون الفيلم روائيا و الفيلم الروائي هو الفيلم الذي يقوم من خلاله الممثلون بسرد أحداث ووقائع القصة بناءا على مهاراتهم و ما ورد في السيناريو سواء كانت القصة حقيقية أو مقتبسة من الخيال، عكس الفيلم التسجيلي الذي يستمد مادته الخام من واقع المكان الذي يتم فيه التصوير و من واقع الحياة بأشخاصها

الحقيقيين و السبب وراء اختيار السينما الروائية يعود أساسا إلى مساحة المتخيل في الفيلم الروائي و التي تسمح للمخرج و كاتب السيناريو بنقل مختلف التصورات و الأفكار و المعتقدات التي يحملونها عن أنفسهم وعن الآخرين، خلافا للأفلام الوثائقية و التسجيلية التي يطالب (بفتح اللام) أصحابها بتحري الدقة والموضوعية قدر الإمكان و هو ما يلغي مساحة المتخيل في الأعمال المصورة و كلنا يعلم أن المتخيل هو لب التصوير النمطي و الذهني و هو ما تقوم عليه هذه الدراسة.

أما المشكل الذي اعترض الباحثة وهي في صدد اختيار الأفلام التي تقع في دائرة عينة الدراسة من بين الأفلام المرصودة ، فتمثل أساساً في ضرورة العثور على أفلام تتناول قصصاً وأحداثاً أطرافها يمثلون جانب الشخصية الجزائرية، من أجل استكشاف ملامح صورة شخصية الذات ، وفي نفس الوقت يكون الطرف الثاني في الصّراع هو شخصيّة الآخر المختلف ثقافياً، وهنا يمكن القول بأن تاريخ السّينما الجزائريّة في مجال القصص المنفتحة على الآخر شحيح جدّاً فيما يخص التنوع الثقافي العالمي، وأنّ هذا الآخر على مدار أكثر من خمسين سنة، هي عمر التّجربة السّينمائيّة الجزائريّة، لم يكن إلا المستعمر الفرنسي بمختلف تمثلاته (سلطة سياسية/ عسكرية/ أشخاص عاديون...)، وهو أمر طبيعي على اعتبار أن تركيز هذه السينما منذ الاستقلال إلى غاية يومنا هذا كان منصبا على محاولة إعادة بناء مكانة و صورة الجزائر لدى الرأي العام العالمي، ثم المحافظة على هذه المكانة، بالتأكيد على الهوية الثقافية للمجتمع، وتقديم الشخصية الجزائرية للآخرين، و في الغالب لم يكن الأمر متاحا إلا بوضع هذه الشخصية في صراع أو علاقة ما مع طرف آخر يختلف عنها.

و نظرا لما ذكر آنفا، فقد انصب اختيار الباحثة على الأفلام في العينة بما يتوافق مع الشروط المناسبة للتحليل، وعلى هذا الأساس تم اللجوء إلى العينة **القصدية** لاختيار الأفلام، و هي العينة التي يتجه فيها الباحث مباشرة إلى مفردات بعينها لاعتقاده بارتباطها الوثيق بموضوع الدراسة و قدرتها على الإجابة عن تساؤلات الدراسة و تحقيق أهدافها، ولهذه الأسباب استندت الدراسة الحالية على الاختيار **القصدي** لأربعة أفلام سينمائية جزائرية ، كان الرابط بينها جميعا بعد الاختيار هو كونها أفلام تاريخية/ حربية، و هو ما يتماشى مع طبيعة الدراسة التي تبحث في موضوع الذات و الآخر المختلف ثقافيا عنها، و هو آخر رصدت الأفلام الجزائرية طبيعة احتكاكه بالذات، هذه الأفلام هي:

– فيلم ***معركة الجزائر*** (1966) للمخرج الإيطالي **جيلو بونتي كورفو**، و تتمثل الأسباب التي دفعت بالباحثة لاختيار هذا الفيلم فيما يلي:

- أنه فيلم جزائري يتوفر فيه الشرط الأول الوارد أعلاه و هو إلزامية أن تتناول القصة تفاعلا بين الذات الجزائرية و شخصية الآخر المختلف ثقافيا على اختلاف تمظهراته.
- أن الفيلم يعتبر من أهم ما أنتجت السينما الجزائرية بل و العالمية على حد سواء إذ تم تصنيفه من طرف مجلة **البصر و الصوت** البريطانية ضمن أحسن خمسين فيلما سينمائيا عبر العصورّ احتل المرتبة 48 من بين الخمسين فيلما في التصنيف[1].
- الجوائز العديدة التي تحصل عليها الفيلم و التي من بينها جائزة أحسن فيلم في مهرجان فينسيا السينمائي بالبندقية عام 1966.
- الصور المختلفة التي استطاع الفيلم تقديمها عن شخصية الجزائري و شخصية الآخر الفرنسي المختلف عنها و التي تمكن الباحثة من الإجابة على بعض تساؤلات الدراسة.
- أن الفيلم أنتج في فترة تاريخية أعقبت الاستقلال مباشرة، و هو ما يمكن الباحثة في بعض جوانب هذه الدراسة ، من الاستدلال على الصورة المسوقة عن شخصية الجزائري و شخصية الآخر المختلف قديما لمقارنتها مع الصور المقدمة في السينما المعاصرة من خلال بقية الأفلام في العينة.
- فيلم **الأفيون و العصا**(1969)، للمخرج الجزائري أحمد راشدي و هو مخرج من الرعيل الأول للسينمائيين الجزائريين، و قد وقع الاختيار على هذا الفيلم للأسباب التالية:
- توفر الشرط الأول و هو رواية أحداث القصة في صراع علائقي بين الذات و الآخر(سكان قرية تالة و مجاهدوها ضد المستعمر الفرنسي).
- أنه من إخراج سينمائي محلي و بالتالي فإن الباحثة راعت في اختيار الأفلام التنوع بين أفلام المخرجين الأجانب و المحليين و كذا الجزائريين المغتربين.
- أن الفيلم مقتبس من الرواية الجزائرية « ***L'Opium et le Bâton*** » للروائي الجزائري مولود معمري و بالتالي فهو من ناحية مزدوجة يحمل أفكار الكاتب و رؤيته حول شخصية الذات و شخصية الآخر، و من جهة أخرى يحمل أفكار و تصورات السينمائي حول ذات الرؤية، و رغم أن اهتمام هذه الدراسة هو السينما أساسا إلا أن اطلاعنا على الرواية الأصلية ساعدنا كثيرا في عملية التحليل و استخراج المعاني و الدلالات.

[1]- ج، قدور، **مجلة بريطانية تصنف فيلم معركة الجزائر من بين أفضل 50 فيلما تاريخيا**، متاح على الرابط: *http://www.echoroukonline.com/ara/articles/240700.html* ، تاريخ الزيارة: 2016/01/12، 12,30

– فيلم "**بلديون**" (2006)، للمخرج الجزائري رشيد بوشارب، و قد وقع الاختيار عليه للأسباب التالية:

- توفر الشرط الأول و هو رواية أحداث القصة التي تقوم على علاقة صراع بين الذات و الآخر.
- أنه من بين أهم الأفلام الجزائرية المعاصرة و التي احتلت صدارة الترتيب في المهرجانات العربية والعالمية بفضل جدية الموضوع المعالج و تأثيره على الحكومة الفرنسية في عهد الرئيس الفرنسي السابق جاك شيراك و دفعه لمراجعة معاشات المحاربين القدامى في صفوف الجيش الفرنسي من الأفارقة و التي كانت لا تساوي عشر ما يتقاضاه الجنود القدامى الفرنسيون.

–فيلم "**خراطيش قولواز**" **2007**، للمخرج الجزائري مهدي شارف، و قد وقع الاختيار عليه للأسباب التالية:

- توفر الشرط الأول من شروط الاختيار(علاقة بين الذات و الآخر).
- المنظور الذي تناول من خلاله المخرج للقصة، و الذي كان مختلفا عن بقية القصص التاريخية الأخرى في العينة، كما سيتم بيانه لاحقا.
- ردود الأفعال التي أثارها الفيلم، والصور المتعددة التي بدت عليها الشخصية الجزائرية فيه.

9- مجالات الدراسة:

إن هذه الدراسة تنتمي إلى الدراسات التحليلية التي تسعى إلى استقراء مضمون المادة الإعلامية، مجسدة في الأفلام السينمائية المذكورة سابقا في العينة، وقد حددت البطاقة التقنية لكل فيلم في الفصل المخصص له من الإطار التطبيقي، أما من الناحية الزمنية ، فيتمثل المجال الزمني لهذه الدراسة في الفترة التي استغرقتها هذه الدراسة منذ أن كانت فكرة خاما تراود الباحثة، حتى نهاية البحث و كتابة تقريره النهائي.

فقد بدأ إنجاز أطروحة الدكتوراه سنة 2010، على أساس البحث في موضوع " صورة الذات والآخر في الدراما العربية"، و بعد سنتين من التفكير و البحث في هذا الموضوع، اقترحت الباحثة على المجلس العلمي للكلية تعديل موضوعها كما هو حاليا، والسبب في ذلك راجع أساسا إلى اقتناع الباحثة بأن هناك قطاعات إعلامية في الجزائر لازالت بحاجة إلى دراسات معمقة، منها القطاع السينمائي، و قد تم تعديل العنوان سنة 2013، وهو ما شكل منعرجا زمنيا حاسما في مسار إعداد هذه الدراسة، إذ تم قبول التعديل وانطلقت معه مرحلة إعادة بناء كل المسارات البحثية السابقة، بما فيها الاستغناء عما جمع من بيانات لا تتناسب مع الموضوع الجديد، والبحث عما له علاقة بالسينما، خاصة الجزائرية منها.

وعليه فإن الانطلاقة الفعلية للدراسة كانت مع بداية سنة 2013، مقسمة إلى مراحل: بدأت بجمع المادة العلمية، و صياغة الفصول النظرية و تحريرها بعد ضبط الإطار المنهجي، و هي مرحلة امتدت إلى غاية سنة 2015، لتشرع الباحثة في الدراسة التطبيقية(التحليلية)، وامتدت من أفريل 2015، إلى غاية نوفمبر 2016، حيث تم تحليل عدد كبير من المقاطع، اضطرت الباحثة إلى الاستغناء عن بعضها والاكتفاء بما له علاقة مباشرة بالموضوع.

وجاءت بعدها مرحلة كتابة و مراجعة التقرير النهائي ، بعد رصد نتائج الدراسة الجزئية والعامة، وامتدت إلى غاية جانفي 2017، أين تم الانتهاء من ضبط الشكل النهائي ومراجعة الأخطاء اللغوية والمطبعية قدر الإمكان.

الإطار النظري

الفصل الثاني:

دور الفيلم السينمائي في صناعة صورة الذات و الآخر

تمهيد:

تلعب الصور دورا بارزا في بناء آرائنا و أفكارنا و اتجاهاتنا و قيمنا، و ردود أفعالنا تجاه ما يحيط بنا من أحداث و اتجاه مختلف فئات و طبقات المجتمع ، و سواء كان الأمر يتعلق بالأفراد أو بالجماعات أو بالقوميات والدول و الشعوب فإن الصور الذهنية و النمطية، صور الذات و الآخر... كلها معا تتزايد أهميتها يوما بعد يوم، وهو ما يفسر الاهتمام المتزايد من قبل الدول الكبرى –خاصة– بتوظيف وسائل الإعلام المختلفة، مسموعة، مرئية أو مكتوبة من أجل ترسيخ قناعات معينة عنها لدى الآخرين خدمة لأغراض خاصة، فهي – أي وسائل الإعلام – تلعب الدور الحاسم في تشكيل وعي الإنسان بذاته في العصر الراهن، و كذا وعيه بالآخرين، إذ أصبحت تشكل مصدرا هاما من مصادر المعرفة ، ورافدا رئيسا في صياغة المفاهيم التي يراد تثبيتها في/ أو عن مجتمع معين، ومن بين الوسائل التي تعتمدها وسائل الإعلام في عملية تسويق الصور الذهنية و النمطية ، الصور المادية عبر وسائطها المختلفة، لا سيما السينمائية منها، فالصورة كدعامة مادية سواء كانت ثابتة(كالرسومات، الكاريكاتير، الفوتوغرافيا)، أو متحركة كالصور التي تقدمها السينما والتلفزيون وغيرهما، تشكل في العصر الراهن قوة ثقافية عظمى، جعلت الكثير من الباحثين والمتتبعين يطلقون على العصر الذي نعيشه عصر الصورة بدون منازع ، وفي هذا الفصل تحاول الباحثة التركيز على أهم العناصر الدالة و التعبيرية للصورة في الفيلم السينمائي بصفة عامة، و هي العناصر التي تصنع قوة الصورة و تمدها بالمعاني و الدلالات و تسهم في ترسيخ الفكرة لدى المتلقي، و من ثم تلجأ إلى الحديث عن الصورة الذهنية كنتيجة للعملية التواصلية داخل الحقل الفيلمي، و التي بموجبها تتحدد رؤيتنا لذواتنا و للآخرين من حولنا، قبل أن تبرز دور السينما كوسيلة اتصال جماهيري في صناعة صورة الذات وصورة الآخر.

المبحث الأول: العناصر التعبيرية و الدالة للفيلم السينمائي:

1-مفاهيم أساسية:

تعتبر السينما وسيلة اتصالية هامة، تمتلك كغيرها من أدوات الاتصال الأخرى لغتها الخاصة بها،وهي تتمتع بأساليب إبداعية تختلف عن غيرها من الأنظمة اللسانية ، من حيث جمالية التعبير، وفنية التكوين.

ومصطلح " اللغة السينمائية " مصطلح معاصر، انتشر مع ظهور الدراسات التي تهتم بالصورة في الفيلم، ودورها في بناء المعنى، وصنع الدلالات المختلفة، الظاهرة والعلمية على حد السواء، حيث أن العديد من الدارسين في هذا المجال أكدوا على أن الصورة السينمائية هي لغة دالة وموحية يمكنها في النهاية إنتاج مادة فكرية ما، لها أساليبها الخاصة، التي تؤدي في نهاية الأمر إلى مزج المستوى المادي مجسدا في الصورة كمادة ملموسة، والمستويات التعبيرية المرتبطة بالعقل وقدراته الإدراكية.

وقبل الخوض في الحديث عن العناصر التعبيرية للفيلم السينمائي تجدر الإشارة إلى مصطلحين أساسيين يقوم عليهما التصوير في عالم السينما و هما:

أ-اللقطة:

تعتبر اللقطة أصغر وحدة يمكن أن يتكون منها الفيلم السينمائي، فهو يتألف من صورة واحدة متواصلة قد تستمر لأقل من ثانية واحدة، أو قد تستغرق وقتا طويلا كما هو الحال في اللقطات التي يبلغ طولها عشر دقائق مثلا في فيلم " **الحبل** " **لألفريدهيتشكوك**[1]، وتعرف اللقطة على أنها كل ما يظهر لنا على الشاشة من مناظر تجسد الحدث في لحظات معينة، وتتجلى فيما تشاهده العين بدءا من اللحظة التي نقوم فيها بتشغيل الكاميرا، حتى اللحظة التي نقوم فيها بتشغيل كاميرا أخرى للالتقاط (التصوير)[2]، وتتضمن الكثير من المكونات المتحركة التي تساهم في تحقيق أغراض سينمائية جمالية وظيفية، كما تتحدد من لحظة بداية عمل الكاميرا وهي في وضع معين حتى تتوقف، ليمكن بعدها تجميع اللقطات المختلفة في تشكيل المشاهد[3].

ويذهب الكثير من الباحثين والمنظرين إلى أن اللقطة هي وحدة بناء الفيلم، تماما مثلما يمكن اعتبار الكلمة وحدة بناء اللغة[4]، وإن سلمنا مبدئيا بهذه التعريفات عن اللقطة، فإن هناك من يجد في ذلك تبسيطا لمفهوم اللقطة، لدرجة لايمكننا معها إدراج الاستثناءات، حيث يرى **فران فينتورا** أن محاولة تعريف اللقطة باعتبارها أصغر جزء من الفيلم، هي محاولة قاصرة إلى حد ما، ويمكن اعتبار "اللقطة المشهدية" ***le plan***

[1] كيفن جاكسونن، **السينما الناطقة**، ترجمة علام خضر، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2007 ، ص 418.
[2] مصطفى حميد كاظم الطائي، **التقنيات الإذاعية، والتلفزيونية**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007، ص 60.
[3] فهمي خوجة، **الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني**، دار المعرفة الجامعية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2011، ص 35.
[4] سليم عبد النبي، **الإعلام التلفزيوني**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د، س، ص 253.

***séquence*استثناء** واضحا[1] ، فاللقطة المشهدية يمكنها أن تحمل معنى كاملا، ولن تحتاج إلى ربطها بلقطات أخرى من أجل تكوين دلالاتها، فهذا النوع من اللقطات يسمح بتصوير مشهد كامل من خلال لقطة واحدة طويلة دون أن نوقف الكاميرا.[2]

وقد قدم **ايزنشتين*** مجموعة من المؤشرات التي يمكن من خلالها تعريف اللقطة، فبالإضافة إلى الحدث، والزاوية، والحقل، هناك الحقل الداخلي، أو العلاقة مع اللقطات الأخرى، وهكذا فاللقطة إنما تعرف وتحدد في سياق ذي معنى فهي في المونتاج تتحدد من خلال أنواعه ، وفي التأطير تتحدد من خلال نطاق التصوير[3]، أما **إيزنشين** ذاته فيعتبرها خلية المونتاج[4].

- **التأطير:**

قبل العام 1915 م، كان استخدام الكاميرا في عملية التصوير السينمائي يتميز بإمكانيات جد محدودة من خلال عدسات من نوع **f50،f35**، وقد كان الأمر يقتضي نقل الكاميرا قربا أو بعدا عن الشيء المصور لتصوير مشهد ما[5]، غير أنه وبتطور البحوث والدراسات والاختراعات السينمائية، سرعان ما تطور الأمر، وارتبط التأطير أكثر فأكثر بالمحاولات الإبداعية للمخرجين في مجال التصوير والمونتاج، وقد أشار **مارسيل مارتن** إلى التطور الملحوظ الذي شهدته حركات الكاميرا عبر تاريخ تطورها [6]، إذ انتقلت من مرحلة الجمود والثبات في مكان واحد إلى التحرك والإبداع في التقاط المناظر، وتدخلت رؤية المخرجين ووجهات النظر الخاصة بكل واحد فيهم حول المشهد الواحد، كيف يتم التقاطه، من أي زاوية، وعبر أي حركة.

والحقيقة أن بدايات الاستخدام الفني المتنوع للكاميرا ليست واحدة، غير أنه يمكن الإشارة إلى بعض الأحداث والمعالم الكبرى التي ميزت هذا التطور، ومنها[7]:

- الترافلينغ***(Travelling)*** الشهير للمخرج **جريفيث***، في فيلم ***Intolérance***.

---

[1] فران فينتورا، **الخطاب السينمائي، لغة الصورة**، ترجمة: علاء شنانة، سلسلة الفن السابع، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012 ، ص 23.

[2]- *DidierMauro**, Praxis du cinéma documentaire**, Une théorie et une Pratique, Edition Publibook, La Rochelle France,2013 , P : 150.*

سيرجي إيزنشتين**(1898- 1948)، مخرج و سيناريست و منظر فيلمي و واحد من أهم السينمائيين العالميين على الإطلاق، ساهم في تأسيس نظرية السينما، و لعب دورا بارزا في تطوير السينما كشكل فني و هي تجربة تشبه في جوانب عديدة تجربة شكسبير في تطوير الدراما الحديثة، ولكن على العكس من شكسبير كان أيزنشتين أكثر من مجرد ممارس رائد لفنه، بل كان أيضا المنظر الأساسي له، قدم العديد من النظريات حول اللقطة والموسيقى و المونتاج، و أخرج عددا من الأفلام، منها فيلم **" المدرعة بوتمكين"

[3]- فران فينتورا،مرجع سبق ذكره، ص-ص 24-25.

[4] - العلوي المحرزي،**المقاربة النقدية للخطاب السينمائي بالمغرب**،منشورات سايس مديت،المغرب، 2007، ص 194.

[5] جان ميتري،مرجع سبق ذكره، ص 137.

[6] - العلوي المحرزي، مرجع سبق ذكره، ص 192.

[7]- المرجع السابق، ص 192.

***- ديفيد وورك جريفيث** (1875- 1948) رائد السينما الأمريكية و أحد أهم السينمائيين في تاريخ السينما، مخرج و منتج و ممثل و كاتب سيناريو ومؤلف موسيقي و مونتير، كما عمل مساعدا للإخراج و مصمما للملابس و مديرا للإنتاج، أخرج 550 فيلما و كتب سيناريو 228 فيلما كما أنتج 53 فيلما، و مثل في 45 فيلما، في حين كتب موسيقى أربعة أفلام من بينها " مولد أمة" و " التعصب"، و يشير المؤرخون إلى أن جريفيث هو أول من استخدم حركة الكاميرا و ذلك في فيلم " التعصب"، كما أنه أول من استخدم اللقطات القريبة و مصادر الضوء الطبيعية و المونتاج المتوازي.*

- تقنية الكاميرا الذاتية التي ظهرت عام1947 في فيلم ***La dame du Lac***.

و التّأطير كمصطلح تقني هو الطريقة التي نصور بها الموضوع أو الأشياء من خلال تحديد مجالات الرّؤية الملتقطة، عبر الكاميرا، وهو عنصر النحو السّينمائي، ويهدف إلى جذب انتباه المشاهد إلى شيء معين أو عدة أشياء في الصورة وعادة ما تكون الشخصيات هي المستهدفة[1]، أما من الناحية الجمالية فالمقصود بالتأطير هو عملية تنظيم وتكوين الصور والمشاهد وفق ما تتطلبه طبيعة المشهد[2]، حيث تلعب الكاميرا دوراً رئيساً في نقل الأحداث وترجمتها وفق رؤية جمالية إبداعية تختلف من مخرج إلى آخر، وتساهم في نقل وبناء المعاني لدى المشاهد، غير أنّ هناك مجموعة من المعالم الكبرى التي ينبغي أن يسعى كل مخرج إلى تحقيقها:

- تركيز اهتمام المتلقي على ما يوجد داخل الإطار فقط، لا ما يوجد خارجه.
- إبراز خاصية واحدة من الخواص التي تتعلق بالممثل أو الديكور.
- عرض محتوى المشهد بطريقة عشوائية (غير عادية) للتّدليل مثلاً على عدم اتّزان نفسية الممثل.
- التّحسيس بالعمق الدرامي للمشهد من خلال استخدام تقنية عمق المجال[3].

1- العناصر التعبيرية في الفيلم السينمائي : وتنقسم إلى:

أ- **اللقطات وأنواعها**: لقد تعددت الكتابات والمؤلفات التي تناولت مفردات اللغة السينمائية، حتى صار من الصعب الوقوف على تقسيمات موحدة لأنواع اللقطات، وأحجامها، والسبب في ذلك راجع إلى المرجعية التي يعتمدها كل شخص في التقسيمات التي يعتمدها، فقد اعتاد تدّرج أحجام اللقطة على اتخاذ الجسد البشري مرجعاً، طالما أن السينما هي فن تصويري، لكن عندما نواجه مشهداً لا يتعلق بالصورة البشرية، تتغير المرجعية آليا، فإذا ما أردنا تصوير لقطة تفصيلية لجبل، به مجموعة أشجار الصنوبر، فعلينا تأطير مساحة معينة، هي أكبر من تلك المساحة التي نخصصها للجسد البشري في نفس نوع اللقطة[4]، عموماً يمكننا تقسيم أنواع اللقطات على الشكل التالي:

-**اللقطة العامة:** وهي اللقطة التي يبدو فيها حجم الشيء المصور صغيرا بالنسبة لمساحة الإطار ككل، ويطلق عليها في غالب الأحيان باللقطة التّأسيسية ***Establishing Shot***[5]، وهي التي تظهر جزءاً كبيراً من

---

[1] - André Roy, ***Dictionnaire général du cinéma*** , du cinématographe à internet, Ed Fides, Québec, 2007 ; P :50.
[2]- Anne Galiot L'été (ed), ***Dictionnaire de l'image***, Ed Vuibert, Paris, 2006, P : 57.
[3]- Marcel Martin, ***langage cinématographique***, Ed Cerf,Paris,2001,P 32.
[4]- فران فينتورا ، مرجع سبق ذكره، ص 27.
[5]- سعد صالح، **فن الإخراج وكتابة السّيناريو**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2010، ص 190.

الفضاء المكاني الذي تصوّر فيه الأحداث[1]، وعادة ما يتم تصويرها من مسافات بعيدة، من الطائرة أو الهيلوكوبتر أو غيرها[2]، وتستخدم مثل هذه اللقطات لتحقيق عدد من الأغراض أهمّها:

- استعراض الديكور.
- تحديد أماكن الشخصيات المصورة.
- صرف انتباه المتفرج عن الشخصيات المصورة في فضاء عام، وإيصال الإحساس بعزلتها[3].

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن اللقطة العامة التي تبدأ من خلال التأسيس للفضاء العام للقصة، عادة ما تستخدم للأغراض المبينة أعلاه، فضلاً عن الوصف والحكاية، وبالتالي فإن الحديث وتركيز انتباه المشاهد على تفاصيل دقيقة بعينها لا يصلح لمثل هذا النوع من اللقطات.

ويشير عدد من التقنيين في إطار اللقطات العامة إلى نوعين آخرين من اللقطات، وهما:

اللقطة البعيدة: وهي اللقطة التي تحتوي على أكبر قدر من المعلومات التي يسعى المخرج إلى إيصالها إلى المتفرج، حيث يظهر فيها الشيء المصور صغيراً، داخل الكادر، ويمكن فيها معرفة ما إذا كان الشيء المصور كبيراً أم لا، لكن يصعب تحديد جنسه ذكراً كان أم أنثى وعادة ما تستخدم هذه اللقطة في المشاهد الافتتاحية لتوصيف المعالم الكبرى للمشهد، خاصة عندما يكون التعرف على المشهد أهم من معرفة الشخصيات، وبعبارة أخرى فإنّ هذه اللقطة تجيبنا عن سؤال "أين" وليس "من"، ويطلق عليها أيضاً اللقطة العريضة ***The Wide Shot***، أو الزاوية العريضة ***The Wide Angel***، وتعرف أيضاً بلقطة الجغرافيا أو الموقع[4].

كما نذكر أيضاً اللقطة العامة جدًا ***Very Long Shot***، وتستعمل لتوضيح المكان الذي يتم تصويره، ووضع كل ممثل داخله لغرض عدم إرباك المتفرج في معرفة الشخصيات لاحقاً إذ يمكّنه هذا النوع من اللقطات من التعرف على ملابس الشخص وجنسه.

-اللقطة الجزئية:(لقطة الجزء الكبير): ***Long Shot*** وهي اللقطة التي تحدد السباق أو الجزء المهم من اللقطة بعد إظهار الديكور، وعادة ما تستخدم لإظهار ضخامة المكان كالمدينة، والمزرعة، وتتموقع في الغالب في أوّل الفيلم[5] ، و فيها أيضا **لقطة الجزء الصغير**: وهي اللقطة التي تستخدم لتقديم الشخصيات و الأبطال في أوساط درامية جديدة[1].

---

[1]- *Wendy Tumminello, **Techniques de story boards**, Group Eye Rolles, Paris, 2007, P : 08.*

[2]- فرتوف، **الوثائقي في المدرسة السوفياتية**، الرجل صاحب الكاميرا، ترجمة أسعد القاسم، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، د س، ص 19.

[3]- سعد صالح، مرجع سبق ذكره، ص 190.

[4]- المرجع السابق، 192.

[5]- *Peter Stokinger, **Sémiotique des médias, le genre de documentaire audiovisuel**, Séminaire de DESS, Institut National des langues et civilisations ouvert ales, Paris, 2001 (iNaclo), P : 32.*

– **اللقطة المتوسطة: (*Medieum Shot*)**: ويطلق عليها أيضاً اللقطة الواسعة أو لقطة التّغطية ***Cover Shot***، ويعتبر الجسم محور الأساس فيها، ومركزه بالنسبة للمشاهد، وتظهر الشخص من أعلى رأسه حتى صدره[2].

كما قد تظهر هذه اللقطة عدّة أشخاص يتم تصويرهم من الركبة أو الخصر حتى قمة الرّأس الذي تعلوه بضع سنتيمترات فقط عن الكادر العلوي، وقد تكون الكاميرا محمولة على الكتف بحيث يتم تصوير شخصين متقابلين، أحدهما يدير ظهره للكاميرا والآخر يواجهها، وتسمح هذه الحالة بتصوير لقطات الحوار بين الشخصيات[3].

ومن وظائف هذه اللقطة أنها تفيد في الانتقال من اللقطات العامة (البعيدة) إلى اللقطات الكبيرة أو العكس،وهي النوع المفضل من اللقطات لأنها تعطي قدراً من الوضوح بالنسبة للشخصيات وانفعالاتها وعلاقتها مع المكان، لذا يكثر استخدامها في السّينما والتّلفزيون[4]

–**اللقطة الأمريكية:** وهي اللقطة التي تظهر لنا مساحة من الجسم، تنتهي أسفل الركبتين مباشرة، ويطلق عليها لقطة ثلاثة أرباع الطول، أو اللقطة الهوليودية، بسبب كثرة ظهورها في أفلام مخرجي هوليود، وأفلام رعاة البقر[5]، حيث تسمح هذه اللقطة لمشاهد أفلام الويسترن من رؤية المسدس الذي يعلقه رعاة البقر على أحزمتهم، وقد ظهرت هذه اللقطة و استخدمت من طرف المخرج **ديفيد جريفيت** في فيلم ***Naissance D'une Nation***[6].

–**اللقطات المقربة: *Close–up***: هي اللقطات التي تظهر لنا رأس وكتفي الشخصية، وتنتهي عند جيوب سترة الشخص المصوّر[7]، وفي هذا النوع من اللقطات، يملأ الشّيء أو الشّخص المصوّر الشاشة، (الكادر)، وتستخدم لتحقيق عدد من الأغراض التي يأتي على رأسه:

– توصيف حركات الشخصية.

– إعطاء بعد حميمي للحدث من خلال السماح للمشاهد بالغوص في أعماق الشخصية وكشف ما يدور بداخلها.

---

[1]- *Marcel Martin, **Le cinéma Soviétique, de Khrouchtchev à Gorbatchev**, l'Age d'homme ; Lausanne, A993, P : 235.*

[2]- *Patrick J.Brunet**, Les outils de l'image (du cinématographe au caméscope)**, Les Presses de l'université Mont réal, Canada, 1992, P : 154.*

[3]- علاء أبو شادي، **سحر السينما، سلسلة الفنون**، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص 57.

[4]- المرجع السابق، ص 57.

[5]- جوناثان بيجنيل، جيريمي أورليبار، **المرجع الشامل في التلفزيون**، ترجمة عبد الحكيم الخزامي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007 ص 235.

[6]- نعيمة واكد، مرجع سبق ذكره، ص 154.

[7] -*Laurent Julien, **L'analyse de séquence**, Armand Colin Paris, 2011,* P : 63.

– تستخدم للتركيز على شخصية معينة في حدث ما، أو مكان ما داخل الفيلم لتكون هي محورهما.

– كما أنها تستخدم في بداية الفيلم للتركيز على بطل الفيلم[1].

ونظراً لأهمية ودور اللقطة في التضخيم والتركيز على الأشياء والشخصيات، فإنه من الضروري استخدامها بحذر، وفي اللحظات ذات العمق الدرامي الشديد[2].

وفي إطار هذا النوع من اللقطات نجد:

اللقطة المقربة حتى الخصر: وتؤطر النصف العلوي من الجسم

واللقطة المقربة حتى الصدر وتمتد من الرّأس إلى الصّدر.

اللقطة القريبة: ويتم فيها التركيز على وجه الشخصية حتى تكشف بعض ملامحها[3].

اللقطة القريبة جداً: وفيها تظهر تفاصيل صغيرة جدّاً مثل عين الشّخص أو جزء من الرّأس، والفم والشفتين، ويتم فيها تكثيف التأثير، وتركيز الانتباه على تلك الجزئية، وهي من أهم ما يميز السّينما[4].

وتنقسم اللقطات من حيث **وجهة النظر** إلى ثلاثة أقسام:

– اللقطة الموضوعية:*Objective Shot*.

– اللقطة الذّاتيّة: *SubjectiveShot*.

– اللقطة من فوق الكتف: *OverSholderShot*.

فاللقطة الموضوعية: هي التي تتخذ فيها الكاميرا وضعا محايدا، لا يتبنى وجهة نظر أي من الشخصيات داخل المشهد وهو ما يعطي للمشاهد فرصة متابعة الحدث بدون تحيز[5]، أما **اللقطة الذاتية:** فتسمح له بمشاهدة ما يفعله الممثل بصورة فعلية، فإذا كان الممثل ممددا على سريره، فإن الكاميرا توضع بدورها في نفس موقع الشخص المتمدد، حتى يتمكن المتفرج من مشاهدة ما يشاهده الممثل من موقعه فوق السرير.[6] ويكون استخدام اللقطة الذاتية ناجحا عندما يتم توظيفها بشكل مناسب، وتصبح مؤثرة بشكل كبير عندما توضع بين لقطتين للممثل الذي يتم تصويره، فمثلا إذا كانت اللقطة الأولى تصور الممثل ثم تأتي اللقطة الذاتية لتصور الشيء الذي يراه، وبعدها لقطة ثالثة تظهر رد فعل الممثل تجاه ما رآه، فإن ذلك الترتيب ساعد على توصيل الحركة ووجهة النظر للمتفرج في وضوح تام.[7]

---

[1] - *Susan Hayward, **Cinema Studies**, The key concepts, 4th Ed Routledge Edition, New York,2013, P : 328.*

[2]- علاء أبو شادي، مرجع سبق ذكره ص 58.

[3]- جوناثان بجنيل، مرجع سبق ذكره، ص 325.

[4]- علاء أبو شادي، مرجع سبق ذكره، ص 59.

[5] خليل محمد الراتب، **التصوير الصحفي**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012، ص، 202.

[6] نعيمة واكد، مرجع سبق ذكره، ص، 158.

[7] سعد صالح، مرجع سبق ذكره، ص 203.

أما **اللقطة من فوق الكتف** :فمن خلالها يرصد المخرج الحدث من أعلى كتف أحد الممثلين، وليس من خلال عينه كما يحدث في الكاميرا الذاتية، ولا من وجهة نظر الكاميرا في اللقطة الموضوعية، أما غرضها فهو زيادة شعور المتفرج بالمشاركة في الحدث، دون وضعه في محل الشخصية، وهي أكثر استخداما من اللقطتين السابقتين[1].

ب- حركات الكاميرا: لطالما استهوت حركات الكاميرا المخرجين السينمائيين والمتفرجين منذ البدايات الأولى لظهور السينما، خاصة للوظائف والميزات التي تضفيها هذه الحركات على المضمون المعالج وصيرورة الأحداث داخل القصة فهي على العموم تساعد على إطلاع المتفرج على تفاصيل تتعلق بالشخصيات والأماكن، وتركز اهتمامه على جزئيات لا يمكنه الوقوف عليها في حال ما إذا كانت الكاميرا أو الصورة ثابتة، وقد أدرك المخرجون مبكراً استحالة الاعتماد المطلق على الكاميرات المثبتة غير المتحركة، طالما أن المتفرج نفسه سيضع نفسه موضع حركة داخل القصة.

وفي العديد من الأفلام التجارية يلجأ المخرجون إلى صنع عدد غير يسير من الحركات وذلك بتثبيت الكاميرا على عربة ***Dolly***، وهي عربة تثبت على رافعة صغيرة، ويمكن لهذه العربة التنقل، كما يصنعون الحركات أيضاً بفضل نظام آخر وهو الستيدي كام ***Steadycam***، وهي عبارة عن سترة مجهزّة بجهاز مضاد للاهتزازات، توضع فيه الكاميرا ويلبسها المصور ثم ينتقل بها، ملتقطاً عدداً من الصّور، يتم التحكم فيها بواسطة شاشة فيديو، في حين يقوم مصور آخر بالتحكم في المسافة، ومساعدة المصوّر الأوّل[2].

إن الجهاز المضاد للاهتزاز في سترة الستيدي يسمح بالتقاط حركات جدّ متطورة، فيمكن حتى تثبيتها على الممثل ذاته، وتصويره وهو يصعد السلالم أو ينتقل بين الغرف أو المكاتب، أو يقود دراجته...إلخ[3].

لقد شكلت هذه السترة تطوّراً ملحوظاً ومنافسة شديدة بالنّسبة لحركات الكاميرا الكلاسيكية المعروفة في عالم السّينما خاصة ***Travelling***، غير أنّ الانتقادات الّتي لازالت توجه لهذه التقنية التي استخدمت منذ الثّمانينات من القرن الماضي، هي أنها لم تتمكن فعلا من خلق حركات بمثل احترافية الترافلينغ لغاية يومنا هذا، كما أنها لم تتمكن أن تخلق حركات بطيئة كتلك التي يحصل عليها بفضل أنواع الحركات الكاميرا المعروفة[4].

---

[1] المرجع السابق، ص، 203.

[2]- *Bordwell David, Thompson Kristin **L'art du film**, une introduction Edition De Boeck, Bruxelle, 2003, P : 300.*

[3]- Jbid, P : 300.

[4]- *Emmanuel Loiseaux, Noel Very, **Des images qui se cherchent elles mêmes**, Rencontre avec deux opérateurs Steadicam, Vertigo,Revue de cinéma, Ed Lignes ;Paris, N/24, 2003, P : 53.*

و تعتبر القدرة على خلق الحركة في اللقطات السينمائية والتليفزيونية أهم ميزة يمكن من خلالها التفريق بين الصورة الثابتة والتصوير المتحرك، كما تختلف أيضا عن الرسم وغيرهما من الفنون البصرية الأخرى، وليست الحركة مجرد انتقال من لقطة إلى أخرى في السرد الفيلمي، بل إن حركة الكاميرا في ذاتها، وأنواع هذه الحركات، واتجاههما وسرعتها، ومدتها، كلها معا تساهم في خلق جمالية اللقطة، وإيصال نسقها وأحاسيسها إلى المشاهد، حيث أنها تضيف معاني بديلة أو إضافية إلى المعاني الصريحة في اللقطة، وتخلق شعورا انفعاليا منفصلا عن اللقطة في ذاتها[1]، وقد دخلت الحركة إلى عالم السينما بواسطة **جريفيث***، لتتحول إلى أهم خاصية في مجال الفن السابع، حيث تساعد على توليد نوع من الطاقة والتوتر خلال الحدث، كما تسمح بالإبقاء على حجم الموضوع المراد تصويره أثناء اللقطة، أو تغييره بدلاً من القطع للقطة جديدة، ويمكن التمييز بين نوعين من الحركة[2].

- **حركة الممثل:** وفي هذا النوع من الحركة، فإن الأشياء والشخصيات هي التي تتحرك لتجذب العين البشرية بقوة، كما أن الأشياء والشخصيات هي التي تتحرك لتجذب العين البشرية بقوة، فبدلاً من القطع من اللقطة الكبيرة، إلى اللقطة متوسطة، ثم إلى اللقطة القريبة ***Close-up***، يمكن أن تتحرك الشخصية في الكادر أثناء حديثها لتخلق لنا طابعاً ولقطات حوارية، غير أن المشكلة التي قد تواجه المخرج في مثل هذه الحالة، هي استحالة تغيير زاوية الكاميرا، ووجهات النظر ***Point of View***، وسرعة الالتقاط، فكلها أصبحت ثابتة، وهو ما يحتم على المخرج تصوير أكثر من لقطة واحدة في نفس المجال، لاختيار أحسنها أثناء المونتاج.

- **حركة الكاميرا:** وتظهر من خلال اللقطات التي تتحرك فيها الكاميرا، حيث تظهر الصورة وكأنها تتحرك، وتغيّر اتجاهها، وتسمح إمكانية تحريك الكاميرا داخل اللقطة للمتفرج أن يتابع حركة الممثل أو سيارة مثلاً، أو أن يشاهد الشيء المصور من وجهة نظر الممثل شخصيا أثناء حركته وهو ما من شأنه أن يلفت انتباهه إلى أجزاء وتفاصيل بعينها يريد المخرج تركيز انتباهه عليها.

وفي هذا الصّدد، يمكن الحديث عن أنواع لحركات الكاميرا وهي:

-**الحركة البانورامية:** وهي الحركة التي تدور فيها الكاميرا حول محور ثابت، وهناك الحركة من اليمين إلى اليسار، أو من اليسار إلى اليمين، أمّا البانوراميك العمودي، فتهتز فيه الكاميرا من الأسفل إلى الأعلى أو من الأعلى إلى الأسفل، في حين يشر البانوراميك المرافق إلى تتبع الشخصية وهي في حالة حركة[3].

وتستخدم الحركة الأفقية البانورامية لتحقيق الأغراض التالية:

---

[1] *Blain Brown, **cinematography (Theory and Practice)**, 2nd Edition Focal Press ; London, 2013, P : 62.*

[2] - سعد صالح، مرجع سبق ذكره، ص 204.

[3] *-Marie Thérèse, **Le Vocabulaire du Cinéma**, Armand Colin, Paris, 2006, P : 89.*

– متابعة ممثل يتحرك حركة أفقية.

– ربط حدثين أو موضوعين، من الأهمية الربط بينهما في لقطة واحدة مثل لقطة يكتشف فيها رجل وجود لص في غرفة نومه.

– تخلق وجهة نظر لشخص يفحص منطقة ما بحثاً عن شيء محدّد مثل رجل شرطة يمسح منطقة واسعة بحثاً عن لص هارب[1].

–**الحركة الرئيسية العمودية *Tilt***، وهي جعل الكاميرا تتجه للأسفل أو للأعلى، فهناك تلت للأعلى، ويعني جعل الكاميرا تتجه تدريجياً للأعلى، وإنزال قاعدة للأسفل ويعني إنزال قاعدة الاستناد[2]، وتستخدم هذه الحركة خاصة بهدف استعراض ووصف المباني المرتفعة وبيان أوصافها وخصائصها، مثل الأبراج والمآذن، أو متابعة سقوط جسم ما إلى الأسفل[3].

–**الكاميرا المحمولة على حامل يتحرك *Travelling***:اشتق مصطلح ***Travelling*** من اللغة الانجليزية، ليقصد به الوضع الحركي للكاميرا بالنسبة للموضوع المصوّر، والّذي هو في حدّ ذاته في موضوع حركة[4]، وتتعدد الحوامل التي توضع عليها الكاميرا، فقد تكون عربة (وتسمى الدوللي)، أو على قضبان، وقد توضع الكاميرا داخل سيارة من أجل تصوير لقطات المتابعة التي تمتد لمسافات طويلة في الطرق والشوارع أو الصحراء والمناطق الخالية، شرط أن تتوفر في الوسائل المستخدمة التحريك إمكانية الانزلاق الناعم، كما يمكن للكاميرا أن تقوم بحركة الاقتراب أو الابتعاد، وتسمى ***tracking shot*** أو ***travelling shot***، وفيها تقترب الكاميرا أو تبتعد عن الشخص المصور، ومن خلال هذه الحركة تكون العلاقات بين الأشياء داخل الكادر أكثر وضوحا.[5]

ويمكن تحديد الوظائف التعبيرية لحركات الترافلينغ على الشكل التالي:[6]

– يستخدم الترافلينغ الأمامي، وهو الترافلينغ الذي تقترب فيه الكاميرا شيئا فشيئا من الديكور مما يجعلها تتدرج من اللقطة العامة إلى اللقطة الكبيرة، لتحقيق عدة أغراض أهمها وصف العناصر التي يتشكل منها الحدث، كما يستخدم أيضا للتعبير عن التوتر العقلي للشخصية.

---

[1]- سعد صالح، مرجع سبق ذكره ص-ص 205-206.

[2]- هربرت زيتل، **المرجع في الإنتاج التلفزيوني**، ترجمة سعدون الجنابي، خالد الصفّار، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة، 2004، ص 124.

[3]- علاء أبو شادي، مرجع سبق ذكره ص 78.

[4]- نعيمة واكد، مرجع سبق ذكره، ص 160.

[5]- علاء أبو شادي، مرجع سبق ذكره، ص-ص 78-79.

[6]- نعيمة واكد، مرجع سبق ذكره، ص-ص 160-161.

– وبالنسبة للترافلينغ الخلفي: وهو الترافلينغ الذي تبتعد فيه الكاميرا شيئا فشيئا عن الديكور، ويستخدم لتحقيق عدد من الأغراض على رأسها: الاكتشاف التدريجي لكل عناصر الديكور، و المساهمة في خلق عنصري القلق و التوتر، بالكشف التدريجي عن عناصر الديكور التي تم إخفائها في بداية تصوير اللقطة عن المتفرج[1].

– أما الترافلينغ المتابع، أو المصاحب هو الترافلينغ الذي تتبع فيه آلة التصوير الشخصية، وهو أسلوب مفيد في اللقطات الخاصة بأسلوب النظر لخلق الإحساس بالحركة داخل المشهد، فإذا كان الشخص يبحث عن شيء ما مثلا، فإن تتبع حركاته يساعد في زيادة التوقعات خلال البحث، وبالمقابل نجد المتابعة التراجعية، وهي أسلوب مؤثر في مفاجأة الشخصية والجمهور بكشف أشياء جديدة ومفاجئة، إذ عن طريق التراجع، تكشف آلة التصوير عن شيء ما،[2] ومن وظائف لقطات المتابعة: الوصف، بحيث يسمح للمتفرج بالتعرف من خلال المتابعة على مواصفات الشخصية والأشياء المتنقلة التي تصورها الكاميرا[3].

ج- <u>زوايا التقاط المنظر</u>: تعتبر الزاوية التي يلتقط منها المخرج لقطاته انعكاسا مباشرا لمواقفه تجاه موضوع معين، حيث تمنح الحدث والعناصر المكونة للكادر معاني ودلالات إضافية، قد لا يعبر عنها مباشرة بواسطة الحوار وتعابير الوجه، وزاوية التقاط المنظر في القاموس السينمائي يقصد بها الطريقة التي توضع بها الكاميرا بالنسبة للموضوع المصور، فإذا كانت الكاميرا في موضع أعلى من الشيء الذي يتم تصويره، فإننا بصدد إنجاز لقطة من زاوية غطسية(***Plongée***)، أمّا إذا كانت أسفله فهي لقطة عكس الغطسية (***Contre Plongée***)، في حين أنّ تصوير الشخصية من زاوية مستوى النظر معناه أن نشاهدها في نفس مستوى العين، وعموماً يمكن حصر أهم زوايا التقاط المنظر كما يلي:

– **الزاوية الغطسية*LaPlangée***: وهي اللقطة التي تبدو فيها الكاميرا أكثر ارتفاعاً من الشيء المراد تصويره، وفيها تتجه آلة التصوير إلى الأسفل لترينا الغرض، وقد يتم وضعها على رافعة أو مرتفع طبيعي عن الأرض أو قاعدة خشبية عالية، وقد تكون هذه الزاوية مرتفعة جدّاً، أو أقل ارتفاعاً، ويكثر استخدام مثل هذه الزوايا في الأفلام التي تدور حول فكرة المصير والقضاء و القدر، حيث تمنح الإحساس بضآلة الشخصية ووضعها وعزلتها.

وقد استخدمها كل من المخرجين **فريتزلانج وألفريد هيتشوك** بكثرة[4]، وعموماً فإن هذه الزاوية من خلال

[1]- المرجع السابق، ص 161.
[2]- لوي دي جانتي، مرجع سبق ذكره، ص-ص 163-164.
[3]- نعيمة واكد، مرجع سبق ذكره، ص 161.
[4]- علاء أبوشادي، مرجه سبق ذكره، ص-ص 64-65.

اللقطات لها عدد من الدلالات أهمّها[1]:

– عزلة الفارس في أفلام الويسترن، حيث يقدم في صورة مرتفعة بهدف التعبير عن انكساره في الفضاء المكاني الطبيعي.

– المعنى التراجيدي.

– الدلالة التهكمية.

– القيمة الاستكشافية:

الزاوية عكس الغطسية (المنخفضة أو التصاعدية) ***Contre Plongée*** وهي اللقطة التي تكون فيها الكاميرا أسفل الشيء المصوّر لتظهر أكبر طولاً، وجدلاً، كما أنها تعزّز من سيطرته وسرعته داخل اللقطة[2]، وفي هذه الحالة فإنّ المشاهد ينظر إلى أعلى لكي يرى الممثلين والحدث في اللقطة، وهو وضع يوحي بالنزعة البطولية المفضلة في أفلام المغامرات والأكشن وأفلام الويسترن، وأفلام الخيال العلمي[3]، كما يمكن لهذه الزاوية خلق الإحساس بالرعب والتراجيديا أيضاً، وهي (أي الزاوية عكس الغطسية) على عكس الزاوية الغطسية، تزيد من طول الممثل القصير والحركة تزداد سرعة، أمّا في مشاهد العنف، فإنّ اللقطات المنخفضة تعزّز الإحساس بالخوف والارتباك، وتمنح أهمية سيكولوجية مضاعفة للموضوع، كما أنها تصلح للأفلام الدعائية والمشاهد البطولية[4].

إنّ الزاوية المنخفضة أو التصاعدية كثيراً ما تستخدم لتصوير المباني العالية ذات القيمة الخاصة، مثل المساجد والكنائس والأبطال كالرؤساء، حيث تساعد على وضعهم في وضع أعلى من المتفرّج، خاصة عندما يكون القائد في مستوى أعلى ،كأن يخطب من إحدى الشرفات، وهي تتطلب إضاءة خاصة حيث لا يمكن إضاءتها من أعلى كالمعتاد، حتى لا تظهر أدوات الإضاءة في الكادر، لذلك توضع الإضاءة في المقدّمة أو الخلف أو الجوانب[5]،وقد تستخدم هذه الزّاوية المنخفضة لخلق تأثير كوميدي حين يتم تضخيم شيء صغير أو هزيل في الواقع، مثل تصوير الأقزام من زاوية منخفضة لإكسابهم مظهر القوة والبطش[6].

– **الزاوية العاد**ية:وهي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا في مقابلة الشيء المراد تصويره أوفي مستواه.

وقد اكتسبت هذه الزاوية دلالات تتعلق بالتعبير الصّريح أو الكشف المفاجئ للأشياء، وهي تناسب الأفلام الوثائقية خاصة، والأفلام التي تصوّر من قبل الهواة، ويكون الشخص البطل فيها مجهولاً[1].

---

[1]- نعيمة وأكد، مرجع سبق ذكره، ص 157.

[2]- سعد صالح، مرجع سبق ذكره ص 199.

[3]- كين دانسايجر، **فكرة الاخراج السّينمائي (كيف تصبح مخرجاً عظيماً)**، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ص 130.

[4]- نعيمبة واكد، مرجع سبق ذكره، ص-ص 157-158.

[5]- علاء أبوشادي، مرجع سبق ذكره، ص 67.

[6]- المرجع السابق، ص 68.

– **المجال والمجال المقابل:** ***Champ contre champ***:و المقصود بها تلك الزاوية التي تناسب مشهد تبادل الحديث بين طرفين في الفيلم، فالمجال هو الجزء المسجل من الفضاء بواسطة كاميرا موجهة نحو المتكلم، أما المجال المقابل فيتمثل في تصوير الاتجاه المعاكس، أي توجيه الكاميرا نحو المخاطب لرصد ردة فعله.

3– العناصر الدالة في الفيلم السينمائي:و تتمثل في مختلف خصائص الفنية المصاحبة للصورة والتي من شأنها أن تضفي المعاني على المشاهد التي يتم تصويرها و هي:

أ– **الإضاءة:** تستخدم الإضاءة في كثير من الأحيان كأداة تعبيرية خاصة بإمكانيات العرض، كما أنّها تؤدّي دوراً هاماً في تحقيق أهداف الفيلم الفنّيّة، إذ توفّر الوضوح للحدث المصوّر في إطار قصّة الفيلم، فإذا تحدّثنا عن الإضاءة فإننا نستحضر بالضرورة المصطلح المقابل وهو الضّلال، فالإضاءة تعكس الإحساس بالإشعاع والنور وقد توحي بالسّعادة والأمل والفرح، في حين يوحي الظّلام بالغموض واليأس والحزن[2].

وتتحدد أهمية الإضاءة في إضافة المعاني على الأشياء والموضوعات، إذ لها القدرة على توصيل المضامين من خلال تحديد الموضوعات التي تصوّرها الكاميرا، كما أنها تقود إلى خلق جوّ نفسي عام من خلال قدرتها على وضع اللون مع استخدام مؤثّراتها في تقنيّة جهاز الإضاءة ذاته[3].

فلا تأتي عملية وأهمية الضوء في الفيلم من خلال إضاءة المشاهد في الفيلم فحسب، بل إنّه تحمل مجموعة من الدّلالات الخاصة بالألوان والظّلال، وهو ما يؤدّي إلى خلق مشاهد ذات قيمة جماليّة وفنّية وهنالك اختلاف كبير بين الإضاءة المستخدمة في الأفلام التاريخية عن تلك التي يتم توظيفها في الأفلام الرّومانسيّة وأفلام الأكشن وغيرها من الأفلام الأخرى، وعلى مدير التّصوير أن لا يكتفي بالإضاءة الطّبيعيّة بل يوظّف الإضاءة الاصطناعيّة حتى يمنح فيلمه ثقلاً درامياً، ويدعّمه بالدّلالات والمعاني، وإجمالاً يعتبر استخدام الإضاءة ضرورياً لخلق حالة مزاجيّة ما، أو للتّأثير النفسي في المتلقّي، وهنالك عدّة أنواع من الإضاءة تعرّف وفقاً لوضعها واستعمالها في التّصوير[4].

– **إضاءة أساسيّة *Keylight***: تعتبر الإضاءة الأساسيّة مصدراً رئيسياً للإضاءة في المشهد، وهي المصدر الحقيقي للضّوء، وفي وضع الإضاءة الكلاسيكية الثلاثيّة، توضع الإضاءة الرّئيسيّة عند زاوية جانبيّة 45 درجة أمام الممثّل، وبزاوية 45 درجة أدنى الشّخصيّة، لاسيما في اللّقطات القريبة[5]، لكنّها –أي الإضاءة

---

[1]- نعيمة واكد، مرجع سبق ذكره، ص 156.

[2]- نسمة البطريق، **الدّلالة في السينما والتّلفزيون في عصر العولمة**، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2004، ص 262.

[3]- عبد الباسط سلمان، **سحر التّصوير (فن وإعلام)**، الدّار الثّقافيّة للنّشر، القاهرة، 2001، ص 78.

[4]- علاء أبو شادي، مرجع سبق ذكره، ص-ص 84-85.

[5] *-Raymond Wiliam,**The long Revolution of cinema**,7th Edition ,Harmondsworth, Penguin ,2006,P-P 67-68*

الرّئيسيّة- يمكن أن تواجه مشكلتين رئيسيّتين. أما الأولى فتتمثل في انخفاض الإضاءة: وخاصّة عندما تبتعد الشّخصيّة أو الموضوع المصوّر عن مصدر الضّوء، ولهذا ينبغي وضع مصدر الضّوء الرّئيس بعيداً عن الممثّل قدر الإمكان لتجنّب التّغيّر في الإضاءة، في حين تتعلق الثانية بمسألة الظّلال غير المرغوبة، وتكون على حوائط موقع التّصوير عند جعل الحركة بعيدة عن الجدران قدر الإمكان حتى تسقط الظّلال على الحوائط خارج مجال رؤية الكاميرا، أو عن طريق وضع مصدر الضوء الرّئيسي في مستوى عال فوق الشّيء المصوّر، بحيث تنعكس الظّلال غير المرغوبة على الأرض لا على الجدران[1].

- **إضاءة أماميّة *FrontLight***: وتنبعث من مصدر قريب من كاميرا التّصوير ومقابل للموضوع المصوّر، بحيث يطلع المشاهد على تفاصيل أكثر وضوحاً في المشهد، غير أنّها غير محبذة عند تصوير الأشخاص لأنّها تسلّط الضّوء عليهم بطريقة مكثفة، ما يجعلهم ينظرون إلى الكاميرا بعينين شبه مغلقتين خاصّة في اللّقطات القريبة.

- **الإضاءة الخلفيّة: *Backlight***: وهي نوع من الإضاءة يعطي عمقاً لمكان التّصوير، عن طريق زيادة الإضاءة، وفصل موضوع التصوير عن الخلفيّة، وفيها يتمّ وضع مصدر الضّوء خلف الممثّل في مواجهة الكاميرا، ولهذا النّوع من الإضاءة عدّة وظائف فهي تعمل على تركيز الضّوء نحو الممثّل، وتعطي شعوراً بالتّوهّج من زوايا مختلفة، وهي تستخدم في المشاهد الرّومانسيّة[2].

وهناك مجموعة من الشّروط الّتي ينبغي على مدير التّصوير أن يراعيها عند التّصوير واستخدام مصادر الإضاءة وهي[3]:

- احترام مصدر الضوء سواء كان داخلياً أو خارجياً قادماً من النّوافذ والشّرفات والأبواب وغيرها ليعطي المشاهد إحساساً بواقعيّتها.
- تحديد الزّمان والمكان الّذي تدور فيه الأحداث.
- مراعاة الحالة النّفسيّة والصّراع الدّاخلي للشّخصيات.
- الجو العام للفيلم.

ب- الشّخصيّة:تعتبر الشخصية من العناصر المهمة التي يقوم عليها البناء الدرامي ولا تقل أهميتها عن العناصر الأخرى التي يقوم عليها الفيلم، إذ إنّ نجاح المخرج والممثل وقبلهما السيناريست في رسم معالم الشّخصيّة بما يقربها من المشاهد أو على الأقل بما يجعله يقتنع بها، يحدّد في كثير من الأحيان مدى نجاح

[1]- Ibid ,P69.
[2]- *Dadley Andrew, **Realism and Reality in the cinema,** phddessertation, university of Lowa,1985,P 57.*
[3]- علاء أبو شادي، مرجع سبق ذكره، ص-ص 100.

العمل السّينمائي ومدى إقبال النّاس عليه، وكل شخصيّة سينمائية ينبغي أن تمنح لها مجموعة من القيم والمعتقدات والأهداف الّتي تؤمن بها وتجسّدها، وتتصرّف وفق ما تمليه عليها[1].

وترى **د/سامية أحمد علي** أنّ عمليّة خلق الشّخصيّة السّينمائية ليست عملية ابتكار، لأنّ الابتكار يؤدّي حسبها إلى خلق شخصيّات غير واقعيّة، وتضيف أنّه من الأفضل عند خلق الشّخصية الرّجوع إلى نماذج حيّة وواقعيّة[2]، ولن يتأتّى ذلك إلا من خلال بعد نظر المخرج والسّيناريست، وعمق تجاربه في الحياة، وقوّة ملاحظته للواقع الاجتماعي، فضلاً عن استقرائه الخصائص السّيكولوجيّة والجسمانيّة والكيفيّة الّتي يتفاعل بواسطتها أبناء المجتمع الواحد تجاه المواقف الحياتيّة.

ويدعو الفيلسوف الألماني "**هيجل**" إلى ضرورة تحري المرونة في رسم الشّخصيّة في مختلف أشكال الأفلام، حيث يصفها–أي الشخصيّة– بالتّماثل، فنحن إذ ننظر إليها من زوايا مختلفة، تظهر لنا خصائصها من كل جانب تماماً مثلما يحدث لو أنّنا ننظر إليها من زوايا واقعية أيضاً[3].

وإن كنا نعرف بأنَّ ملامح الشخصية يرسمها السيناريست على الورق والمخرج بواسطة الكاميرا، إلاّ أنّنا ينبغي أن نؤكد على أنَّ المشاهد يحسّ ويلخص ويستكشف ذلك من خلال سلوك الشخصية، وتصرّفاتها وطريقة تجسيدها من قبل الممثّل[4].

وتنقسم الشخصية على أساس الدّور الذي تلعبه إلى قسمين:

– **الشّخصيّة الرّئيسية:** وهي الشخصية البطلة التي تقوم بأهم الاحداث في العمل الدرامي، وتقوم دائماً بالتوفيق بين رغباتها ومشاعرها والقوانين والأحكام الاجتماعية المفروضة عليها من العالم الخارجي ومن المجتمع، وهي تسيطر على معظم أحداث الفيلم وتتميّز عن الشّخصيات الأخرى[5].

– **الشّخصيّة الثانوية:** وهي التي تساعد الشخصيات الرئيسية وتعمل على إبرازها، وتساعد الجمهور على فهم تفاصيل الصّراع[6].

إن رسم الشخصيات السينمائية يعد من الخطوات الهامة التي تنبغي مراعاتها أثناء إعداد الفيلم، فحسن تخطيطها يؤدّي في نهاية الأمر إلى نجاح الفيلم، ويضمن إقتناع المشاهد بها وبمواقفها وعلى السيناريست أن يميّز بين شخصيّاته، سواء كانت رئيسية أو ثانوية، سواء كانت الشخصية ثابتة ذات صفة

---

[1]- عبد الرّحيم درويش: **الدراما في الرّاديو والتلفزيون** (المدخل الاجتماعي، مكتبة نانسي، د.مياط، 2005، ص 43.

[2]- سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، **الدراما في الإذاعة والتّلفزيون**، ط3، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2000، ص 148.

[3]- كمال الدّين عيد، **أعلام ومصطلحات الأدب الأوروبي**، دار الوفاء للطّباعة والنّشر، الاسكندريّة، 2006، ص 390.

[4]- المرجع السابق، ص 390.

[5]- نسمة أحمد البطريق، **نصوص السّينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص-ص 206-208.

[6]- ماجدة مراد، **شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التّلفزيونيّة**، عالم الكتب، القاهرة، 2004، ص 118.

واحدة، أو متغيّرة ونامية تتطوّر بتطوّر الأحداث وتصاعدها، ويتم توضيح **أبعاد الشخصية** من خلال الحوار والصّراع موضّحاً بذلك أبعادها الجسميّة والاجتماعيّة والنّفسيّة[1].

– **البعد الجسمي:** وفيه يتم بيان نوع الشخصية (ذكر/أنثى)، صفاتها (الطّول/الوزن/لون الشّعر/لون العينين...) وغيرها من الصّفات التي ينبغي أن تتلاءم مع الابعاد الأخرى، ويمكن للصفات الجسمية أن تحمل دلائل معيّنة، فعلى سبيل المثال فإنَّ الشّخصيات الأكبر سنّاً توحي بأنَّ لديها نظرة معينة للحياة تختلف عن الأصغر سنّاً، وهو ما ينعكس عليهما معاً داخل أحداث الفيلم[2].

– **البعد الاجتماعي:** ومن خلالها تبدو لنا الشخصية وهي منتمية إلى طبقة اجتماعية معينة من خلال وظيفتها (مرموقة كانت أم عاديّة) أو مستواها التعليمي مرتفعاً كان أو متوسّطاً أو منخفضاً بالإضافة إلى اتّجاهات تفكيرها[3].

و قد حدّد **عبد الرّحيم درويش** مجموعة من المكوّنات الخاصة برسم الشّخصيّة على الشّكل التّالي[4]:

– ضرورة أن تكون الشّخصيات قائمة على الواقع، بحيث يمكن أم يمتلك الجمهور خلفية وافية عنها وعن أبعادها، خاصة منها الشخصيات البطلة التي ينبغي لها أن تؤدّي أدوارها بما ينسجم مع الواقع حتى يصدّقها المتلقّي.

– يجب أن تنمو الشّخصيّة وتتطوّر بتطوّر الاحداث.

– ينبغي أن تتميّز كل شخصيّة عن غيرها من الشّخصيات حتى يتمكّن المتفرّج من معرفة أبعاد وسمات كل واحدة منها.

– ينبغي أن تثير الشّخصيّة اهتمام الجمهور حتى يضمن المخرج نجاح العمل الدرامي، فكلما شعر المشاهد بواقعيّتها واتّساق خصائصها، كلّما قاده ذلك إلى مزيد من القرب النّفسي منها، ودفعه إلى الاهتمام بها ومتابعة تحرّكاتها داخل الاحداث.

– أن تسعى الشّخصيّة لتحقيق هدف معيّن، خاصّة الشّخصيّة الرّئيسيّة الّتي تحاول تحقيق أهداف تتناسب مع اتّجاهاتها وأهدافها.

ج– **الدّيكور والأكسيسوارات:** يعتبر الدّيكور أحد أهم عناصر الفيلم السّينمائي وأوضاعه غير الخاصّة، وله علاقة مباشرة بالفضاءات المكانيّة الدّاخلية والخارجيّة الّتي تجري من خلالها أحداث الفيلم سواء كان ذلك

[1]- محمّد معوض إبراهيم، بركات عبد العزيز، **إنتاج البرامج الإذاعيّة والتّلفزيونيّة**، منشورات ذات السّلاسل، الكويت، 2000، ص 473.
[2]- المرجع السابق، ص 473.
[3]- نفسه، ص 474.
[4]- عبد الرّحيم درويش، مرجع سبق ذكره، ص-ص 44-45.

داخل الاستوديو أو خارجه في الاماكن الطبيعية أو داخل المنازل ... وهنا يكون أهم شيء بالنّسبة للمخرج هو ما ستراه عين المشاهد عن طريق الكاميرا في مكان التصوير من ديكورات وأكسيسوارات ويهدف الديكور إلى إضفاء الأبعاد الدرامية المناسبة على أحداث الفيلم، من أجل وضع المشاهد في الأطر الجغرافية والاجتماعية الملائمة، وهو يختلف باختلاف الانواع السينمائيّة، فهنالك الدّيكورات المفرحة والمحزنة، والهادئة والمخيفة، غير أنَّ انتقائها يبقى مسألة إبداعية تتعلّق بموهبة وإبداع مصمّم الدّيكور ومواهبه الشخصية التي تسمح بتكييف أسلوبه مع وجهة نظر المخرج في الفيلم.

يقول المؤرخ السينمائي الفرنسي "**جورج سادول**" أنّه قبل العام 1914 لم تكن الاستوديوهات السينمائية تعرف الديكورات المجسمة، بل كانت تستعمل ديكورات مرسومة على مسطّحات من القماش، ثم جاء الايطاليّون –وهم منذ عصر النّهضة أحسن مهندسي الديكور في العالم– فاستعملوا الديكورات المشيّدة على ثلاثة أبعاد في الفيلم التاريخي الشّهير "**كابيريا**" عام 1914، ومنذ ذلك الحين انتهى عهد الواجهات القماشية، وبدأ عهد التّشييد والبناء.

غير أن صانعي الأفلام الحديثة الذين تأثّروا بالسينما البريطانية الحرة والواقعية الإيطالية الجديدة، والسينما الصّادقة في فرنسا قد لجأوا إلى التصوير في الأماكن الحقيقية، سواء في المشاهد الخارجيّة أو الدّاخليّة، بالإضافة إلى الاستفادة من تجهيزات الاستوديو التي تصنع عادة من مواد خفيفة سهلة التّشكيل والتّركيب[1].

أما الأكسيسوارات فالمقصود بها هو كل الأشياء الشاذة والغريبة، والخارجة عن المألوف، مثل أزياء المحاربين القدماء المعدنيّة، الهياكل العظميّة لحيوانات ما قبل التّاريخ ، أو أي أداة مكمّلة لبناء المعنى داخل الفيلم، ويقوم المشرف على الأكسيسوارات ومساعده بجلب الاحتياجات، سواء من مخازن الأدوات التّابعة للأستوديو أو البحث عنها في الدّكاكين العاديّة، أو القيام بصناعة الأشياء غير المتوفّرة منها[2].

وهناك نوعين من الأكسيسوارات:

–نوع خاص بالمنظر نفسه: ومن خلاله يمكن أن يستدل المتفرج على نوع المكان ومستوى الأشخاص فيه، كالقصور الفخمة التي تحتوي على التماثيل واللوحات الفنية والزيتيّة.

– نوع خاص بالممثل: وهي الأكسيسوارات الشخصية، أي ما يستعمله الممثل في تجسيده للشخصية والمواقف: (الساعة في اليد، القبعة، العصا ...) وهي وسائل تعبيرية تساعد على رسم الشخصية وتحديد

[1]- عزالدين المصري، **الدراما التلفزيونية ومقوّماتها وضوابطها الفنية**، رسالة ماجستير، كليّة الآداب، الجامعة الإسلامية، غزّة، 2010، ص-ص 460-461.

[2]- المرجع السابق، ص 462.

خصائصها وملامحها، وعادة ما تمتلك الاستوديوهات والشركات العملاقة للإنتاج مخازن، أو ما يسمى بأقسام الأكسيسوارات، إذ تحتفظ فيها بحاجيات المناظر التي سبق استعمالها من أجل إعادة استخدامها مرة أخرى[1].

أما بالنسبة للملابس: فهي تشكل في عالم السينما عنصرا نوعيا مهما، ولا يقل دورها عن دور الملابس في المسرح، مع فارق أن ملابس السينما أقل نمطية أو أكثر نموذجية من ملابس المسرح[2]، وتعتمد عليها الأفلام في طريق تحقيقها لرباعية الصّدق، التركيز والمعايشة والوعي، وتسعى إلى حسن تجسيد المناظر فاللّباس، وهو نظام علاماتي يساعد المتفرّج على التّعرّف على الشّخصيّة من خلال جنسها، سنّها، انتماءاتها الايديولوجية وغيرها من الاعتبارات الأخرى، والملابس في السينما والتلفزيون تعتبر عنصراً مهمّاً من عناصر زخرفة الفيلم، وواقعيّته، حيث يتم اختيارها بما يناسب الشّخصيّة ويساهم في تحقيق التّأثير الدرامي.

يمكن للمخرج أن يختار ما يرتديه الممثل بالاتفاق مع مصمم الازياء على أن تخضع للمواصفات والتّقاليد والموضة والثّقافة العامّة في مسرح الأحداث وزمانها، وفي نفس الوقت يجب أن يراعي فيها مواصفات وتقاليد المجتمع الذي نقدم عملنا إليه، حتى نحقق التواؤم بين الصدق الفني والتاريخي وبين المحاذير الرقابية والأخلاقية[3].

والأزياء لا تلبس عادة من أجل الموضة ولا الزينة، بل إنّ وظيفتها داخل الفيلم كما هي في المسرح أن تحمل رسائل بصريّة محددة مسبقاً، تدعم لغة العرض، وتساعد المتفرج على فهم طبيعة ونفسية الشخصيات ومكوناتها، ولا تمتلك هذه الملابس معانيها في حدّ ذاتها، ولكن استخدام الممثّلين لها يضفي عليها هذه المعاني، فما إن يرتدي الممثل زيه داخل المسرحية أو الفيلم حتى تصبح جزءاً من شخصيته، تتحكم في حركته وتعبيراته وسلوكه العام، كما أنّ لها وظيفة جمالية تسهم في تشكيل الصّورة العامة النهائية للفيلم أو العرض[4].

وتزداد أهمية انتقاء ملابس الممثلين خاصة في الأفلام ذات الطابع التاريخي، أو الأفلام التي تصوّر فئة لها طبيعة خاصة من البشر، كملابس البدو مثلاً، ففي هذه الحالات على مصمّمي الدّيكور مراعاة الحقائق التّاريخيّة والبيئيّة وأن لا يتجاوزوا الدقّة إلاّ في أضيق الحدود، وقد وصف مصمّم الأزياء **(جورج أنيكوف)** مكتبته الّتي يلجأ إليها في عمله لتصميم الأزياء الخاصّة بالسّينما بقوله: إنّها تضم ما يقرب من خمسمائة كتاب عن تاريخ الملابس، لكل الشّعوب وبكلّ اللّغات، وهي مواكبة للتّطوّر العالمي سنة بسنة، كما تضم

[1]- منى الحريري، سلوى إمام، **السينما التسجيلية، الخصائص والأساليب والاستخدامات**، ط1 دار الفكر العربي، القاهرة، 2011، ص-ص 20-21.
[2]- عادل النادي، **مدخل إلى فن كتابة الدراما** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 133.
[3]- عزالدين المصري،مرجع سبق ذكره، ص 486.
[4]- آن سورجير، **سينوغرافيا المسرح الغربي**، ترجمة منى صفوت، منشورات وزارة الثقافة، القاهرة، 2006، ص 15.

تاريخ الفن منذ ما قبل التّاريخ، وفيها بضعة مئات من الدّراسات والكتيبات الخاصّة بالملابس الدّينيّة لكل العصور ولكلّ العقائد والأديان[1]، وهذا وإنْ دلّ على شيء، فهو يدلّ على أنَّ مصمّم الازياء لا ينبغي أبداً أن يستهين باختيار ملابس الممثلين والشخصيات السينمائية على اختلافها حتى يساعد المخرج على خلق الدّلالات البصريّة الرّمزيّة والايحاءات المناسبة كتوليد دلالات الحزن والفرح، والقوّة والعظمة، والغنى والفقر، وغيرها.

-**بالنسبة للماكياج:** فالمقصود به هو اللمسات التي تضاف إلى قسمات وجه الممثل بواسطة المساحيق والاصابع والالوان، ليصبح مطابقاً للشخصية التي سيلعبها وهي إمّا للتجميل ليبدو الممثل أمام الكاميرا في أحسن صورة، وإمّا للتّنكّر وتغيير العمل[2]، وله قيمة نفسية عميقة بالنّسبة للممثّلين إذ يجد الكثيرون منهم في الماكياج مزيداً من الثّقة والقدرة على الأداء.

ويشترط في ماكياج الشّخصيات أن يتطابق مع صفاتها الدرامية من حيث الشكل، والملامح وتعبيرات الوجه، بل وأن تكون له القدرة على تعزيزها من خلال حركات الممثل، وله أيضاً القدرة على خلق الجروح والعاهات التي تكون عادة في الوجه والأطراف والحالات خاصة كأن تكون في معظم الجسد (الحروق وأمراض الجلد) وغيرهما من الأمراض التي يمكن تجسيدها من خلال قدرة الماكياج التّغييريّة والتّحويليّة لشخصيات الممثلين، ومن ناحية أخرى فإن ملامح الشخصية وقسماتها قد لا تكون واضحة للمتفرّج، وهنا يعمل الماكياج على إبرازها[3].

وهناك فرق بين ماكياج التلفزيون وماكياج السّينما، إذ يفضل في البرامج التلفزيونية أن يعطي الماكياج نظرة للمذيع أو المقدم يتقبلها المشاهد، أما في الاعمال الدرامية كالأفلام والمسلسلات، فإن الماكياج ينحصر حسب الشخصيات وحسب سيناريو الفيلم، وطبيعة الأحداث الدرامية (جرح، لكمات، تشوّهات...) وهو يخضع للحالة النفسية وطبيعة الشخصية ويراعي خصوصية كل شخصية في الفيلم[4].

ولقد تطوّرت مهنة الماكياج السينمائي في السّنوات الأخيرة بتطوّر الأنواع الفيلمية، خاصة منها أفلام الرّعب والخيال العلمي ذات الشهرة والشّعبيّة الواسعتين، أين تستخدم النتوءات والانتفاخات بفضل العجينة والمطّاط الضّروريين لخلق بعض التّغيّرات على وجه أو جسم الشّخصيّة، وقد يكتسب الماكياج في بعض الأحيان أهمّية تضاهي أهمية الملابس في تحديد ميزات الشّخصيّة، وتحريك الصّراع داخل الفيلم[5].

---

[1]- عزالدّين المصري، مرجع سبق ذكره، ص 489.
[2]- المرجع السابق ص 491.
[3]- أرنست فيشر، **ضرورة الفن**، ترجمة فيلم أسعد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1971، ص 21.
[4]- عزالدين المصري، مرجع سبق ذكره، ص 492.
[5] - *Bordwell David, Kristin Thompson, Op cit, P :124.*

د- الصوت:

لا شك أن البدايات الأولى للسينما كانت صامتة من خلال أفلام **شارلي شابلن** الكوميدية العالمية، ولم تتح الفرصة لإدخال الصوت إلى عالم السينما إلا في سنة 1927 مع فيلم " **مغني الجاز**" من إخراج **آلان كروسلاند**، الذي لاقى شعبية كبيرة، ومنذ ذلك الحين لاقت مسألة استخدام الصوت في السّينما جدلاً واسعاً بين الباحثين والمختصّين في المجال، ومنهم من عارض استخدام الصّوت في الفيلم على غرار "**رودلف أرنهايم**" رائد المدرسة الألمانية في كتابه " فن الفيلم" (1932) ، إذ أشار إلى أن استخدام الصوت في السينما مسألة رجعية لا تقدّميّة[1]، ورغم بساطة استخدام الصوت في سنواته الأولى (كانت دور العرض تتعاقد مع عازفي البيانو ليقوموا أثناء عرض الفيلم بارتجال مقاطع موسيقية تناسب المشاهد)، إلاّ أنّ السينمائيين واصلوا تطويرهم لتقنيات الصوت داخل الفيلم السّينمائي، ويعود الفضل لشركة **وارنر** الأمريكية في تطوير تقنيات الصوت في الفيلم . وذلك في إطار بحثها عن التميز والتجديد، لاسيما أنّها كانت من الشركات الصغيرة آنذاك، والمهددة بالإفلاس، وهو ما جعلها تبحث عن أكثر الأفلام شعبية من أجل تحقيق الأرباح، هذا الأمر فتح آفاقاً جديدة أمام الفن السابع، رغم أنّه أثار حفيظة الكثيرين مثل **شارلي شابلن** الّذي رأى بأنّ السينما "تنهق" والمخرج الياباني "**أكيرا كيروساوا**" الذي يرى بأنّ الصّوت مجرّد إضافة تضعف تأثير الصّورة مرّتين أو ثلاث مرّات، في حين يؤكّد المخرج الرّوسي **ميخائيل روم** أنّ الأفلام أصبحت تعتمد اعتماداً كبيراً على الكلمة المنظومة ممّا حوّل الممثّلين إلى شخصيّات ثرثارة[2].

لكنّنا اليوم لا نستطيع أن نفكر في أي فيلم سينمائي دون استحضار العلاقة بين المكوّنين الرّئيسيين (شريط الصّورة + شريط الصّوت)، فكلّ صوت داخل الفيلم يضيف للصّورة الملتقطة معاني ودلالات إضافيّة وهامّة، حتى ولو كانت ضجيجاً، فهو في حدّ ذاته يمتلك قوّة تعبيريّة خالصة، لها علاقة بالبيئة الثّقافيّة الصّوتيّة.

وتنقسم الأصوات في الفيلم إلى نوعين رئيسيين وهما[3].

- الأصوات الطبيعية: وهي الأصوات المستمدة من الطبيعة نفسها، مثل أصوات الرّيح والمطر وتغريد الطيور، أصوات الحيوانات وغيرها ...

- الأصوات البشرية: وهي التي يصدرها الإنسان أو يشارك في صيغها كالحوار و الأصوات الآلية والميكانيكية (آلات، سيارات، ضوضاء في الشّارع ...).

[1]- عزالدّين المصري، مرجع سبق ذكره، ص 492.
[2]- المرجع السابق، ص 497.
[3]- عزالدين المصري، مرجع سبق ذكره، ص-ص 498-499.

– الموسيقي.

والأصوات السينمائية ليست مجرّد أصوات عادية، بل تعتبر دلائل خاصة في الخيال الفيلمي، أمّا الضّجيج فعلى الرّغم من أهمّيته إلا أنّ **كريستيان ميتز** يرى أنه من الأفضل تفادي بعض الأصوات التي لا تساعد على فهم دلالات الصّورة[1].

إن المخرج في الفيلم يمتلك عدّة خيارات عند شروعه في تصوير الفيلم، فهو قادر على استخدام عدد من الآلات، منها جهاز خاص بالتقاط الأصوات، أو المايكروفونات الصغيرة **HF** اللاسلكية، التي تتصل مع لباس الشخصيات، كما يمكنه التقاط الأصوات مباشرة عند التّصوير، أو تركيب الصوت مع الصورة ، فالتركيب هو عملية تجمع الأصوات، الموسيقى الضجيج في ذات الشريحة، وقبلها يمكن لشرائط الصوت أن تخضع لعدّة تعديلات من حيث نوعيّة الصوت ودّته، ووضوحه.

أما الموسيقى فقد امتلكت منذ اقترانها بالفيلم السّينمائي خاصّية المصاحبة للفعل الدرامي، ودورها الأساسي يتمثل في إرشاد المتفرّج والتّأثير في الطّريقة التي يرى من خلالها اللقطات والمشاهد، وهي بذلك تخدم القصّة المصوّرة، فالموسيقى الحزينة للشخصية الحزينة والموسيقى الهادئة للشخصية الهادئة وهكذا[2].

والموسيقى كما يقول **مارسيل مارتن** صاحب كتاب "**اللغة السّينمائية** هي عنصر صوتي يصنعه الفرد بنفسه، وهي تكون إما موسيقى تصويرية أو تعبيرية مصاحبة لتصوير الشخصية أو الحدث، للتعبير عن الحالة النفسية التي تمر بها الشخصية أو مصاحبة للأغاني والرّقصات[3].

وهي ليست إضافة للفيلم، بل إنها عنصر أساسي فيه، فمنذ أن أصبح الفيلم ناطقاً أصبحت الموسيقى تعبر تعبيراً قويّاً عن حوادث الفيلم، بحيث يشعر المتفرج أنّها جزء لا يتجزّأ منه، إذ تساعد المتفرج على الاندماج في الأحداث، فضلاً عن كونها وسيلة تعبير تجريدية، تتعامل مع الأحاسيس والمشاعر وتعمل على ترجمتها وتأكيدها وتعميق الخط الدرامي فيها[4].

ومع تطور الفن السينمائي، أصبحنا نشاهد أفلاماً بموسيقى خاصة بها، وهنا ظهرت مهنة مؤلف موسيقى الأفلام، وهو ما أدى إلى جذب العديد من مؤلفي الموسيقى الكلاسيكية الحديثة مثل "**سيرغي بروكوفسيف** الذي وضع موسيقى أفلام **إيزنشتاين** "**إيفان الرهيب**" و "**ألكسندر نيفسكي**" **وديميتري شوستاكوفيتش** الذي عمل في السينما منذ سنة 1924، **وفونب ليلنز**، وغيرهم.

---

[1]- عقيل مهدي يوسف، **جاذبيّة الصّورة السّينمائيّة**، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2011، ص 28.

[2]- *Le Magique cinéma de Bobigny, **le son au cinéma,** Ecole de cinéma, Bobigny, 2014, P* :13.

[3]- عزالدين المصري، مرجع سبق ذكره ص 499.

[4]- المرجع السّابق، ص 499.

وفي وقتنا الحاضر يعامل المؤلف الموسيقى كنجم، ويظهر اسمه في إعلانات الأفلام بحجم اسم البطل، كما أنّ الكثير من المقطوعات الموسيقية التي وضعت أساساً "للأفلام صارت من كلاسيكيات الموسيقى العالميّة، مثل موسيقى أنشودة **لارا**" **لموريس جار**، والتي ألفها لفيلم "**الدكتور زيفاغو**" واختيرت في مهرجان برلين 1980 كأفضل عمل موسيقي منذ أربعين سنة، ونظراً لأهمية موسيقى الأفلام وحرصاً على جودة الأداء الفني صار المؤلفون الموسيقيون يستخدمون أوركسترات عالمية، خصوصاً **أوركسترا لندن**" كما حصل في أفلام: **حرب النجوم، سوبرمان، دراكولا** ... وهي من تأليف **جون ويليامز**[1]، الذي قام بتأليف الموسيقى التصويرية لجميع أفلام المخرج العالمي **ستيفن سبيلبرغ** من ضمنها **الفك المفترس، وثلاثية أفلام إنديانا جونز**، وقد رشح **جون ويليامز** لجائزة الأوسكار لأكثر من خمسة عشرة مرّة، وفاز بالجائزة عن أفضل موسيقى تصويرية خمس مرّات[2].

وأحياناً تستخدم الموسيقى في الأفلام لملء فترات الصمت التي تصاحب الصورة أو التعبير عن الحالات النفسية وتأزّم المواقف الدرامية، وتستخدم أيضاً كقيمة إيقاعية وهي تساعد في تعميق الإحساس البصري للصّورة السّينمائيّة، وتجميل الحكاية وجعلها واضحة ومنطقية وشاعرية أيضاً وهي تعمل على إحداث التّوازن الحسّي للمتفرّج[3].

أما المؤثرات الصوتية فهي الأصوات التي تصوّر أو تصاحب حركة الممثّلين أو الأشياء الّتي تضفي الجوّ المطلوب للفيلم، وقد يتم تسجيلها مباشرة واستخدامها كصوت متزامن مع الصّورة، أو يستعان بأصوات أخرى تكمل المشهد لإضفاء تأثير معيّن أو جعل المشهد أكثر واقعيّة[4].

ويعرّفها البعض على أنّها الأصوات المصاحبة للفيلم أو الممثّلين أو البرنامج بخلاف الحوار والموسيقى، مثل أصوات الرياح، أو الحيوانات أو حركة المرور، ووظيفتها خلق الأجواء المناسبة للفيلم[5]، وهي من المكمّلات داخل المشهد الفيلمي، إذ تلعب دوراً هاماً في عمليّة الإيحاء للمستمع بالمكان والحركة والزّمان وهي إلى جانب الموسيقى عين المستمع، فمن خلالها يعطي الكاتب للمستمع وصفاً سمعياً تفصيلياً للصّورة من خلال خياله، وهي –أي المؤثرات الصوتية– نوعان[6]:

_ مؤثرات حية: مثل الأصوات الطبيعية (صوت الماء،صياح الديك، الرياح، حركة الأرجل...)

---

[1]- عبد القادر عقيل، **وظيفة الموسيقى في السينما**، متاح على الرابط، www.cinématechhaddad.com تاريخ الزيارة 25-09-2016 17:20 .
[2]- محمود الزواوي، **الموسيقى وصناعة السينما**، جريدة الاتحاد العراقية، العدد، 1779، صدرت بتاريخ 23-03-2008.
[3]- نسمة أحمد البطريق، **الدّلالة في السينما والتّلفزيون في عصر العولمة**،مرجع سبق ذكره ص 263.
[4]- علاء أبو شادي، مرجع سبق ذكره، ص 136.
[5]- عزالدين المصري، مرجع سبق ذكره ص 508.
[6]- المرجع السابق، ص-ص 508-509.

– مؤثرات اصطناعية، وهي التي تنتج من غير مصدرها وهي الأصوات التي يتم صناعتها داخل الاستوديو كصوت ضربات الملاكمة، وقرع الأسلحة، ويتعدى دور المؤثّرات الصّوتية مهمة خلق الجو داخل الفيلم إلى مهمّة تحديد معنى المشهد وتوضيح دلالته، كأن يعتبر صوت موجات البحر الرقيبة والمملة عن التآكل الروحي لبطل الفيلم.

ويمتلك قسم الصوت عدداً واسعاً من المعدّلات التي تخلق المؤثرات الصوتية للعديد من المناسبات والظروف، سواء مسجلة مباشرة أو المعاد تركيبها داخل الأستوديو، أو المصنوعة إليكترونياً من خلال جهاز الأصوات الاصطناعية.

المبحث الثاني: الصورة النمطية و الصورة الذهنية:

1– الصورة النمطية خصائصها ووظائفها:

يتزايد الحديث في الدراسات الإعلامية المعاصرة عن الصورة النمطية أكثر من غيرها من أنواع الصور الأخرى، و يعود السبب في ذلك إلى الظروف والمتغيرات التي يعيشها العالم، في ظل الصراعات و النزاعات الدولية المسلحة وغير المسلحة، و التي أصبح الإعلام شريكا فاعلا فيها، إذ تنسب إليه في كثير من الأحيان اتهامات بخصوص الأدوار المشبوهة التي يؤديها في تشويه صور المجتمعات و الشعوب و بعض الجماعات الإثنية، و العرقية و الثقافية، تمهيدا لاختراقها أو غزوها، فيما صعدت بعض الجهات من لهجة الاحتجاج ضد التنميط المتعسف التي تعاني منه نتيجة الاستراتيجيات التي تتبعها وسائل الإعلام في صناعة صورها.

و قد استعير مفهوم الصورة النمطية من الصحافة المكتوبة كمهنة، إذ يطلق مصطلح ***stereotype*** على لوحة الطباعة التي تسهل عملية التنضيد، فهي عبارة عن قالب جاهز يسمح بطباعة عدد غير محدود من النسخ بطريقةآلية***Mechanically. repeated***[1]

و لمصطلح ال ***stereotype*** مصطلح آخر لصيق و مشابه، مأخوذ من اليونانية القديمة و هو ***Stigmatize*** و يعني التشويه و الوصم، إذ أن ال ***Stigma*** معناها وشم كان العبيد يوشمون به للتدليل عليهم، و هو ما يشير إلى استخدام الصورة النمطية في غالب الأحيان من أجل التشويه[2].

[1] *Dante Rose Susan, lester Paul Martin, **Images That Injure(Pictorial Stereotype in Media Preager**, Santa Barabara, California, 2011, P 20.*
[2] *Ibid,P21.*

و يمكن مقاربة خصائص الصورة النمطية من خلال هذا التعريف باستخداماتها في وسائل الإعلام من خلال:

–القوالب الجاهزة: و يشبهه الصور الجاهزة في عقول و أذهان الأشخاص حول الآخرين.

– طباعة عدد غير محدود من النسخ: و يقابله انتقال الصورة بصفة غير محدودة عبر وسائل الإعلام.

– التعريف التكنولوجي يفترض أن تكون النسخ متطابقة مع النسخة الأصلية، و هو ما لا نجده في عملية التصوير النمطي عبر وسائل الإعلام.

و يعتبر الباحث الأمريكي **والتر ليبمان** من أوائل الذين استخدموا مصطلح الصورة النمطية و ذلك عام 1922 و عرفها بأنها الشعور الذي يحمله أي شخص حول حدث لم يجربه، و هو شعور نابع من تصوره الذهني للحدث، في حين أن ما يقوم به لا يعتمد على معرفة معينة أو مباشرة بل على صور صنعها أو أعطيت له[1].

وقد أثار **ليبمان** في كتابه " **الرأي العام**" باستخدامه للمصطلح إعجاب الكثير من السوسيولوجيين ثم النفسانيين، و الذين شاع استخدام المصطلح فيما بينهم بعد ذلك، و كان يعني بها أيضا تلك العملية ***المنتظمة Ordering process*** والمختزلة ***Short Cut*** التي نشير بها إلى العالم و نعبر من خلالها عن قيمنا ومعتقداتنا[i]، و قد أشار **داير** إلى الملاحظات التي يمكن استخلاصها من التعريف السابق على النحو التالي[2]:

–الانتظام في عملية التنميط، و معناه استخدام الناس للصور النمطية من أجل إعطاء معاني للأشياء المختلفة من خلال التعميم، الأنماط و التنميط (***Generalization, Patterning,Typification***).

– ***الاختزال Short Cut*:** ومعناه سهولة تقديم المعلومات المعقدة من خلال تسطيح الواقع الإنساني المعقد و تزييفه.

– تساعد الصور النمطية الانسان على فهم العالم و تحديد اتجاهاته و مواقفه نحو هذا العالم.

– تعبر الصور النمطية عن القيم و الآراء الجماعية التي تفكر بها جماعة معينة.

[1]- كامل الدليمي: **اتجاهات التغطية الإخبارية لصحيفتي الرأي و العرب اليوم إزاء الاحتلال الأمريكي للعراق**، رسالة ماجستير، كلية العلوم الإنسانية، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، 2008، ص 65

[2]- سليمان صالح، مرجع سبق ذكره، 151.

و يشير **د كرم شلبي** في معجم المصطلحات الإعلامية إلى أن الصورة النمطية هي تلك الرموز المشتركة لدى الجماهير، مثل الحكم والأساطير و الأغنيات الشعبية، أي أنها التصورات التي يمتلكها الناس حول أشياء معينة[1].

استنادا إلى التعريفات السابقة، يمكن القول بأن الصور النمطية هي ما يرتسم في ذهن الأفراد عن المجتمعات أو المؤسسات أو الآخرين على اختلافهم ، وسواء تعلق الأمر بالناس أو بالثقافات أو بالجماعات المختلفة،أوبالديانات، و ذلك وفق الموروثات الثقافية التي يحملها المصور و بعض المؤثرات الأخرى كالتعليم، و التنشئة الاجتماعية و وسائل الإعلام المختلفة، و كذا الدور الفاعل لقادة الرأي و الفكر والزعماء.

2- الصورة الذهنية و خصائصها:

يشيع استخدام مصطلح الصورة الذهنية على نطاق واسع سواء بين عموم الناس أو بين النخب والفئات المثقفة، و هي تقوم كما سبق و أن أشرنا على ما اختزن في عقل الانسان و ما تكوّن في داخله على مر الأيام و السنوات، سواء من خلال دلائل عقلية واقعية أو أخرى خيالية و عاطفية، أو من خلال المعتقدات والآراء و الانطباعات الشخصية، و تتميز الصورة الذهنية بعدد من الخصائص أشار إليها **د/ أيمن منصور ندا** في كتابه " **الصورة الذهنية و الإعلامية، عوامل البناء و استراتيجيات التغيير**" من خلال تقسيمها إلى نوعين من الخصائص و السمات وهي[2] :

-خصائص تتعلق ببنية الصورة الذهنية و تكوينها.

- خصائص تتعلق بنتائج استخدام الصورة و آثارها.

- الخصائص البنيوية للصورة: و أهمها:

-أن عملية تكوين الصورة عملية غير موضوعية، و هي على قدر من عدم الحياد و عدم الصحة[3]، و قد ذهب بعض العلماء إلى اعتبارها نوعا من التعميمات الخاطئة و أنها نتاج التخيلات غير الدقيقة والاسقاطات النفسية أكثر منها تصنيفات منطقية، إذ تستخدم لتبسيط و تنظيم العالم الاجتماعي[4].

[1]- المرجع السابق، ص- ص 151- 152.
[2]- أيمن منصور ندا: مرجع سبق ذكره ، ص 43.
[3]- ميرال مصطفى عبد الفتاح: **صورة العرب في الفضائيات الإخبارية الأجنبية**، دار العالم العربي، القاهرة 2012، ص 23.
[4]- أيمن منصور ندا، مرجع سبق ذكره، ص 43.

– تتّسم الصورة الذهنية غالبا بتحيز صانعيها إلى فئة أو جهة معينة على حساب الآخرين، و هذا التحيز يتولد في حقيقة الأمر جراء عدد من الخلفيات العقائدية و التاريخية و الثقافية[1]، و هي الخلفيات التي تحكم علاقة الفرد و من ورائه المجتمع بالآخرين، و يمكن ملاحظة ذلك بوضوح في علاقة العرب والمسلمين بغيرهم من الأقوام الأخرى، سيما اليهود و المسيحيين منهم، حيث ينظر هؤلاء إلى المسلمين نظرة خوف واستعلاء، متهمين إياهم بالعنف و التطرف و الإرهاب، و حب النساء و استغلال الأطفال، و تعتبر هذه العلاقات تاريخية عقائدية بالدرجة الأولى، ميزت تاريخ الحضارة لإسلامية في تفاعلها مع الحضارات الأخرى، و قد نمت جذور الكراهية و الاستعلاء و التهم المتبادلة منذ الحروب الصليبية، و امتدت إلى حركات الاستشراق، لتتجدّد و تتطور خاصة بعد أحداث 11 سبتمبر 2011، أو ما يعرف بالثلاثاء الأسود، الذي ارتبط بتفجير برجي التجارة العالميين في الولايات المتحدة الأمريكية، التي أعلنت مباشرة بعد الاعتداء حربا عالمية ضد الإرهاب، و ضد الإسلام، و العرب كافة.

– تتميز الصورة الذهنية على عكس الصورة النمطية بالتغير و عدم الثبات، إذ يمكن لحاملها أن يعدّل أرائه و أفكاره و اتجاهاته نحو الآخرين كلما تعرض إلى مواقف تثبت له عكس ما كان يعتقده، في حين أن الصورة النمطية تتميز بالثبات و الجمود، حيث يشير **والتر ليبمان** إلى أنه من الصعب هز الصورة المقولبة أو تغييرها أو تعديلها، فهي تميل إلى الثبات و مقاومة التغيير[2].

– تحمل الصور العقلية تبسيطا مبالغا فيه للواقع المعقد، فهي تحمل آراء مبسطة إلى حد الإفراط المشوه، من خلال محتواها البسيط، و يشير **ليبمان** إلى أن الفرد و من أجل التبسيط في عملية تكوين الصور فإنه عادة ما يلجأ إلى الحكم على الأشياء من خلال استخدام المقارنات التي تشتمل على متضادات، مثل الأبيض و الأسود، الخير و الشر، العادل و غير العادل، و قد يفقد القدرة على التعامل مع العالم في حال انعدمت لديه القدرة على التبسيط[3].

– الحذف: حيث يتطلب إلصاق الصفات الحميدة أو المذمومة بشخص ما أو بفئة معينة حذف كل ما من شأنه أن يمنع أو يعرقل ذلك، و يكون الحذف إما:

[1]- علي خليل شقرة: **الإعلام و الصورة النمطية**، دار أسامة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2015، ص 13.
[2]- أيمن منصور ندا: مرجع سبق ذكره، ص47.
[3]- المرجع السابق، ص 49.

- بحذف خلفية الأحداث التي يمكن أن تبرر سلوك صاحب الصورة النمطية[1]، و في هذا الصدد نلاحظ تركيز الإعلام الغربي على ردود الأفعال التي يبديها المواطنون الفلسطينيون كأفراد اتجاه الممارسات التي تطالهم من الكيان الصهيوني مواطنين أم حكومة أم عسكر، فتلجأ إلى تصوير عمليات الدهس و الطعن أو ما بات يطلق عليه " ثورة السكاكين"، و تقدّمها على أنها أفعال همجية لمواطنين أشرار، رغم أنها في حقيقة الأمر ردود أفعال و ليس أفعالا، إنها ردود أفعال لما تقوم به الأجهزة العسكرية الصهيونية من عمليات قتل و اعتداءات منظمة و متواصلة.

إن الإعلام الغربي في هذه الحالة يقوم بحذف خلفية الأحداث و أسبابها التي تتعلق أساسا بشعب احتل أرض شعب آخر، و استولى على خيراته و شرّد الملايين من أبنائه، ثم يقوم بالتركيز على بعض ردود الأفعال الطبيعية و يقدّمها للمشاهد الغربي الذي لا يرى في حقيقة الأمر إلا ما تريد هذه الوسائل أن يراه من صور المسلحين الفلسطينيين و هم يقتلون السكان العزل، و هذا ما يسهم في تعزيز الصور النمطية عنهم، و يرسخ الأحكام المسبقة التي يحملها المشاهد الغربي عنهم.

- حذف أي صورة أو سلوك إيجابي للشخص أو الفرد المراد تنميطه، و سلب الصفات الإنسانية منه بحيث لا يظهر إلا الجانب السلبي الذي يخدم الأحكام المسبقة[2]، و ذلك بالتركيز على المشين من التصرفات والسلوكيات و تهميش المواقف الحضارية و القيم و التصرفات الحميدة و البطولات التي يتمتعون بها.

<u>الخصائص المتعلقة بنتائج استخدام الصورة</u>:ومن أهمها:

-تجاهل الفروق و الاختلافات الفردية: و هي نتيجة مباشرة لخاصية التعميم حيث أن الأفراد يفترضون بطريقة آلية و وفق ما ترسخ في أذهانهم من معتقدات حول فئة معينة أن كل فرد ينتمي إلى هذه الفئة يحمل خصائصها، و تنطبق عليه صورة الجماعة ككل، على الرغم من وجود فروق و اختلافات فردية، فكلما كانت المعلومات الشخصية عن كل فرد من أفراد الجماعة غامضة، أو صعب الحصول عليها فإن الناس يميلون إلى الاعتماد على الصور المختزنة لديهم مسبقا[3]، و من ثم يتم وصف كل من ينتمي إلى تلك الجماعة بصفات جامدة مختزلة كوصف البلدان العربية و الإسلامية جميعها على أنها بلدان صحراوية، حكامها من

[1]- علي خليل شقرة، مرجع سبق ذكره، ص 14.
[2]-المرجع السابق، ص 14.
[3]- أيمن منصور ندا، مرجع سبق ذكره ، ص 50.

أصحاب العمائم و البطون المنتفخة، و الحياة فيها قائمة على الترحال، و غيرها من الصفات المشينة الأخرى.

– تؤدي الصور إلى تكوين إدراكات متحيزة و متعصبة لدى الأفراد، حيث يركز الناس على بعض جوانب الحقيقة و يهملون الجوانب الأخرى التي قد لا تتماشى مع معتقداتهم حول الناس، ولا تأتلف مع اتجاهاتهم نحوهم[1].

–التمركز حول السلالة: ***Ethnocentrism***:و يعني مصطلح التمركز حول السلالة إعجاب الفرد بسلالته وتفضيله لها على الجماعات الأخرى، وقد حدد **ترياندیس** أربعة أبعاد لهذه الخاصية من وجهة نظر أفراد الجماعة الداخلية[2]:

- أن ما يجري في ثقافتهم هو الطبيعي و الصحيح و ما يجري في الثقافات الأخرى يتم إدراكه على أنه غير طبيعي و غير صحيح.
- نحن ندرك عادات الجماعة باعتبارها صالحة لجميع الجماعات الأخرى.
- نحن نعتقد و بدون مناقشة أن عادات الجماعة التي ننتمي إليها و تقاليدها و قيمها جميعها صحيحة.
- نحن نعتقد أنه من الطبيعي أن نساعد و نتعاون مع أفراد جماعتنا من أجل مصالحها، و نشعر بالفخر تجاه عضويتنا فيها، في حين نكون عدوانيين و مشككين في كل ما يتعلق بالجماعات الأخرى.

3– وظائف الصورة الذهنية:

تمتلك الصورة الذهنية عددا من الوظائف المعرفية و الاجتماعية و النفسية التي تؤديها بالنسبة للفرد والجماعة، و قد تكون هذه الوظائف إيجابية أو سلبية، سواء تعلق الأمر بالفرد أو بالجماعة كذلك:

الوظائف الإيجابية: و تتمثل أساسا في:

–الاقتصاد في الجهد المبذول من خلال توفير الوقت و الجهد الذين يحتاجهما الفرد من أجل فهم وتفسير الأحداث الجديدة في ضوء خبراته القديمة[3]، حيث أن معلوماتنا عن الآخرين وما علق في أذهاننا من معارف و معلومات و اتجاهات عنهم يساعدنا كثيرا في تفسير الأحداث و الوقائع الراهنة، لكنّه في نفس الوقت يعدّ

[1]- المرجع السابق،ص 51
[2]- نفسه ص 52
[3]- أيمن منصور ندى، مرجع سبق ذكره ، ص 91.

عائقا في مجال الفهم، إذ لا يتيح للفرد فرص التعرف على المتغيرات الجديدة التي تحكم بناء الأحداث، ما يجعله يعود دائما إلى خبراته السابقة، التي قد لا تتفق مع ما يحيط بالأحداث الراهنة.

– إعطاء الفرد معان موضوعية للعالم[1]، بحيث لا تتعارض الصور الموجودة بداخله – على الأغلب–مع حقيقة الأشياء المحيطة به.

– تساعد الصور الذهنية على بناء هوية اجتماعية ***للفرد Social Identity***، إضافة إلى مساعدته على إدراك ذاته و تصنيفها ***Self Categorization***، و قد أكّد **إيميل دوركايم** في دراساته المختلفة على أهمية المجتمع في بناء تفسيرات الفرد و اتجاهاته نحو العالم المحيط به، و أن هذا الفرد لا يمكنه أن يشعر بذاته و لا أن يبني تصوراته عن الآخرين إلا في إطار الجماعة التي ينتمي إليها[2]، فهي –أي الجماعة– تعتبر المحدد الرئيسي في بناء الهوية الاجتماعية للفرد من خلال التصورات الجمعية التي يتقاسمها مع باقي أفرادها.

– توفّر الصور الذهنية للفرد أسسا للتعامل مع الآخرين من خلال مساعدته على توقع سلوكاتهم و طرق تفكيرهم.

– تمكّن الصور الذهنية من خلق شعور تقدير الذات ***Self Esteem***، نتيجة انتماء الفرد لجماعة ما[3]، والمقصود بتقدير الذات في علم النفس الاجتماعي و علم نفس التربية التقييم الشامل و الإيجابي أو السلبي الذي يكونه الفرد عن نفسه و الذي يمكن ملاحظته من خلال عدد من السمات اتي يتمتع بها الفرد[4]، و من أبرز هذه السمات: الشعور بالرضا و الاعتزاز بالنفس، و هو شعور يمتلكه في الغالب الأشخاص الذين ينتمون إلى جماعات مرجعية تعتقد أنها أرقى، في حين أنّ من لديهم تقديرا منخفضا للذات يتمتّعون بسمات أخرى، أبرزها الحساسية تجاه النقد و المبالغة في التباهي بالنفس و البحث الدائم عن استحسان الآخرين.

<u>الوظائف السلبية</u>: و يمكن إجمالها فيما يلي:

– عادة ما ترتكز الصورة الذهنية على جانب أو جزء أو خاصية ما للحدث أو الأشخاص، و تغفل الجوانب و الأجزاء و الخصائص الأخرى، و هو ما يؤدي إلى التبسيط الذي غالبا ما يخلّ بالحقيقة[5]، و بما

[1]-المرجع السابق، ص 91

[2]-*Lahloo Saadi ;* ***<u>Penser ,Manger ,Les représentations sociales de l'alimentation</u>****, Thèse de doctorat en Psychologie Sociales, Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, Paris, 1995, p-p 37-40*

[3]- أيمن منصور ندى، مرجع سبق ذكره، ص، ص 92.

[4]*Salkind Neil (Ed)****<u>,Encyclopedia of Educational Psychology</u>*** *, Sage Publication,California,2008,P-P 895-896.*

[5]- أيمن منصور ندى، مرجع سبق ذكره ، ص 91.

أن الفرد يستمد أحكامه اتجاه الآخرين انطلاقا من أفكاره المسبقة فإنه سيحاول تعميم ما اختزن في عقله على كل المفردات التي تنتمي إلى نفس الصنف، كما يحصل مثلا عندما يتحدث المواطن الغربي عن البلاد العربية، و هو يعتقد أنها كلها بلدان صحراوية، بدوية الطابع، ثمّ إن التعميم سيؤدي في النهاية إلى تشويه الواقع و وجود مغالطات في إدراك الفرد للآخرين و سوء أحكامه عنهم.

– إن من بين أسوأ الآثار غير المرغوبة للصورة الذهنية خاصة السلبية منها هو مساهمتها في تغذية أحاسيس الكراهية و العدوان لدى الفرد و الجماعات ضد الأشخاص الذين يحملون عنهم صورا سلبية، فيتجهون إلى معاداتهم و ممارسة العنف ضدهم كلما حدث شيء يثير غضبهم تجاه هذه الجماعات.

– كما قد تؤدي بعض الصور إلى التحيّز "***Bias***"[1]، و هو ما يسمح بتكوين صور نمطية مقولبة عن الآخرين، و المقصود بالتحيز هو ميل أعضاء جماعة معينة إلى الاعتقاد بأنهم أفضل من الجماعات الأخرى، و هو أشبه ما يكون بالتمييز العنصري و الإثني ، و قد أشار **د سليمان صالح** إلى أنه طوال التاريخ مارست الجماعات الإثنية و الثقافية المسيطرة على المجتمع التحيز و التمييز العرقي ضد الجماعات العرقية والإثنية الأضعف، في حين سعت بعض الجماعات إلى التغلب على التمييز العنصري و أصبحت جزءا من القوى الاجتماعية المسيطرة، في حين لم تنجح جماعات أخرى في ذلك[2]، و يشير تاريخ الدول و الجماعات فيها إلى تواجد مجموعات مسيطرة و هي تلك المجموعات التي تهيمن على الحكم و السلطة في بلدها، و لأفرادها مكانة أرقى من الجماعات الأخرى، و بالمقابل نجد جماعات أخرى يحتل أفرادها موقعا و مكانة أقل رقيّا، وهم في الغالب الفئات المبعدة عن الحكم والأقل ثراء.

المبحث الثالث: الذات و الآخر:

1-الذات و مسألة الهوية:

إن الحديث عن الذات هو حديث عن الهوية و محدداتها بالنسبة للشخصية في إطار مجتمعها بالضرورة، هذا المصطلح الذي يعتبر من أكثر المصطلحات تعقيدا و استعصاءا عن الضبط نظرا لعدة أسباب، يأتي في مقدمتها تعدد الحقول البحثية والمجالات العلمية التي تعنى بالبحث في مسألة الهوية و تنوع المداخل التي تهتم بتحديد مغزى الهوية، كالمدخل الفلسفي و الاجتماعي و النفسي و التربوي و المدخل

[1]-*Lee Steven (Ed) ;**Encyclopedia of School Psychology**,Sage Publication,California,2005, p 67.*

[2]- سليمان صالح، مرجع سبق ذكره،ص– ص، 159-160.

الثقافي الإسلامي، إضافة إلى تنوع التيارات المفسرة لمعنى و كنه الهوية ومن بينها التيارات الإسلامية والعروبية و التغريبية والاشتراكية والليبرالية فكل واحد منها يبني معاييره الخاصة و المختلفة في تحديد مفهوم الهوية.

و الحقيقة أن لكل مجتمع من المجتمعات هويته الخاصة التي تميزه عن غيره من المجتمعات الأخرى، بحيث يولد الواحد منا داخل واحد من هذه المجتمعات، و يكتسب أوتوماتيكيا الصفات و الميزات التي يتميز بها أقرانه والأفراد الذين ينتمون إلى نفس جماعته و بلده و الإقليم الجغرافي الذي يتبعه.

فالهوية هي التعبير الاجتماعي والثقافي لعملية انتماء وعطاء الإنسان لذاته و آنيته الحضارية، وفي ظل تسارع التغيرات التي يعيشها عالم اليوم في جوانب الحياة المختلفة – السياسية و الثقافية والاقتصادية والاجتماعية –أضحى موضوع الهوية موضع تساؤل من قبل عدد من الباحثين، خصوصًا و أن شبكة الاتصال العالمي يزداد تأثيرها يومًا بعد يوم ،ما رشحه ليكون واحدا من أكثر المصطلحات حاجة إلى المدارسة والفهم ومن ثم التجسيد، ذلك أن الانتماء حاجة متأصلة في طبيعة النفس البشرية، فإنسان من غير هوية لا معنى له.

و لا تشير المعاجم العربية كالمصباح المنير و القاموس المحيط و لسان العرب إلى مصطلح الهوية إلا من حيث كونه مشتقا من الفعل هوى أي سقط من عل، أو أن يكون معناها البئر البعيدة، و هو ما يؤكد على أن مصطلح الهوية غربي المنشأ[1]،فلفظ الهوية أصله لاتيني ***idem***، نتجت عنه الصفة النعتية ***identicus***، التي تعني الشبيه أو المماثل، و تعارض ما هو مختلف و متنوع[2].

إن مفهوم الهوية اليوم يعتبر من المفاهيم المصيرية، بحيث يشكل سؤال الهوية هاجسا حقيقيا لدى العديد من شعوب العالم لا سيما الشعب الجزائري الذي و كغيره من الشعوب العربية الأخرى أصيب بصدمة قوية بعد الحركات الاستعمارية الي حاولت القضاء على ثوابت هويته، في مواجهة الآخر الغربي، و هو العدو المستعمر، و لم يكن السؤال في مثل هذه الحالة يحتمل سوى إجابة واحدة و هي التأكيد على الهوية العربية الإسلامية لا سيما في مضامينها القومية و الدينية الأكثر تعصبا و رفضا للغرب و حداثته جملة و تفصيلا[3].

[1]- فاطمة الزهراء سالم، **نحو هوية ثقافية عربية إسلامية**،ط1، دار العالم العربي، القاهرة، 2008، ص-ص 28-29.
[2]- فتحي التريكي، **الهوية و رهاناتها**، تر نور الدين السافي، و زهير المدنيني، الدار المتوسطية للنشر، أريانة، تونس، 2010، ص 36.
[3]- محمد صالح الهرماسي، **مقاربة في إشكالية الهوية، (** المغرب العربي المعاصر)، ط1، دار الفكر، دمشق، 2001، ص-ص 17-18.

وغالبا ما تشترك تعريفات الهوية في إبراز عنصري التميز و الاختلاف فهوية أي شيء هي ما يجعله متميزا و مختلفا عن غيره، أي أنه جملة خصائصه التي يتفرد بها و تختلف و تتمايز قياسا بغيرها، فمهما تشابه الناس و اشتركوا في الخصائص الحضارية و الثقافية التي تميز الإنسان نوعيا عن غيره من المخلوقات، فإنهم لا يعبرون عن أنفسهم إلا من خلال أشكال فردية شديدة الخصوصية، فالهوية إذن هي مجموع الصفات أو السمات الثقافية العامة التي تمثل الحد الأدنى المشترك بين جميع الناس الذين ينتمون إليها و التي تجعلهم يعرفون و يتمايزون بصفاتهم تلك عمّن سواهم من أفراد الأمم الأخرى[1].

الهوية هي أولا و قبل كل شيء إدراك شخصي، و يمكن تعريفها على أنها الطريقة التي يبني من خلالها الفرد علاقته الشخصية و صلته بالمحيط، و هذا التعريف يحيلنا إلى ثلاثة مسلمات رئيسية:

–الهوية هي علاقة و صلة بين الفرد بمحيطه بمعنى أنها ليست معطى ذاتي موجود في داخل الفرد وجوهره بعيدا عن تفاعله مع الآخرين، فالفرد يبدأ في تحديد و تعريف نفسه بمجرد إدراكه وجود الآخرين من حوله ودخوله في علاقات تبادل المنفعة و التكامل معهم.

– و لأن الهوية تعبر عن علاقة بين الفرد و المحيطين به، فإنها ليست ثابتة بل هي عرضة للتغير بتغير المعطيات و الظروف المحيطة، و عليه فهي لا تكتسب دفعة واحدة بل يقضي الفرد حياته في اكتساب وتبني خصائص الجماعات التي ينتمي إليها تدريجيا(فهي مكتسبة و ليست وراثية)، مع العلم بأن بعض عناصر الهوية أكثر ثباتا من غيرها.

– هذه العلاقة التي يبنيها الفرد مع محيطه لا تتعلق فقط بالبيئة الجغرافية المادية بل تتعداها إلى كل الظروف المحيطة بالإنسان، بما فيها الأشخاص و اللغة و اللسان و الأشجار و الظواهر الطبيعية وغيرها من المظاهر الأخرى التي تجعل الفرد يقدم نفسه إلى الآخرين على أساسها.

وتتفق تعريفات الهوية – وإنْ تعددت – على أنّها تعني فهم الفرد لذاته في علاقاته بالآخرين، حيث لا تتوقف الهوية على هو نفسي وشخصي بل تمتد نحو ما هو اجتماعي من خلال التفاعل مع الآخرين، كما تعني الهوية المنبع الذي ينهل منه الأفراد في تذليلهم لمعاني الأشياء والأحداث، إذ يبني الفرد معنى لشيء ما

[1]- المرجع السابق، ص 20.

أو حدث ما انطلاقا من مميزات سوسيو ثقافية ترتبط به[1] .

أمّا هوية الأمة فتتحدد بعلاقتها مع الأمم الأخرى، إذ تتكون الأمة من مجموعة أفراد لهم قواسم مشتركة من عادات وتقاليد وتاريخ يمكن من خلالها تمييز أنفسهم عن الآخرين حيث تتحدد هوية الأمة بعوامل الجغرافيا والتاريخ والعادات ورموز السلطة والدين متفاعلة فيما بينها في نطاق السياق الاجتماعي والثقافي وفي حدود زمانية[2]، و هو ما قصدته هذه الدراسة حين تساءلت عن محددات الشخصية الجزائرية، وهي المحددات التي تبنى على أساسها هذه الشخصية و تتمايز عن شخصية الآخر المختلف ثقافيا عنها.

ولذلك فإذا اعتمدنا المفهوم اللغوي لكلمة هوية أو استندنا إلى المفهوم الفلسفي الحديث فإن المعنى العام للكلمة لا يتغير، وهو يشمل الامتياز عن الغير، والمطابقة للنفس،أي خصوصية الذات، وما يميز الفرد أو المجتمع عن الأغيار من خصائص و مميزات ومن قيم ومقومات .لأننا لا نعرف من نحن وما هي ثقافتنا؟من هم أبطالنا الذين يجب أن نتشبه بهم وننافسهم؟ ومن هم الشياطين الذين يجب أن نبتعد عنهم؟ ماهي جذورنا وماهو قدرنا؟إلا إذا كنا على ارتباط بمجتمع أو بآخر[3].

إن الهوية تمثل رابطة روحية ضميرية بين الفرد وأمته، بمقتضاها يسعى إلى إعلاء شأن هذه الأمة ورفع مكانتها بين الأمم، كما تحتم هذه الرابطة على الفرد أن يعيش مدركا للمقومات الذاتية لأمته التي هي في ذات الوقت عوامل تميزها عن غيرها من الأمم، وأن يسعى دومًا إلى الحفاظ على تلك المقومات في مواجهة أسباب التحلل والانهيار، وذلك إلى جانب اعتزاز الفرد برموز أمته وإجلالها واحترامها والولاء لها.

وتتمثل أبرز مقومات هوية المجتمع الجزائري في الدين، واللغة، والسلالة، والتاريخ[4]، و يرى الباحثون أن أبرز محددات الهوية الثقافية فيه تتج سد في مجموعة من المقومات الأساسية و هي:

–اللغة الوطنية واللهجات المحلية المرتبطة بوجود شعب ما وتطوره ومصيره على أساس أن تكون اللغة الوطنية معتمدة في التدريس على جميع المستويات، وفي التسيير الإداري، وفي القضاء،إضافة إلى التواصل بين شرائح المجتمع إلى جانب اللهجات المحلية.

[1]- خيرت معوض محمد عياد،**الهوية العربية كمتغير في معالجة الصحافة العربية للغزو الانجلوامريكي للعراق**، مداخلة بالمؤتمر العلمي السنوي العاشر " الإعلام المعاصر والهوية العربية " 4-6 ماي 2004 كلية الإعلام جامعة القاهرة.

[2]- المرجع السابق.

[3]- سلطان بلغيث، **تمظهرات أزمة الهوية لدى الشباب**، متاح على الرابط *dspace.univ-ouargla.dz*.تاريخ الزيارة: 03/12/ 2016، 13:30.

[4]- المرجع السابق.

– القيم الدينية والوطنية المتكونة عبر العصور والتي تكسب الشعب حصانة تحول دون ذوبانه في شعوب أخرى، وتؤهله لمقاومة كل محاولات التذويب مهما كان مصدرها.

–العادات والتقاليد والأعراف النابعة من تلك القيم والحاملة لها والعاكسة لمستوى الشعب الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والسياسي.

–التاريخ النضالي الذي ينسجه ذلك الشعب من أجل المحافظة على هويته أرضا وقيما، وعادات وتقاليد وأعراف[1].

2– مسألة الآخرية:

يحمل الآخر فيما يعنيه معنيين أحدهما سلبي والثاني إيجابي، أمّا المعنى السلبي فيلخصه عدد من المفكرين الغربيين على غرار " **سارتر**"، "**فوكو**" و "**جاك لاكان**" على أنه شخص آخر أو مجموعة مختلفة من البشر ذات هوية مشتركة، وبالمقارنة مع ذلك الشخص أو المجموعة يتحدد الاختلاف مع الذات، وفي مثل هذه الضدية ينطوي هذا التحديد على التقليل من قيمة الآخر، وإعلاء قيمة الذات أو الهوية، ويشيع مثل هذا الطرح في تقابل الثقافات خاصة، أما المعنى الايجابي فيتحدد في النظر إلى الآخر بعيدا عن التسميات والصفات والألقاب غير المفضلة والتي يرفضها هذا الطرف متصورا إياها ابتزازا أو قدحا إذ يأتي وصف الآخر متجردا متعاليا متنزها عن أوصاف تقلل من شأنه[2].

إن أكثر الصفات السوسيولوجية إلصاقا بالشرق على سبيل المثال هي الاستبداد ، و هو استبداد مرفق عادة بالشخصية العربية الإسلامية، فعندما يتعلق الأمر بالشرق العربي فإن " الخيمة و القبيلة" هي الصيغة التي أطلقها رينان(***Renan***) تسهيلا لفهم هذا العالم، و في سياق هذه الصيغة لا يؤخذ العرب إلا جماعات لا استثناء بينهم.

و نفس الصورة القاتمة يحملها المسلمون عن الغرب، فأمريكا هي الشيطان المطلق، و الغرب هم الصليبيون المشركون، و دارهم هي دار الحرب حتى آخر الأزمان أما على الصعيد السياسي فهذه المجتمعات وضعية لا مكان فيها للروحانية لأنها لا تطبق الأحكام الإلهية و لا تطبق الشريعة ، فتحكم بغير

[1]- : محمد الحنفي:**الهوية والعولمة**،متاح على الرابط: ، http://www.mokarabat.com/ تاريخ الزيارة، 2016/03/12، 13:45

[2]- زكي الميلاد،**مفهوم الآخر بين المعنى الايجابي والمعنى السلبي**، في جريدة عكاظ، عدد 2867، 23 أفريل 2009 .

ما أنزل الله من قوانين وضعها البشر و هي قوانين خاضعة للأهواء و التقلبات، و في النتيجة فإنه عندما تطرح العلاقة بين الشرق و الغرب بين العرب و الغير العرب تطرح تحديدا هذه النوعية من المعرفة التي تقابل الغرب بالتراث، الشريعة مع القوانين الوضعية، و الديمقراطية في مقابل الاستبداد.

و هناك مجموعة من السمات التي تحكم علاقة الذات بالآخر يمكن ذكر أهمها على النحو التالي:

-**الجنسنة**:***Sexualisation*** إذ تعتبر المرأة و من ورائها الجنس أحد الوسائط المفضلة للعلاقة المعرفية بالآخر، فالحركات الاستشراقية تصف الشرق بالشهوانية المفرطة و الممارسات الجنسية الشاذة، حيث يمكن للعرب حسب **فلوبير** الخوض في جميع أنواع العلاقات المحرمة عند الغرب، هذا من دون إغفال اهتمام الغرب الراهن بالمرأة المسلمة و تزايد الأصوات التي تنادي بتحريرها من قبضة و خطر التيارات الإسلامية بصفتها تهدد وضع المرأة المسلمة، خاصة المقيمة في البلدان الغربية، و التركيز على هذه المسألة دون غيرها من المسائل الأخرى.و في المقابل نجد أن بنات الغرب لدى الدول الشرقية هن فاسدات منحرفات باسم الحرية التي جعلت منهن مستباحات لكل باحث عن لذة عابرة و عريهن -خاصة عبر الوسائل الإعلامية و المجلات و الشاشات- يسقط عنهن صفة الوقار و يجعلهن عرضة لكل أنواع الضياع و البغي والجرائم، أما إسلاميو اليوم فيرهنون غالب جهدهم و تعبئتهم لمسألة المرأة و رمزها الحجاب، و كأنهم بهذا الرمز يحمون النساء من استباحة الغرب الذكورية الثقافية و السياسية.

في نفس الصدد يرى **جورج طرابيشي** أن الحضارة العربية التي تتميز بأنها حضارة أبوية، كانت فيها علاقة الرجل بالمرأة منذ سنوات طويلة علاقة اضطهاد و سيطرة، و قد تم إسقاط تلك العلاقة بين الذات والآخرين ، و هو ما يقدم تبريرات ممتازة لتحكيم مبدأ الامتياز و السيطرة، و يرى طرابيشي أن ثنائية الرجولة و الأنوثة قد عرفت ازدهارا عظيما في عصر الفتوحات الإسلامية و الاستعمار، وفضائل الرجولة لم يتغنى بها أحد كما تغنى بها الأدب الأوروبي الكولونيالي و أدب البعثات والحملات و الاستكشافات و الفتوحات وليس من الصدفة أن يطلق نعت البكر و العذراء على قارات ومناطق و غابات بأكملها، و ليس من الصدفة أيضا أن يكون هناك العبد و المستكشف و الفاتح و المستعمر و المستوطن، الذي يسمى بالرجل الأبيض، فعلاقة المستكشف المجهول بالأراضي البكر كعلاقة الرجل بالمرأة، أي فتح و سيطرة من جانب و سيطرة ورضوخ من جانب آخر[1].

[1]- جورج طرابيشي، **شرق و غرب رجولة و أنوثة، دراسة في أزمة الجنس و الحضارة في الرواية العربية**، ط4، دار الطليعة،بيروت، 1997، ص-ص 8-9.

أما السمة البارزة الأخرى لعلاقة الذات بالآخر فتتمثل في **الزمن المفوت(التفويت)**، إذ يعيش كل من الغالب و المغلوب زمنا يشتبك فيه الماضي بالمستقبل، بحيث يصعب عليهما امتلاك الحاضر، فالأول لا يكتفي بمصادرة تاريخ المغلوب و التكلم باسمه، بل يذهب إلى ما وراء التاريخ، فيما الثاني لا يجد ذودا عن نفسه إلا باللجوء إلى ما قبل التاريخ.

فليس هناك شرق معاصر لدى الخطاب الاستشراقي بل طمس لمعالم الشرق المفيدة، بحيث بقي الشرق دائم الثبات على الصفات السلبية التي ألحقت به، فالعرب هم هم لا تحولات عندهم و لا تجارب، أما ما يواسي الشرق العربي فهو أن زمانه السالف و ماضيه قد صنع فيه أسلافه ما يشبه هذه الهيمنة الراهنة التي يمارسها الغرب عليه، لذلك فالعرب دائمي الاعتصام بتاريخهم القديم[1].

3- الآخر في الفكر العربي و الغربي:

تعتبر علاقة الذّات (الأنا) بالآخر من المواضيع التي أثارت ولازالت تثير نقاشات أكاديميّة كثيرة ليس على الصعيد المحلي أو العربي أو الإقليمي فحسب، بل وأكثرها فجّرته الفرضيات الدولية لاسيما في مجال العلاقات بين الحكومات والشعوب والدّول، وقد كانت هذه النقاشات تتغذى على الأطروحات، خاصة الغربية التي تسعى إلى تفسير علاقة الأنا بالآخرين من منظور تحديد الهوية والتعرف على الذّات في مقابل الآخر الذّي يوصف بأنه العدّو بالدرجة الأولى، ولعلّ أطروحات من قبيل صراع الحضارات، كانت العنصر الفاعل في هذه النقاشات، خاصّة وأنها تقوم على تحديد طبيعة العلاقة التّي تربط الشرق بالغرب، والكيفية التي ينظر بها كل كيان إلى الآخرين، فالذّات لا يمكن لها أن تتحقق أو تتجسّد إن لم تع من هو آخرها، في هذا الصدد يصرّح **بياردوكاسي**أننا لكي نعقل ذواتنا، فنحن مطالبون بأن نزيل التناقض، ولا يمكن إزالة هذا التناقض إلا بواسطة التركيب، أي أن نتعرّف على ما يناقضنا أو على من هم غير ذواتنا[2]، وهذا هو جوهر النظرة الهيجلية لمفهوم الذّات، الذّي يتحقق في وجود النقيض ووجوب التعرّف عليه ،وهكذا سعى كل شعب من شعوب العالم وكلّ حضارة من حضاراتها إلى خلق آخرها، فالغرب خلق آخره وكذلك الشرق، وغيرهما من حضارات العالم ، من منطلق أنّ وجود الغير ضروري جدّا لوعي الذات بذاتها، وإدراكها لموضوعات العالم الخارجي.

[1]- المرجع السابق، ص-ص 106-107.

[2]يعقوب ولد القاسم، **الحداثة في فلسفة هيجل**، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص 97.

– **نظرة العرب إلى الآخر**:إذا كانت نظرة الغربي إلى الآخر غالبا ما تنطلق من نظرية التفوق أو كما سماها " **برنارد لويس**" الفضول لاكتشاف الآخر، وإدراك مكامن القوة والضعف لديه، فالعربي ينظر إلى الغربي نظرة ريبة وشك، فبينما يتحدثون (أي الغربيون) عن الحرّيات وعن حقوق الإنسان، وعن القيم المثلى على أنها حكر على شعوب الغرب، إلى الحد الذي يحرمون فيه المهاجرين إلى بلدانهم من هذه الطروحات التي يرفعونها، في حين يصنعون الحروب في العالم الإسلامي والعربي كوسيلة لسلب الخيرات والثروات، فمرّة يؤججون الحروب ببيع مواد التدمير، وأخرى على شكل هدنة ببيع مواد البناء، وهذه هي الصورة التي يعرفهم من خلالها العالم الثالث كلّه لا عند العرب والمسلمين فقط[1]، وتعود الجذور الأولى لنظرة العربي إلى نظيره الغربي إلى الرّحلات العربية إلى أوروبا في القرن 19م، والتي كان دافعها الظاهر الوقوف على مظاهر التقدم في أوربا رحلة الطهطاوي في(تلخيص الابريز في تلخيص باريز)، وصولاً إلى رحلة محمّد بلخوجة التونسي في (سلوك الابريز في مسالك باريس)[2].

وقد تراوحت النظرة إلى الغرب عند هؤلاء الرحالة بين منبهر بالآخر معجب به، وبين مزدرٍ ملتف حول الأنا رافض كلّ ما هو غربي، و هناك فريق آخر غير مكترث ولا مبال به تماماً، في المقابل أضحى العربي في العصر الراهن يسعى للإندماجفي الأخر والتنكر للذّات وإلغائها كمقدمة لنيل شرف التقليد، وهنا لا يتعايش ظاهر الغرب وباطن الإسلام، إذ يقوم العربي بإبعاد ثقافته وتحقيرها، بينما يرفع الثقافة التي يريد أن يتقمصها إلى أعلى مرتبة[3].

أما عن التجاهل الإسلامي لأوربا وعدم الاهتمام بمعرفتها سابقاً وما قابلها من حب إطلاع أوروبي للشرق من خلال رحلات الإستشراق، فيعود إلى رفض المسلمين المطلق للغرب في الفترة التي كان فيها الإسلام يواصل توّسعه، ولم يكن حينها لدى أوربا الغربية ما تقدّمه للمسلمين، بالعكس فقد كانت تغذي غرور المسلمين بمشهد ثقافة واضحة الدونية،يكفي أن تكون مسيحية لتفقد قبليا قيمتها، فالغرب الذي تجاهله المسلمون لم يكن إلاّ صنفاً من أصناف الآخر، وحتى بعد أن تراجع المد الإسلامي، واصل المسلمون عبر

[1] عادل سعيد بهناس، **حوار الحضارات وصراعها في الصحافة العربية والغربية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3 ، 2013– 2014، ص– ص 125–126.

[2] الطاهر لبيب، **الآخر في الثقافة العربية**، في كتاب: صورة الآخر العربي، مرجع سبق ذكره ، ص 188.

[3] سعيد عادل بهناس، مرجع سبق ذكره، ص 120

الأزمنة إلى حدود العصر الحديث اعتبار حضارتّهم أرقى حضارات العالم[1].

لقد مرت الحضارة الإسلامية عبر التاريخ بعلاقات مستمرة مع الحضارات المجاورة، اليونان والروم غرباً وفارس والهند شرقاً، قبل الإسلام وبعده، وما إبداعات الحضارة الإسلامية إلى نتاج التفاعل بين الدّاخل والخارج، بين الموروث والوافد، بين النقل والعقل، بين علوم العرب وعلوم العجم، وبلغة العصر بين الأنا والآخر، وقد استمر هذا الوضع حتى العصر الوسيط، أثناء الاتصال الثقافي بين الغرب، حيث كان الصليبيون يرون أنفسهم في مرآة الحضارة الإسلامية، والتي مثلت بالنسبة إليهم حينها التقدم مقابل تخلّفهم، التسامح مقابل تعصّبهم، التحضر في مقابل توحشهم[2].

ففي الفترة الأولى كان الآخر (اليونان، الرومان، فارس، والهند) معلّما وكانت الأنا (الحاضرة الإسلامية الناشئة) متعلّما، وأما في الفترة الثانية فقد كانت الأنا (الحضارة الإسلامية في عصرها الذهبي) متعلّما وكان الآخر (الغرب في العصر الوسيط) متعلّما، ثم جاءت العصور الثالثة، أين أصبحت الأنا فيها متعلّمة والآخر معلّما، مثلما كان يحدث في الفترة الأولى [3]، ويرى حسن حنفي أنّ الوضعية التي آل إليها العرب في العصور الثلاثة مردّها إلى الانفتاح على الغرب، الذي تحول لدى الكثيرين إلى استلاب أعمى

وتقليد كبير وقد نتج عنه مايلي:

- اعتبار الغرب النمط الأوحد لكل تقدم حضاري.
- النظر إلى الغرب كمثال للإنسانية جمعاء، بحيث تكون أوربا الحلقة المركزية فيه.
- اعتبار الغرب المعلم الأبدي، وباقي أطراف العالم في موقع الهامش إزائه.
- رد كل إبداع ذاتي لدى الشّعوب غير الأوربية إلى الغرب.
- تحويل ثقافتنا إلى وكالات حضارية وامتداد للمذاهب الغربية

[1] إياد عماوي، **الأنا والآخر ودورها في رسم وتحديد العلاقة بين الوطن العربي والغرب**، متاح على الرابط *www.minshawi.com*تاريخ الزيارة: 29- 09- 2016، 14:15.

[2]- حسن حنفي، **جدل الأنا والآخر، دراسة في تلخيص إبريز لطهطاوي**، في كتاب صورة الآخر، العربي ناظراً ومنظوراً إليه، م س ذ، ص 283.

[3]- المرجع السابق، ص- ص 283- 284.

- إحساس الآخرين بالنقص أمام الغرب[1] .

وان كانت هذه النظرة تجاه الآخر الغربي شائعة لدى دعاة الاستغراب ومؤيديه فإننا لا ننكر وجود نظرة أخرى سوداوية للآخر الغربي، فالسمة الغالبة في التناول العربي للاستشراق تقوم على رفض الصورة التي يحملها الغربيون عن العرب المسلمين والبحث لها عن سياقات ودوافع، غير أن هذا الرّفض لا يوازيه تساؤل عن الصّورة التي يبنيها العربي عن الغرب، وعن علاقتها بواقع الغرب لصورته،إذ يبدو غير منتبه إلى أن صورة الغرب لديه ليست أقل تشويها من خياله وخطابه[2].

ومع أحداث 11 سبتمبر 2001، عاد إلى الواجهة صراع الذّات مع الآخر، خاصة مع تنامي المقولات والنظريات السياسية التي تغذي هذا الصّراع، لاسيما نظرية " صدام الحضارات التي جاء بها **صمويل هنتغتون** "، ومردّها تفرّد الغرب في ثقافته، وتكوينه فقد أضحى الآخر الغربي مغروساً في نفسية الشعوب بل ويشكل جزءاً من ثقافتها، ومن أوائل من أشاروا إلى هذا العالم السياسي الأمريكي "**روبرت جيرفز** " الذي أكد على أهمية الصورة وإدراكها في العلاقات الدولية كوسيلة للحكم على المواقف المختلفة. وهو ما قد يرفع المشهد إلى خلق صورة نمطية عن الآخرين، فعند العرب مثلا، ترسّخت النظرة السلبية نحو الآخر الغربي وعموماً يطلق عليها- أي على رؤية العرب للغرب- نظرية الأنماط الستة"***Thesix*** c "، حيث تبدأ الأنماط الستة بحرف " C " وهي: راعي البقر" ***Cowboy*** " وهو يمثل القوة المغتصبة لأرض الغير، المستعمر "***Colonialist*** "، الذي غزا البلدان العربية وفعل بها ما فعل، ثم الصليبي "***Crusader***" في تمثيل للصراع الغربي العربي، بالصّراع المسيحي الإسلامي، كما تلتقي الأنماط جميعها في توقع المؤامرة ***Consipracy*** أين يتواطأ الآخر على العالم العربي طمعا في خيراته، وترتكز المؤامرة على دعم اللوبي اليهودي جاعلا العالم الغربي نمطاً خامساً، وهو بمثابة الأداة الطبيعية العميلة***Client*** في يد الصهيونية العالميّة، وهذه الأنماط الخمسة مجتمعة تقوم على نمط سادس يعكس التركيبة الاقتصادية والاجتماعية للمجتمعات الغربية حيث تنتشر الرأسمالية ***Capitalism*** التّي تمتص الشعوب[3].

- **<u>الآخر العربي في الفكر الغربي</u>**:سبق وأن أشرنا إلى أن حدود معرفة العربي بالغربي، ومعرفة هذا الغربي بالعربي مردّها إلى حقيقتين أساسيتّين مرّ بهما تاريخ العلاقات بين الحضارتين، الأولى في العصر الوسيط،

[1]- أحمد عبد الحليم عطية، **<u>جدل الأنا والآخر</u>**، قراءات نقدية في فكر حسن حنفي، سلسلة رواد الفكر العربي، مكتبة مدبولي الصغير، مصر، ط1، 1997، ص-ص 26- 27.

[2] الطاهر لبيب، مرجع سبق ذكره، ص- ص 192- 193.

[3]- سعيد عادل بهناس، مرجع سبق ذكره ، ص127.

أين فرض العرب أنفسهم على الغرب المسيحي، أمّا الثانية فهي المرحلة الكولونيالية وما بعدها، أين توسّعت الإمبراطورية الغربية لتمتد إلى عمق الوطن العربي، وبالنسبة لنظرة الغرب للعرب في هاتين المرحلتين، فيمكننا القول أنه خلال المرحلة الأولى لم يحتفظ الغرب إلا بالقدر الضئيل من الإعجاب بالعرب ، وانحصر هذا الإعجاب في آثار غرناطة التي تدعو إلى التقدير و الانبهار، و ببعض مشاهير العلماء المتبحرين، و ما عدا ذلك فقد تفنن الغرب في طمس الإسهام الثري الذي نال التفكير الغربي بفضل احتكاكه بالوطن العربي والإسلامي [1].

وخلال اللقاء الثاني(الفترة الكولونيالية)، منح (بضم الميم)الغرب فرصة إعادة اكتشاف الثاني ولكن من موقع الغالب هذه المرة، فبعد الانحطاط الذي آل إليه الوطن العربي، أوجد الغرب صورة كولونيالية للعرب، مهّدت لصناعة سلسلة أخرى من الصّور السلبية المتباينة: العامل المهاجر، أمراء النفط، الإرهابي الفلسطيني، الفلاّق الجزائري أثناء حرب التحرير، السياسي الإسلامي...[2]

كما تشكلت الصورة النمطية عن الإسلام لدى الغرب المسيحي تدريجياً بفضل الأدبيات التي وضعها رجال الكنيسة والمؤرخين والدعاة، بسبب امتلاكهم للمعرفة في العصر الوسيط وفي عصر النهضة [3]، ويشير وات (*Watt*) عام 1981 إلى أنّ الغرب يحمل صورة مركبة من أحكام مسبقة، وأصلها قديم يعود إلى الحروب الصليبية خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، إذ اجتهد فيهما علماء الغرب في التعريف بالدين الإسلامي، ولكن من خلال تقديم صورة مشوهة عن المجتمع الإسلامي، وهي الصوّر التي يستقي منها الغرب تمثله للإسلام منذ عدة قرون ولم يستطع البحث العلمي منذ عشرات السنوات تصحيح هذه الصورة[4] .

أمّا في العصر الحديث، فقد عملت وسائل الإعلام الغربية على جعل الإسلام أو العرب آخرا بالنسبة للمجتمع الغربي، خاصة بعد أحداث سبتمبر2001، بسبب عدة عوامل، وقد بقيت صورة العربي والمسلم نمطية أسيرة الجوهر الذي حدده الغرب للدلالة على الآخر، فالعربي المتخلّف والمتزمّت والمستبد والمتعصب سمات لم تتبدل عبر الزّمن، ففي حرب الخليج مثلا عمدت وسائل الإعلام على تحديد الصور النمطية للآخر من خلال مصطلحات مثل: الأبيض، السيد الأعلى، عملاق الكون، الأمة العظمى، رمز الخير، المحارب النظيف، العم الودود الطيب المحرّر، رامبو المدافع عن الحريات ، في مقابل العربي

[1] ريجين عزرية، **اليهود والعرب، صورة الآخر وآثار المرأة**، في كتاب صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إلية ، م س ذ، ص- 499
[2] المرجع السابق، ص499.
[3] إياد عماوي، مرجع سبق ذكره..
[4] آترو باتشي، **الكنيسة الكاثوليكية والإسلام**، في كتاب صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، م س ذ ، ص512.

المجنون، المقهور، الوحش، الطاغية، القذر البدائي، السجان، البربري، الإرهابي، الدكتاتوري، راكب الجمل، هتلر بغداد...[1]

وفي فرنسا مثلا لا يختلف الموقف من العرب والإسلام عن بقية الدّول الغربيّة التّي ترى العرب شعوباً بدائية، أما الرأي العام فهو مشوه ومقلوب ضد العرب والمسلمين، وهي الحال في أوروبا بشكل عام[2].

والدعامة الأساسية لنقل الصور النمطية عن الآخر العربي في مخيلة الشعب الفرنسي، تتمثل في وسائل الإعلام المطبوعة والمرئية، إذ تشير الدراسات إلى أن 70% من الفرنسيين يعتمدون في معلوماتهم على التلفزيون، وهو لا يختلف في تعامله مع العرب والمسلمين عن حال الصحافة، أما في عقول الأمريكيين، فالعرب متخلفون، وغير متطورين جشعون، متكبرون، برابرة [3] .

أما في سينما هوليود، فصورة العربي هي صورة لذلك البدوي، الجاهل، الذي يعشق النساء اللّواتي لا يمتلكن أدنى الحقوق، وهو غير ديمقراطي، فاسد يعيش تحت طغيان الجماعة أو خاضعاً لقبيلة لا يمكنه الخروج عن أحكامها [4]، وتعود أسباب هذه الصوّرة القاتمة والبشعة للعرب والمسلمين في مخيلة الجماعية الأمريكيّة إلى ما يلي:

- الثقة شبه العمياء التي يبديها الأمريكيون تجاه وسائل إعلامهم.

- الجهل والتحيّز الثقافي الذي يعود لأسباب تاريخية وسياسية ودينية.

- وسائل الإعلام الأمريكية التي تركز على الحدث المثير والبارز في دول العالم الثالث دون إعطاء خلفية تاريخية لهذا الصّراع.

- القوى الموالية لإسرائيل، والمتغلغلة في الإعلام الأمريكي على أعلى المستويات، وهي تتسّم بالتنظيم وشدة التصميم.

- فشل العرب في فهم وسائل الإعلام الأمريكية وكيفية التعامل معها.

---

[1] سعيد عادل بهناس، مرجع سبق ذكره، ص 193.

[2] إياد عماوي، مرجع سبق ذكره.

[3] ميخائيل سليمان، **صورة العرب في عقول الأمريكيين**، ترجمة عطا عبد الوهاب، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987، ص- ص 121-122.

[4] السيد ياسين، **الشخصية العربية بين صور الذات ومفهوم الآخر**، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1981، ص 115.

– الخلافات المستمرة بين الدول العربية والتي تعطي انطباعاً سيئا عن الوطن العربي [1].

وتتأكد نظرة الآخر الغربي الاستعلائية نحو العرب والمسلمين مدعومة بنظرية المركز والأطراف، التي أصبحت تختزل المركز في الغرب وتضع العرب والمسلمين على الهامش مهينة لهم ومستغلة لثرواتهم، وهي تعاملهم بمنطق الاستعلاء والاعتقاد بأفضلية الحضارة الغربية على الحضارة العربية الإسلامية [2].

المبحث الرابع: الصناعة الإعلامية لصورة الذات و الآخر:

1- وسائل الإعلام و صناعة الصور الذهنية و النمطية:

يشير الباحث ***Arthur Asa Berger*** في كتابه القيّم " ***Media and Society***"، الذي تحدث فيه عن مكانة و تأثيرات الوسائل الإعلامية المختلفة لا سيما التلفزيون منها، إلى حقيقة أن الوسيلة الإعلامية اليوم مؤسسة طويلة الأمد، تقوم بالوظائف ذاتها التي تضطلع بها المؤسسات الأخرى المخول لها مسئولية التنشئة الاجتماعية و التعليم و التربية، و قد تتفوق عليها في كثير من الأحيان لا سيما مع التوجه العام للجماهير نحو استبدال مؤسسات التنشئة التقليدية بالمؤسسات الإعلامية و التي صارت من مركز قوة تمتلك القدرة الأكبر على تشكيل هوياتنا و مواقفنا تجاه الأقليات العرقية و الإثنية، فهي – أي وسائل الإعلام– وبصفة خاصة التلفزيون و السينما صارت تغمرنا، بحيث يفقد العامة قدراتهم على التفكير النقدي والعقلاني تجاه ما تبثه من مضامين، و يتقبلون ما يتم عرضه على أنه واقع و حقيقة على ما فيه من تشويه للواقع الفعلي، رغم أن الواقع المعروض على وسائل الإعلام هو واقع غير مباشر و يتم تحريره داخل قاعات التحرير أو في غرف المونتاج بشكل متقن، لكنه في الأخير يقدم لنا صورا مشوهة عن الحقيقة، و هي صور مثقلة بتوجهات المحررين و المخرجين و القائمين على الوسيلة، و لا تمثل في كثير من الأحيان سوى رؤاهم الشخصية التي لا يمكن أن تتطابق مع الحقيقة[3] .

و في هذا الإطار يؤكد العديد من الباحثين في حقل الاتصال على أن وسائل الإعلام خاصة السمعية البصرية منها لها دور رئيسي في صناعة الصور الذهنية و النمطية و تسويقها و زيادة انتشارها، حيث تعمل من خلال ما تقدّمه من مواد و موضوعات تتصل بأنماط الحياة في المجتمعات المختلفة على نقل

[1] إياد عماوي، مرجع سبق ذكره.
[2] سعيد عادل بهناس، مرجع سبق ذكره، ص144.
[3]- آرثر آسا بيرغر: **وسائل الإعلام و المجتمع**، رؤية نقدية، ترجمة صالح خليل أبو اصبع، سلسلة كتب عالم المعرفة، الكويت، 2012، ص-ص 100، 102.

الأفراد من عالمهم الحقيقي إلى عوالم أوسع و أرحب، و هو ما يسهم في نمو نوع من التقمص الوجداني لديهم[1]، ويشير مفهوم التقمص الوجداني في هذا المجال إلى قدرة الفرد على تقمص مشاعر الآخرين، أي فهم دور شخص آخر دون أن يفقد هذا الفرد شعوره بذاته، ويتم تنمية القدرة على التقمص الوجداني لدى الأفراد بواسطة وسائل الإعلام،لأنها تحرك نفس الأفراد بدلا من تحركهم المادي الفعلي[2].

و ما يسهم أكثر في قوة هذا التأثير هو الانتشار المتسارع للوسائل الإعلامية و الذي أدّى إلى خلق أعباء كثيرة على كاهل الإنسان المعاصر، إذ تتسم حياته اليومية بإيقاع سريع، و هو ما مكّن الوسائل الإعلامية من الاستحواذ على قدر كبير من اهتمامه، فصارت تنقل له الأحداث و الوقائع دون أن يشاهدها و يلمسها أو يعيش تفاصيلها، و هو ما أدّى إلى تكوينه لصور مختزلة عن العوالم و الحضارات و البيئات الأخرى[3] .

ولا يقوم الصحفيون بما يقومون به من تقزيم للحقائق و تشويه لها وللفئات و المجتمعات الخاصة بها إلا بإيعاز من الحكومات و الدول التي تسعى بجد من أجل السيطرة على شعوبها من جهة، و من أجل خلق رأي عام عالمي يمكّنها من تحقيق أهدافها على مستوى السياسة الخارجية، ، و في هذا الصدد يذكر **جوزيف كلابر** أن هناك منطقة أخرى يمارس فيها الاتصال الجماهيري تأثيره البالغ الفعالية، وتتمثل هذه المنطقية في خلق رأي عام فيما يتعلق بالقضايا الجديدة و هي تلك القضايا التي لا يملك الفرد حولها رأيا محددا ومعلومات كافية، لا هو و لا أصدقاؤه، أو أحد من المقربين منه[4].

و قد قدّمت في هذا الإطار نظرية دوامة الصمت التي تقوم على افتراض رئيسي فحواه أن وسائل الإعلام حين تتبنى اتجاها ثابتا و متسقا من إحدى القضايا لبعض الوقت فإن الرأي العام يتحرك في اتجاه وسائل الإعلام نفسها، و يدخل هذا في ضوء سعي الأفراد إلى القبول الاجتماعي من الآخرين، وخشيتهم من العزلة الاجتماعية، فإذا ما اعتقد الأفراد أن أراءهم الشخصية تتّسق مع آراء الأغلبية في المجتمع فالأكثر احتمالا أن يعبروا عنها علانية، مقابل ذلك تقلّ احتمالات تعبيرهم عن آرائهم في حالة إدراكهم أنها لا تتلاءم مع رأي الأغلبية في المجتمع[5]، وتعد هذه النظرية واحدة من النظريات التي تؤكد على قوة وسائل الإعلام في تكوين الرأي العام، وهي تهتم برصد آثار وسائل الإعلام على المجتمع و قد طورت هذه النظرية الباحثة الألمانية

[1]- سلافة فاروق الزعبي، **صورة العرب في الإعلام الأمريكي**، دار ورد للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2005، ص 43.
[2]- اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، **معجم مصطلحات عصر العولمة**، دار كتب عربية للنشر و التوزيع، القاهرة ، د س، ص5 14.
[3]- سلافة فاروق الزعبي، مرجع سبق ذكره، ص 43.
[4]- أحمد سالم، **صورة الإسلاميين على الشاشة**، ط1، مركز إنماء للبحوث و الدراسات، بيروت، 2014، ص 58.
[5]- المرجع السابق، ص58.

إليزابيت نيومان سنة 1984، إذ أشارت إلى ثلاثة عوامل مهمة لتأثير وسائل الإعلام في اتجاهات الفرد ومعتقداته و هي[1]:

–تراكم وسائل الإعلام بتكرارها، و هو ما ينتج عنه مع مرور الزمن توجه نحو تعزيز تأثيرها، وهنا تنبغي الإشارة إلى أن تأثير الوسيلة الإعلامية مرتبط ارتباطا مباشرا بمكانة الوسيلة الإعلامية ذاتها بالنسبة لمستخدميها، فكلما حظيت هذه الوسيلة بمكانة مميزة و رفيعة لدى الناس كلما كان تأثيرها أوسع و أبلغ، أما العكس فيؤدي إلى ضعف الصور التي يمكن أن تكونها لدى الجماهير.

– شمولية وسائل الإعلام فهي تسيطر على الإنسان و تحاصره في كل مكان و تهيمن على بيئة المعلومات، لدرجة يستحيل على الفرد بعدها الهروب منها.

– الانسجام والتوافق و يعني الاتفاق و الانسجام بين القائمين بالاتصال و مؤسساتهم المختلفة، و يتجسد ذلك من خلال توجهاتهم التي تميل إلى التماثل مع الصحف ونشرات الأخبار، و هو ما يمكن له أن يخلق تأثيرا كبيرا على الحدّ من فرص الجمهور في انتقاء و تكوين تصورات عديدة و متنوعة عن الآخرين، و هو ما يتيح الفرصة أمام التأثير القوي لوسائل الإعلام على الجمهور.

2– أهمية وسائل الإعلام في صناعة الصور الذهنية و النمطية:

يؤكد الباحث **حماد ابراهيم حماد** في دراسته عن "صورة الولايات المتحدة الأمريكية في الصحافة المصرية " الدور البارز الذي تلعبه وسائل الاعلام في بناء الصور النمطية لدى الأفراد و الجماعات و ذلك لكون[2]:

– وسائل الاعلام قد أصبحت في عصرنا الراهن تشكل مصدرا من المصادر التي يستقي منها الفرد معلوماته و معارفه عن العالم المحيط ، حيث يجمع الكثير من الباحثين على هذه الجزئية و يؤكدون على دور وسائل الاتصال الجماهيري في إمداد الفرد بالمعلومات والحقائق.

– أنّ وسائل الإعلام لم تعد أدوات لنقل المعلومات فقط و لكنها أصبحت أدوات لتوجيه الأفراد و الجماعات و تكوين مواقفهم الفكرية و الاجتماعية ، و لذلك فان ما يقرب 70 % من الصور التي يبنيها الإنسان لعالمه

[1]- سلافة فاروق الزعبي، مرجع سبق ذكره، ص 46.

[2]- حماد إبراهيم حماد، **صورة الولايات المتحدة الأمريكية في الصحافة اليومية المصرية**، رسالة ماجستير، كلية الإعلام، قسم الصحافة، جامع القاهرة، 1986، ص 245.

مستمدة من وسائل الإعلام المختلفة ، و ما يعزز دور وسائل الإعلام في هذا المجال أنها تسهم بدور أساسي في خلق و تكوين ما يسمى بـ " بيئة الرأي ".

– أن وسائل الاعلام قد دخلت مرحلة جديدة يسودها التنافس الشديد بينها و بين المؤسسات التعليمية فيما يتعلق بالدور التربوي و الأثر التعليمي الذي يمثل نتاجا لجميع مظاهر الإنتاج الثقافي أو الفكري التي تتولى نشرها بين الجماهير المختلفة.

و هناك مجموعة من **الأساليب التي** تتبعها وسائل الإعلام في خلق و ترسيخ الصور الذهنية و النمطية1: و هي :

–**شخصنة المواقف و الأحداث:** حيث تتجه العديد من وسائل الإعلام من خلال القائمين عليها إلى جعل المواقف و الأحداث تبدو وكأنها نتاج أفراد و أشخاص أكثر منها نتاج مجتمعات و دول ومؤسسات، و في هذا الصدد نلاحظ أن وسائل الإعلام تنقل لنا الأحداث دون ربطها و تبريرها عن طريق السياقات الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية التي نتجت خلالها، وفي سياقها، و يعود السبب الأساسي في لجوء الكثير من الإعلاميين إلى هذه الوسيلة في عرض الأخبار و الحوادث المختلفة إلى خوفهم من تفتيت الجمهور و هروبه من متابعة الوسيلة في حال تقديم المواد الإعلامية ذات المضمون و الشروحات المعمقة، وسهولة سرد الجوانب الإنسانية في الأحداث و إثارة الناس حولها مقارنة بالجوانب و التفاصيل الجوهرية الأخرى، فضلا عن اتجاه الجمهور إلى متابعة الأخبار الخاصة بالحوادث المشخصنة و استيعابها مقارنة بغيرها من الحوادث.

– **إضفاء الطابع الدرامي على المواقف أو الأحداث:** إذ تقدم لنا وسائل الإعلام الأخبار في شكل قصص إخبارية لها شخصياتها و أبطالها و حبكتها، و بشكل مختصر في غالب الأحيان، و هو ما يشبه الميلودراما في الأعمال التلفزيونية و السينمائية، و تنجح الوسيلة في الغالب الأعم من خلال تطبيق هذا الأسلوب في إرضاء الاهتمامات العاطفية للمتلقي والتي يثيرها فضوله حول شخصيات القصة و أغلبها من المسؤولين المألوفين الذين تحولوا إلى نجوم في هذه الوسائل.

– **تنميط المواقف أو الأحداث:** و يحدث هذا التنميط من خلال تقديم وسائل الإعلام لتفسيرات نمطية للمواقف و الأحداث، فالمسؤولون و رجال الإعلام يستجيبون للأزمات الطارئة و المشكلات المجتمعية بالقول

[1] سعد سلمان المشهداني، **الإعلانات التلفزيونية و تأثيرها في الجمهور**، دار أسامة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2012، ص-ص 105، 106.

بأن هذه الاشياء تعود إلى حالتها النمطية أي العادية، و السبب هو اعتماد وسائل الإعلام على الطابع الدرامي في عرض القصص و الأخبار.

– **تجزئ المواقف أو الأحداث:** و يعني تجزئ الأخبار عزل القصص الإخبارية عن بعضها الآخر، و عدم محاولة إيجاد الروابط فيما بينها، و لذلك فإن المعلومات، أي الأخبار، تبدو منفصلة و من الصعب جمعها في إطار واحد.

3- السينما وصناعة صورة الذات و الآخر:

يجزم العديد من الباحثين بأنه لا وجود لفيلم خالص بدون نية أو نوايا لإيصال المعاني المختلفة، وأنّ كلّ إنتاج سينمائي يحمل في ثناياه رسائل إيديولوجية وسياسية يسعى صانعوها إلى تمريرها وترسيخها في عقل المتلقي، بما يتلاءم وأجنداتها وسياساتها وتوجهاتها العّامة.

ونظراً لهذه الأهمية التي اكتسبتها السّينما باعتبارها أهم أدوات الصناعة الثقافية، فقد اتخذتها الدّول والحكومات والقوى الفاعلة والمسيطرة كسلاحٍ في محاربتها للآخر بكلّ تجلياته وتمظهراته، ولا عجب أنّ نرى أنّ هوليود التي تمتلك أكبر اقتصاد سينمائي في العالم تهتم اهتماماً بالغاً بتصوير الشرق الأوسط والعالم الإسلامي وتقديمهما في العديد من الأفلام [1].

في المقابل سعت الدول العربية هي الأخرى إلى تقديم نفسها إلى الآخر من خلال الأفلام السينمائية، فاشتهرت السينما المصرية كأكبر بلد عربي في مجال الإنتاج السينمائي، وحتّى فلسطين التي ورغم بساطة الإمكانيات وقمع الاحتلال، استطاعت أن تسمع صوتها إلى العالم بأسره، بفضل الأفلام التي عبّر من خلالها صانعوها عن معاناة الشعب الفلسطيني داخل الأراضي المحتلة [2].

ولا يمكن في هذا العصر الذّي بات فيه الفيلم يشكل أحد أهمّ الناقلات الإيديولوجيّة أن نعتبر السينما مجرد أداة للترفيه فقط، بل إنها تهتم بشكل كبير في بناء المعاني، وإرساء التوجهات الاجتماعية والسياسية عن طريق رسائل محددة واضحة ومخطط لها بعناية.

في هذا الصدد يقول " **جاك أومون** " أن السّينما تفرض صورها ومعانيها الخالصة على حساب تلك التي قد يرغب المشاهد في خلقها بنفسه، وهي بذلك تشكل حاجزاً للخيال وتطوره، إذ تغذيه بصور جاهزة قوية

[1] *Lina Khatib, **filming the Modern Midlle East**, TB Tanris, London, 2006, p :02.*
[2] *Ibid, p :02.*

من الناحية الحسّية، ذلك أن الدراما لاسيما السينمائية، تعمل عل صناعة حالة من التماهي بين الواقع المُشَاهَدِ إلى درجة يمكن أن نفقد فيها مع الوقت الحد الفاصل بين الواقع والخيال، حتى أن المتفرج في كثير من الأحيان قد يتكلّم عمّا شاهده في الفيلم كأنه حدث بالفعل، وهنا يذهب **بوديار** بالرأي بعيداً، إذ يرى بأنه من العبث التساؤل عمّا إذا كنا نشاهد واقعاً أو محاكاة للواقع، إذ أنّ الاثنين قد انفجرا، ولم يبق لنا سوى المشهد أو الصورة [1].

ويمكن أنّ نفسر القوة التي تمتلكها السينما في الاستحواذ على عقول المتلقين بالنظر إلى الخصائص التي تتمتع بها، والتي يمكن إجمالها فيما يلي[2]:

- قدّرة السّينما على الجمع بين أكثر من فن (رسم، أدب مكتوب، مسرح) وتقديمها عن طريق الأفلام.
- يمكن للسّينما بفضل شاشات العرض الكبيرة أن تقوم بتكبير المَشاهد والصوّر التي تعرض وهو ما من شأنه أن يخلق أثراً قوياً وواضحاً على المُشاهد.
- قدرة السّينما الفائقة على الاستحواذ على عقل المُشاهد والتأثير فيه بميزات الصورة المتحركة والألوان ودلالاتها والصوت والموسيقى.
- إمكانية إيقاف الفيلم أثناء العرض لشرح بعض النقاط أو سماع بعض التفسيرات من المشاهدين.
- كبر شاشة السّينما ما يعطيها إمكانية عرض الأشياء الدقيقة التي لا ترى بالعين المجرّدة.

وقد أدرك صناع السّينما في العالم، وقادة الحكومات، والدول أهمية السّينما مبكراً في هذا المجال، إذ يشير الباحث الأمريكي (**بيتر رولينز**) إلى أنه ومنذ نشوء السينما، كان قادة الحكومات من روسيا إلى فرنسا، ومن الرايخ الثالث إلى إيطاليا مفتونين بما يمكن أن تفعله الأفلام في الترويج والدعاية، وقد أقروا في وقت مبكرّ أن الأفلام تصوغ عقول المواطنين وتصوّرات السواد الأعظم من الجماهير ومواقفهم الاجتماعية[3].

و قد أدركت بريطانيا هي الأخرى خلال الحرب العالمية الثانية أهمية الدعاية الفيلمية، فعملت على "إنتاج وحدة أفلام التاج" ووضع برنامج للدعاية، خاصة وأنّ ارتياد قاعات السّينما أصبح جزءاً عاديا من

[1] أحمد سالم، مرجع سبق ذكره، ص79.

[2] علي خليل شقرة، مرجع سبق ذكره، ص-ص 59- 60.

[3] المرجع السابق، ص 89.

الحياة اليوميّة للنّاس، وهو عادة للأكثرية من الشعب، كما أن السّينما كانت من أكثر أنواع الترفيه انتشاراً خاصة عند الطبقات العاملة، وعلى الرغم من سيطرة هوليوود على سوق الشاشة، فإن السّينما البريطانية حظيت بما يشبه العصر الذّهبي ما بين 1939 –1945، وعلى العموم فقد أنتجت هوليوود خلال هذه الفترة 400 فيلم روائي، ولم يزد الإنتاج البريطاني عن خُمس هذا العدد خلال سنوات الحرب، لكنّه إنتاج نافس الإنتاج الأمريكي وحاز على جوائز أوسكار من الأكاديميّة الأمريكية لعلوم وفنون الصور المتحركة، مثل فيلم "انتصار الصحراء" (1943) **لروي بولتنينج**،والسبب وراء جماهيرية أفلام الدعاية البريطانية هو أنّها كانت تعتمد على رسم الشخصيات العادية– وهي من الأغلبية– رسماً جاداً، عكس ما كان شائعاً قبل الحرب حيث كان السّينمائيون يعتمدون على تصوير طبقة العمال بطريقة ساخرة بهدف التفكه والمزاح الهازل، لقد كانت النظرة الجديدة نظرة جادة ومبنية على أسس مدروسة مسبقاً [1].

4–السّينما العالمية وصناعة صورة الآخر:

يعتبر فيلم " **لورنس العرب** " (1962) من أكثر الأفلام رواجاً في تاريخ السّينما البريطانية والعالميّة على حد السواء، حيث استمد منه المشاهد الغربي تصوّراتهم عن العرب والمسلمين، إذ أن القيمة الأساسية التي أراد الفيلم أن يروّجها عن العرب والمسلمين هي نمط الحياة البدوية للعرب وتفوق الانجليز من خلال شخصية " لورنس "، الذي لولاه لما استطاع البدو والعرب أن يتّحدوا أو يكسبوا المعركة ضدّ الأتراك، ويظهر الفيلم المحاربين العرب شرسين، بقيم وأفكار تختلف عن قيم وأفكار الإنجليز، أمّا الحكّام فهم كائدون، أذكياء يسعون وراء المنفعة و يفتقرون للمبادئ[2].

في حين كانت السّينما الأمريكية في معالجتها لقضايا العرب والمسلمين تسعى دائماً لتقديم نفسها في موقع التضاد مع ما هو عربي وإسلامي، وقد أشار **إدوارد سعيد** في هذا الصدد إلى أنّ العرب عموماً قد اخترع آخره منذ سنوات طويلة، فمنذ فجر الإستشراق، أصبحت ثنائية (شرق/غرب) من أكثر الثنائيات السائدة في الفكر الغربي إلى غاية يومنا هذا، الغرب المتقدّم المتحضر العقلاني، في مقابل الشرق المتخلف الرجعي، وقد انعكس هذا الأمر على الإنتاج الإعلامي الغربي لاسيما الأمريكي الذي نجده متشبعاً بإنتاج المواد الإعلامية ذات المحتوى الذي يرصد علاقة الشرق بالغرب [3]، ليس هذا فحسب، فقد قامت الصناعة

[1] فيليب تايلور، **قصف العقول،الدعاية للحرب منذ العالم القديم حتى العصر النووي**، ترجمة سامي خشة، سلسلة كتب عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص–ص 323– 324.

[2]- أحمد سالم، مرجع سبق ذكره، ، ص 123

[3] *Lina Khatib,* ***Filming the Midlle East*** *OP cit, P.P : 02-03.*

السّينمائية الأمريكية بخدمة سياسة دول الحلفاء في الحرب العالمية الثانية، في شيطنة دول المحور (ألمانيا، اليابان، إيطاليا)، وتشويه صورة مواطنيها لدى المتلقي الغربي بهدف صناعة صورة نمطية لهم تبرّر استمرار الحرب وتكاليفها البشرية والمالية الفادحة إذ صوّر الألمان في صورة رجال العصابات القساة والمتوحشين، منتهكي حرمات النساء والأبرياء وأعداء الحضارة والديمقراطية، وفيلم الشبيه رقم تسعة وأربعون (1941) خير دليل على ذلك [1]،وهو فيلم يصوّر خطر التهديد النازي للأراضي الأمريكية.

والواضح أن هوليوود لا تعمل وحدها، فمنذ البداية حصلت اتفاقات سياسية- سينمائية، وتزاوج بين البيت الأبيض الأمريكي، وبين القائمين على شركات هوليود، إذ أنّه في سنة 1942 استدعى الرئيس الأمريكي **فرانكلين روزفلت** إلى البيت الأبيض اسمين كبيرين في عالم السينما الأمريكية، وهما **جون فورد وفرانك كابرا** ، حيث تم تكليفهم بإنتاج العشرات من الأفلام التّي تروج لصورة الولايات المتحدة الأمريكية، وتحضّر الرأي العام للحروب، والمعارك، وكان هذا بداية الحركية التي تربط الاقتصاد السينمائي بدوائر صنع القرار في أمريكا حول هدف واحد وهو إنتاج الأفلام الوطنية التي تسعى لصنع الصورة الأمريكية الطيبة والدفاع عن النفس أمام المتلقي الداخلي و الأخر على حد السواء، وهكذاعمل كبار المخرجين الأمريكيين أثناء الحرب العالمية الثانية على تحريك الجماهير لنيل دعمها للحرب التي تخوضها الولايات المتحدة الأمريكية واستمرت هوليود في هذا النهج حتى سنوات الستينيات، تصوّر أفلاماً وطنية تشيد بالبطل الأمريكي، مع دعم وزارة الدفاع الأمريكية لميزانيات إنتاج مثل هذه الأفلام على غرار فيلم " ***The longest day***" سنة ***1962***.

بعدها، دخلت الولايات المتحدة الأمريكية في حرب مع الفيتنام، لتخوض هوليوود معركة صناعة الصور الجاهزة عن الآخر الفيتنامي هذه المرة، ورغم عدالة الحرب الفيتنامية ووضوح المواقف، ومعارضة الشعب الأمريكي ذاته لهذه الحرب ولدعم بلاده للحكم العسكري الفاسد في الفيتنام على حساب إرادة الشعب الفيتنامي صاحب الإيديولوجيّة التقدمية التي تلتقي مع أفكار قطاعات واسعة من الأجيال الصاعدة في العالم كله، إلاّ أن **جون واين** المخرج الأمريكي الشهير سارع إلى إخراج فيلم "***The Green Berets***" القبعات الخضراء، لقد كان " واين " يمينياً متطرفاً، يؤمن بالعنف والقوة وبتمدين الشعوب عن طريق السلاح، كما يؤمن بأن رسالة بلده كونية لا ينبغي معارضتها، وهو ما دفعه لإخراج هذا الفيلم المقتبس بدهاء عن رواية الكاتب **روبين مور**، وتتحدث عن أهداف الصراع الفيتنامي وأساليبه، وقد جاء الفيلم ليحكي وقائع حرب

[1] خليل علي شقرة، مرجع سبق ذكره، ص60.

مقدسة عادلة يخوضُها الجنود الأمريكيون في الفيتنام،حيث صورهم الفيلم في جّو من التآخي مع الفيتناميين ضد مجموعة من المجرمين الشماليين الشيوعيين الذين يأتون لقتل السكان وزرع الرعب بين الحين والآخر، وحين يتعذر عليهم مهاجمة المدينة، فإنهم يتسلطون على المزارعين، وينهبون محاصيلهم، ويقتلونهم دون رحمة أو شفقة، كل هذه الأحداث تروى من خلال شخصية الممثل الأمريكي " **دافيد جنسن** "، الذي لعب دور صحفي أمريكي كان معارضاً للحرب في بادئ الأمر، قبل أن ينضم إلى الجنود الأمريكان أصحاب القبعات الخضر ضد الشيوعيين الفيتنام[1]، وفي نهاية الأمر لم يخرج الفيلم عن الصورة النمطية المعتادة للآخر العدو، والتي دأبت السينما الأمريكية على رسمها من خلال أفلامها، أين تنتهي القصة دائما بانتصار البطل الأمريكي رمز الخير في العالم، ضدّ الآخر الشرير وهو هنا مجرمي السايغون الدكتاتوريين .

ورغم انتهاء حرب الفيتنام كما انتهت الحروب الأمريكية الأخرى، إلاّ أن السياسة الخارجية الأمريكية لم تكف يوماً عن اختراع آخرها – العدّو بالضرورة– ، فمع انهيار الاتحاد السوفياتي وسقوط جدار برلين كان البحث عن عدو جديد تبرر من خلاله الآلة العسكرية الأمريكية شرعيتها الدولية أمراً محتوماً، فكان الشرق الأوسط والعالم الإسلامي مثالا للعدو الجديد، الآخر في السينما الأمريكية، وهو ما تدعمت فرضياته بعد هجوماتَ11 سبتمبر 2001، فبعد أسابيع قليلة من هذه الهجومات اجتمع في البيت الأبيض بواشنطن كبار مستشاري الرئيس الأمريكي **جورج بوش** مع مسؤولي أكبر استوديوهات الإنتاج السينمائي في العالم "**جاك فالونتي** و **كارّل روف**"، ومن أهم نتائج هذا الاجتماع أن أمريكا أصبحت منذ حينها في حرب ضد الإرهاب و ضد الإسلام والعرب ، و تحولت العديد من الجماعات الإسلامية إلى جماعات إرهابية متعصبة تهدّد الآخر (الغربي) الذي يرمز إلى الخير المطلق أو العالم الحر والمتحضّر، وقد جعلت أحداث11 سبتمبر الرأي العام الغربي أكثر استعداداً لتقبل هذه الصّورة خاصة مع التّهديد الإرهابي والتهويل الإعلامي، فتحوّل الآخر العربي المسلم إلى شبح ينبغي سحقه والتخلص منه [2].

وبنفس التنسيق الذي عمل فيه الإعلام الغربي على شيطنة الأخر ووصفه بكل الصّفات السّيئة المختلفة عن الشخصية الغربية، عمل نفس الإعلام على بناء صورة ذاتية شديدة الايجابية للعالم الغربي والمواطن هناك، فقد عمد الإعلام الأمريكي مثلا إلى بث عدد من البرامج منها سلسلة "*ATeam*" أو

[1] ابراهيم العريس، **القبعات الخضر لجون واين، حرب الفيتنام من وجهة نظر اليمين الأمريكي**، متاح على موقع جريدة الحياة www.alhayat.com تاريخ الزيارة: 29-09-2016، 17:00.

[2] عباس مزنر ، **صورة الذّات بين كابول وجنين**، في كتاب الإعلام والقضايا العربية بعد 11 أيلول 2001، نحو خطاب إعلامي عربي جديد، دار النهضة العربية، بيروت، 2002، ص 128.

"***Super women***" أين يظهر البطل الأمريكي الذي يقتحم كلّ الصعاب، ولا يمكن قهره أما في فيلم " سرقة تابوت العهد" ،فالبطل الأمريكي يسافر وحده إلى مصر ليأخذ التابوت، أين يواجه جيوشاً جرارة مجهزة بالمدفعية والأسلحة الرشاشة الثقيلة، لكنه يقتحم كلّ الجموع وينجح في مهمته أين يتمكن من القضاء على البطل العربي بكل سهولة [1].

ومن مظاهر الصورة السيئة التي تسوقها السينما الأمريكية للآخر، اتجاه معظم أفلامها إلى تقديم صورة سلبيّة عن السود في الولايات المتحدة الأمريكية رغم أنّ هؤلاء يشكلون نسبة معتبرة في المجتمع، فالثقافة الأمريكية و الغربية على وجه العموم ، خاصة تلك التي طورها البيض هي ثقافة معادية للآخر، إذ تقوم على العنصرية وتمجيد الذّات، وقد حرصت هذه الثقافة على استخدام اللّون كمعيار للتفضيل بين البشر، حيث يتم نسبة كل ما هو إيجابي إلى اللّون الأبيض، والسينما الغربية مهما حاولت أن تكون إنسانية إلاّ أنّها تقدم الرجل الأبيض على أنّه قوي، ذكي، وله قدرة متفردة على حل المشكلات، وقيادة المجموعات، فإذا ما ارتكب شخص أبيض جريمة فهذا راجع إلى ظروف أجبرته على ذلك، وهو ما يؤدي في الأخير إلى تعاطف معه وكثيراً ما تنسب صفات الخير والطيبة للبيض، بينما يرتبط الشر والجريمة بالسود، وخير دليل على ذلك أن الشخص الطيب في الأفلام الويسترن يرتدي ملابس بيضاء، في حين يرتدي الشخص السيئ ملابس سوداء[2].

[1] جورج فرحا، **الإعلام الغربي وصورة العرب المنمطة، كيف ولماذا؟** في كتاب: الإعلام والقضايا العربية بعد 11 أيلول 2001، مرجع سبق ذكره، ص 73.

[2] سليمان صالح، م.س. ذ، ص 387

خلاصة :

تعتبر السينما اليوم – أكثر من أي وقت مضى– أداة مهمة من أدوات التأثير الثقافي، و وسيلة فعالة من وسائل صناعة الصور الذهنية و النمطية، و تتحدد الأهمية التي تكتسبها يوما بعد يوم في هذا المجال، في قدرتها على الاستحواذ على عقول المشاهدين، بالنظر إلى العناصر الدالة و التعبيرية التي يمتلكها الفيلم السينمائي، فهي تجعل من اللقطة داخل المشهد المصور حاملة للعديد من المعاني و الدلالات التي لا يعبر عنها السينمائي صراحة، لكنه يعمل على تضمينها في القصة التي يقوم بروايتها عبر أحداث الفيلم، مدعمة بتقنيات الصوت و الصورة.

و لقد أثبتت السينما العالمية تموقعها في مركز اهتمامات صناع القرار على المستوى الدولي، فهوليوود – كما هو الحال بالنسبة لكبريات شركات الانتاج العالمية– لا تعمل في منأى عن سياسات البيت الأبيض، بل توازيا معها، و هو ما يفسر القوة التي يتمتع بها الفن السابع في العصر الراهن، و هي قوة تحتم على الجزائر أن تستخدم بموجبها الفيلم لخدمة سياساتها، لا سيما و أنها كغيرها من بلدان العالم الثالث مطالبة بتقديم صورتها الإيجابية للآخرين.

الفصل الثالث:

السينما الجزائرية، تطورها، إطارها القانوني وأهم قضاياها

تمهيد :

كانت السّينما في الجزائر –ولازالت– وسيلة هامّة لتسجيل الوقائع والأحداث، سيما ما تعلق منها بمواضيع ثورة التحرير، والمشكلات الاجتماعية، والتحولات المجتمعية عبر المراحل المختلفة التي مرّ بها تطور الإنتاج في البلاد، وقد حققت بعض الأفلام الجزائرية نجاحات ملحوظة في المهرجانات الدولية والعربية، حيث أن الجزائر هي الدولة العربية الإفريقية الوحيدة الحائزة على السعفة الذهبية في مهرجان كان السّينمائي، بفضل فيلم "وقائع سنين الجمر" لمحمد لخضر حامينا سنة (***1975***)، فضلاً عن ترشّح عدد من الأفلام الأخرى إلى جوائز عالمية منها: فيلم "ريح الأوراس" الحائز على جائزة الفن السابع بمهرجان كان ***1966***، وجائزة الغزال الذهبي في مهرجان طنجة (***1968***)، والجائزة الكبرى للكتاب السوفيات للسيناريو وعلاقته مع الأدب العالمي بموسكو ***1967***، كما تحصّل فيلم الطريق ***Le Voix*** لمحمّد سليم رياض (***1968***) على جائزة السّينما الفتية في المهرجان الدولي لطاشقند (***1968***)، ورشح لجائزة النقد في مهرجان كان ***1969***، وهناك عدد من الأفلام الأخرى التي أثارت نقاشات واسعة من قبل المهتمين بالفن السابع على المستوى العالمي، خاصة من خلال أفلام المخرجين الفرونكفونيين في السنوات الأخيرة أمثال: مهدي شارف، إلياس سالم، رشيد بوشارب وغيرهم.

ويتعرض هذا الفصل لواقع وتطور السّينما الجزائرية، و تنظيم القطاع السينمائي في الجزائر بعد الاستقلال، فضلا عن أهم القضايا المرتبطة بها.

المبحث الأول: لمحة تاريخية عن تطوّر السّينما في الجزائر:

بداية يجب أن ندرك أنّ استخدام عبارة: تطور السّينما في الجزائر بدلاً من "السّينما الجزائرية" سببه الرئيسي هو أن السّينما في هذا البلد ظهرت خلال فترة التواجد الكولونيالي في الجزائر، وقد كانت بداية مدعومة، وممولة إمّا من قبل مخرجين فرنسيين، أو من طرف الحكومة الفرنسية التي قامت بتوظيف الأفلام من أجل خدمة أهدافها الاستعمارية، وبالتالي فلم يكن الحديث ممكنًا في ظل هذه الأوضاع عن سينما جزائرية خالصة من حيث الهوية والتمويل والإنتاج والإخراج، وكان لابد من الانتظار حتى سنوات الخمسينيات، أين تم التأسيس لأولى الإنتاجات الفيلمية الجزائرية في كنف جبهة التحرير الوطني، والحكومة الجزائرية المؤقتة.

1- السينما في العهد الاستعماري: و تنقسم تاريخيا إلى:

أ- السّينما الكولونيالية:

عرفت الجزائر السينما مبكّرًا جدًّا، وذلك تزامنًا مع ظهور وتطور وانتشار هذا الفن على المستوى العالمي، بفضل الأخوين **لوميير** سنة 1895، اللذين أقاما أولى عروضهما بباريس وكبريات المدن الفرنسية، مدفوعين بالقبول المتصاعد الذي بدأت تلاقيه الأفلام القصيرة المقدمة آنذاك، حيث تم توظيف البعض من قناصي الصّور ومنهم "**فيليكس مزغيش**" ***Filix Mesghish***، الذي أوكلت له مهمة تصوير مشاهد حية في الجزائر[1]، في إطار الحملات الموجهة إلى مختلف أنحاء العالم لتصوير حياة الشعوب، فكانت كاميرات هؤلاء المصوّرين أداة اختاروا من خلالها أسوأ وأبشع ما يمكن أن تقع عليه عين الإنسان من مناظر الفقر والحرمان والتّشرد، وبالمقابل كانوا يؤكّدون على جمال الطبيعة وروعة المكان في البلدان المستعمرة(بفتح الراء).

و قد بدأ **فيليكس** أولى أعماله في الجزائر بعد عشر سنوات من ظهور السّينما في العالم وبالضبط في العام 1905، حيث عمل على تصوير ذكريات طفولته في الجزائر، في المناطق التي عاش فيها وانتقل إليها (الجزائر العاصمة، بسكرة، تلمسان...)، ومن بين الأفلام القصيرة التي أنتجها نجد: **علي يأكل في الزيت *Ali*** (***Bouf à l'huile***)، ورغم غرابة العنوان إلاّ أنه صوّر بشيء من الواقعية، غير المنطقية، الحقائق والأحداث بما تحمله من جمال وقبح[2]، كما قدّم الإخوة **لوميير** في هذا الإطار دائمًا عددًا من الأفلام التي ضمّنوها في "فهرس المناظر"، الذي ضمّ أكثر من 350 فيلمًا وثائقيًا، حول المستعمرات الفرنسية بإفريقيا (الجزائر، تونس، المغرب...)، وقد نالت الجزائر حظًّا وافرًا من هذه الأفلام التي صوّرت مظاهر العيش فيها خاصة في مدينتي

[1]- بغداد أحمد بلية، **فضاءات السّينما الجزائرية**، منشورات ليجوند، الجزائر، 2011، ص 20

[2]*Cheurfi Achour, **Dictionnaire du Cinéma Algérien et de films Etrangers sur l'Algérie**, Casbah Ed, Alger, 2013, P 659.*

تلمسان و الجزائر العاصمة، و من بين أهم الأفلام في هذه المرحلة نجد:**دعوة المؤذن** (رقم197)، **حمير**(198)، **السوق العربي**(199)،**ساحة الحكومة**(203)،**شارع سيدي بومدين**(204)، **شارع فرنسا**(205)، وغيرها من الأفلام التي عرضت في العاصمة و وهران في خريف سنة 1896 تزامنا مع ظهور الفن السينمائي في الجزائر على يد الأخوة لوميير[1].

وقد بدأت حركية العروض السّينمائية داخل القاعات بالموازاة مع بدايات الإنتاج السّينمائي الكولونيالي في الجزائر، حيث أتيحت العروض داخل القاعات السينمائية التي كانت مخصصة بالدرجة الأولى للمعمّرين، وقلة قليلة من المتعلمين الجزائريين.

ومن بين المبتعثين من طرف شركة الأخوة **لوميير** أيضا نجد الرحالة ***Alexandre Promio***(1868-1925)، الذي عمل بداية من سنة 1912 لصالح مصلحة الأفلام و التصوير التابعة للحكومة الفرنسية، وبقي فيها مدة اثنتي عشرة سنة، و قد تميزت أعماله التي نفذها في إطار شركة الأخوة **لوميير** بالطابع الهزلي والكوميدي و الاستهزاء بالشخصية العربية و الجزائرية، أمّا في فترة عمله في المصلحة السالفة الذكر فنلاحظ أن أفلامه اتخذت منحا دعائيا تجاوبا و توافقا مع السياسات الاستعمارية للبلاد.

ورغم بشاعة الصّور المقدّمة في بعض أعمال **فيليكس**، وغيره من قناصي الصُّور، على غرار ما قدّمه من خلال فيلم "**المسلم المضحك**" "***Musulman Rigolo***" "1897"، إلاّ أنه وحسب عدد من الدّارسين في مجال السّينما، لم تكن نيّة التشويه والتنميط حاضرة في العقلية الكولونيالية حتى ذلك الحين، وهو ما يؤكده الباحث السّينمائي الجزائري "**عبد الغاني مغربي**" الذي يشير إلى أن ***Félix Mesghish*** كان يصوّر معطيات الواقع بكلّ ما تحويه من إيجابيات وسلبيّات، ونفس الأمر ينطبق على الأفلام التي تضمنها فهرس المناظر الذي أشرنا إليه سابقًا[2]، فالأمر لم يكن يتجاوز هدف التوثيق للمكان والزّمان من خلال ذكريات هذا المصوّر، وغيره من المصوّرين الوثائقيين الذين كانوا يصوّرون الواقع والحقائق.

وإلى جانب الأفلام الوثائقية السالفة الذكر، عرفت الجزائر السّينما الروائية (الأفلام الخياليّة)، خاصة مع أفلام ***ميليس Mélisse***، والبروفيسور دافيد ***Professeur David***، القادم من فرنسا بطلب من جمعيّة الأدب والفنون والعلم، حيث قدّم أمام اللّجنة الأدبية بها عرضًا لأحد أفلامه شرح فيه ميكانيزمات عمل هذا الاختراع الجديد "السّينما"[3]، وقد حققت أعمال "**دافيد**" شهرة واسعة، وخلقت انبهارًا بها من طرف المتفرجين الذين لم يكونوا قد تعودّوا على مثل هذه الأعمال السردية الخيالية، إضافة إلى الأعمال التي قدمتها عائلة "***Godard***"،

[1]- بغداد أحمد بلية، مرجع سبق ذكره، ص 20.

[2]-*Magherbi Abdelghani,* ***Les Algériens au miroir du cinéma colonial****, ED IAIG, Alger, 2009, P 13.*

[3]- مراد وزناجي، **الثورة التحريرية في السّينما الجزائرية**، (1957-2012)، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014، ص 32.

من خلال عربتها المتنقلة التي كانت تجوب القرى والمدن، لعرض الأفلام السّينمائية و تقديم شروحات حول هذا الفن الوافد الجديد آنذاك[1].

و في هذا الصّدد نذكر أنّه لم تنشأ قاعات متخصصة للعروض السّينمائية في الجزائر إلاّ في سنة 1908، وذلك بالعاصمة، ثم بوهران لتتسع بذلك الرقعة، حيث بنيت القاعات بقسنطينة، سكيكدة، مستغانم وسيدي بلعباس، وغيرها، وبلغ عدد القاعات المتخصصة في العروض السّينمائية سبعة، مع وجود قاعات عرض مسرحية أخرى[2]، غير أنها كانت مخصصة في الغالب للمعمّرين، فرنسيّين وأوروبيين، أمّا المجمّعات السُكَّانيّة الجزائرية، فلم تكن تتوفر على قاعات للعرض، بل لم يكن الجزائريّون أنفسهم يتردّدون على دور السّينما، إمّا بسبب حصر الدّخول إليها على المعمّرين والأقلّية فقط من الأهالي، وهناك سبب آخر ووجيه، وهو أن الجزائري حتى تلك اللّحظة لم يكن قد بنى علاقة وطيدة مع السّينما، وكان لابدّ من انتظار حتّى سنوات الثّلاثينات أين بدأ الجزائريون يهتمون بالعروض السّينمائية، سواء كموظفين داخل قاعات العرض، أو كعارضين، أو متفرجين، في حين كانت القاعات المخصصة لهم أقل مستوى من نظيراتها الموجهة للأوروبيين، إذ لم تكن تقدّم نفس العروض، ولا توفر نفس ظروف الراحة، وعمومًا فقد كانت القاعات مصنفة ثلاثة مستويات:

- قاعات مخصصة للنخبة (مثقفين ووجهاء).
- قاعات خاصة بالطبقة المتوسطة (البورجوازيين الصغار+العمال).
- قاعات خاصة بجمهور العمال والموظفين وبعض الشّباب الجزائريين.

ب-**<u>سينما السلطات الإستعمارية:</u>**

في السنوات الأولى للقرن العشرين، بدأت الأفلام الكولونيالية في الجزائر تزداد يومًا بعد يوم، وازدادت سيطرة كبريات شركات الإنتاج السّينمائي على قطاع السّينما في البلاد ***(Pathé , Gaumont Omrai)***، كما كانت هناك هيئة سينمائية عسكرية تابعة مباشرة للقيادة العليا للجيش الفرنسي، الذي أدرك منذ البداية أهمية الإعلام عمومًا، والسّينما على وجه التّخصيص في الدعاية الحربية، وتوجيه الأفكار من أجل السيطرة والنفوذ، وقد تعاون المنظرون والعسكريون من أجل تطبيق توجيهات الأهداف العسكرية، بتوظيف الفيلم العسكري من أجل ترسيخ هيمنة فرنسا على البلاد، كما كان هناك اندماج مدني عسكري، جسّد في عدد من الأعمال والأفلام من بينها فيلم ***Rose France***(1918) لصاحبه **مارسيل لاربيه*MarcelLarbier***، والذي كان عضوًا في الّجنة البرلمانية المكلفة بدراسة وسائل تعميم وتطبيق السّينما في مختلف فروع التعليم الفرنسي

[1]-*Maghrebi Abdelghani, op.cit, P.P : 19-16*

[2]- بغداد أحمد بلية، مرجع سبق ذكره، ص 26.

الموجه للمستعمرات، حيث في يقول بأنّ أيّة حكومة تعرف قوّة السّينما، عليها أن تسند مهمّة الإبداع السّينمائي إلى الرّجال ذوي الاختصاصات والمنجزات المختلفة، الذين يجب اختيارهم بدقة، وتدريبهم بعناية حتى يعرفوا المهمة التي تنتظرهم[1].

وفي الواقع لم تكن مهمة هؤلاء السّينمائيين الموظفين إيديولوجيا لخدمة الأغراض الاستعمارية إلاّ تشويه وتمييع الصورة المقدمة عن الجزائر، في إطار كلي وهو تنميط صورة المستعمرات خاصة في إفريقيا، وفي هذا الإطار ترى الباحثة **دونيس براهيمي**، الباحثة في ميدان السّينمائية الكولونيالية، أن هذه الأخيرة قدمت صورًا مهمشة عن المستعمرات، حيث كان هدفها بالأساس استخدامها كديكور سواء في الفيلمين الوثائقي أو الروائي، وهو ما يمكن ملاحظته من خلال عدد من الأفلام منها: ***(1921) L'Atlantide*** لـ ***Jaque feydis*** أو من خلال فيلمي: ***Bandera et Pépé le Moko*** (***1935-1937***) لـ:***Julien Duvivier***[2]، لقد كانت الخاصية الأساسية لهذه المرحلة المتقدّمة من السّينما الكولونيالية هي توظيف الجزائري كعنصر سخرية لإثارة الضحك والتهكم في القاعات المخصصة للفرنسيين، وفي هذا الإطار يؤكد **جورج سادول** أن السّينما الأجنبيّة جاءت إلى المغرب العربي إبان الاحتلال الفرنسي في شكل مؤسسات مؤقتة، اهتمت في المقام الأوّل بتوفير الإطار الغربي للجمهور الأوروبي، بغية تلبية احتياجاته وإرضاء ذوقه لتتحوّل شيئًا فشيئًا إلى وسيلة هامة وفعّالة في توجيه الرّأي العام، مع العلم بأنّ السّلطات الاستعمارية كانت حذرة في منح الموافقة للفرق الفنّية والسّينمائيّة الأوروبيّة الرّاغبة في عرض إنتاجاتها في الجزائر، لأنّها أدركت منذ البداية أهمية هذا الفن في التّغيير والتّعبير عن هموم الشّعوب[3].

و قد ظهر جليًّا اهتمام الجيش الفرنسي بالصناعة السّينمائية وذلك من خلال تأسيس عدد من المصالح والخلايا الإعلامية التي تتكفل بمهمة الإنتاج الدعائي للبرامج والأفلام والوثائق الإعلامية الموجهة للسيطرة على الرأي العام، على غرار مصلحة الإعلام والتوثيق التي كانت تعمل تحت إشراف مباشر من الحاكم العام للجزائر والتي تكفلت في بدايات إنشائها بالتصدي للدعاية النازية، ثم ركزت جهودها فيما بعد لمحاربة مد الحركات التحرّرية في البلاد، ونظرًا لأهمية السّينما، وتزايد نشاط السّينمائيين الفرنسيين سيما الدّعائيين منهم، ثم إنشاء وحدة متنقلة للعرض السّينمائي، بدأت رحلتها من باريس، مرورًا بمرسيليا، لتحل بالجزائر سنة ***1946***، ثم أتبعت بإنشاء مصلحة السّينما في مارس ***1947***، والتي كانت تخضع لسلطة مدير

[1]- مراد وزناجي، مرجع سبق ذكره ، ص 34

[2]-*Brahimi Denis,* ***Cinémas d'Afrique Francophone et du Maghreb****, Nathan Ed, Paris, 1997, P : 21.*

[3]- شفيقة جوباني، **صورة الجزائري في السّينما، قراءة في المضامين**، مرجع سبق ذكره، ص.ص 29-30.

مكتب الحاكم العام، وتضطلع بمهمة إنتاج أفلام وثائقية حول الجزائر، وشراء عدد من الأفلام التي تخدم أهداف السلطات الاستعمارية.

و قد تبنى عدد من المخرجين والروائيين وكتاب السّيناريو الرؤية الاستعمارية، وجسّدوها في أفلام وثائقية وأخرى روائية تمجّد الجيش الفرنسي، وحكومته، وتستهزئ بكل ما هو جزائري وعربي ومسلم، منهم المخرج "موريس لابرو" ***Maurice Labro*** الذي تبنّى النص الرّوائي "**الخنازير لا يملكون أجنحة**" "***Les 1952 Couchons n'ont pas d'ails***"، للكاتب بيار سالفا "***Pierre Salva***"، وهي رواية تسرد مغامرات الطيارين الفرنسيين بين الجزائر والمغرب[1].

كما كتب **جون ألدن دولوس**(***Jeans Alden Delos***)، وهو ضابط بالجيش الفرنسي في الجزائر، عددًا من الروايات السّينمائية –و قد أخرج عددًا منها–و هي تهدفبالأساس إلى ترسيخ فكرة قوة الجيش الفرنسي وعظمته، ومنها فيلمه: احتضار النسور (1951) "***L'Agonie Des aigles***"، والذي أتبعه بفيلم آخر "سيدي بلعباس" (1953)، ثم فيلم ذهب ساموراي1957 "***L'orde Samory***"، وكلها أفلام لم تخرج عن النظرة الدعائية لقوة الجيش الفرنسي[2].

في المجمل يمكن حصر محاور الأهداف الدعائية التي ركزت عليها السّينما الفرنسية في الجزائر فيما يلي:

أوّلاً: محور الدّين: وكان الهدف الأساسي من خلال ربط الدّين بالسّينما، هو التّأكيد على احترام فرنسا لحرية الممارسات الدّينية للجزائريين، وقد أنتجت عدد من الأفلام التي تصب في نفس الخانة منها: "الحج إلى أماكن الإسلام المقدسة = ***Pèlerinage au Lieux Sainte de L'islam***لميشال إشاك، وفيلم فن الإسلام: ***L'Art de l'islam*** لجورج مارسي.

ثانيًا: المحور الاقتصادي: والذي جسّدته عدد من الأفلام التي تحاول الإيهام برفاهية العيش ورغده بالنسبة للجزائريين والمعمّرين على حد سواء، و منها: "**سكك الحديد في الجزائر**" " ***Chemin de fer En Algérie***"، للمخرجة **كولسن** وموضوعه إعادة تأهيل اليد العاملة الجزائرية، ودفعها إلى التخلي عن الأراضي الزراعية، والتوجه نحو الشغل، وهو نفس السياق الذي يترجمه فيلم ***J'ais gagné un méliès***" للمخرج ***Este Philipe***.

ثالثًا: أفلام تركز على الجانب الإنساني الحضاري للتواجد الفرنسي بالجزائر: وهي مجموع الأفلام التي تتناول الأوضاع الصعبة والاجتماعية المزرية للجزائريين وتحاول أن تروج للدّور الفرنسي في القضاء على

[1]- بغداد أحمد بلية، فضاءات السّينما الجزائرية، مرجع سبق ذكره، ص 45.
[2]- المرجع السابق، ص-.ص 45-48.

الأمراض والأوبئة فيها، ومن بين هذه الأفلام نجد:"***LacaravanedelaLumière*** " قافلة الضوء، وهو فيلم يوضح دور المراكز الصحية الفرنسية في تخليص الجزائريين في الجنوب من مرض أصابهم في الأعين، فيلم "**منبع الابتسامة**" "***La source du sourire***"، وهو يصوّر الحياة اليومية في قرية سكنها الجزائريون والمعمّرون في جوّ من التعايش والتآخي، كما حاولت بعض الأفلام تصوير المهمة السلمية للجندي الفرنسي، وتحسين صورة الجيش الفرنسي، وتلميعها، ومن بينها الأفلام:"***La route du Sud***"، " ***Ecole Militaire***"، ***Unité Française*** ، ***Armé d'Afrique*** ...

رابعًا: محور التمييز العنصري: حيث بلغت فرنسا على وتر التفريق والتمييز العنصري، من خلال تصوير فتات معينة من الشعب الجزائري، وتميزها عن غيرها، وخير مثال على ذلك فيلم ***Sur la route de la Kabylie***، الذي ركّز على مزايا الأمازيغ، وحبّهم للعلم والتعلم، واحترافيتهم في المهن التي يمارسونها (صناعة الفضة، الفخار، السّلاح...).

ومن بين الأفلام الشهيرة في هذا المجال أيضًا نجد فيلم "زيتون العدالة" ***Les Oliviers de la justice***(1962)، والمقتبس من رواية ***Jean Petegrie***، للمخرج **جيمس بلو**، وقد ركز الفيلم على الدعاية السياسية الاندماجية بين الفرنسيين والجزائريين في الجزائر، وفي الفيلم دعوة مبطنة للعودة إلى حياة الهدوء والرفاهية –حسب رؤيا المخرج والكاتب–، والتي كانت سائدة قبل اندلاع الثورة.

و الملاحظ أنه طيلة مدة الثماني سنوات التي عرفتها حرب التحرير إلاّ أن السينما الاستعمارية ظلّت بعيدة كل البعد واقع الصراع الدائر في البلاد، على عكس ما كان يحدث في الصحف و المجلات والإذاعات و التلفزيونات، حيث لم تتوقف الآلة الدعائية السينمائية سواء كانت حكومية أو غير حكومية عن تهميش وتزييف الحقائق و الأحداث، كما عملت لجنة المراقبة في باريس على منع كل الأفلام التي تشير بطريقة أو بأخرى إلى ما يحدث في الجزائر، كما كانت هناك لجنة ثانية في العاصمة الجزائرية مهمتها منع الأفلام التي لا تتلاءم مع السياسة الكولونيالية في البلاد[1].

جـ- السّينما الجزائرية خلال حرب التّحرير:

يعتبر الطاهر حناش رائد السّينما الجزائرية بامتياز، حيث اهتمّ منذ صغره بعالم الميكانيك، والاختراعات الجديدة، كما اهتم بالمجال السّينمائي، خاصة بعد فتح قاعة سينمائية في قسنطينة –مسقط رأسه– سنة 1908، وسافر بعدها إلى فرنسا، وعمل بالتمثيل بداية بفيلم "**الأتلنتيد**" ل:**جاك فيدر** ثم أفلام أخرى ك:**ياسمينة**1926 لـ: **أندري هوجون**، ثم **الصّديقة العزيزة** (1926) ل:**ماكس دوريو**، ثم شارك في أوّل

[1] - *Denis Sébastien, **Les Revues Française de cinéma face a la guerre d'Algérie**, Revue 1895, Agence française de la recherche sur l'histoire du cinéma,N42,2004,p35 .*

فيلم ناطق له وهو فيلم ***Chique*** (1930)، ل:**بيير كولومي**، و**تربية أمير** "***Education de Prince***" لـ: **منريديامون برجي**.

جلّ الأعمال السّينمائية التي شارك فيها حنّاش كانت خاصة بالمعمّرين الفرنسيين في الجزائر، إذ أنتجها وأخرجها فرنسيون، وحتى المؤسسة السّينمائية التي أسسّها اهتمت بالأفلام الوثائقية دون الخيالية[1]، وكان لا بدّ من انتظار سنوات حرب التحرير ليتم التأسيس لسينما جزائرية خالصة، خاصة بعد اهتمام جبهة التحرير الوطني والحكومة المؤقتة بهذا الفن تماشيًا مع الاهتمام بالإعلام بصفة عامة ودوره في التعريف بالقضية الجزائرية في المحافل الدولية، وتعريف الرأي العام العالمي بمعاناة الجزائريين تحت قمع الاستعمار الفرنسي، خاصّة بعد تشديد الرقابة العسكرية على الحدود لمنع وصول الإمدادات العسكرية من تونس وليبيا والمغرب، وهو ما دفع بالمناضلين في الجبهة إلى تبنّي استراتيجيات جديدة في المقاومة، منها تعزيز القطاع الإعلامي بناءًا على ما نص عليه ميثاق مؤتمر الصومام في أوت 1956.

ولم يكن التأسيس الفعلي لحركة سينمائية جديدة إلاّ بعد أن اِلْتَحَقَ عدد من السينمائيين الفرنسيين المتضامنين مع القضية الجزائرية، ومنهم ***René Vautier***، و***Pierre Clément***، اللذين أسّسا رفقة: جمال شندرلي، ومحمّد موساوي، شريف زنادي، علي جناوي وغيرهم، ما يعرف بمدرسة السّينما ***L'école de cinéma de Maquis*** 1957، بتبسة، بإشراف الفرنسي***René Vautier***[2]، هذا الأخير الذي حمل الكاميرا رفقة زملائه من مؤسّسي المدرسة (وهم مجاهدون في الأصل)، وصعدوا الجبال من أجل توثيق الأحداث، وتصوير المعارك التي كانت تدور بين جيش التحرير الوطني والجيش الفرنسي.

لقد كان الهدف الرئيسي للمدرسة هو تكوين أرشيف إعلامي لما يدور في الجبال بين طرفي الصّراع، بالإضافة إلى تكوين عدد من المجاهدين في ذات المجال، فكانت البداية بإنتاج أربعة أفلام قصيرة سنة 1957، بثتها عدد من تلفزيونات بعض الدول الاشتراكية[3]، فيما كانت عمليات التحميض تتمّ في يوغوسلافيا وألمانيا الشرقية.

وفي الفترة ما بين (1960–1961) شرعت السّينما الجزائرية في تنظيم نفسها من خلال إنشاء لجنة السّينما، التي ارتبطت مباشرة بالحكومة الجزائرية المؤقتة، ثم إنشاء مصلحة السّينما التابعة لجيش التحرير الوطني، فضلاً عن إرسال عدد من الشباب لتعلم فن السّينما في كلّ من موسكو وبراغ[4].

---

[1]- بغداد أحمد بلية مرجع سبق ذكره، ،ص.ص 31-37.

[2]-*Cheurfi Achour,* ***Dictionnaire du Cinéma Algérien et de films Etrangers sur l'Algérie,*** *OP.Cit, P : 23.*

[3]-*Jbid, P 23.*

[4]- شفيقة جوباني، مرجع سابق ذكره ص 44.

وبمناسبة الحديث عن السّينما إبان حرب التحرير، ينبغي أن نشير إلى عدد من المخرجين والمصوّرين الذين كان لهم باع كبير في عمليّة تطوير السّينما الجزائرية، سيما النضالية منها، ومن بين هؤلاء **جمال شندرلي**، تلميذ **الطاهرحناش**، الذي عمل مصوّرًا سينمائيًا، ومصوّرًا حرًّا لحساب الوكالات، كوكالة الأحداث المصورة الفرنسية، فضلاً عن عمله كمراسل للأحداث المصورة ، ويعتبر **شندرلي** من أوائل العاملين في مصلحة السّينما والتّصوير التي أنشأت عام 1956 في تونس، وقد التحق بجبال الولاية الثانية في ديسمبر 1956 ليلتقط آنذاك أولى الصور الجزائرية للثورة، كما أعد عددا من التحقيقات حول عمليات القصف وحياة الجنود، ودعم السكان لحرب التحرير من خلال التّموين، وإيواء المجاهدين ، وقد توفي سنة 2008 في صمت تام، وبدون العثور على أرشيفه[1].

كما يذكر تاريخ السّينما الجزائرية إبان الثورة، أعمال وجهود الفرنسي **رونييه فوتييه**، الذي يعتبر الباعث الحقيقي للسّينما في الجزائر، وهو مناضل متمرّد، له مواقف بطولية تناهض الاستعمار والاستبداد وإخفاء الحقائق، شارك فوتييه وهو صغير السن في المقاومة الفرنسية للاحتلال الألماني، ثم التحق بعد نهاية الحرب بالمعهد العالي للدّراسات السّينماتوغرافية (1948)، وأخرج أوّل فيلم وثائقي بعنوان (***Afrique50***)، سنة1950[2]، وهو فيلم يتحدث فيه عن بشاعة الممارسات الاستعمارية في البلدان الإفريقية حسب ما رآه وشهده، وحسب شهادات شهود عيان، كما أنّ هذا الفيلم يعتبر أوّل فيلم مناهض للسّياسات الكولونيالية في المستعمرات الإفريقية[3].

وقد توجه **فوتييه** سنة 1957 إلى الجزائر من أجل تصوير وقائع الحرب فيها، متحيّزًا بدافع إيمانه بحق الشعوب في الحرية والكرامة إلى الطرف الجزائري في الصراع، ومنذ التحاقه بمدرسة السّينما، أخرج عددًا من الأفلام، منها: ***Algérie enflammes***1958، ***Peuple en marche*** (1965)، ***Avoir 20 ans dans lesAurès*** (1971)، وقد اختفت العديد من أفلامه وإنتاجاته، بسبب ظروف الحرب، وتعرّضه للمضايقات والمتابعات القضائية والاعتقال من قبل السلطات الفرنسية بسبب مواقفه الداعمة للحركة التحريرية في الجزائر.

وإلى جانب هؤلاء السّينمائيين، امتلكت السّينما الجزائرية إبان حرب التحرير عددًا لا يستهان به من المخرجين والمصورين الشباب جزائريين وأجانب، حملوا القضية الوطنية ودافعوا عنها من خلال الكاميرا والصورة، حيث شكلت المرحلة (1957–1962) مرحلة ازدهار للسّينما في ظل الثورة، لم يكن هاجس هؤلاء

[1]- أحمد بجاوي: **السّينما وحرب التحرير، الجزائر معارك وصور**، ترجمة: مسعود جناح، منشورات الشهاب، الجزائر، 2014، ص.ص 61-68.
[2]-بغداد أحمد بلية، مرجع سبق ذكره، ص 53.
[3]-***Biographie de René Vautien****, disponible sur le cite : www.desimages.be.spip.pnp?article 249, visite Le : 29-12-2014, à 14 :29*

في بداياتهم البحث عن الدقة والتقنيات العالية في التصوير والإخراج، بقدر ما كان هدفهم الأوّل هو التوثيق لما يحدث وتقديم مواد إخبارية بالأساس للتعبير وإيصال القضية الجزائرية إلى الخارج.

وقد قدمت مدرسة السّينما عددًا من الأفلام، نذكر من بينها[1]:

- مجموعات مناجم الونزة: وهو فيلم وثائقي أنتج سنة 1957، ويصورها هجومات جيش التحرير على مناجم الونزة تبسة.
- فيلم ***Les Réfugies*** (1957) "اللاّجئون"، وهو فيلم قصير للمخرجة الفرنسية***Cecile de Cujis*** التي صورت اللاجئين في مخيمات الحدود.
- فيلم الجزائر تلتهب ***L'Algérie en flammes***(1958)، وأخرجه **رونييه فوتييه**، بمساعدة فريقه من جيش التحرير الوطني، وبإنتاج مشترك وهو عبارة عن روبورتاج عن القرية التونسية التي قصفتها الطائرات الفرنسية.
- فيلم جزائرنا (1959) من إخراج **جمال شندرلي** و**محمّد لخضر حامينة**، وفيه تتبّع المخرجان النشاطات السياسية و العسكرية لجيش وجبهة التحرير الوطني، بما فيها مظاهرات 11 ديسمبر 1960 وتفجير قاعدة تابعة للجيش الفرنسي على الحدود الجزائرية التونسية.

بالإضافة إلى فيلمي **بنادق الحرّية، وياسمينة، لمحمد لخضر حامينة و جمال شندرلي** من إنتاج مصلحة السّينما التابعة للحكومة الجزائرية المؤقّتة، فالأوّل يستعرض مسيرة قافلة لجيش التحرير الوطني محملة بالأسلحة والذخيرة عبر الصحراء، انطلاقًا من تونس، حيث تلاقيها صعوبات كثيرة أمَّا الثَّاني (ياسمينة)، فيروي قصة فتاة جزائرية في السّادسة من عمرها، قتل والدها في هجوم فرنسي على قريتها، ومن خلال قصّة هذه الفتاة، يركز المخرج على قضية اللاجئين الجزائريين الذين أجبرهم الاستعمار على المغادرة والعيش في محتشدات على الحدود الجزائرية التونسية.

2- السينما الجزائرية بعد الاستقلال إلى غاية نهاية الثمانينات:

انعكست مجريات حرب التحرير على طبيعة السّينما الجزائرية بعد الاستقلال حيث واصل السّينمائيون الشباب، الذين تكونوا في صفوف جبهة التحرير الوطني، ومدرسة السّينما، نضالهم وكفاحهم الثوري، من خلال إنتاج عدد من الأفلام التي تتناول قضايا الثورة والأحداث المرتبطة بها، واليوم ورغم مرور 52 سنة على الاستقلال، نلاحظ أن موضوع الثورة لازال حاضرًا بقوة في إنتاجات السّينمائيين الجزائريين، سيما القادمين من المهجر منهم.

[1]- *Nadia Elkanz, **L'odyssée des cinémathèque ,la cinémathèque algérienne a la recherche d'une mémoireperdue**, Anep,Alger,2003,P 81.*

فخلال السنوات الأولى للاستقلال، ولا سيما في العشرية الممتدة من (1962–1972)، كانت الجزائر تضم أزيد من 424 قاعة عرض سينمائي لـ 10 ملايين ساكن، وهو عدد يفوق أربع مرات ممّا احتوته كل من المغرب وتونس مجتمعتين[1]، فيما اتجهت جهود السّينمائيين الشباب، خريجي مدرسة السّينما نحو مواصلة النضال الثوري من خلال الكاميرا، وذلك بتجسيد مآسي وأحداث الثورة وبشاعة الممارسات الاستعمارية ، من خلال عدد من الأفلام الروائية والوثائقية، نذكر منها: **فجر المعذبين، لأحمد راشدي و رونيه فوتييه، الليل يخاف من الشمس،لمصطفى بديع، ريح الأوراس لمحمد لخضر حامينة،دورية نحو الشّرق لعمّار العسكر،** ويعتبر فيلم **معركة الجزائر** للمخرج الايطالي **جيلوبونتي كورفو**، والذي تم إنتاجه بالشراكة بين الجزائر وإيطاليا، أحد أهم أفلام هذه المرحلة، وهو الفيلم الذي قام **ياسف سعدي** بتمثيل دوره الحقيقي فيه، من خلال شخصية "**جعفر**"، أحد نشطاء جيش التحرير الوطني، وقد استخدم الفيلم ثلاثين ألف شخص واستمر تصويره عشرة أشهر كاملة[2].

أمّا سنوات السبعينات فهي سنوات الخصوبة إن صح التعبير بالنسبة للسينما الجزائرية، حيث أنتجت خلالها 40 فيلمًا، وعرفت بروز 21 سينمائيًا، منهم 17 سينمائيًا "جديدا" من بينهم **علي عقيقة، محمّد نذير عزيزي، محمّد بن صالح** وغيرهم[3]، وهم على الأغلب سينمائيون من الجيل الجديد، حاولوا التعبير عن التغّيرات الاجتماعية، ومشاكل الشباب وانعكاساتها على تطور المجتمع الجزائري، فكانت النتيجة خلق سينما مغايرة لسابقتها من حيث الميزات، فهي أقل تكلفة، وأكثر جرأة ونقدًا، وأكثر ارتباطًا بالواقع السوسيو سياسي في البلاد، والاقتصادي والثقافي كذلك[4]، ومن أبرز الأفلام المنتجة خلال هذه المرحلة نجد: **تحيا يا ديدو** (1971) **لمحمّد زينات، نوة** (1971) **لعبد العزيز طالبي، الفحام** (1972) **لمحمّد بوعماري، الشبكة** (1976) **لغوتي بن ددوش، عمر قتلاتو** (1976) **لمرزوق علواش، أبناء الريح** (1977) لـ: **إبراهيم تاسكي** وغيرها...

و من بين أهم المواضيع التي طرحتها أفلام هذه المرحلة، نجد الانعكاسات الاجتماعية السلبية، والمتردية لسياسات الإقطاع الممارسة و قضايا الشباب، من خلال فيلم "**عمر قاتلاتو**" على سبيل المثال، المرأة ومشكلاتها، وهو ما جسّده فيلم **ليلى والأخريات لسيد أعلي مازيف** (1977)، **ونوبة نساء جبل شنوة لآسيا جبار**، إضافة إلى قضايا أخرى، كالهجرة واللاعدالة في البلدان المهاجر إليها **(فيلم علي في بلاد العجائب لأحمد راشدي)**.

---

[1] -*Cheurfi Achour,* ***Dictionnaire du Cinéma Algérien et de films Etrangers sur l'Algérie*** *Op.cit., P : 24*

[2]- جورج سادول، **تاريخ السّينما في العالم**، ترجمة ابراهيم الكيلاني وفايركم نقش، منشورات البحر المتوسط، وعويدات، بيروت، 1968، ص 557.

[3]-*Armes Roy,* ***Dictionnaire des Cinéastes Africaines de long métrage****, Edition Karhala, Paris, 2008, P :161.*

[4] *-Bensaleh Mohamed,* ***Cinéma et Méditerranée*** *(une passerelle entre la culture), EDSUD, Aven Provence, 2005, P :100.*

خلال سنوات الثمانينات واصل السّينمائيون الجزائريون تبنيهم للتّحولات الهامة التي كانت تحدث في البلاد، كما ظهر جيل جديد من السّينمائيين القادمين من المهجر، الذين تحدثّوا في أفلامهم عن مشاكل وقضايا المهاجرين في فرنسا خاصة، مثل فيلم **مهدي** شارف ***Thé auHarem d'Archimède***، إضافة إلى فيلم ***Lessacrificesdetouita*** (1982)، والذي يبيّن الظروف المأساوية للمهاجرين الجزائريين في فرنسا.(أنظر العنصر الخاص بسينما المهجر).

3-السّينما الجزائرية خلال فترة التّسعينات :

شكلت الأحداث السياسية التي عرفتها الجزائر نهاية الثمانينات خاصة بعد أحداث أكتوبر 1988 والحراك الشبابي الذي أجبر السّلطات على ممارسة سياسات إصلاحية جديدة تتماشى مع متطلبات مختلف الفئات داخل المجتمع، منعرجًا حاسمًا في واقع الحياة، السياسة خاصة داخل البلاد ومع بداية التّسعينات وماتلاها، عرفت الجزائر تحوّلات هامّة سيما في مجال الممارسات الحزبية والسياسية، توجت بتخلي السلطة –و لو شكليًّا– عن سياسة الحزب الواحد، وفتح باب حرية الرأي والتعبير أمام مختلف الجهات الراغبة في تأسيس الأحزاب من أجل المشاركة الديمقراطية في إدارة البلاد، وفي مجالات أخرى، منها على سبيل المثال إنشاء الصحف والمجلات والمنظمات والجمعيات وغيرها، ومن بين انعكاسات هذه التغيرات على القطاع السّينمائي تخلّي الدولة تدريجيًا عن دعم القطاع (كما سيتم بيانه لاحقًا في هذا الفصل)، ما سبب انهيارا شبه تام للصناعة السّينمائية الجزائرية، إذ سوّيت العديد من المؤسسات الخاصة ، ولم يكن أمام المخرجين سوى الاعتماد على مبادراتهم وعلاقاتهم الشخصية من أجل إخراج أفلامهم ، فيما أنتجت الدولة عددًا من الأفلام التلفزيونيةالأقل تكلفة من نظيراتها السينمائية.

ولعل أهم ما يمكن ملاحظتهخلال هذه الفترة هو طغيان موجة العنف السياسي على مختلف مجالات الحياة في الجزائر، اجتماعية، اقتصادية، سياسيّة، رياضية وحتى ثقافية، ففي المجال السّينمائي اعتبرت قضية الإرهاب من أهم القضايا التي تناولها السينمائيون الجزائريون في أفلامهم آنذاك.

ويعتبر **مالك لخضر حامينة** أوّل من خاض في هذا المجال من خلال فيلمه "**خريف أكتوبر الجزائر**"(1992)، وركز فيه على الأحداث التي سبقت مظاهرات أكتوبر 1988، فيما لم يتردد المخرج مرزاق علواش في إنجاز مشروعه السينمائي "**باب الواد سيتي**" سنة 1994 الذي قدّم صورة صادقة –رغم صعوبة الظروف الأمنية للتصوير– عن التطورات والانحرافات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها الجزائر وقتها[1].

[1]- بغداد أحمد بلية، مرجع سبق ذكره، ص 101.

من جهتها قدمت يمينة بشير شويخ فيلم "**رشيدة**" سنة2002 وهو من إنتاج فرنسي–جزائري، تناولت فيه وضعية المرأة الجزائرية خلال العشرية السوداء، من خلال قصة رشيدة وهي معلمة تعمل بمدرسة ابتدائية بالعاصمة، يطلب منها بعض الإرهابيين وضع قنبلة بالمدرسة التي تعمل بها، وحين ترفض يطلق أحدهم الرصاص عليها وتلوذ الجماعة بالفرار، لكن الفتاة وبعد معافاتها تتوجه إلى إحدى القرى لتواصل عملها في التدريس، غير أن جحيم الإرهاب يصيب القرية أيضًا"، لتتحدى رشيدة في كل مرة ويلات العنف وتواصل رسالتها في التعليم رغم كل الصعوبات، بالإضافة إلى هذه الأفلام نجد فيلم "**المنارة**" **لبلقاسم حجاج**(2004) الذي يحكي عن صداقة ثلاثة شبان والتحولات التي يعيشونها إبّان العشرية السوداء، كما نجد فيلم "**بركات**"**لجميلة صحراوي**، الذي لاقى انتقادات لاذعة بسبب الرؤى المغايرة، والطرح الجديد الذي تبنته المخرجة لتفسير مسببات العنف في الجزائر، حيث ربطت بين العنف وبين جبهة التحرير الوطني، من خلال شخصية أحد المناضلين السابقين بالجبهة، الذي ينظم إلى الجماعات المسلحة، وقد اعتبر عدد من النقاد بأن الفيلم قدّم نظرة غريبة للمأساة الجزائرية، ذلك أنّه يجرّم مناضلي جيش التحرير الوطني الذين طردوا فرنسا بعد 132 سنة من الاستعمار، ويلقي عليهم تبعة فشل مشروع المجتمع الجديد[1].

وإلى جانب الأفلام التي تعالج قضايا الإرهاب وتبيّن مدى ارتباط السّينمائيين الجزائريين بالواقع في البلاد منتصف التسعينات موجة الأفلام الأمازيغية التي عرفت تطورا ملحوظا من خلال ثلاثة أفلام هامّة: ***La Colline Oubliée*** (1995) لعبد الرحمان بوقرموح، ***Machaho***(1996) لبلقاسم حجاج، وجبل ***بابة La montagne de Baya*** (1997) لعزيز الدّين مدور والتي تشكل نوعًا من المقاومة للخطاب الإسلامي الذي ساد آنذاك[2]، ورغم نجاح هذه الأعمال الثلاثة التي تشكل علامة فارقة في تاريخ السّينما الجزائرية، إلاّ أن السّينما الأمازيغية لم تكن أبدًا جديدة آنذاك، حيث عرف الإنتاج السينمائي أفلامًا أمازيغية، خاصة في الفترة التي تلت المرحلة الكولونيالية من خلال عدد من الأفلام منها: ***Pour la liberté*** (1982) من إخراج جماعي، ***Da Mokrane*** (1983) لـ: **رزقي حراني**، ***Vendeur de neige*** لـ: **عاشور كساي**[3]، وغيرها من الأفلام التي أصبح لها مهرجان خاص بها منذ إقامة أوّل مهرجان للأفلام الناطقة بالأمازيغية بمدينة وهران من 10 إلى 12 سبتمبر 2002.

[1]- شفيقة جوباني، مرجع سبق ذكره ، ص.- ص 138-139

[2]–*Brahimi Denis**, 50ans de cinéma Maghrébin**, Edition Minerve, Paris, 2009, P :29.*

[3] - *Si Elhachemi Assad, **Au Cœur du cinéma a algérien, La bouture amazighe**, Onola, Alger, 2011, P.P24-25.*

4- السينما الجزائرية منذ 2002 إلى يومنا هذا: (سينما الجيل الثالث):

مع بداية القرن الواحدوالعشرين عاشالمجتمع الجزائري مرحلة الانفراج السياسي، والتي تميّزت بتراجع نفوذ الجماعات المسلّحة، وإعادة التوازن الأمني تقريبًا إلى مختلف مناطق البلاد. وقد عرف العالم موازاة هذه الفترة مرحلة جديدة من الصراعات، دشنتها أحداث 11 سبتمبر 2001 وما تلاها من أحداث ألقت بظلالها على العالم بأسره، وكان من الطبيعي جدّاً أن ينعكس هذا المناخ الّذي تسوده حالة الصراع والاتهامات المتبادلة والتكتل الإقليمي على مختلف الانتاجات الثقافية لاسيما السينمائية منها والملاحظ في السّينما الجزائرية أن المخرجين الجزائريين اتجهوا إلى الاهتمام بقضايا الدّاخل التي ارتبطت بعديد الجوانب الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية فيما كان سينمائيو المهجر أكثر انفتاحاً على القضايا العالميّة، التي تجسّد الصّراع الحضاري والإقليمي بين شعوب العالم.

فعلى مستوى سينما الداخل، نلاحظ أن هناك التفاف سينمائي حول المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التي عرفتها الجزائر التي خرجت لتوّها من سنوات حرب أهلية كان لها الأثر البالغ على الجزائريين.

وهنا سعى المخرجون إلى مزيد من المعالجات الدرامية للأحداث الإجرامية التي عرفتها البلاد بسبب موجة العنف السياسي، من أجل الكشف عن أسباب التطرف، وتداعياته على المجتمع، منها على سبيل المثال أفلام: **المحنة** (2007) ويروي قصة شاب عازف للعود مقبل على الحياة تنقلب حياته فجأة حين تغتال مجموعة إرهابية والديه وأخته التي كانت تحضّر لحفل زفافها.

وفيلم "**مـال وطنـي**" (2007) للمحرجة فاطمة بلحاج والذي أنتج في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ويروي قصة "ربيعة"، التي يختطفها الإرهابيون ويقتادونها إلى الجبل حيث يتداولون على اغتصابها، وبعد أن يتم تحريرها من قبل الأمن تجد نفسها منبوذة من طرف الآخرين لاسيما والدها الّذي يرفض عودتها، ويخبر النّاس بأنّها ماتت.

وبعيداً عن مواضيع العنف والإرهاب شكل الواقع الاجتماعي وقضاياه المختلفة مادة دسمة استلهم منها كتاب السيناريو والمخرجين في طرح قضايا حساسة على رأسها قضية الهجرة غير الشرعية عبر القوارب إلى البلدان الأوروبية، في هذا الصدد أخرج مرزاق علواش فيلمه "**حراقة**" (2010) و هو الفيلم الحائز على جائزة النخلة الذهبية في الطبعة العشرين لمهرجان فالنسيا للسينما المتوسطية بإسبانيا[1]، ويتناول الفيلم على مدار الساعة والنّصف تجسيد معاناة عشرة شبان من بينهم امرأة للهروب من الواقع الصعب الذي يعيشونه في بلدهم إلى الضفة الأخرى، التي يحلمون بأن يجدوا فيها حلولاً لمشكلاتهم ومعاناتهم، لكنّهم يفشلون في تحقيق

[1] ***Film Harragas de MerzakAllouache***,*disponible dans le site : www.allocine.fr/fichefilm-142, visité le 20/03/2016 A 16.40*

أمنية العيش في أوروبا بعد أن يغرق بعضهم وتلقي شرطة السواحل الإسبانية القبض على من وصل منهم ثم تعيد ترحيلهم إلى الجزائر.

والملاحظ على سينما الداخل المعاصرة هو رجوع السينمائيين إلى معالجة الأحداث التاريخية، خاصة منها المرتبطة بشخصيات ثورية بعينها، على غرار فيلم أحمد **زبانة** لسعيد ولد خليفة، فيلم **مصطفى بن بولعيد** لأحمد راشدي وغيرهما.

المبحث الثاني: تنظيم القطاع السّينمائي في الجزائر بعد الاستقلال:

اهتمت الحكومة الجزائرية بعد الاستقلال مباشرة بالقطاع السّينمائي، الذي وجدته في وضعية كارثية من عدة نواحي، خاصة وأن البلاد خرجت لتوّها من حرب دامت ثماني سنوات، استنزفت فيها الكثير من الثورات والموارد المالية، ناهيك عن استيلاء فرنسا على أموال الخزينة العمومية قبل مغادرتها البلاد، فالوضع العام الذي ورثته الحكومة الجزائرية عن نظيرتها الفرنسية ميّزه الغياب التام لمعامل ومخابر تحميض الأفلام السّينمائية، والاستوديوهات المختصة في المونتاج والميكساج، كما كانت المعاهد والمدارس المختصة في تكوين السينمائيين والتقنيين للعمل في هذا الميدان منعدمة، يضاف إلى هذا غياب هيئة سينمائية تتولى النهوض بهذا الفن وتطويره و كل ما كان متوفرًا آنذاك هو عدد من القاعات السّينمائية التي تضاربت الأنباء جول عددها، فمنهم من قدرها بـ 196 قاعة، وآخرون تضاربت آرائهم بين 326، 350، 480 قاعة، وأرقام أخرى تبيّن الاختلاف الواضح حول تحديد عددها والذي أرجعه عبد الغاني مغربي إلى الخلط الواضح في تحديد صالات عرض أفلام 35 ملم، وأفلام 16 ملم خاصة وأن بعضها خصّصت للنوعين معًا، وقد أشار هذا الأخير إلى أنّه بعد الاستقلال (بناءًا على إحصائيات دقيقة قام بإجرائها)، كانت الجزائر تضم 330 قاعة عرض لأفلام 35 ملم و100 قاعة لأفلام 16 ملم، و قد وصل عددها سنة 1980 أكثر من 300 قاعة 35 ملم و 70 قاعة 16 ملم ما يدل على الانخفاض المستمر في عدد هذه القاعات منذ الاستقلال[1]، أمّا السّينمائيون الجزائريون فكان عددهم قليل بعد أن استشهد أغلب أعضاء مدرسة السّينما في ميدان القتال.

أمام هذه الوضعية بدأت الحكومة الجزائرية تهتم بالقطاع السّينمائي تدريجيًا، والمقصود هنا أن الدولة أدركت منذ البداية ضرورة و أهميّة تطوير القطاع السّينمائي لكنّها كانت قد أجّلت الاهتمام به مادامت مرتبطة بقضايا اقتصادية شائكة، خلّفتها الحرب، كالبطالة والفقر، وأزمة السّكن، فضلاً عن عائلات الشّهداء وضحايا الحرب من مهجّرين ومنفيين وغيرها، ورغم أن اهتمام السّلطات بهذا القطاع الثقافي كان مؤجّلاً في بداياته، إلاّ أنها خصصت له جانبا من اهتماماتها، من خلال تأسيس عدد من الهياكل التي تسيّره، كان أولها

[1]- *AbdelghaniMegharbi, **Le miroir Apprivoisé**, ED : EnalOpu, GAM, Alger, Bruxelle, 1986, P.P : 13-14.*

المركز السّمعي البصري سنة 1963، والذي كلّف بتصوير أفلام وثائقية وتنشيط السّينما في البلاد، إضافة إلى شركة قصبة فيلم "للمجاهد **ياسف سعدي**"[1]، وهي المؤسسة التي قامت بإنتاج أوّل فيلم جزائري مشترك وهو فيلم معركة الجزائر، وقد فضل سعدي الاتجاه إلى الإنتاج المشترك من خلال مؤسّسته[2].

رغم قلة الاهتمام الذي أبدته الحكومة الجزائرية تجاه القطاع السّينمائي، إلاّ أن الإنتاج كان متواصلاً، من خلال عدد من المخرجين من خرّيجي مدرسة السّينما، ومنهم **حامينة**،**وأحمد راشدي**، في حين كان أول فيلم روائي بعد الاستقلال من إخراج الناشط في صفوف جبهة التّحرير الوطني **جاك شاربي** ***Une si jeune Paix***(1965)، وقد توالت الأفلام بعد ذلك، وهي الأفلام التي أنتجتها مؤسسات حكومية، على غرار المركز الوطني للسّينما الجزائرية الذي أنتج ثلاثة أفلام طويلة ما بين 1965و1966، منها فيلم **جاك شاربي**، وديوان الأحداث الجزائرية (***OAA***) الذي تحوّل مع الوقت إلى مؤسسة إنتاج سينمائية عن طريق مديره "**محمدلخضرحامينة**"، هذا الأخير الذي قام بإخراج فيلمين ما بين 1966–1967، وفيلمين آخرين في سنوات السّبعينات، ومن بين المؤسسات السّينمائية الناشطة في ذات المجال نجد مؤسسة الإذاعة والتلفزيون (***RTA***) الجزائريين التي عملت على إظهار وإبراز عدد من المخرجين الشباب[3].

1- سياسة الدولة في التعامل مع القطاع السّينمائي:

منذ مارس 1962، قرّر عدد من ملاّك القاعات السّينمائية في الجزائر الرّجوع إلى بلدانهم أو المغادرة إلى فرنسا، بعد التوقيع على اتفاقيات وقف القتال، والشروع في استفتاء تقرير المصير، وقد أخذوا –كما فعل العديد م الأوروبيين من المعمّرين– في بيع ممتلكاتهم من أراضي ومزارع، ومساكن ومحلاّت، وقاعات سينما، حيث شكلت هذه العملية فوضى في عملية الشّراء، إذ أخذ بعض الجزائريين يشترون ما تركه الأوروبيون، وفي أحيان كثيرة بأثمان زهيدة وأمام هذه الوضعية، اضطرت الدولة للتدخل من أجل التحكم في العملية، من خلال سن عدد من القوانين، من بينها قانون مارس 1963، والذي نصّ على وضع الدّولة أيديها على بعض الأملاك التي خلّفها الأوربيّون، وذلك من أجل القضاء على الاستغلال والاستيلاء العشوائي عليها من قبل العامة من الناس، فبعد الاستقلال مباشرة اضطر المعمرون إلى بيع الممتلكات التي تحصلوا عليها في الجزائر بأثمان زهيدة تمهيدا لرحيلهم، فكانت هناك فوضى كبيرة ميزت سوق الشراء الذي طال الأراضي الزراعية و المنازل و العقارات و قاعات السينما كذلك[4]، أما التأميم الفعلي فلم يمس قطاع السّينما إلاّ في 25

[1]- صباح ساكر، **صورة المجاهد في السّينما الجزائرية**،مرجع سبق ذكره، ص 57.
[2]-*Roy Armes, **Les Cinémas du Maghreb**, Images Postcoloniales, l'HarmattanParis, 2006 ,P :24.*
[3]*Jbid, P.P :23-24.*
[4]- *Megharbi, OP.cit, P :16.*

أوت 1963[1] فمع هذا التاريخ وضعت قاعات السّينما التي فاق عددها كما أشرنا سابقًا الـ: 400 قاعة بعد الاستقلال تحت سلطة الدّولة التي أسندت تسييرها مباشرة إلى المركز الوطني للسّينما الجزائرية CNC، باستثناء قاعات العرض الخاصة بأفلام من معيار 16 ملم التي لم يمسّها القرار[2]، وقد وضعت كلها سنة 1967 تحت سلطة البلديات وإشرافها، كما أمّمت مؤسسات وشركات الإنتاج الخاصة، بما فيها ***Casbah film*** لصاحبها ياسف سعدي[3].

جدول رقم (1) يبيّن تطوّر الهياكل السّينمائية في الجزائر منذ الاستقلال لغاية 2005[4]:

السّنة	الهياكل السّينمائية
1962	مركز السمعي البصري CAV
1963	الديوان الوطني للأحداث الجزائرية الجارية OAA + مركز التوزيع الشعبي Ciné.Pop
1964	المركز الوطني للسّينما CNC + متحف السّينما الجزائرية + المركز والمعهد الوطني للسّينما
1965	إنشاء مصلحة السّينما التابعة للمحافظة السّياسية للجيش الوطني الشّعبي
1967	إلغاء المعهد الوطني للسّينما
1968	تكوين (إنشاء) مركز التوزيع السّينمائي
1969	احتكار الإنتاج والتوزيع من طرف الديوان الوطني للتّجارة والصّناعة السّينماتوغرافيّة ONCIC
1974	إدماج ديوان الأحداث الجارية
1984	إعادة هيكلة ONCIC بتقسيمه إلى محدتين: المؤسّسة الوطنية للإنتاج السّينماتوغرافي المؤسّسة الوطنية للتوزيع والاستغلال السّينماتوغرافي
1986	إنشاء المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري
1988	إنشاء المركز الجزائري للفن والصناعة السّينمائية
1990	إنشاء مؤسسات السمعي البصري ذات الطّابع الخاص

[1]- شفيقة جوباني، مرجع سبق ذكره، ص 59.
[2]- المرجع السابق، ص 59.
[3]- نفسه، ص 59.
[4] -*Cheurfi Achour, **l'encyclopédie Maghrébine**, Casbah Ed,2007,P 81.*

1998- 1999	حل الوكالة الوطنية للأحداث المصورة والمركز الجزائري للفن والصّناعة السّينمائية
2004- 2005	تحوّل مركز البحوث السّينمائي إلى المركز الوطني للسّينما والسّمعي البصري في 25أوت 2005

و فيما يلي أهم الهياكل السينمائية الجزائرية التي تأسست في الجزائر بعد الاستقلال:

مركز السمعي البصري: *CAV*:

وقد تأسس المركز سنة 1962م، وهو أوّل مركز للإنتاج السمعي البصري في الجزائر بعد الاستقلال، تولى إدارته كل من النّاشطين **رونيه فوتييه** و**أحمدراشدي**، ; قدّم عددًا من الأفلام الوثائقية، وفيلمًا روائيًا واحدًا وهو فيلم "**شعب في مسيرة**" في مارس 1963 ***Peuple en Marche***"[1]، ولم يكن المركز يمتلك إمكانات ضخمة ولذلك فقد اقتصر عمله على إنتاج الأفلام ذات المعيار 16 ملم، غير أنّه أشرف بالمقابل على نوادي السّينما الشعبية ***Ciné-Pop*** التي أوكلت مهمّة إدارتها إلى **رونيه فوتييه**.

وقد حاول القائمون عليه إيصال الأفلام إلى القرى والأرياف خلفًا لاستراتيجية النّوادي السّينمائية التي عرفتها الجزائر خلال فترة الاستعمار، لكن السّينما الشعبية لم تعمّر طويلاً بسبب نقص الإمكانات الماديّة من جهة، وبسبب تخوّف السّلطة ذاتها من النّشاط اليساري، حيث تمّ إغلاق المركز سنة واحدة بعد تأسيسه أي سنة 1964.

الدّيوان الوطني للأحداث الجزائريّة:*OAA:L'office National des Actualités Algérienne*:

و تتمثل مهمّته الأساسية في إنتاج وتوزيع الجرائد المصوّرة المتعلقة بالأحداث الجارية، تأسس الديوان مباشرة بعد الاستقلال في 09 من شهر جانفي سنة 1963 للوقوف في وجه الإعلام الدعائي الذي كانت تبثه القنوات والوسائل الإعلامية الفرنسية، وبذلك فقد أوكلت له مهمّة تسجيل الوقائع والأحداث السّياسية والاجتماعية والثقافية في البلاد، فضلاً عن إنتاج البرامج التّربوية، والوقوف في وجه الدعاية الفرنسية ومسؤولية إدارة هذا الديوان تقع مباشرة تحت وصاية وزارة الإعلام آنذاك[2].

وقد أشرف الدّيوان على إنتاج عدد من الأشرطة وجلبت الأفلام القصيرة التي صورها ما بين عامي 1963-1964 جمهورًا غفيرًا، حيث كان الجمهور العاصمي وفيًّا لما ينتجه هذا الدّيوان[3]، أمّا الطابع الأساسي للأفلام المنتجة فميّزه الاهتمام بمجالات عديدة كالتّنمية الاجتماعية والاقتصادية والصحية والبشرية

[1]- *Armes Roy, **African filmmaking**, Indiana UniversityPress, Bloomington, 2006, P :38.*
[2]- *Decret n 63-15,le 9 Janvier 1963 portant **la création et l'organisation d'une office des actualités Algériennes**.*
[3]-*Lotfi Mahrezi,**Cinéma Algérien, Institutions,Imaginaire,Idéologie**,SNED,Alger,1980 P : 77*

تماشيًا مع سياسة الدّولة في بناء المجتمع الجديد، ومع تزايد النجاحات التي حقّقها هذا الديوان سواء من ناحية كمية الإنتاج أو من حيث الإقبال الجماهيري اللاّفت لأفلامه التي أنتجها،عمد مديره **محمّد لخضر حامينة** إلى إنتاج أفلام نوعية بإخراجه لفيلم **زمن الصّورة** "***Tempsd'une image***" سنة 1964 ، مدّته 26د، وقد عالج فيه موضوع الصراع بين الجبهة والجيش الفرنسي، وقد كان هذا الفيلم أوّل فيلم خيالي **لحامينة** الذي أخرج بعده بسنة فيلم "**ريح الأوراس**"[1]، ومنذ ذلك الحين توالى إنتاج الدّيوان للأفلام السّينمائية خاصة للمخرج حامينة منها: **أسوار الطّين** (1971)،**وعد جويلية، ديسمبر** (1972)، **ريح الأوراس، حسن طيروا** وغيرها.

وقد تعرّض الدّيوان بعدها إلى انتقادات لاذعة بسبب تحويله إلى مؤسسة خاصة بالإنتاج السّينمائي للأفلام الرّوائية المطولة على حساب المهمّة الأساسية التي أنشئ من أجلها وهي الجرائد المصوّرة، إذ تشير الإحصائيات إلى أنّه أنتج فقط 24 نشرة إخبارية من أصل 52 نشرة كانت مبرمجة[2].

ونظرًا لهذا التّحول والتداخل الذي حصل في مهام ديوان الأحداث الجارية، والديوان الوطني للتجارة والصناعة السّينماتوغرافية، تمّ حل ديوان الأحداث ***OAA*** سنة 1974، ونقلت أملاكه إلى الدّيوان الوطني للتّجارة والصّناعة السّينماتوغرافية التي صرّح مديرها آنذاك بأن الدمج المؤسّستين من شأنه أن يسمح بالتخطيط الجيّد في ميدان الإنتاج والتّجهيز[3].

المركز الوطني للسّينما الجزائرية: *(1964-1967): Centre National du Cinéma Algérien* *(CNCA)*:

في 08 جوان 1964، قررت الحكومة الجزائرية إنشاء المركز الوطني للسينما، والذي أوكلت له مهمّة التّنظيم العام للسّينما، وهو مؤسسة عمومية ذات طابع تجاري وصناعي، تخضع مباشرة لإشراف وزارة الإعلام آنذاك، وقد تأسس هذا المركز بعد إلحاح السّينمائيين من أجل جمع الوسائل البشرية والمادية في هيئة واحدة، وقد سار المركز على منهج المركز الفرنسي للسّينما، مع إضافة الجانب التّجاري والصّناعي، كما كان يتمتّع بعدد من الصلاحيات منها منح التّصريحات لممارسة العمل السّينمائي، إعطاء رخص التّصوير وتأشيرات العرض، ومتابعة التجاوزات التي تمسّ القطاع، كما أن المركز كان يتابع ثلاثة أرباع الإنتاج السّينمائي وتجارة الأفلام الجزائرية والأجنبية[4].

[1]- *Achour Cheurfi, **Dictionnaire du cinéma Algériens**, OP.cit, P :595.*

[2]- شفيقة جوباني، مرجع سبق ذكره، ص 63.

[3]-*Lotfi Mahrezi, Op.cit, P : 81.*

[4]- شفيقة جوباني، مرجع سبق ذكره، ص 63.

أمّا على مستوى التكوين، فقد أسس المعهد الوطني للسّينما الذي تخرج منه عدد من السّينمائيين قبل أن يتم إيقافه سنة 1967 لأسباب مجهولة[1]، و في المجال الثقافي ظل المركز يشرف على القوافل السّينمائية في المدن والأرياف، فضلاً على إثراء السّينماتيك.

غير أن قلة الإمكانات المادية وثقل الجهاز الإداري وغياب مواد قانونية واضحة لتنظيم القطاع، إضافة إلى الخلافات من مسيريه والسلوكات البيروقراطية، أدت في الأخير إلى حل المركز، وفتح تحقيق لمعرفة أسباب فشله التي أرجعها المختصون إلى المسيّرين ذاتهم[2] ، رغم أن هناك عدد من الأسباب الأخرى التي يمكن إدراجها في هذا المجال، منها سيطرة الدولة المطلقة على القطاع السّينمائي، وفرضها لرقابة صارمة على إنتاجاته، ثم دمج كل الهيئات السّينمائية في مؤسسة واحدة وهي المركز وهو ما زاد في حجم المسؤولية وثقلها ما أدى في الأخير إلى فشله في إدارة مهامه.

وقد أنتج المركز طوال مدّة عمله ثلاثة أفلام فقط وهي: "**سلم حديث العهد**" لـ: **جاكشاربي**، والذي تم إنتاجه سنة 1964 وهو أول فيلم روائي طويل ينتج بعد الاستقلال، ويتحدث عن قضية الأطفال اليتامى (أبناء الشّهداء) الذين خلفتهم أحداث الحرب، والذين تتولى الدولة مهمّة إنشاء مراكز لحمايتهم وتعليمهم وإدماجهم في المجتمع[3]، وقد نال الفيلم جائزة مهرجان السّينما الفتية بموسكو سنة 1965، كما أنتج المركز فيلمي: **فجر المعذبين لأحمد راشدي**، وفيلم "**اللّيل يخاف الشّمس**" **لأحمد بديع** سنة 1966، ليتم حلّه نهائيًا سنة 1967.

المركز الجزائري للسّينما: *Centre National du Cinéma (CNC):*

جاء تأسيس المركز على أنقاض المركز الوطني للسّينما، وقد تم تأسيسه بموجب قرار رقم 50-67، في 17 مارس 1967 وهو مؤسسة عمومية إدارية ذات استقلالية مالية، وتشرف عليه وزارة الإعلام، له مجموعة من المهام، تتمثل أساسًا في منح البطاقات المهنية ومنح أو سحب رخص العمل من أي هيئة سينمائية، كما أوكلت له مهمّة تسيير قاعات العرض وبث الأفلام الخاصّة بمتحف السّينما، أمّا الموافقة أو الرّفض بخصوص مسألة منح التسريح لتصوير الأفلام، فلا يدخل ضمن صلاحيات المركز الجزائري للسّينما بل من اختصاص الهيئة الوصية.

وابتداءً من شهر نوفمبر 1968 تضاعف تدخّل الحكومة في أعمال المركز، ما قلص من صلاحيّاته التّي اقتصرت في الأخير على الإشراف على متحف السّينما.

[1]- المرجع السابق، ص 63.

[2]-*Lotfi Mahrezi, Op.cit, P :84*

[3] - *Cheurfi Achour, **Dictionnaire du cinéma Algérien**, Op – cit, p 615.*

الديوان الوطني للتّجارة والصّناعة السّينمائية: (1967-1984): ***L'office Nationale pour le commerce et l'industrie Cinématographique(ONCIC):***

تأسس هذا الديوان هو الآخر على أنقاض المركز الوطني للسّينما الجزائرية، بموجب القرار رقم 52-67 المؤرخ في 17 مارس 1967، الذي تم تعديله وتكملته بقرار رقم 68-612 المؤرخ في 15 نوفمبر 1968، ليعدّل من جديد بقرار رقم 34-69 المؤرخ في 22 ماي 1969، الذي منح للهيئة السلطة المطلقة في الاستيراد والتوزيع، ليأتي قرار 15 ماي 1970، الذي حدّد الفاتح من جوان 1970 كتاريخ لفرض سيطرة هذا الديوان على مجال الإنتاج المشترك[1]، وقد تعاقب على إدارته أربعة مدراء هم: **أحمد رشدي، محمّد لغواطي، دمبري، واسماعيل آيت سي سالمي.**

المركز الوطني للسمعي البصري والسّينما : ***L'audiovisuel Centre National de Cinéma et de((CNCA)***

تأسس هذا المركز في 25 أوت 2004، في محاولة للنهوض بالقطاع السّينمائي في الجزائر وتطوير قاعات العرض، وذلك تحت وصاية وزارة الثقافة مباشرة، وقد أسندت إليه مجموعة من المهام :

- دراسة كل الملفات المتعلقة بالنشاطات السينمائية تحت وصاية الوزارة (وزارة الثقافة).
- مراقبة النشاطات السّينمائية بعضّ النظر عن أنواع الأفلام.
- تنظيم العمل في القطاع السّينمائي والحرص على وضع تشريعات تضمن سهولة تسيير القطاع.
- اقتراح المعايير المناسبة لتنظيم النشاطات المتعلقة بالعمل السّينمائي.
- اقتراح معايير وشروط وميكانزمات الدعم للقطاع السّينمائي.
- نشر الثقافة السّينمائية في الأوساط التربوية والمدرسية.

الوكالة الوطنية للإشعاع الثقافي : ***Agence Algérienne pour le rayonnement culturel(AARC)***

تأسست الوكالة سنة 2005، تحت الوصاية المباشرة لوزارة الثقافة، لتتحول سنة 2008 إلى مؤسسة قائمة بذاتها، مهمتها السّهر على تطوير الإنتاج السّينمائي الجزائري وتوزيعه في الخارج للتعريف به، فضلاً عن تعريف الجزائريين بالأفلام السّينمائية العالمية، وذلك عن طريق المشاركة في مختلف التظاهرات الخاصة بذلك (مهرجانات، أيام سينمائية، دورات...)، وعقد اتفاقيات عمل مع عدد من المؤسسات المحلية والعالمية على غرار السّينماتيك، المركز الوطني للسّينما والسمعي البصري، مؤسسات الإنتاج الخاصة، والعاملين في

[1]- شفيقة جوباني، مرجع سبق ذكره ، ص 65.

مجال الفن السّابع، كل هذا بالتّنسيق مع وزارة الثّقافة، وعن طريق مديريّة تطوير وترقية الفنون ***DDPA*** وصندوق تنمية الفن السابع ***FDATIC*** [1].

بدأت الوكالة منذ سنة 2012 بتنظيم الأيام السّينمائية للفيلم المتوسطي، وهي تظاهرة تُعنى بأحداث الأفلام السّينمائية لدول المتوسّط، كما شاركت في الطبعة 68 لمهرجان كان الدّولي، حيث خصّص لها جناح خاص في القرية الدّولية قصد التّعريف بالّسينما الجزائريّة وتشجيع المخرجين الجدد، فضلاً عن مشاركة الوكالة وتنظيمها لعدد من التظاهرات في مجال السّينما دائمًا، على غرار أسبوع الفيلم الجزائري بعمّان، وأسبوع الفيلم الأردني بالجزائر، وقد كانت آخر التظاهرات التي نظّمتها الوكالة تتعلق بتظاهرتي: سينما المدينة، وسينما الشّاطئ اللّتان تهدفان إلى تقديم سينما على الهواء الطلق للمشاهد الجزائري في عدد الولايات، وذلك في الفترة الممتدّة من 22جويلية إلى 06 سبتمبر 2015 [2].

وبحلول سنة 2013، كانت الوكالة الوطنية للإشعاع الثّقافي قد ساهمت في دعم 78 فيلمًا، منها 42 فيلمًا طويلاً، 06 أفلام قصيرة، و30 وثائقيًا[3]، وقد قام الصندوق دعم الفن السابع بدعم عدد من الأفلام في الفترة الممتدة ما بين (2007–2012)، إذ تشير الأرقام التي أفصحت عنها وزارة الثقافة إلى أنّه خلال الفترة الممتدة ما بين (2007–2012)، استفادت عدد من الأفلام من تمويل قدره 751.5مليون دينار جزائري، خصّصت كمنح لدعم إنتاج الأفلام وتعتبر سنة 2009 الأكثر ارتفاعًا من حيث تكلفة الدّعم، إذ نذكر على سبيل المثال أنّ فيلم خارج عن القانون قد استفاد من دعم قيمته 50.000.000 DZD، وهو نفس الدعم الذّي استفاد منه فيلم الرّجل الأوّل، فيما استفاد فيلم "**عطور الجزائر**" من نصف المبلغ المذكور[4].

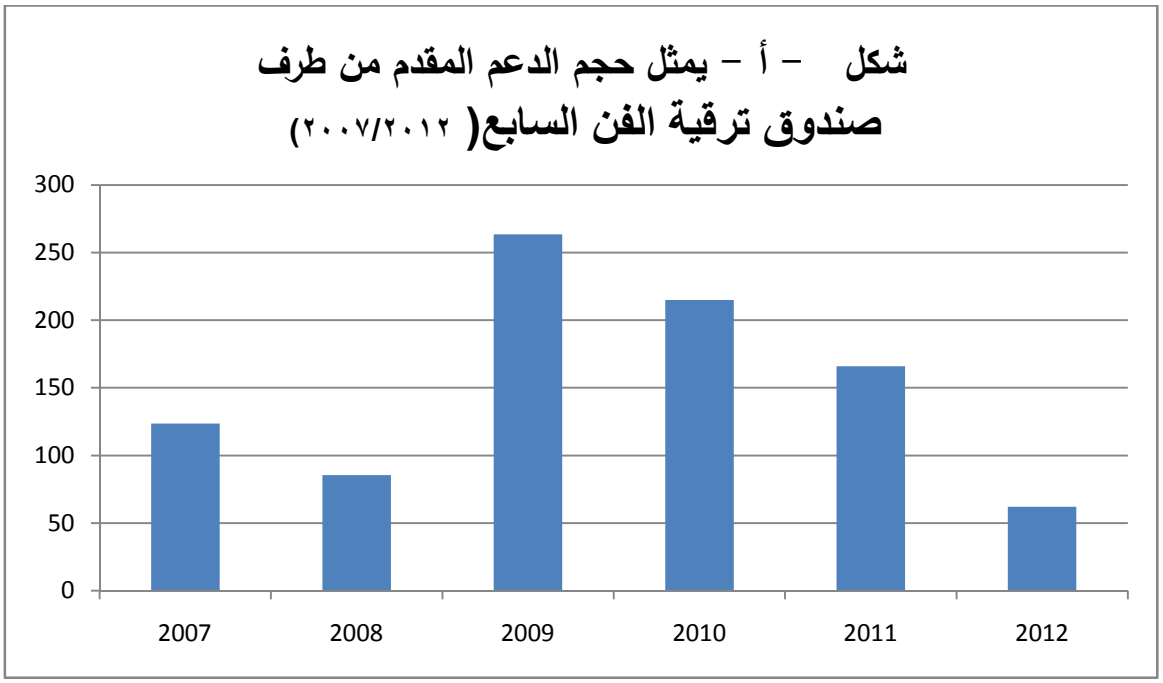
وقد تنوعّت الأفلام التّي قام الصندوق بدعمها في الفترة المذكورة ما بين أفلام قصيرة، وأفلام روائية طويلة، وأخرى وثائقية، والجدول الموالي يوضح هذا :

[1]- للمزيد أنظر موقع الوكالة على الانترنيت: ***http:\\www.aarcalgerie.org\fr***

[2]- للمزيد أنظر موقع الوكالة :***http:\\www.aarcalgerie.org\fr***

[3]-*Saher Ali, OP.cit, P : 88.*

[4]-Ibid, P : 82



جدول رقم (2) يوضح طبيعة الأفلام المدعومة من قبل صندوق ترقية الفن السابع (2007-2012)

السّنة	أفلام روائية	فيلم وثائقي	أفلام قصيرة	إنتاج مشترك	المجموع
2007	09	03	01	04	17
2008	02	03	03	04	12
2009	03	09	03	04	19
2010	04	04	05	03	16
2011	09	02	00	05	16
2012	06	00	01	02	09
2013	04	00	02	03	09
المجموع	37	21	15	25	98

نلاحظ من خلال الجدول السّابق أنّ الصندوق قام بتمويل 98 فيلمًا في الفترة ما بين (2007-2013)، توزّعت ما بين أفلام روائية طويلة، وأفلام قصيرة وأفلام وثائقية، وقد اعتبرت سنة 2009 السنة الأكثر من حيث الإنتاج والتكلفة على حدّ سواء، وكما سبق وأن أشرنا، فإنّ فيلم "**خارج عن القانون**" واحد من الأفلام

التّي موّل إنتاجها خلال هذه السنة وهو ما مكّن الجزائر من دخول مهرجان كان الدّولي، والمنافسة على السعفة الذّهبية، بفضل هذا الفيلم، ما يبرّر إيجابية الدّعم المالي الذي تقدّمه هذه المؤسّسات للأفلام.

من جهة أخرى نلاحظ أنّ حجم الدّعم قد انخفض إلى مستويات متدنّية خلال سنة 2012و2013 بمعدّل 09 أفلام في كل سنة مقارنة بالسنوات الأخرى.

وفيما يلي معلومات تفصيلية عن الأفلام التي دعّمها الصندوق في كل سنة[1]:

جدول رقم(3) يمثل المعلومات التفصيلية عن الأفلام التي دعمها صندوق ترقية الفن السابع

عنوان الفيلم	المنتج	المخرج	النوع	مبلغ الدعم
دم الذئاب	***Mycène Production***	**سي فوضيل عمار**	**روائي طويل**	**10.000.000 دج**
ذكرى	***Mediatic***	**محمّد حويزق**	**روائي طويل**	**4000.000 دج**
لوبيا حمراء	***Allers Retours films***	**الطيب شريف صديق**	**روائي طويل**	**10.000.000 دج**
الواد الواد	***Thala film***	**عبد النّور زهزاه**	**روائي طويل**	**5.000.000 دج**
حرب التحرير في منطقة الساورة 56/54	***Pcom***	**العربي لكحل**	**روائي من النوع الوثائقي**	**8.000.000 دج**
بوعياض آغا محمود	***Eurl M'RahPAi***	**مراح عبد اللطيف**	**روائي / وثائقي**	**2.000.000 دج**
البقاء في الجزائر	***SNC/MD CiNé***	***G.Schwarz + Philipe Baron***	**وثائقي**	**5.000.000 دج**
Thili La belle et le Djinn	***Daawacom***	**ناريمان بن عمّار**	**DA**	**15.000.000 دج**
واش راني ندير	***Amine intaj***	**لمين مرباح**	**فيلم قصير**	**دج**

2- الجدل القائم حول سياسة الدعم:

يشيع مبدأ دعم الدول للمشاريع والأفلام السينمائية على المستوى العالمي، وحتى على مستوى الدول التي تتمتع بصناعات سينمائية متطورة وضخمة تساهم بشكل كبير في الدخل القومي للبلاد، وهناك أشكال

[1]- الأرقام الواردة مستقاة من **تقرير الأوروماد عن القطاع السمعي البصري في المغرب العربي**لسنة 2012 للمزيد أنظر:http://www.euromedaudiovisuel.net، تاريخ الزيارة 2015/04/22، 12.30.

عديدة تقوم بها الحكومات في سبيل تحقيق هذا الدعم وتجسيده على أرض الواقع، فإلى جانب الدعم المادي المباشر وغير المباشر تعتمد الحكومات على مساعدة المنتجين على وضع استراتيجيات لتمويل مشاريعهم، الحوافز الجبائية، الاستثمار وحشد التمويل والمرافقة اللوجيستية، بالإضافة إلى البحث عن أسواق إضافية، وتسهيل تنقل المخرجين وأعمالهم السينمائية، ناهيك عن توفير بيئة تشريعية ملائمة للعمل في هذا المجال[1].

لكنّ سياسة الدعم المالي التي أنتجتها الدولة الجزائرية من السنوات الأولى لتأسيس الهياكل المنظمة للقطاع بالدعم أن استراتيجيات الدولة أثبتت فشلها على مرّ سنوات.

وفي هذا الصدد يؤكد المخرج والمنتج **بشير درايس** على هامش الندوة التي نظمتها جريدة الخبر حول السياسة السينماتوغرافية في الجزائر إلى أن غالبية الأفلام التي يتم إنتاجها وتمويلها لا تلاقي النجاح المطلوب، لاسيما تلك التي تندرج في إطار التظاهرات السينمائية المختلفة، مثل سنة الجزائر في فرنسا 2003، والجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، وهو يستثني القلة القليلة من الأفلام التي لاقت نجاحًا ظرفيًا، زال بزوال المناسبة ذاتها[2].

يذكر في هذا الصدد أنه في السنوات الأخيرة اتجهت الحكومة من خلال المؤسسات السينمائية والسمعية البصرية إلى تمويل مشاريع الأفلام في إطار التظاهرات الكبرى على غرار الذكرى الخمسون للاستقلال، والمناسبتين سالفتي الذكر(سنة الجزائر في فرنسا، و الجزائر عاصمة الثقافة العربية) و ذلك من خلال لجنة القراءة التابعة لصندوق دعم الفن السابع و التي تضع عددا من الشروط للاستفادة من دعم الدولة للأفلام حيث تخضع الاستفادة من إعانة عمومية لإنتاج عمل سينمائي للشروط الآتية:

–تأسيس المنتجين في شكل شركة خاضعة للقانون الجزائري طبقا للتنظيم المعمول به،

– مطابقة أحكام القانون رقم 03 – 11 المؤرّخ في 17 فيفري 2011.

– للترشح من أجل الحصول على إعانة من الصندوق يجب على المنتج إيداع لدى الوزارة المكلفة بالثقافة ثلاثة (3) أشهر على الأقل قبل التاريخ المقرر للشروع في التقاط الصور، ملفا يتكون، على الخصوص من الوثائق الآتية في إحدى عشرة (11) نسخة:

– طلب الإعانة يبين ما يأتي:

– العنوان المؤقت للفيلم،

[1]- محمد علال، المخرج والمنتج أحمد راشدي للخبر **"أدعوا إلى إنشاء الجمعات السينمائية"** جريدة الخبر عبر موقعها الالكتروني: www.alkhabar.com: \\http تاريخ الزيارة : 20.09.2015 13:40سا.

[2]- كهينة شلي، مسعودة بوطلعة، **استراتيجية عقيمة، والفن السابع تحت رحمة المناسبتية**، جريدة الخبر، من موقعها على الانترنت: www.alkhabar.com تاريخ الزيارة 23.09.2015 11:00 سا.

– الشروط التقنية المقررة لإنجازه،

– مخطط العمل يحدد التصوير في الأستوديو والتصوير الخارجي،

– اسم الأستوديو و المخبر المزمع استعمالهما في حالة ما إذا كان المشروع مقررا على دعائم فيلم،

– أماكن التصوير الخارجي والمشاهد في ديكورات طبيعية،

– التاريخ المقرر لبداية ونهاية التصوير،

– تاريخ تسليم النسخة الأولية،

– المخرج المزمع اللجوء إليه،

– المناصب التقنية الأساسية،

–الممثلين الرئيسين المعتمد عليهم (3 على الأقل)

– السيناريو ويكون حواره مكتوبا باللغة الوطنية.

– يلتزم المنتج في حالة ما إذا كان السيناريو مقتبسا من عمل محمي، بتقديم الموافقة المكتوبة للمؤلف و /أو لذوي الحقوق . وفي حالة ما إذا كان العمل منشورا يلتزم المنتج بتقديم موافقة الناشر.

– الملخص.

– رسالة الرغبة.

– بيان تقديري شامل للمصاريف يقدم في شكل فصول.

– مخطط تمويل مصحوب بجميع الإثباتات المفيدة، من بينها وثيقة تثبت حقيقة المساهمة التي يقدمها المنتج وعند الحاجة الوثائق التي تشهد على حقيقة إسهامات المنتجين المشتركين الأجانب في ميزانية الفيلم.

– عقد أو عقود التنازل عن حقوق المؤلف و المخرج.

– القائمة الاسمية للتقنيين والممثلين الرئيسيين المعتمد عليهم مع منح الأولوية للتقنيين الجزائري في المناصب الرئيسية (مدير الانتاج ومساعد مخرج أول ومدير التصوير ومهندس الصوت والسكريبت ...)

– قائمة الأدوار ومناصب العمل المزمع اللجوء فيها إلى خدمات مشتركين أجانب.

– تصريح شرفي يوقعه المنتج يشهد أن شركته في وضعية قانونية تجاه التقني و الممثلين وجميع الأشخاص الطبيعيين و المعنويين الذين ساهموا في إنتاج أفلامه السابقة.

– القانون الأساسي للشركة المنتجة.

– شهادة تسلمها إدارة الضرائب تثبت أن الوضعية الضريبية لشركة الإنتاج قانونية.

– التزام مكتوب من شركة الإنتاج يذكر في الجينيريك بالصيغة الآتية : "استفاد هذا الفيلم من إعانة صندوق تنمية الفن السينمائي وتقنياته وصناعته لفائدة الإنتاج السينمائي الوطني"

– قرص فيديو رقمي لآخر فيلم أو الفيلم ما قبل الأخير لمخرج المشروع المرشح للإعانة إلا إذا تعلق الأمر بعمل أول.

جدول رقم (4) يوضح الافلام التي استفادت من الدعم في إطار سنة الجزائر بفرنسا (2003-2004)

المخرج	الفيلم
بلقاسم حجاج	***ريح النسيان***
عزيز تيبوش	***Les suspects***
يوسف بوشوشي	***La voisine***
محمد زموري	***Beur et Margarine***
Jean ReireLiedre	***Reve algérien***
مرزاق علواش	***Bab El wed***
جيلالي عيساوي	***Guerbouchéne***
مصطفى منقوشي	***Paiement en nature***
محمد أرام	***Hameau des femmes***

3- سياسة الإنتاج المشترك في الجزائر:

تعتبر الجزائر كغيرها من بلدان جنوب المتوسط من الدول التي يسعى مخرجوها والقائمون عليها للتنافس من أجل افتكاك رؤوس الأموال والحصول على الدعم والمساعدات المالية الأوروبية خاصة منها الفرنسية، في إطار ما يسمى بالإنتاج المشترك، وهو الإنتاج الذي تشترك فيه مؤسسات البلدان الموقعة على الاتفاقيات الثنائية أو الاتفاقيات الجماعية في تمويل الفيلم وتتقاسم من خلاله تبعات هذا التشارك[1]، من عائدات ومشاركات في مهرجانات دولية وغيرها.

وقد تم اللّجوء إلى الإنتاج المشترك في الجزائر منذ السّنوات الأولى للاستقلال من خلال شركة الإنتاج الخاصة ***Casbah film***التي أسسها المجاهد **ياسف سعدي** بغية المساهمة في إنتاج فيلم "**معركةالجزائر**"، الذي كان في بدايته مشروعاً حاول **بونتيكورفو** تجسيده بعنوان ***Para***، لكن بعد أخذ وردّ استطاع سعدي إقناع

[1] - *AmouarTabelsi, **le cinéma tunisien est-il européen**, Congrès de L'AISLF, Istanbul, Juillet, 2008, P-P : 3-7.*

المخرج الإيطالي وكاتب السّيناريو **فرانكو سوليناس** من أجل العدول عن فكرة فيلم ***Para***، والإنتاج المشترك لفيلم "**معركة الجزائر**" بواسطة شركتي الإنتاج ***Casbah film*** من الجانب الجزائري وشركة ***Igor film*** من الجانب الايطالي[1].

وقد قدمت شركة ياسف سعدي ***Casbah film*** العديد من الأفلام لاسيما منها تلك الأفلام ذات الإنتاج المشترك، منها على سبيل المثال فيلم الغريب: ***L'étranger*** (***1968***) بالشراكة مؤسسة ***Dino DeLorantis***، من إخراج الإيطالي ***Luchiano Visconti***، عن رواية للكاتب ألبير كامو*.

بعد حلّ شركة ***CasbahFilm***، ووضع الدولة يدها على مؤسسات الإنتاج السمعي البصري في الجزائر، واتجه الديوان الوطني للصناعة والتجارة السينمائية إلى إنتاج المزيد من الأفلام المشتركة منها فيلم "Z"، بالاشتراك مع مؤسسة ريغان فيلم (فرنسا) سنة ***1968***، للمخرج الفرنسي **كوستا غافراس** وهو الحائز الوحيد على أوسكار فئة الأفلام الأجنبية في لوس أنجلس سنة ***1970***، كما حصل على جائزة التحكيم الخاصّة في مهرجان كان الدّولي.

وفي إطار الإنتاج المشترك العربي، أنتج الديوان فيلم **سنعود** للمخرج محمد سليم رياض (***972***) بالشراكة مع منظمة التحرير الفلسطينية، وفيلم "**العصفور**" الذي أخرجه المصري يوسف شاهين بالشراكة مع مصر[2].

ولم يتوقف الإنتاج الجزائري المشترك في الجزائر عند هذا الحد، بل هناك لغاية اليوم سعي لإيجاد المزيد من الدّعم ورؤوس الأموال لهذا القطاع الحسّاس، ويشير تقرير الأوروميد للسمعي البصري لسنة **2012** إلى أنه ما بين سنوات **2011/2006** تم إنتاج **23** فيلماً جزائرياً مشتركاً، أغلبها من إنتاج جزائري فرنسي والجدول التّالي يوضّح ذلك:

جدول رقم (5) يمثّل عدد الأفلام المشتركة منذ سنة 2006-2011 إضافة إلى ما بعد الإنتاج.

نوع الفيلم / السنوات	روائي	وثائقي	المجموع
2006	05	0	05
2007	02	01	03
2008	04	00	04
2009	03	02	05

[1] - *Nadia Elkanz, **Op.Cit**, P-P : 100-101.*

* **لوسيانوفيسكونتي**: وهو من أهم رواد الواقعية في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية، ولد من عائلة غنية، وكان مولعاً بالمسرح والأوبيرات، عمل في بداية مشواره كمساعد مخرج ومصمّماً للأزياء الفيلمية قبل أن يعود إلى إيطاليا في سنة 1940 لنجاز عدد من الأفلام، منها فيلم *Ossessione* (1942) ثم فيلم *La terra Terna* (1974)، *Rocco and hisBrothers* (1960).

[2] - شفيقة جوباني، مرجع سبق ذكره، ص-ص: 161-163.

2010	02	00	02
2011	01	00	01
ما بعد الانتاج	**01**	**02**	**03**
المجموع	**18**	**05**	**23**

المصدر: تقرير الأوروميد لسنة 2012.

قائمة الأفلام ذات الإنتاج المشترك مع الجزائر حسب السنوات:

2006:

- بركات (فيلم روائي للمخرجة جميلة صحراوي).
- زبدة بيضاء حمراء (فيلم روائي لمحمّد زموري).
- أيام المجد (فيلم روائي لرشيد بوشارب).
- روما ولا أنتوما (فيلم روائي لطارق تقية).
- أحياء (إخراج سعيد ولد خليفة: فيلم روائي).

2007:

- الجزائر قصص لا تروى (فيلم وثائقي للمخرج جون بيار ليدو).
- بالوما العذبة (Délice Paloma) فيلم روائي لنذير مقناش.
- مورتيري إخراج عكاشة تويتة (روائي).

2008:

- داخل البلاد (فيلم روائي إخراج طارق تقية).
- مسخرة (Mascarades) فيلم روائي من إخراج إلياس سالم.

2009:

- أسرار مدفونة (فيلم روائي للمخرجة رجاء العماري)
- حراقة (فيلم روائي للمخرج مرزاق علواش).
- الصين مازالت بعيدة (فيلم روائي للمخرج مالك بن إسماعيل).
- الرحلة إلى الجزائر (فيلم روائي للمخرج عبد الكريم بهلول).

– غير محظوظ (فيلم وثائقي للمخرجة زهرة زمون)[1].

على أرض الواقع اليوم تشترك الجزائر مع دول كندا وإيطاليا وفرنسا في مجال الإنتاج المشترك عن طريق اتفاقيات وقعت بين الجزائر وكل واحدة من هذه البلدان على حدى، ففي سنة **2007** وقعت وزارة الثقافة مع المركز الوطني للسينما الفرنسية اتفاقية في **04** ديسمبر **2007**، جاء فيه أساساً أنّ كلّ إنتاج سينمائي مشترك بين البلدين تتم الموافقة على تمويله ، يعتبر فيلماً وطنياً لكلا البلدين[2]، ويشير مفهوم الفيلم الوطني إلى ذلك الفيلم الذي يرتبط بقضايا وهموم الوطن واهتماماته ومشكلاته، وقد كان الكثيرون يشترطون التمويل الوطني، سواء كان مصدر المال مؤسسات القطاع العام أم مؤسسات القطاع الخاص المعنية بالأمر، وذلك في إطار التعبير الجماعي عن اهتمامات المجتمعات العربية وهو مطلب رئيسي نادى به اتحاد السينمائيين العرب، واتحاد السينمائيين المحليين العرب، خاصة في ظل المشكلات التي كان يتخبط فيها الوطن العربي في مجال تمويل قطاع السّينما، لكن نتيجة المحصلة في الأخير هي تشرذم هذه الاتحادات ولجوء المخرجين في كل بلد عربي في ظلّ انعدام مصادر التّمويل إلى البحث عن رؤوس الأموال الأجنبيّة لتقديم أعمالهم[3].

وهكذا فإنّ لجوء المخرجين الجزائريين إلى البحث عن مصادر لتمويل مشاريع أفلامهم، وإنتاجها كان سببه الرّئيسي غياب التّمويل اللاّزم الّذي يفترض توفّره في الدّاخل من أجل تمويل هذه المشاريع، في هذا الإطار تعتبر فرنسا أكثر دولة مساهمة في تمويل أفلام المخرجين الجزائريين في إطار الدعم الذي تقدّمه لدول جنوب المتوسّط عموماً، وذلك ضمن مشروعها الرّامي إلى التّصدّي للسّيطرة الأمريكية على الأسواق العالميّة في مجال توزيع الأفلام واستهلاكها[4]، لكنّ هذا الأمر لا ينفي وجود اتّفاقيات تعاون عقدتها وزارة الثّقافة الجزائرية مع دول أوروبيّة غير فرنسا على غرار إيطاليا وكندا، إضافة إلى اتفاقية الإنتاج السّينمائي المشترك بين دول اتّحاد المغرب العربي الّتي أبرمت في تونس بتاريخ **1994/04/2**، بالإضافة إلى عدد من الاتّفاقيّات الأخرى.

المبحث الثالث: قضايا أساسية في السينما الجزائرية:

عاشت السينما الجزائرية منذ تأسيسها مجموعة من التحولات المواكبة لتطور الأحداث والسياقات الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية، و يمكن ذكر أهمها على النحو التالي:

---

[1]- لوكاس روزان، **تعداد وتحليل الانتاجات المشتركة من الأفلام والأعمال السمعية – البصرية في منطقة جنوب المتوسط (2006-2011)**،تقرير مركز الأورومید السمعي-البصري.، متاح على الرابط: http://www.euromedaudiovisuel.net، تاريخ الزيارة 2015/04/22، 14.30.

[2]- *Accord Cadre de coproduction et de cooperation cinématographique entre Le gouvernement de la république française et le gouvernement de la république Algérienne démocratique et populaire2007.*

[3]- عدنان مدانات.

[4] - *Aida Ouarhani, **Pour une nouvelle culture cinématographique nationale ,** dans **Socio-anthropologie de l'image au Maghreb,** Institut de recherche sur le Maghreb contemporain,Tunis2010 , P-P : 253-254.*

1- السينما الثورية:

و تبرز الحاجة إلى السينما في التعبير عن القضايا و الوقائع و الأحداث خاصة في فترات الحرب، عندما تصبح الدعاية سلاحا ناجعا لتحقيق طموحات المستعمرين و المستعمرين على حد سواء، حيث يبين لنا تاريخ السينما في العالم كيف وظفت الأفلام توظيفا مكثفا لمناقشة قضايا الحروب و تبرير العدوان التي تقوم به القوى الاستعمارية الكبرى ضد الشعوب المستضعفة، من أجل الاستحواذ على خيراتها و ممتلكاتها وثرواتها الباطنية، و تعتبر السينما الأمريكية نموذجا رائدا في هذا المجال، حيث أنتجت مئات الأفلام التي تمجد الجندي الأمريكي الباحث عن نشر السلام من خلال الحروب التي يخوضها في مختلف البلدان لتخليصها من الديكتاتورية و ظلم الحكام، و هي صورة نمطية سعى المخرجون السينمائيون الأمريكان إلى ترسيخها في مختلف الأفلام التي أخرجوها.

بالمقابل نجد سينما المقاومة، أو السينما الثورية، و هي سينما المستعمرات (بفتح الراء)، التي أخذت على عاتقها مسؤولية التبليغ و إيصال صوت الشعوب إلى المحافل الدولية للتعبير عن القضايا العادلة والمطالب المشروعة للشعوب المضطهدة، و في هذا المجال قدمت السينما الجزائرية – ولا زالت –نموذجا هاما للسينما النضالية، حتى باتت تعرف عند الكثير من النقاد و الدارسين بالسينما الثورية، وهي السينما التي اتخذت من موضوع حرب التحرير مرتكزا أساسيا لعدد لا يستهان به من الأفلام التي عالجت مرحلة الكفاح، والنضال التي خاضها الشعب الجزائري في سبيل نيل استقلاله، فمنذ أن تأسست مدرسة السينما بمدينة تبسة عام 1957 تحت إشراف الفرنسي **رونيه فوتييه**، سعى جيش التحرير الوطني والحكومة الجزائرية المؤقتة إلى توظيف السينما من أجل تدويل القضية الجزائرية من خلال عدد من المجاهدين الذين يحملون الكاميرا على أكتافهم ، و يتنقلون بها في الجبال لتوثيق الأحداث، و تصوير يوميات المعارك التي يخوضونها ضد الجيش الفرنسي كما سبق و أن أشرنا .

و قد استمرت الأفلام الجزائرية التسجيلية و الروائية المنتجة بعد الاستقلال في تمجيدها لحرب التحرير، و تناول الوقائع و الأحداث المرتبطة بها، و تمكن العديد منها من نيل الإعجاب و الاستحسان في عدد من المهرجانات الدولية، حيث نال فيلم وقائع سنين الجمر لمخرجه **محمد لخضرحامينا**(1976)،السعفة الذهبية لمهرجان **كان** السينمائي و هي الوحيدة بالنسبة للسينما الجزائرية و العربية والإفريقية، ولم يكف المخرجون عن تناولهم لموضوعات الثورة رغم تقدم الزمن، حيث لا زلنا بعد أكثر من خمسين سنة من الاستقلال، نشاهد ميلاد الأفلام التي تتغنى بها و بأبطالها الذين يحضرون دائما في ذاكرة الشعب والمؤرخين، و رغم ارتفاع الأصوات المنادية بالتوجه إلى موضوعات أخرى أجدر بالمعالجة الفيلمية، سيما

ما تعلق منها بالأوضاع الاجتماعية و الاقتصادية المتردية، و مشاكل الشباب كالهجرة غير الشرعية والبطالة، و تأخر سن الزواج وغيرها، يرى البعض أن العودة الدائمة إلى إشكالية حرب التحرير والقضايا المحيطة بها يرسخ فكرة ارتباط السينما في الجزائر بالثورة و هي فكرة و إن كانت محمودة البدايات، إلا أنها – حسب رأي الكثير من النقاد – جعلت من هذه السينما حبيسة الموضوع الواحد (الثورة).

فالسينما الثورية:و يطلق عليها أيضا السينما التحررية، سينما المقاومة أو السينما النضالية، و كلها تحمل الدلائل نفسها، وهي السينما التي انتشرت في العالم منذ النصف الأول من القرن العشرين، بالموازاة مع انتشار الحركات التحررية في العالم، خاصة في دول إفريقيا و آسيا و أمريكا الجنوبية، أما الأفلام التي أنتجتها الدول الغربية الاستعمارية و التي تعالج هي الأخرى مواضيع الحروب و النزاعات المسلحة، فتصب في خانة السينما المعادية للثورة، لكونها تسعى بالأساس إلى الاستحواذ على خيرات الشعوب المستضعفة والاستيلاء على ممتلكاتها، والقضاء على الثورات فيها.

و قد اعتمدت الأفلام الأولى التي رعاها السينمائيون الثائرون ممن حملوا سلاح الصورة إلى جانب البندقية في ساحات القتال على الكاميرات من نوع 16 و 8 ملم، لسهولة حملها و خفة وزنها، و مرونة استخدامها في ساحات القتال، أما اليوم و مع تطور تقنيات التصوير و رقمنة الفضاء السينمائي صناعة وتسويقا و عرضا، فقد ظهرت إلى الوجود كاميرات رقمية عالية الدقة، أكثر مرونة و سهولة في الاستخدام.

و يشير الناقد **جان ألكسان** إلى مجموعة من الخصائص الهامة التي تحملها السينما الثورية، أو السينما التي تعالج مواضيع الثورات و الحروب من قبل المستعمرات السابقة أو تلك التي مازالت قيد الاحتلال (فلسطين مثلا)، و هي[1] :

–ثورية المضمون، و تعني التزام المخرج بالنظرية النضالية و ممارسته لها من خلال الطرح الذي يتبناه في المعالجة الفيلمية للقصص المصورة.

–جدية المعالجة، و تجنب الأساليب و الأطر الهوليودية التقليدية المعهودة في الأفلام.

– جودة الإيصال باعتماد تقنيات محددة وواضحة و تجنب التعقيدات من أجل تسهيل استيعاب المضامين.

– قدرتها على التصدي للسينما الإمبريالية.

و قد قدمت السينما العربية نماذج هامة في مجال السينما الثورية، إذ أنتجت مصر عددا معتبرا من الأفلام النضالية، ليس فقط فيما يخص الحروب التي خاضها المصريون، بل شملت حتى الحروب التي

[1]- جان ألكسان، **السينما العربية**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة بالكويت، 1982، ص ص 155-156

خاضتها الدول العربية، و يأتي فيلم **جميلة** للمخرج **يوسف شاهين** معبرا بحق عن رفض الجزائريين والدول المستعمرة لكل أشكال الاستغلال و الاستعباد الممارسة عليها.

فيما يخص السينما الجزائرية فقد امتلكت – كما رأينا– منذ ظهورها و تبنيها من قبل جبهة التحرير الوطني و الحكومة الجزائرية المؤقتة خاصية نضالية هامة، كونها من أبرز المؤسسات السينمائية العالمية التي وظفت لخدمة أهداف الثورات الوطنية، و هو ما كان له انعكاس مباشر على أفلام الرعيل الأول من السينمائيين الجزائريين، حيث استمر موضوع الثورة حاضرا بقوة على خارطة أهم المواضيع التي عولجت ولاتزال تسيطر على ساحة الأفلام في البلاد، رغم تصاعد الأصوات الرافضة لهذا الارتباط الذي زاوج بين السينما و الثورة و جعل منها – أي الثورة – حاضرة بعد أكثر من نصف قرن على الاستقلال في الأفلام المنتجة.

و قد حرص **محمد لخضر حامينة** و**أحمدراشدي** و غيرهما من الشباب المولع بالصناعة الفيلمية في بداية مشوارهم الإخراجي بعد الاستقلال مباشرة ، على تصوير أفلام وثائقية في البداية من أجل عرض الحقائق التاريخية، و ذلك بسبب إتقانهم لهذا النوع من الأفلام باعتباره النوع الأول الذي أتقنوه خلال الحرب، فأخرج **أحمدراشدي** " **استفتاء** " (1962)، تناول فيه موضوع الاستفتاء و تقرير المصير بالنسبة للشعب الجزائري، بالإضافة إلى " **الأحد للجزائر** "، و **"لجنة التسيير** "، و " **تبسة السنة صفر** "، عام 1963، ثم أخرج " **فجر المعذبين** " سنة 1965، بمساعدة **رونييه فوتييه**، و هو فيلم اعتمد على المادة الأرشيفية و آراء بعض المفكرين حول تاريخ الاستعمار في إفريقيا أو حول الكفاح الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، أما **حامينة**، فقد كانت بداياته هو الآخر مع الفيلم الوثائقي الثوري ليتحول فيما بعد لإخراج الأفلام الروائية بداية من فيلمه الشهير **"ريحالأوراس** "، سنة 1965، و هو الفيلم الذي وضعه على رأس قائمة أفضل المخرجين الجزائريين[1]، ويتناول قصة عائلة جزائرية بسيطة ، تحطمها ظروف الحرب، و تفرقها، بعدما يموت الوالد في غارة جوية للجيش الفرنسي،، و يبقى الابن مع والدته، حيث يعمل في النهار في أموره و حاجاته اليومية، أما في الليل، فيلتحق بالمجاهدين في الجبال لإمدادهم ببعض ما يحتاجونه، و قد نال الفيلم نجاحا باهرا نظرا لقربه من الناحية الزمنية من الثورة، و براعة المخرج في تجسيد القصة و إخراجها، و توظيفه لعدد من الرموز البليغة في التعبير عن معاناة الجزائريين من خلال الأم(أدت الدور الممثلة كلثوم) التي يقع ولدها في الأسر في أحد معتقلات الجيش الفرنسي، فتحمل في يديها دجاجتها الوحيدة، و تنطلق بها سيرا على الأقدام من معتقل إلى آخر تجوب الجبال بحثا عن ولدها، و تحاول رشوة الجنود بدجاجتها و هي كل ما تملك حتى

[1] *Roy Armes, **Les cinémas du Maghreb(images postcoloniales)**, Op cit,P 25.*

يطلقوا سراح فلذة كبدها، دون أن تعي تماما حجم المعاناة الحقيقة و الأكبر من مجرد أسر ولدها، و هي الحرية المسلوبة و الظلم الممارسين من قبل الفرنسيين، و لكنها – مدفوعة بغريزة الأمومة– تقطع تلك المسافات الطويلة للعثور على ابنها، هذه المسافات تدل بطريقة غير مباشرة على الحرب الطويلة التي خاضها الثوار ومن ورائهم الشعب في سبيل نيل الاستقلال[1]، و قد رأى الكثير من النقاد أن البراعة في إسقاط معاناة الجزائريين من خلال الأم التي تنتهي رحلتها في البحث عن ابنها بالموت بواسطة أسلاك مكهربة في أحد المعتقلات الفرنسية بعد أن ظنت بأن الولد فيها هو إسقاط فيه الكثير من الواقعية الشعرية، و التي اعتبروها نتيجة حتمية لتأثر المخرج بأعمال الروسي **بودوفكين**، و **دونسكوي**[2].

و يشكل فيلم **وقائع سنين الجمر"** الذي أخرجه **محمد لخضرحامينة** دائما، في سنة 1994، أيقونة وعلامة فارقة في تاريخ السينما الجزائرية و العربية و الأفريقية، باعتباره الوحيد من بينها الحائز على السعفة الذهبية لمهرجان كان السينمائي عام 1976، و يحكي عن المراحل التي مرت بها الجزائر قبل أن تصل إلى إطلاق أول رصاصة معلنة انطلاق الثورة، و هي سنوات الرماد، سنوات الجمر، سنوات النار، سنة العربة والهجمة، و كلها مراحل فجرت في الأخير الحرب التحريرية.

ثم توالت الأفلام التي تناولت موضوع الحرب ، على مر السنوات التي تلت الاستقلال، لتعود بقوة خلال الخمسة عشر سنة الأخيرة من خلال أعمال السينمائيين الجزائريين خاصة المغتربين منهم و الذين قاموا بإخراج عدد من الأفلام التي أثارت حولها انتقادات واسعة سيما في طريقة الطرح و المعالجة، و من بين هؤلاء السينمائيين نجد **مهدي شارف** صاحب فيلم **خراطيش قولواز** و هو الفيلم الذي تم اختياره في العينة، و **رشيد بوشارب** الذي أخرج ***Indigènes***سنة2006 الذي صور معاناة الجنود الأفارقة والمغاربة في الجيش الفرنسي خلال الحرب العالمية الثانية(موجود في العينة كذلك)، بالإضافة إلى فيلمه **" خارجون عن القانون "** سنة 2010 الذي يصور مأساة عائلة جزائرية تصادر أراضيها فيتحول أولادها الثلاثة إلى حياتهم الخاصة، وكل واحد ينخرط في الثورة بطريقته الخاصة، من خلال العمل السياسي، و الانخراط في صفوف جبهة التحرير الوطني، و الأخير يدعم الثورة من خلال الأموال التي يحصل عليها بطرق غير مشروعة كالدعارة، بالإضافة إلى أفلام أخرى حديثة منها فيلم **زابانا** للمخرج **سعيد ولد خليفة** و الفيلم الأخير للمخرج **الياس سالم(وهراني)** الذي تعرض لهجوم شديد من قبل الأسرة الثورية و الأشخاص الذين حضروا لمشاهدة

[1]- *Brahimi Denis,**50 ans du cinéma Maghrebin,** Op cit p-p 24 -25*

[2]- بغداد أحمد، **مخرجون و سينما جزائرية**، محمد لخضر حامينة و أحمد راشدي و آخرون، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، 2011، ص 64.

العرض الأول في سبتمبر 2014 بسبب مواقفه و صوره المسيئة للمجاهدين و الثورة من خلال لقطات المجون و احتساء الخمر و غيرها من الأحداث الأخرى.

2- السينما النسوية في الجزائر:

إن الحديث عن السّينما النّسوية يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن الحركة النّسوية ***Feminist Mouvement*** و التي تعني في معناها العام الاعتراف بأن للمرأة حقوقاً ،و فرصاً مساوية للرجّل ،في حين يعرّفها معجم **ويبستر** على أنّها النظرية التي تنادي بمساواة الجنسين سياسياً و اقتصادياً و اجتماعياً ،وتسعى كحركة سياسية إلى دعم المرأة و اهتماماتها ،و إلى إزالة التّمييز الجنسي الذي تعاني منه[1]،وقد بدأت هذه الحركة في الغرب كنتيجة حتمية لموقف بعض الفلاسفة و المفكرين ،و حتى بعض التفسيرات الدّينية التي تضع المرأة دائماً في مواقف دونية و أقل شأناً من الرّجل ،بل و في مواقف ذل و ضعف دائمين على غرار موقف **أفلاطون** ،الفيلسوف اليوناني الشهير الذي يصنّف المرأة في عدد من كتبه ومحاوراته مع العبيد والأشرار و مع المخبولين و المرضى ،و نذكر في هذا الصدد أيضا موقف **كانط**الذي يعتبر المرأة ضعيفة في كافة الاتجاهات ،خاصة في قدراتها العقلية ،وكنتيجة لهذه المواقف و غيرها في العالم الغربي ظهرت الحركة النّسوية في العالم خلال القرن التّاسع عشر ،و قد كان لها انعكاس مباشر وقوي في المجال السينمائي، حيث أكّد العديد من الباحثين على أنّ طبيعة المخرج ذكراً كان أم أنثى ،يمكن أن تؤثر تأثيراً مباشراً و ملموساً على طبيعة المدلولات و المعاني التي يحملها الفيلم المصوّر ،حتى و إن كان يروي نفس القصة .

و قد بدأت المرأة ولوج عالم السّينما منذ عشرينيات القرن الماضي كما سبق و أن أشرنا ،لكنّها لم تحظ بما حظي به الرّجل من حضور و فعاليّة و تواجد على السّاحة ،و بغضّ النظر عن تاريخ أولى السينمائيات في العالم ،فإنّ الإحصائيات اليوم تشير إلى أنّه من بين 20.000 مخرج سينمائي في العالم هناك 600 امرأة فقط ،حسب ما أكده الناقد و الباحث في المجال السّينمائي محمّد بجاوي[2] ،في حين تشير دراسات أخرى إلى أنّه و في بريطانيا مثلا من بين 62 فيلما تم إخراجه سنة 2007 ،هناك أربعة أفلام فقط أخرجتها النّساء ،ما يشكّلن نسبة 6.5% ،و لم تكتب المرأة من هذه الأفلام إلاّ ثمانية (12.9%) من الإجمالي ،و في دراسة أخرى أجريت في الولايات المتحدة الأمريكية سنة 2006 ،تظهر الإحصائيات أنّ 7% من مجموع 250 فيلماً الأكثر شهرة هي لنساء ،و أنّ 10% من بين كتاب هذه الأفلام كنّ نساء ،و قد انخفضت هذه النسبة سنة

[1]- للمزيد أنظر: **ماهية و أهداف الحركة النّسوية** على الموقع: www.alukah.net/Culture/0/53861

[2]*Evans marian, **Background notes on women writers and directors participation in Australian feature film**, from a New Zealand[2] Perspective, disponibleon :www.wiftorg/MarianEvans/2008.pdf. consulte le: 16.02.2015, a: 10 :00 du matin*

2006 إلى 6% فقط من المخرجات ،و الغريب في الأمر أنّ ذات الدّراسات قد أثبتت أنّ الأفلام التّي كتبت من قبل المرأة في المملكة المتّحدة قد حققت أرباحاً أكثر من تلك الأفلام التّي كتبها الرّجال[1].

أمّا في إفريقيا على وجه العموم ،فإنّ مشكل ممارسة المرأة للمهن الإعلامية عموماً ،و السينمائية على وجه التحديد ،أمر مطروح بحدّة ،شأنه في ذلك شأن بعض المهن الأخرى التي تبقى حكراً على الرّجل ،حتّى و إن نجحت فيها بعض النّساء والأمر يختلف في حدّته بين الدول الواقعة في الشمال الإفريقي ،و بين الدول الجنوبية و هو سيّء – بالوصف الدقيق – إجمالاً[2] ،و لم تبرز و لسنوات طويلة في إفريقيا كما في بلدان المغرب العربي امرأة في المجال السّينمائي على مستوى الإخراج ،إلاّ بعد أن حقّقت السنغالية **صافي فاي*(Safi faye)*** نجاحاً لافتاً باعتبارها واحدة من رواد السّينما الإفريقية من النّساء من خلال فيلمها ***Lettre Paysane*** (1975)[3] ،و قبلها اشتهرت ***Sarah Maldoror*** من خلال فيلمها ***Sambizanga*** سنة (1972) ،والتي تأثرت فيه بالحركة الواقعية الجديدة و رائدها الإيطالي **جيلوبونتيكورفو**(***Gilio– pontecorvo***) ،صاحب رائعة "**معركة الجزائر**" (1966)[4].

و تعتبر الجزائرية آسيا جبار (كما سنشير إلى ذلك لاحقاً) من رائدات السّينما في القارة الإفريقية ،حيث نجحت في صناعة اتجاه سينمائي يضج بالصرخة النّسائية ،الطامحة إلى التحرر و التخلص من العبودية و هو نفس ما فعلته ***M'mbingu*** ،في فيلمها عن المرأة المهاجرة (الموزمبيق) في فيلمها ***Thesehand***[5].

و لسنوات طويلة كذلك ظلّت **آسيا جبّار** و **فاي** ،و غيرهن من المخرجات الإفريقيات وحيدات ومعزولات في عالم الإخراج السّينمائي الذّي يمكن اعتباره ذكوريا بامتياز ،و قد عانين من صعوبات جمّة في هذا المجال ،خاصّة أمام رفض العديد من المنتجين تمويل أفلامهنّ .

تجسّدت أولى التّجارب النّسوية في الإخراج السّينمائي الجزائري في المجال الروائي من خلال الأفلام التّي صوّرتها الرّوائية والمخرجة آسيا جبّار ،بداية من فيلمها نوبة نساء جبل شنوة(1978) ،وزردة (1982) ، رغم أنّ الهيمنة على هذا القطاع كانت و لازالت لحد اليوم رجالية ،حيث سيطر المخرجون الرّجال في مجال كتابة و إنتاج و إخراج الأفلام على اختلافها في الجزائر .

و لم يكن هناك من مجال يسمح ببروز المرأة في مجال الإخراج أكثر من الإذاعة و التّلفزيون ***RTA*** التي سمحت لبعض المخرجات بإخراج أفلام 16 ملم[6]،عدا ذلك كان لزاماً الانتظار حتى تتمكن جبّار من

---

[1] *Ibid*

.[2] *- BrahimiDenis ; op cit , p 68.*

.[3] *- ibid,p 69*

.[4] *- Harrow Kennethw, **African Cinema, Postcolonial and Feminist Reading**, Africa world Press, 1st Publishing, 1999, p :10.*

.[5] *– ibid,p 10*

.[6] *- Boussenain Katia, Op.cit, P :268.*

إخراج أفلامها السّابقة الذّكر ،الأوّل الذّي يجمع بين النمطين الرّوائي و الوثائقي ،و الثّاني وثائقي ، و من بين عشرة مخرجات للأفلام الرّوائية في الجزائر ، نجد أن تسعة منهنّ قمن بإخراج فيلم واحد فقط طوال مسيرتهنّ و نقصد هنا الفيلم من نوع الأفلام الرّوائية الطّويلة ،سبعة منهنّ ولدن بالجزائر ،و ثلاثة بفرنسا ،أمّا اليوم فتعمل اثنين منهما فقط بالجزائر ،و سبعة في فرنسا و واحدة بالولايات المتحدة الأمريكية ،و بعضهنّ فقط تمّ تكوينهنّ على مستوى الجزائر (على غرار يمينة بشير شويخ) ،في حين تلقّى أغلبهنّ تكويناً في فرنسا خاصّة في مجال الأدب و الفن على غرار آسيا جبّار[1].

و ممّا يلاحظ على المخرجات الجزائريّات أنّهن لا يحترفن الإخراج كمهنة أولى و أساسية ،بل إنّ أغلبهنّ يعملن في ميادين أخرى كالتّدريس الجامعي ،الكتابة ،الرّسم و الإخراج التّلفزيوني خاصّة في فرنسا.

و يمكن أن نذكر ضمن قائمة المخرجات الجزائريات في المجال السّينمائي ،المخرجة **حفصة كوديل** من خلال فيلمها "**الشيطان في المؤنث**" (1992) ،الذّي تطرّقت فيه للطّابوهات في المجتمع الجزائري ،كما نذكر يمينة بشير شويخ ،الّتي عملت في بداية حياتها المهنيّة كمساعدة في إنتاج الأفلام الوثائقيّة وكذا في المونتاج مع مخرجين أمثال: **عبد القادر لقّاط** ،**أحمد راشدي** ،**محمّد شويخ** (زوجها) ،كما قامت بكتابة سيناريوهات عدّة ،منها سيناريو فيلم "**عمرقاتلاتو**" **لمرزاقع لواش** ،و كذا سيناريو فيلمها "**رشيدة**" (2002)[2].

و الملاحظ على المخرجات الجزائريات القاطنات بالمهجر اشتهارهنّ بالأفلام الوثائقيّة على غرار يمينة بن قيقي ،و جميلة صحراوي ،اللّتان أخرجتا في فرنسا عدداً من الأفلام الوثائقيّة الهامة ،تعالجن فيها مواضيع الهجرة ،و تجارب النّساء و الشّباب في المهجر ،و نفس المخرجتين مرتا بتجربة إخراج الأفلام الرّوائية الطّويلة من خلال فيلمي "**الأحد** إن **شاء الله** " (2001) **ليمينة بنقيقي** ،و "**بركات**" **لجميلة صحراوي** (2006)

إن المتتبع للشأن السينمائي الجزائري وتطوره ،خصوصا ما تعلق منه بالسينما النسوية يقف عند محاور كبرى اهتمت برصدها المخرجات الجزائريات وكانت مجالا لإبداعهن وحضورهن على مدار السنوات الماضية ،وذلك من خلال التركيز على قضايا أساسية يمكن تحديدها في أربع قضايا كبرى :

أولا :قضايا الثورة

ثانيا :قضايا المرأة واهتماماتها

ثالثا :الهجرة ومشاكل الاندماج من خلال الجزائريين في فرنسا وطرح ملفات الهوية

رابعا:قضايا حياتية مختلفة –لا تعبر بالضرورة عن قضايا المرأة–

---

[1]- *Ibid* :268 .

[2]- نايلي نفيسة ،**صورة المرأة في السّينما المغاربية** ،أطروحة دكتوراه ،كلية الإعلام ،جامعة الجزائر3 ،2013-2014 ،ص192.

ومن خلال هذه القضايا المطروحة من طرف المخرجات الجزائريات يمكن الوقوف عند عديد التجارب السينمائية ،ومع أسماء برزت في محطات مختلفة ، فمثلا الحديث عن قضايا الثورة يعيدنا للحديث عن سينما الثورة أو المعالجة السينمائية للثورة الجزائرية التي كانت فاتحة للإنتاج السينمائي الجزائري ، أين تناولت مواضيع الأفلام التي أنتجت في تلك السنوات كفاح الشعب و تضحياته من اجل التحرر ، ونقلت بشاعة الاستعمار وجرائمه ، و قد كان هناك حضور خاص للمخرجة الجزائرية آسيا جبار 1936-2015، وهي من مواليد شرشال بالجزائر ،واسمها الحقيقي **فاطمة الزهراء ايملاين** و التي نشرت العديد من الأعمال الروائية والشعرية والمسرحية وكان لهاحضور خاصفي السينما النسوية الجزائرية وذلك من خلال فيلمها "**نوبة نساء جبل شنوة**" ***la Nouba des Femmes du Mont Chenoua*** /لذى أخرجته العام 1978 للإذاعة والتلفزيون الجزائري [1]، كتبت جبار "**نوبة نساء جبل شنوه**" عام 1957 وحولته إلى فيلم عام 1978. ويعتبر هذا الفيلم أول أعمالها السينمائية حيث لفت انتباه النقاد الأجانب والعرب بصورة كبيرة ، يقوم النص على أحداث عديدة تتأرجح بين الحقيقة والخيال: "وفيه تصور **جبار** جانبا من حرب التحرير الجزائرية ودور المرأة الجزائرية في هذه الحرب، وهو مزيج من الروائي والتسجيلي، ويسير في اتجاه تجريبي وجمالي أين تدور أحداث هذا الفيلم عن المهندسة الجزائرية ليلى التي ترجع لأرض الوطن لتغوص في الماضي وتنخرط في أوساط النسوة العجائز وحتى الشابات، تعود رفقة زوجها – الذي يجلس على كرسي متحرك اثر حادث تعرض إليه بعد وقوعه من على ظهر حصان– إلى حيها الأول ومنطقتها المسماة "شرشال"، إذ يقف جبل **شنوه** محاذيا للبحر حيث سواحل مدينة تيبازة ، تعود ليلى لتبحث عن أخيها الذي اختفى أثناء حرب التحرير فتنتقل من امرأة إلى أخرى، ومن خلال تنقلاتها، تعتمد الكاتبة على تقنية العودة إلى الوراء (***flash back***)، والتي تعتمدها في رواياتها الأخرى، لتسجل بعض أحداث حرب التحرير حيث الثوار والذاكرة الشعبية التي ظلت تختزل تلك الصور، يُظهر النص علاقة الزوجين، ليلى وعلي، المنقطعة تماما فهما لا يتبادلان أي حوار، كما يظهر الزوج الصامت، وتظهر الزوجة على العكس منه، إذ تقود سيارتها وتتجول في كل الأمكنة، تعود ليلى إلى وطنها وإلى مسقط رأسها لتسمع صوت الذاكرة، الذي يعيدها إلى الثورة التحريرية، إلى نساء بلدتها وإلى طفولتها.

تنتهي قصة ليلى باستعادتها لأخيها ،بل للذاكرة الجماعية حيث تجد هويتها الضائعة والتي تكفلت نسوة جبل شنوة بإعادتها وصياغتها من خلال الالتصاق بالماضي والمحافظة عليه[2]،وعليه جاء فيلم **آسيا**

[1] *Cheurfi Achour,* ***Dictionnaire du cinémaAlgérien,*** *Op cit, P :481*

[2] - كريمة الابراهيمي ،آسيا جبار :**سردية القصة والفيلم ،نوبة نساء جبل شنوة نموذجا** ،مجلة عود الند ،العدد 77 ،السنة 7 ،متاحة على الموقع الالكتروني

20/02/ a2015 http://www.oudnad.net/spip.php?article560a22 :1

جبار محاكيا لبعد آخر في سينما الثورة ومتابعا مهتما لقضايا المرأة المغاربية بشكل عام، مؤسسا لطرح سينمائي جديد يتجاوز السيطرة الذكورية في مجال العمل السينمائي ليس الجزائري فحسب بل العربي ككل[1]، و قد حظيت المخرجة من خلال تقديمها لهذا الفيلم على تقدير لجنة تحكيم مهرجان **البندقية** عام 1979، كما قدمت **جبار** أيضا فيلمها الثاني "**زردة أو أغاني النسيان**" (1982)، وهو عبارة عن توثيق لطبيعة الحياةفي المغرب العربي في النصف الأول للقرن العشرين، و قد فاز عام 1982 بجائزة أفضل فيلمتاريخي لمهرجان برلين السينمائي. وشاركت **آسيا جبار** في السبعينيات في العديد منالأفلام السينمائية كمخرجة مساعدة، وكمخرجة عام 1973 في إسقاطها لمسرحية **توم أينسعن**من بطولة مارلين مونرو بعنوان "**العاهرة البيضاء والممثل الصغير**". [2]

بالإضافة إلى **جبار** هناك امرأة أخرى قدمت أعمالا مهمة للسينما الجزائرية ولسينما الثورة ،وهي **يمينة بشير شويخ** مخرجة من مواليد 1954 بالجزائر ، و تعتبر من المخرجات الجزائريات اللواتي حققن نجاحا في العمل السينمائي النسوي حيث بدأت مسيرتها سنة 1973 بالعمل في المؤسسة الوطنية للصناعة السينماتوغرافية [3]،وعملت في مهام عدة –كما أشرنا سابقا –و قدمت **شويخ**سنة2010 **"حرب التحرير… على لسان المجاهدات"**وهو فيلم وثائقي كشفت فيه عن وجه آخر للثورة الجزائرية لم يتطرق إليه الكثير من المخرجين سواء في الأفلام السينمائية أو الأفلام الوثائقية، وأنتجت هذا الفيلم المنتجة **باية الهاشمي**، حيث أكّدت مخرجته أن الفكرة كانت في الأول حول" المحكوم عليهن بالإعدام"، لكنها تغيرت فيما بعد، حيث حاولت رفقة **رضا لغواطي** الذي عمل كمساعد مخرج في الفيلم إيصال تفاصيل حياة المجاهدين والمجاهدات خاصة، في فترة حرب التحرير إلى الجيل الجديد الذي ابتعد كثيرا عن التاريخ، حسب يمينة شويخ[4] .

والى جانب أفلام تعالج قضايا الثورة أو ما يتعلق بها ،طرحت السينما النسوية الجزائرية العديد من القضايا التي تصب في لب اهتمامات المرأة –وهذا أمر طبيعي باعتبارها تعبر عن لغة قريبة منها سواء معايشة للظاهرة أو ملاحظة لها –فجاءت أفلام المخرجات الجزائريات معالجة لظاهرة انتشرت في المجتمع الجزائري وبرزت خاصة مع العشرية السوداء و تعتبر المخرجة بشير يمينة شويخ رائدة التجربة في هذا المجال ،من خلال فيلم **رشيدة** الذي أخرجته العام 2002 ،وهو من أكثر الأفلام التي لاقت صدى كبيرا

[1] *Brahimi Denis, Op.cit, P 26*

[2] - سمير عواد ،**في طريقها إلى فرانكفورت آسيا جبار صاحبة «الحب والفنتازيا» و«أغاني النسيان»**،جريدة الوسيط متاح على الموقع الالكتروني http://www.alwasatnews.com/mobile/news-412820.html

[3] *Cheurfi Achour, **Dictionnaire du cinéma Algérien et des filmes étrangers sur l'Algérie**, op cit, P 110*

[4] *http://www.djazairnews.info/component/content/article/63-2009-06-19-21-11-29/18661-2010-08-20-17-40-30.html*

لدى الجمهور الجزائري، إذ يعتبر من الأفلام الأولى التي طرحت قضية الإرهاب في الجزائر بشكل جريء، حاولت فيه المخرجة تقديم صرخة النساء و قالت أنها صرخة ضد الإرهاب وضد المعاناة والاضطهاد الكبيرين اللذين عاشتهما المرأة الجزائرية في هذه الفترة، يحكي الفيلم عن رشيدة المعلمة التي يوقفها ذات صباح مجموعة من الإرهابيين ويطلبون منها وضع قنبلة في مدرستها، وحين ترفض يطلق عليها أحدهم النار، وبعد نجاتها وخروجها من المستشفى تقرر مغادرة الجزائر العاصمة مع والدتها للاستقرار في مدينة داخلية بعيدة، وهناك تتسلل كاميرا المخرجة إلى أعماق المجتمع الجزائري، وظروف معيشة السكان في تلك الفترة العصيبة،لتختتم الدراما بمجزرة دموية أخرى تحصد رجالا ونساء وأطفالاً غداة عرس بالقرية، والذي تنجو منه رشيدة بأعجوبة، وفي الصباح تخرج ومحفظتها في يدها لاستقبال من نجا من تلاميذها، وتكتب على السبورة: **درس اليوم** .

وقد منحت **يمينة بشير شويخ** الساحة السينمائية الجزائرية دعما آخر ليس بأفلامها وصناعتها السينمائية فحسب، بل من خلال عائلتها،فزوجها هو المخرج المعروف **محمد بشير شويخ**،إضافة إلى ابنتها **ياسمين شويخ** وهيمن مواليد الجزائر1983، مخرجة وكاتبة سيناريو وسبق لها التمثيل في أفلام والدهاسنة1988 في أحد أشهر أفلامه ***la Citadelle*** اتجهت إلى الإخراج من خلال فيلم الباب ***laPorte*** سنة2007 حيث تتعرض ياسمين شويخ في هذا الفيلم لبعض السلوكات التي تنقص من عزيمة المرأة وتضيق عليها الخناق، متخذة مثالا على ذلك من خلال بطلتها سامية التي تمنع رمزيا من الاقتراب من ضوءا لنهار،بحيث أنه بمجرد اقترابها من النافذة يتم استدعائها من أحد أفراد عائلتها، فالفيلم تناول بطريقة رمزية – تلعب كثيرا على المؤثرات البصرية بدلا من الخطاب المباشر– قضية حرية أو محاولة تحرر المرأة من قيودها الداخلية والخارجية، وهو نموذج من الأفلام التي يمكن تصنيفها ضمن الاتجاهات الجديدة في أفلام الشباب الجزائري، ذات الرؤى العصرية عن المجتمع.

كما نذكر في هذا المجال **بلحاج فاطمة**، وهي ممثلة وناقدة وصحفية جزائرية مثلت العديد من الأفلام وحصدت العديد من الجوائز واتجهت إلى الإخراج أيضا من خلال فيلم **مال وطني** الذي عرض سنة2007، تناولت فيه مخرجته كفاح المرأة اليومي وصراعها لكسب لقمة العيش،في قصة أعادت عبرها مسرحية**"بيتبرناردا ألبا"**إلى السينما: و يتعلق الأمر بالأرملة (الباتول)،تعيش بالقصبة مع بناتها الخمس وقريبها المتخلف ذهنيا،وبسبب فقدانها لزوجها التجأت إلى العمل في إحدى أسواق الحي للاستجابة لمتطلبات أسرتها،حاول الفيلم إبراز شجاعة الأم في إعالة بناتها والاستجابة لحاجياتهم بالرغم من كل الأوضاع المزرية التي كن يعشنها،إلى أن جاء يوم اغتيال شرطي أمام عينيها،على يد إرهابيين اختلطوا مع عامة الناس.

كما تألقت **لعبيدي** في فيلمها "ما **وراء المرآ**(الذي تم إنتاجه سنة 2007 وحظي بتغطية واهتمام إعلامي ونقدي كبيرين، حيث يتناول الفيلم قضية حساسة و هي الأمهات العازبات والأطفال المسعفين من خلال قصة الشابة "سلمى" التي تعرضت للاغتصاب من طرف زوج الأم وتطرد من البيت من طرف والدتها لتجوب الشوارع وتضطر إلى ترك طفلها في سيارة "كمال" الذي يقوم برعاية الطفل والبحث عن سلمى. وخلال هذه الرحلة يعكس لنا العمل مجموعة من الرسائل والظواهر التي يعيشها المجتمع الجزائري، مثل مأساة الأطفال المشردين وفقر العائلات الجزائرية. القصة بسيطة حيث ابتعدت السينما لأول مرة منذ العشرية السوداء عن أفلام الإرهاب والسياسة إلى معالجة بعض ما أفرزته الأزمة، التي تسببت بأزمات ومشاكل المجتمع العميق في الجزائر.

و هناك مجموعة من المخرجات الجزائريات الأخريات اللواتي عشن خارج الجزائر ،لكن اهتمامهن بقي جزائريا إذ استطعن أن يقدمن تجارب نسوية رائدة في مجال عملهن و منهنّ المخرجة الجزائرية المغتربة "**جميلة صحراوي**" (1950-) ،المولودة في الجزائر ،و المهاجرة إلى فرنسا منذ سنة 1975 ،أين تحصلت على شهادة في المونتاج و الإخراج ،بعد دبلومها الأوّل في الآداب ،اشتهرت بعدد من الأفلام الوثائقية من بينها ***Avoir 2000 ans dans les Aurès*** ***(1990) و Prénom Marianne*** (1992)[1]،كما اشتهرت من خلال فيلمها الرّوائي الطّويل الأوّل **بركات** (2006) ،و هو الفيلم الذّي تعوّد من خلاله إلى سنوات التّسعينات في الجزائر ،أو ما يعرف بالعشريّة السّوداء ،التّي ميّزها العنف السّياسي و الإرهاب ،وتروي تفاصيل الفيلم قصّة امرأتين من جيلين مختلفين ،تجمع بينهما علاقة صداقة ،تضطرّ إحداهما وهي المرأة الشّابة التي اعتقل الإرهابيّون زوجها إلى المغامرة بحثاً عنه ،فترافقها صديقتها الممرّضة ،وهي المرأة العجوز التّي سبق لها وأن عملت في صفوف جبهة التّحرير الوطني ،ما جعلها تحفظ جيّدا تضاريس الجبال و الأماكن التي يمكن أن يختبئ فيها الإرهابيون ،و طوال الرّحلة الّتي تعيشها الصّديقتين ،تتعرّض كلتاهما لمواقف عصيبة و محرجة تجعلهما تتخاصمان ،ثمّ تتصالحان ،حتّى ينتهي الفيلم بالعثور على الزوج مختطفاً من قبل جار الطّبيبة و هو[2].

و فضلا عن الأعمال التي قدمتها **جميلة صحراوي** للسينما النسوية الجزائرية ظهر اسم آخر اهتم بقضايا الهجرة ومشكلات الاندماج والهوية و هي المخرجة **يمينة بن قيقي** (1957-) المولودة بليل الفرنسية لأبوين جزائريين منخرطين في الحركة الوطنية أيام حرب التّحرير ، و تعتبر بن قيقي المخرجة السّينمائية الجزائرية الأولى القادمة من المهجر ،بدأت مشوارها كمساعدة في الإخراج ،قبل أن تؤسّس مع

[1]-*Cheurfi Achour, **L'Encyclopédie Maghrébine**, Op-cit , P :946.* [1]
[2] - *Cheurfi Achour, **Dictionnaire du Cinéma Algérien**, OP.cit, PP :116-117.*

رشيد بوشارب مؤسّسة للإنتاج تحت مسمّى ***Bandits Productions*** ،و قد اتّجهت منذ سنة 1994 لإخراج الأفلام الوثائقية ،خاصّة تلك التّي تناقش الهجرة المغاربية إلى فرنسا ،و الهويّة الإسلاميّة ،و قد لاقى الفيلم الوثائقي الذي صوّرته سنة 1998 ،و تمّ عرضه على قناة +***Canal*** (***Mémoires d'immigrées***) نجاحاً وتأثيراً بالغين فور عرضه ، حيث تعرّضت فيه لشهادات حيّة لمواطنين من المغرب العربي، حول ظروف الهجرة و مسألة الهويّة و التّمييز العنصري' فضلاً عن أفلام وثائقية أخرى ،أخرجت بن قيقي مدفوعة بنزعتها نحو مواضيع الهجرة فيلمها الرّوائي ***Inchaa– Allah Dimanche*** سنة (2001) ،و يروي قصّة الزّوجة "زوينة" ،التّي تركب الباخرة رفقة أبنائها الثّلاثة باتّجاه مرسيليا ،للّحاق بزوجها الذّي دفعته ظروف المعيشة إلى الاغتراب ،و رغم اعتقادها بأنّ ظروفها المعيشيّة ستغيّر بعد هجرتها و لحاقها بزوجها ،إلاّ أنّ الأمور تزداد تعقيداً بعد استمرار تدخّل والدة زوجها في حياتها ، و جفاء هذا الأخير و خشونته اللّذان يدفعان بها إلى التّفكير في هجرته ،و اللّجوء إلى رجل آخر ،الفيلم يروي أيضا تفاصيل اندماج زوينة و أولادها مع المجتمع الجديد الذّي هاجروا إليه وانتقلوا من خلاله إلى عالم غير العالم الذّي كانوا يعيشون فيه ،لينتهي الفيلم بلقطة معبّرة للزّوج و هو ينتظر زوجته ، و يخبر أمه أنّها هي من سيصطحب الأولاد إلى المدرسة في الغد[1]، وقد لاقى هذا الفيلم نجاحاً ملحوظاً ،فقد صنّفه النّقاد من كل الجزائر وفرنسا ضمن أجود الإنتاجات السّينمائية الجزائريّة ،حيث شهد أثناء عرضه إقبالاً كبيراً في كل من فرنسا والجزائر ،وطلبت عدّة قاعات في الجزائر إعادة عرضه[2].

3- سينما المهجر:

يطلق على هذا النوع من السينما في فرنسا سينما الضواحي أو ***Film de Banlieue***، و هو مصطلح جاءت بها مجلة **كراساتالسينما** لأول مرة، ثم سرعان ما انتشر في الأوساط الإعلامية و تبناه العديد من النقاد و الباحثين، ليعبروا به عن الأفلام التي يخرجها السينمائيون المغاربيون الذين جاؤوا من الضواحي، وهي المناطق التي تنتشر فيها الأقليات المغاربية، و تشكل في نظر الفرنسي الطرف الآخر العربي والمسلم[3].

و قد لعبت هذه السينما دورا مهما في إعادة إحياء المشهد الثقافي السينمائي في فرنسا و في الجزائر على حدّ سواء، ففي الجزائر مثلا ساهمت هذه الأفلام في إعطاء نفس حديد للأفلام المصورة من خلال الطروحات المغايرة التي كانت تتمتع بهامش من الحرية لا تتمتع به سينما الداخل ، نظرا لارتباطها الشديد

[1] - Ibid P.P :354-355.

[2] - **إنتاج جيد بشهادة المتخصّصين "الأحد إن شاء الله" فيلم يصنع الحدث و يحصد الجوائز** ،متوفر على الموقع: www.albayan.ae/five-sense-arts/2003

[3] -*Malik Chibane, Kader Chibane ,**Le cinéma Postcolonial des banlieue renoue avec le cinéma politique** ,Revue Mouvements, 2003/3,N 27-28,P 35*

بالتمويل الحكومي أين يضيق الخناق على السينمائيين، الذين–غالبا– لا يجدون القدر الكافي من الحرية في المعالجة، أما في فرنسا فقد ساهمت أفلام المهاجرين الجزائريين في تجديد وإنقاذ الموجة الفرنسية الجديدة في الفن السابع من المشاكل التي كانت تتخبط فيها، لا سيما بسبب غياب الأفكار الجديدة في الإخراج، و تزايد حجم المنافسة من قبل القنوات التلفزيونية المتخصصة في عرض الأفلام، وظهور سينما الضواحي ساهم في انتعاش الفيلم الفرنسي من جديد و ذلك بتحقيق نجاحات فنية بالدرجة الأولى أكثر منها اقتصادية، من خلال ترشحها و نيلها للعديد من الجوائز الدولية و تربعها على عرش شباك التذاكر في فرنسا و في المحافل الدولية لأكثر من مرة[1].

لقد تسببت أزمة الموارد المالية التي شهدها قطاع الإنتاج السينمائي بعد رفع الدولة دعمها بشكل شبه كلي للقطاع منذ التسعينات في هجرة الكثير من السينمائيين الجزائريين إلى فرنسا و دول أوروبية أخرى لتجاوز العائق المادي والبحث عن صيغ مقبولة لتجسيد أفكارهم الفنية، و كان هذا هو الحل الأسرع والأنجع بالنسبة لهؤلاء من أجل إيجاد صيغ بديلة لإنتاج سينمائي أفضل، و مما زاد في هذا الوضع تأزما هو الأزمة الأمنية التي عانت منها البلاد و التي طالت العديد من الصحفيين و المفكرين و السينمائيين من خلالها تهديدات أمنية أدت بالبعض منهم إلى مغادرة البلاد، ومن بين المخرجين الذين هاجروا نذكر مرزاق علواش،محمد زموري،محمد بوعماري،إبراهيم تسكاي،عكاشة تويتة، رشيد بلحاج، والسعيد ولد خليفة،[2].

و إلى جانب السببين المتعلقين بالعوائق المادية و غياب الدعم المالي فضلا عن الأزمة الأمنية في البلاد، يقر عدد من المخرجين بأن فقدان فضاء الحرية و التضييق على السينمائيين جعلهم يتوقون إلى الهجرة من أجل التحرر، و في هذا الصدد يذكر فريد تومي بأن التضييق ووضع الإبداع في قوالب جاهزة قد أثرا على الفن السابع في الجزائر بعد الاستقلال، و هو ما دفع ببعض المخرجين– حسبه– إلى الهجرة، فالأفلام السينمائية التي عرفتها الجزائر في ستينيات و سبعينيات القرن الماضي كانت في غالبيتها ذات طابع سياسي دعائي، والمخرج فيها كان موظفا لدى الحكومة، يقوم بما يطلب منه دون مراعاة متطلبات المشاهد ومدى ملامسة هذا العمل للواقع و لاهتمامات الناس[3].

و تثير سينما المهجر العديد من الانتقادات وينظر إليها بطريقة مريبة خاصة عندما يتعلق الأمر بالتمويل الفرنسي في إطار سياسة الإنتاج المشترك،لأسباب بعضها تاريخي والأخر سياسي، وفي نقاش فتحه

---

[1]- *JulierGaertner, **Une nouvelle « Nouvelle vague », comment l'immigration maghrébine régénère le cinéma français,(1970-2012)**, Hommes et Migration, disponible dans le site : ,http://hommesmigration.revues.org/1593 consulté le 04 Juin 2015*

[2]- محمد عدة، **إشكالية بلاغة الخطاب السينمائي في تمثيل الواقع**، رسالة ماجستير، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر، 2012، ص 103.

[3]- مسعود بوطلعة، **سينما المهجر الجزائرية، أسئلة الانتماء و التأويل**، صحيفة الأخبار، العدد 1204، جويلية 2012.

موقع الجزيرة قال "**محمد دحو** ":"لايزال موضوع الإنتاج المشترك بين الجزائر وفرنسا في مجال السينما مثار جدل ونقاش في الأوساط الثقافية والفنية[1]،خاصة بعد الاتهامات بالولاء للجهة الممولة للفيلم من خارج الجزائر، و رغم إنكار المخرجين المهاجرين لهذه التهم جملة و تفصيلا حيث يشير **مرزاقعلواش** إلى أنه لا وجود لمن يملي عليه ما يفعله، حيث أنه حر في قراءة مجتمعه كما يريد، و يؤكد علواش دائما بأن الابتعاد عن الوطن يمنح الفرصة لرؤية الأحداث بعيدا عن العاطفة و الدعاية والديماغوجية[2].

و بعيدا عن الاتهامات بالجهات الداعمة للفيلم و ردود أفعال سينمائيي المهجر إلا أن النظر إلى سينما المهجر من زاوية التحليل الموضوعاتي تبين لنا كيف تصبح الحرية و البحث عنها متنفسا لهؤلاء للتعبير عن قضايا تتعلق أساسا بالوطن و الهوية، و هي من أكثر المواضيع حضورا في أفلامهم على تنوعها[3]، فالهجرة سواء كانت بإرادة المخرج أو لأسباب خارجة عنها، تؤدي إلى الغياب عن المجتمع الأصلي، و هنا تصبح الذاكرة و ما علق فيها من ذكريات عاشها البعض من هؤلاء المخرجين هي المنطلق الأساسي لأعمالهم، حيث يعتمدون عليها في التعبير عن ذواتهم و هوياتهم من خلال الأفلام، ويتم ذلك بالاعتماد على الذكريات التي تروى على لسان من عاشوا الحدث في الفيلم الوثائقي، و من خلال الصور والفيديوهات و الاعتماد على الصور الحقيقية لأفراد العائلة، وتوظيف الموسيقى لخدمة الصورة ومزج الماضي فيها بالحاضر، ، بين البلد الأصلي و البلد المهاجر إليه، و يلاحظ كذلك توظيف عدد من الرموز الأخرى، كالأصوات و الروائح، الألوان،أصوات الأمهات، ضجيج الحيوانات، وغيرها من الرموز التي نستدل بها على الطفولة السعيدة في القرى التي جاء منها المهاجرون.

و تجدر الإشارة إلى أن معظم أفلام سينمائيي المهجر يستخدم فيها أصحابها جزءا من قصصهم وذكرياتهم الواقعية و هو تجسيد للحاجة الطبيعية للمخرج للتعبير عن ذاته و مسائلة جوانب الهوية في حياته. حرص عدد من المخرجين الجزائريين خاصة أولئك الذين يعيشون و يعملون في الخارج على معالجة قضايا ترتبط ببلدهم الأصلي لا سيما منها ما يتعلق بمشكلات المهاجرين و الجالية الجزائرية في الخارج، و قد استمدت هذه المعالجة توجهاتها و قوتها من حجم الظاهرة في حد ذاته، بالنظر إلى تزايدعدد المهاجرين نحو الخارج و ما يفرضه هذا الواقع من معضلات تتعلق أساسا بإشكالية الاندماج، والتقبل من طرف الآخر، فضلا عن تزايد عدد المطالبين برحيل المهاجرين في ظل الأزمات الأمنية التي تلقي تبعاتها في كل مرة على هؤلاء المهاجرين، ذوي الأصول المغاربية و العربية عموما.

[1]- محمد عدة ، مرجع سبق ذكره، ص 103.
[2]- مسعود بوطلعة، مرجع سبق ذكره.
[3]-*Massé Johanne, **Ecriture Migrante et Cinéma Accentué au Québec** ,Département d'histoire de l'art et d'études cinématographoque,Faculté des Arts, Université de Montréal, 2010,p 12.*

و ظهرت أفلام المهجر الجزائرية في فرنسا بداية من الثمانينيات من القرن الماضي، خاصة مع عددمن السينمائيين الذين حاولوا أن يتجاوزوا النظرة الكلاسيكية التي قدمتهم من خلالها السينما الفرنسية آنذاك، و التي كانت لا تخرج في الغالب عن الطابع الكاريكاتوري، و هو ما نلمسه بوضوح في أفلام المرحلة الكولونيالية أو في السنوات التي تليها، و يشير الباحث ***Pascal Blanchard*** إلى أنالجزائري كمستعمر – بفتح الميم – غالبا ما كان يوضع كديكور في الأفلام الفرنسية التي عاصرت تلك الفترة، أو يقدّم على أنه العربي العنيف و الخطير، الخائف و الكاذب، المخادع و السارق و المتمرد، و قد ظلت هذه هي الصور النمطية و السائدة عن الجزائري في السينما الفرنسية لتتطور في السبعينيات إلى صور أخرى لا تقل سوءا تزامنا مع ظهور اليد العاملة المغاربية و منها الجزائرية في فرنسا.

و قد كانت معالجة القضايا التي تتصل بهؤلاء لا تخرج عن نطاق البؤس و الشقاء و الظروف المزرية التي فرضتها الهجرة و سيطرة أرباب العمل[1] ، أما الحديث عن سينما حقيقية تعالج مشكلات المهاجرين وقضايا أخرى مرتبطة بهموم الوطن فلم تظهر إلا في السبعينيات من خلال عدد من الأفلام التي حاولت التطرق إلى قضية التمييز العنصري ضد الجزائريين و غيرهم من العرب في فرنسا، حيث أخرج**علي غانم** وهو مخرج مولود في مدينة قسنطينة سنة 1943 فيلمه **مكتوب** سنة 1970، و هوفيلم يعالج معاناة عامل جزائري والظروف المزرية التي يعيشها رفقة غيره من العمال في الأحياء القصديرية بفرنسا، في منطقة نانت الفرنسية[2]، و قد كان **علي غانم** في بداياته عاملا يوميا بسيطا يعمل في الورشات التي يتردد عليها العمال المغاربة، لكنه في نفس الوقت –مدفوعا بحبه للعمل السينمائي– عمل كمساعد مخرجإلى غاية خوضه لتجربته الأولى في الإخراج، من خلال الفيلم السابق الذكر و قد اعتمد فيه على طاقم من الممثلين أغلبه من الهواة، و هو بذلك يعتبر رائدا لسينما المهجر، و يمثل في نفس الوقت نموذجا للسينمائي المرتبط بقضايا وطنه و سينما بلاده، إذ يتجلى لنا هذا البعد بوضوح في أفلامه الأخرى التي نذكر منها أيضا " ***L'autre France*** »، (1975)، و فيلمي" **زوجة لابني**"(1982)، و ""**لكلّ حياته**" (2007) اللذان قامت بإخراجهما مؤسسات إنتاج جزائرية[3]، و إلى جانب **علي غانم** نذكر مجموعة من الأفلام التي أنجزت خلال هذه الفترة لمخرجين آخرين حاولوا لفت انتباه المشاهد الغربي للظروف الصعبة التي يعيشها المهاجرون المغتربون في فرنسا، و من بين الأفلام التي اشتهرت في هذه الفترة نحد " **على رجل واحدة عبر الحدود**" (1976)، **لمحمد**

[1]- *Naima Yahi,**Le métissage en salle ou l'Algérie a l'écrans**, Hommes et Migrations (En ligne),1295, 2012, Consulté le 04 Juin 2013, URL : http // :hommesmigrations.revue .org/1079.*

[2]-Ibid .

[3]- بغداد أحمد بلية، **فضاءات السينما الجزائرية**، مرجع سبق ذكره، ص 127.

بن سالم في إخراج مشترك مع الفرنسي ***Monique Martineau***، و فيلم " **سفر بالرأسمال**" **لعلي عقيقة**، وفيلم "**علي** في **بلاد العجائب**"**لجوهرة عبودة**(1977)[1].

وقد وجهت العديد من الانتقادات لسينما الضواحي أو سينما المهجر التي ظهرت في فرنسا سنوات السبعينيات خاصة لكونها لاتخاطب المشاهد الفرنسي بل هي موجهة أصلا لفئة من العمال المغاربة والجزائريين، كما أنها حسب الكثيرين من النقاد تفتقر إلى مقومات العمل السينمائي الناجح، و هو ما يؤكده الناقد **الطاهر بن جلون** الذي أشار إلى أن ما ينقص الأفلام الجزائرية في المهجر في تلك الفترة هو البعد السينمائي الجمالي، و هو نفس الطرح الذي ذهبت إليه مجلة ***Télérama***، التي تحدثت في نقدها لفيلم « ***L'autre France*** »، على أنه ليس بسينما على الإطلاق[2].

غير أن سنوات الثمانينات تعتبر مرحلة الانطلاقة الفعلية لسينما المهجر و قد أسسها بداية سينمائيو الجيل الثاني من المهاجرينالجزائريين في فرنسا فضلا عن عدد من السينمائيين الذين غادروا الجزائر بحثا عن فرص أكبر للانتشار و العمل، و قد حاولوا من خلال الأفلام التي قدّموها تجاوز الصور النمطية التي قدمتها وسائل الإعلام الفرنسية عن الشخصية الجزائرية، و تعتبر أفلام ***Thé au harem d'Archimède*** للمخرج **مهدي شارف** و ***Thé a la menthe*** **لعبد الكريم بهلول**، و " « ***Le bâton rouge*** **لرشيدبوشارب**، الأفلام الروائية التي شكلت النواة الأولى للانطلاقة الفعلية لسينما جزائرية مهاجرة و شهيرة، سيما بين الفترة الممتدة من (1984–1985)، و أبطالها شباب مغاربيون من الجيل الثاني و مخرجوها سينمائيون جزائريون مقيمون في فرنسا[3]، و قد اتجهت سينما هذه الحقبة من الزمن في أغلب مضامينها إلى معالجة مشكلات أزمة الاندماج و الهوية، و معاناة سكان الضواحي، و من أبرز الأفلام المنتحة خلال هذه الفترة نذكر فيلم ***Les*** « ***sacrifices***، للمخرج **عكاشة تويتة**(1982) و الذي يعود بنا إلى الصراع الذي كان قائما بين حزبي جبهة التحرير الوطني و المصاليين حول من يحكم ويراقب العمال الجزائريين في فترة الخمسينيات في فرنسا .

كما اشتهر أيضا من سينمائيي هذه الفترة المخرج المغترب في إيطاليا **رشيد بن حاج** الذي قدّم سنة (1989) فيلم « ***Rose de Sables*** »، و يروي فيه قصة رجل أعرج يعيش في واحة من واحات الجنوب الجزائري، و قد ضمنه العديد من الرسائل و المعاني المؤثرة، التي استطاع أن يوصلها للمشاهد بفضل أسلوبه المتفرد و إبداعه في الإخراج، و قد عاد ليقدّم لنا مرة أخرى فيلم « ***Touchia*** » بداية التسعينيات وقد

[1]- المرجع السابق، ص 127.

[2]-*JulierGaetner,Op-cit,*

[3]- *René Prédal,* ***Problèmes d'identités, Droit a la Différence et couple mixtes dans le cinéma français des années90****,Confluences Méditerranée, ,N392014 ,p 172.*

انتقل فيه إلى المضامين السياسية[1]، حيث تروي تفاصيل القصة حياة "فلة" و هي في العقد الرابع من عمرها تجد نفسها محاصرة في شقتها في العاصمة التي امتلأت بالجماعات الإسلامية المتطرفة، و هنا تسترجع فلة ذكريات طفولتها عندما كانت حبيسة جدران غرفتها تنتظر استقلال الجزائر من أجل أن تتمكن من زيارة البحر، و هي الآن حبيسة جدران شقتها تفكر في أسهل طريقة للخروج من أجل إجراء حوار تلفزيوني رغم المخاطر التي تحدق بها جراء سيطرة الجماعات الإسلامية على شوارع العاصمة2.

و يعتبر مهدي شارف من أشهر سينمائيي هذه المرحلة و المراحل اللاحقة كذلك، فقد استطاع من خلال فيلم المشار إليه أعلاه أن يحقق مكانة وسمعة طيبة ونجاحا ملحوظا على الساحتين الوطنية والفرنسية، إذ يشير الناقد الفرنسي ***Claude Chabrol*** إلى أن الملاحظ في فيلم ***Thé au harem d'Archimède*** هو تمكّن مخرجه من تقديمه باحترافية ليحقق نجاحا باهرا مقارنة بتجربة هي الأولى لمخرج لم يكن معروفا حينها[3]، وقد أتبع شارف فيلمه الأول بأفلام أخرى حققت نجاحا كبيرا في فرنسا، و هي ***Miss Mona***(1987)، و ***Marie Line*** (2001).

و تواصل الإنتاج سنوات التسعينيات معلنا ميلاد سينمائيين جدد و مواصلة السينمائيين الآخرين مسيرتهم، إذ قدم عبد الكريم بهلول عددا من الأفلام الأخرى، مثل ***Les sœurs Hamlet***، و ***La nuit du destin***، و أخرج رشيد بوشارب فيلمه الأول " شاب " (1990) و يحكي قصة شاب جزائري رحّلته السلطات الفرنسية عنوة إلى بلاده بسبب إقامته غير الشرعية، كما أخرج فيلم « ***Des années déchirées*** » سنة (1992)، و فيلم « ***Poussières de vie*** » سنة 1994 ليعود مرة أخرى لمعالجة قضايا الهجرة في فيلم « ***L'honneur de ma famille*** » سنة 1997.

لقد تميز **بوشارب** بأسلوب و طابع خاص في القصص الدرامية التي يعالجها و هو من بين المخرجين الجزائريين القلائل الذين اتجهوا اتجاها عالميا في انتاجاتهم المختلفة و التي تطغى عليها بالإضافة الى مشكلات المهاجرين مشاكل ذات بعد عالمي و هو ما نلمسه في فيلم***Litlle Sinegal***2001الذي يتحدث عن العلاقة التي تربط الشاب الأمريكي الأسود بالفتاة السينغالية التي هاجرت إلى الولايات المتحدة الأمريكية، كما قدّم لنا فيلم " بلديون" « ***indigènes*** » (2005) وتحدّث فيه عن مشاركة شبان شمال إفريقيا في تحرير فرنسا خلال الحرب العالمية الثانية، لينتقل بنا مرة أخرى في الفضاءات المكانية إلى لندن من خلال فيلم

[1]-*Roy Armes,* ***Cinema of the Maghreb,*** *Black CinemaRevue,Vol 1,N 01,Winter 2009, Indiana universitypress, p 16.*
[2]-*Achour Chourfi,dictionnairedu cinéma Algérien ,op-cit p-p 605-606.*
[3]-*JulierGaetner ,Op-cit,*

« ***London River*** » سنة (2005)1، و هو فيلم يصور معاناة أم بريطانية و أب إفريقي يسافران إلى لندن بعد حادث الانفجار للبحث عن ولديهما.

و بالإضافة إلى ما تم عرضه سابقا نلاحظ في السنوات الأخيرة تزايدا ملحوظا في انتاج الأفلام الجزائرية في المهجر، حاول بعضها تقديم صور إيجابية عن الاندماج السلس للوافدين مع مجتمعاتهم الجديدة، منها الفيلم الجزائري الفرنسي « ***Beur Blanc Rouge*** » (2005) الذي يعالج بأسلوب كوميدي مشاكل الاندماج في المجتمع الفرنسي التي يعاني منها الأبناء المولودون في فرنسا، و يطرح المخرج محمد زموري من خلال هذا الفيلم قصة شباب يجدون أنفسهم في حيرة أثناء تشجيعهم لمباراة كرة قدم بين الفريق الفرنسي و قد استمد تسميته من كونه يضم إلى صفوفه فئات مختلفة من اللاعبين من جنسيات مختلفة، و هو فريق مشهور و قوي، ضد الفريق الجزائري الذي يقوم غالبية الحاضرين بتشجيعه، و تتطور الأحداث عندما تجتاح الجماهير الحاضرة ذات الأصول الجزائرية الميدان ملوحة بالأعلام الجزائرية تماما مثلما فعل اللاعب الجزائري في صفوف الفريق الفرنسي، و قد حاول هذا الأخير وهو بطل القصة مرافقة والديه فيما بعد إلى الجزائر لكنه يمنع من دخولها بسبب جنسيته الفرنسية و عدم امتلاكه لتأشيرة عبور، و هنا يشعر اللاعب البطل أنه ضائع فعلا بين بلدين ،بين ثقافتين لكنه عمليا لا ينتمي لأي واحد منهما، و لا يملك من مأوى سوى حيه الذي ولد فيه وأصدقاؤه هناك[2].

[1] *-Roy Armes, **Cinema of the Maghreb**, Op-cit, P 16.*
[2] *-Conception Lopez, **L'immigration dans le cinéma français et Québéquois a travers quelques films,** Hommes et Immigration, (En ligne), 1297 /2012, Consulté le 04juin 2013, URL http// :hommesmigrations.revue .org/1541.*

خلاصة

مرت السينما الجزائرية بالعديد من المحطات التاريخية خلال مسيرة تطورها، بداية من السينما الكولونيالية ، وقد أسسها الإخوة **لوميير** تزامنا مع السنوات الأولى لظهور هذا الفن في العالم، وفي فرنسا تحديدا، و سرعان ما انتبهت السلطات الاستعمارية لأهمية هذه الوسيلة الإعلامية في الدعاية، فتم توظيفها لخدمة الأهداف العسكرية الاستعمارية، لكن جبهة التحرير الوطني تفطنت هي الأخرى لهذه الأهمية ، فأسست مدرسة السينما التي عمل بها عدد من المناضلين رفقة مجموعة من الأجانب المتعاطفين مع القضية الجزائرية، وقد شكل هؤلاء النواة الأولى لميلاد سينما جزائرية، مرت بمرحل تطورية واكبت الأحداث و التحولات التي عرفها المجتمع، فكان المخرجون متعلقون بالقضايا الأساسية التي يعيشها هذا المجتمع، منها الاقتصادية و الاجتماعية و حتى الأمنية، و هنا يبرز دور سينمائيي المهجر،إلى جانب سينمائيي الداخل، في معالجة هذه القضايا.

الإطار التطبيقي

الفصل الرابع:

صورة الذات و الآخر في فيلم " معركة الجزائر"

-تمهيد:

يتجه هذا الفصل إلى الكشف عن ملامح صورة الذات و الآخر المختلف عنها من خلال التحليل النصي لعدد من المشاهد التي تم اختيارها بطريقة عمدية خدمة أغراض البحث من فيلم " معركة الجزائر"، وهو الفيلم الأول في العينة باعتباره أقدمها تاريخيا، وعليه فإن مسار التحليل في هذا الفصل مقسم مبحثين رئيسيين وهما:

المبحث الأول: و يختص بإجراءات تحليل الفيلم، وذلك من خلال:

- بيانات أولية حول الفيلم
- التقطيع التقني للمقاطع المختارة

المبحث الثاني: و تستعرض الباحثة من خلاله التحليل التعييني للمقاطع المختارة، وهو التحليل الذي يعتمد على وثيقة التقطيع التقني، المقسمة إلى شريطي الصورة و الصوت، وما تعلق بهما، ففي شريط الصورة تم وصف كل ما له علاقة بالصورة واللقطة والمشهد ككل، أما في شريط الصوت، فقد تم التركيز على الصوت بكل تجلياته، الحوار، الموسيقى والمؤثرات البصرية، مع ملاحظة هامة، وهي أن الباحثة قد قامت بتحويل الحوار إلى اللغة العربية، لتسهيل عملية القراءة، في حين احتفظت ببعض الكلمات والعبارات الدالة واستخدمتها في التحليل التضميني للتحليل والتفسير والاستنباط، **وهذا الأمر ينطبق على التحليل التعييني في الأفلام الأربعة المختارة ضمن العينة، كما يتضمن** التحليل التضميني و القراءات الاستنباطية للنتائج المرصودة، وفي الأخير تأتي النتائج الجزئية للدراسة الخاصة بالفيلم.

المبحث الأول: إجراءات تحليل الفيلم:

1-بيانات أولية حول الفيلم:

أ-بطاقة تقنية عن الفيلم:

عنوان الفيلم: معركة الجزائر.

نوع الفيلم: أبيض وأسود 35ملم

مدّة الفيلم: 117 دقيقة.

المخرج: جيلو بونتي كورفو ***Gillo Ponticorvo.***

بلد الانتاج: الجزائر / إيطاليا.

السيناريو: فرانكو سوليناس / ياسف سعدي. ***Franco Solinas.***

التّصوير: مارسيلو قاتي ***MarcelloGatti.***

المونتاج: ماريومورا + ماريو سيراندري***Mario Morra + Mario Serandrei.***

الموسيقى: إينيو***موريسون Enio Morricone.***

الانتاج: ***Casbah film + Igor film.***

سنة الانتاج: 1966 (في 23 ديسمبر عرض الفيلم في الجزائر وفي 29 ديسمبر من نفس السّنة عرض في إيطاليا، في 08 مارس 1968 عرض في فرنسا لأوّل مرّة، ثمّ منع عرضه لغاية سنة 2004).

التمثيل:

ابراهيم حجاج: في دور علي لابوانت.

Jean Martin: في دور الكولونيل ماثيو.

ياسف سعدي: في دور الهادي جعفر.

فوزية القادر: حليمة.

محمّد بن قاسم: الصغير عمر.

ب-قصة الفيلم:

تحكي قصة الفيلم فصولا من المقاومة الجزائرية للاستعمار الفرنسي داخل المدن الّتي انتقلت إليها عمليات المقاومة بعد المحاصرة الشديدة لجيش التحرير الوطني في الجبال والأرياف والقرى، حيث يشهد حي

القصبة –وهو من أشهر الأحياء الشعبية في الجزائر العاصمة– عددا من العمليات والاغتيالات والتّفجيرات الّتي أربكت قيادات الجيش الفرنسي، وهو ما أقلق الحكومة، وجعلها تستنجد بالفرقة العاشرة للمضليين بقيادة الكولونيل "**ماثيو**"، الذي اشتهر بالحنكة، وإدارته لحرب العصابات خاصة من خلال مشاركته في معركة "**ديان بيان فو**".

يتمكن هذا الكولونيل بعد مدّة وتخطيط من تفكيك هرم التّنظيم، وإسقاط قياداته، ومحاصرة العاصمة والقضاء على " **لابوانت** "– بطل الفيلم – ورفقاؤه الذين فُجّرُوا داخل منزل من منازل القصبة بعد أن رفضوا الاستسلام.

كتب سيناريو فيلم معركة الجزائر من طرف السيناريست الايطالي "**فرانكو سوليناس**" ***Franco Solinas***، وقد كان الفيلم في البداية يحمل عنوان ***Paras***، وتحكي قصته تفاصيل الصّراع ضدّ المستعمر في الهند الصّينيّة، وفي الجزائر كذلك[1]. لكنَّ رغبة بعض الجزائريين وعلى رأسهم **ياسف سعدي** في إنتاج فيلم يتحدّث عن تاريخ الجزائر، وعن تفاصيل وأسرار **معركة الجزائر** تحديداً كان وراء قبول المخرج فكرة إخراج فيلم من هذا القبيل بمساعدة المجاهد "**سعدي**"، واعتماداً على مذكراته الّتي كتبها عن المعركة في أحد سجون فرنسا.

وقد صرّح **ياسف** سعدي أنّه اصطدم في البداية بالتصورات التي طرحها **بونتي كورفو وسوليناس** حول الفيلم، خاصّة منها ما تعلّق بالصّور الّتي لم يكن يتقبل أن تطرح عن الجزائريّين، كما يظهر في أحد المشاهد حين يفجّر عناصر الجبهة المطعم، ففيه تركيز على تصوير طفل صغير في المكان، وقد كانت حجّة المخرج أنّه يريد تصوير فيلم ينقل الواقع فعلا، ويبرز جرائم فرنسا، مع بعض الأخطاء الّتي كان يرتكبها الثّوار آنذاك[2].

وأشار **سعدي** في حوار آخر له في مجلة ***Cinéaste*** أنّه خلال شبابه كان يتردّد أحياناً على قاعات السّينما لمشاهدة بعض الأفلام، لكنّه لم يتصوّر في يوم ما، ولم يخطط لأن يكون جزءاً من عمل سينمائي مثل معركة الجزائر، ولكنّه أثناء فترة اعتقاله وتوقيفه من قبل الجيش الفرنسي، خطرت بباله فكرة كتابة

---

[1]–*Cheurfi Achour*, ***Dictionnaire du Cinéma Algérien***, *OP.cit, P : 126.*

[2]– قادة بن عمّار، **ياسف سعدي يكشف تفاصيل مثيرة عن معركة الجزائر**،متاح على الرابط :

. ***http://www.echoroukonline.com/ara/articles/146176.html*** ***تاريخ*** الزيارة: 13، ماي 2015، 14:00

مذكراته، حيث كانت أحداث المعركة، وعمليات التّفجير والمداهمات وغيرها من التفاصيل الأخرى تتوالى على ذهنه، تماماً مثلما يحدث في فيلم سينمائي[1].

وبمجرد صدور قرار العفو عنه، سافر **سعدي** إلى إيطاليا باحثاً عن **بونتي كورفو** الذي كان قد أعلن رغبته في انتاج فيلم عن الجزائر، غير أنّهما لم يتّفقا حول السّيناريو الّذي كان **سعدي** قد كتبه بناءاً على مذكّراته "**ذكريات من معركة الجزائر**"، إذ لم ينل إعجاب المخرج، كما لم يوافق هذا المجاهد على اقتراح المخرج بمساعدته كونه شاهداً أساسياً من الواقع، ليتوصل الاثنان إلى فكرة الاستعانة بالسيناريست "**فرانكو سوليناس**" المنتمي إلى موجة الواقعية الجديدة في إيطاليا، والّذي اشتهر بفيلمه الّذي أعدّه عن الجنرال الاسباني **بلانكو**، وفيلم آخر عن حرب التّحرير وهكذا اقتنع **بونتي كورفو** بالتّخلي عن فكرته الأولى (فيلم ***Paras***)، والتّفرغ لإنتاج وإخراج فيلم "**معركة الجزائر**"[2].

وقد أقام كلّ من **سوليناس وبونتي كورفو** في الجزائر العاصمة من أجل الإعداد لهذا الفيلم ثمانية عشر شهراً وقاما خلال هذه الفترة بإجراء مقابلات مع عدد من القادة الجزائريين وحتّى الفرنسيين من أجل الإدلاء بشهاداتهم، إضافة إلى عدد من الضحايا الّذين صرّحوا بما عاشوه وشهدوه خلال المعركة.

أمّا عن الشّركة المنتجة للفيلم، فتمثّلت في شركة ***Igor film*** الايطالية وحصتها 55% من حجم الانتاج مقابل 45% لشركة ***Casbah film***الّتي يمتلكها ويديرها ياسف سعدي[3].

- **تصوير الفيلم:**

صوّرت أحداث فيلم "معركة الجزائر" سنة 1965 في القصبة، وفي المواقع الطّبيعية الّتي جرت فيها الأحداث، وقد استخدم المخرج رفقة طاقم التّصوير الكاميرات المحمولة على الكتف، وهي التقنية التي عرفت بها أفلام التّحقيقات، التي تصوّر في أماكن وقوع الأحداث، وقد كانت القصبة أيام التّصوير لا تزال تحتفظ بآثار الدّمار، بيوت مهدّمة بسبب القنابل، آثار ضربات الرّصاص على الجدران، وبعض خراطيش السّلاح الفرنسي، ولم تكن هنالك من حاجة إلى إعادة تمثيل الواقع، وخلق الدّيكورات الجديدة إلاّ في إطار ضيّق.

- **الشّخصيات:**

اعتمد المخرج على قرابة 138 ممثلاً وشخصية شاركت في الفيلم، الغالبية منها شخصيات غير احترافية،

---

[1]–*Gary Grawdus,* ***Terrorism and Torture in the Battle of Algiers*** *(an interview with SaadiYacef, Cinéaste, Summer, 2004, P : 31.*

[2]– برنامج "لقاء خاص" عنوان الحلقة:**ياسف سعدي (معركة الجزائر)**، الجزء الأول، تقديم يعقوبي، إنتاج قناة الشّروق سبتمبر 2013.

[3]– المرجع السّابق.

وهو ما عرفت به الواقعية الجديدة في إيطاليا ***Neoréalisme***، و هي اتجاه فكري سينمائي ظهر في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية، خاصة مع انهيار النظام الفاشي، وقد دعا روادها(روسلليني، دي سيكا، فيسكونتي...) إلى توظيف الأماكن الحقيقية لوقوع الأحداث، والاعتماد على ممثلين غير محترفين، لأنها تسعى في الأساس إلى وصف الواقع والتعبير عن معاناة الأفراد و الطبقات الفقيرة[1]، وقد لعب البعض من هذه الشخصيات الدّور الحقيقي الّذي كان يقوم به في الواقع على غرار ياسف سعدي، الشاهد، وكاتب المذكرات، في دور الهادي جعفر، أحد قيادات التّحرير الوطني، إضافة إلى علي لابوانت، والّذي أدى دوره الممثل ابراهيم حجّاج.

على عكس شخصية الكولونيل ماثيو، الّتي قام بأداء أدوارها الممثل الايطالي المحترف ***Jean Martin***، حيث تقمّص شخصية الكولونيل، رجل الحرب الّذي يؤدّي عمله دون أن تتدخّل مشاعره في القضايا الإنسانية كالتّعذيب مثلاً.

جـ- بطاقة فنّية عن المخرج: *Gillo Ponticorvo*:

جيلو بونتي كورفو، من مواليد 19 نوفمبر 1919 في مدينة **بيز** الإيطالية، وهو ينحدر من عائلة يهودية، تلقى تكوينه الأساسي في الكيمياء، كما هو الحال بالنّسبة لعدد من أفراد أسرته، حيث أن أخاه عمل لصالح الاتحاد السّوفياتي كفيزيائي، بدأ دراسته في مجال الكيمياء، ثم سرعان ما تحوّل إلى عالم الصّحافة، حيث قاده توجّهه المعادي للفاشية إلى الانضمام إلى الحزب الاشتراكي الايطالي سنة 1941.

عمل بونتي كورفو مراسلاً لعدد من الصّحف الإيطالية في باريس ثمّ سرعان ما توجّه إلى عالم السّينما بعد مشاهدته لفيلم***Paisa***2حيث أخرج فيلم "***Giovana"***،ثم أفلاماً قصيرة وأخرى وثائقية منها "العاملات في مصنع للقماش" ، و أخرج بعدها أوّل فيلم طويل له، ويحمل عنوان***:" Squarcio"***، للسّيناريست **فرانكو سوليناس**، الّذي أصبح فيما بعد اليد اليمنى لبونتي كورفو في عدد من الأفلام اللاّحقة، أشهرها فيلم ***Kapo*** سنة 1959 الّذي يروي قصّة فتاة يهوديّة تحتجز في أحد المعتقلات، ثم تصبح عميلة للضباط النّازيين.

بعد أن أسّس **ياسف سعدي** مؤسّسة ***Casbah film***، جرت محادثات بينه وبين المخرج الإيطالي، لإخراج فيلم "**معركةالجزائر**" سنة 1965، والذي تمكن بفضله بونتي كورفو من نيل عدد من الجوائز منها: جائزة الأسد

---

[1]- للمزيد أنظر:

*Ghiath Ruth Ben, **Un Cinéma d'après Guerre ,le néoréalisme italien et la transition démocratique** ,Revue Annales Histoire, Sciences sociales ,N° 6,2008 .*

[2]–***Biographie de Gillo Pontecorvo** , disponible sur le site :www.allocine.fr/personne/fichepersonne15171 , consulté le 8/03/2015.*

الذّهبي في مهرجان البندقية سنة 1966 وجائزة النّقد في مهرجان كان في نفس السنة، كما تمّ ترشيحه لجائزة أفضل فيلم أجنبي في حفل الأوسكار سنة 1967.

2- التقطيع التقني للمقاطع المختارة

المقطع الأوّل: جينريك البداية + المشهد الافتتاحي:

شريط الصورة							شريط الصّوت		
رقم اللقطة	مدتها الزمنية	مضمون اللقطة	نوعها	زاوية إلتقاطها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	أصوات وضجيج
01	36 ثانية	تظهر لنا اللقطة عدداً من الجنود الفرنسيين التابعين للفرقة العاشرة للمضليين، وقد انتهوا لتوّهم من تعذيب سجين جزائري، حيث تمكنوا من استنطاقه والحصول على معلومات بخصوص مكان اختباء **لابوانت** وزملاؤه. كما يظهر لنا الديكور المعدّات المستخدمة في التعذيب: الأدوات الحادة، المياه و مختلف الآلات الأخرى...	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**الجندي الفرنسي مخاطباً السجين الجزائري:** - إذن..ألم يكن بإمكانك الاعتراف دون أن تضطرنا لفعل كل هذا..كان من الأفضل بالنسبة إليك فعل ذلك. **نفس الجندي يتوجه بالكلام لعدد من الجنود الذين يدخلون غرفة التعذيب:** – لقد اعترف أخيرا. **ثم يتوجه إلى جندي فرنسي آخر:** أعطه قليلا من القهوة. **–و يخاطب السجين:**	/	صوت قطرات الماء التي تتساقط ببطء على أرضية الزنزانة.

						– هيا، لا تكن قلقا.. **جندي آخر للسجين المعذب:** – هيا اشرب قليلا من القهوة، ستتحسن بعدها.	
02	01 ثا	صورة السجين الجزائري وقد ظهرت عليه ملامح التّعذيب والإنهاك والخوف وهو شبه عار من ملابسه.	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	– **ثم يضيف:** هيا لا تكن أحمقا، خذ	/	صوت قطرات الماء التي تتساقط على أرضية الزنزانة
03	47 ثا	تظهر لنا اللقطة الكولونيل ماثيو وهو يحاور السجين الجزائري الذي تم استنطاقه داخل الزنزانة. ليسلمه بعدها قبعة عسكرية بعد أن يأمره بارتداء الزي العسكري الفرنسي.	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة ثم بانورامية	**فجأة يدخل الكولونيل ماثيو قائد فرقة المضليين:** هل هذا صحيح؟ **الجندي:** يبدو الأمر كذلك، 3 شارع عبد الرحمن. **- ماثيو مخاطبا الجنود:** - يجب أن تلبسوه ملابسه **ماثيو مخاطباً السجين:**	/	استمرار صوت قطرات الماء داخل الزنزانة

						إذن أيها العجوز، الآن لن يمسك مكروه، بقي هناك أمر واحد، هل يمكنك أن تقف على رجليك؟ **ماثيو للجنود هم يحاولون مساعدة السجين على الوقوف:** أتركوه،، **ماثيو يخاطب السجين مرة أخرى:** خذ ارتدي هذه، ستكون مناسبة لك، الآن سنذهب معا إلى القصبة، و بهذا الزي لن يتعرفوا عليك، ستدلنا على مكان تواجد علي لابوانت...		
04	4 ثا	الضابط ماثيو يواصل حديثه للسجين الذي يرتدي البدلة العسكرية الفرنسية	لقطة متوسطة	المجال المقابل	ثابتة	**ماثيو يواصل:** و بعدها ستصبح حرا طليقا.	/	/
	5 ثا	من خلال هذه اللقطة يأمر	لقطة	عادية	ثابتة	**الضابط ماثيو مخاطباً الجنود:**		

05		الضـابط مـاثيو جنـوده بمسـاعدة السـجين لارتـداء ملابـس، ومعـه القبعـة العسكرية وحين يهم جندي فـي المكـان بالسـخرية مـن السـجين يخاطبـه مـاثيو بحـدّة ويمنعـه مـن ذلك.	متوسطة			أعطوه قبعة عسكرية و ألبسوه ثيابا **أحد الجنود يسخر كم السجين:** **فيرد عليه الكولونيل بحدة:** هيا هيا لا تفعل أشياء غبية	/	/
06	28 ثا	علامات النّدم والخوف بادية على وجه السجين الجزائري الذي يصرخ رافضاً مرافقة الجنود الفرنسيين إلى القصـبة ومحـاولاً الهـرب باتجـاه الباب.	لقطة كتفية	عكس الغطسية	ثابتة ثم بانورامية	**ماثيو مخاطبا السجين:** هيا بنا **السجين الجزائري:** لا، لاااااااااااا **أحد الجنود:** ابق هادئا...هل تريدنا أن نعيد الكرة(يقصد التعذيب) قليلا من الشجاعة،،، .	/	/
07	9 ثا	فرقة المضليين من خلال عدد من جنودهـا تجتـاح حـي القصـبة وتحاصره بالكامل. بيانـات مكتوبـة: عنـوان الفـيلم	لقطة جامعة	عادية	بانوراميك من اليسار إلى	/	موسيقى حربية فيها إثارة	/

		"معركة الجزائر"			اليمين			
08	15 ثا	الجنـود يتوزعـون وينتشـرون عبـر مداخل حي القصبة. بيانات مكتوبة: فيلم لـ جيلو بونتي كورفو	لقطة جامعة	عكس غطسية	ثابتة	/	موسيقى حربية فيها إثارة	/
09	05 ثا	الجنود يواصلون الانتشار في حي القصبة.	لقطة متوسطة	غطسية	بانوراميك من اليسار إلى اليمين	/	موسيقى حربية فيها إثارة	/
10	11 ثا	الجنود يواصلون الانتشار في حي القصبة.	لقطة نصف جامعة	عكس الغطسية	بانورامية	/	موسيقى حربية فيها إثارة	/
11	23 ثا	الجنود فوق أسطح عمارات ومنازل حـي القصـبة يواصـلون الانتشـار حتـى يصـلون إلـى المنـزل الـذي يختفي فيه لابوانت.	لقطة جامعة	عادية	بانورامية	/	موسيقى حربية فيها إثارة	/
12	9 ثا	الجنود ينتشرون في حي القصبة.	لقطة جامعة	عادية	بانورامية			

		بيانات مكتوبة: إنتاج *Casbah film, Igor film, Rome*						
13	4 ثا	جنود فرنسيون فوق أسطح منازل القصبة وقد تهيئوا للقتال والهجوم.	لقطة جامعة	عكس الغطسية	ثابتة	/	موسيقى حربية	/
14	7 ثا	الجنود أمام أحد المنازل في القصبة وهو المنزل الّذي يختبئ فيه لابوانت وأصدقاؤه، ويهمّون باقتحامه.	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة	/	موسيقى حربية	صوت طلقات الرصاص
15	16 ثا	الجنود يقتحمون المنزل وينتشرون فيه ثم يقومون بإخراج السكان من غرفهم لتجميعهم داخل فناء المنزل	لقطة نصف جامعة	عادية ثم غطسية ثم عادية	بانورامية	/	موسيقى حربية	/
16	6 ثا	يستمر الجنود الفرنسيون في إخراج السكان من غرفهم لتجميعهم في فناء المنزل دون تفريق بين الرجال والنساء والأطفال والشباب.	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	/	موسيقى حربية	/
17	15 ثا	تجميع السكان في فناء الطابق السفلي للمنزل المقصود وقد وضعوا أيدهم فوق رؤوسهم.	لقطة نصف جامعة	غطسية	بانورامية	/	موسيقى حربية	/

18	3 ثا	تجميع السكان داخل فناء المنزل الجماعي في القصبة و إجبارهم على وضع الأيدي فوق الرؤوس.	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	/	موسيقى حربية	/
19	9 ثا	لقطة مقربة للسكان المجمعين وقد وضعوا أيديهم فوق رؤوسهم	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	/	موسيقى حربية	/
20	34 ثا	السجين الجزائري وهو يرتدي البذلة العسكرية الفرنسية يصل رفقة جنود من فرقة المضليين إلى الغرفة التي يختبئ فيها لابوانت ورفقائه ويرشدهم إلى مكانه.	متوسطة	عادية	بانورامية	/	موسيقى حربية	/
21	20 ثا	الكاميرا ترصد لنا خلف جدران الغرفة ملامح لابوانت ورفقائه الثلاثة وقد بدت عليهم علامات الحيرة والترقب.	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	/	/	/
22	6 ثا	الجندي الفرنسي قائد المجموعة يتحدث إلى لابوانت من خلف الجدار.	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	**القائد العسكري:** علي لابوانت إن المنزل محاصر.. ليس هناك ما يمكنك فعله.	/	/

23	14 ثا	التركيز على أوجه اعلي و رفاقه وهم يستمعون إلى تحذيرات قائد الجنود المضليين.	لقطة قريبة	عادية	بانورامية	**القائد يواصل مخاطبا علي:** استسلم..لكن أولا دع الطفل والمرأة التي معك يخرجون أولا، بعدها أنت و الرجل الذي معك سلم سلاحك، لا تكن غبيا، لقد قضي عليك، إنك محاصر ببنادقنا.	/	/
24	10 ثا	لابوانت ورفقاؤه داخل الزنزانة يراقبون الوضع و قد بدت عليهم علامات التوتر.	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	إنك لا تملك أي خيار..لا تستطيع فعل أي شيء.		
25	9 ثا	القائد يواصل حديثه إلى لابوانت مطالباً إياه بالاستسلام رفقة زملائه.	لقطة إيطالية	عادية	ثابتة	علي هل تسمعني؟ اسمع جيدا، إنك آخر شخص في التنظيم، ليس هناك ما يمكنك فعله، لم يعد التنظيم موجودا .	/	/
26	22 ثا	قائد المجموعة العسكرية يتفاوض مع لابوانت ويعده بمحكمة عادلة	مقربة ثم مقربة جداً	عادية	ثابتة	إنهم جميعا إما موتى أو داخل السجن، إذا خرجت الآن، يمكنك	/	

		في حال الاستسلام				الاستفادة من ظروف التخفيف، هيا قرر...		

المقطع الثاني : تقديم شخصية علي لابوانت.

شريط الصّورة						شريط الصّوت		
رقم اللقطة	المدّة	مضمون اللقطة	نوعها	زاويتها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
01	11 ثا	– نشاهد في اللقطة يدا لابوانت وهو يقوم بتحريك أوراق القمار مع مجموعة من الرفاق، منهم أوروبيون في شارع من شوارع الحي الأوروبي.	لقطة قريبة	عادية	ثابتة ثم بانورامية	**لابوانت:** اقتربوا سيداتي سادتي، هيا إلعبوا. –هيا اتقدموا... هذه هي الورقة الرابحة، الورقة الرابحة الوحيدة مع " اللاز"	/	/

02	02 ثا	يبرز لنا المخرج في هذه اللّقطة عدداً من الأوروبيين المنشغلين بلعب القمار مع علي.	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	هيا تقدموا،، دوركم في اللعب.	/	/
03	02 ثا	لابوانت يستمر في اللّعب وإدارة لعبة القمار مع مجموعة من المعمرين في أحد الأحياء الأوروبية.	لقطة قريبة	عاديّة	ثابتة	هذه ورقة غير رابحة، وهذه كذلك.	/	/
04	7 ثا	تعود الكاميرا لتركّز من جديد على أوجه الأشخاص الّذين يلعبون القمار في الشّارع مع لابوانت.	لقطة صدريّة	عادية	ثابتة ثم بانورامية	**لابوانت:** حان وقتك للعب سيدتي هيا تقدّموا	/	/
05	04 ثا	علي رفقة عدد من الأشخاص حيث يظهر لنا جزء من الشارع الذي يتواجد فيه إذ يشاهد شيئاً يدفعه للهرب.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	هذه ورقة غير رابحة، وهذه كذلك.	/	/
06	2 ثا	شرطي يقف إلى جانب امرأة أوروبية تشير بإصبعها إلى علي.	صدريّة	عاديّة	ثابتة	**المرأة مخاطبة الشرطي:** إنه هناك...	/	/

07	08 ثا	علي ينطلق هارباً خوفا من الشرطي الفرنسي، حيث يظهر بوضوح الشارع الأوروبي بمحلاته وسياراته والمارة الذين يتواجدون فيه، و يبدو منظما ونظيفا و هادئا	لقطة جامعة	ثابتة	بانورامية	/	/	صوت صفارة الشرطي وضجيج الشّارع.
08	03 ثا	علي لابوانت يجري في الشارع الأوروبي هربا من الشرطي الفرنسي.	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	/		صوت ضجيج الشارع
09	3 ثا	مجموعة من الشباب الأوروبيين ينظرون إلى لابوانت قبل أن يقوم أحدهم بعرقلته.	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة	**أحد الشباب الأوروبيين :** يبدو أن هذا الشخص متابع من الشرطة أوقفوه.	/	صوت حركات أرجل لابوانت وهو يجري.
10	4 ثا	الشاب الأوروبي يسقط لابوانت أرضا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانورامية	/	/	صوت حركة السقوط

11	2 ثا	الشاب الأوروبي يبتسم بعد أن قام بإسقاط لابوانت.	لقطة صدرية	عكس غطسية	ثابتة	/	/	//
12	2ثا	صورة مكبرة لعلي وهو ساقط أرضاً	لقطة صدرية	غطسية	ثابتة	/		صفارة الشرطي
13	2ثا	الشرطي الفرنسي يجري باتجاه علي الساقط أرضاً	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	/	/	صفارة الشرطي.
14	1 ثا	التركيز على وجه علي وهو يحاول الوقوف غاضباً.	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	/	/	أصوات سيارات الشارع
15	03 ثا	علي يقف مجدّداً ويتوجه بلكمة للشاب الذي قام بعرقلته.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	/	/	صوت الضرب.
16	21 ثا	يتدخل الشباب الأوروبي الواقفين في الشارع لضرب علي ومساعدة الشرطي على إيقافه.	لقطة صدرية ثم قريبة	عادية	ثابتة	**صوت أحد الشباب:** يجب أن يقتل هذا الشاب الحقير. **-صوت الراوي:** عمار علي، مولود بتاريخ 15 جانفي 1930 بمدينة مليانة.	/	صوت صرخات الشباب الأوروبيين وضربهم لعلي.

17	48 ثا	تظهر اللقطة شرطيين فرنسيين وقد ألقيا القبض على لابوانت الذي بدت ملامحه واضحة، وهو مكبل ويتعرض للضرب المبرح من قبل الشباب الغاضبين.	متوسطة ثم قريبة	عادية	تنقل (ترافلينغ)	رجل أمي، و عامل يومي في مجل البناء، وملاكم أيضا. هو حاليا بدون عمل، و هارب من أداء الخدمة العسكرية – عرض على محكمة الأحداث بالعاصمة سنة 1942، و حكم عليه بسنة سجنا . سنة 1944 عرض على محكمة الأحداث بوهران لتسببه بأحداث تعيق النظام العام و حكم عليه بثمانية أشهر نافذة بسبب تعديه على موظف أثناء تأدية مهامه. ,	موسيقى حزينة	صوت صراخ الشباب وضربهم لعلي.

المقطع الثالث: مظاهر الحياة والآفات الاجتماعية في حي القصبة:

شريط الصّورة						شريط الصّوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	مضمون اللقطة	نوع اللقطة	زاوية الالتقاط	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	الضجيج
01	36 ثا	تظهر لنا اللقطة مظاهراً من الحياة اليومية للجزائريين في حي القصبة، حيث نشاهد سكيرا جزائريا يترنح في أحد الشوارع المليئة بالمارة، الذين ينظرون إليه باستغراب واحتقار، وهنا تتقدم منه امرأة لتضربه وتنعته بأبشع الصّفات.	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة ثم بانورامية	**صوت خفي:** بيان رقم 24 أيها الشعب الجزائري، إن الإدارة الفرنسية ليست مسؤولة عن الأوضاع الاجتماعية المزرية للشعب وعبوديته فقط، و لكنها مسؤولة أيضا عن الفساد والآفات الاجتماعية التي تسبب في ضياع العديد من أخوتنا و أخواتنا، الذين تنكروا لقيمهم لقد أخذت جبهة التحرير الوطني على عاتقها مسؤولية القضاء على هذه الآفات الاجتماعية و هي تدعو كافة أفراد الشعب إلى مساعدتها في ذلك عن طريق تأييدها، لأن ذلك هو الطريق الأساسي نحو الاستقلال.	/	أصوات وهمهمات المارة في الشارع

						بداية من اليوم تأخذ جبهة التحرير الوطني على عاتقها مسؤولية الحفاظ على الصحة النفسية والجسدية للشعب الجزائري.:		
02	21 ثا	تظهر لنا اللقطة السكير الجزائري وهو يترنح في الشارع ويهرب من نظرات المارة، ومن عدد من الأطفال الصّغار الذين يلاحقونه ويسخرون منه ويصفونه بـ "**الكيلو**".	إيطالية	عادية ثم عكس الغطسية	بانورامية	**الصوت الخفي:** و هي تقرر بناء على ذلك منع استهلاك و بيع المخدرات و المشروبات الكحولية و التردد على بيوت الدعارة و قد تصل عقوبات المخالفين لها لحد القتل. .	/	/
03	18 ثا	تظهر لنا اللقطة مجموعة من الأطفال الصّغار وقد التفوا حول السّكير يلاحقونه ويضربونه.	لقطة نصف جامعة	عادية	بانورامية	/	/	صراخ الأطفال
04	26 ثا	الأطفال يضربون السكير، ويسبونه عبر أحد السلالم في حي من أحياء القصبة.	لقطة نصف جامعة	عكس غطسية	بانورامية	**صوت امرأة لا تظهر في الواجهة:** أيها الكلب ألا تستحي،، اقتله اقتله، أضربه، أضربه.	موسيقى عالية	صراخ الأطفال
05	14 ثا	تظهر لنا اللقطة إحدى الحانات التي يقصدها علي لابوانت بحثاً عن حسن البليدي، فيخاطب زبوناً	لقطة متوسطة	لقطة عادية	تنقل ثم بانورامية	**علي لابوانت مخاطباً أحد الزّبائن داخل حانة:** – ألا تعرف أن المخدرات ممنوعة؟ **الزبون:** ولماذا؟	/	/

		كان منشغلاً بأخذ المخدر ويأمره بالإقلاع عنه.				**علي لابوانت:** إياك أن تعيد الكرة.		
06	6 ثا	لابوانت يواصل حديثه إلى الزبون داخل الحانة ويسأله عن مكان تواجد حسن البليدي مانعاً إياه من التقاط سيجارة المخدر التي كان قد رماها أرضاً.	لقطة أمريكية	عكس غطسية	ثابتة	**علي لابوانت يحطم سيجارة المخدر و يخاطب زبون الحانة:** – ألم ترى حسن البليدي؟.	/	/
07	11 ثا	علي لابوانت في أحد أزقة القصبة يبحث عن حسن البليدي ويسأل مجموعة من النساء المومسات الواقفات على حافة الشارع في منظر غير لائق.	لقطة نصف جامعة	عكس الغطسية	ثابتة	**علي لابوانت :** ألم تروا حسن البليدي؟ قولوا له أني أبحث عنه..	موسيقى خافتة	/
08	5 ثا	لابوانت يدخل أحد بيوت الدعارة بالقصبة ويسأل صاحبته عن مكان حسن، وفي المنزل نلاحظ فتيات شبه عاريات يتناولن السّجائر.	لقطة إيطالية	عادية	بانورامية	**علي لابوانت لامرأة أجنبية:** ألم تري حسن؟ **المرأة ترد عليه:** لا	موسيقى خافتة	/
09	9 ثا	لابوانت يواصل بحثه عن حسن ويسأل عنه الفتيات والشبان في	لقطة إيطالية	عادية	ثابتة	**علي لابوانت:**	موسيقى خافتة	/

		الشارع.				– ألم تروا حسن البليدي؟ قولوا له أني أبحث عنه..	
10	12 ثا	علي يلج منزلاً آخراً لممارسة الأعمال المخلة بالحياء، يتحدث مع إحدى المومسات حيث تظهر مجموعة من الفتيات شبه عاريات إضافة إلى الزبائن الّذين قصدوا المكان.	لقطة متوسطة	عكس الغطسية	ثابتة	– **المرأة لعلي لابوانت:** علي من أين أتيت إلى هنا بهذا الشكل؟ –**علي لابوانت:** هل حسن البليدي موجود هنا؟ – **المرأة:** لا لقد غادر في ساعة مبكرة **علي لابوانت:** إني أبحث عنه، إذا رأيته أخبريه بأني بحاجة إليه	/	/
11	13 ثا	علي لابوانت يلتقي بحسن لبليدي و رفيقيه في أحد شوارع القصبة الضيقة.	لقطة متوسطة	عكس الغطسية	ثابتة	**حسن البليدي:** علي... سلام... **علي:** توقف..لا تتحرك. **حسن:** ماذا هناك علي، لعله خير... **علي:** قلت لك لا تتحرك.	موسيقى حزينة	/
12	2 ثا	حسن البليدي يتبادل أطراف الحديث مع علي لابوانت.	لقطة إيطالية	عادية	زووم	**حسن:** ماذا هناك؟مما أنت خائف؟	موسيقى حزينة	/
13	2 ثا	تواصل الحديث بين علي وحسن	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	**علي:** أنا لا أخاف إلا من ربي....	موسيقى حزينة	/
14	2 ثا	تواصل الحديث بين علي وحسن	لقطة	عادية	ثابتة	**حسن:** حسنا قل لي ماذا هناك؟.	موسيقى	/

					قريبة		حزينة	
15	3 ثا	//	المجال و المجال المقابل	عادية	ثابتة	**حسن:** إننا أصدقاء أخي علي هل نسي ذلك؟.	موسيقى حزينة	/
16	3 ثا	//	المجال و المجال المقابل	عادية	ثابتة	**علي:** كنا أصدقاء.	موسيقى حزينة	/
17	3 ثا	//	المجال و المجال المقابل	عادية	ثابتة	**حسن:** آه يا أخي عي لماذا؟.	موسيقى حزينة	/
18	2 ثا	//	المجال و المجال المقابل	عادية	ثابتة	**علي:** الجبهة حكمت عليك بالموت.	موسيقى حزينة	/
19	15	//	المجال	عادية	ثابتة	**حسن:** آااه...لقد بدأت أفهم الآن جيدا، الدعوة إذا	موسيقى	

	ثا		و المجال المقابل			حكمتم علي بالإعدام، كم دفعوا لك كي تقتلني؟	حزينة	/
20	5 ثا	تواصل الحديث بين لابوانت وحسن	المجال و المجال المقابل	عادية	ثابتة	**علي:** لقد أنذرتك الجبهة مرتين، هناك شيء وحيد يمكن أن ينقذك.	موسيقى حزينة	/
21	3 ثا	//	المجال و المجال المقابل	عادية	ثابتة	**حسن:** كيف ذلك؟ لم أفهم ما الذي تريد قوله؟	موسيقى حزينة	/
22	3 ثا	//	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**علي:** يجب أن تعمل مع الجبهة.	موسيقى حزينة	/
23	20 ثا	حسن البليدي يتهجم على علي لابوانت، هذا الأخير الذي يقتل حسن بواسطة سلاحه، ويحذّر أصدقاؤه بلقاء نفس المصير إن واصلوا في نفس الطريق.	لقطة نصف جامعة	عادية	بانورامية	**حسن:** هيا ابتعد من هنا، أسرع.. .... صوت الرصاص علي يقتل حسن – **علي لأصدقاء حسن:** توقفوا أنظروا جيدا، من الآن فصاعدا كل شيء سيتغير في القصبة،	موسيقى حزينة	صوت الرصاص

							سننظف البلاد من هذا الوسخ، هيا ابتعدوا، و احذروا جيدا من الآن فصاعدا.	

شريط الصور						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدتها	مضمون اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التقاطها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
01	10 ثا	مجموعة من السكان الأوروبيين اصطفوا على حافة الشارع فرحين ومهللين ومرحبين بقدوم الفرقة العاشرة للمضليين إلى الجزائر العاصمة للقضاء على العمليات التي يقوم بها تنظيم الجبهة ضدّ أهداف فرنسية في المدينة.	لقطة متوسطة	عادية	تنقل	هتافات وأهازيج المعمّرين الأوروبيين فرحاً بقدوم فرقة المضليين.	/	أصوات وهتافات المعمرين
02	4 ثا	هتافات الأوروبيين متواصلة وقد بدت عليهم ملامح الفرح.	لقطة متوسطة	غطسية	تنقل	المعمرين: –المضليون معنا، المضليون معنا صوت خفي:. إن السيد "**جون** سارو" المفتش العام للعاصمة	/	هتافات المعمرين
03	6 ثا	فرقة المضليين وقد سار جنودها مصطفين في شارع بالعاصمة	لقطة نصف	عادية ثم غطسية	ثابتة ثم زووم	في مهمة على أعلى مستوى، قام بترؤس	/	هتافات المعمرين

		الجزائرية يتقدمها الكولونيل ماثيو	جامعة ثم مقربة			اجتماع لدراسة الوضع العام للتنظيم المسلح في العاصمة، و مكافحة حركات التمرد داخلها.	هتافات المعمرين
04	9 ثا	//	لقطة نصف جامعة	عادية	بانورامية	قرارات مهمة تم اتخاذها في هذا الصدد من أجل ضمان عودة الأمن و الاستقرار للمدينة، وحماية الأفراد و الممتلكات.	/
05	03	فرحة وأهازيج السكان الأوروبيين بقدوم المضليّين.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	كما تقرر تعيين الجينرال " كافال.	هتافات المعمرين
06	04	//	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	" مسؤول الفرقة العاشرة للمضليين	هتافات المعمرين
07	4 ثا	فرحة الأوروبيين بقدوم المضليين.	لقطة متوسطة	عكس الغطسية	ثابتة	لضمان الأمن داخل العاصمة	هتافات المعمرين
08	9 ثا	استعراض المضليين وسط الشارع وسط هتافات المعمرين	لقطة أمريكية ثم خصرية	عادية	ثابتة	و قد أعطيت له كامل الصلاحيات لتحقيق هذا الغرض، كما سخرت له كل الإمكانيات العسكرية و المدنية و أعطيت له صلاحيات أخرى يحددها	هتافات المعمرين

						القرار الذي نشر في الجريدة الرسمية.:	
10	20 ثا	الكاميرا تركز التصوير على القائد الكولونيل ماثيو وهو يتقدم حشود المضليين بثبات	لقطة صدرية ثم قريبة	عادية	ثابتة	ماثيو فيليب مولود بتاريخ 05 أوت 1907 بمدينة بوردو الفرنسية، يحمل رتبة كوللونيل، له تجربة عسكرية بإيطاليا و النورماندي ، عضو بحركة المقاومة ضد النازية، خاض حروب مدغشقر و السويد و الهند الصينية و الجزائر	/	أهازيج المعمرين
11	38 ثا	في اللقطة الكولونيل ماثيو مجتمعا مع عدد من الضباط يقوم بتحليل إستراتيجية الجبهة في هجماتها داخل الجزائر العاصمة، والخسائر الّتي لحقت بالأوروبيين جراء العمليات المنفذة.	إيطالية ثم لقطة الجزء الصغير	عادية	بانورامية ثم ثابتة	**ماثيو مخاطبا ضباطه:** في المحصلة لقد وصل الأمر إلى معدل 4.2 تفجير يوميا في العاصمة، و هنا يجب التفرقة بين الهجومات الفردية و الهجومات عن طريق القنابل اليدوية، و ككل مرة فإن المصطلحات الأساسية هي: أولا الخصم، ثاناي وسائل القضاء عليه، هناك ما يقارب الأربعمئة عربي في العاصمة، و نحن نعلم بأن هناك أقلية	/	بعض الأصوات الخفيفة داخل القاعة

						تفرض نفسها و منطقها بالعنف، يجب علينا أن نتصرف على أساس عزل هذه الأقلية بهدف القضاء عليها.		
12	3 ثا	//	لقطة الجزء الصّغير	عادية	ثابتة	**ماثيو مخاطباً الضباط:** إن العدو خطير، فهو خصم يتنقل مكان و في العمق.	/	/
13	7 ثا	في الصورة أحد الجنود يسدل الستائر تمهيداً لوضع شريط داخل جهاز العرض من أجل مشاهدته.	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	و بوسائل مقاومة متطورة و بتكتيك محكم. **ماثيو يشير إلى أحد الجنود بتشغيل جهاز العرض:** هيا مارتن	/	/
14	14 ثا	الكولونيل ماثيو يقف أمام جهاز العرض حيث يشرح تفاصيل فيلم صورته الشرطة الفرنسية حول نقاط التفتيش في عدد من الشوارع.	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	ماثيو مخاطبا الضباط مرة أخرى: إنه عدو غير معروف، يتخفى وسط المصات من الناس، إنه حاضر في كل الأمكنة، في المقاهي، في أحياء القصبة، في شوارع المدينة الأوروبية	/	/
15	3 ثا	ماثيو يواصل الشرح	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	في المحلات.	/	/

16	18 ثا	تظهر اللقطة مجموعة من عناصر الشرطة الفرنسية وهم يفتشون الأفراد في أحد نقاط التفتيش مع تواصل شرح ماثيو	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	**ماثيو يواصل الشرح لضباطه:** إن هذه مجموعة صور التقطتها كاميرات الشرطة التي تم تثبيتها في مداخل القصبة، لقد ظنت الشرطة بأن الأفلام التي قاموا بتصويرها ذات فائدة، في الحقيقة هي مفيدة حقا لأنها تبين بأن بعض الأساليب المتبعة غير فعالة ، أو على الأقل تبين لنا سلبياتها.	/	أصوات المارة في الشارع
17	7 ثا	مجموعة من النساء والرجال في نقاط التفتيش(هذا ما يشاهده ماثيو و الجنود داخل القاعة من خلال شاشة العرض)	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**ماثيو يواصل**: لقد اخترت تحديدا الأفلام التي التقطت في أوقات سبقت ...	/	أصوات المارة
18	12 ثا	مجموعة من الأشخاص يفتشهم عناصر الشرطة الفرنسية	لقطة متوسطة	عادية	يانورامية	التفجيرات الإرهابية، و إذن من بين كل هؤلاء الرجال و النساء العرب يوجد المسؤولون عن العنف و التفجيرات لكن من هم من بينهم؟	/	أصوات المارة في الشارع
19	10 ثا	// //	لقطة متوسطة	عادية	بانورامية ثم زووم	ماثيو مواصلاً: كيف نتعرف عليهم؟، إن مراقبة وثائق الهوية في هذه الحالة أمر غير منطقي. فهناك من يوفر	/	أصوات المارة في الشارع

						لهم الوثائق		
20	2 ثا	مجموعة الضباط ينصتون لماثيو	متوسطة	عادية	ثابتة	إنه الإرهاب تحديدا	/	/
21	09 ثا	مجموعة من الأشخاص في نقطة التفتيش حيث يشك الجندي في أمر أحد السكان ويسقط من يده العلبة التي يحملها.	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	**ماثيو يعلق على الفيديو الذي يشاهده:** أنظروا جيدا لما يخمنه مراقب الوثائق هنا، لقد ظن بأن العلبة تحتوي على أشياء مهمة، و في الأخير بعثر كل ما كانت تحتويه. **ضحكات الضباط .**	/	المارة في الشارع
22	4 ثا	الرجل مع طفل صغير يلتقط ما تساقط من العلبة	//	//	//	ماثيو: لقد كان يعتقد بأن بداخلها قنبلة مخفية	/	ضحكات الضباط
23	2 ثا	الضباط ينصتون لشروحات ماثيو	لقطة صدرية	//	//	**ماثيو يواصل :** و لكن ذلك كان من المستحيلات	/	/
24	18 ثا	الضابط ماثيو بعد أن انتهى من عرض الصور يتجه إلى الضباط ليشرح لهم تفاصيل وهيكلة التنظيم داخل العاصمة حيث يقوم برسم الهيكل التنظيمي له	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	**ماثيو للجندي مارتن:** ***يكفي هذا مارتن*** ثم يتوجه مخاطباً الضباط: يجب أن نبدأ من الصفر، المعلومات الوحيدة التي بحوزتنا تتعلق بتركيبة المنظمة، و سنبدأ بتحليلها، إنها منظمة هرمية...	/	/
25	3 ثا	يواصل ماثيو شروحاته للضباط الذي يدونون ملاحظاتهم	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	تتكون من مجموعة من الفروع التي بدورها	/	الصمت

26	18 ثا	ماثيو يقوم برسم الهيكل التنظيمي البشري والعسكري لجبهة التحرير داخل العاصمة	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	تنقسم إلى مجموعات أخرى، في أعلى الهرم، نجد الرأس المدبر، القائد العسكري الذي يشرف على كامل المجموعة، و على رأس كل فرع نجد مسؤولا يشرف بدوره على المجموعة التي يترأسها		الصمت
27	03 ثا	ماثيو يشرح والجنود يدونون شروحاته.	//	عادية	ثابتة	و هكذا باقي المجموعات	/	//
28	7 ثا	//	//	عادية	ثابتة	إن السبب الرئيسي لهذه الطريقة في التنظيم هو أم لا يتعرف كل مجند في المجموعة إلا على قائده المباشر و على نفس أعضاء مجموعته وعددهم ثلاثة على أقصى تقدير...	/	//
29	2 ثا	الضباط ينصتون باهتمام لشروحات الكولونيل	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	ممن اختارهم المسئول المباشر	/	الصمت
30	15 ثا	ماثيو يواصل الشرح	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	إن الاتصالات بين هؤلاء الأعضاء تتم فقط	/	الصمت

					بواسطة الكتابة،و لهذا السبب نحن لا نعرف خصومنا، لأنهم هم أصلا لا يعرفون بعضهم بعضا، فتعرفهم على بعضهم معناه القضاء عليهم.		
31	2 ثا	الضباط ينصتون باهتمام	لقطة قريبة	//	//	النتيجة هي أن السبب الرئيسي لهذه المشكلة العسكرية	/	//
32	7 ثا	ماثيو يشرح	لقطة صدرية	//	بانورامية ثم ثابتة	سياسية بالدرجة الأولى	/	//
33	2 ثا	أحد الضباط ينظر مستغرباً إلى زميله	لقطة مقربة	//	//	أعرف جيدا أن هذا الأمر لن يعجبكم لكنه الوحيد...	/	الصمت
34	12 ثا		لقطة صدرية ثم خصرية	عادية	بانورامية	الذي يبين لنا ما نوع المهمة التي تنتظرنا،، يجب أن نقوم بتحريات دقيقة من أجل تفكيك هرم التنظيم...	موسيقى هادئة	/
35	19 ثا		ل صدرية ثم	عادية	بانورامية ثم ثابتة	و الهدف هو الوصول إلى المسئول الأول عنه، إن القاعدة الأساسية التي سنتبعها هي اسلوب الاستنطاق، و الاستنطاق يصبح أسلوبا ناجعا	موسيقى هادئة	/

			خصرية			عندما يوظف بطريقة تقود دائما إلى الحصول على البيانات و الأجوبة اللازمة، و في هذه الحالة فإن التمسك بالمباديء الإنسانية أمر غير مجدي، و سيؤدي إلى الفشل.		
36	ثا	//	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	و التضارب...	موسيقى	/
37	7 ثا	ماثيو يخاطب الضباط بحزم	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	إني متأكد بأن كل وحداتنا ستتفهم الأمر، وتتصرف على أساسه...		
38	2 ثا		صدرية	عادية	ثابتة	لكن للأسف، هذا الأمر لا يتوقف علينا...	موسيقى هادئة	/
39	5 ثا	ماثيو يخاطب الضباط داخل القاعة	صدرية	عادية	ثابتة	فقط يجب أن تخضع المدينة لسيطرتنا ، و لذلك يجب علينا مساءلة كل السكان	موسيقى هادئة	/
40						و قد طلبنا إعطاءنا كل الصلاحيات لهذه		

					العملية، لم يكن الأمر سهلا و لهذا يجب إيجاد المبرر ذي يعزز تدخلاتنا و يجعلها ممكنة، يجب أن نختلق نحن بأنفسنا هذه الفرصة، ويبدو أن الخصم هو من سيمنحنا إياها.		

المقطع الخامس: تقديم شخصية العربي بن مهيدي

شريط الصور	شريط الصوت	شريط الصور	شريط الصوت	شريط الصور	شريط الصوت	شريط الصور	شريط الصوت
01	2 ثا	– لقطة مقربة لوجه بن مهيدي وهو يستعد للمؤتمر الصّحفي.	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	/	/	صوت آلات التصوير تلتقط الصّور
02	3 ثا	مجموعة من الصحفيين والمصورين داخل القاعة التي سيعقد فيها المؤتمر الصحفي.	لقطة مقربة حتى	عادية	ثابتة	/	/	//

			الصدر				
03	9 ثا	في الصورة العربي بن مهيدي محاط بعدد من العسكريين الفرنسيين والصحفيين الذين يلتقطون له الصّور داخل قاعة المؤتمر.	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	**أحد الموظفين داخل قاعة المؤتمر الصحفي:** انتهى التصوير **أحد الصّحفيين (Voix off):** سيد بن مهيدي	/	/
04	8 ثا	واحد من الصحفيين يتوجه بالسؤال إلى العربي بن مهيدي وفي نظراته نوع من الحقد والتّحسّر على الضّحايا الأبرياء.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	ألا تجد أنه من المشين استخدام حقائب نسائكم من أجل نقل القنابل التي تسببت في قتل ضحايا أبرياء	/	/
05	15 ثا	العربي بن مهيدي يرد على تساؤل الصحفي بكل ثقة	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**العربي بن مهيدي يردّ على الصّحفي:** و أنت ألا تعتقد أن الأمر مشين أكثر عندما يتم تدمير قرى غير محمية بواسطة قنابل النابالم التي تقتل أبرياء أكثر مما نفعل بألف مرة. أعطونا قنابلكم سيدي و سنعطيكم حقائبنا	/	/
06	8 ثا	صحفي آخر يطرح سؤالاً على بن مهيدي بلغة انجليزية، ثم	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**صحفي آخر بلغة إنجليزية يترجمها موظف في المحكمة:**	/	/

		يقوم المترجم بترجمة السّؤال لبن مهيدي باللغة الفرنسية.				سيد بن مهيدي في رأيك ألازالت الجبهة تمتلك بعض الحظوظ لمواجهة الجيش الفرنسي		
07	8 ثا	بن مهيدي يواصل الرد على الأسئلة بكل ثقة.	//	//	//	العربي بن مهيدي: بالنسبة لي فإن الجبهة لازالت تمتلك حظوظا أقوى لمواجهة الجيش الفرنسي ستغير مجرى التاريخ	/	/
08	7 ثا	صحفية أخرى تطرح سؤالاً على الموقوف بن مهيدي	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	**صحفية أخرى داخل القاعة:** صرح الكولونيل ماثيو بأنه تم توقيفك صدفة	/	أصوات القاعة
09	3 ثا	صورة لبن مهيدي وهو يستمع لسؤال الصحفية	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	و تحديدا عن طريق الخطأ.	/	/
10	4 ثا	الصحفية تطرح السّؤال.	لقطة خصرية	//	//	لقد كان المضليون بصدد البحث عن شخص أقل أهمية منك، هل يمكنك إخبارنا سبب لماذا كنت متواجدا في شقة حي **بيسي**	/	/
11	5 ثا	بن مهيدي يرد على السؤال.	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	**بن مهيدي:** يمكنني أن اقول لك بأنه لو كان الأمر بيدي لما	/	/

12	1 ثا	//	//	//	//	العربي بن مهيدي: مكنتهم من ذلك أبدا.	/	/
13	4 ثا	ماثيو يأمر بإنهاء المؤتمر بعد أن أحس بان بن مهيدي قديقلب كفة الصراع في الحوار مع الصحفيين لصالحه	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	**الكولونيل ماثيو:** هذا يكفي الآن، لقد تأخر الوقت و هناك أعمال تنتظرنا.	/	/
14	3 ثا	تظهر اللقطة بن مهيدي يتحدث إلى الكولونيل ماثيو، وقد بدا ساخرا من الاستعراض الذي أعد له ماثيو رفقة جنوده، من أجل إقناع العالم من وراء عدسة الصحفيين بخطورة بن مهيدي و أمثاله.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**بن مهيدي متوجهاً لماثيو:** هل انتهى الاستعراض؟	/	/
15	12 ثا	– الكولونيل ماثيو يرد على بن مهيدي بتحد و هو يدخن سيجارته، ثم يأمر جنوده باصطحابه خارج القاعة.	أمريكية	عادية	ثابتة ثم بانورامية	**ماثيو في تحد يرد على بن مهيدي:** نعم انتهى، لا نريده أن يقود إلى أشياء عكس ما هو مخطط له	/	/

المبحث الثاني: التحليل التعييني و التضميني للمقاطع المختارة:

أولا: التحليل التعييني:

1-المشهد الافتتاحي و جنيريك البداية:يبدأ المخرج "**بونتي كورفو**" فيلم **معركة الجزائر** بمشهد افتتاحي يسبق جينريك البداية، فيوظف لقطة متوسطة تظهر لنا عدداً من الجنود الفرنسيين التابعين للفرقة العاشرة للمضليين، وقد أحاطوا بسجين جزائري تبدو على جسده ملامح التعب والإنهاك من شدة التعذيب، ووسط ديكور من الأدوات يصف لنا المخرج الزنزانة والأدوات المستخدمة في التعذيب، في هذه اللقطة يتوجه أحد الجنود إلى السّجين بالحديث: " إذن..ألم يكن بإمكانك الاعتراف دون أن تضطرنا لفعل كل هذا..كان من الأفضل بالنسبة إليك فعل ذلك"، نفس الجندي يتوجه بالحديث إلى أحد زملائه الذي دخل لتوه إلى غرفة التعذيب، ويخبره برضوخ السّجين أخيراً وإدلائه بالمعلومات المطلوبة.

تنتقل بنا الكاميرا فتقترب من السجين حيث تظهره بواسطة لقطة خصرية، يتمكن المتفرج من خلالها من رؤية ملامح الخوف والتعب بادية على وجهه، حيث يتقدم منه أحد الجنود لمساعدته على احتساء قليل من القهوة، مباشرة بعدها وبلقطة أمريكية يدخل الغرفة المقصودة عدد من الجنود الآخرين يتقدمهم الكولونيل " **ماثيو**"، وبعد أداء التحية العسكرية له من قبل الحاضرين، يتساءل عن صحّة الخبر، فيطلعه الجندي على العنوان الكامل لاختباء **علي لابوانت** رفقة زملائه، وهنا يطمئن **ماثيو** السجين بأنّ أهل القصبة لن يتعرفوا عليه بعد أن يرتدي لباساً عسكرياً فرنسياً، عندما يرافقهم ليدلهم على مكان اختفاء **لابوانت** و رفاقه.

في المشهد كذلك لقطة صدرية، تبرز لنا بدقة ملامح السّجين، وقد بدى عليه النّدم والتّحسّر على رضوخه للتّعذيب، وإدلائه بمعلومات مهمّة تتعلق بمكان اختفاء لابوانت داخل القصبة، هنا يحاول السّجين عبثاً الهرب لكن الجنود يعيدونه إلى مكانه تمهيداً لاصطحابه إلى القصبة.

مباشرة بعد هذا المشهد الافتتاحي، يبدأ جنيريك البداية الذي ينتقل بنا إلى الفضاء الخارجي، فتتحول اللقطات فيه من اللقطات التي تهتم بوصف حركات وسلوك الشخصيات داخل فضاءات مكانية محدودة إلى لقطات عامة و جامعة تصف لنا الفضاءات المكانية المفتوحة، و تحيلنا إلى الأماكن الحقيقية التي حدثت فيها معركة الجزائر و على رأسها حي القصبة العتيق.

يفتح الجنيريك بلقطة جامعة، عن طريق زاوية تصوير عاديّة وبحركة بانورامية، لجنود فرنسيين يصلون إلى القصبة محملين بالسلاح، من أجل إلقاء القبض على ما تبقى من عناصر الجبهة، وهنا يظهر عنوان الفيلم "**معركة الجزائر**"، وتتولى بعدها اللقطات الحكائية (الجامعة، نصف الجامعة)، وبزوايا تصوير مختلفة

(عادية، غطسية، ونصف غطسية)، أما الكاميرا فهي تتراوح ما بين الثبات أو الحركة الدائرية أو التنقل (***Traveling***) وكلها تصف لنا محاصرة المضليين للقصبة، وشوارعها وانتشارهم تقريباً في كل مكان فيها، بما في ذلك أسطح العمارات وتتوالى بالمقابل البيانات المكتوبة لتعرض على المشاهد أسماء الممثلين وطواقم التّصوير والموسيقى وغيرها من البيانات الأخرى.

في المشهد كذلك نلاحظ وصول عدد من المضليين إلى المنزل المقصود، برفقة السّجين المعذب، حيث يتوجهون مباشرة إلى المكان المقصود، يقتحمونه، ويجمعون سكانه في فناء في الطّابق السّفلي يعود بنا المخرج مجدداً إلى الفضاء الدّاخلي، حيث ينتقل من اللقطات الحكائية إلى اللقطات القريبة، الّتي تختم بلقطات مقربة **للابوانت** ورفقاؤه ، وقد بدت عليهم علامات الخوف والحيرة، وعن طريق لقطة مقربة جداً يختتم المشهد بوجه علي لابوانت وهو يهم باسترجاع تفاصيل قصة معركة الجزائر كاملة عن طريق تقنية **الفلاش باك***.

2- تقديم شخصية علي لابوانت:

يفتح هذا المقطع بلقطة قريبة تبدأ ثابتة ثم تتحول إلى بانورامية يظهر من خلالها **علي لابوانت** أحد الشخصيات المحورية في الفيلم، وهو يتوسط مجموعة من الشباب داخل حي أوروبي ويقوم بلعبة القمار معهم، ويخاطبهم تارة باللغة الفرنسية وتارة باللهجة العامية، وتتوالى اللقطات التي تركز على إبراز تفاصيل وجه **علي** وجسده والمحيط حوله، حتّى تصل إلى اللّقطة رقم (06)، حيث يصوّر علي في لقطة صدريّة تبرز تفاصيل وجهه وقد شاهد امرأة تشي به إلى شرطي فرنسي، فينطلق هارباً في أزقّة الشارع الأوروبي وهنا تتبعه الكاميرا في حركة بانورامية لتصف لنا بالإضافة إلى محاولة الهروب تفاصيلاً من الشّارع الأوروبي الّذي بدا هادئاً ونظيفاً ومنظّماً.

على حافة الشّارع مجموعة من الشّباب الأوروبيين الّذين يتبادلون أطراف الحديث، تم تصويرهم في لقطة جامعة ثم تقترب الكاميرا منهم شيئاً فشيئاً لتصور لنا بلقطة أخرى، وهي لقطة نصف جامعة إسقاط أحد الشباب لعلي لابوانت أرضاً.

في لقطة صدرية (ل11) يبتسم الشاب الأوروبي الّذي قام بعملية العرقلة بسخرية، لكنّ **علي** ينهض ويوجه له لكمة قوية، ثم يدخلان في عراك يتشارك فيه بقية الشباب كلّهم ضدّ علي، بعدها يصل شرطيّين،

*- **الاستحضار** أو **الاسترجاع** ***flashback*** انقطاع التسلسل الزمني أو المكاني للقصة أو المسرحية أو الفيلم لاستحضار مشهد أو مشاهد ماضية، تلقي الضوء على موقف من المواقف أو تعلق عليه. وكانت هذه التقنية في الأصل مقصورة على السينما ومن ثم كانت دلالة التسمية فلاش باك إلا أن الكتاب وظفوها في الأدب المسرحي، و الشعر ، و الأعمال الروائية و بخاصة الرواية البوليسية التي كثيرا ما تبدأ بنهاية الأحداث ثم تسترجع وقائع الجريمة شيئا فشيئا.

تركز عليهما الكاميرا وهما يلقيان القبض على **علي** في لقطة متوسطة ثم قريبة، وبزاوية عادية تنتقل فيها الكاميرا مع صوت للرّاوي الّذي يتلو على مسامع المشاهد بعض المعلومات الهامّة عن علي لابوانت.

3- مظاهر الحياة في القصبة:

في هذا المقطع يحاول المخرج أن يصف لنا مظاهر الحياة في القصبة في الخمسينات من القرن الماضي، حيث تنتشر الآفات الاجتماعية و مظاهر الانحراف داخل المجتمع.

يفتتح المشهد بلقطة نصف جامعة لحي القصبة، وبالضبط في أحد شوارعها حيث يترنح رجل سكير في الشّارع، وسط نظرات مستغربة من قبل المارة، في حين تتقدم منه امرأة لتضربه وتنعته بصفات بشعة، كل هذا والمخرج ينتقل من الحركة الثابتة إلى البانورامية، ليصف لنا المحيط المكاني في الشارع ، أما الأصوات في هذه اللقطة فهي عبارة عن صوت خفي ***Voix off*** للراوي وهو يتلو بياناً لجبهة التحرير الوطني، تحذّر فيه من انتشار الآفات الاجتماعية في الأحياء الشعبية بالعاصمة، والعقوبات التي تنتظر المخالفين.

تتواصل عملية قراءة تعليمات البيان، وهذه المرة تقترب الكاميرا من السّكير(ل 2) في لقطة إيطالية، وبزاوية أعلى من الموضوع المصور (عكس غطسية)، وعن طريق الحركة البانورامية الّتي يتتبع فيها المصور تنقل الشّخصية في الفضاء المكاني وهو شارع من شوارع القصبة.

نشاهد في هذا المشهد كذلك مجموعة من الأطفال يلاحقون السّكير ويضربونه، مع خلفية موسيقية عالية فضلاً عن صراخ الأطفال.

بعدها ينتقل بنا المخرج في إلى فضاء مكاني آخر في نفس المشهد، وهو حانة من الحانات المنتشرة في القصبة، إذ نشاهد **لابوانت** الذي انطلق في مهمة البحث عن **حسن لبليدي** (وهو واحد من الأشخاص الذي كلّف لابوانت بتصفيتهم نظراً لممارسته اللاّأخلاقية، والمتنافية مع الدّين ومع عادات المجتمع)، وعن طريق لقطة متوسطة(ل 5)، أخذت من زاوية عادية، بواسطة التنقل ثم الحركة البانورامية، يطلب **لابوانت** من أحد رواد الحانة الإقلاع عن تناول المخدّر، تقترب الكاميرا من الشّخصيات في لقطة أمريكية لتركّز على ملامح المتحاورين، ف: **لابوانت** و هو في موقع قوّة يسأل عن **حسن**، والرّجل الآخر (الزّبون في الحانة) وقد بدت عليه علامات السّكر يحاول التقاط السّيجارة التي سقطت منه.

يواصل المخرج الانتقال بنا بين الأمكنة الّتي تنتشر فيها الموبقات في حي القصبة، فبلقطة نصف جامعة، وبزاوية عكس غطسية، تظهر مجموعة من النّساء المنحرفات في لباس غير لائق وقد وقفن على حافة الطريق، بعدها يدخل **لابوانت** إلى بيت للدعارة، ليسأل عن **البليدي**، فيعمد المصوّر إلى لقطة بانورامية تظهر لنا تفاصيل المكان الّذي يعجّ بنساء شبه عاريات، وفي أوضاع غير لائقة.

تتواصل عملية البحث، في انتقال بين اللقطات المقربة، (الإيطالية، المتوسطة... حتى المقربة جدّاً) وفجأة يظهر حسن، الذي يتبادل أطراف الحديث مع لابوانت، فتقترب الكاميرا أكثر من الشّخصين لتركز على وجههما، وحيث تتنوع اللقطات ما بين القريبة جدّاً إلى النّصف جامعة، من أجل بيان الحوار والحركات في تبادل أطراف الحديث بين الشخصيّتين، و في هذا الإطار يتم توظيف تقنية المجال و المجال المقابل لوصف الحوار، لينتهي الأمر بتصفية **لابوانت لحسن** بواسطة سلاح رشاش وعن طريق لقطة نصف جامعة، نشاهد الأوّل وهو يقتل الضّحية، ويحذّر مرافقيه من مغبة الاستمرار في نفس النّهج الّذي سار عليه صديقهم المغتال، وفي الخلفية الموسيقية معزوفة حزينة.

4- تقديم شخصية الكولونيل ماثيو:

في هذا المشهد يحاول المخرج أن يصور لنا الفرحة العارمة التي اجتاحت الأوروبيين في العاصمة الجزائرية بعد وصول الفرقة العاشرة للمضليين، إذ تبدو عليهم السعادة و هم يستقبلون الجنود المضليين ، و في نس الوقت نستمع إلى الخلفية الصوتية للراوي الذي يتلو القرارات التي اتخذها المفتش العام للجزائر "**جون سارو**" بعد ترأسه لاجتماع حل الأوضاع في العاصمة وسبل القضاء على النشاطات التمردية فيها، فمن بين أهم القرارات التي خرج بها هذا الاجتماع ضرورة حماية الأفراد والممتلكات، وهي مهمة أوكلت للفرقة العاشرة للمضليين.

في هذا الإطار، تم الاعتماد على اللقطات المقربة سواء المقربة حتى الصّدر، والقريبة ، واللقطات نصف الجامعة والمتوسطة، اللقطة الأمريكية والصدرية وهكذا، و قد التقطت أغلب اللقطات بزاوية عادية، عدا لقطتين اثنتين التقطتا بزاوية عكس الغطسية، وهما اللقطة رقم 07، وكذا الزاوية الغطسية في اللقطة رقم 02، في حين تراوحت حركات الكاميرا هنا بين التنقل والثبات والحركة الدائرية، وذلك من أجل وصف مشاعر الفرحة العارمة التي انتشرت بين الأوروبيين وهم يهللون فرحاً بقدوم الفرقة.

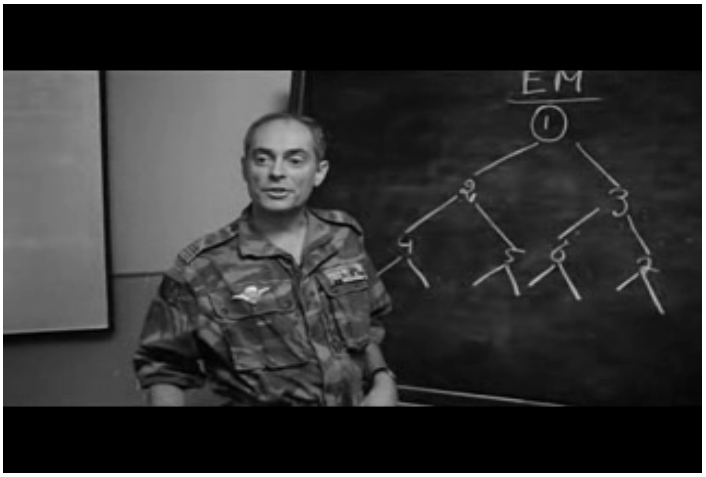
بعدها ينتقل التركيز على الكولونيل **ماثيو**، الشخصية المحورية في الفيلم، وقد تقدم الفرقة في حركات كلها ثقة وثبات، بلقطة صدرية (ل 10)، ثم لقطة قريبة لوصف ملامحه، وفي الخلفية الصوتية دائماً صوت الراوي وهو يقدمه للمتفرج، ويعدّد سجّله الحافل بالمشاركات والخبرات العسكرية قبل أن ينتقل المخرج في هذا المقط لتقديم الكولونيل في فضاء مكاني داخلي يتمثل في قاعة جمعت عدداً من الضباط الفرنسيين بقيادة الكولونيل المذكور.

في المشهد يجلس هؤلاء الضباط على الكراسي منتظمين ومقابلين **لماثيو** الّذي بداية في لقطة إيطالية ثم لقطة الجزء الصغير وهو يخاطب الحاضرين ويشرح لهم حجم الخسائر التي ينفذّها عناصر الجبهة، محلّلاً في ذات الوقت الاستراتيجيات التي تتبعها الجبهة لتحقيق ذلك من خلال الهجومات الفرديّة، الهجومات بواسطة القنابل ... و يبدو **ماثيو** من خلال تصريحاته وشروحاته مركّزاً على الأقليّة من المنخرطين في صفوف الجبهة، وهم حسب اعتقاده العدو الحقيقي لفرنسا، الذي يجب عزله تمهيداً للقضاء عليه وقد تم الاعتماد على الحركة البانورامية (الدائرية) من أجل الإحاطة بالجو العام داخل القاعة.

يواصل ماثيو شروحاته، آمراً الجندي بإسدال الستار وتشغيل آلة العرض، الّتي توضح صوراً ملتقطة من عدة نقاط تفتيش في أحياء العاصمة، لاسيما حي القصبة الشعبي، ويؤكد ماثيو الذي وقف أمام جهاز العرض في لقطة مقربة حتى الخصر، ليؤكد على أن عددهم مجهول، يتخفى بين كل هؤلاء الناس،وهو متواجد في كل مكان سواء في شوارع القصبة الضيقة أو في أحياء المدينة الأوروبية وكذا المقاهي وغيرها.

الملاحظ في هذا المشهد أن ماثيو انتقد بشدة الاستراتيجيات التي انتهجتها الشرطة الفرنسية للتعرف على أعدائها، ويظهر ذلك جلياً في اللقطة رقم (16) وكذا اللقطة رقم (17) وهي لقطات قريبة، التقطت بزوايا عادية وبحركات سواء بانورامية أو رزووم أو ثابتة.

بعد أن ينتهي **ماثيو** من وصف وبيان ما يحدث وتحليل وجهة نظره حولها، ينتقل إلى وصف التنظيم الهيكلي لعناصر الجبهة داخل العاصمة، فمن خلال لقطة خصرية(ل 24)، بزاوية عادية، وبحركة ثابتة للكاميرا يتوجه للضباط الذين بدت عليهم علامات الاهتمام والجدية وهم يتابعون الشروحات، إذ يشير لهم إلى أن هيكل التنظيم أشبه بالهرم في لقطة خصرية أخرى وبنفس المعطيات، يؤكد **ماثيو** على أن الهرم مكوّن من عدد من المجموعات التي بدورها تنقسم إلى سلسلة من المجموعات الأخرى في شكل مثلث والفوتوغرام التالي يوضّح البناء الهيكلي الذي رسمه **ماثيو** للضباط من أجل إيصال فكرته.



فوتوغرام رقم (1)

الكولونيل ماثيو يشرح للضباط

طبيعة الهيكل التنظيمي للجبهة

في اللقطة رقم (25) وهي لقطة خصرية ثابتة، وبزاوية عادية تعمّد المخرج التّركيز على الضباط وهم يدوّنون شروحات قائدهم الذي يسترسل في تفكيك إستراتيجية الجبهة بطريقة ذكية ومنطقية، دائماً من خلال لقطات خصرية، في حين تتحول الكاميرا في اللقطة رقم (31) و (33) إلى اللقطات القريبة، الأولى تصف لنا مجموعة من الضباط ينصتون باهتمام لماثيو، والثانية لأحد الضباط ينظر لزميله مستغرباً من جملة تلفظ بها ماثيو.

يختتم المشهد في الأخير بلقطات صدرية ثابتة وبزاوية عادية تظهر الكولونيل وهو يخاطب جنوده بحزم متأملاً فيهم فهم إستراتيجيته في مكافحة الجبهة، والتصرف على أساسها، خاصّة وأن القضاء على التنظيم المسلح للجبهة قد تشوبه بعض العراقيل، **ماثيو** يؤكد في الأخير أن فرصة القضاء على العدو وقد تبدو متاحة في الوقت الرّاهن.

5- تقديم شخصية العربي بن مهيدي:

افتتح هذا المشهد بلقطة قريبة نشاهد من خلالها لأول مرة في الفيلم الملامح الحقيقية و الواضحة لشخصية العربي بن مهيدي، قائد تنظيم جبهة التحرير الوطني داخل العاصمة، بعد أن ألقي عليه القبض من طرف قوات المضليين، و في اللقطة يظهر بن مهيدي داخل قاعة للمؤتمرات الصحفية محاطا بعدد من الصحفيين و المصورين الذين شرعوا في التقاط صور له دخل القاعة،

بداية من اللقطة الثالثة نلاحظ أن العربي بن مهيدي محاط بعدد من الجنود و الضباط العسكريين الفرنسيين و هم من قادة الفرقة العاشرة للمضليين بقيادة الكولونيل **ماثيو**(لقطة صدرية/عادية/ثابتة)، قبل أن يطلب جندي من الحاضرين وقف التقاط الصور تمهيدا لبداية المؤتمر.

في اللقطة الرابعة من نفس المقطع، و هي لقطة صدرية كذلك، يتقدم أحد الصحفيين و قد بدت عليه علامات الغضب و الحقد و التحسر على الضحايا الفرنسيين و الأوروبيين الذين راحوا ضحية للإنفجارات التي خططت لها جبهة التحرير الوطني بقيادة بن مهيدي، إذ يتساءل الصحفي كيف للجبهة أن تقوم بمثل هذه العمليات التي يعتبرها هو – مخزية–، قبل أن يرد عليه بن مهيدي في اللقطة التي تليها بكل ثقة بأن قنابل النابالم التي تلقيها فرنسا في القرى و المداشر المعزولة أكثر خزيا.

و في اللقطات من 06 إلى 12 و هي كلها لقطات إما صدرية أو أمريكية، التقطت كلها من زوايا عادية و بحركة ثابتة، تروي لنا الكاميرا بواسطتها تفاصيل الأسئلة التي يطرحها الصحفيون على الموقوف، و

طريقة رده عليها، قبل أن يأمر الكولونيل ماثيو بوقف المؤتمر في اللقطة رقم 13، التي تظهر هذا الأخير بلقطة أمريكية، و قد أثار أمر توقيف المؤتمر حفيظة بن مهيدي الذي وصف المؤتمر في اللقطة الصدرية الموالية بالاستعراض دلالة على رغبة فرنسا في بيان مواقفها الشجاعة وانتصارها الكبير من خلال القبض على شخصية رئيسية في أحداث معركة الجزائر.

ثانيا: التحليل التضميني للمقاطع المختارة:

يستند فيلم "**معركة الجزائر**" على مجموعة من العناصر الأساسية الّتي ينبني عليها التركيب الفيلمي، ويمكن تحديدها على النّحو التّالي:

1-أهم الخصائص الفنية للفيلم:

أ- العنوان:

حمل الفيلم عنوان "معركة الجزائر" باللغة الفرنسية "***La Bataille d'Alger***"، وفيه دلالة صريحة منذ البداية على المكان الذي تدور فيه أحداث ووقائع القصّة وهو الجزائر العاصمة، و تحديدا حي القصبة، والمعروف أن عنوان الفيلم هو عنصر الجذب الأوّل فيه، حيث يعمل على شد انتباه المتفرج وإثارة خياله وفضوله لمتابعة الأحداث، وفي هذه الحالة نلاحظ أن **بونتي كورفو** اختار عنواناً سهلاً ومباشراً، إذ يحمل دلالة صريحة على مضمون القصة، باعتبار أنه قام بتحديد المعركة، ثم نسبتها إلى مكان وقوعها وهو العاصمة الجزائرية.

فبمجرد الاطلاع على العنوان يتبادر إلى ذهن المتلقي بأن سيناريو الفيلم يعالج أحداث قصة معركة وقعت في العاصمة بين طرفين متنازعين، وهما هنا "الجيش الفرنسي" ممثلاً في الفرقة العاشرة لقوات المضليين وبين عناصر من جبهة التحرير الوطني، إذ تواجه فرنسا في الفترة الزمنية المقصودة (ديسمبر 1956- سبتمبر 1957)عدداً من العمليات الفدائية داخل العاصمة، بعد أن قرّرت قيادة جبهة وجيش التحرير الوطني نقل المعارك من القرى والأرياف والجبال إلى المدن، من أجل فك الحصار عنها، وقد قام المخرج بتصوير عدد من العمليات التي قام بها فدائيو الجبهة، وفي المقابل عرض مشاهد للاستراتيجيات والأساليب التي استخدمها المضلّيون للقضاء على الجبهة وعناصرها.

ب-شخصيات الفيلم:

اعتمد فيلم "معركة الجزائر" على شخصيتين رئيسيتين وهما "**علي لابوانت** الجزائري، والكولونيل "**ماثيو**" من الجانب الفرنسي وهو قائد فرقة المضليين، وقد وضع **بونتي كورفو** الاثنين في صراع يبدو مبرّراً لكليهما،

فلابوانت مدفوعاً بانتمائه ووطنيته، يسعى طوال مشاهد الفيلم إلى الدّفاع عن وطنه ومحاربة الآخر، العدو الفرنسي بكل تمظهراته داخل الجزائر العاصمة، ولا يفرق رفقة زملائه بين المدنيين ولا العسكريين في سبيل تحقيق هذا الهدف.

ولا يختلف الأمر بالنسبة **لماثيو**، فهو أيضاً حسب ما تم تصويره، يدافع عن مهمة نبيلة وهي حماية المدنيّين الأوروبّيين والأهداف الفرنسية، من قنابل وهجومات وعمليّات فئة قليلة تمثل جبهة التحرير الوطني وجيشها، هذه الفئة التي تم تصويرها على أنها فئة تسعى لتحقيق النصر بكل الوسائل المتاحة، حتى وإن كان ضحاياها أبرياء ولا دخل لهم في الصّراع العسكري بين الطّرفين، ويمكن الوقوف على ذلك بوضوح في عدد من اللقطات والمشاهد داخل الفيلم، سواء تلك التي تم تحليلها أو أخرى لم تخضع للتحليل، كمشهد التفجيرات الثّلاثة التي نفذتها النساء الجزائريات، داخل الملهى والمقهى، وفي الوكالة السياحية، إذ تعمد المخرج التركيز عن طريق اللقطات القريبة على ملامح أوجه الضحايا، وهم منغمسون في حياتهم العادية بكل براءة وإقبال على الحياة، ليصبحوا فجأة تحت أنقاض البنايات المهدمة جراء التفجيرات.

بالإضافة إلى الشخصيتين السابقتين، تعرض لنا أحداث الفيلم عددا من الشخصيات الأخرى، أهمها:

- **الهادي جعفر**: مسئول فرعي بالتنظيم التابع للجبهة في العاصمة، أين يتولى مهمة الإشراف على مجموعة من الفدائيين، رجالا و نساءا، و منهم **لابوانت**، ينتهي به المطاف مستسلما لقوات المضليين تفاديا لتعريض حياة المدنيين من المواطنين الجزائريين للخطر.

- **العربي بن مهيدي**: و هو الرأس المدبر و المسئول الأول عن تنظيم الجبهة في العاصمة، لا يظهر في الفيلم إلا مرات قليلة، تنتهي باعتقاله من قبل قوات الضليين.

- **النساء الفدائيات في صفوف التنظيم**، و تلعبن دورا ثانويا في الفيلم، إذ لا تقوم بنية الفيلم الحوارية ولا منحنى تصاعد الأحداث الدرامية على أساس دور رئيسي لهن في الفيلم، لكن وجودهن يساهم في تسويق صورة إيجابية عن المرأة الجزائرية سيتم بيانها لاحقا.

- **الطفل عمار**، و هو الطفل الذي توظفه الجبهة ليكون همزة وصل بينها وبين الفدائيين.

ولعل من أبرز التساؤلات التي تثيرها عملية قراءة الفيلم السينمائي هو مسار تغيير الشخصية الرئيسية، وهل هذا و يتم بطريقة منطقية فيها مصداقية وإشباع عاطفي ؟.

عملياً يبدو جلياً أن المخرج لم يسع إلى تقديم شخصيات متحولة متطورة دراماً إلاّ في أضيق الحدود.

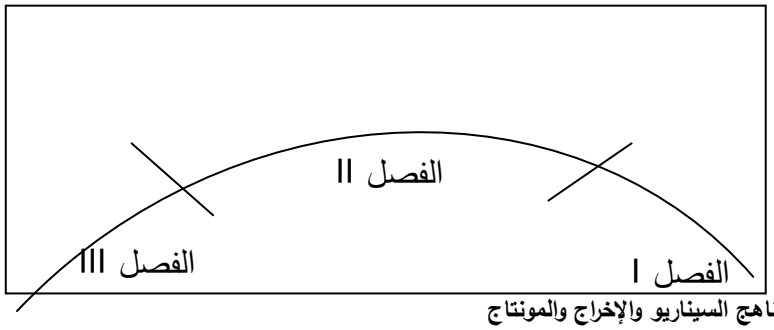
فعلي لابوانت، الشاب العشريني، بدأ تصويره في الفيلم مندفعاً "عنيفاً" وتواصل الأمر على نفس النسق حتى نهاية الفيلم، فهو حتى في دفاعه عن بلاده نجده في كثير من الأحيان غير ملتزم بتعليمات جبهة التحرير الوطني (وهو ما سيتم بيانه لاحقاً).

أما المشهد الذي فضل فيه عدم استسلام للمضليين والرضوخ لمطالب الفرنسيين، فقد أكد هذا الاندفاع، خاصة بعد التركيز على وجوه مرافقيه بلقطات مقربة، لا سيما الطفل والمرأة، إذ فضلوا جميعا الاستشهاد عدم الاستسلام ، على عكس المشهد الذي تضمن استسلام "جعفر والمرأة" وتسليم أنفسهم **لماثيو** وعناصره، مفضلين بذلك التضحية بأنفسهم من أجل حماية المدنيّين وسكان القصبة– حسب ما يصوره الفيلم–.

جـ– الفضاءات الزمانية والمكانية:

زمنياً، تتطور أحداث الفيلم عبر ثلاث مراحل أساسيّة، ويمكن مقاربتها بالمراحل أو الفصول التي يتأسّس السيناريو وفقها، حيث أنّ التّقسيم النّموذجي للسّيناريو يتضمّن بناؤه في ثلاث فصول حسب الشّكل التّالي[1]:

شكل – ب– يمثل تطور السيناريو داخل الفيلم



المصدر : منى الصبان من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج

ففي الفصل الأول يتم التّأسيس والتمهيد للقصة بتقديم الشخصيات والفضاءات، ثم الفصل الثاني الذي يجسد رحلة البطل والصعوبات التي تواجهه وكذا العراقيل والتحديات المختلفة، يشكل الفصل الثالث مرحلة الصراعات أو نهاية القصة أو الاثنين معاً.

ويمكن إسقاط هذه المراحل العملية لكتابة وتتطور السيناريو على تطور الأحداث زمنياً داخل الفيلم كما يلي:

المرحلة الأولى: (التمهيدية): وتمتد زمنياً من المشهد الأول وهو المشهد الافتتاحي الذي يجسد عملية استنطاق السجين والحصول على المعلومات بخصوص اختباء لابوانت ورفقائه، وصولاً إلى الفلاش باك الذي يحيلنا غلى بداية الأحداث، وهو مقطع مدته (6:28د)عبارة عن خلفية سوداء عرضت عليها بيانات أساسية حول الفيلم، مؤسسات الإنتاج، الجوائز التي تحصل عليها، ويضم هذا المقطع فضلا عن المشهد الافتتاحي مشهد

[1]- منى الصبان، مرجع سبق ذكره، ص-ص 566-567.

وصول المضليين إلى القصبة رفقة السجين الجزائري، الذي دلهم على المكان الذي يختفي فيه المبحوث عنهم.

المرحلة الثانية: وتبدأ من الفلاش باك الذي استخدمه المخرج بعد لقطة قريبة لوجه **لابوانت** وهو يستعيد أحداث القصة، والفلاش باك أو تقنية العودة إلى الوراء تعبر عن الشكل النمطي لرواية أحداث القصة دون إتباع الترتيب الزمني للأحداث، ففي الرجوع يتوقف الحكي ليتناول حدثا أو مجموعة من الأحداث الحاسمة في رحلة البطل[1] .

و الواقع أن هناك سببا آخر يبدو وجيها دفع بالواقعيين و منهم **بونتي كورفو** للاعتماد على الفضاءات المفتوحة و الخارجية في التصوير، يتعلق بالإمكانيات المادية على وجه التحديد، فالجزائر في هذا الفيلم على سبيل المثال كانت قد خرجت لتوها من حرب استنزفت كل إمكانياتها، و لم تكن استوديوهات التصوير حينها تتوفر على المعدات اللازمة، و لهذا فإن خيار التصوير في الأماكن الحقيقية كان متماشيا مع الاتجاه الواقعي و مناسبا لفكر **بونتي كورفو** الإخراجي، القريب من أسلوب **روسيليني** و **دي سيكا** و **فيسكونتي** في التصوير.

بعد الاعتماد على تقنية العودة إلى الوراء التي دامت طويلا، تتطور الأحداث بداية من التعريف بالفضاءات الزمانية والمكانية، وصولا إلى مرحلة تفجير المنزل الذي يختبئ فيه لابوانت ورفاقه وهذه أطول مرحلة، حيث بلغ زمنها حوالي (**1:47سا**).

المرحلة الثالثة: وتبدأ من المظاهرات التي تلت عملية التفجير وصولا إلى نهاية الفيلم، ودامت حوالي (8 د).

بالنسبة **للفضاء المكاني**، نلاحظ أن **بونتي كورفو** قد اعتمد كثيرا على الفضاءات المكانية المفتوحة والديكورات الطبيعية للأحداث، وتعتبر هذه السمة، الخاصية الأبرز التي تميز الاتجاه الواقعي في الإخراج السينمائي لاسيما الواقعية الإيطالية الجديدة، التي ينتمي إليها المخرج، حيث ينادي أصحابها إلى الاستغناء قدر الإمكان عن الاستوديوهات، مفضلين التصوير في الأزقة والشوارع، التي لا يمكن السيطرة عليها إلا في أضيق الحدود[2].

[1]- سعد صالح، مرجع سبق ذكره، ص 560.

[2]- رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، **المدخل إلى السينما والتلفزيون**، دار الجنادرية للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، 2009 ، ص 55.

ويبدو المخرج في الفيلم محكوما بالانتقال بين فضائيين مكانيين هامين، شكلا محور القصة، وهما: حي القصبة، وهو من أعرق الأحياء العاصمية، فضلا عن كونه مكان انطلاق العمليات الفدائية ضد الأهداف الفرنسية في العاصمة، وهو ليس الوحيد كذلك، وقد وظف عددا من اللقطات العامة لوصف المكان، ومنحه دلالات روحية أكثر منها دلالات وظيفية،خاصة في أحد المشاهد، وهو مشهد عقد قران الشابين الجزائريين داخل منزل من منازل القصبة حيث ينتهي التصوير بمنظر عام للقصبة مع خلفية صوتية يرتفع فيها صوت الآذان، وهو ما يوحي بالمعنى الروحي، والمعنوي لهذا الحي لدى الجزائريين، كما يشير إلى واحد من أهم محددات الشخصية الجزائرية و هو الدين الإسلامي، فهو يحيل مباشرة إلى هويتها وتموقعها كشخصية مسلمة.

فوتوغرام رقم (2) منظر عام للقصبة

في المقابل نجد الحي الأوروبي، الذي يتكرر تصويره في عدد من المشاهد، وهو حي نظيف عصري، ومنظم، ما يدل على العصرنة والرفاهية التي يعيشها السكان الأوروبيون، وعلى مدى الانتظام والحداثة التي يتمتع بها الناس في هذه المنطقة.

فوتوغرام رقم (3)منظر عام للقصبة يقابلها الحي الأوروبي

ونلاحظ في الفيلم إصرار المخرج في كل مرة على إمداد المشاهد باللقطات العامة والمتوسطة كلما انتقل في المكان بين القصبة والحي الأوروبي لأن هذا الفضاء بالنسبة إليه يتجاوز كونه خلفية ضرورية لرواية الحدث ووصفه، إلى كونه عنصرا فعالا ومساهما في خلق الحدث في حد ذاته، فقد ارتبطت الأماكن هنا بنفسية المستعمر الأوروبي(الحي الأوروبي)، و سكان القصبة (حي القصبة) و كل واحد من هذه الأمكنة يدل على هوية ساكنيه.

إن للمكان بالنسبة للمخرج في هذا الفيلم دلائل مباشرة عن أصحابه، و ساكنيه، إذ صور الأحياء الشعبية (القصبة) على أنها أحياء مكتظة بالسكان، متسخة و مليئة بمظاهر الفقر و الحرمان و البؤس و الشقاء، تنتشر فيها بيوت الدعارة و مختلف الآفات الاجتماعية، أما الأحياء الأوروبية فهي أحياء نظيفة منظمة، يبدو على سكانها الالتزام و التحضر، هذه النظرة التي سوقت في الفيلم لا تخرج عن رؤية الإعلام الغربي للعرب و المسلمين عموما، و يبدو الأمر عاديا إذا ما علمنا أن المخرج ذاته إيطالي، يحمل في فكره الغربي المنشأ بعضا من النمطية في رؤية الآخر العربي، و من الصور المتوفرة في هذا المجال ما ذكرناه سابقا من بؤس للمكان و قاطنيه.

2- القراءة التضمينية للمقطع الأول :المشهد الافتتاحي و الجنيريك:

يقودنا المخرج في المشهد الافتتاحي الذي سبق عرض الجينريك إلى طرح مجموعة من التساؤلات والاستفسارات بخصوص الشخصيات والصراع فيما بينها، فافتتاح الفيلم مباشرة بصور التعذيب ومنظر السجين الذي يوحي بالضعف والاستكانة يقودنا مباشرة إلى السؤال عن هوية الأشخاص الذين يقومون بفعل التعذيب، وهوية المعذّب ذاته، علماً أن المشاهد لا يرى فعل التعذيب في حدّ ذاته لأن التصوير إنما بدأ بعد نهاية العملية،، وهذا ما يضعنا أمام إشكالية مساواة بين الطرفين في القصة، ولا يعطينا انطباعاً بأن السّجين المعذّب هو المظلوم، فقد يكون ضمن الطرف الظالم، إضافة إلى هذا نلاحظ أنّ المخرج قد حاول التّأكيد على رسائل مهمّة للتفرج وهي:

- الجنود حتى و إن قاموا بالتعذيب، إلا أنهم في المقابل تعاملوا بنوع من الإنسانية مع السجين، ويظهر ذلك في اللقطة التي يمسح فيها الجندي أثار التعذيب من على السجين، واللقطة الأخرى التي يساعده فيها جندي آخر على احتساء القهوة.

كما يمكن ملاحظة ذلك من خلال الحوار أيضا حين يخاطب الجندي السجين قائلاً:

" **إذن..ألم يكن بإمكانك الاعتراف دون أن تضطرنا لفعل كل هذا..كان من الأفضل بالنسبة إليك فعل ذلك**"

فوتوغرام رقم (4) يمثل جانبا من المعاملة الحسنة للسجين الجزائري

– تبدو جدية وصرامة الكولونيل بارزة خاصة عندما يمنع جندياً حاول الاستهزاء بالسجين وهو يلبسه القبعة العسكرية، وهو ما يمنح انطباعاً أوّلياً إيجابياً عن هذا الشّخص (القائد العسكري).

فوتوغرام رقم (5) الكولونيل رفقة الجنود و السجين

– بدا الجنود مرتاحين جدّاً وهم يتعاملون مع السجين الذي كان مستكيناً، غير مقاوم، وفي المقابل لم تظهر الكاميرا أي علامات جسديّة للتعذيب على جسم هذا الأخير، وهو تصوير لا يتطابق مع الحقائق التي نعرفها عن الأساليب البشعة الّتي نفذّها المستعمر الفرنسي في تعذيب الموقوفين الجزائريين، خاصّة أولئك الّذين عاشوا أحداث **معركة الجزائر**، وما لقوه من تنكيل من قبل قوّات المضليين، بقيادة الجنرال الفرنسي **ماسو** وهو أحد أبرز ضباط الجيش الفرنسي أثناء حرب التحرير، والكولونيل ماسو ومن أهم الطرق التي نفذها المضليون في التعذيب:

- ✓ التعذيب بالكهرباء، وهو ما اعترف بممارسته الجنرال **أوساريس** رفقة جنوده، وهي الطريقة المثلى حسبه لكونها تحدث ألماً شديداً تدفع الشخص إلى الاعتراف مهما كانت قدرته على التّحمل كبيرة، ويتم ذلك عن طريق وضع السجين فوق طاولة حديدية، ورش جسمه بالماء لزيادة شدّة الإحساس بالضغط الكهربائي، ثم يضع السلك الحامل للكهرباء على الأذنين كمرحلة أولى ثم على الأعضاء التناسلية كمرحلة ثانية[1].

[1] - *Pierre Vidal Naquet, **Les crimes de l'armé français en Algerie (1954-1962),** Edition la découvert, Paris, 2001 ; P173.*

- ✓ التعذيب بالنار من خلال تعرية السجين، ووضع السجائر المشتعلة على جلده أو دهن الجسم بالوقود وإشعال النار لتحدث التهابات في الجسم فضلاً عن طرق أخرى للتعذيب كاستخدام الزجاج والحبال والماء.

هذه الصّور من التعذيب لم تنعكس في المشهد الافتتاحي،لكنها بدت واضحة فيما بعد، وربما تعمد المخرج أن يعتمد ذلك، حتّى لا يضع المتلقي منذ البداية في موضع شفقة وقرب نفسي من الطرف الثاني الذي يمثله السجين، ولكنّه جاء بعد ذلك وصوّر لنا في واحد من المشاهد مناظر التعذيب المختلفة، في الحقيقة وكأنه أراد أن يبرّر للمضليين قيامهم بتلك الطرق في التعذيب، مادام الأمر فيه ردّ على أفعال بعض العناصر من جبهة التحرير الوطني الّذين قاموا بعملية تفجيرات وقتل للمدنيّين في العاصمة.

الجينريك:

من خلال الجينريك حاول **بونتي كورفو** أن يقدّم للمشاهد عدداً من اللّقطات، مدعومة بالبيانات المكتوبة الّتي كانت لها وظيفة **إعلاميّة** بالدرجة الأولى، حيث اتّضحت من خلالها ملامح طاقم التّمثيل، المعلومات الخاصة بالتقنيين والمخرج وشركات الإنتاج فضلاً عن عنوان الفيلم الذي تصدّر وسط الشّاشة.

أما الوظيفة الثانية التي حاول الجينريك آدائها فهي وظيفة **التحديد** ***Délimitation***، بمعنى تحديد، ورسم معالم الفضاء المكاني الذي تدور فيه أحداث القصبة، فبمجرّد انتهاء المشهد الافتتاحي، يأخذنا المصوّرون إلى حي القصبة العريق، بمداخله الضّيقة المتعدّدة، في لقطات يغلب عليها طابع الحركة (اللقطات بانورامية تتبع حركة الجنود وهم يحاولون اقتحام القصبة والسيطرة على أحيائها)، وهو نفسه المكان الرئيسي الذي تدور فيه أحداث الفيلم، إذ تنطلق عمليات عناصر جيش التحرير الوطني من القصبة إلى الأحياء الأوروبية الأخرى، كما يعتبر هذا الحي مثالياً لاختفاء المقاومين.

إلى جانب هاتين الوظيفتين، وضع المخرج المشاهد أمام شخصيات الفيلم وأبطاله، بإظهار كل من **ماثيو ولابوانت**، إما بمظهر قوة للأوّل الذي يحاول السيطرة على الوضع، أو بمظهر الشجاعة للثاني الذي رغم علامات الخوف البادية على وجهه، إلاّ أنّه لم يستسلم للجنود الفرنسيين، قبل أن ينتهي الجينريك بفلاش باك مع لقطة جدّ مكبّرة لعيني **لابوانت** وهو يسترجع أحداث الماضي.

لم ينس المخرج التركيز مرّة أخرى على الدّور الّذي قام به السّجين الّذي باح بالمعلومات جراء التّعذيب عن مكان تواجد **لابوانت**، وهو يمثل عينة من العشرات بل المئات ممن استخدمهتم وعذّبتهم قوات المضليين خلال معركة الجزائر ، لانتزاع المعلومات منهم عن مكان تواجد المعنيين من الفدائيين و المجاهدين.

ورغم قلة عدد الأشخاص المبحوث عنهم من قبل السلطات العسكرية الفرنسية، إلاّ أن **بونتي كورفو**، لم يجانب الحقيقة حينما صوّر الحشود من المضليين الجنود وهم يقتحمون القصبة بالمئات من أجل **لابوانت** فقط مع ثلاثة من رفاقه، وهو نفسه ما حدث فعلاً، إذ سخّرت فرنسا في سبيل قضاءها على الجبهة وتحركاتها ما يقارب 10 آلاف مضلي يقودهم الجنرال **ماسو** من أجل القضاء على مجموعة من الأشخاص، يعملون في ظروف صعبة من أجل تحرير بلدهم، وبإمكانيات متواضعة، فلو رجعنا إلى تاريخ الثورة التحريرية، نلاحظ أنّ الجنرال **ماسو** قد طوق القصبة منذ توليه زمام الأمور في العاصمة من أجل القضاء على **سعدي ياسف** ومجموعته بحوالي 10 آلاف جندي من المضليين ووضع نقاط المراقبة في كلّ مكان، وأنشأ مراكز الاستنطاق في عدّة مناطق ومارس التعذيب بكلّ وسائله على الجزائريين والأوروبيين على حد سواء* كل ذلك من أجل مجموعة لا يتعدى عناصرها 30 شخصاً يقودهم المجاهد **ياسف سعدي**[1].

فكثرة عدد الجنود الذين استعانت بهم فرنسا من أجل القضاء على حركة التمرد في العاصمة إنما تدل على أنها لم تكن أبدا مستهينة بقدرات الخصم الذي تواجهه، حتى وإن كان عدده قليلا، و هو ما سنكتشفه لاحقا مع شروحات **ماثيو** للضباط.

3-القراءة التضمينية للمقطع الثاني: تقديم شخصية علي لابوانت:

قدّم لنا هذا المقطع ملامحا من شخصية **لابوانت**، وهي الشخصية المهمة الثانية بعد الكولونيل **ماثيو**، و ذلك بالمقارنة مع الحيز الزمني الذي احتله كل واحد منهما داخل الفيلم، و هو ما يتفق مع دراسة الباحثة حورية حارث " **الايديولوجيا في الفيلم التاريخي**"، إذ أكدت واحدة من النتائج على أن **ماثيو** قائد الفرقة العاشرة للمضليين هو الشخصية الرئيسية في الفيلم، بعد أن خصص له المخرج أكبر عدد من المشاهد واللقطات[2].

وظّف **بونتي كورفو** الصورة إلى جانب الرسالة الألسنية من أجل وصف شخصية **علي لابوانت** على الشكل التالي:

* من بين الأوروبيين الذين تم تعذيبهم من طرف قوات المضليين بقيادة ماسو نجد موريس أودان، وهو سيوعي فرنسي انخرط مع عدد من الأوروبيين في الكفاح ضد آلة القمع الاستعماري، وهو ما شكّل خطراً على خطط ماسو في العاصمة الذي اعتبرهم طابوراً خامساً، يجب القضاء عليه، وقد اتّهم أودان وهو أستاذ الرياضيات بجامعة الجزائر بإيواء أعضاء ناشطين في الحزب الشيوعي الجزائري، وتم اعتقاله في جوان 1957 وهو في سن 25 سنة، ولم يظهر منذ ذلك الحين، حيث تبنى الجيش الفرنسي قصة هربه من السجن قبل أن يعترف الجنرال أوساريس في 2014 للصحفي الفرنسي جون شارل دونيو بمسؤوليته رفقة ماسو ورجاله حول مقتل أودان، حيث اعترف أنّه هو من أمر بقتل المناضل الفرنسي أودان في جوان 1957، وذلك بواسطة طعنة خنجر في القلب، تنفيذاً لتعليمات قائده ماسو، في حين أن جثّته –حسب أوساريس- قد تكون مدفونة في القليعة أو زرالدة، أو في مزرعة قرب سيدي موسى.

[1]- جورية حارت، **مرجع سبق ذكره**، ص-ص 94-95.

[2]- المرجع السابق، نفس الصفحة.

- **علي لابوانت الشخص المنحرف:** إذ مباشرة بعد افتتاح المشهد، نلاحظ علي وهو يدير لعبة القمار رفقة عدد من الشباب وبينهم امرأة وسط أحد الأحياء الأوروبية وقد ظهر على أنه شخص مثير للمشاكل وهو ما نلمسه عند شكوى المرأة الأوروبية للشرطي الفرنسي الذي ينطلق لملاحقته بعد أن فرّ هارباً، ولولا قيامه بما ينافي القانون، لما هرب عند مشاهدته للشرطي، وأكثر ما يؤكد السلوك الإنحرافي **لعلي لابوانت** المعلومات التي قدّمها الراوي عن الشخصية والتي يتلخص أهمها فيما يلي:

- عمار علي، مولود بتاريخ 15 جانفي 1930 بمدينة مليانة.

- رجل أمي، و عامل يومي في مجال البناء، وملاكم أيضا.

- هو حاليا بدون عمل، و هارب من أداء الخدمة العسكرية

- عرض على محكمة الأحداث بالعاصمة سنة 1942، و حكم عليه بسنة سجنا .

سنة 1944

- عرض على محكمة الأحداث بوهران لتسببه بأحداث تعيق النظام العام و حكم عليه بثمانية أشهر نافذة بسبب تعديه على موظف أثناء تأدية مهامه.

فعلي لابوانت مسبوق قضائياً في عدد من الجرائم على رأسها إثارة الفوضى والشغب وتهديد الأمن، وإهانة موظّف أثناء أداء مهامه وبالإضافة إلى هذا فهو شخص أمّي، غير متعلّم، و لا يتمتع بمكانة اجتماعية مرموقة وسط مجتمعه.

فوتوغرام رقم (6) لابوانت يقامر رفقة عدد من الشباب

فوتوغرام رقم (7) الأشخاص الذين يقامر معهم لابوانت

- **علي لابوانت الشخص العنيف:** طوال عرض أحداث الفيلم، وفي هذه اللقطة على سبيل المثال تم تقديم علي بصفة "العنف" والاندفاع، إذ يصفع الشاب الفرنسي الذي قام بعرقتله صفعة قوية أسالت الدماء من فمه، وهو ما يحيلنا إلى سمة أخرى من سمات هذه الشخصية فضلا عن عنفها، و هو أنها شخصية حارة تنتقم ممن أغضبها بطريقة قوية، و بأسلوب أفظع مما تلقته.

فوتوغرام رقم (8) الشاب الأوروبي بعد اللكمة القوية التي تلقاها من لابوانت

ولا تتغير هذه الصّفة بتغيّر وضعيّة علي، بعد أن أصبح تابعاً لجبهة التحرير الوطني، وكما سبق وأن أشرنا فعلي استمر تقديمه بنمط ثابت غير متحوّل، تبعاً لتحوّل وتطوّر القصة والأحداث، فها هو مرّة أخرى يتعامل بفضاضة مع الطفل الصغير **عمّار**، الذي يعتبر وسيطاً بينه وبين قيادات الجبهة.

فوتوغرام رقم (9) لابوانت رفقة الصغير عمار الذي يقرأ له تعليمات الجبهة

ويتواصل تجسيد صفة العنف من خلال شخصية لابوانت، إذ يقوم بصفع الرّجل داخل الحانة لمنعه من التدخين وهو الذي يقوم بإعدام **حسن البليدي** صديقه السابق بكل برودة أعصاب لأنه لم يمتثل لأوامر الجبهة بالابتعاد عن الخمر و الدعارة.

فوتوغرام رقم (10) لابوانت يعدم صديقه حسن البليدي

إن المخرج في كل لقطة من اللقطات السابقة، كان يقدّم للمشاهد السّلوكات العنيفة **لعلي لابوانت**، وهو ما يسهم في خلق صورة سلبية عنه كانت ستكون أقل حدّة، وربّما لن تكون إطلاقاً لو أنّ المخرج قدّمها بطريقة غير الّتي جاءت بها، و تتفق هذه النتيجة مع ما جاء في دراسة الباحثة حورية حارث (أنظر الدراسات السابقة) في دراستها حول الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري، إذ ظهر فيها التركيز على الجوانب السّلبية في شخصية **لابوانت** .

فبدلاً من تعداد السوابق العدلية والسلوكات المنحرفة **لعلي** كان يمكن للفيلم أن يعرض على المشاهد الوضعية الاجتماعية المزرية لعائلته، لقد عاش **لابوانت** طفولة صعبة، اختبر من خلالها الفقر والبؤس والشقاء في سنواته الأولى من الحياة، وهو ما اضطره إلى العمل في مزارع المعمّرين، والتّخلي عن حلم الدّراسة، التي لم يلتحق بها على الإطلاق رغبة منه في مساعدة عائلته الفقيرة على العيش.

فإن كان هذا الشخص قد ارتكب عدداً من الجرائم (تهديد الأمن العام، إهانة موظف أثناء أداء مهامه) فإنّ هذه الجرائم هي في النّهاية تعبير عن رفض هذه الشّخصيّة لكل أنواع الاستغلال الّتي كانت تتعرّض لها رفقة عائلتها، وكافة الجزائريين جراء الممارسات غير العادلة للاستعمار الفرنسي و المعمرين الأوروبيين، وهكذا فإنّ تقديم نتيجة الفعل دون تقديم مسبباتها قد ساهم في رسم صور قاتمة عن هذه الشّخصيّة التي بدا سلوكها غير منطقي وغير مبرّر في كثير من الأحيان، لا سيما فيما يتعلق بسمة العنف و النرفزة و الانفعال الظاهرة جليا في كافة أفعالها و ردود أفعالها.

3- علي لابوانت الشخصية المتوترة القلقة: قدم الفيلم لابوانت كشخصية يتحكم فيها التوتر والقلق وعدم الاتّزان، وهذا بالتّركيز على وجه الشخصية وانفعالاتها من خلال عدد من اللقطات القريبة، التي كان المخرج فيها كلّ مرّة يصف لنا ذلك.

لقد بدا **لابوانت** طيلة الفيلم، ومن خلال اللقطات القريبة التي أخذت له قلقاً، أو خائفاً، أو متوتّراً، وتصويره بهذه الطّريقة أضعف من القوة الدرامية له كبطل للفيلم، يمكنه شد انتباه المتفرّج وإقناعه بالأفعال التي يقوم بها، من خلال شخصية متزنة نفسيا.

فوتوغرام رقم (11)ملامح التوتر على وجه لابوانت

فوتوغرام رقم (12) لابوانت في قمة الغضب بعد تفجيرات القصبة

في المحصلة يمكن القول بأن بناء شخصية **لابوانت** في الفيلم لم يكن متطورا دراميا و لا فكريا، إذ نشاهده طيلة أحداث الفيلم في نفس النمط، و لا يتغير بتغير الأفكار والمعارف، و الجهات التي ينتمي إليها (جبهة التحرير الوطني هنا) ،فمن المفترض أن يتحلى بصفات هذه الجهات، ويتخلق بأخلاقها مادامت

الجبهة تقوم –كما صوره الفيلم– مقام الحكومة الموازية للجزائر وهي الممثل الشرعي و الوحيد للجزائريين آنذاك.

في المقابل فإن المخرج مطالب أثناء خلقه للشخصية في الفيلم أن ينظر باهتمام إلى وصفها الطبقي من أجل أن تبدو أفعالها وأفكارها وأقوالها مطابقة لما يتميز به أولئك الأشخاص الذين تتكوّن منهم نفس الطبقة (وهم هنا الجزائريون ككل و جبهة التحرير الوطني بصفة خاصة)، ومن خلال رؤية تلك الطبقة للعالم يستطيع المخرج أن يصوغ لهؤلاء الأفراد ما يفكرون به، بحيث يبرز التواؤم بين ذات ووعي الشخصية، وبين مستوى الوعي الذي تبدو به هذه الطّبقة في المجتمع حقيقة [1].

لكن ما حدث هو أن **بونتي كورفو** قدم لنا **لابوانت** كواجهة لجبهة التحرير الوطني، و ما جعل منه بطلا بالنسبة للمشاهد الجزائري هو أن هذا المشاهد يعرف حقيقة المآسي التي تعرض لها الشعب جراء الممارسات الاستعمارية، و بالتالي فمهما كانت الطريقة التي قدم من خلالها هذا الشخص، فإن الجزائريين سيتعاطفون معه، لكن المتلقي من خارج الجزائر، و الغربي على وجه التحديد سيجد في كثير من الأوصاف و السلوكات التي ألحقت بالشخصية جوانب غير مقبولة (العنف، الاندفاع، التوتر،الجهل، الأمية..)، قد يعممها على الجماعة (جبهة التحرير الوطني)، و هو ما يسهم في تسويق صورة سلبية عن الجبهة لدى الرأي العام الغربي.

4– القراءة التضمينية للمقطع الثالث: مظاهر الحياة في القصبة:

إن الغرض الأساسي من هذا المشهد هو وصف واحدة من الاستراتيجيات التي انتهجتها جبهة التحرير الوطني من أجل القضاء على المستعمر الفرنسي، و هي البدء أولا بتطهير القصبة من كل مظاهر الفساد و الانحلال الأخلاقي، و الممارسات التي لا تتلاءم مع عادات و تقاليد المجتمع الجزائري، و يبدو المخرج في هذا الصدد ممعنا في توصيف هذه المظاهر من خلال مجموعة من السلوكيات المنحرفة:

– تعاطي المخدرات.

– احتساء الخمور.

– بيوت الدعارة.

[1]- ويلييم بويلور، **مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي**، ترجمة إبراهيم خليل، مجلة الأقلام، العدد العاشر، تشرين الأول، 1984، ص 82.

فوتوغرام رقم (13) للسكير الجزائري و هو يتعرض للضرب من طرف مجموعة من الأطفال

فمن خلال الفوتوغرام رقم (13) نلاحظ أن المخرج بدأ بتصوير سكير جزائري يتمايل في أحد شوارع القصبة تحت تأثير السكر، وسط استنكار من المارة عبروا عنه من خلال نظرات الازدراء أو من خلال الضرب والسب و الشتم، و بالموازاة مع عرض اللقطات الواصفة لهذا الرجل، يعمد المخرج إلى توظيف تقنية الصوت الخفي ***Voix Off***، من خلال صوت الراوي الذي يسرد على مسامع المشاهدين أحد البيانات التي أصدرتها جبهة التحرير الوطني و قد حملت فيها المستعمر الفرنسي المسئولية عن كافة الأوضاع والآفات الاجتماعية التي يعاني منها الجزائريون، و من أبرز المقاطع الصوتية الخاصة بذلك نجد:

- ***L'administration colonial n'est pas seulement responsable de la misère du peuple et de son esclavage mais aussi de l'abroutissement, de la corruption et des vices dégradants de beaucoup de nos frères et nos sœurs qui ont oublier leur propre dignité***

لقد حمل البيان – كما سبق و أن أشرنا– فرنسا المسؤولية الكاملة عن انتشار مثل هذه الآفات الاجتماعية و الممارسات المنافية للدين الاسلامي و لعادات و تقاليد المجتمع، و هي استراتيجية سعت السلطات الاستعمارية إلى تطبيقها داخل المجتمع من أجل السيطرة عليه و تضليله تمهيدا للتحكم فيه واستنزاف خيراته و استعباده، و إسكات أصوات المطالبين من أبنائه بالتحرر و الاستقلال و لعل أخطر

رسالة ألسنية وظفها المخرج إلى جانب الصورة، تتمثل في ذلك المقطع الذي يحدد فيه البيان عقوبة المخالفين لتعليمات الجبهة في ما يتعلق بتعاطي و بيع الممنوعات و التي تصل إلى حد القتل.

-La consommation et la vente de tous types de drogue et de boissons alcoolisées sont interdits, la prostitution et la proxénétisme, les contrevenantes, les récidivistes seront punis de la peine de mort.

و قد تجسدت هذه العقوبة فيما بعد في اللقطات التي يتولى فيها **لابوانت** إعدام صديقه السابق في عالم الانحراف **حسن البليدي**، و من خلال هذا الطرح يمكن الوقوف على الحقائق التالية:

– أراد المخرج أن يوصل للمتفرج فكرة أن جبهة التحرير الوطني ليست مجرد تنظيم عسكري فحسب، بل هي تنظيم سياسي و اجتماعي اهتم أولا بتنظيم المجتمع، و حل مشكلاته و إصلاحه، لأنه كان يعتبر أن هذه هي الخطوة الأولى نحو بناء مجتمع واع بخطورة التواجد الفرنسي على أرضه، و يمكننا التركيز على جملة قالها **الهادي جعفر** مقطع سابق" **النظام راه يتقوى، بصح مزال بزاف الحساب، السوكارجية، ناس بلا شرف الناس اللي يخموا (يفكرو) غير على أنفسهم، ناس بلا ثقة، و لي يتكلموا بزاف و يزوخو ما عندهم حتى ضمير، يلزم لنا نجلبوهم يا نمحيوهم، لازم قبل كل شيء نظمو لبلاد ونكافحو هذا المرض الكبير، و بعد هاد الشيء ننجمو(نستطيع) نجوزو لعدونا الحقيقي**".

هذه العبارات و غيرها لا تدل إلا على أهمية تنظيم جبهة التحرير الوطني في إدارة شؤون البلاد و حل مشكلاتها و الاضطلاع بقضايا مختلفة تهمها، و لقد عزز المخرج هذا التصور من خلال واحد من مشاهد الفيلم الذي يصور فيه عقد القران بين شابين جزائريين من أبناء حي القصبة، و كيف أن هذا القران لم يعقد في البلدية التي تشرف عليها السلطات الاستعمارية، و لكنه عقد من طرف عون كلفته الجبهة بهذا العمل، للدلالة على أن الجبهة هي الممثل الشرعي و الوحيد للشعب الجزائري في كل تفاصيل حياته، فهي لا تمثل الجانب العسكري فقط من الكفاح، بل تهتم حتى بالجانب المدني من حياة السكان.

– هناك رفض واضح من قبل الجزائريين لوجود مثل هذه الآفات الاجتماعية وسط المجتمع، و هو رفض لا تجسده جبهة التحرير الوطني فحسب، بل يمتد حتى إلى أوساط المواطنين، ففي المشهد نلاحظ امرأة تقوم بسب السكير و شتمه ووصفه بأبشع الصفات، في حين يلاحقه مجموعة من الأطفال و يسقطونه أرضا و يشبعونه ضربا واصفين إياه ب " الكيلو"، و الكيلو في اللهجة الجزائرية تعني الشخص عديم النفع و الفائدة.

فوتوغرام رقم (14) جرأة المرأة الجزائرية في مهاجمة السكير و ازدراء أفعاله

أظهر **بونتي كورفو** في هذا المقطع جبهة التحرير الوطني، وقد أدركت جيّداً أن الحرب الحقيقية هي حرب ضدّ الجهل بكلّ تمظهراته داخل المجتمع، وهذا أمر جيّد، لكن في المقابل الوسيلة التي طبقت في القضاء على مظاهر الجهل والفساد تبدو غير مقبولة، إذ كيف يمنح **لابوانت** الأحقية في اغتيال مواطن جزائري وبكل برودة، دون أن يتم منح هذا الأخير فرصة للدّفاع عن نفسه، أو حتى إطلاع المشاهد بشكل مقنع على التجاوزات الخطيرة التي يكون قد ارتكبها بسببها عقوبة الإعدام.

لقد عملت السلطات الفرنسية على تجهيل الجماهير وتزييف التراث الوطني وطمس معالم الثقافة ومصادرها، وبادرت إلى صنع ثقافة جديدة لا علاقة لها بواقعنا المعاش، وهذه الثقافة التجهيلية وجدت طريقها إلى الأحياء الشعبية، كبعض الآفات الاجتماعية والموبقات المختلفة، ولم تكن جبهة التحرير الوطني جاهلة لهذا المسعى الاستعماري، ومن ثم فقد كانت تنظم في مختلف المناطق لاسيما الريفية منها حملات متواصلة لمحو الأمية وتغيير الذهنيات، ورفع مستوى الوعي، ودعم الأخلاق المرتكزة على قيم الدين الإسلامي[1]، وكل هذه الإجراءات المتخذة من شأنها أن تسهم في بناء شخصية الفرد الجزائري، وتقديمها إلى المحافل الدولية في صورة تليق بالكفاح المسلح الذي تقوده الجبهة من أجل القضاء على التواجد الفرنسي في الجزائر.

[1]- **المرجع السابق**، ص 11.

لكن تحليل الطريقة التي اعتمدها المخرج في تقديم هذه الاستراتيجيات المستخدمة من قبل الجبهة تحيلنا إلى ما يلي:

– أوّلاً يبدو **بونتي كورفو** مقتنعاً بفكرة وجود وعي لدى الجبهة والقائمين عليها بضرورة البدء بالنقد الذّاتي للمجتمع ومكوّناته، من اجل الوصول إلى غاية أسمى وهي مكافحة الآخر المستعمر، لأنّ القضاء على عدو منظم ومجهّز عسكرياً، وأكثر من ناحية العدة والعتاد،(و هي الصورة التي تم تسويقها عن الجيش الفرنسي من خلال شخصية **ماثيو** كما سنراه لاحقا) تستلزم طرفاً ثانياً في الصّراع، قادرا على إدارته وحتّى إن لم يكن عدد أفراده كبيراً ، لكن وجود الدافع والقيمة والخلق من شأنه أن يزرع الروح المعنوية في صفوف المشاركين في العمل المسلّح أو الدّاعمين له.

– في المقابل نرى أن **بونتي كورفو** لم يكن موفقاً في رسم ملامح هذه الإستراتيجية: فالوسيلة المتبعة في السيطرة على القصبة لم تكن إلاّ العنف والإرهاب الذي يبدو غير مبرّر في كثير من الأحيان، فكيف يقتل مواطن لمجرّد تناوله الخمر أو المخدّر؟ !، ودون أن يمنح هذا الأخير **(حسن البليدي)** فرصة للدفاع عن نفسه أو طرح تصوّراته، ثم إن **علي لابوانت** كان قد أمره بأن يعمل مع الجبهة، لكن رفض الأخير كلّفه حياته بكل سهولة و هو ما عزز الصورة السلبية لهذه الشخصي التي تظهر عليها سمات العنف و الاندفاع بوضوح.

2– **علي لابوانت** في حد ذاته الذي يجسد في الفيلم القوة التعذيبية المفترضة للجبهة جرى تقديمه على أنه شخص منحرف دخل السجن لعدّة مرّات ، كما سبق وأن أشرنا، ثم يصبح فجأة اليد التي تعذب بها الجبهة، ودون وجه حق.

5- القراءة التضمينية للمقطع الرابع: تقديم شخصية الكولونيل ماثيو:

إن الهدف الرئيسي لهذا المقطع هو إبراز الإستراتيجية المحكمة التي كانت تتبعها الجبهة داخل الجزائر العاصمة، من خلال العمليات الفدائية التي كانت تقوم بها ضدّ المصالح الفرنسية والأوروبية، لكنه بالمقابل عمل على تقديمهم شخصية محورية في الفيلم وهو شخصية الكولونيل "**ماثيو**" قائد الفرقة العاشرة للمضليين، هذا الأخير الذي يسعى طوال المشهد إلى تفكيك بنية الجبهة، وبيان الطرق الّتي يعمل من خلالها الفدائيّون.

في هذا المقطع ينتقل المخرج إلى فضاء مكاني داخلي، بعد أن ركّز كثيراً على الديكور الطبيعي في الأماكن الحقيقية الّتي وقعت فيها الأحداث، عن طريق توظيف كل من "اللقطة الأمريكية، اللقطة نصف

الجامعة، اللقطة الصّدرية، اللقطة القريبة مع تنويع في حركات الكاميرا بين الثابت والبانورامي، فيما جاءت زوايا التصوير كلها عادية.

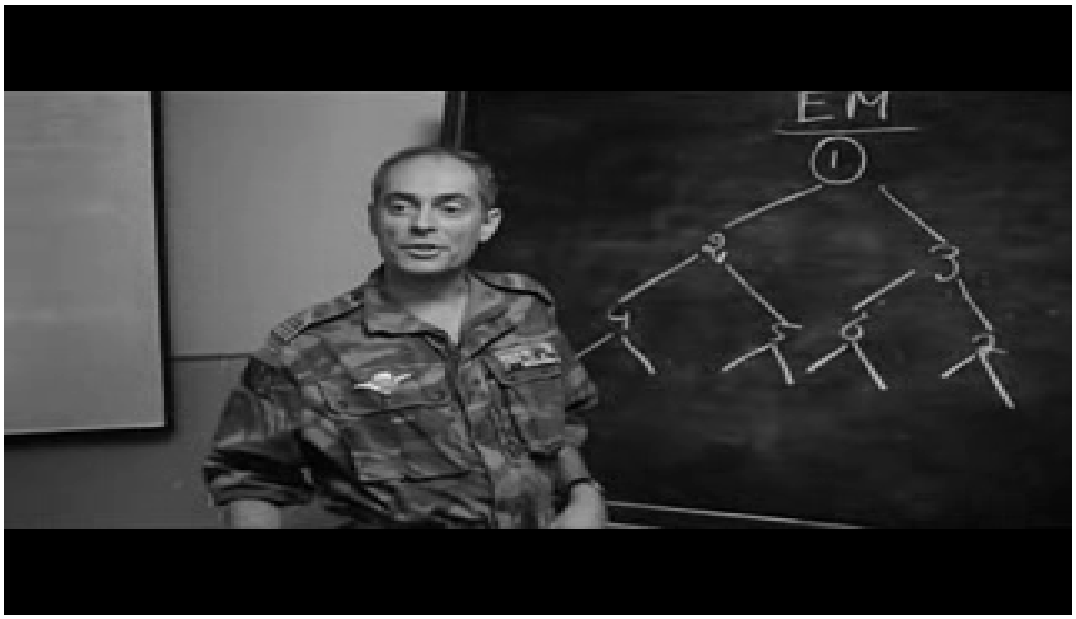
أبرز لنا المشهد "**ماثيو**" على أنه القائد الذّكي، الذي يحلّل ويناقش أفكاره لإيصالها للضباط الذين جلسوا مستمعين بإمعان لشروحات وتفسيرات قائدهم، دون تدخل لفظي أو طلب شرح أو استرسال في الحديث، وهو ما يعطي انطباعاً هاماً عن قوّة الشّخصيّة **(ماثيو)** وسيطرتها على زمام الأمور، وقدرتها على التصدي وتفكيك بنية التّنظيم المسلح لجبهة التّحرير داخل العاصمة، الملاحظ أنّ **ماثيو** استعان أمام ضباطه بعدد من الوسائل لإيصال المعلومة إليهم، وهي: الشريط المصور الذي ضم مشاهد وصور ولقطات التقطت قرب نقاط تفتيش فرنسية لعناصر من الشّرطة وهم يفتشون الجزائريين قبيل لحظات من حصول الانفجارات داخل الأحياء الأوروبية في الجزائر العاصمة.

كما اعتمد على المنحنى البياني لتوضيح تطوّر العمليات التي نفذتها الجبهة ضد فرنسا، وأخيراً المخطط البياني الّذي أوضح من خلالها التركيب أو البناء الهرمي للمجموعات المسلحة داخل العاصمة وطرق تواصلها.

فوتوغرام رقم (15) للكولونيل و هو يعتمد على الشريط المصور لشرح تحركات الجبهة

فوتوغرام رقم (16) للكولونيل يعتمد على المنحنى البياني في الشرح

فوتوغرام رقم (17) يبين اعتماد الكولونيل على المخطط التوضيحي لتفكيك بنية التنظيم



أن استخدام ماثيو لهذه الطرق المساعدة في الشّرح ساهم في ترسيخ قناعتين لدى المشاهد وهي:

1- أن تجعل المشاهد يشعر أن هذا الجيش (الجيش الفرنسي مجسداً في فرقة المضليين وقائدها) هو جيش احترافي، منظم يعمل تكتيكياً قبل الميدان، وأنه لا ينزل إلى ساحات القتال إلاّ بعد أن يكون قد تعرّف على خصمه حقيقة، وعرف إمكاناته، ونقاط ضعفه وقوّته، وسبل مواجهته، وجيش بهذا الوصف، لا يمكنه إلاّ أن يحقّق الانتصارات لأنّه يجعل من نقاط قوّة العدو مصدراً للقضاء عليه.

2- أن فرنسا لم تكن أبداً مستهينةً بقدرات جبهة وجيش التحرير الوطني، فهي رغم قلة عدد الفدائيين في حالة "**معركة الجزائر**" إلاّ أنّها وظّفت للقضاء عليهم كل إمكانياتها العسكرية واستراتيجياتها السياسية ف **ماثيو** رغم وصفه للعدو بالأقلية، إلاّ أنّه اعترف أنّهم منظّمون بطريقة ذكيّة مكّنتهم من اختراق الأجهزة الأمنية الفرنسية بكل سهولة.

وظف المخرج في هذا المقطع تقنية النظر إلى الكاميرا أو ما يعرف بالكاميرا الذاتية، و هي التقنية التي تجعل المتفرج يدخل كعنصر فعال في عملية البناء الفيلمي، حيث يمكنه من خلال هذه الخاصية أن يتقمص دور الشخصية التي تنظر إلى شيء معين داخل الكادر، و قد تمّ هذا التوظيف من خلال شخصية الكولونيل **ماتيو** الذي يشاهد صورا و لقطات عبر جهاز العرض، مواصلا في ذات الوقت شروحاته للجنود الحاضرين في القاعة حول استراتيجية جبهة التحرير الوطني في إدارة حرب العصابات داخل العاصمة ووسط أحيائها، لا سيما الأحياء الأوروبية كمناطق مستهدفة، و حي القصبة كمنطلق رئيسي للعمليات وللفدائيين، كما يشرح الكولونيل أيضا في هذا المقطع، السبل و الطرق التي تتبعها الشرطة الفرنسية في

مكافحة تحركات الجبهة و ذلك قبل الاستنجاد بفرقة المضليين، و هي سبل وصفها بأنها غير مجدية و غير فعالة، لأن العدو حسب ما يشرح دائما غير معروف، و متخف وسط الأهالي بحيث لا يمكن التعرف عليه بسهولة.

و يمكن من خلال هذا التصوير الوقوف على ما يلي:

– **الرسالة الأولى** التي أراد الفيلم إيصالها هنا هي أن **ماثيو** هذه الشخصية العسكرية التي جيء بها إلى الجزائر رفقة الفرقة العاشرة للمضليين تتمتع بكاريزما عسكرية لافتة، وذكاء خارق و قدرة فائقة على التحليل والتفسير وقراءة خلفيات العدو، و استراتيجياته و يبدو مناسبا تماما للمهمة التي أوكلت إليه إذ استطاع طيلة مدة إدارته للحوار داخل القاعة أن يؤثر فيمن يستمع إليه من جنود، لدرجة أننا لم نسمع لهم صوتا إلا في اللقطة التي انفجروا فيها ضاحكين، و لم يجد المخرج ما يمكن أن يطرحه هؤلاء على قائدهم من أسئلة ما دام قد شرح بشكل كاف وواف كافة الأمور، و ليس السبب أنهم غير مهتمين بل على العكس لقد بدا الاهتمام واضحا على كل الحاضرين في القاعة إذ تسمروا جالسين منتبهين مركزين على ما يقوله **ماثيو** .

فوتوغرام رقم (18) تعذيب قوات المضليين للجزائريين

– تعمّد المخرج أن يظهر لنا امتعاض واحد من الجنود الحاضرين داخل القاعة بعد الجملة التي قالها **ماتيو:** و في هذا الأمر رسالة من المخرج على أن بعض القيادات و الجنود و العناصر من الفرقة العاشرة للمضليين و حتى من النخب العسكرية و المثقفة الفرنسية لم تكن راضية تماما على الأساليب التي انتهجتها

هذه الفرقة في تعذيب السكان من أجل القضاء على التمرد – رغم أنه لم يعطها حقها من الوصف والتصوير– و هو ما تؤكده الوقائع و الوثائق التاريخية التي تكشف أن هذه الفرقة منحت لها كل الصلاحيات للقيام بمهمات رجال الشرطة، و سمح لها بممارسة التعذيب بكافة أشكاله و طرقه لانتزاع الاعترافات من الأسرى تجنبا لمزيد من العمليات التي يتعرض لها الفرنسيون و الأوروبيون في العاصمة بواسطة قنابل ومتفجرات الجبهة التي كان يصنعها الطالب الجزائري في كلية الطب ذو الخمسة و العشرين ربيعا **(طالب عبد الرحمن)**.

فالتعذيب الذي مارسته فرنسا من وجهة نظر المخرج كان مبررا بالأعمال التخريبية و التفجيرية التي كانت تستهدف المعمرين الآمنين في بيوتهم و في الأماكن التي يقصدونها، و كذا عمليات القتل التي كانت تطال عناصر الأمن، و قد رد عليها ضابط الشرطة بتفجير أحد المساكن في القصبة.

فوتوغرام رقم (19) تفجير أحد بيوت حي القصبة

و إن كان المخرج قد ساق لنا صورا من العنف الممارس من الطرف الآخر ضد الجزائريين لكنه قبل ذلك كان قد ركز على العنف الذي تتسم به الشخصية الجزائرية مجسدة في مناضلي جبهة التحرير الوطني، ولعل أبلغ اللقطات الدالة على ذلك هي تلك اللقطات التي سوق من خلالها لبراءة الطرف الآخر (المعمرون) وهم يعيشون يومياتهم العادية، ضاحكين مبتسمين كما ترصده كاميرا المخرج من خلال اللقطات المقربة، و التي تحمل تأثيرات سيكولوجية عميقة على نفسية المتلقي، و هو يرى ملامح أناس أبرياء مباشرة قبل أن تتعرض

الأماكن التي يرتادونها إلى التفجير فيصبحون في عداد القتلى، و لعل أبلغ صورة هي تلك الصورة المقربة لطفل صغير يتناوب المثلجات، قبل أن يتم تفجير المكان الذي يتواجد فيه (أنظر الفوتوغرام رقم 21)

فوتوغرام رقم (20) شاب أوروبي قبل التفجير

فوتوغرام رقم (21) طفل أوروبي قبل التفجير

-6-القراءة التضمينية للمقطع الخامس: تقديم شخصية العربي بن مهيدي:

إنّ الهدف الرئيسي من هذا المقطع هو توضيح بعضاً من الحقائق التاريخية وحول اعتقال العربي بن مهيدي وتقديمه للمحاكمة، ووصف بعض ملامح الشخصية ومواقفه التّي تميّزة بها طيلة الفترة التي أشرف فيها على إدارة العمليات داخل العاصمة الجزائرية ويستمد هذا المقطع حساسيّته من الطريقة التي تمت من خلالها توظيف الحقائق التاريخية، إذ بالمقارنة مع كتب التاريخ وشهادات المؤرخين نلاحظ أنّ بعضاً من التفاصيل التي أدرجت في هذا المقطع لم تكن متطابقة مع الواقع.

و قد ظهر بن مهيدي في عدد من المشاهد و هي:

- ✓ المشهد الأوّل: **العربي بن مهيدي** يتحدث مع الهادي جعفر ليلاً في منزل من منازل القصبة
- ✓ المشهد الثاني: **العربي بن مهيدي** يتحدث مع علي لابوانت حول سياسة جبهة التحرير الوطني، ثم يتسلل عبر جدران منازل القصبة متخفياً والمشهد تم التقاطه ليلاً كذلك.
- ✓ **العربي بن مهيدي** بعد أن ألقي عليه القبض، وهو واقف داخل قاعة المؤتمرات الصحفية، يجيب على تساؤلات الصحفييّن واستفساراتهم.

جرى تقديم العربي بن مهيدي، البطل الثوري الجزائري، على أنّه المسؤول عن تنظيم جبهة التحرير داخل العاصمة، و هو ما يتفق مع الوقائع التاريخية، فبعد انعقاد مؤتمر الصومام في 20 أوت 1956،

أصبح هذا الأخير عضواً في لجنة التنسيق في جبهة التحرير الوطني، وأوكلت له مهمة إدارة معركة الجزائر بعد تزايد الاعتداءات العسكرية الفرنسية على المدنيين في الجزائر العاصمة، وذلك في سبتمبر 1956، حيث وقف **بن مهيدي** بمجرّد وصوله إلى العاصمة على الوجه الحقيقي البشع للممارسات التي يقوم بها الجيش الفرنسي ضد المدنيين العزّل، وهو ما جعله يقوم بتنظيم خلايا فدائية في جميع أنحاء العاصمة، وخاصة في القصبة ، لتنفيذ عمليات مسلحة ردّاً على القمع الذي يقوم بع الجيش الفرنسي، وقد كانت هذه العمليّات سبباً في جلب انتباه الرأي العام الفرنسي والرأي العام الدولي إلى ما يحدث في الجزائر، وهو ما انعكس إيجابا على القضية الجزائرية في أروقة الأمم المتحدة[1].

ورغّم أنّ المخرج قد عبّر صراحة على أنّ **بن مهيدي** هو المسيّر للعمليات داخل العاصمة إلاّ أننا نلاحظ أنّ **الهادي جعفر** (ياسف سعدي)، هو الذي يقوم بالتدابير والتنسيق، واعطاء الأوامر بالتنفيذ، وتغيير الخطط والاستراتيجيات، ودعم الفدائيين، فهو الرأس المدبّر، وكل الأوامر تصدر منه، فيما اكتفى بن **مهيدي** في العدد القليل من المشاهد التي ظهر من خلالها بشرح سياسة الجبهة في المقاومة، وإن كنّا نفسّر ذلك باعتماد المخرج الايطالي على المذّكرات الشخصية التي كتبها ياسف سعدي في سجنه بعد اعتقاله من طرف قوات الجنيرال ماسو أثناء معركة الجزائر، إلاّ أننا يجب أنّ نقر أن هذه المذكّرات في حدّ ذاتها قد أثارت الكثير من اللغط السيّاسي، والجدل في أوساط المؤرخين وشهود العيان.

وفي معظم اللقطات التي ظهر فيها بن مهيدي قبل أن يلقي عليه القبض لم نشاهده إلاّ ليلاً، متخفياً كي لا يصل إليه المظليون ولا القوات الفرنسية على اختلاف تشكيلاتها، و لم تظهر لنا ملامحه وتفاصيل وجهه وجسده واضحة وجلية إلاّ بعد إلقاء القبض عليه من طرف المظليين، حيث استطعنا رؤيته بوضوح على عكس الاشخاص الآخرين، لابوانت والهادي جعفر، اللذين رأينا هما نهاراً وبوضوح أكثر من رؤيتها ليلاً.

ويمكن أن يشير الظّلام أيضاً إلى الهدوء والحكمة والتخطيط فقد كتب فيه أحد العارفين به في العدد 20 من جريدة المجاهد سنة 1957، التي كانت تتحدث باسم الثورة آنذاك بأنه شاب مؤمن، برّ وتقي مخلص لدينه و وطنه بعيداً كل البعد عن كل ما يشبينه، كان من أقطاب الوطنية وبامتياز، ويمتاز بصفات إنسانية قليلة الوجود في شباب العصر، فهو من المتدينين الذين لا يتأخرون عن آراء واجباتهم الدينية، لا يفكر في

[1] غيلاتي السبتي، **الإعدام خارج الإطار القانوني للأسرى (محمد العربي بن مهيدي أنموذجاً)**، مجلة الواحات والدّراسات، العدد 17، جامعة غرداية، ، 2012د ص

شيء أكثر ممّا يفكّر في مصير بلاده، وله روح قوية في التنظيم وحسن المعاملة مع الخلق ترفعه إلى درجة الزعماء الممتازين[1].

و لم يحرص المخرج على تجسيد هذه الصفات في شخصية الممثل الذي أدى دور **بن مهيدي**، رغم أنه بطل ملحمي لازالت سيرته ومواقفه تروى من قبل الجزائريين وغيرهم ممّن عرفوا هذا الرّجل ووقفوا على جوانب القوة في شخصيته، ويبدو واضحاً أن **بونتي كورفو** وبناءً على مذكّرات **ياسف سعدي**، قد حاول أن يعتمد على الوقائع التاريخية في رواية الأحداث، ولكنّه في الكثير من المرّات لم يكن موفقاً أو على الأقل يمكن القول بأنه تاريخياً لم يستند إلى روايات موثوقة حيال تقديم شخصية بن **مهيدي**، ويمكن توضيح ذلك من خلال المبررات التالية:

- وصف وتقديم شخصية العربي بن مهيدي كان سطحياً، بحيث صوّر على أنه رجل عادي، يلبس البدلات الرسمية، ولا يظهر إلاّ ليلاً تحت جنح الظّلام ليلقي بعض الأوامر أو يتلو على مسامع المشاهدين بعض من توجيهات الجبهة حيال مقاومة فرنسا، أما مواقفه الميدانية، التطبيقية فلا تظهر تماماً في الفيلم على عكس شخصية **فيليب ماتيو**، الذّي أدار كفة الصّراع من الجانب الفرنسي، وتم تصوير مواقفه وتحليلاته وانتقاداته واستراتيجياته وتقديمها للمتلقي بطريقة جعلت منه شخصية جذّابة وذكية، وصورته على أنه رجل حرب بامتياز.
- الطريقة التي أعلن من خلالها توقيف واعتقال **العربي بن مهيدي** ثم مسألة إنتحاره، لم تأخذ حيّزها الزمني الكافي من المعالجة على الرّغم من أهمية هذه المسألة، وحساسيتها في تاريخ الثورة الجزائرية، إذ أشار المخرج على لسان الصحفية التي حضرت المؤتمر الصحفي إلى أن **بن مهيدي** قد أوقف صدفة عندما كانت بعضا من وحدات المظليين تبحث عن مشتبه به آخر، أقل أهمية وهو الأمر الذي تنفيه العديد من الروايات التاريخية، فقد أشار العديد من المؤرخين إلى أنّ **بن مهيدي** اعتقل بعد معلومات أدلى بها أحد المشتبه بهم، الذّي اشترط إطلاق سراح أخيه البريء مقابل الاعتراف بأمكنة تواجد بعض من قيادات الجبهة، ومنهم العربي بن مهيدي، وهو الشخص الذي كان مكلّفا بإيواء مسؤولي الجبهة في العاصمة، في عدد من الشقق بأحد الأحياء الأوروبية في العاصمة الجزائرية، هذه المعلومات التّي جعلت النقيب ***Allaire يتحرّك*** بسرعة وبعدد قليل جدّا من الجنود إلى المكان المقصود حيث ألقي عليه القبض

[1] لجنة الثقافة ببلدية عين مليلة، **الذكرى السابعة والأربعون لاستشعاد البطل العربي بن مهيدي**، شركة دار الهدى للطباعة، عين مليلة، الجزائر، 2004، ص-ص 4-11.

وهو ببدلة النوم في شقته في حي ***Debussy*** بالعاصمة وقد كان بدون حماية شخصية، ومتنكراً باسم ***Antoine Perez***، على أنه موظف بالبلديّة [1].

و في النتيجة، نلاحظ أن شخصية بن مهيدي قد وردت في الفيلم أقل أهمية عسكريا و ميدانيا من شخصية غيره من المسئولين في الجبهة على غرار الهادي جعفر الذي نجده حاضرا في كافة المواقف و المشاهد التي تتعلق بالجبهة و تحركاتها الميدانية.

7- صور أخرى للشخصية الجزائرية في فيلم معركة الجزائر:

بالإضافة إلى ما سبق تحليله في المتتاليات السابقة عن الشخصية الجزائرية، رصدت لنا كاميرا المخرج عددا من اللقطات و المقاطع و الفوتوغرامات التي تسوق لصور معينة عن الذات الجزائرية، بطريقة أقل تركيزا من حيث الحجم الزمني المخصص لها، لكنها لا تقل أهمية عن تموقعها في هذه الشخصية، والمقصود هنا تحديدا نموذجين أساسيين ساقهما لنا المخرج و هما:

- **المرأة الفدائية في المدينة:** تشير الفوتوغرامات في الأسفل إلى حجم حضور المرأة في النضال التحرري الجزائري إبان ثورة التحرير الكبرى، و تحديدا في المدن، حيث انتقل نشاط جبهة التحرير إليها في إطار فك الحصار عن القرى و المداشر بعد أن تزايد تضييق الخناق عليها من قبل الجيش الفرنسي.

فوتوغرام رقم (22) دور المرأة الجزائرية أثناء حرب التحرير

استخدام الطفل للتمويه

[1] *Pierre Pellissier, **La bataille d'Alger**, Ed Talasstikit, Bejaia, 2014, P.P 146-148 .*

فوتوغرام رقم (23) دور المرأة أثناء معركة الجزائر

التنكر بزي الأوروبيات

فوتوغرام رقم (24) شابة جزائرية تستعد للتنكر بالزي الأوروبي

فوتوغرام رقم (25) كفاح المرأة في المدينة

تشير الفوتوغرامات السابقة(19، 20، 21، 22) إلى دور المرأة أثناء معركة الجزائر و كفاحها إلى جانب الرجل من أجل إرباك المستعمر الفرنسي، خاصة فيما يتعلق باستهداف أملاك و حياة المعمرين من الأوروبيين، و كذا الشرطة الفرنسية في العاصمة، و قد ركز الفيلم على مجموعة من الحقائق التاريخية في هذا المجال، حيث اضطرت الشابات الجزائريات إلى التنكر في الزي الأوروبي بعد اكتشاف أمرهن من قبل السلطات الفرنسية، ما دفعهن إلى التخلي عن اللباس التقليدي الجزائري كقيمة ثقافية، و التشبه بالأوروبيات من أجل التمويه، و في هذا دلالة رمزية على أن المجتمع الجزائري مجتمع محافظ، و لكن وقوعه تحت وطأة الاستعمار جعل من المناضلين في صفوف جبهة التحرير الوطني يضطرون إلى تطبيق كافة الوسائل بما فيها التخلي عن بعض مكتسبات المجتمع و مباديء هويته من أجل الوصول إلى الغاية الأسمى و هي التحرر.

وتشير الحقائق التاريخية إلى أن مناضلات جبهة التحرير الوطني في المدن كان يطلق عليهن لفظ الفدائيات و هن في الغالب من الشابات صغيرات السن، أغلبهن من الطالبات الجامعيات اللواتي تركن مقاعد التعليم إثر الإضراب الذي شنه الطلبة سنة 1956، و تتميزن بمجموعة من الخصال يأتي على رأسها الصمود و الصرامة و عدم الخوف من السجن أو الموت[1]، وعموما فقد كانت المرأة الجزائرية في قلب

[1]- أنيسة بركات درار، **نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، 1985، ص 51.

المعركة حيث اضطرت إلى التخلي عن حياتها الطبيعية، و عن رموز أنوثتها، و جمالها من أجل هذه الغاية ما يحيلنا إلى حقيقة أن الشخصية الجزائرية هي شخصية ثائرة ترفض العبودية، و السيطرة من طرف الآخر، ففي الفوتوغرام رقم **(21)** على سبيل المثال، إذ تقترب الكاميرا في صورة كتفية من وجه الفدائية لتصف لنا تعابير وجهها القلقة و الحزينة و هي تتخلى عن ظفيرتها و تضطر لقصها متحسرة، من أجل أن تظهر بزي جديد يشبه زي الأوروبيات استعدادا لتنفيذ عدد من العمليات التفجيرية التي تستهدف الأوروبيين من المعمرين.

كما يركز المخرج على أن أسلوب التنكر لم يكن الوحيد المستخدم من قبل مناضلات الجبهة، و لكن استخدام الطفل في الفوتوغرام رقم (22)، من أجل ضمان سهولة العبور و تخطي حواجز التفتيش بالنسبة لهؤلاء الشابات يحيلنا إلى حقيقتين رئيسيتين هنا و هما أن هؤلاء الشابات لهن من الشجاعة ما جعلهن بالغات التصميم على تنفيذ المهمات الموكلة إليهن، دون خوف ولا تردد، و في نفس الوقت يشير استخدام الطفل إلى أن الطرف الجزائري(حسب وجهة النظر في الفيلم) لم يكن بريئا تماما و لم يكن نزيها في الحرب، لأنه استخدم هو الآخر أساليب غير محترمة في محاربة العدو منها استخدام الأطفال ، رغم صغر سنهم، و الآثار النفسية التي قد تنجم عن هذا الاستخدام.

و لم تكن هذه هي الصورة الوحيدة المسوقة عن المرأة الجزائرية في هذا الفيلم، فقد عمل المخرج على إبراز سمة الحياء و الحشمة لديها و منه لدى المجتمع ككل، ففي الفوتوغرام رقم (26) تركز الكاميرا على سلوك الفتاة في أكثر من لقكة مقربة و قد طأطأت رأسها تعبيرا عن خجلها و حيائها أثناء عقد قرانها في أحد بيوت القصبة ، و هو نفس السلوك الذي ظهر على الشاب الذي اقترنت به(فوتوغرام رقم 27)، والواقع أن سمة **الحياء** هي واحدة من السمات التي يتمسك بها المجتمع الجزائري، و تعتبر ركيزة في تكوينه النفسي، وأساسا للتعامل، و لا أبلغ من قيمة هذه السمة في الشخصية الجزائرية من العبارة التي يتلفظ بها كل جزائري يقابله موقف مشين من شخص ما فيرد بالقول " **ما تحشمش**"، فهذه العبارة تلخص قيمة و أهمية سمتي الحشمة والحياء في المجتمع ، و لدى الشخصية الجزائرية.

فوتوغرام رقم (26)

فوتوغرام رقم (27)

تركيز الكاميرا على حياء شابين جزائريين أثناء عقد قرانهما

– **<u>الطفل الجزائري المتعلم و المناضل في صفوف الجبهة</u>:** لم يفوت المخرج الفرصة من أجل الإشارة إلى دور الطفل الجزائري أثناء معركة الجزائر بصفة خاصة، و أثناء حرب التحرير على وجه العموم، فقد شارك جنبا إلى جنب مع الكبار في العمليات الفدائية و حتى في الاغتيالات و مختلف التحركات الأخرى، لا سيما نقل الرسائل و التعليمات بين عناصر الجبهة، و هو أمر إن دل في جانب منه على البطولة التي يتمتع بها هذا المجتمع بأفراده كبارا كانوا أم صغارا، إلا أنه يشير في الجانب الآخر إلى عدم شرعية بعض الأساليب المتبعة في مواجهة الآخر، و هو ما يضفي جانبا من السلبية على الطرف المقاوم للاستعمار.

و قد جاء التوظيف خاصة من خلال شخصية الطفل **عمار** ذو العشر سنوات، و هو يقرأ تعليمات الجبهة إلى لابوانت، رغم أنها مكتوبة باللغة الفرنسية، و هو ما نستدل به على جيل جديد من الجزائريين المولودين في سنوات الحرب، و هو جيل متعلم، يساهم في بناء الوطن و قد بدأت مساهمته من قبل هؤلاء الاطفال أثناء المعارك التي خاضتها جبهة التحرير، قبل أن يستشهدوا(حالة عمار هنا)، أو يعيشوا في ظل الاستقلال.

فوتوغرام (28)

فوتوغرام رقم (29)

توظيف الطفل أثناء معركة الجزائر

النتائج الجزئية للدراسة: صورة الذّات و الآخر في فيلم ""معركة الجزائر"":

حمل فيلم معركة الجزائر العديد من أوصاف الذّات والآخر على أساس أنّهما كلّ متضاد من الأنماط، والتمظهرات، والسّمات، حيث نجده يتعامل مع رسم ملامح شخصياته بجدّية وعقلانية، رغم بعض المآخذ التّي سجّلناها في طريقة عرضه لشخصياته، سواء الجزائرية أو الفرنسية التّي تشكل الآخر المحتل في فيلم "معركة الجزائر:

أولا : صورة الذات

1- **تمظهرات الذات داخل فيلم " معركة الجزائر":**ظهرت الشخصية الجزائرية في الفيلم المذكور على الشكل التالي:

- **الشخصية غير المتعلمة ذات السلوكيات المنحرفة:** فقد ركّز المخرج على إبراز مظاهر الانحراف في شخصية "علي لابوانت" بطل الفيلم، و هو شخص غير متعلم، لا يجيد القراءة و الكتابة، و ليس له مهنة ثابتة يقتات من خلالها، بل هو خريج سجون، مجرم بلغة القانون، إذ كان يتردد على بيوت الدعارة (صديق حسين البليدي) ويلعب القمار، وقد تعرّض للسجن عدة مرات منذ أن كان طفلاً صغيراً، لكن صورة الانحراف التي بدا عليها **لابوانت** في بداية الفيلم لم تسبقها الإشارة إلى الوضع المادي، والاجتماعي له وهو ما جعل منها منحرفة دون مبررات قوية لهذا الانحراف، ولم يكن "علي" هو الواجهة الوحيدة للانحراف في العاصمة وفي حي القصبة تحديداً، بل ساق لنا المخرج عدداً من الشخصيّات الأخرى، على غرار "**حسن البليدي**"، الذي يعاقر الخمر ويتردد على بيوت الدعّارة، والسكير الذي يلاحقه الأطفال في الشوارع، بالإضافة إلى النساء اللواتي تعج بهن بيوت الدعارة في حي القصبة العريق، أين تمتلئ الحارات بالموبقات و الآفات الاجتماعية.

- **القائد العسكري الذكي/ القائد العسكري العادي:** قدّم **بونتي كورفو** نموذجين مختلفين عن القيادة العسكرية في الفيلم بالنسبة للجانب الجزائري، يتعلّق الأوّل بشخصيّة "**الهادي جعفر**" في دور **ياسف سعدي**، حيث أظهرته اللقطات طوال الفيلم متمتعاً بكاريزما القائد الذكي الذي لا يندفع وراء عواطفه وإنّما يتصرّف بحكمة وعقلانية، نابعة من سياسات التنظيم الذي ينتمي إليه "جبهة التحرير الوطني"، حيث يبدو في تصرفاته منسجماً مع القرارات التّي تتخذها الجبهة، ويسعى طوال أحداث الفيلم إلى تنفيذها، وجعل الآخرين ممّن هم تحت إمرته يلتزمون بتنفيذها.

بالمقابل قدّم المخرج نموذجاً آخر للقيادة في صفوف الجبهة، ويتعلق الأمر بشخصيّة العربي بن مهيدي، حيث بدت الشخصية ضعيفة دراماياً، لم يتمكن المخرج من إضفاء طابع القوة عليها، على الرغم ممّا نعرفه عن العربي بن مهيدي فعليّاً من شجاعة و قوة و ذكاء و تضحية.

- **المرأة الفدائية الشجاعة:** كان المخرج حريصاً على تقديم المرأة في صورة المجاهدة البطلة الشجاعة التي تقتحم المخاطر، وتغامر بنفسها من أجل الوطن، وتضطر مع هذه المغامرة إلى التخلّي عن حجابها ولباسها

التقليدي والتشبه بالأوروبيات لتنفيذ مخططات الجبهة وإرباك العدو داخل العاصمة، وهي بذلك شكلت السند القوي للرجل في تحرّكاته داخل الأحياء الأوربية، لخفتها وقدرتها على التمويه، واختراق صفوف الأوربيين، وخاصة جنود الاحتلال الفرنسي.

– **الأطفال والثورة:** لم ينس المخرج أن يركز على الطّفل كعامل مساعد على إنجاح تحركات الجبهة داخل المدينة، ودوره كأداة وصل بين أعضاء الجبهة داخل أحياء العاصمة، وقد تم في هذا الإطار تطوير شخصية الطفل الصغير عمّار ذو العشر سنوات الذي بدا شجاعاً مقداماً غير خائف من الموت، وعارفاً بلغة الآخر، متعلّماً، وقد أدى دوره بإيجابية في صفوف الجبهة إلى غاية استشهاده مع لابوانت وزملائه.

2– محددات الشخصية الجزائرية في فيلم " معركة الجزائر":

لم يتوقف **بونتي كورفو** كثيراً عند الرموز والإحالات والدلائل التّي تقودنا إلى الشخصية الجزائرية، والسبب في ذلك يعود أساساً لكونه مخرج إيطالي وكاتب السيناريو إيطالي، ولهذا لم يبدُ المخرج مهتماً كثيراً بالرموز التّي تحيلنا إلى محددات هذه الشخصية وخلفياتها، ماعدا ما جاء منها بصفة عارضة ك: صوت الآذان الذي يعلوا مع لقطة عامة للقصبة (الحي)، في إشارة إلى الهوية الإسلامية لهذا المجتمع، واللباس التقليدي الذّي ظهرت به نساء العاصمة وبعض رجالاتها وهو ما يحيلنا إلى محدّد آخر من محدّدات الشخصية الجزائرية، وهو اللباس كدال على الهوية، إضافة إلى الفضاء المكاني كمكون من مكونات الهوية، حيث يشير حي القصبة حسب ما جاء في مشاهد الفيلم إلى هوية ساكنيه دينيا واجتماعيا و ثقافيا، بالإضافة إلى اللغة، واللهجة الجزائرية.

3– سمات الشخصية الجزائرية في فيلم "معركة الجزائر":

طرح فيلم "**معركة الجزائر**" مجموعة من السّمات المرتبطة بالشخصية الجزائرية من خلال لقطات ومشاهد الفيلم ويمكن تعداد أهمها على النحّو التالي:

– **النرفزة والانفعال:** وقد ارتبطت هاتين الصفتين بحسب ما جاء في الفيلم بسلوك "علي لابوانت"، الذي بدا في أغلب اللقطات التّي تم تحليلها منفعلا بداية من موقف عرقلته من طرف الشاب الفرنسي في أحد الأحياء الأوربيّة، وصولاً إلى ملامح وجهه عند محاولة تفجير المنزل الذي يأويه مع رفاقه في حي القصبة.

– **الاندفاع:** دائماً مع سلوك علي لابوانت الذي اتسمت شخصيته بالاندفاع خاصة عندما طلب منه أن يغتال الشرطي الفرنسي، إذ كان سلوكه اندفاعياً متسرعاً غير محسوب العواقب، وهو ما عرّضه لموقف كاد يؤدي بحياته لولا سرعته في الهرب واختفاؤه عن الأنظار، ثم مشهد تسرعه في اغتيال صديقه "حسن البليدي" بسبب ارتكابه للفواحش والمنكرات وهي إحدى الآفات التي حرصت الجبهة على تخليص المجتمع منها.

– **الجزائري شخص حار ينتقم ممّن أغضبه:** وترتبط هذه السّمة ارتباطاً وثيقاً بالسمة السابقة وهي الانفعال، والنرفزة، وهو ما بدا واضحاً على شخصية وسلوكات لابوانت الذّي يحاول في عدة مرات أن ينقسم ممّن يسبب له الغضب (الشاب الفرنسي في الشارع، الشرطي ...)

– الصفات السابقة مجتمعة تحيلنا إلى سمة أخرى من سمات الشخصية الجزائرية و هي سمة **العنف**، إذ بدا الفيلم مشحوناً منذ البداية بمظاهر العنف المادي والجسدي بصفة خاصة، وتجسّدت مظاهر هذا العنف من خلال سلوكات عدد من الشخصيات يأتي في مقدمتها "علي لابوانت" الذي قدّمه الفيلم على أنّه شخصيّة عنيفة منذ أوّل مشهد له (اللكمة الموجهة للشاب الأوروبي)ثم توالت سلوكاته العنيفة الأخرى (تعامله بفظاظة مع المرأة ومع الطفل علي)، وبقي العنف صفة ملازمة له، مقترنة بالاندفاع والتهور، من خلال تفضيله لخيار التضحية بنفسه وبمن معه، ورفض الاستسلام.

كما تجسّدت الشخصية العنيفة في سلوك نساء جبهة التحرير الوطني اللّواتي عملن على تفجير الأماكن، الآهلة بالمعمرين من المدنيين، حيث صوّر المخرج هؤلاء الأجانب بمظهر البراءة، والعفوية، ما جعل مسألة وضع القنابل في الأماكن العمومية أمراً مرفوضاً بالنسبة للمتلقي، وفيه اعتداء عنيف على المدنيين العزّل، جسّده تركيز الكاميرا على أشلاء الضحايا، وجثثهم هنا وهناك. (الاعتداء في الوكالة السياحية، البار، في مضمار الخيول).

– **النزعة الثورية/ المقاومة والتمرد:** تبدوا النزعة الثورية متأصلة في الشخصية الجزائرية كما يرصدها **بونتي كورفو**، وهي سمة شعبية بارزة وليست فردية فحسب، وتجسّدت في السلوكات والأفعال الفردية لعلي ورفقاؤه في الجبهة، ولاسيما النساء اللّواتي تضحين بأنفسهن، وتقتحمن الأماكن الأوروبية من أجل تفجيرها كما تتجسد أيضاً في المشاهد النهائية، حيث يثور السكان في العاصمة بعد ثلاثة سنوات من معركة الجزائر (1957)، ويواجهوا الشرطة الفرنسية بكلّ تحد مطالبين برحيل فرنسا واستقلال الجزائر، وهو ما يمكن أن يحيلنا مباشرة إلى سمة أخرى في هذه الشخصية وهي المقاومة والتمرد، خاصة عندما تتعرض الأرض للعدوان والاحتلال.

- **الشرف/ الحياء:** ويتجسد من خلال لباس وسلوكات النساء في حي القصبة، اللواتي بدا رفضهن واضحاً للعديد من الممارسات، سواء تلك التي تبديها الشخصيات الجزائرية أو تلك التي يبديها الطرف الآخر، وهو ما نلاحظه مثلا في رفض المرأة الجزائرية بالزي التقليدي العاصمي تفتيشها ولمسها من طرف الجندي الفرنسي، إضافة إلى الحياء الذي أبدته العروس الجزائرية التّي عقد قرانها في حي القصبة داخل أحد المنازل.

4- <u>الانطباع العام عن شخصية الجزائري في الفيلم:</u> كان الانطباع النهائي عن الشخصية الجزائرية بلغة التحليل سلبيا، مثقلا بالدلالات و السمات التي تحيل إلى تأزم هذا المجتمع ، حيث بدا الجزائري عنيفا في معظم ردود أفعاله، ما أعطى انطباعا بأن العنف سمة متأصلة فيه(قتل حسن البليدي، مطاردة الأطفال للسكير و ضربه، التفجيرات ضد المدنيين الأوروبيين...)، و كثيرا ما كانت أفعال العنف المنسوبة لهذه الشخصية غير مبررة، أما ما جاء إيجابيا في الفيلم حول الذات فإنه لم يرق بهذا الانطباع لدرجة تسويق صورة إيجابية عن الشخصية الجزائرية، و على العكس من ذلك سوق الفيلم لنظرية الإرهاب الجزائري من أجل طرد المستعمر الفرنسي.

<u>ثانيا: صورة الآخر</u>

حاول المخرج في هذا الفيلم قدر الإمكان أن يبدي حياديته إزاء ما يحدث في الجزائر، إذ نجده مهتماً بوصف العلاقة بين الذّات والآخر، ومن خلال التركيز على سلوكات وملامح كل طرف، ونواياه وأفكاره واتجاهاته، لكنّه في النهاية أعطى الكثير من الانطباعات الايجابية عن شخصية الآخر، تتفوق في طرحها على إيجابيات الذّات، خاصة منها ما تعلق بشخصية الكولونيل "ماتيو" قائد الفرقة العاشرة للمضليين.

1- تمظهرات الآخر في فيلم "معركة الجزائر": ظهر الآخر في الفيلم على النحو التّالي:

- **القائد العسكري الذكي:** ركّز المخرج على تقديم النموذج الايجابي للآخر في شخصية "ماتيو" القائد العسكري الذي يتميّز بالفطنة والذكاء، والانطلاق من المسلّمات للوصول إلى النتائج والحلول المرجوّة، إذ نجده قبل خوض المعارك، يستند إلى الوثائق والبيانات والرسومات والتحاليل التي يستخلص من خلالها سمات العدّو، وينطلق إلى تفكيك قاعدة تنظيمية بغية الوصول إلى قمة الهرم، وهو ما يتوصل إليه فعلاً في الأخير عندما يتمكن من أسر العربي بن مهيدي، المسؤول الأول عن جبهة التحرير الوطني في الجزائر العاصمة.

- **القائد العسكري البراغماتي:** وتظهر جليّاً في سلوكات وتصرفات الكولونيل "ماتيو"، الذي جاء إلى الجزائر على رأس الفرقة العاشرة للمظليّين، من أجل تحقيق هدف واحد، وهو القضاء على المتمردين من عناصر جبهة التحرير الوطني بالعاصمة، وإعادة الأمن والاستقرار للأحياء الأوروبية بعد أن انتشرت عمليات التفجير والاغتيالات التّي ينفذها عناصر الجبهة، وقد بدا "ماتيو" في سبيل تحقيق هذه الغاية براغماتياً مستعداً لتحقيق غاياته بكل الوسائل المتاحة بما فيها التعذيب والتنكيل والقتل.

2- محدّدات شخصية الآخر:

لم يبد **بونتي كورفو** اهتماماً للخلفية التّي انطلقت منها سلوكات وشخصية الآخر، و لم يظهر اهتمامه بمحددات هذه الشخصية إلا ما جاء منه عرضيا تفرضه الضرورات الدرامية، مثل الفضاء المكاني للتدليل على هوية ساكني الحي الأوروبي مقارنة بساكني حي القصبة، و اللغة الفرنسية للدلالة على المستعمر الفرنسي.

3- سمات شخصيّة الآخر: وقد ظهرت على الشكل التّالي:

- **الذكاء والفطنة:** مجسّدة في شخصية الكولونيل **ماتيو**؛ فهو رجل الحرب و المهمات الصعبة، الذي يتسم بالبراعة و الذكاء و التخطيط العسكري المبني على احترام قوة خصمه و عدم الاستهانة بها.

-**التحضر:** من خلال الصورة التي نقلها المخرج عن الحياة في الأحياء الأوربية بالعاصمة ومقارنتها بأحياء الجزائريين (حي القصبة)؛ حيث تبدو الأماكن التي يرتادها الأوروبيون منظمة نظيفة، بناياتها فخمة ومعاصرة لتلك الحقبة، عكس حي القصبة الشعبي حيث البنايات الفوضوية و الأسواق الشعبية المتسخة.

- **العنف/ الوحشية:** ركّز المخرج على وحشية الفرنسيين، في لقطات قليلة جداً عندما انتقم ضابط الشرطة من الاغتيالات المتكررة التّي نفذّت ضدّ عناصر الأمن، بوضع قنبلة في وسط أحد شوارع القصبة أدّت إلى تدمير بعض المنازل والقضاء على السّكان من نساء وأطفال وشباب وشيوخ، كما ظهر ذلك جليا من خلال التعذيب الذي تعرض له الجزائريون من قبل قوات المضليين أثناء عمليات الاستنطاق، و في كلتا الحالتين كان العنف الممارس من الطرف الآخر رد فعل على ممارسات الجبهة و عناصرها، ما جعل الأمر يبدو طبيعيا مادام فيه دفاع عن النفس و الممتلكات.

- **البراغماتيّة:** و ظهرت من خلال تنفيذ كل الوسائل لتحقيق عودة الأمن إلى العاصمة من قبل قوات المضليين، بقيادة فيليب ماثيو بما فيها سياسات التعذيب.

4- الانطباع النهائي عن الآخر في الفيلم:

على الرغم من الصورة السلبية التي بدا عليها ضابط الشرطة، ولقطات التعذيب القليلة التي بدت مبرّرة، فإن الانطباع العام المسوق عن الآخر في الفيلم كان إيجابياً، خصوصاً مع ما يمثله **ماتيو** من رمزية بالنسبة للقيادة العسكرية الفرنسية، فقد أعطى هذا الشخص انطباعاً إيجابياً عن صرامة وجدية الآخر، وحنكته وأساليبه العسكرية التّي كانت ناجعة في القضاء على المقاومة في الجزائر العاصمة .

ثالثا: أسلوب المخرج و أثره على صناعة صورة الشخصية الجزائرية و شخصية الآخر

يلاحظ من خلال العناصر الدالة و التعبيرية في فيلم **معركة الجزائر** أن المخرج ينتمي إلى الاتجاه الواقعي في التصوير أو ما يطلق عليه " **الواقعية الإيطالية الجديدة**"، حيث الاعتماد على الديكورات الطبيعية لأماكن وقوع الأحداث، و هو ما يظهر جليا في الفيلم من خلال أحياء العاصمة، لا سيما القصبة بشوارعها الضيقة وهي لا تزال تحتفظ بآثار الدمار الذي خلفه الاستعمار الفرنسي، فقد عرف عن المخرج اعتماده على النمط المتداخل بين التوثيق و التمثيل في أفلامه، عن طريق إعادة تقديم القصة الحقيقية في إطار متخيل، بإعادة بناء الأحداث، و حتى يبدو التمثيل في الفيلم أقرب إلى الواقع، اعتمد المخرج إلى جانب **الديكورات الطبيعية** على تقنية الكاميرا فوق الكتف لتتبع حركات الممثلين في الفضاء المكاني و هو ما يفسر كثرة الاعتماد على **الحركة** أثناء التصوير ، و قد جاءت منوعة بين **الترافلينغ** و الحركات **البانورامية**، و لم يكن **بونتي كورفو** مهتما كثيرا بجمالية التصوير بقدر اهتمامه بخلق عنصر الواقعية، و لهذا السبب نجده مهتما إلى جانب ما سبق **بالتوثيق للأحداث بتواريخها** و **توقيت حدوثها** ، من خلال البيانات التي كانت تتصدر بعض المتتاليات، وكذا توظيفه لتقنية **الصوت الخفي**(التعليق المرفق voix off) من أجل تلاوة بعض البيانات و القرارات من الجانبين، كما كانت **اللقطات المشهدية**، و هي اللقطات الطويلة التي لا يتدخل فيها المونتاج وسيلة أخرى لإضفاء البعد الواقعي على الحدث.

كل هذه الخصائص التي انتهجها المخرج في فيلمه ساهمت بشكل كبير في جعل المشاهد ينظر بواقعية للطرح الفكري في الفيلم، و رغم أن أحداث الفيلم اعتمدت على المذكرات الشخصية للمجاهد **ياسف سعدي** ، إلا أن أسلوب المخرج، و الصور التي تم توظيفها، و العناصر الدرامية المعتمد عليها،إضافة إلى

كونه مخرجا إيطاليا، وهو أخر في حد ذاته بالنسبة للشخصية الجزائرية، ساهمت بشكل كبير في رسم العلاقة بين ثنائية الذات/الآخر، على أنها ليست علاقة محتل مستعمر ظالم بمجتمع تم احتلاله و اضطهاده ونهب ثرواته، ففي المحصلة شاهدنا بلغة التحليل **شخصية جزائرية مأزومة** لا تملك إلا **العنف** كي تعبر عن ذاتها، وشخصية للآخر الفرنسي البراغماتي الذي لا يجد من حل للتصدي لهذا العنف إلا العنف المضاد، وهو عنف بدا مبررا على أساس أنه رد فعل على جرائم الجبهة ضد المدنيين في العاصمة، ومع نهاية الفيلم نجد أن المخرج أوصل للمتلقي رسالة بالغة الأهمية، و **هي أنه لا مثالية في فكر وتوجه الجبهة وطرق مقاومتها للاستعمار الفرنسي، وفي نفس الوقت، فالآخر الفرنسي ليس شيطانا.**

الفصل الخامس:

صورة الذات و الآخر في فيلم" الأفيون والعصا"

تمهيد:

يتجه هذا الفصل إلى الكشف عن ملامح صورة الذات و الآخر المختلف عنها من خلال التحليل النصي لعدد من المشاهد التي تم اختيارها بطريقة عمدية خدمة أغراض البحث من فيلم " **الأفيون و العصا**"، و هو الفيلم الثاني في العينة اعتمادا على التسلسل التاريخي لسنوات الإنتاج، وعليه فإن مسار التحليل في هذا الفصل مقسم إلى مبحثين وهما:

المبحث الأول: و يختص بإجراءات تحليل الفيلم، وذلك من خلال:

- بيانات أولية حول الفيلم
- التقطيع التقني للمقاطع المختارة

المبحث الثاني: و تستعرض الباحثة من خلاله التحليل التعييني للمقاطع المختارة، بالإضافة إلى التحليل التضميني

ثم النتائج الجزئية للدراسة والخاصة بتحليل فيلم **الأفيون و العصا**

المبحث الأول: إجراءات تحليل الفيلم:

1- بطاقة تقنية عن الفيلم:

عنوان الفيلم: الأفيون و العصا.

نوع الفيلم: بالألوان 35ملم

مدّة الفيلم: 130 دقيقة.

المخرج: أحمد راشدي

بلد الإنتاج: الجزائر.

السيناريو: أحمد راشدي وهو مقتبس من رواية لمولود معمري.

التّصوير: أحمد مرابطي

المونتاج: آيت سي سالم

الموسيقى: :فيليب أرتويز ***Pilippe Artthuys***

التركيب: إيريك بلوي. ***Eric Pluet***

الإنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية ***ONCIC*** .

سنة الإنتاج: 1969

الجمهور: جمهور عام

التمثيل:

مصطفى كاتب : دور بشير لزرق

سيد علي كويرات : في دور علي

رويشد: في دور الطيب الحركي

Marie-Josée Nat: في دور فروجة.

2- قصة الفيلم[1]:

تدور أحداث الفيلم وتطوراته في قرية "تالة"، وهي قرية نائية بمنطقة القبائل خلال الفترة الاستعمارية، إذ يحاول الجيش الفرنسي السيطرة على القرية وسكّانها، والقضاء على المجاهدين فيها وذلك بتطبيق كلّ الوسائل المتاحة بما في ذلك العنف الشديد، وتدور القصة حول عائلة تتكون من أربعة أفراد، الأم، الابنة، والولدين، حيث يرصد لنا أحمد راشدي شخصية الطبيب المتعلم الذّي لا يجد في النهاية إلاّ سبيل الانضمام لجبهة التحرير الوطني من أجل الكفاح المسلح رفقة أخيه التاني بطل القصة "علي"، في حين يعمل الأخ الثالث لهما مع قوات الاحتلال "حركي" فيما تعاني الأم وابنتها من مضايقات الضابط الفرنسي، والحركي "الطيب"، الذي يحاول الانتقام من معاملة أهل القرية له بطريقة سيئة، وذلك بالوشاية بسكّان القرية، ومعاونة الفرنسيين ضدّهم، ومع تسارع وتيرة الأحداث في القصة نلاحظ لجوء الضابط الفرنسي إلى تدمير القرية الصامدة بأكملها، لكنّ السكّان يواصلون كفاحهم ومسيرتهم من أجل دعم الثورة والمجاهدين.

3- بطاقة فنية عن المخرج:

أحمد راشدي مخرج و سيناريست و منتج سينمائي ، من مواليد تبسة بأقصى الشرق الجزائري سنة 1938، تلقى تكوينه الأول في المجال السينمائي ضمن مدرسة السينما التابعة لجبهة التحرير الوطني التي تأسست أثناء الفترة الاستعمارية، حيث التحق بتونس أين كان عمله مركزا على المونتاج و إعداد الروبورتاجات، و كذا الأفلام القصيرة لصالح جبهة التحرير الوطني، كما درس التاريخ و السينما و الأدب الفرنسي فيما بعد.

[1] للمزيد أنظر : ***L'encyclopédré du Cinéma Algérén*** : *Achour Cheurfi*.

أسس رفقة رونيه فوتييه المناضل الفرنسي في صفوف جبهة التحرير الوطني " المركز الوطني للسمعي البصري" سنة 1962، و عمل مديرا عاما للديوان الوطني للصناعة و التجارة السينماتوغرافية من سنة 1967 حتى سنة 1972.

أنتج عددا من أفلام المخرج اليوناني **كوستا غافراس**، و المخرج المصري **يوسف شاهين** كما أخرج عددا من الأفلام نذكر منها:

- فجر المعذبين (1965).
- الأفيون و العصا (1969).
- طاحونة السيد فابر (1973).
- علي في بلاد العجائب (1981).
- مصطفى بن بولعيد (2009).
- في انتظار زيدان (2010).
- كريم بلقاسم (2012).
- العقيد لطفي (2014).

ثانيا: التقطيع التقني للمقاطع المختارة

المقطع الأول : جينيريك البداية

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدتها الزمنية	مضمون اللقطة	نوعها	زاوية إلتقاطها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	أصوات وضجيج
01	07 ثا	تصف لنا هذه اللقطة العامة منظراً جبلياً والطريق التي يتّجه من خلالها الطبيب "البشير" إلى قريته، حيث قسمت الصّورة إلى جزئين، ومن خلال اللقطة أيضاً نلاحظ صورة سوداء لجندي يحمل سلاحاً دون أن تظهر ملامحه ، قبل أن تنسحب الصورة بواسطة الحركة البانورامية لتترك المكان لخلفية سوداء تضمنت شعار المؤسسة المنتجة للفيلم وقد كتب اسمها على اللقطة العامة للمنظر الجبلي "الديوان الوطني للصناعة والتجارة السّينمائية".	لقطة عامة	غطسية	بانورامية من اليمين إلى اليسار	/	موسيقى إثارة	/

02	07 ثا	تقترب الكاميرا من بعض تفاصيل المكان حيث تركز على الطريق المعبد الذي يمتد عبر نفق جبلي، أين تظهر سيارة الطبيب وهو يسافر باتجاه قرية "**تالة**" بيانات كتابية.	لقطة جامعة	غطسية	ثابتة	/	موسيقى مثيرة	/
03	06 ثا	سيارة الطبيب تستمر في السير نحو اليسار أين تتبعها الكاميرا بلقطة بانورامية – بيانات كتابية حول الجينيريك–	لقطة جامعة	غطسية	بانورامية من اليمين إلى اليسار	/	موسيقى مثيرة	/
04	05 ثا	تقترب الكاميرا من السيارة التي تبدوا متجهة إلى الأمام وسط الطريق الجبلية، أين يصادفها حاجز أمني فرنسي، ويبدو أن الطبيب قد وصل إلى المناطق العمرانية بدليل ظهور إحدى البيانات على حافة الطريق وتوقيفه من قبل الجنديين الفرنسين.	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة ثم تنقل إلى الخلف	/	موسيقى مثيرة	/
05	05 ثا	يركز المخرج عل السيارة الخاصة بالطبيب، أين يظهر كذلك رأس الجندي الفرنسي وهو يتجه صوبها بينما نشاهد في الخلفية مجموعة من الجنود وقد أحاطوا بالسيارة. وقاموا بنصب الحواجز	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	/	موسيقى إثارة	/

		الأمنية (إشارات وأسلاك شائكة) لتوقيف المارين بالمكان و تفتيشهم.						
06	07 ثا	تظهر لنا اللقطة المقربة الطبيب وهو يتحاور مع الجندي ويمنحه وثائق السيارة لمراقبتها، في الجهة المقابلة يظهر جندي فرنسي وقد حمل سلاحه تحسباً لأي طارئ.	لقطة متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	/	موسيقى إثارة	/
07	04 ثا	يقوم أحد الجنود الفرنسيين بإزاحة الحواجز للسماح للطبيب بالمرور بعد التأكد من سلامة الوثائق وتفتيش السيارة.	لقطة متوسطة	عادية	بانورامية	/	موسيقى مثيرة	/
08	06 ثا	تعود بنا الكاميرا مرة أخرى لتصف المناطق و الأماكن التي يسافر عبرها الطبيب بسيارته، حيث تمتد الجبال الخضراء، والأشجار الكثيفة. **بيانات مكتوبة.**	لقطة عامة	عادية	تنقل جانبي	/	موسيقى مثيرة	/
09	07 ثا	نشاهد سيارة الطبيب وهي تواصل سيرها نحو قرية **تالة** في حين يظهر جندي فرنسي على حافة الطريق ما يدل على	لقطة نصف جامعة	عادية	تنقل إلى الخلف	/	موسيقى مثيرة	/

		وجود حاجز أمني آخر. **-بيانات مكتوبة-**						
10	06 ثا	تعبر سيارة الطبيب حاجزاً أمنياً آخر دون أن يتم إيقافها، وهنا تنتقل الكاميرا إلى اللقطة الجامعة أين تظهر العديد من تفاصيل المكان (الجبال، الأشجار، الطريق) **-بيانات مكتوبة-**	لقطة جامعة	غطسيّة	بانورامية من اليسار إلى اليمين	/	موسيقى مثيرة	/
11	08 ثا	سيارة الطبيب وهي تمر عبر أحد المنعطفات في الطريق.	لقطة متوسطة	غطسيّة	بانورامية	/	موسيقى مثيرة	/
12	06 ثا	لقطة مصورة من وراء كتف الطبيب وهو يسوق سيارته قبل أن يمرّ عبر الحاجز الأمني الذي يظهر من خلاله جندي وقد حمل السلاح استعداداً لتوقيف السيارة.	لقطة قريبة	عادية	بانورامية	/	موسيقى مثيرة	/
13	53 ثا	تقترب الكاميرا من الجندي الفرنسي الذي يأمر الطبيب بالتوقف، ويقوم بتفتيش سيارته ثم يأمره بالإبقاء على سيارته في المكان وعدم اصطحابها إلى القرية.	لقطة خصريّة	عادية	ثابتة ثم تنقل (ترافلينغ)	**الجندي مخاطباً الطبيب:** - أنزل، هل معك أمتعة؟ ! **الطبيب:** نعم. **الجندي:** - أرِيني أمتعتك. يفتح هذا السيارة يجب أن تبقى هنا.	موسيقى هادئة	أصوات طبيعية زقزقة العصافير، خطوات الأقدام

14	10 ثا	وصول الطبيب إلى القرية حيث يصعد مرتفعاً يؤدي إلى القرية، أين يلتقي بعدد من كبار القرية يلقي عليهم التحية، وطفل صغير يهرع إليه حاملاً عنه حقيبته.	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة ثم بانورامية	/	موسيقى هادئة	صوت خطوات الطبيب على الأرض

المقطع الثاني: الحوار بين الطبيب و النقيب الفرنسي:

شريط الصورة						شريط الصّوت		
رقم اللقطة	مدتها الزمنية	مضمون اللقطة	نوعها	زاوية التقاطها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	أصوات وضجيج
01	08 ثا	الطبيب يتوجه رفقة أحد الجنود الفرنسيين باتجاه مكتب النقيب الفرنسي	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة			صوت خطوات الجندي والبشير وهما يتوجهان إلى مكتب الضابط الفرنسي
02	16 ثا	يدخل الجندي على النقيب الجالس خلف مكتبه ويخبره بوصول الطبيب ليشير له هذا الأخير بإدخاله، حيث يظهر البشير بلباسه الأنيق والمرتب لكن النقيب لا يعيره اهتماماً في البداية قبل أن ينهض لإغلاق باب المكتب المقابل.	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**الجندي مخاطباً قائده:** – إنه الطبيب لزرق **القائد:** – دعه يدخل **النقيب يخاطب الطبيب:** – تفضل بالجلوس		صوت قلب أوراق الملف بين يدي الضابط+ خطوات الضابط
03	39 ثا	يجلس النقيب الفرنسي إلى مكتبه ويحمل ملفاً دونت به بيانات حول شخصية الطبيب البشير منها ممارسته لمهنة الطب،	لقطة متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة ثم بانورامية ثم ثابتة	**النقيب الفرنسي:** – أنت طبيب سيد "لزرق" **البشير:**		

		ويفتح باب الحوار مع البشير الذي بدا هادئاً غير خائف ، يجيب على ما يطرح عليه من تساؤلات بأريحية. **لقطة مشهدية**				– نعم... **النقيب:** – إنها مهنة جيّدة **البشير:** – أنا لا أؤمن بالطب، الآخرون يؤمنون به لهذا نعالجهم مقابل ما يصرفونه من مال. **النقيب:** – هنا السكان فلاحون، ومتمسكون بالأرض، إنها أرض قاسية، وواقع يومي قاس أيضا .		
04	03 ثا	الطبيب لزرق يردّ على النقيب الفرنسي مبتسما و كله ثقة.	لقطة كتفية	غطسية	ثابتة	**البشير يرد:** – لقد ولدت هنا... الضابط: الحرب هنا صعبة، مع حقائق وظروف معيشية صعبة كذلك.		
05	19 ثا	النقيب الفرنسي يجلس مكانه ويتحدث إلى الطبيب محاولا معرفة آرائه، وأفكاره، وتوجهاته من خلال ملاحظة ردود أفعاله حول الكلام الذي يتلفظ به.	لقطة خصرية	المجال والمجال المقابل	ثابتة ثم زووم إلى الخلف	النقيب: يبدوا أنني أقدم لك درسا عن هذا البلد و هو بلدك – إنّهم أناس بسطاء و الأهم من		

						ذلك ضعفاء، يجب حمايتهم ضد الحجج الكاذبة و الإغراءات الخطيرة، خذ كمثال مثال: أخوك الأصغر **علي**... هل تدخن؟ !		
06	04 ثا	النقيب يمنح الطبيب سيجارة إظهاراً للود والطمأنينة.	لقطة صدرية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الطبيب:** - شكراً...	/	/
07	08 ثا	استمرار الحوار بين الطرفين بعد أن يشعل النقيب سيجارته وسيجارة الطبيب.	لقطة خصرية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**النقيب مخاطباً الطبيب:** أخوك **بلعيد** يساعدنا كثيراً	/	/
08	12 ثا	/	لقطة صدريّة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الطبيب:** في الحقيقة هذا ما جعلني أهجر العاصمة نظراً لظروف الحرب التي أصبحت تصادفنا كل يوم.	/	/
09	29 ثا	/	لقطة خصرية	المجال والمجال المقابل	ثابتة ثم زوم إلى الأمام	**النقيب :** صحيح أن الحياة في العاصمة ليست جيّدة كما نظن، لكن لا يجب أن نخلط الأمور أيها الطبيب الحياة هناك أفضل بكثير من هنا،فهناك أنت لا تثير الانتباه، هنا	/	/

						قرية ريفية بكل شاعريتها ومساوئها ، كل شخص يعيش في منزل أخضر شفاف مكشوف للآخرين، الأبعاد ضيقة جداً و على الفرد أن يختار هذا الطرف أم ذاك، لكن في العاصمة الحياة مختلفة تماما.		
10	02 ثا	/	لقطة جامعة	ذاتية	ثابتة	**النقيب:** أنظر إلى هذا الأفق	/	/
11	07 ثا	/	لقطة صدرية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**النقيب مواصلا:** يكاد تقريبا أ يكون في المتناول، لكن بالمقابل إنها مجازفة عديمة الجدوى و غير مضمونة ، كل الأشخاص يلعبون على المكشوف.	/	/
12	07 ثا	/	لقطة كيفية	عادية	ثابتة	**النقيب:** هنا لا يوجد إلا فريقين من دون متفرج، حتى بالنسبة إليك، فأخوك **بلعيد** في فريق أمّا علي فهو في الفريق الآخر، بالنسبة إلى **بلعيد** فإن علي مضلّل به، وبالنسبة **لعلي** فإن **بلعيد** خائن، أليس هناك أسخف من هذا؟ !	/	/

13	03 ثا	الطبيب منصتاً لكلام النقيب الذي يواصل حديثه	لقطة متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	النقيب: أنت ترى أني صريح معك أيها الطبيب.	/	/
14	09 ثا	الطبيب يرد على كلام النقيب.	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**الطبيب:** في هذه الحالة، أتنازل لك، أنت بالنسبة لي طرف قوي في اللعبة.	/	/
15	11 ثا	النقيب يقف متوجها إلى باب المكتب، متحدثاً إلى الطبيب ويسلّمه رخصته	لقطة متوسطة	المجال والمجال المقابل	بانورامية إلى اليسار	**النقيب:** على كل حال سأكون دائماً مسروراً بمقابلتك... تفضل، هذه رخصة عبور في حالة تم إيقافك من قبل إحدى دورياتنا، الجنود لا يعرفون التمييز. **الطبيب:** شكراً لك.	/	/
16	13 ثا	النقيب يتحدث مع الطبيب	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**النقيب مخاطباً الطبيب:** ربما أنت وأيضا عائلتك تحتاجون لبعض المؤونة لا تتردد في طلب ذلك من **بلعيد** أو منِ شخصياً.	/	صوت الشجر+ صوت خطوات الطبيب والضابط

المقطع الثالث : الحوار بين الأخوين بشير و بلعيد:

شريط الصور						شريط الصوّت		
رقم اللقطة	مدتها الزمنية	مضمون اللقطة	نوعها	زاوية التقاطها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	أصوات الضجيج
01	12 ثا	الطبيب بشير لزرق بعد أن يودّع النقيب الفرنسي يمشي باتجاه القرية، وبقربه تمر مجموعة من الجنود، وقد بدا الطبيب مهتما بمشاهدة جبال ومناظر **تالة** قبل أن يسمع صوتاً خلفه فيتوقف ونظر وراءه ليعرف مصدر الصوّت.	لقطة صدريّة	جانبية	تنقل جانبي ثم بانورامية إلى اليسار	بلعيد: – جميلة...آه. يقصد قرية **تالة**.	/	صوت خطوات الطبيب وهو يمشي في الثكنة العسكرية
02	14 ثا	يلتفت البشير إلى مصدر الصوت فيشاهد أخاه الأكبر **بلعيد** يمشي مترنحاً، و آثار السكر بادية عليه.	لقطة صدرية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**بلعيد:** كنت أنتظرك. **البشير:** الأخ الأكبر رب العالة، صديق فرنسا.	/	صوت وقع الأقدام على الأرض.
03	19 ثا	**البشير وبلعيد** يمشيان في اتجاه المنزل بقرية **تالة** ويتبادلان أطراف الحديث.	لقطة متوسطة	عادية ثم المجال والمجال المقابل	تنقل جانبي	**بلعيد:** ماذا قال لك النقيب؟ ! **البشير:** قال لي أنك ستمنحني وصول	/	صوت أقدام الأخوين وهما يمشيان في أحد ممرات قرية

						استلام الدقيق. **بلعيد:** فقط؟ ! **البشير:** تحدث عنك بكل خير. **بلعيد:** إنّه صديق. **الطبيـــب:** أنــت علــى الأقــل صريح. **بلعيـد:** أتريدني أن أخفي الأمر عن أخي؟ ! **الطبيب:** ألا تخجل؟ !		**تالة**
04	07 ثا	**بلعيـــد** يخاطــب أخــاه الطبيــب باستهزاء وسخرية.	لقطة كتفية	المجــال والمجــال المقابل	ثابتة	**بلعيد يخاطب أخاه باستهزاء:** أخجل؟ ! ممن أخجل؟ هل أخجل لأني مع النصارى؟ ! ما الذي سأفعله؟ أنا مثلك أتبع التيار الذي أرى نفسي مرتاحاً معه. ما الذي جئت تفعله هنا في **تالة؟!**	/	صــوت نســمة هواء خفيفة

05	05 ثا	يتوقف الأخوان، ويواصلان التحدث	لقطة كتفية	المجـــال والمجـــال المقابل	ثابتة	الطبيب: جئت لكي أراكم **بلعيد:** ها قد رأيتنا !!	/	/
06	04 ثا	الأخوان يتحدثان	لقطة كتفية	المجـــال والمجـــال المقابل	ثابتة	**الطبيب:** أنت أيضاً رجعت بعد ما مكثت عشرون سنة في المهجر.	/	/
07	03 ثا	/	لقطة كتفية	المجـــال والمجـــال المقابل	ثابتة	**بلعيد:** ليس لديك ما تفعله هنا.	/	/
08	03 ثا	/	لقطة كتفية	المجـــال والمجـــال المقابل	ثابتة	**الطبيـب:** النـاس هنـا فـي القريـة كلهم يتحدثون عنك. **بلعيد:** ثم ماذا؟ !	/	/
09	05 ثا	/	لقطة كتفية	المجـــال والمجـــال المقابل	ثابتة	**يواصـل بلعيـد:** بطـل واحـد فـي العائلـة يكفـي (يقصـد علـي)أمّـا أنت وأنا فنميل كثيرا للنصارى.	/	/
10	07 ثا	/	لقطة كتفية	المجـــال والمجـــال المقابل	ثابتة	**الطبيـــب:** هـل عنـدك وصـول استلام الدقيق. **بلعيد:** عندي أطلب ما تريده.	/	/

						الطبيب: أنت تعلم أن الوالدة، وفروجة وابنها يعانون الجوع.		
11	10 ثا	الأخوان يتحدثان	لقطة كتفية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**بلعيد يخاطب أخاه:** لا تفكر كثيراً فيهم، لقد اعتادوا على هذه المعيشة، وأي معيشة إنها "الموت الحمراء"	/	/
12	03 ثا	/	لقطة كتفية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الطبيب مستاءاً:** واصل هكذا حتى ينتهي بك الأمر منتحرا في الغابة	/	/
13	12 ثا	/	لقطة كتفية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**بلعيد:** الغابة.. هه لا أبداً يا أخي أبداً، حينها سأضطر لأن أقف قبل الوصول إلى الغابة. أخوك شجاع لكنه ليس بطلاً.	/	/
14	04 ثا	/	لقطة كتفية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الطبيب:** عشت عشرين سنة في باريس، لماذا رجعت؟ ! **بلعيد بجديّة:** أسمع بشير	/	/
15	05 ثا	/	لقطة كتفية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**بلعيد:** ارجع للجزائر (العاصمة) الهواء خفيف وجميل، ليس لديك ما تفعله.	/	/

16	04 ثا	الأخوان يتحدثان	لقطة كتفية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	لن تستطيع مجاراة اللعبة هنا	/	/
17	03 ثا	الأخوان يتحدثان	لقطة كتفية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الطبيب:** شكراً على النصيحة، لكني سأفعل ما أريد.	/	/
18	04 ثا	الأخوان يتحدثان	لقطة كتفية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**بلعيد:** على كل حال أنا أخوك الكبير، ومن واجبي أن أقول لك هذا..	/	صوت خطوات بلعيد
19	24 ثا	**بلعيد** يعود أدراجه مستاءاً بعد حديثه مع أخيه الذي يقف متأملاً مغادرة أخيه، ثم يمشي في الاتجاه المعاكس بالاتجاه القرية التي ظهرت منازلها المنتشرة هنا وهناك.	لقطة نصف جامعة	المجال والمجال المقابل ثم عادية	ثابتة ثم بانورامية إلى الأعلى	**بلعيد يستدير مخاطباً أخاه:** لا تنس تعال وخذ ما تحتاجه من الفرينة في الوقت الذي تريده... ولا تنس فكر جيّداً، لا تلعب بالنار وإلّا أحرقتك.	/	خطوات سير الأقدام على الأرض

المقطع الرابع:استشهاد علي وموقف أهالي القرية

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدتها الزمنية	مضمون اللقطة	نوعها	زاوية إلتقاها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	أصوات الضجيج
01	04 ثا	نشاهد كلباً من الكلاب التي يستخدمها الجنود الفرنسيون لترهيب السّكان أثناء حشدهم في ساحة **لاصاص** استعداداً لإعدام المجاهدين الذين قبض عليهم بعد المعركة.	لقطة مقربة	غطسية	ثابتة	**الطيب الحركي مع كلبه:** – فروج..هيا نتفرج	/	صرخات السكان واندفاعهم نحو ساحة **لاصاص**
02	04 ثا	تظهر الصورة الطيّب الحركي مرتدياً برنوساً (لباس تقليدي جزائريا) وقد حمل عصاً في يده يشير بها ناحية السكان، وفي الخلفية ظهر جنديان فرنسيان أمام مكتب النقيب الفرنسي.	لقطة صدّرية	عادية	ثابتة	**الطيب الحركي:** – هيا تتفرج، هيا تشوف أصحاب الاجتماعات هههه...	/	/
03	02 ثا	تظهر الصورة سكان القرية وهم مجتمعون في ساحة « La SAS» وينظرون إلى الحركي مستمعين لحديثه.	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**الطيب الحركي:** هههههه	/	/

04	05 ثا	**الطيب الحركي** يواصل حديثه التهكمي إلى رجال ونساء القرية المجتمعين، ومستخدماً العصا في التلويح في ذات الوقت.	لقطة صدّرية	عادية	ثابتة	**الطيب الحركي:** اليوم، كلكم سترقصون رجالاً ونساءً.	/	/
05	04 ثا	تظهر اللقطة مجموعة من النساء بالزي التقليدي القبائلي وقد اختبأت الطاوس وراء أم فروجة.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**الطيب الحركي:** الطاوس لا تحاولي الاختباء.	/	/
06	03 ثا	الحركي يتوجه بالحديث إلى الطاوس زوجته.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**الطيب الحركي:** أنت معهم أيضاً	/	/
07	02 ثا	تركز الكاميرا على وصول سيارة عسكرية "الجيب" ، تحمل النقيب الفرنسي وفي الخلفية نشاهد تجمع عدد من العسكريين في المكان حاملين أسلحتهم ومستعدين لأي طارئ.	لقطة متوسطة	غطسية	ثابتة	/	/	صوت محرك سيارة الجيب العسكرية قبل أن تتوقف في الساحة
08	03 ثا	الحركي يواصل حديثه بعد رؤية السيارة العسكرية ووصول النقيب	لقطة صدّرية	عادية	ثابتة	**الطيب الحركي:** – ستبدأ الحفلة الآن: استمتعوا جيّداً	/	صوت محرك السيارة وهي تتوقف في المكان

09	14 ثا	نزول النقيب من السيارة ويمشي باتجاه وسط الساحة، حيث يستقبله الحركي ويسير وراءه.	لقطة متوسطة بعد أن بدأت مقربة	عادية	بانزرامية غلى اليسار	/	/	صوت أقدام النقيب والحركي وسط الساحة
10	04 ثا	النقيب الفرنسي يتوجه إلى باب مكتبه ثم يستدير لمواجهة سكان القرية	مقربة ثم أمريكية	عادية	بانورامية إلى اليسار	/	/	صوت أقدام النقيب والحركي وسط الساحة
11	01 ثا	سكان القرية يلتزمون الصمت والهدوء ترقباً لما سيقوله النقيب الفرنسي	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	/	/	/
12	01 ثا	النقيب الفرنسي يشير بعصاه تجاه الحشد ويخاطبهم وهو في قمة الغضب والحقد.	لقطة صدؤية	جانبية	ثابتة	**النقيب للسكان:** – عديموا الفائدة.	/	/
13	03 ثا	السكان المحتشدون الواقفون في ساحة **لصاص** ينظرون بترقب إلى النقيب الذي يخاطبهم وهو في غضب شديد.	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**النقيب:** – لقد التزمنا بمبدأ الاحترام معكم.	/	/
14	01 ثا	النقيب الفرنسي يلتفت إلى الجنود	لقطة	جانبية	ثابتة			صوت أقدام

		القادمين وسط السكان	صدرية					الجنود
15	04 ثا	النقيب ينظر باتجاه الضباط القادمين نحوه	لقطة متوسطة	عادية	زوم إلى الخلف	/	/	صوت أقدام الجنود
16	08 ثا	يقف الجنود أمام النقيب الفرنسي الذي يواصل حديثه إلى السكان بلهجة غاضبة	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	**النقيب يواصل حديثه للسّكان:** لكنكم خنتم ثقتنا أيها السادة.	/	صوت وصول الجنود وحركاتهم وصعودهم إلى المنصة بجانب النقيب.
17	03 ثا	النقيب يتحدث إلى السكان المجتمعين في الساحة.	لقطة متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**النقيب:** لقد جئنا هنا من أجل حمايتكم	/	/
18	15 ثا	النقيب يتحدث إلى السكان وهو يمشي متبوعاً بأحد الجنود لحمايته، وملوحاً بعصاه نحوهم.	لقطة أمريكية ثم صدرية	عادية	بانورامية ثم ثابتة	**النقيب للسكان:** بالإضافة إلى امتناعكم عن تقديم يد المساعدة إلينا، فقد قمتم بدعم وحماية الرجال الذين يحاربوننا، وبالتالي أنتم لم تصبحوا مدنيين يتوجب علينا حمايتهم		صوت لأقدام النقيب وخطواته وهو يمشي
19	01 ثا	التركيز على بعض النساء وهن	لقطة	عادية	بانورامية	/	/	/

		واقفات يستمعن لحديث النقيب وينظرن إليه دون أن تظهر عليهن علامات الخوف	صدرية		ثم زووم للأمام			
20	04 ثا	لقطة أخرى نشاهد من خلالها مجموعة من رجال قرية تالة ينظرون إلى النقيب الغاضب وهو يتحدث دون وجود تخوف مما يقول	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**النقيب:** ولكنكم محاربون يجب إخضاعهم	/	/
21	13 ثا	تركز الكاميرا على النقيب الغاضب و هو يخاطب السكان	لقطة صدرية ثم أمريكية	عادية	تنقل أمامي	**النقيب للسكان:** لقد اخترتم الصف الذي تريدون الانتماء إليه وهذا يعجبني، وهكذا فقد اتضحت العلاقة بيني وبينكم إنكمّ أعداء	/	صوت خطوات أقدام النقيب
22	02 ثا	/	لقطة نصف جامعة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	النقيب للسكان: وستعاملون على هذا الأساس	/	/
23	04 ثا	النقيب يأمر أحد الجنود بإحضار السجناء إلى الساحة، وهذا الأخير يشير إلى زملائه بذلك	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	النقيب لأحد الجنود: أحضر السجناء إلى هنا	/	/
24	10 ثا	تظهر لنا اللقطة جزءاً من الثكنة	لقطة	عادية	ثابتة	/	موسيقى مثيرة	/

		العسكرية حيث وقف عدد من الجنود المحملين بالسلاح، فيما اتجه آخرون إلى اقتياد السجينين نحو وسط الساحة	جامعة					
25	02 ثا	**بلعيد** الأخ الأكبر يتسلل في المكان بين الحشائش لمراقبة ما يحدث.	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	/	موسيقى مثيرة	/
26	06 ثا	الجنود يقتادون السجينين وسط الساحة	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	/	موسيقى مثيرة	/
27	01 ثا	تركز الكاميرا لثانية على والدة "علي" وأخته **فروجة** وهما يشاهدانه مكبلاً	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	/	موسيقى إثارة متصاعدة	/
28	02 ثا	تتضح ملامح السجينين الذين ألقي عليهما القبض إذ تتعرف **فروجة** على أخيها وننجه صوبه منادية باسمه بحسرة	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**فروجة:** – علي...	موسيقى إثارة متصاعدة	صوت الخطوات على الأرض
29	04 ثا	تتجه **فروجة** نحو أخيها ويتدخل الجنود الفرنسيون لمنعها.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	/	موسيقى إثارة متصاعدة	صوت الخطوات على الأرض
30	02 ثا	**علي** يتم اقتياده مكبلاً رفقة زميله إلى وسط الساحة والسكان ينظرون	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	/	موسيقى إثارة متصاعدة	صوت الخطوات على

		إليه باندهاش						الأرض
31	04 ثا	سكان القرية يتدافعون عندما يشاهدون بطلهم علي وهو يقتاد إلى ساحة **لاصاص**، فيما يتدخل الجنود لمنعهم من الوصول إلى الأسرى	لقطة نصف جامعة	عادية	بانورامية إلى اليمين	/	موسيقى مثيرة	صوت حركات السكان وخطوات الجنود
32	06 ثا	بلعيد الأخ الأكبر لعلي يتسلل عبر أحد الجدران والحواجز في الثكنة لمراقبة ما يحدث وهو يحمل سكيناً	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	/	موسيقى مثيرة متصاعدة	/
33	02 ثا	تركّز الكاميرا على جندي فرنسي قناص مستّعد لأي هجوم مفاجئ في المكان	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	/	موسيقى مثيرة متصاعدة	/
34	05 ثا	الجنود الفرنسيون يحاولون إبعاد السكان المندفعين نحو الأسرى.	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة	/	موسيقى مثيرة متصاعدة	/
35	03 ثا	النقيب يشير بعصاه إلى أحد الأسرى الموقوفين	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**النقيب مخاطباً السكان:** هذا الرجل تعرفونه جيّدا.	/	/
36	074 ثا	التركيز على بعض السكان و هم ينظرون إلى النقيب والأسرى.	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	لأنكم أسكنتموه	/	/
37	02 ثا	صورة مقربة للأسير المكبّل وقد	لقطة	عادية	ثابتة	/	/	/

		سالت الدماء على وجهه	كتفية					
38	03 ثا	النقيب الفرنسي يتحدّث إلى السّكان	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**يواصل النقيب حديثه:** الآخر لا داعي لتقديمه لكم إنّه بطلكم.	/	/
39	02 ثا	الكاميرا تركّز على وجه "علي"، الذي بدا مبتسماً للسكان.	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	/	/	/
40	02 ثا	السكان ينظرون للنقيب والأسير "علي" باهتمام	لقطة صدّرية	عادية	ثابتة	/	/	/
41	03 ثا	علي ينظر إلى السكان متبسماً ولا تبدوا عليه آثار الخوف	صدّرية	عادية	ثابتة	/	/	/
42	02 ثا	لقطة مقربة لأحد السكان	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	/	/	/
43	03 ثا	علي ينظر إلى السكان والابتسامة لا تفارقه	لقطة مقربة	عادية	بانورامية إلى اليسار	/	/	/
44	02 ثا	النقيب ينظر إلى فروجة ويسألها مستهزئاً عن هذا الأسير إن كانت تعرفه	لقطة صدّرية	عادية	ثابتة	**النقيب مخاطبا فروجة:** إذن **فروجة** هل تعرفين هذا الرجل؟	/	/
45	02 ثا	**فروجة** تنظر إلى النقيب بكل ثقة وشجاعة وتجيبه	لقطة صدّرية	عادية	ثابتة	**فروجة تجيب النقيب:** إنّه أخي.	/	/

46	03 ثا	النقيب الفرنسي يتّجه صوب **علي**	لقطة أمريكية	عادية	بانورامية إلى اليمين	**النقيب يخاطب فروجة:** إن أخاك هو زعيم المجموعة التي هاجمتنا البارحة		صوت الأقدام على الارض
47	02 ثا	لقطة مقربة **لفروجة**	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	/	/	/
48	02 ثا	النقيب يتحدث بغضب إلى السّكان وقد حمل عصاه بيده اليمنى في حين يقف علي وصديقه في الجزء الآخر من الصورة	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة	**النقيب بغضب:** بطلكم قتل 71 رجلاً من رجالنا البارحة	/	/
49	04 ثا	تظهر اللقطة السكان المحتشدين في مواجهة الموقف مستمعين لحديث النقيب الغاضب.	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	**يواصل:** لا داعي للتستر	/	/
50	04 ثا	النقيب يتحدث إلى السكان ويطلب من الطيّب الحركي أن يترجم كلامه للسّكان	لقطة صدّرية	عادية	ثابتة	**النقيب للسكان:** بالنسبة إلينا عندما يرتكب الرجل جريمة في المجتمع. **ثم يخاطب الحركي:** ترجم لهم ما أقول	/	/
51	05 ثا	الطيب الحركي يتفاجأ لكلام النقيب ويتلعثم في البداية قبل أن يتوجه	لقطة صدّرية	عادية	ثابتة	**الطيّب الحركي:** قال لكم... لقد سمعتم ما قاله	/	/

		بالكلام للسكان				النقيب.		
52	03 ثا	ساحة **لاصاص** وقد احتشد فيها السكان وتوزع عبرها الجنود والعساكر، فيما يقف النقيب وعلى يمينه **الطيب الحركي** في مواجهة السكان.	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	**الطيب الحركي للسكان:** لقد فهمتم أليس كذلك	/	/
53	03 ثا	على يمين الصورة يقف الأسيرين وعلى يسارها **الطيب الحركي** الذي يخاطب السكان مترجماً ما يقوله النقيب.	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة	**النقيب مشيراً بعصاه:** – إن المجرم يجب ان يموت. **الطيّب الحركي:** – يقول لكم أن المجرم عندما يكون على وشك الموت.	/	/
54	12 ثا	تركّز الكاميرا على وجه والدة "**علي**" وقد فهمت أخيراً بأنها ستشاهد إعدام ابنها في هذه الساحة بعد أن سمعت ترجمة كلام النقيب وأخذت بالبكاء	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**والدة علي باكية:** – يا بني.. يا بني... يا بني...	/	/
55	01 ثا	تركز الكاميرا على وجه **علي** وقد ظهرت على وجهه ملامح الحزن لأول مرة وهو يستمع لبكاء والدته بسببه.	لقطة كتفية	عادية	ثابتة		/	/

56	07 ثا	النقيب يتحدث بغضب	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	**النقيب:** – نحن متحضرون	/	/
57	03 ثا	النقيب يخاطب السّكان الذين وقفوا وسط الساحة	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	**النقيب يواصل:** متحضرون ولسنا متوحسين. ثم يتوجه بالحديث للحركي: ترجم لهم كلامي.	/	/
58	02 ثا	الحركي يقوم بترجمة كلام النقيب	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**الحركي للسّكان:** – قال لكم سيدي النقيب نحن متحضرون ولسنا متوحشين.	/	/
59	03 ثا	مجموعة من السّكان ينصتون وقد أمسك أحدهم بشاربه.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة		/	/
60	01 ثا	الحركي بعد أن أنهى ترجمة كلام النقيب ينظر إليه ليكمل حديثه.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة		/	/
61	03 ثا	النقيب ينظر إلى الأسير "علي"، ويخاطب السكان في نفس الوقت.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**النقيب:** – إننا قبل أن يموت الشخص نطلب منه ؟أن يخبرنا ما هي أمنيته الأخيرة.	/	/
62	02 ثا	صورة مقربة **لعلي**.	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	**الطيب الحركي:** – قبل أن يموت الشخص يطلب	/	/

							ما يريد.		
63	02 ثا	والدة "**علي**" تنفجر باكية أمام عدد من النسوة بالزي التقليدي القبائلي.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**والدة علي:** – يا بني... يا بني...	/	/
64	02 ثا	النقيب يتجه صوب **علي** ويمنحه السجائر	لقطة إيطالية	عادية	ثابتة	/	/	/
65	0 ثا	**علي** يعرض بوجهه عن النقيب الذي يلوّح له بعلبة السجائر	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	/	/	/
66	02 ثا	النقيب يرمي علبة السجائر أرضاً ويطلب من **علي** التقاطها.	لقطة صدرية	عادية	بانورامية إلى اليسار	**النقيب لعلي:** – التقطها	/	/
67	03 ثا	**بلعيد** يحاول الاقتراب وهو متخفٍ للاطلاع على ما يحدث في الساحة.	لقطة مقربة	ثابتة	تنقل إلى اليمين	/	موسيقى هادئة	/
68	03 ثا	السكان وسط الساحة يترقبون ما سيحدث.	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	/	موسيقى هادئة	/
69	04 ثا	النقيب يتوجه إلى **علي** الذي يرفض الامتثال للأوامر.	لقطة صدرية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**النقيب مخاطباً علي:** – لقد أعطيت أمراً بالتقاطها التقطها. وإن لم تفعل فسأطلق النار على الحشد.	موسيقى هادئة	/
70	03 ثا	السكان يترقبون ويشاهدون ما	لقطة	عادية	ثابتة	**يواصل:**	موسيقى هادئة	/

		يحصل.	جامعة			– قبل أن أطلق النار عليك.		
71	02 ثا	الأسير **بوقلب** ينظر إلى **علي** الذي يبدو عليه الخوف من تنفيذ النقيب لتهديداته	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	/	موسيقى هادئة	/
72	01 ثا	**بلعيد** يترقب من خلف السياج ماذا سيحدث.	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	/	موسيقى هادئة	/
73	03 ثا	**علي** يمشي باتجاه علبة السجائر المرماة أرضاً	لقطة صدرية	عادية	بانورامية إلى اليمين	/	موسيقى هادئة	صوت خطوات علي في المكان.
74	05 ثا	تتحرك الكاميرا لترصد ملامح السكان وهم يشاهدون تحركات **علي** في الساحة	لقطة نصف جامعة	عادية	تنقل إلى اليسار	/	موسيقى هادئة	صوت خطوات علي في المكان.
75	02 ثا	**علي** يتوقف ويستدير إلى زميله	لقطة خصرية	عادية	تنقل إلى اليسار	/	موسيقى هادئة	صوت خطوات علي في المكان.
76	07 ثا	ينظر **علي** إلى زميله نظرة استسماح	لقطة كتفية	جانبية	ثابتة	/	موسيقى هادئة	/
77	02 ثا	الأسير الثاني يطلب من **علي** عدم الرضوخ	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**الأسير بوقلب:** – لا تلتقطها يا علي.		/

78	02 ثا	**علي** يلتفت إلى زميله	لقطة كتفية	جانبية	ثابتة	**يواصل:** – مت واقفاً	/	/
79	04 ثا	**علي** يبتسم لزميله ويواصل السر	لقطة صدّرية	عادية	ثابتة	/	/	صوت الهواء
80	03 ثا	**علي** وسط الساحة محاطاً بالجنود والسّكان وقد بدأت خطواته تتثاقل في اتجاه علبة السجائر	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	/	/	صوت خطوات على الساحة
81	03 ثا	الكاميرا تنتقل لتصوير والدة **علي** وسط النسوة في الساحة وهي تشاهد ابنها يساق إلى الموت	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**والدة علي تبكي:** يا بني.. يا بني.. يا بني...	/	/
82	05 ثا	**علي** يتوجه إلى وسط الساحة حيث رميت علبة السجائر	لقطة جامعة	عادية	بانورامية إلى اليسار	/	/	خطوات عبي في الساحة
83	03 ثا	النقيب يخاطب أحد الجنود الواقفين أمامه	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**النقيب الجندي:** ألا ترى أن السّجين سيهرب؟	/	صوت إطلاق الرّصاص
84	03 ثا	**علي** يتلقى وابلاً من الرصاص على كتفه يرديه قتيلا وسط الساحة	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة	**فروجة تصرخ:** – علي..علي	/	صراخ فروجة
85	02 ثا	**فروجة** تندفع نحو أخاها الملقى	لقطة	عادية	ثابتة	/	/	صراخ فروجة

		على الأرض	نصف جامعة					
86	02 ثا	**فروجة** تلقي بنفسها فوق جثة أخيها	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة	/	/	صراخ فروجة
87	03 ثا	الأم تحاول اللحاق بابنتها والذهاب نحو جثة ابنها لكن الجنود يمنعونها	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة	/	/	صراخ فروجة وصراخ الأم
88	11 ثا	والدة **علي** وقد مسكت بها يد إحدى النساء تحول تهدئتها	لقطة متوسطة	غطسية	ثابتة ثم تنتقل إلى الوراء	**الوالدة تبكي:** يا بني.. يا بني..	/	صرخات وبكاء
89	06 ثا	**فروجة** مرتمية على جثة أخيها وتبكي بحرقة	لقطة متوسطة	عادية	بانورامية إلى الأعلى	/	/	بكاء فروجة
90	03 ثا	**بلعيد** يراقب من بعيد موت أخيه	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	/	/	بكاء فروجة
91	06 ثا	**فروجة** ترفع صوتها بالزغاريد أمام جثة أخيها	متوسطة	عادية	ثابتة	/	/	صرخات فروجة ممزوجة بالزغاريد

92	07 ثا	السكان المحتشدون في الساحة يرفعون صوتهم بالتكبيرات ، مع تجمهر الجنود في المكان	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة		/	مزيج من البكاء والصرخات والتكبيرات
93		**الطيّب الحركي** يتجه نحو سكان القرية وقد بدا متأثراً بمقتل **علي**، فيما يرتفع صوته بالتكبير هو الآخر تدريجياً	لقطة كتفية	عادية	تنقل إلى اليسار	**الطيّب الحركي:** – الله أكبر... الله أكبر... – الله أكبر **والدة علي تبكي:** يا بني.. يا بني..	/	صوت بكاء والدة علي و صرخات النسوة في الساحة

المبحث الثاني: القراءة التعيينية و التضمينية للمقاطع المختارة:

أولا: التحليل التعييني:

1-المقطع الأول: جنيريك البداية:

افتتح جنيريك البداية بلقطة عامة، التقطت بزاوية غطسية تركز من خلالها الكاميرا على المنظر الطبيعي في أحد الجبال التي يمّر عبرها الطبيب الجزائري "بشير لزرق" في رحلة عودته من المدينة إلى قرية "تالة" للالتحاق بالمجاهدين هناك، بعد ما اكتشف أمره في المدينة، وقد ظهرت بعض البيانات الكتابية على اللقطة، وتتعلق أساساً بالمؤسسة المنتجة للفيلم وهي "الديوان الوطني للصناعة والتجارة السينمائية، وشعار المؤسسة، بالإضافة إلى عنوان مكتوب باللغة الفرنسية وباللون الأحمر ***L'opium et le bâton*** .

بعدها وبلقطة جامعة، وبزاوية غطسية، تقترب الكاميرا نوعاً ما من تفاصيل المكان إذ يتم التركيز على الطريق المعبّد الممتد عبر النفق الجبلي، أين نشاهد سيارة الطبيب وهي تسير في المكان باتجاه قرية تالة، وبلقطة جامعة أخرى وبزاوية غطسية أيضاً تستمر سيارة الطبيب في التقدم، قبل أن تقترب من الحاجز العسكري الأوّل أين يتم توقيفها من قبل الجنود الفرنسيين (ل04) إذ تتنقل الكاميرا برفقة حركة السيارة، لتصف لنا كيف يتم ايقاف السيارة وتفتيش ومراقبة وثائق الطبيب قبل أن تُزاح الحواجز ويسمح له بالمرور، كل ذلك قد اقتربت الكاميرا أكثر فأكثر (اللقطة المتوسطة، ثم المقربة ، ثم المتوسطة).

بعد موقف التعرض للحاجز الأوّل للأمن، تعود بنا الكاميرا إلى اللقطة العامة من جديد حيث تظهر لنا الجبال الممتدة والأشجار الخضراء الكثيفة والطريق المعبدة التي تسير عبرها سيارة الطبيب (ل08)، حيث ترافق الكاميرا حركة السيارة في هذه اللقطة وفي اللقطة نصف الجامعة الموالية، واللقطة الجامعة (ل10) التي تحركت من خلالها الكاميرا بلقطة بانورامية، وكلّ هذه اللقطات تصف لنا تحرّك الطبيب وتنقله عبر المكان باتجاه قرية تالة.

في الجزء الأخير من الجنيريك (ل11، 12، 13، 14) تعاود الكاميرا الاقتراب شيئاً فشيئاً من سيارة الطبيب (لقطة متوسطة، لقطة مقربة، لقطة خصرية، ثم لقطة متوسطة)، وهذه اللقطات الحكائية وظّفها المخرج ليصف لنا الطريقة التي تم من خلالها تفتيش سيارة الطبيب حال وصوله إلى قريته، وكيف طلب منه الجندي أن يترك سيارته في المكان ويتوجه راجلاً إلى القرية، حيث تنتقل الكاميرا في حركة بانوراميّة مع شخصية الطبيب وهو يصل قريته حاملاً حقيبته التي يسارع أحد الأطفال ليحملها بدلاً منه.

2- للمقطع الثاني: الحوار بين الطبيب و النقيب الفرنسي:

بلقطة نصف جامعة يفتتح هذا المشهد بمنظر الطبيب "**البشير لزرق**" وهو يتوجه رفقة أحد الجنود الفرنسيين إلى مكتب النقيب الفرنسي، مسؤول الثكنة العسكرية في قرية تالة، وبعد دخول الجندي والاستئذان من النقيب، يدخل الطبيب الذي يبدو في كامل أناقته، ببدلته السوداء المتحضرة، وشعره الأسود، يجلس إلى مكتب النقيب الذي لا يبدي اتجاهه أي اهتمام في البداية متظاهرا بالانشغال بقراءة ملف على مكتبه، يتضح في الأخير أنّه يتضمن معلومات عن الطبيب، فمن خلال اللقطة المتوسطة، التي التقطت بطريقة المجال والمجال المقابل، يجلس النقيب إلى مكتبه، وعلى كرسيه، حيث يحمل الملف ويتمعنه قبل أن يفتح باب الحوار المطوّل بينه وبين الطبيب، بداية بالإطراء على مهمته باعتباره طبيباً، ثم ما تلاها من مناقشات.

ففي اللقطة رقم (06) على سبيل المثال نشاهد دائماً بتقنية المجال والمجال المقابل النقيب الفرنسي وهو يتحدث إلى الطبيب عن وجوب حماية أهالي القرية من الأفكار المغلوطة والمظللة(ل10) التي يتعرضون لها من قبل المجاهدين الذين يشكلون خطراً على الأهالي، ثم يضيف مثلا في اللقطة العاشرة دائماً بتقنية المجال والمجال المقابل بأنه لا يتفق مع الطبيب فيما قاله عن طبيعة الحياة في المدينة والفرق بينها وبين القرية، بعدها يواصل النقيب استكشاف أفكار الطبيب من خلال طرح أفكاره الشخصية، بمعرفة ردود أفعاله بخصوصها، من بينها حديثه في اللقطة رقم (13) عن الفريقين المتخاصمين، فريق انضم إليه أخوه بلعيد وهو موالٍ لفرنسا وفريق آخر مضلّل به حسب تعبيره وهو الفريق الذي ينتمي إليه "علي".

وهكذا يستمر الحوار بين الطرفين، وهو ما يفسّر استخدام المخرج لتقنية للمجال والمجال المقابل في معظم لقطات هذه المتتالية، لأن الهدف الأساسي كان استكشاف ملامح الشخصيتين في المتتالية : النقيب والطبيب، من خلال الحوار، قبل أن يختتم النقيب حديثه مع الطبيب بمنحه ترخيصاً يمكنه من التقل بسهولة في المنطقة، وتسهيل عملية حصوله على "الفرينة" له ولعائلته عن طريق طلبها من **بلعيد** أو منه شخصياً.

3- المقطع الثالث: الحوار بين الأخوين البشير لزرق و بلعيد:

يفتتح هذا المشهد بلقطة صدرية للطبيب وهو يتمشى في القرية بعد أن يودّع النقيب الفرنسي، وأظهرته الكاميرا (أي الطبيب) متأملا لجبال وغابات قرية "**تالة**"، حيث تصاحبه الكاميرا في حركة تنقلية ثم بانورامية إلى اليسار، قبل أن تتوقف الكاميرا تزامناً مع صوت أخيه **بلعيد** الذّي يناديه من الخلف قائلاً باللهجة الجزائرية: "شابة آه" بمعنى: "هي جميلة" والمقصود طبعاً هو قرية **تالة** التي كان الطبيب منشغلاً بمشاهدة تفاصيل المكان فيها.

حينئذ يلتفت الطبيب خلفه، فيشاهد أخاه **بلعيد** يمشي نحوه مترنّحاً وآثار السّكر بادية عليه، وهنا تقترب الكاميرا من الاثنين في لقطة صدرية، لترصد بداية الحوار الذّي دار بين الأخوين، ويبدأ توظيف تقنية المجال والمجال المقابل، في كلّ اللقطات المتبقية وذلك لأنّ المخرج اعتمد في هذا المقطع كما في المقطع السّابق على الحوار كأداة درامية رئيسية تمكن من استكشاف وتوضيح بعض ملامح شخصياته في الفيلم وبالإضافة إلى الحوار نلاحظ أن الغالبية العظمى من اللقطات الموظفة تراوحت بين اللقطات المتوسطة، والكتفية، والصدرية، ماعدا اللقطة الأخيرة، أين ابتعدت الكاميرا عن الشخصيتين لترصد لنا بعضاً من تفاصيل المكان، حيث منازل قرية **تالة** أعلى الهضبة، والطريق المؤدية إليها، فيما تنوعت حركات الكاميرا بين التنقل الجانبي والحركة الدّائرية، وأغلب اللقطات كانت الكاميرا فيها ثابتة، لأن المخرج كان مهتماً بالحوار بين الطبيب وأخيه أكثر من اهتمامه بتنويع اللقطات وحركاتها.

وتبرز لنا تفاصيل الحوار الدّائر بين الأخوين العديد من المسائل والأفكار المهمّة التي تكشف لنا بعض الجوانب من شخصية وحياة الأخوين، منها مثلا :

- قول البشير لبلعيد في اللقطة الثانية (ل02): "الأخ الأكبر ... رب العائلة، صديق فرنسا".
- قول بلعيد في اللقطة الرّابعة (ل04): هل أخجل لأني مع النصارى... أنا مثلك أتّبع التيار الذي أرى نفسي مرتاحاً معه..
- وقوله أيضاً في اللقطة التاسعة (ل09): بطل واحد في العائلة يكفي، أمّا أنا وأنت فنميل إلى النصارى"
- وقوله في اللقطة الخامس عشر (ل15): "ارجع إلى الجزائر (العاصمة) الهواء هناك منعش وخفيف، ليس لديك ما تفعله هنا"
- وفي اللقطة التاسع عشر (ل19): "لا تنسى ما قلته لك .. فكّر جيّداً، لا تلعب بالنّار"

4- <u>المقطع الرابع: استشهاد علي وموقف أهالي القرية</u>:

يفتتح المخرج هنا المقطع بلقطة مقربة لكلب تستخدمه السلطات الفرنسية لترهيب سكان "**تالة**" الذين تم تجميعهم في ساحة **لاصاص**، ترقباً لإعدام المجاهدين الذين تم أسرهم من طرف الجنود الفرنسيين في المنطقة إثر هجوم مباغت، ثم نشاهد بعدها مباشرة، بعد أن تقترب الكاميرا في لقطة صدرية من **الطيب الحركي** إذ يبدو وهو حامل في يده عصا، يشير بها ناحية السكان، وخلفه جنديان فرنسيان يقفان أمام مكتب النقيب الفرنسي، ونلاحظ أنّ الحركي يخاطب السكان باستهزاء ناعتاً إياهم بأصحاب الاجتماعات (في إشارة

إلى الاجتماع الذي عقده سكان القرية في المسجد)، وتتوالى اللقطات في هذا المشهد إذ تصل إلى حوالي 93 لقطة * موزعة بين اللقطات الجامعة، نصف الجامعة، المتوسطة، واللقطات القريبة بأنواعها: (مقربة، كتفية، صدرية، حصرية، أمريكية، وإيطالية)، وسنكتفي هنا بذكر أهمّ اللقطات التّي تحمل دلائل ورموز تخدم بقوة تساؤلات وأهداف الدّراسة.

في اللقطة الثامنة، تقترب الكاميرا من شخصية الحركي الطيب الذي يواصل حديثه إلى سكان قرية "تالة" المحتشدين داخل ساحة لاصاص، إذ يقول لهم بعدما يرى النقيب الفرنسي قادماً من بعيد "ستبدأ الحفلة الآن"، وبعدها مباشرة يترجل النقيب من السيارة العسكرية " سيارة الجيب" التي أوصلته إلى الساحة حيث تركز الكاميرا عليه في لقطة مقربة قبل أن تبتعد عنه في حركة بانورامية، لتتحول معها اللقطة إلى متوسطة تظهر جزءاً من الديكور في الساحة حيث السكان المحتشدون والحركي الذي يلبس برنوساً أبيضاً ويمشي خلف النقيب.

في اللقطة 12 يقف النقيب الفرنسي الذي يستشيط غضباً، إذ يخاطب السكان وهو في قمة الانفعال واصفاً إياهم بعديمي الفائدة، وهم ينظرون إليه (ل13) (لقطة متوسطة) مرة أخرى لقد التزمنا مبدأ الاحترام معكم، ويواصل في اللقطة رقم 16 حتى اللقطة 22، أيها السادة لقد خنتم ثقتنا، كنا هنا لحمايتكم، ولكنكم لم تفعلوا شيئاً لمساعدتنا، ولقد مددتم يد العون للرجال الذين يحاربوننا، وعليه لقد سطرتم (حددتم) شروطكم، إنكم الآن لستم المدنيين الذين يتوجب علينا حمايتهم، ولكنكم محاربون يجب إخضاعهم، لقد اخترتم صنفكم، وهذا يعجبني..إن الأمور بيني وبينكم واضحة الآن، أنتم أعداء وستعاملون كأعداء.

في هذه اللقطات نلاحظ تنوعاً في استخدام سلم اللقطات، فتارة تركز الكاميرا على النقيب الغاضب من خلال استخدام اللقطات الأمريكية و الصدرية، وتارة تتجه إلى تصوير الحشد في لقطات نصف جامعة.

في اللقطة 25، يصّور لنا المخرج بلقطة متوسطة ظهور **بلعيد**، الأخ الأكبر **علي** والطبيب "**البشير لزرق**"، والحركي الذي يعمل لصالح فرنسا وهو يتسلل في المكان متخفياً لمراقبة ما سيحدث لأخيه ولأهل القرية، بعدها وفي اللقطة 28 حين تتضح ملامح الأسيرين، تتعرف **فروجة** إلى أخيها **علي**، إذ تناديه باسمه، قبل أن يتدخل الجنود لمنعها من الوصول إليه (ل29)، وهنا نشاهد السكان مصدومين بمشهد الأسيرين المكبلين وهما يقتادان وسط الساحة، إذ يبدأ تدافعهم (ل31) حيث ترصدهم الكاميرا في لقطة نصف جامعة، وبحركة بانورامية، تبدأ معها الموسيقى التي تحمل نوعاً من الإثارة.

في اللقطة 35 تعود الكاميرا بلقطة صدرية إلى النقيب الذي يشير إلى أحد الأسرى "**بوقلب**"، صديق **علي:**" هذا تعرفونه جيّداً لأنّكم أسكنتموه" وفي اللقطة 39 تقترب الكاميرا من وجه **علي** الذي يبتسم للسكان، في حين يواصل النقيب حديثه إليهم" إنه بطلكم.."، ولا تتوانى **فروجة** في اللقطة رقم 45 عن إجابة النقيب عند سؤالها إذا كانت تعرفه، بقولها بكل فخر واعتزاز "إنّه أخي"، وهذا ما يثير النقيب (ل46) الذي يتجه صوب علي من خلال لقطة أمريكية تتبعه الكاميرا فيها بحركة بانورامية ويصرخ قائلاً، إن أخاك هو زعيم المجموعة التي هاجمتنا البارحة، وفي (ل48)، يلوح النقيب بعصاه تجاه السكان قائلاً:"بطلكم قتل 71 رجلاً من رجالنا البارحة"، دون أن تخيف نبرة النقيب وغضبه السكان الذين يتأملون الموقف بصمت، وفيما عدا والدة **علي** التي تبكي بحرقة على ولدها بعدما ترجم **الطيب** كلام النقيب وفهمت منه أن ولدها سيموت على يد الفرنسيين في تلك اللحظة (انظر اللقطات 54...حتى 63) فإن باقي السكان يلتزمون الصمت وهم يشاهدون ما يحدث.

يتوجه النقيب إلى **علي** في لقطة استفزازية، حيث يأمره بالتقاط علبة سجائر كان قد ألقاها على الأرض (ل66) وعندما يعرض علي بوجهه، يهدّده النقيب (ل69) بأنه سيطلق النار على سكان القرية إن لم يمتثل لأوامره، وهو ما يشعر **علي** بالخوف من خلال النظرة التي تبادلها مع زميله، ويجعله ف اللقطة 73 يتوجه إلى العلبة قبل أن يتوقف قليلاً (ل76) لينظر إلى زميله مرة أخرى وكأنه يطلب منه أن يسامحه، حيث يبادره **بوقلب** – الأسير الثاني– بالقول : " **ما ترفدش علي...موت واقف**"

تتوالى اللقطات بعدها إلى أن يغتال **علي** على يد أحد الجنود بأمر من النقيب وهو ما يؤزم الوضع في ساحة **لاصاص،** حيث تندفع **فروجة** وسط صرخات النساء و بكائهن نحو أخيها، ورغم محاولة الجندي منعها إلاّ أنّها تتغلب عليه وترمي بنفسها على الجثة، قبل أن ترفع صوتها بالزغاريد (ل91) وهو ما يحفز سكان القرية (ل92) الذين تصورهم الكاميرا بلقطة نصف جامعة، وهم يكبرون إيذاناً بارتقاء روح علي إلى السماء واستشهاده، وهو نفس الموقف الذي رصده لنا المخرج بالنسبة **للطيب الحركي** (ل93)، ففي لقطة كتفية مدتها 38 ثا، تنتقل الكاميرا لتصاحب الطيب وهو يتجه نحو السكان وقد بدت عليه علامات الخوف والاضطرابات رافعاً صوته "الله أكبر، الله أكبر..الله أكبر".

ثانيا: التحليل التضميني

1-أهم الخصائص الفنية للفيلم:

أ- **العنوان:**

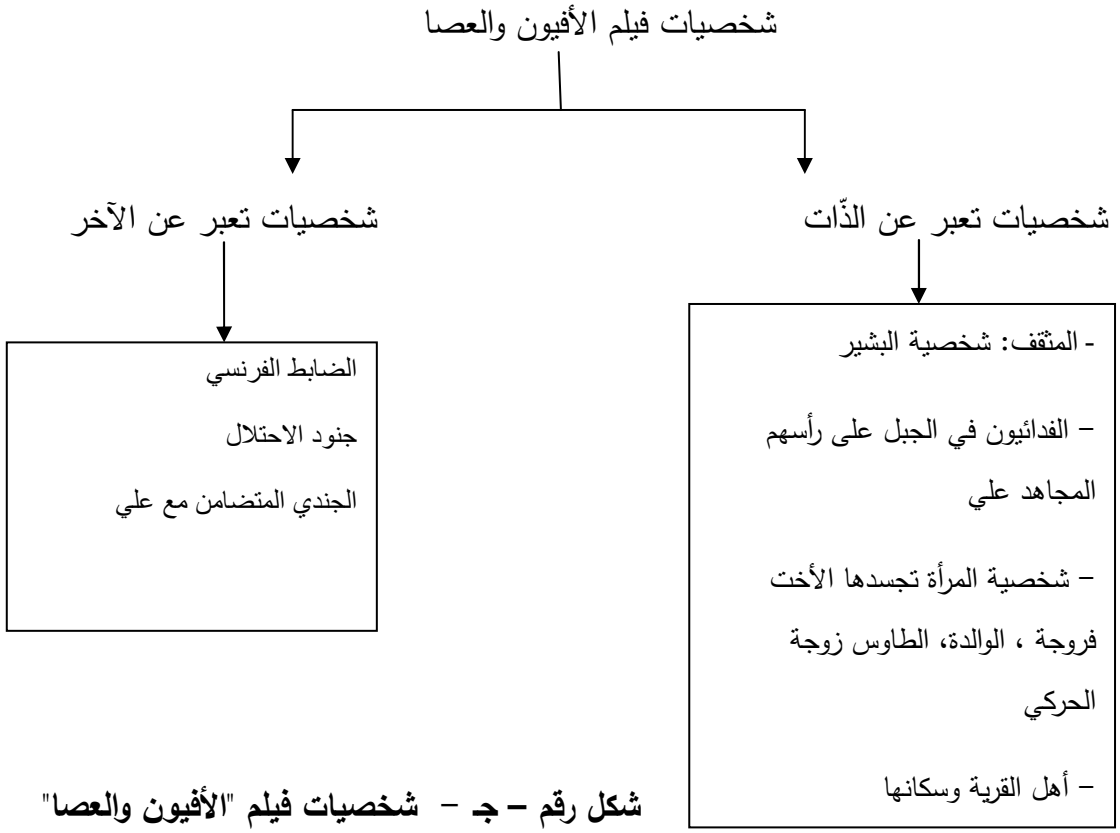
استمد المخرج عنوان فيلمه مباشرة من الرواية التّي أقتبس منها سيناريو الفيلم، وهي رواية "الأفيون والعصا" لمولود معمري، وهو عنوان مركّب من مصطلحين أساسيين وهما "الأفيون" و "العصا"، إذ يشير مصطلح الأفيون إلى نبات الخشخاش، وهو نبات له أثار مخدّرة، تستخرج منه مادّة الهيروين، وتعتبر دولة أفغانستان المصدر الأول للأفيون في العالم حسب مصادر الأمم المتحدة، في حين تعتبر يوغسلافيا مصدراً لأجود أنواع الأفيون نظراً لاحتوائه على نسب عالية من المورفين المسكّن للآلام، وهو ما يفسّر استعمالاته الطبية الهامة، إذ يعمل على تهدئة الآلام خاص في العمليات الجراحيّة، والأمراض المزمنة كالسرطان بمختلف أنواعه، وجاء في مختلف معاجم اللغة العربية أنّ الأفيون هو عبارة عن نبات الخشخاش، ويسمّى أبو النّوم نظراً لتأثيره المخدّر المغيب للعقل[1]، ويحمل لفظ "الأفيون" في عنوان الفيلم دلالة إيحائية غير مباشرة و قوية لواحدة من الأساليب التي استعملتها فرنسا الاستعمارية في حربها ضدّ الجزائر، و هي سياسة التخدير والتنويم لأجل إلهاء الشعب والمواطنين عن قضاياهم المركزية، ودفعهم إلى التّعلق التفاهات من الأمور، والاهتمام بالقضايا الثانوية، وقد بلغ لؤم السلطات الفرنسية في هذا المجال أن حاولت إغراق المجتمع الجزائري بالمخدرات والخمور ذاتها من أجل تغييب العقول، وصرفها عن القضايا الجوهرية في البلاد، فضلاً عن نشر مختلف أنواع الرذائل والآفات الاجتماعية التي يؤدي الغرق فيها إلى إهمال القضايا المصيرية، وهو أمر تفطنت له جبهة التحرير في البداية، فعملت على محاربته، ونشر القيم التي تتلاءم مع عادات وتقاليد المجتمع الجزائري.

أما المصطلح الثاني في العنوان وهو "العصا"، ففيه إيحاء على استعمال القوة من أجل السيطرة والتحكم في الوضع، فالعصا دليل القوة والبطش والشدة و السيطرة، وقد أراد المخرج من خلال هذا العنوان الإشارة إلى واحدة من أهم الأساليب العسكرية في العالم وهي مبنيّة على مقولة أنّك إذا أردت أن تسيطر على شعب من الشعوب، فاستخدم الأفيون (معنى مباشر مخدرات و ما يشبهها من الوسائل المذهبة للعقل/ و معن غير مباشر مرتبط بسياسة المهادنة و المراوغة) وإن لم تستطع فبإمكانك استخدام الأفيون والعصا، (عنوان الفيلم)، غير أنّ الحقيقة التي نتوصل إليها بعد مشاهدة الفيلم، هي أنّ كلتا الوسيلتين لم تنجحا في إخضاع سكان قرية **تالة** الذين واصلوا صمودهم وكفاحهم ومساندتهم للمجاهدين.

ب-**<u>شخصيات الفيلم:</u>**

اعتمد الفيلم على عدد من الشخصيات التي أدّت أدوارها و ساهمت في توصيف شخصيات الذات والآخر، ويمكن تصنيف شخصيات الفيلم حسب مبدئي الذات والآخر على النحو التّالي:

[1] أنظر **معجم اللغة العربية المعاصرة، المعجم الوسيط.**



شكل رقم – جـ – شخصيات فيلم "الأفيون والعصا"

جـ–الفضاءات الزمانية والمكانية:

يحمل المكان في فيلم "الأفيون والعصا" دلالات رمزيّة هامة، حيث وظفه المخرج للانتقال بنا عبر المراحل التّي تمر بها شخصيات الفيلم سيكولوجيا واجتماعياً، إذ يعتبر المكان تبعاً لتغير أحوال الشخصيّة، لاسيما فيما يتعلق بشخصية البشير، الرّجل الطبيب المتعلّم، والمتحضّر الذي يسكن المدينة ويتمتع بما يتمتع به سكانها من أمن وسكينة، وظروف معيشية جيدة ولباس لائق ومسكن كريم، إنّه يتمتع بهذه الميزات ليس بوصفه مواطناً جزائرياً عادياً، لأن المدينة في الفترة الاستعمارية، إنما كانت مخصصّة بالدرجة الأولى للمعمرين والفرنسيين، والطبقة المثقفة من الجزائريّين، أمّا بقية السكان فيعيشون في المناطق الجبلية النائية، والقرى والمداشر، محاطين بالجنود والعساكر، يعانون الاضطهاد فضلاً عن الأوضاع المزرية والظروف الصعبة والقاسية، وهكذا فإن المخرج قد وظف المدينة كمكان في الفيلم أراد أن يشير من خلاله إلى ظروف الأمان والحياة الكريمة والعمل المضمون، والمستقبل الزاهر، لشخصية **البشير**، الطبيب، والرجل المتعلم في الفيلم.

لكنّ المخرج سرعان ما يحيلنا بعد المشاهد القليلة في بداية الفيلم من رمزية المدينة ودلالتها الحضارية إلى أجواء قرية "**تالة**"، أين تتركز معظم الأحداث، وكلمة **تالة** هي كلمة أمازيغية تعني الغدير أو العين أو نبع الماء، لكنّ ورودها في الفيلم ينافي ما يعنيه وجود الماء من خصوبة، ومراع خضراء، وسهول

مترامية، إننا على العكس من ذلك نجد قرية فقيرة معدومة عطشى، تفتقر إلى مصادر المياه وبالتّالي إلى العيش الكريم، (إن المعروف عن القرى في منطقة مثل تيزي وزو هو اعتمادها على الفلاحة التي تقوم بدورها على وجود ووفرة المياه)، وقد أراد المخرج بهذا التوصيف الدلالة على أنّ القرية حملت الاسم الذي كان يطلقه عليها ساكنوها القدامى (الآباء والأجداد) قبل مجيء الفرنسيين، حيث كان هؤلاء السكان ينعمون بالماء ومصادر المياه التي تساعدهم على إقامة مشاريعهم الفلاحية التّي يقتاتون منها، ويعيشون بفضلها.

لكن مجيء المستعمر وممارسته لسياسة العصا قد عجّل بتدمير مؤهلات العيش في القرية، ولم تعد **تالة** بهذا المعنى تحمل دلالة الماء والخصوبة، بل تحولت القرية بسبب سياسات العنف إلى مكان للحرب والموّت والدمار، وتجسدت فيها معاناة الجزائريين من الممارسات الاستعمارية الوحشّية، وهكذا أحالنا المخرج من رمزية القرية التي يفترض أن تحمل معاني الأمن والاستقرار والعيش الكريم، إلى رمزية أخرى مختلفة تماماً بالنسبة لشخصية الطبيب المتحضّر المتمدن ، أو حتى بالنسبة لسكان القرية أنفسهم، أين أصبحت القرية للجميع تعني الحرب والموت والدّمار.

أما زمنيا فيمكن تقسيم الفيلم زمنيا حسب المشاهد ولقطات الفيلم إلى قسمين يميزهما حركة الطبيب المتعلمة داخل الفيلم.

- ما قبل انضمام **بشير** إلى الثورة، وتجسد في اللقطات والمشاهد الأولى للفيلم حيث كان **الطبيب** يعيش حياة هادئة في المدينة، قبل أن تتصل به جبهة التحرير الوطني و ينكشف أمر انضمامه إليها من قبل الفرنسيين.
- انضمام بشير إلى المجاهدين في جبال قرية **تالة** وما تلاها: وهو الزمن الأكبر في القصة حيث ينتقل بنا المخرج من خلاله إلى عودة **البشير** إلى القرية، ومختلف التطورات التي تحصل بعد انضمامه إلى صفوف جبهة التحرير الوطني (باقي زمن الفيلم).

وسترد سمات كل شخصية تباعاً في التحليل التضميني للمقاطع المختارة.

2- القراءة التضمينية للمقطع الأول: جينيريك البداية:

استخدم المخرج في هذا المقطع اللقطات العامة و الجامعة و نصف الجامعة ، إضافة إلى بعض اللقطات الحكائية(المتوسطة و القريبة و الخصرية...)، و الغرض الأساسي من ذلك هو التأسيس لرؤية عامة عن الفضاء العام للقصة، من خلال إطلاع المشاهد على أماكن وقوع الأحداث في القصة.

و اللقطات العامة لا سيما تلك التي يبدأ بها الجينريك (ل1)، هي لقطات تأسيسية ، تهدف رفقة باقي اللقطات إلى:

– وصف الفضاء المكاني الذي تجري فيه الأحداث، حيث الطريق المؤدية إلى قرية **تالة**، الواقعة بأعالي جبال مدينة تيزي وزو، و هي طريق تدل من خلال خضرتها و غاباتها الممتدة على خصوبة المنطقة وغناها الطبيعي، و هو ما يفسر تعرضها للاحتلال، و تعرض ثرواتها للاغتصاب من طرف الاستعمار الفرنسي.

فوتوغرام رقم (30) الطرق المؤدية إلى قرية تالة

إن اعتماد " **أحمد راشدي** " على اللقطات التي تصف المكان، و خصوبته، يحيلنا إلى ما اشرنا إليه سابقا في الإطار النظري(أنظر عنصر الجنسنة ص85)، حيث الخصوبة و الأراضي البكر التي أثارت أطماع المحتل الأوربي، و طبعت العلاقة التي تربط بين الذات العربية و الآخر الغربي، هذا الأخير كثيرا ما كان ينظر إلى الشمال الإفريقي تحديدا على أنه يمثل الأرض البكر التي تجود بكل الخيرات و الثروات الطبيعية.

فوتوغرام رقم (31) الطريق المؤدية إلى تالة

كما أن المخرج أراد من خلال تصوير تفاصيل المكان في **تالة** التعبير عن واحدة من محددات الشخصية الجزائرية و الدالة مباشرة على هويته، و هي هنا الأرض باعتبارها دليل انتماء لهذه الشخصية، فلطالما كان **تحديد المكان** بالنسبة للمبدعين، سواء في مجال الأدب (مولود فرعون هنا)، أو في مجال السينما (أحمد راشدي) أمرا بالغ الأهمية في كل إنتاج ينتجونه(فيلم أو رواية)، و هو يضفي بعدا مميزا على الفيلم في حالة السينما، فتوظيفه يعني حب السينمائي لهذا المكان، و تعلقه بتفاصيله، كما أنه يشكل حالة ذهنية لانتماء المرء إلى تاريخ و إلى ثقافة و هوية ما، كما أنه يشير إلى تمظهرات اللاشعور والخيال الفردي و الجمعي، و في هذا الصدد يقول **غاستون باشلار**: " نحن نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن،

في حين أن كل ما نعرفه عن أنفسنا هو تتابع تثبيتات في الأماكن التي نستقر بها ككائنات بشرية[1]، وبالتالي فإن المكان هنا في هذا الفيلم كان دالا مباشرة على هوية السكان و هو يدخل في تكوين تفاصيل حياتهم اليومية، خاصة و أن كاميرا المخرج ركزت على المناطق الخضراء و الغابات و الأشجار و كلها تحيل إلى طبيعة سكان المنطقة من القبائل و الجزائر بصفة عامة و هم الذين قال عنهم **الشريف الإدريسي** في إشارة إلى هويتهم الإثنوغرافية في كتابه "**نزهة المشتاق في اختراق الآفاق**": " و من شرشال إلى الجزائر لبني مزغنى سبعون ميلا،و مدينة الجزائر على ضفاف البحر، لها بادية كبيرة وجبال فيها قبائل من البربر، زراعتهم الحنطة و الشعير، و أكثر أموالهم البقر و الغنم، و أهلها بربر لهم حرمة مانعة"[2].

و تفسر الباحثة إصرار المخرج على توظيف عناصر المكان إلى رغبته في خلق تموقع للذات في مقابل الآخر الفرنسي الذي احتل الأرض و سيطر عليها، و على مالكيها، و في الفوتوغرام رقم (32) على سبيل مثال يفسر التقابل بين تصوير المكان و بين صورة الجندي باللون الأسود و هو يحمل سلاحا إلى عدم شرعية هذا المحتل و تعديه على أرض لا تخصه.

فوتوغرام رقم (32) جندي غير ظاهر الملامح يوجه سلاحا نحو الجبال الممتدة في الجهة المقابلة

[1]- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1984، ص 39

[2] الشريف لإدريسي، **المغرب العربى من كتاب نزهة المشتاق للإدريسي**، تحقيق محمد حاج صادق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 114.

فوتوغرام رقم (33) الطبيب يتأمل جمال المكان في قرية تالة

فوتوغرام رقم (34) الطبيب يصل إلى قريته و يلتقي مجموعة من سكانها

ينتهي الجينيريك بوصول الطبيب إلى قريته بعد أن اجتاز الحواجز العسكرية، و في الفوتوغرام رقم (34) يصف لنا المخرج ها الوصول بتوظيف لقطة متوسطة نشاهد من خلالها مجموعة من السكان من الرجال يرتدون الزي التقليدي و العمائم التي تدل على هويتهم، و تشير إلى انتمائهم، في حين يرتدي الطبيب بدلة أنيقة تتلاءم مع مكانته الاجتماعية كطبيب كان يقطن في المدينة، و في كلا المظهرين إشارة إلى الانتماء لهذه الأرض، و هذه القرية، فالجزائري متمدنا كان أم ريفيا ، فالأرض هي أرضه وهو صاحبها.

3- القراءة التضمينية للمقطع الثاني :الحوار بين النّقيب الفرنسي والطبيب "البشير لزرق":

اعتمد المخرج في هذا المقطع على الحوار كعنصر درامي رئيسي لبناء الحدث داخل القصّة، وذلك لتحقيق مجموعة من الوظائف التي تتماشى مع وظائف الحوار عموماً داخل الفيلم السّينمائي، وهي: تقديم المعلومات، الكشف عن العواطف والأحاسيس، ودفع مسارات الحبكة إلى الأمام فضلاً عن مساهمتها في تحديد ملامح شخصيّة المتحدِّث والشخص المتحدَّث إليه[1]، فالحوار حسب الوظيفة الأخيرة، له أهمية بالغة في الكشف عن شخصية المتحدّث، والتعبير عن سمات شخصيته كي يفرق المتلقي بينها و بين سمات الآخرين في الحدث الدرامي، خاصة من حيث : تعليمه، خلفيته، ومركزه الاجتماعي، وحتى عن مواقفه وأحاسيسه وانفعالاته العاطفية، ويمكن أن نلتمس ذلك بوضوح من خلال الحوار الدّائر بين النقيب الفرنسي، الذي يمثل هنا شخصية الآخر المختلف ثقافياً وما يحمله من صفات، وبين شخصيّة الطبيب الجزائري، النموذج المقترح من قبل كاتب القصة و المخرج للشخصيّة الجزائرية المتعلمة، المثقفة، التي تجيد التحدث بلغة الآخر، فتجادله، وترد عليه بلغته وأسلوبه حتّى لا تتكشف أسرارها وخباياها.

وقبل البدء بتحليل الحوار، والبيانات الشفوية في هذا المقطع، ينبغي الإشارة إلى استخدامات بعض الدلائل الرمزية في الصوّرة، فعلى سبيل المثال ركّزت الكاميرا على الهيئة التي ظهر خلالها الطبيب "**لزرق**" بارتدائه للبدلة الكلاسيكية السوّداء، حيث أظهرت جزءاً من شخصيته ويظهر ذلك بداية من اللقطة الأولى (ل01) أين يظهر الطبيب وهو يمشي باتّجاه مكتب النقيب، ثم دخوله عليه في اللقطة المتوسطة (ل02) أين تظهر ملامح وجهه، وتسريحة شعره، وهندامه المرتب، وكلها إيحاءات من المخرج على أن شخصية الطبيب هي شخصيّة متحضّرة، ولا تختلف عن النقيب الذي يقابله، إنّه يجيد اللغة الفرنسية كذلك، ويتحدّث بها بطلاقة مع الآخر، ومَردّ ذلك أساساً أنّ "الطبيب" قد درس الطب في فرنسا، ثم عاد إلى الجزائر العاصمة وعاش فيها مدة زمنية غير يسيرة رفقة المعمرين الأوروبيين.

[1] دوايت سوين، كتابة **السيناريو للسينما**، ترجمة أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص 197.

بالإضافة إلى الصورة المتعلقة بالهندام، والتي وظفت لوصف بعض ملامح الشخصيّة، نلاحظ كما أشرنا سابقاً توظيف الحوار لتوصيف الشخصيات المتحاورة في هذا المقطع، و أهم ما ورد في الحوار بين الشخصيتين ودلالته يمكن ذكره كما يلي:

– حديث النقيب حول وجوب حماية السكان البسطاء في قرية "**تالة**" من الأفكار المضلّلة التي يتعرضون لها، وهو هنا يقصد الطبقة المثقفة من الجزائريين ممّن انظموا إلى جبهة التحرير الوطني، وذلك لأنهم يشكلون خطراً كبيراً على فرنسا وتواجدها في الجزائر، نظراً للمكانة الاجتماعية التّي يحضون بها، والاحترام الذّي يكنّه لهم الناس من العامة صغيرهم وكبيرهم، فالنقيب الفرنسي هنا يحاول أن يستخدم أسلوب المراوغة في استنطاق الطبيب لمعرفة آرائه فيما يحدث في القرية وما شابهها من القرى الجزائرية الأخرى.

– يواصل النقيب حديثه عن منطقة "**تالة**" ووصف الحياة فيها بالقاسية، والناس فيها بأنهم صعاب، وكأنه يتحدث إلى شخص غريب عن المنطقة ، وهنا كانت ردّة فعل الطبيب قوية حين ابتسم ابتسامة الواثق في اللقطة الخامسة وهي لقطة كتفية اقتربت فيها الكاميرا من الشخصية لبيان ملامحها وتعبيرات وجهها في تلك اللحظة، إذ يقول الطبيب "***Je suis né ici*** لقد ولدت هنا" هذه العبارة تحمل كمّاً من الدّلالات الرمزية التي أراد المخرج إيصالها إلى المتلقي، وهي توحي برمزية الأرض وأهميتها في حياة الفرد الجزائري، لقد ولد البشير هنا، على هذه الأرض، والمخرج يخبرنا من خلال هذه اللقطة أنّ الطبيب على الرّغم من دراسته وسفره إلى فرنسا، واستقراره في الجزائر العاصمة لفترة غير يسيرة إلاّ أنّه بقي متمسكاً بأرضه، مسقط رأسه، وهي مصدر رزق عائلته، إنّ الأرض في هذا المقطع من الحوار، كما في المشاهد الأخرى تحمل قيمة رمزية بالغة الأهمية، وتأكيده على أنه ولد هنا، لا يسقط على قرية "**تالة**" فحسب بل على الجزائر البلد ككل.

ولا تتوقف رمزية الأرض عند المخرج عند هذه اللقطة فحسب، بل حتى في اللقطات والمشاهد الأخرى نجده مفتوناً بوصف هذه الأرض، وتصويرها بالكاميرا عبر مختلف الكادرات، والأحداث تكشف تباعاً رمزية هذه الأرض حتّى لدى الحركي "**الطيّب**" الذي يخاطب سكان القرية بعد أن أحرق الجنود الفرنسيون أراضي وأشجار الزيتون الخاصة بهم، إذ يقول لهم مستهزئا وساخراً منهم: " **لم يبق لكم لا زيتون، ولا خبز، ولا حياء**" .

فوتوغرام رقم (35) حرق أشجار الزيتون من طرف الجنود الفرنسيين

إن المخرج هنا يربط أشجار الزيتون بالخبز ثم الحياء، إيحاءاً بعلاقة هذه الأشجار بالسكان، لأنها بالنسبة إليهم تعني الأرض، الوطن، البقاء، الثبات، تعني استمرارية وجودهم على هذه الأرض، ثم ربطها مرة أخرى بسمة **الحياء**، وهو إسقاط على الحالة الاجتماعية والنفسية للحركي "**الطيب**" ذاته ، الذّي لا يملك أشجاراً للزيتون كما يملكها سكان القرية، الأمر الذي دفعه إلى التنازل عن حيائه واضطره للعمل تحت إمرة الفرنسيين وقبول نظرات الازدراء والسخرية من بني قريته، وهنا نلاحظ أنّ المخرج قد ركز على الحياء كسمة من سمات هذه الشخصية الجزائرية في بُعدها الروحي والقيمي، فهي تشكل رأسمال اجتماعي، وسمة أخلاقية جوهرية في الشخصيّة الجزائرية وهويتها.

في اللقطة العاشرة نجد أنّ النقيب الفرنسي يعارض بشدة ما قاله الطبيب عن تركه للعاصمة، وتفضيله العيش في قريته "تالة"، إذ نجده منفعلاً وهو يشرح كيف أنّ المدينة رغم ما فيها من بعض أعمال العنف،إلاّ أنّها تحمل كلّ معاني النّور والشفافية، إنّ الحياة فيها لا تشبه تماماً الحياة في قرية "**تالة**" حيث المنازل وخباياها مكشوفة للجميع، إنّ نظرة النقيب الفرنسي لا تختلف كثيراً عن النظرة الاستعمارية للمدن الجزائرية

الكبرى في تلك المرحلة (الجزائر، قسنطينة، وهران،...) حيث شكلت ساكنيها وغالبيتهم من الأوروبيين فضاءً معمارياً للآخر المختلف ثقافياً، أما ساكنوها من الجزائريين فهم أقلية مثقفة، لا تلقى في المدينة إلاّ الاضطهاد والمعاملة السيئة، وهكذا فإن نظرة "**البشير لزرق**" تكمن في قناعة جماعية بأن المدينة هي الآخر، حيث اللا مساواة واللا عدل، أما القرية أو الريف فهما مثال للطمأنينة والراحة وبساطة العيش، والانتماء.

يحيلنا المخرج بعد ذلك إلى اللقطة (ل16)، حيث يمنح النقيب الفرنسي ترخيصاً بالمرور للطبيب في حال تعرّض لمضايقات من طرف الجنود والدوريات الفرنسيّة، وهو ما يعبّر عن حالة الارتياح الذي أحس به النقيب تجاه الطبيب باعتباره مثقفاً، وهو لا يشبه جميع سكان القرية الذين تحدث عنهم الفرنسي بسخرية، عكس الطبيب الذي لم يكن مرتاحاً بدليل الإجابات القصيرة و المقتضبة التي كان يرد بها على النقيب، ومردّ ذلك إلى النصيحة التي قدمتها والدته له قبل اللقاء، حيث أمرته بأن لا يظهر نباهته وفطنته لأنها قد تسبّب له المشاكل، ما إلى يعني أن فرنسا عبر كل أجهزتها رغم أنها كانت تقيم وزناً للمثقف الجزائري، إلا أنها كانت خائفة من التأثيرات القوية التي يمكن أن يؤثر من خلالها على سكّان القرية من العوام

في المقابل نلاحظ كذلك أن النقيب يحاول كسب ود الطبيب من خلال حثه على طلب وأخذ أكياس الفرينة من أخيه "**بلعيد**" الحركي الذي أصبح بفعل ولائه للفرنسيين أميناً للمخزن، أو طلبها منه هو شخصياً وهو ما يشير إلى الامتيازات التي ينالها الخونة بتنازلهم عن وطنيتهم لصالح الفرنسيين، هذا الأمر يمكن ربطه مرة أخرى بغياب وفقدان قيمة الحياء أحد أهم سمات/قيم الشخصية الجزائرية ، الأمر الذي جعل من **بلعيد** يخون بلده وأهله من أجل بطنه، وسد جوعه، ثم إنّ تعبير النقيب "**أو مني أنا شخصياً**" فيه دلالة قوية على أنّ فرنسا جاءت لمساعدة الجزائريين في حال رفضوا مساعدة بعضهم لأنّ **بلعيد** هنا قد يرفض منح أخيه أكياس القمح.

فوتوغرام رقم (36) النقيب و الطبيب بعد انتهاء الحوار بينهما

4- القراءة التضمينية للمقطع الثالث: حوار الأخوين بشير و بلعيد.

في هذا المقطع المرتبط مباشرة بالمقطع السابق، والذي يحمل تقريباً نفس الخصائص الدرامية من حيث اعتماد الحوار كوسيلة أساسية لبيان صفات الشخصية وانفعالاتها، نلاحظ أن الطبيب بعد مغادرته الثكنة العسكرية، يمشي على قدميه متأملاً القرية وجبالها وغاباتها قبل أن يقاطعه صوت أخيه القادم من خلف "شابة آه.." وهو هنا يقصد قرية "**تالة**"، ونعود هنا مرة أخرى إلى رمزية القرية حيث الهدوء، والجمال، والاستقرار، لكنّ الطبيب يلتفت إليه ويخاطبه بلهجة ساخرة تحمل جملة من الدّلالات: "الأخ الأكبر... ربّ العائلة... صديق فرنسا"، لقد حملت هذه الجملة توصيفاً دقيقاً لوضع **بلعيد** ومكانته في المجتمع القروي، وبين أفراد عائلته، إنّه الأخ الأكبر، والأخ الأكبر في العرف الجزائري هو الأب الثاني "رب العائلة" الذي توكل إليه مهمّة رعاية العائلة في حال غاب عائلها الحقيقي وأحياناً أخرى حتى بوجوده، ويوحي هذا الوصف بالمسؤولية التي كان يفترض أن يتحلّى بها "**بلعيد**" باعتباره الأخ الأكبر بين إخوته تجاه بلده وقضية وطنه، إلا أنّه خان الوطن بأن أصبح صديقا لفرنسا في إشارة إلى الحركى والخونة الذين سَلطتهم فرنسا على السّكان المستضعفين.

ونلاحظ في اللقطة رقم (ل 03) حديث الطبيب إلى أخيه "ماتستحيش"، "ألا تستحي" وهي إشارة أخرى تؤكد ما جاء في التحليل السّابق، فقيمة الحياء هي فعلاً من أهمّ القيم الأخلاقية لدى الشخصية الجزائرية، وهي مقدّسة لدرجة ربطها بكل شيء في حياة الجزائري تقريباً، ربطها "**الطيب**" بحرق أشجار الزيتون وكيف أنّ فقدانها سيسبب فقدان قيمة الحياء، وربطها هنا الطبيب بخيانة الوطن، حيث أنّ خيانة الوطن تفقد المرء حيائه وحشمته أكثر ممّا يفقده من أشياء وقيم أخلاقية، وهنا نتأكد من أهمية هذه القيمة في الجانب الروحي من الشخصية الجزائرية، وداخل المجتمع الذّي يحترمها لدرجة التقديس.

ويعود المخرج لوظّف لنا توصيفاً آخر للشخصيتين وهذا ما نستنتجه من حديث **بلعيد** الذي يجيب أخاه: "أنا مثلك أميل إلى الجهة التّي أجد معها فائدتي"، وهنا إشارة إلى الطبيب الذي هاجر القرية مرتين، الأولى لمّا قصد فرنسا لدراسة الطب، والثانية لما هاجر إلى العاصمة من أجل العيش الكريم، ف"**بلعيد**" يرى بأن **البشير** فكر في مصالحة الشخصية وفي مستقبله، وهي أنانية منه، ولم يفكّر في الآخرين، أهله وأبناء قريته وهي نفس الطريقة التي فكر هو من خلالها ، لقد هاجر إلى فرنسا من أجل البحث عن فرص العيش الكريم، ولما فشل في تحقيق مراده عاد إلى قريته لينضم إلى صفوف الفرنسيين حيث يجد راحته، وهي الراحة التي يقصد بها التخلص من الجوع، والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية المزرية، وهو ما يترجمه قوله أيضاً: " **المعيشة الحمراء**"، دلالة على الفقر والجوع والعوز والظروف المعيشية الصعبة، يشار إلى أن **بلعيد** وحتى هذه اللقطة لم يكن يعرف نوايا أخاه جيّداً، وربما كان يعرفها لكنّه غير متأكد منها، بل هي مجرّد شكوك في نفسه والدليل على ذلك ما حدث في اللقطة ما قبل الأخيرة من هذا المقطع، إذ ينتهي فيها الحوار بين الأخوين بطريقة مثقلة بالدّلالات والرموز، حين يقول **بلعيد** لأخيه: "ارجع إلى العاصمة، فالهواء هناك نقي والجو خفيف، ليس لديك ما تفعله هنا..." ويواصل في اللقطة الأخيرة: "فكر جيّداً، لا تلعب بالنّار".

ففي المرة الأولى توحي العبارة بأنّ حال المدينة أفضل بكثير من حال القرية، سواء قرية **تالة** أو غيرها من القرى، هذا لأن فرنسا كانت قد سيطرت عليها بواسطة جنودها الذين طوقوا كل مخارجها، وطبقوا عليها سياسات قاسية من أجل إخضاعها لأنها كانت ملجأ للمجاهدين، ومنطلقاً للمقاومة المسلحة.

أما المدن فكانت أكثر أماناً واستقراراً ، و أقل عرضة لأحداث العنف، وهو عكس التصوير الذي قدمه لنا فيلم "**معركة الجزائر**"، حين رسم لنا المخرج **بونتي كورفو** صوراً عنيفة عن الحياة في المدينة (الجزائر العاصمة) التي عانت من الحرب العصابات والهجمات المضادة بين قوات المضلين الفرنسية وبين عناصر متفرقة تابعة لجبهة التحرير الوطني.

أمّا في قوله "**لا تلعب بالنار**" فهو يترجم حالة الشك التي تنتاب **بلعيد** وهي نفس حالة الشك التّي عاشها النقيب الفرنسي حيال عودة الطبيب إلى القرية في هذا الوقت بالذّات، إذ تم تفسيرها في الغالب على أنّ "**البشير لزرق**" عاد لدعم الثورة والثوار، وهو ما يشكل خطراً كبيراً، لأنّ تأثير شخصية متعلمة مثل الطبيب سيكون أبلغ وأقوى في ظلّ تقدير القرية لمتعلميها واحترامها لهم، فها هو **بلعيد** ينصح أخاه بأن لا يلعب بالنار، إيحاءاً بالنتائج الوخيمة، وردود الفعل القاسية التي تلجأ إليها الجهات الفرنسية ضد الطبيب والعائلة بأكملها في حال انضمامه إلى الجبهة، لأنها لن تتوانى في ممارسة سياسة العصا ضدّهم، وهو ما يعرفه **بلعيد** ويفهمه جيّداً بحكم احتكاكه بالفرنسيين، هذا الموقف من بلعيد يترجم في حقيقة الأمر مكانة الطبيب وسط أبناء قريته، حيث تُعمّق هذه الحقيقة من خلال اللقطة الأخيرة التي نرى فيها الطبيب ماشياً باتجاه القرية التي عاد إليها، لتعرف بعودته مرحلة جديدة من المقاومة يشكل فيها الرجل المثقف محوراً هاماً من محاور النضال والتحرير (أنظر الفوتوغرام رقم 37).

فوتوغرام رقم (37) الطبيب يمشي باتجاه القرية

5- القراءة التضمينية للمقطع الخامس: استشهاد علي و موقف أهل القرية:

إن الغرض الأساسي من هذا المقطع هو وصف صمود وتحدّي وشجاعة سكّان قرية "**تالة**" أفراد وجماعات تجاه الممارسات الاستعمارية ضدهم، فاللقطات ترصد لنا عملية الإعدام التي تعرض لها المجاهد "**علي**"، بطل السّكان، وشجاعهم الذّي كبّد العدو خسائر فادحة، لكنّ الأمر لا يتوقف عند تصوير عملية الإعدام، بل يتعداه إلى وصف الظروف المحيطة، والنتائج المترتبة عن هذا التوصيف.

في البداية يفتتح المقطع بلقطتين تحملان معهما الكثير من المعاني الرمزية والدّلالات، صورة مقربة لكلب شرس يستخدمه الجنود الفرنسيون في ترهيب السّكان من أجل إخضاعهم، وفي اللقطة الثانية (لقطة صدرية) نشاهد **الطيب الحركي**، وهو يقف لمخاطبة السّكان الذين تم حشدهم وسط ساحة **لاصاص**، وفي الإشارتين اللتين تم استخدامهما من قبل المخرج إحالة إلى أنّ سياسة العصا قد حان وقتها، وأنّ الأساليب القمعية والعنيفة هي الأنسب –من وجهة نظر المستعمر– في القضاء على الثورة وإخضاع السّكان، وهي إشارات ضمنّية تفهم لاحقاً من خلال سياق الحديث خاصة بعد وصول النقيب وعدد من الضباط، وتعامله بغضب مع السكان ، مع وجود إشارة ثالثة صريحة و علنية، وهي **العصا** التّي يحملها الحركي ويلوّح بها في أوجه السّكان، والعصا الأخرى التّي يحملها النقيب الفرنسي ويستخدمها أثناء مخاطبتهم، وهي تعني في كلتا الحالتين مبدأ القوة والسيطرة اللذان يعامل على أساسها السكانون المستضعفون في القرية، هؤلاء الذين لا تظهر قوتهم إلا في آخر المشهد عند تفاعلهم مع استشهاد البطل المجاهد **علي**، وفي اللقطتين يستخدم المخرج الحوار على لسان الحركي وهو يخاطب كلبه الذي سماه (فروج) إذ يقول: "فروج هيا نتفرج، هيا نتفرج ونشاهد أصحاب الاجتماعات" فإن كنا نفهم أن أصحاب الاجتماعات هي دلالة صريحة على اجتماع أهل القرية وأعيانها مع الإمام داخل مسجد القرية فإن دلالة تسمية **الطيّب** لكلبه باسم **فروج** هي دلالة نفسية عميقة عن الإحباط واختلال الشخصية والأثر الذي خلفه رفض **فروجة** أخت **علي وبلعيد** والطبيب للزواج من هذا الحركي، وكأن المخرج هنا يسوق لنا تباعاً المبررات والأسباب التي دفعت بهذا الشخص إلى خيانة بلده وسكان قريته والتحاقه بالعدو(عدم امتلاكه لأشجار الزيتون مثل سكان القرية، رفض فروجة للزواج منه...).

في اللقطة (ل05) تركز الكاميرا على مجموعة من النساء اللواتي يرتدين الزي التقليدي القبائلي وقد ظهرت بينهن **الطاوس** زوجة الطيّب تحاول أن تختبئ وراء أم فروجة ، ما يوحي بارتباطها بمصير سكان القرية ، وأنها لم تخن رغم خيانة زوجها ، واختباؤها وراء الأم يعني ارتباطها بالوطن وبقضيته الكبرى وهي تحرره، وما يزيد من صحة هذا الافتراض ويؤكده هو الرسالة الألسنية التي جاءت في كلام **الطيّب** حين قال "الطاوس لا تحاولي الاختباء أنت معهم أيضاً" فعبارة أنت معهم تدل صراحة على أن هذا الحركي لا

يمثل إلا نفسه وأن زوجته مرتبطة بقضايا الوطن ولا دخل لها بخيانته ، وفي رأي الباحثة فإن هذا التوظيف من طرف **أحمد راشدي** فيه رسالة ضمنية مفادها أن عائلات الحركى وأهاليهم لا ينبغي أن يعاملوا بنفس الطريقة التي يعامل بها الحركي الخائن، فلا ذنب لهم فيما فعل الآخرون، وتتعزز هذه النظرة عندما نعرف أن الفيلم أنتج سنوات قليلة بعد الاستقلال وهي السنوات التي عرفت هجرة أغلب الحركيين إلى فرنسا خوفا من ردود فعل الجزائريين تجاههم، ولازلت النظرة إلى هؤلاء سلبية إلى غاية يومنا هذا، إذ يعرف الحركيون جيّداً وسط المجتمع ويشار إليهم وإلى أبنائهم بألفاظ شائعة في المجتمع مثل: (الحركى، أولاد الحركى، أبناء فرنسا...إلخ).

تتوالى اللقطات والمشاهد تباعاً ليتأزم الموقف بوصول النقيب الفرنسي الغاضب بداية من اللقطة 07 وما تلاها حيث تظهره لنا اللقطة الصدرية رقم 12 غاضبا متحدثا إلى سكان القرية المتجمهرين في ساحة **لاصاص**، واصفا إياهم بعديمي الفائدة ، ويذكرهم بأن فرنسا إلتزمت معهم مبدأ الاحترام، وهي عبارات لا أساس لها من الصحة لأن السياسة الاستعمارية كان هدفها منذ البداية السيطرة وإضعاف الشعب، ثم يضيف في اللقطة رقم 16: "لكنكم خنتم ثقتنا أيها السادة" ، في هذه اللقطة بالذات نجد أن عدداً من الضباط قد وقفوا إلى جانب النقيب وهو ما يوحي بأن السلطات الفرنسية قد قررت التعامل بجدية مع حركة التمرد داخل القرية، بعد أن فشل النقيب سواء عبر سياستي الترغيب أو الترهيب في السيطرة على الوضع، وهو ما جعله يستعين بضباطه في وضع خطة تكتيكية من أجل إخضاع أهل "**تالة**"، ونجده في مقطع سابق يجلس معهم على طاولة الاجتماع للتشاور في أمر القرية وإخضاعها، والقضاء على المجاهدين فيها، انظر الفوتوغرام الموالي.(38).

فوتوغرام رقم (38) النقيب يشرح سياسته في مقاومة المجاهدين

إنّ ما فعله النقيب هنا يشبه إلى حدّ كبير ما فعله "**ماتيو**" في فيلم **معركة الجزائر**، عندما اجتمع بضباطه، لضبط خطة القضاء على التمرد في العاصمة، وكل ذلك يدخل في إطار رسم صورة العسكري الفرنسي الذي يخطط بجدّية، لأنه يدرك خطورة ما يحدث، ويعرف جيّداً حجم الخصم الذي يواجهه (جيش التحرير الوطني). هذه الصوّرة التّي من خلالها ندرك أنّ فرنسا كانت واعية تمام الوعي بأنها تواجه تنظيماً محكماً يجب تسخير كلّ الإمكانيات للقضاء عليه.

ويعود بنا المخرج مرّة أخرى إلى تقديم بعض ملامح صورة الحركي، ولكن هذه المرة في شخص **بلعيد**، الأخ الأكبر، الذّي يظهر لنا في اللقطة رقم 25، وهو يتسلل لمشاهدة ما يحدث للسكان ولأخيه الأسير، إن معرفة **بلعيد** بالفرنسيين تعتبر أعمق من معرفة **الطيب** بهم، لأنه جرب الحياة معهم باعتباره مهاجراً سابقاً إلى فرنسا، ثم مرّة أخرى لما اختار الانضمام إليهم بسبب تردي أوضاعه الاقتصادية .

إنّ المخرج هنا يقدّم لنا صورة مختلفة تماماً عن صورة **الطيب**، الذي يتعامل مع أهل قريته بقسوة تفوق في بعض الأحيان قسوة العدو، على عكس **بلعيد** الذي نجده رغم تعامله مع الفرنسيين، إلاّ أنّه ميال إلى بني جلدته، فهو يساعد سكان قريته، ويتستر عن بعض أفعالهم، وهذا ما يدل عليه سياق الفيلم، حين يعرض علينا المخرج الطريقة التي ساعد من خلالها **بلعيد** "**الدّا محند**"**العجوز**، وأخاه الطبيب في الفيلم، لما قبض على ابن "**الدّا محند**" المدعو **رمضان** قد قبض عليه، وأن هذا الأخير إذ تكلم فيتم القبض على الطبيب قبل طلوع النّهار محاولاً بذلك تحذيرهم، ورغم أنّ "**الدّا محند**" ذاته هو من الحركى الذين يتعاملون مع فرنسا، إنّ هذه الصوّرة تحيلنا إلى حقيقة أنّه ليس كل الحركى ممّن تعاملوا مع فرنسا قد خانوا من أجل الخيانة وفقط، بل إن فيهم من كان يساعد المجاهدين، بل وفي عائلته مجاهدون (**الدّا محند** وابنه **رمضان**)، **وبلعيد** الذي دل أخاه على مكان يختبئ فيه من الفرنسيين، وهو الذي ساعد المجاهدين لما أطلعهم على خطة الفرنسيين في الهجوم، إنّ المخرج من خلال هذه الصورة أراد أن يفتح ملفاً هاماً من الملفات التي شكلت لوقت طويل المسألة الأكثر تعقيداً في تاريخ الثورة الجزائرية، وهي مسألة "الحركى" الذين عوملوا رفقة عائلاتهم معاملة قاسية من قبل الجزائريين، بسبب خيانتهم.

فوتوغرام رقم (39) بلعيد ينقل أسرار الخطة الفرنسية إلى المجاهدين في الجبل

في هذا المقطع أيضاً، نلاحظ أن المخرج ركّز عدة مرّات على المرأة الجزائرية من خلال اللقطات المتوسطة والصدرية ، خاصة لشخصيات كل من **فروجة** أخت **علي، بلعيد والبشير لزرق، والدة** الأخوة الأربعة وكذا **الطاوس** زوجة **الطيّب الحركي،** وعدد من **النسوة** اللواتي تجمّعن في ساحة القرية رفقة الرجال لمشاهدة مصير الأسرى، ونلاحظ أن نظرات هؤلاء النسوة لم تكن تختلف عن نظرات الرّجال التّي لم يؤثر فيها الأسلوب التهديدي للنقيب الفرنسي، إذ لم تتوانى "**فروجة**" في (ل29) من الاندفاع نحو أخيها "**علي**" الأسير، ولم تكن خائفة من سلاح الجنود ولا من كثرتهم وانتشارهم في المكان، ما يدل على شخصية قوية، ويحيل إلى دور المرأة ومساندتها للرجل أثناء الثورة التحريرية، وقد صورتها الكاميرا في اللقطة (45) وهي ترد على النقيب الذي سألها عن هذا الرجل "علي" فردت بكل فخر وبنبرة الاعتزاز "إنّه أخي"، لقد كان فخراً لكل عائلة جزائرية إبان الثورة التحريرية أن تنجب ولداً مجاهداً، أو أباً أو أي فرد من أفراد العائلة، فقد كان الدفاع عن الوطن وقتها من أهم القيم التي يدافع عنها الجزائري بقوة.

أمّا والدة **فروجة،** فقد قدمت بصورة نمطية تتطابق مع كل الصور التي تقدم عن المرأة في سينما الثورة خاصة، إذ إذ يتم تصويرها ظلّا للرجل، غالباً دون أدوارة فاعلة، سوى الأدوار التقليدية الموكلة لها كربة بيت، أم أو زوجة، وهي هنا في هذا المقطع تبكي ولدها بحرقة، دون أن تتمكن من تقديم يد المساعدة إليه، عكس **فروجة** التي أبدت الشجاعة أمام مشهد اغتيال أخيها، إذ تمكنت من تجاوز الجندي المسلح، والارتماء

على أخيها الشهيد، قبل أن ترفع صوتها بالزغاريد، وهو إعلان عن فرحتها بارتقاء أخوها شهيداً في سبيل الوطن، قبل أن تنطلق الزغاريد في المكان من طرف النسوة الحاضرات، فالزغاريد في العادات و التقاليد الجزائرية رغم أنها إعلان لفرح ما ، إلا أنها كثيرا ما كانت تصاحب حالات الموت لا سيما الاستشهاد في سبيل الوطن.

فوتوغرام رقم (40) فروجة مع أخيها الشهيد:

9- صور أخرى للشخصية الجزائرية في فيلم الأفيون و العصا:

- **المجاهد البطل:** يقدم لنا أيضاً المخرج أحمد راشدي صوراً إيجابية على **علي** وصديقه **بوقلب**، صوراً عن شجاعة وتضحية الاثنين والمواقف البطولية التي يبديانها حتّى وهما تحت الأسر.

فالأولّ يظهر طوال مشهد الإعدام في الساحة مبتسما لسكان القرية، و هو سلوك استفزازي المقصود منه إثارة العدو، و يوحي بأن هؤلاء المجاهدين كانوا يدركون جيّداً أنّ الموت هو قدرهم إذا ما كانوا في المعارك أو تحت قبضة العدو، وقد كانوا يعملون جاهدين على أن لا يرضخوا للآخر مهما كانت الظروف ،وهو ما تظهره اللقطة (ل76) التّي يطلب فيها "**بوقلب**"، الأسير الثاني من **علي** عدم الانحناء لالتقاط علبة السجائر التي رماها النقيب الفرنسي أرضاً بغية إذلاله، إذ قال له الجملة الشهيرة التي لخصت تاريخ النضال الجزائري و بطولات المجاهدين: "**علي ماترفدش... موت واقف**".إن هذه العبارة تحمل مدلولاً رمزياً عميقاً بأن

الجزائري المدافع عن بلده، المجاهد لا يموت إلاّ واقفاً، بمعنى أنه لا يندّل، ولا يرضخ لأحد، خاصة للمستعمر، وفعلاً رغم أن علي يتقدم نحو سارية العلم بخطوات متثاقلة إلاّ أنّ المشهد و هو من أشهر المشاهد في السينما الجزائرية أظهر واحدة من أهم سمات الذات و هي سمة **الأنفة** و **عزة النفس**، و التي يطلق عليها في ثقافة المجتمع " **النيف**"، و هو يرمز إلى شرف الفرد و العائلة و القبيلة التي تنتمي إليها الشخصية[1]، و قد عبر عنه المخرج في مكان آخر عندما رفض طفل صغير تناول قطعة خبز رماها الطيب الحركي أرضا ثم أمره بأكلها، من باب الإذلال و الإهانة.

أما **بوقلب** فقد أبدى بطولات شتى، فهو لم يظهر بمظهر الثبات و القوة أثناء الأسر فقط، لكنه فضل الاستشهاد مع قتل النقيب الفرنسي على الفرار و الهرب من العدو و قد أتيحت له الفرصة لذلك (أنظر الفوتوغرام رقم (43)، و كان النقيب قد أشار إلى أن هذا الرجل قد قتل 71 من الجنود الفرنسيين في الليلة التي سبقت إعدام **علي**، واصفا إياه صراحة بالبطل، كما أن تسميته ب: " **بوقلب** " كناية واضحة و مباشرة على الشجاعة التي يتصف بها هذا الشخص.

فوتوغرام رقم (41) علي وبوقلب في قبضة المستعمر.

[1]- محمد بن عبد الله، **سيكوباتولوجيا الشخصية المغاربية**، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 2010، ص –ص 58، 59.

فوتوغرام رقم (42) نظرات بوقلب التي تعبر عن قوته

فوتوغرام رقم (43) بوقلب يفضل الاستشهاد و تفجير النقيب و مخزن الأسلحة

- كما قدم لنا المخرج صورا عن **المجتمع المحافظ** في أعالي جبال تيزي وزو و بالضبط في قرية **تالة**، أين يحافظ السكان على عاداتهم و تقاليدهم، وعلى موروثاتهم الثقافية التي تعتبر محددا هاما من محددات هويتهم، و بدا مهتما بتوصيف هذه الموروثات الثقافية، من خلال تركيز الكاميرا على اللباس التقليدي للسكان ، فالزي التقليدي جزء مهم من التراث الجزائري، وهو يدخل في تكوين شخصية الفرد و الإحالة لخصائصها، و يحاول المخرج هنا أن يعبر بدقة عن لباس الجزائري خاصة في تلك الفترة ، وفي مقدمته العمائم والبرانيس بالنسبة للرجل، و الجبة بالنسبة للمرأة، أنظر الفوتوغرامات الموالية:

فوتوغرام رقم (44) اللباس التقليدي النسوي (الزي القبائلي) في قرية تالة

فوتوغرام رقم (45) اللباس التقليدي للرجل (الزي القبائلي) في قرية تالة

ومن العادات و التقاليد التي أشار إليها المخرج لوصف المجتمع و الشخصية الجزائرية، نلاحظ تركيزه على الجماعة أو ما يعرف في النظام القبلي الأمازيغي **بتاجماعت**، حيث يبادر كبار القوم إثر مصادفتهم لمشاكل معينة إلى الاجتماع في الزاوية أو في المسجد لتدارس الأوضاع و البحث عن الحلول الناجعة لهاته المشاكل، و تتكون الجماعة أو **تاجماعت** من كبار السن الذين ينتخبهم السكان عادة لينوبوا عنهم في اتخاذ القرارات المصيرية، و يبدأ اجتماعهم عادة بتلاوة الفاتحة، ثم تدارس المشكلات المطروحة، دون أن تخل الحلول و القرارات بالعادات و التقاليد و الأعراف، أو تشذ عن تعاليم الدين الإسلامي، وقد صور المخرج هذا النظام القبلي من خلال اجتماع كبار القرية في المسجد مع الإمام لمناقشة الأوضاع الصعبة التي آلت إليها القرية، كما ركزت الكاميرا على **المنادي**، و هو شخص يقوم بإبلاغ السكان بالقرارات المهمة أو الاجتماعات التي سيتم إجراؤها، إذ يتنقل في أزقة وشوارع المنطقة مناديا بأعلى صوته، حتى يسمعه كل من في المكان.(أنظر الفوتوغرامات (46، 47)

فوتوغرام رقم (46) المنادي يدعو لاجتماع سكان القرية

فوتوغرام رقم (47) تاجماعت في مسجد القرية تتفتح بتلاوة سورة الفاتحة

- بالإضافة إلى الصور السابقة المسوقة عن شخصية الآخر، وظف المخرج شخصية الجندي الذي يساعد **علي** على الفرار بعد أن يكتشف الأساليب الهمجية التي تتبعها قيادته في التعامل مع المجاهدين (إعدام زوج **فروجة** برميه من الهيليكوبتر)، فالجندي هنا بدا مقتنعا بلا شرعية الاحتلال الفرنسي للجزائر، هذا التوظيف يحيلنا إلى حقيقة تاريخية هامة، و هي أن الفرنسيين أنفسهم كان من بينهم من يناصر القضية الجزائرية، ويؤمن بعدالة المطالبة بالاستقلال، و الثورة ضد هذا المستعمر، و نفس الجندي سوق له المخرج صورة الإنسان الذي يحترم الطرف الآخر، إذ لم يتوان لحظة واحدة عن رمي علبة الطعام(اللحم) بعد أن رفض علي مشاركته إياها، فرفض علي لتناول ما فيها نابع من تمسكه الشديد بدينه الذي يحرم استهلاك لحوم الخنازير(كان يعتقد أن ما في العلبة لحم خنزير)، في حين أن تخلص الجندي منها رغم أن ما فيها لحم بقر يدل على أخلاق هذا الرجل و على احترامه لمعتقدات الآخر، و على مقاسمته إياه الشدائد، فإن كان على لن يأكل فإنه لن يأكل ما فيها هو أيضا، ما دام الاثنان مرتبطان بمصير واحد في رحلة بحثهما عن الخلاص في أعالي الجبل.

النتائج الجزئية للدراسة: صورة الذّات والآخر في فيلم الأفيون والعصا.

أولا : صورة الذات

1- **تمظهرات الذات داخل فيلم " الأفيون و العصا:** قدّم الفيلم عدداً من النماذج للشخصيات الجزائرية التي ظهرت داخل سياق الفيلم على النحّو التّالي:

- **الطبيب المثقف/ المتعلّم/ المتحضر:** وتتجسّد أساساً في شخصية الطبيب "البشير لزرق"، الذي يجسّد مثالاً مباشراً للنخبة المثقفة الجزائرية إبان الثورة التحريرية، والتي لم تتخل على واجب الدفاع عن الوطن، والكفاح ضدّ المستعمر، ومن خلال هذه الشخصية تتجسد حقيقة أنّ الثورة لم يقدها فقط مجموعة من عامّة الشعب، بل كان وراءهم مثقفون وسياسيّون آمنوا بأن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلاّ بالقوة، فشكّلوا قوة الدفع لإخوانهم، لأن المثقف كما تمّ تصويره في الفيلم يتمتع بمكانة اجتماعية مرموقة داخل مجتمعه ويحظى باحترام وتقدير الصّغير والكبير، بل وحتّى احترام الآخر، وخوفه من الخطر الذي قد يشكله داخل المجتمع.

- **المجاهد/ البطل الشعبي:** وتتمثل بالدّرجة الأولى في شخصية البطل "**علي**" ثم شخصيات كل المجاهدين معه في جبال قرية "**تالة**" منهم صهره عمّار وصديقه "**بوقلب**"، فقد ركّز المخرج في اللقطات الأخيرة من الفيلم على سبيل المثال على وصف بطولات **علي وبوقلب** حتّى وهما تحت الأسر، من خلال مشهد "**علي موت واقف**" الذي يعطي انطباع بقوة الشخصيّة، وشجاعتها، وصمودها حتّى في لحظات الموت بين يدي العدو، وعلي هو إسقاط على كل الشخصيات المجاهدين والشهداء الذين أدركوا منذ بداية التحاقهم بجبهة وجيش التحرير الوطني، أنّ نهاية كلّ واحد فيهم هي العيش في بلد مستقلة أو الاستشهاد، لذلك نجد أنّ المخرج قد حرص كلّ الحرص على تصوير "علي" و "بوقلب" وهما يستقبلان الموت بثبات ترجمته ابتسامة علي في وجه أعدائه، وكأن المخرج يقول لنا على لسانه أنّ الجزائري شجاع وبطل لا يخاف الموت إن كان على حق، ويواجه بكل تحدّ وقوة.

- **المرأة/ الأخت/ الزوجة/ الأم/ ربة المنزل:** لم يخرج أحمد راشدي عن النمطية المعهودة في تصوير المرأة الجزائرية، سواء في الأفلام الثورية أو في غيرها من الأفلام الأخرى، فلم يكن دورها في هذا الفيلم سوى دوراً "ثانوياً" "ظلاً للرجل" إذ تم تقديمها على أنها راعية شؤون البيت، مربية الأطفال، المرأة التي تبكي أخوها، وزوجها أو ابنها الذين فقدوا في الحرب، ولم يتم طرح النماذج الأخرى من النساء اللواتي كنّ يلتحقن بالجبال ويمددن يد المعونة للرجل في حربه ضدّ المستعمر، فالمرأة خلال الثورة لعبت أدواراً لا تقل أهمية عن الأدوار

التي أداها الرجل، وكانت تكافح ضد المستعمر بأساليبها الخاصة والتي تتلاءم مع تركيبتها الجسدية (تمريض، إطعام، إسعاف، نقل المعلومات ...) بل إنها كانت مجاهدة بالسّلاح مثلها مثل الرّجل في كثير من الأحيان غير أنّ المخرج في هذا الفيلم اكتفى بتصويرها "ربة بيت" : تتعرض لشتى أنواع الظلم والاستبداد والتعذيب من قبل المستعمر وحتى من قبل الحركي "الطيب" وتقاوم بعفويتها ما تتعرض له.

- **الحركي/ الخائن:** يعتبر الحركي أو الخائن شخصية محورية في أحداث فيلم "**الأفيون والعصا**"، والدّليل على ذلك أنّ المخرج خصّص حيزا زمنيا هاما لوصف هذه الفئة من الناس داخل المجتمع الجزائري إبان ثورة التحرير وكان المخرج مختلفاً في تصويره لكل شخصية من هذه الشخصيّات :

* **شخصية بلعيد:** إنّ بلعيد الأخ الأكبر للطبيب وعلي، قدّم في الفيلم على أنّه شخصية تجسّد الحركي الخائن لبلده، ودوافعه كانت مادية، اقتصادية بحتة، فهو الذي عاش في فرنسا، وعرف نعيمها، لكنّه عندما عاد إلى أرض الوطن وجد نفسه محاطاً بالظروف الاجتماعية الصعبة، وأوضاع الفقر التي لم يعد قادراً على تحملها، ولذا فإن اختياره لفعل "الخيانة" ثم تبريره دراماياً بعوامل الفقر والعوز، لكنّ إتباع أسلوب الشخصية المتطورة "النّامية" داخل أحداث الفيلم، جعلنا نتعرف على الجانب الآخر من هذا الرّجل، الذي كان ذو حس وطني عميق، إذ نقل تحركات العدو لأخيه وللذّا محند، ثم مساهمته في إفشال خطة العدو لما نقلها حرفياً إلى المجاهدين في الجبل حتّى يتخذوا احتياطاتهم، ويباغتوا النقيب ومجموعته، ثم انتقامه في الأخير لاغتيال أخيه "**علي**" في ساحة **لاصاص**، من خلال إطلاق النّار على الجنود والعسكريين داخل الساحة بعد استشهاد **علي**.

* **شخصية "الطيّب":** لقد جمع المخرج في شخصيّة "الطيّب" كلّ ما يمكن وصف شخصية الخائن به، وأراد من خلال تقديم هذا النموذج أن يركز على الجانب الآخر من سياسة العصا التي مارستها فرنسا في الجزائر، وهي ضرب السكان بعضهم بعضاً، فقد كان الحركى طوال فترة الثورة اليد التي تضرب بها فرنسا السّكان، وهو ما يجسّده الطيّب، الذي تم تصويره على أنه شخص قاسٍ، بلا مبادئ، خائن، أناني، لا يحترم الكبير ولا الصغير، ولا المرأة، شخصية بعقد نفسية سببها الأساسي رفض فروجة للزواج منه، وتفضيلها الاقتران بعمّار، وكذا فقره وعدم امتلاكه لأشجار الزيتون، التي تمثل الأرض والعرض والشرف في القرية، وبسبب هذه الدوافع جاءت صورت "الطيّب" سلبية في الفيلم، فهو الذي مارس على أهل قريته كل أنواع التعذيب، ورغم أنه في مشهد استشهاد علي بدا مرتبكاً وهو يشاهده شهيداً، وتصاعد صوته بالتكبير وهو يتجه نحو سكان القرية، إلاّ أنّ ذلك لم يغير الانطباع العام عن شخصيته داخل الفيلم.

2- محددات الشخصية الجزائرية في فيلم " الأفيون و العصا":

ركز المخرج في الفيلم على عدد من محددات الشخصية الجزائرية والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالهوية منها حضور الدين في عدد من الرموز منها على سبيل المثال توظيف المسجد، و قراءة صورة الفاتحة قبل الاجتماع، و صرخات السكان بالتكبير لحظة استشهاد علي إضافة إلى حضور الإمام و بيان مكانته في المجتمع، كما ركز على الأرض من خلال بعد المكان، و توظيف مختلف أنواع اللقطات لوصفه، إضافة إلى توظيف التراث المادي و المعنوي مجسدا في العادات و التقاليد(غزل الصوف، الوشم) و الأزياء التي تحيل مباشرة إلى المجتمع الأمازيغي في **تالة**، فضلا عن بعض الممارسات التقليدية المرتبطة بالمجتمع القبلي فيها ، كالمنادي ونظام الجماعة التي تنوب عن السلطة في اتخاذ القرارات في كثير من الأحيان، أما فيما يخص اللغة فنلاحظ توظيف المخرج للغة العربية (اللهجة الجزائرية المعربة، واللغة الفرنسية (لغة الآخر))، لكن الأمازيغية التي هي في الأصل لغة سكان قرية "تالة" الواقعة في أعالي جبال تيزي وزو، كانت مغيبة تماماً، وهو ما أثر بدرجة أقل على واقعية المضمون في الفيلم.

3- سمات الشخصية الجزائرية في فيلم " الأفيون و العصا": ركّز المخرج على عدد من السمات التي تحلت بها الشخصية الجزائرية في هذا الفيلم ويمكن أن نورد أهمّها على الشكل التّالي:

- **سمة الحياء و الحشمة:** حيث ركّز حيث ركّز المخرج على هذه القيمة من خلال الحوار الدرامي أساساً، وربطه في أكثر من مرّة بالأرض (الوطن)، وخيانة البلد كذلك، ففي المرة الأولى خاطب الطبيب "البشير لزرق" أخاه بلعيد الحركي الفرنسي عندما التقى به أمام مكتب النقيب الفرنسي وعلم بمساعدته للفرنسيين ضدّ أبناء قريته، قال له:" ألا تستحي، وقد شكلت قيمة الحياء هنا نقيضاً لخيانة الوطن، فمن يحب وطنه وينتمي إليه يستحيل أن تغيب عنه قيمة الحياء، وأنّ كلّ من يخون هذا الوطن، فهو بلا حياء، وبلا حشمة، أما في المرة الثانية فقد ربط المخرج بين حرق أشجار الزيتون وبين غياب قيمة الحياء، حيث وظّف المخرج الإسقاطات النفسيّة التي مارسها الطيّب عن نفسه، لينفي هذه القيمة عن سكان القرية، فحرق أشجار الزيتون، سيجعل القرويين بدون مصدر رزق، وهو ما سيضطرهم في الأخير للبحث عن لقمة الخبز ليسدّوا بها جوعهم، ونظراً لأن الزيتون والأرض هما مصدر الرزق الوحيد، فإن هؤلاء السّكان سيضطرّون للتنازل عن حيائهم والتعامل مع الفرنسيين من أجل سدّ جوعهم، وهي نفس الظروف التي عاشها الطيب واضطرته إلى بيع بلده وخيانة إخوانه لصالح الآخر الفرنسي.

- **سمة التحضّر:** وقد ربطت هذه القيمة في الفيلم ربطاً مباشراً واستثنائياً بشخصية الطبيب، وهو ربط غير مباشر كذلك بعاملي: الآخر، وفضاء المدينة، حيث يقدم البشير دون غيره من الشخصيات الأخرى (بلعيد بدرجة أقل) على أنّه الإنسان المتحضّر الذّي اكتسب صفات وعادات وبعض سلوكيات الآخر الفرنسي، وكذا لغته، وذلك لأنّه درس الطب في فرنسا، قبل أن ينتقل للعيش في الجزائر العاصمة، التّي اكتسب منها سلوكيات سكانها، وطريقتهم في العيش، وأغلبهم في ذلك الوقت من المعمّرين الأوروبيين، وقلة من المثقفين الجزائريين، وإضفاء قيمة التحضر على هذه الشخصية بتلك الطريقة الايجابية، معناه غير المباشر هو إضفاء الصورة الايجابية على الآخر الفرنسي سواء هناك في فرنسا، أو داخل المدينة، فالطبيب جسّد نموذجاً طيباً للشخصية المتحضرة التي تعرف كيف تتحدث، وتتصرف، وتتعامل مع الآخر، وتحظى بمكانة اجتماعية مرموقة داخل المجتمع القروي نظراً لهذا التحضر بالدرجة الأولى وكذا لتلقيها التعليم في جامعات فرنسية.

- **سمة التضحية:** تعتبر قيمة التضحية من أكثر القيم حضوراً في فيلم الأفيون والعصا، وجاء التعبير عنها سواء كسلوك فردي يميّز الذّات الجزائرية أو سلوك جماعي يتميز به المجتمع القروي ككل في قرية "تالة" النموذج المصغر للجزائر كوطن، ويمكن الوقوف على هذه القيمة من خلال عدد من أحداث الفيلم ومشاهده ومنها:

* التضحية التي أبداها الطبيب "البشير لزرق" حين تخلّى عن كل ما يملك في المدينة، خاصة مركزه الاجتماعي المرموق، ومهنته في الطب، وغيرها من المكاسب الأخرى، ليلتحق بالمجاهدين، ويؤدي واجبه مع إخوانه؛
* تضحية أهل "تالة" بأشجار الزيتون وصبرهم على خسرانها وفقدانها في مقابل التستر عن تحرّكات المجاهدين ومخابئهم؛
* تضحية "بلعيد" بالمكانة التي يحتلها كحركي أمين على مخازن الدقيق وعمله كجاسوس لصالح المجاهدين، ينقل إليهم تحركات العدو وخططه...؛

- **سمة الأنفة و عزة النفس:** تعتبر الأنفة و عزة النفس من أهم السمات التي عبّر عنها الفيلم، ويمكن استنتاجها كذلك من خلال عدد من السلوكيات واللقطات:

* امتناع الطفل الصغير عن تناول قطعة الخبز التي رماها "الطبيب" أرضاً وأمر الصبي بالتقاطها وأكلها، لكنّ هذا الأخير رغم التقاطه لها إلاّ أنّه لم يستجيب لرغبة الحركي في إذلاله، رغم معاناة الجوع والحرمان، إلاّ أن أنفته و عزة نفسه منعتاه من الانصياع.

* العبارة التي قالها "بوقلب" لصديقه "علي" عندما أمره النقيب الفرنسي بالتقاط علبة السجائر التي رماها أرضاً، إذ خاطبه قائلا: "ماترفدش علي موت واقف" فأنفة وكبرياء الجزائري تمنعه من الانقياد والانصياع للآخر حتى وهو تحت تهديد بالقتل أو الموت.

4- <u>الانطباع العام عن الشخصية الجزائرية في الفيلم:</u> قدّم المخرج الشخصية (الذّات) الجزائرية بصورة إيجابية عموماً على الرّغم من بعض الصّور السلبية التّي جاءت لتوصيف شخصية الحركي، خاصّة "الطيب"، ويعود ذلك لأن المخرج في الأساس كان يسعى للحديث عن الحركى في هذا الفيلم "كآخر ضمن الذات" إذ نشاهد هذه الشخصية طوال أحداث الفيلم وهي في تضاد مع المنظومة السلوكية والقيمية للمجتمع القروي في "**تالة**"، ما يخلق من الانطباع لدى المتلقي بأنها شخصية لا تمثل المجتمع الجزائري، ولا تمت بصلة لأخلاقيات وعادات الناس فيه، وبهذا يتم إقصاؤها "تلقائيا" لدى المتفرج من الانتماء للذّات، التي ظهرت بشكل ايجابي يعبّر إلى حدّ كبير عن الشخصية الجزائرية، خاصة تلك الشخصية التي عاشرت حرب التّحرير، وعاشت صراع الثورة ضدّ الآخر المستعمر.

<u>ثانيا : صورة الآخر</u>

جاءت صورة الآخر في فيلم "الأفيون والعصا" سلبية على العموم رغم محاولة المخرج الإشارة إلى هؤلاء الفرنسيين الذين ساندوا الثورة التحريرية ووقفوا إلى جانبها، من خلال شخصية الجندي الذي ساعد "علي" وأطلق سراحه بعد قتل صهره "عمار" رمياً من أعلى طائرة عسكرية

1- <u>تمظهرات الآخر في فيلم</u> قدّم المخرج الآخر من خلال مظهراته في الفيلم على النّحو التالي:

- **القائد العسكري الذكي/ المخطّط/ المراوغ:** قدّم أحمد راشدي في هذا الفيلم صورة تتراوح بين السلبيّة والايجابية لشخّصية النقيب العسكري الذي يجسّد نموذجاً للقيادة العسكرية الفرنسية، فنجده في بداية الأمر ركّز على الأسلوب الاستراتيجي الذي يستخدمه هذا القائد في تحقيق أهدافه، وغاياته، والتّي بدأها بأسلوب المراوغة المستعمل مع الطبيب "البشير لزرق" من أجل فهم طريقة تفكيره، وأهدافه من العودة إلى قرية "تالة" وترك العيش في المدينة، ثمّ ممارسته للإغراء ومحاولة رشوة هذا الأخير من خلال استغلال فقر وجوع عائلته وقلة المؤونة لديها، ليطلب منه اللّجوء إلى بلعيد أو إليه شخصياً من أجل الحصول على أكياس الدقيق.

ثم استمّر المخرج في تقديم النقيب على أنه الآخر العدو. إذ نجده طوال أحداث الفيلم يقف في مواجهة الجماعة (سكان قرية تالة)، من خلال خططه، وأساليبه المختلفة التي تجسد ببراعة سياسات الأفيون والعصا التّي انتهجتها القيادة العسكرية الفرنسية في إخضاع السكان القرى والمداشر خاصّة، وقد حرصت الكاميرا على تقديمه في صورة العسكري الذكي الذي يخطط قبل خوض المعركة بعناية، ولا ينفّذ هجومات غير محسوبة العواقب، وحتّى في المرة التّي تغلبت فيها مجموعة المجاهدين من قرية "تالة" على الجنود الفرنسيين بقيادة النقيب، فإن ذلك لم يكن مردّه إلى ضعف وسوء التخطيط، بل إلى الخيانة التي تعرّض لها من طرف بلعيد الذّي أمّد المجاهدين بكل تفاصيل الهجوم لاتخاذ احتياطاتهم.

– **الجندي الرّافض لأشكال العنف/ العسكري المتضامن مع الجزائريين:** على النقيض من الصورة السابقة التي قدم من خلالها المخرج شخصيّة النقيب الفرنسي الذي يجسّد القيادة العسكرية الفرنسية في شكل سلبي، نلاحظ أنّه في المقابل ركّز على الجانب الإنساني لدى الجندي الذّي كلّف بحراسة المجاهدين "علي" وصهره "عمّار" في الجبل، فهذا الجندي بدا في الأوّل مقتنعاً بالعمل الذي يؤدّيه رفقة بقية الجنود لخدمة فرنسا، لكنّ مشاهدته لعملية الإعدام المباشر التّي تعرض لها عمّار بعد رميه من علو مرتفع بواسطة الهيليكوبتر من طرف النقيب الفرنسي غيّر من نظرته، إذ كان يعتقد أنهم سيأخذون عمّار للعلاج، لكن مشهد الإعدام جعله يقتنع بأن مفاهيمه عن هذه الحرب خاطئة، وهو ما عجّل في تغيّر نظرته إذ نجده يساعد "علي" على الهرب، ثم يلحق به فيما بعد، ليتخلّى عن الحرب التي وجد نفسه في أرض ليست أرضه، وينتهي به الأمر في الأخير في الحدود لمغادرة الجزائر، والتخلي عن هذه الحرب.

2– <u>محددات شخصيّة الآخر في فيلم "الأفيون والعصا":</u> لم يقف المخرج كثيراً عند المحددات التي يمكن أن تكون شخصية الآخر و يمكن ذكرها على النحو التالي:

– **الدين:** ونلمسه من خلال كلام وحديث بعض الشخصيات في الفيلم على غرار حديث بلعيد مع أخيه الطبيب وقوله: "هل أستحي لأنني أتعامل مع النصارى؟ !"، فلفظ النصارى هنا لفظ ديني يحيل مباشرة إلى شخصية الآخر الفرنسي الذي يختلف عن المسلم الجزائري.

– **الأرض:** لم ترد الأرض كمحدّد لشخصية الآخر صراحة، لأن توصيفه كان يتم بناءاً على تواجده في أرض غير أرضه، لكن المخرج حرص على توظيف فضاء "المدينة". كأهم مكوّن لشخصية الآخر، حيث نجد أن كلّ الشخصيات التي لها علاقة بالمدينة جاء ارتباطها بها نظراً لتحضّر ومدنية الآخر فيها، فسفر الطبيب إلى فرنسا، جسّد لنا فضاء المدينة كمحدد لشخصية الآخر حيث العلم والتحضر اللذان ينعكسان على

شخصية الطبيب. وبقاؤه في المدينة لفترة من الزمن أكسبه عادات الأوربيين من المعمّرين الذين يعيشون فيها، ثم إن دفاع النقيب عن المدنية هو دفاع عن واحد من محددات شخصيته كآخر ينتمي إلى هذا الفضاء الذي يختلف عن فضاء القرية (الريف) وهو فضاء الجزائريين، حسب هذا الآخر، حيث قساوة الحياة، وصعوبة التعامل مع الأشخاص .

3-<u>سمات شخصيّة الآخر:</u> و تتمثل في ما يلي:

- **العنف و العدوانية** رغم تركيز المخرج وحرصه على تصوير النقيب الفرنسي في صورة القائد الذكي، المراوغ، والذّي يخطط قبل خوض المعارك، إلاّ أنه قدمه من جانب آخر في صورة جدّ سلبيّة، تتعلق أساساً بشخصيته العنيفة، وممارساته الوحشية ضدّ الجزائريين من سكان قرية "تالة"، وقد أسقط أحمد راشدي على هذه الشخصية كل معاني العنف التّي يمكن أن تتجسّد في المحتل الذّي يعتدي على ممتلكات الآخرين من خلال عدة أفعال: حرق أشجار الزيتون، تعذيب النساء، تعذيب رجال القرية، الإعدام دون محاكمة وعلنا (علي) ، القتل عن طريق الرمي من الهيليكوبتر(عمار).

- **الذكاء والفطنة:** مجسّدة في حنكة النقيب الفرنسي، وأساليبه في المراوغة.

- **احترام الآخر والتعايش معه:** كما نلاحظ أن المخرج في إطار وصفه لشخصية الجندي الذي ساعد "**علي**" على الهرب والنجاة بنفسه حرص في واحدة من اللقطات على إعطاء صورة إيجابية أخرى لهذا الجندي وهي احترامه للآخر(الجزائري) وحرية معتقده، حيث رمى علبة اللّحم التي كان سيتناولها، وهي كلّ ما بقي معه، وذلك لأن علي رفض تناولها خوفاً من أن يكون لحمها من لحم الخنزير، ولأنّ الجندي يعرف بأن استهلاكها محرّم لدى الجزائريين كمسلمين، ورغم أنها لحم بقر وليست لحم خنزير، إلاّ أنّه رماها احتراماً لعلي و لمعتقداته الدينية.

4- <u>الانطباع النهائي عن الآخر في الفيلم:</u> رغم بعض الصّور الايجابية التي رسمها الفيلم عن الآخر الفرنسي، لاسيما عن المدينة كفضاء للعلم والتحضر وهي فضاء مرتبط بالآخر في هذا الفيلم، إضافة إلى صورة الجندي وسلوكاته الإنسانية، وتعامله باحترام مع معتقدات "علي" النابعة من الدّين الاسلامي، إلا أنّ الانطباع العام عن الآخر غلبت عليه الصورة السلبيّة بسبب الصور الوحشية التي ظهر بها النقيب و الجنود الفرنسيون في تعاملهم مع سكان قرية "تالة" التي ترمز في الأخير إلى أرض الجزائر كوطن.

<u>ثالثا: أسلوب المخرج و أثره على صناعة صورة الشخصية الجزائرية و شخصية الآخر</u>

من خلال العناصر الدالة و التعبيرية في فيلم " الأفيون و العصا"، نلاحظ أن المخرج أحمد راشدي لم يكن مهتما كثيرا بجماليات الصورة السينمائية و التكوين الفني فيها ، بقدر اهتمامه بإيصال أفكاره وتجسيدها دراميا من خلال الحوار الذي طغى على الفيلم و ساهم أكثر من الصورة في رسم ملامح الشخصيات، و هذا الأسلوب الإخراجي مبرر برغبة المخرج في التعبير عن انتماءاته و أفكاره و الإيديولوجيا التي يتبناها و هي الإيديولوجيا التي تبنتها الدولة في حد ذاتها بعد الاستقلال من خلال تمجيد الذات، ومحاربة الآخر.

لقد بدت الصورة في الفيلم غير واضحة في كثير من الأحيان، رافقها اهتزاز الكاميرا أثناء التصوير، والاختيار غير الموفق للألوان خاصة اللون الأحمر المستخدم في كتابة العنوان و بيانات الفيلم، و هذا الاختيار مرده إلى نوع الكاميرات التي تم الاعتماد عليها في التصوير حيث نسجل في هذا المقام اختلافا شاسعا بين نوعية الصورة في فيلم معركة الجزائر و فيلم الأفيون و العصا، رغما أنهما متزامنان تقريبا، لكن قلة الإمكانيات لدى راشدي الذي نفسره بضعف الإمكانيات المادية بعد مصادرة فرنسا لكل المعدات المستخدمة في الإنتاج قبل رحيلها، تسبب في ضعف نوعية الأفلام في السنوات الأولى للاستقلال.

إن أحمد راشدي لم يؤثر بأسلوبه الإخراجي على صورة كل من الذات و الآخر في الفيلم بقدر تأثيره عليهما من خلال الفكرة و التوجهات و الإيديولوجيا، خصوصا إذا ما سجلنا بأن الفيلم ينتمي إلى ما يعرف **بسينما الدعاية**، و هي السينما التي تعمل التصوير العقلي الإيجابي للذات في مقابل الآخر العدو، و هذا الأسلوب تبنته الدولة الجزائرية في اعتمادها على الفن السابع في السنوات الأولى التي تلت الاستقلال، من أجل التسويق الإيجابي للذات و رسم الصور السلبية و البشعة للمستعمر الفرنسي، و تتفق هذه النتيجة مع ما جاء في دراسة الباحث مولاي بن نكاع حول ملامح الهوية في السينما الجزائرية، إذ تشير إحدى النتائج في دراسته إلى الأفلام الجزائرية التي عاصرت فترة الاستقلال قد قاربت موضوع الهوية من ناحية إيديولوجية، تماشيا مع سياسة الدولة في بناء الشخصية الوطنية حسب ما تمليه عليها توجهاتها.

الفصل السادس:

صورة الذات و الآخر في فيلم " بلديون"

تمهيد:

يتجه هذا الفصل إلى الكشف عن ملامح صورة الذات و الآخر المختلف عنها من خلال التحليل النصي لعدد من المشاهد التي تم اختيارها بطريقة عمدية خدمة أغراض البحث من فيلم " بلديون"، وهو الفيلم الثالث في العينة ، و عليه فإن مسار التحليل في هذا الفصل مقسم إلى مبحثين رئيسيين و هما

المبحث الأول: و يختص بإجراءات تحليل الفيلم، وذلك من خلال:

- بيانات أولية حول الفيلم
- التقطيع التقني للمقاطع المختارة

المبحث الثاني: و تستعرض الباحثة من خلاله التحليل التعييني للمقاطع المختارة، بالإضافة إلى التحليل التضميني

ثم النتائج الجزئية للدراسة والخاصة بتحليل فيلم **بلديون**

ملاحظة هامة: رغم أن فيلم بلديون هو فيلم ملون، إلا أن طريقة التصوير و اعتماد المخرج على الإضاءة المعتمة، – و هي الإضاءة التي تتلاءم مع أفلام الحروب–، قد حال دون اعتماد الباحثة على الفوتوغرامات الملونة، إذ لم تكن هذه الأخيرة ذات جودة عندما تتم طباعتها بالألوان، لذلك فضلت الباحثة الاعتماد على الفوتوغرامات هنا باللونين الأبيض و الأسود.

- المبحث الأول : إجراءات تحليل الفيلم

أولا: بيانات أساسية حول الفيلم:

1- بطاقة تقنية عن الفيلم:

عنوان الفيلم: بلديون "*indigènes* ".

نوع الفيلم: 35 ملم/ملوّن.

مدّة الفيلم: 2 سا و 8 د.

المخرج: رشيد بوشارب.

بلد الإنتاج: الجزائر / المغرب / فرنسا / بلجيكا.

السّيناريو والحوار: ***Olivier Lorelle.***

التّصوير: ***Patrick Blossier.***

المونتاج: ***Yannick Kergoat.***

الموسيقى: ***Armand Amman, Khaled.***

شركة الإنتاج: ***Tassalit Productions*** / توزيع: ***Mass films.***

سنة الإنتاج: 2006.

اللّغة: الفرنسية والعربية.

التّمثيل:

جمال دبوز: سعيد عثماني

سامي ناصري: ياسر.

رشدي زم: مسعود سوفي.

سامي بوعجيلة: عبد القادر(***Le caporel***).

برنارد ***بلانكان*** ***Bernard Blancan***:***Sergeant Roger Martinez***

الجوائز الّتي تحصّل عليها الفيلم:

– جائزة أحسن دور رجالي في مهرجان كان سنة 2006 مناصفة بين أبطال الفيلم: سامي بوعجيلة + جمال دبّوز + سامي ناصري + رشدي زم + ***Bernard Blancan***.

– جائزة أحسن سيناريو أصلي سنة 2007.

– الفيلم رشّح لجائزة الأوسكار في جانفي 2007 خلال الدّورة 79 لمهرجان كان الدّولي كأحسن فيلم أجنبي.

2– قصة الفيلم:

في سنة 1943، يتطوّع أربعة أصدقاء جزائريون وهم: **سعيد وعبد القادر وياسر ومسعود**، رفقة ما يقارب 130.000 من سكان المستعمرات الفرنسية، خاصّة في الشّمال الإفريقي، والّذين أطلقت عليهم فرنسا تسمية ***les indigènes***، في الجيش الفرنسي من أجل تحرير فرنسا من الاحتلال النّازي خلال الحرب العالمية الثّانية، مدفوعين بالرغبة في معاونة فرنسا – الوطن الأم– كما يسمونها طيلة أحداث الفيلم، أو رغبة في تحسين أوضاعهم الاقتصادية و الاجتماعية كما يظهر من خلال أحداث الفيلم.

هؤلاء الشّباب الّذين وجدوا أنفسهم يخوضون حروباً ومعارك ضارية، دفعتهم ظروفهم المادّية القاسية إلى الالتحاق بها، رغم أنّهم غير مستعدين عسكرياً لخوضها ، وهو ما ينعكس على نهاية الفيلم، إذ لا يبقى على قيد الحياة سوى عبد القادر، وهو الوحيد بينهم الّذي يعرف القراءة والكتابة، إذ يحاول التدرج في الرتب العسكرية بفضل ما يمتلكه من مؤهلات، لكنّه رغم الميزات الّتي يتمتّع بها لم يستطع تحقيق حلمه في أن يصبح رقيبا في الجيش الفرنسي.

هؤلاء الجنود إلى جانب رفاقهم من المجندين الأفارقة، يجدون أنفسهم في الصفوف الأمامية لمواجهة القوات النازية، لكنهم بالمقابل يعانون من التمييز في المعاملة مقارنة بزملائهم الفرنسيين، رغم أنهم يثبتون في كل معركة يخوضونها بطولات نادرة، لتنتهي بهم الأحداث قتلى في بلدة صغيرة على مشارف إقليم **الألزاس**، أين كلفوا بإمداد الفرقة 37 الأمريكية بالمساعدة، و لا يبقى منهم حيا سوى **عبد القادر** الذي ترصده الكاميرا بعد ستين عاما من معركة **الألزاس**، و قد لاقى مصيرا غير الذي تمناه عندما التحق بفرنسا في البداية، وحيدا بائسا في غرفة فردية بالضواحي.

3– بطاقة فنّية عن المخرج: رشيد بوشارب[1]:

ولد المخرج الجزائري، الفرنسي رشيد بوشارب سنة 1953 في الفاتح من شهر سبتمبر في فرنسا، لأبوين جزائريّين مهاجرين من مدينة مغنية في الغرب الجزائري (تلمسان)، قضى بوشارب طفولته في منطقة

[1]– للمزيد أنظر:

- *Achour Cheurfi, **Dictionnaire du cinéma Algerien**, OP.cit.*
- *Achour Cheurfi, **L'Encyclopédie Maghrébine**, OP.cit.*

بـوبيني***Bobigny***، احترف عدّة أعمال قبل أن يتابع دراسته بالمراسلة، ثمّ التحق بمركز البحث في الصّورة والصّوت (***Ceris***) بفرنسا، وتحصّل فيه على ديبلوم في السّمعي البصري، وهو ما سمح له بولوج عالم السّينما، من خلال الوظائف المختلفة الّتي تقلّدها، وكان أوّلها في التّلفزيون من خلال الإخراج أو المساعدة في الإخراج لعدّة أفلام قصيرة نذكر منها، ***Peut être la mer*** و ***Exil Algérie***.

أخرج بوشارب أوّل فيلم روائي طويل سنة 1985 ويحمل عنوان ***Bâton Rouge***، وتروي أحداثه قضية ثلاثة أصدقاء يتوجّهون إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة لتحقيق أحلامهم، وبعد خمس سنوات قام بإخراج فيلمه الثّاني شاب "***Cheb***"، وتدور قصّته حول حادثه ترحيل شاب جزائري مهاجر إلى بلده الجزائر.

لقد غلب على أفلام بوشارب الاتّجاه نحو مواضيع تخص المهاجرين ومشكلاتهم في المجتمع الفرنسي، وهو ما وضعه على رأس قائمة سينمائيي المهجر، وتأتي في مقدّمتها مشكلات الاندماج، والبحث عن الهويّة في سنة 1994، قدّم بوشارب فيلم ***Poussières de vie***، وهو الفيلم الّذي ترشّح إلى أوسكار أحسن فيلم أجنبي سنة 1995، ويعالج قصّة طفل من أب أمريكي وأم فيتنامية يحاول بكلّ الوسائل الهروب من مخيّم إعادة التّربية الّذي وجد نفسه فيه بالقوّة.

وقد توالت أعمال المخرج السّينمائية، الّتي شكّلت في مجملها أسلوبا سّينمائيّا مميزا الّتي، أوصله إلى العالمية، بعد تخصصه في معالجة القضايا الإنسانية، إذ لم يكتف بوشارب بمعالجة قضايا بلده الأصلي الجزائر، أو بلد المهجر فرنسا، وإنّما عالج قضايا من قبيل الإرهاب في لندن وعلاقته بالأفارقة والعرب ***london River***، وقضيّة الرّق، والعبيد في فيلم ***Little Senegal*** (2001).

وإلى جانب هذه الأفلام السّينمائية، قدّم بوشارب للتّلفزيون عدداً من الأعمال نذكر منها، ***Des années Déchirées*** (1993) + ***L'honneur de ma famille*** (1997)، كما عمل ولازال في مجال الإنتاج، إذ أنتج عدداً من أفلام المخرج ***Bruno Dumont*** منها ***La vie de jésus*** + ***L'Humanité***.

وبعد النّجاح الّذي حقّقه فيلم ***indigènes***، قام بإنشاء شركة ***3B*** للإنتاج، الّتي تمكّن بواسطتها من إنتاج عدد من الأفلام منها:

Vivre du Paradis لبوعلام قرجو.

West Beirouth لزياد الدوسري.

L'Humanité لـ: برونو ***ديمون Bruno Dumont***.

كما أنشأ في وهران شركة Tassili film المختصّة في توزيع الأفلام.

التّتويجات الّتي تحصّل عليها بوشارب[1]:

- ترشّح لجائزة أحسن فيلم أجنبي، عن أفلامه الثّلاثة للسّنوات: 2001، 2007، 1996.
- وهي جائزة أمريكيّة تقدّم سنوياً لأحسن الأعمال الأجنبيّة منذ سنة 1948.
- جائزة أحسن فيلم عن فيلم ***indigènes***، وهي جائزة تمنحها أكاديمية الفنون وتقنيّات السّينما منذ سنة 1976.
- جائزة أحسن إخراج عن فيلم ***indigène*** (2007) وتقدّمها أيضاً أكاديميّة الفنون وتقنيّات السّينما بفرنسا.
- جائزة أحسن سيناريو 2012 عن فيلم ***Omar ma tuer***.

[1]– للمزيد أنظر الموقع الشّخصي للمخرج على الأنترنت: **www.rachidbouchareb.com** .

ثانيا: التقطيع التقني للمقاطع المختارة:

المقطع الأوّل: المشهد الافتتاحي

شريط الصـــــورة						شريط الصـــوت		
رقم اللقطة	المدة	مضمون اللقطة	نوعها	زاويتها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
01	07 ثا	بعبارة ألسنية: **الجزائر 1943.** يفتتح هذا المشهد من خلال لقطة عامة (منظر فوقي) تظهر من خلاله بعض البيوت المتناثرة في مساحة جبلية واسعة وممتدة.	عامة	عادية	ثابتة	**صوت خلفي للقايد:** أرواح.. لازم نحرّروا فرنسا من قبضة الألمان	موسيقى هادئة	/
02	18 ثا	في هذه اللقطة تظهر لنا الكاميرا رجلاً كهلاً بلباس قائد (القايد) وهو ينادي الناس بعد أن يتنقل بين المنازل من أجل حثهم على المشاركة إلى جانب فرنسا في قتالها ضد الألمان. ويظهر لنا المخرج أن عدداً كبيراً من الشباب قد لبوا نداء الرجل طواعية، وتبعوه إلى حيث يريد أخذهم	لقطة نصف جامعة	عادية	ترافلينغ	**القايد بصوت مرتفع مخاطبا السكان:** هّيا.. هّيا تعالوا معي.. هّيا يجب أن نغسل راية فرنسا بدمنا. أخرجوا يارجال هّيا تعالوا يجب أن نحرّر فرنسا. يجب علينا ذلك. يجب أن نخرجها من المأزق الذي وقعت فيه مع الألمان. هيا يا رجال.	/	صوت وقع خطوات الشباب وهم يتبعون الرجل.

03	04 ثا	يظهر في هذه اللقطة السعيد وقد لبس ثياباً تقليدية جزائرية و يبدوا معاقا(عيب خلقي في يده) يتقدم إلى حيث مصدر الصوت رفقة طفل صغير	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	/	/	صوت همهمات السكان
04	12 ثا	يواصل السعيد تقدّمه نحو مصدر الصّوت، ليلتحق بالقايد والشباب الذين تبعوه ، قبل أن تناديه والدته لتمنعه من الالتحاق بهم	لقطة متوسطة	عادية	تنتقل من الخلف إلى الأمام (الكاميرا على كتف المصور)	**والدة السعيد تناديه:** – السعيد...	/	همهمات السكان + خطوات على الأرض
05	03 ثا	تقترب الكاميرا من وجه والدة السعيد وقد بدت عليها الحيرة والقلق محاولة منعه من الإلتحاق بالشباب نحو معسكرات التجنيد	لقطة مقرّبة	عادية	ثابتة	**الوالدة لسعيد:** – أرجع...	/	همهمات السكان + خطوات على الأرض
06	04 ثا	يتوقف السعيد عن السيّر متردداً، ينظر تارة إلى حيث تقدم الجميع وتارة إلى والدته.	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	/	/	همهمات السكان + خطوات على الأرض

07	04 ثا	التركيز على وجه الأم وهي مصرّة على منع ولدها السعيد من الإلتحاق بالشباب المتطوعين	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	**الوالدة:** – كن عاقلاً.. أدخل ...	/	/
08	03 ثا	تظهر لنا الكاميرا وجه السعيد وقد بدا غير مرتاح لكنه يعود أدراجه.	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	/	/	صوت خطوات مشي السعيد
09	03 ثا	الوالدة تنجح في إعادة السعيد إلى المنزل لكنها مازالت خائفة تنظر إلى حيث يذهب الشباب.	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	/	/	صوت خطوات مشي السعيد
10	33 ثا	يدخل السعيد إلى منزل طيني فتح بابه الخشبي الهش في حين تتبعه والدته لتواصل عملية إقناعه بالعدول عن الذهاب رفقة المجندين إلى فرنسا.	لقطة متوسطة ثم كتفية (لقطة مشهدية)	عادية	ثابتة ثم زوم من الخلف إلى الأمام لقطة مشهدية	– **الوالدة مخاطبة السعيد:** جدكّ منذ أن ذهب مع الفرنسيين لم يعد – **السعيد:** لا تخافي علي والدتي، أنا أستطيع معاونة فرنسا . – **الوالدة:** سيقتلونك... أنا مستعدة لأكل تراب الأرض، ولكن لست مستعدة لفقدانك. – **السعيد:** إن الطريق صعب يا أمي، أرجوك	/	/

							دعيني أذهب معهم وكوني مرتاحة، سأكون بخير... ادعيلي معك.		
11	05	عدد كبير من الشباب الجزائري وقد تجمعوا أمام إحدى المركبات يتنافسون لصّعود إليها	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة		**صوت خلفي:** – زيد اصعد.. اصعد	/	صيحات السكان والشباب المتجمعين أمام الشاحنات العسكرية.
12	06 ثا	السعيد يبحث عن مكان الشاحنات ليلتحق بها ويضمن مكانا وسط ركابها	متوسطة	عادية	بانورامية		**صوت خلفي:** تحيا فرنسا	/	صيحات السكان و تحركاتهم في المكان.
13	05	السعيد يتقدم بخطوات متثاقلة نحو إحدى الشاحنات التي تنتقل الشباب الجزائري	متوسطة	عادية	ثابتة		**صوت خفي:** – تحيا فرنسا **صوت خفي آخر:** – هيا اصعد.. هيا		صيحات السكان و تحركاتهم في المكان.
14	03 ثا	تظهر لنا الكاميرا القائد وهو يقف بعيداً يشاهد عملية صعود الشباب في الشاحنات العسكرية، في حين تظهر في الخلفية مجموعة من الأطفال الصّغار	لقطة جامعة	عادية	ثابتة		/	/	صيحات السكان و تحركاتهم في المكان.

		وعدداً من الشيوخ الجالسين على الأرض يشاهدون ما يحدث.						
15	05 ثا	يصل السعيد إلى إحدى الشاحنات حيث يصطف الشباب الجزائري، كل ينتظر دوره في الصعود، وعدد من الجنود الفرنسيين يقومون بتنظيمهم .	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**صوت خلفي:** – هيا اصعد.. اصعد		صيحات السكان و تحركاتهم في المكان.
16	10 ثا	تركزّ الكاميرا على الأم المسكينة التي أدركت أن ابنها قد غادر المكان رفقة شباب القرية نحو معسكرات التجنيد في فرنسا.	كتفية	عادية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	صوت انطلاق الشاحنات العسكرية
17	08 ثا	السيارات العسكرية المحملة بالشباب تشق طريقها وسط طريق صحراوية جرداء ، حيث يتطاير الغبار ولا أثر إلاّ لبعض الشجيرات المتناثرة هنا وهناك.	لقطة عامة	غطسية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	صوت الشاحنات العسكرية وهي تسيير
18	08 ثا	تركز الكاميرا على وجه السعيد الذي يبدو حزيناً وهو يغادر قريته متأملاً وجه زميل له على الشاحنة.	كتفية	عادية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	صوت الشاحنات العسكرية

المقطع الثاني: نقاش الجنود ليلا قبل المعركة

شريط الصورة							شريط الصّوت		
رقم اللقطة	مدتها الزمنية	مضمون اللقطة	نوعها	زاوية إلتقاطها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	أصوات وضجيج
01	05 ثا	تظهر لنا اللقطة السعيد وعبد القادر جالسان أمام إحدى الخيام العسكرية وقد بدت على السّعيد علامات القهر بعد موقف تغرض له (مع الرقيب **مارتينز**)	متوسطة	عادية	ثابتة	– **عبد القادر يخاطب السعيد:** القانون يمنع ضرب العسكر – **أحد الرجال يرد:** أنا أعرف الرقيب جّيداً إنه رجل شهم.		صوت الحشرات الليلة
02	03 ثا	تركّز الكاميرا على جنديين يتجاذبان أطراف الحديث مع عبد القادر والسعيد وقد أشعلا قليلا من النار التي تساعدهما على التدفئة ، و إنارة المكان، لأن الوقت متأخر (مشهد ليلي).	متوسطة	عادية	ثابتة	**رجل آخر يرد:** – إنه يعرف كيف يقوم بعمله		

03	03	السعيد يبدو غير راض عن إجابة الرجلين	لقطة صدريّة	عادية	ثابتة	**عبد القادر يخاطب السعيد:** – من أن أتيت يا السعيد	/	صوت الحشرات الليلة
04	06 ثا	السعيد ينظر إلى عبد القادر بنظرة غاضبة، وقد بدا عليه القهر.	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	**السعيد يرد:** أتيت من حيث المعاناة (الميزيرية الكحلة)	/	صوت الحشرات الليلة
05	08 ثا	عبد القادر يستغرب من رد السّعيد، ويبدو غر مقتنع بما يقول	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	**عبد القادر يرد:** – اسمع. بهذا اللباس الذي ترتديه. أنت تشبهني.	/	صوت الحشرات الليلة
06	02 ثا	السعيد ينصت إلى عبد القادر وهو غير مكترث بما يقول.	لقطة صدريّة	عادية	ثابتة	**عبد القادر يخاطب السعيد:** – أنت مثلنا جميعا	/	صوت الحشرات الليلة
07		عبد القادر يخاطب السعيد بنبرة حادة واثقة.	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	**عبد القادر للسعيد:** – يمكنك أن تكون ابن عائلة غنية لكن في التجنيد الكل متساوون.	/	صوت الحشرات الليلة
08	02 ثا	تظهر لنا الكاميرا المسعود ممدّدا على الأرض أمام إحدى الخيام ويشارك بسخرية في الحوار الدّائر	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	المسعود ساخراً: انتظر قليلا، ستأخذ حقك من الرصاص غداً.	/	صوت الحشرات الليلة

		بين رفقائه.						
09	03 ثا	جنديين مغاربيين في المكان يتبادلان الضحكات بعد سماع رد مسعود على مايحدث.	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**الجنديان:** – هههههه ...	/	صوت الحشرات الليلة
10	02 ثا	تركز الكاميرا على المسعود الذي يضحك استهزاءاً بالموقف	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	**المسعود:** – هههههه ...	/	صوت الحشرات الليلة
11	01	لقطة صدرية مقربة للسعيد الذي لم يعجبه رد مسعود وضحكات رفقائه.	لقطة صدريّة	عادية	ثابتة	/	/	صوت الحشرات الليلة
12	07 ثا	تركّز الكاميرا على ملامح عبد القادر وهو يفاجئ بردود فعل زملائه .		عادية	ثابتة	**السعيد يخاطب عبد القادر:** – أيها العريف.. هل أنت خائف؟ !	/	صوت الحشرات الليلة
13	10 ثا	عبد القادر يضحك ببرودة، ويتناول من جيبه سيجارة .	لقطة صدريّة	عادية	ثابتة	**جندي في المكان:** – انتظروا للصبح	/	صوت الحشرات الليلة
14	04 ثا	الجندي يخاطب عبد القادر والسعيد.		عادية	ثابتة	**الجندي يواصل:** – غداً ستعرفون كل شيء عن	/	صوت الحشرات

							أنفسكم إذا كنتم جنوداً حقيقيين أم لا		الليلة
15	04 ثا	عبد القادر وهو يتناول سيجارته.	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	/	/	صوت الحشرات الليلة
16	01 ثا	التركيز على صورة الجندي.	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	/	/	صوتالحشرات الليلة
17	02 ثا	السعيد يفكر بينما يحاول الاستمرار في إشعال النار.	لقطة صدريّة	عادية	ثابتة	/	/	صوت الحشرات الليلة
18	01 ثا	المسعود يطرق مفكراً.	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	/	/	صوت الحشرات الليلة
19	03 ثا	عبد القادر مع سيجارته	لقطة صدريّة	عادية	ثابتة		/	صوت الحشرات الليلة

المقطع الثالث: الحوار بين السعيد، مسعود و مارتينز

شـريط الصـورة							شريـط الصوت		
رقم اللقطة	المدة	مضمون اللقطة	نوعها	زاويتها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	2 ثا	في معسكر الجنود يتقدم **السعيد** ماشيا فيشاهد **عبد القادر** يطالع كتابا، ينظر إليه باهتمام في حين نشاهد **مارتينز** في الجهة المقابلة منشغلا بحلاقة ذقنه.	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	/	/	صوت خطوات الجنود وحديثهم
2	3 ثا	**السعيد** يتقدم نحو **عبد القادر** الجالس متحدثا إليه	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	**سعيد يخاطب عبد القادر:** أيها العريف هل تجيد القراءة؟	/	صوت خطوات الجنود وحديثهم
3	3 ثا	**عبد القادر** يجلس على كرسي وهو يحمل كتابا بين يديه في حين يقف **السعيد** بجانبه للحديث معه.	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة	**عبد القادر يرد على السعيد:** نعم.	/	صوت العصافير تزقزق
4	8 ثا	**السعيد** يتحدث مع **عبد القادر** وعلامات الحزن والأسف بادية على وجهه لأنه لا يعرف القراءة والكتابة.	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	**السعيد يخاطب عبد القادر:** أنا لا أعرف القراءة، لم أقصد المدرسة يوما في حياتي	/	صوت زقزقة العصافير على الشجر

5	6 ثا	**عبد القادر** ينظر إلى **السعيد** ويخاطبه	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	**عبد القادر يرد على السعيد:** تستطيع أن تتعلّم، أنظر سعيد... **صوت مارتينز من بعيد ينادي** سعيد سعيد...	/	صوت خطوات الجنود .
6	2 ثا	الرقيب **مارتينز** ينادي سعيد من بعيد ويشير إليه بأن يذهب إليه	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة	/	/	صوت خطوات الجنود .
7	1 ثا	**السعيد** ينظر بأسف إلى عبد القادر	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	/	/	صوت الحركات في المعسكر
8	2 ثا	عبد القادر يشير إلى سعيد بتلبية أمر مارتينز والالتحاق به	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	/	/	صوت الحركات في المعسكر
9	4 ثا	تظهر لنا اللقطة التحاق **السعيد بمارتينز** وسط نفس الديكور السابق مع مرور جندي يرتدي الزي التقليدي المغربي .	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	/	/	صوت الحركات في المعسكر

10	2 ثا	**عبد القادر** يشاهد التحاق سعيد **بمارتينز** بأسف		عادية	ثابتة	/	/	صوت الحركات في المعسكر
11	6 ثا	**السعيد** يلتحق **بمارتينز** ويحمل له المرآة حتى يتمكن من حلق ذقنه، فيما يشتغل **مارتينز** بالحلاقة وينادي في نفس الوقت على **عبد القادر**.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**مارتينز ينادي عبد القادر:** اقترب أيها العريف	/	صوت الحركات في المعسكر
12	4 ثا	**عبد القادر** ينهض من مكانه متوجّهاً نحو الرّقيب الذي يواصل حلاقة ذقنه بمساعدة **السعيد**.	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة	/	/	صوت حركات الجنود في المكان
13	3 ثا	العريف **عبد القادر** يقف مقابلاً **سعيد** والرقيب **مارتينز**	المجال و المجال المقابل	عادية	ثابتة	/	/	صوت حركات الجنود في المكان
14	1 ثا	الرقيب منشغل بحلاقة ذقنه و في نفس الوقت يسأل **عبد القادر** عمّا يقرأ	المجال والمجال المقابل	عادية	ثابتة	**الرّقيب يسأل عبد القادر:** ما الذي تقرأه	/	صوت حركات الجنود في المكان
15	4 ثا	**عبد القادر** يجيب الرقيب	المجال	عادية	ثابتة	**عبد القادر يجيب:**	/	صوت حركات

			والمجال المقابل			إنه كتيب عسكري أيها الرقيب.	الجنود في المكان
16	3 ثا	**عبد القادر** يواصل حديثه فيما ينصت إليه **مارتينز**	المجال والمجال المقابل	عادية	ثابتة	**عبد القادر مواصلا:** إنه الكتيب الخاص بالرتب العسكرية للمشاة	صوت حركات الجنود في المكان /
17	4 ثا	**مارتينز** يسأل في لهجة فيها نوع من السّخرية.	المجال والمجال المقابل	عادية	ثابتة	**مارتينز يسأل مندهشا:** هل تريد أن تصبح كولونيلا	صوت حركات الجنود في المكان /
18	3 ثا	**عبد القادر** يجيب الرقيب	المجال والمجال المقابل	عادية	ثابتة	**عبد القادر:** رقيب أولا رقيب.	صوت حركات الجنود في المكان /
19	5 ثا	**مارتينز** يضحك ببرودة واستهزاء، أما **السعيد** فيواصل حمل المرآة التي يستعين بها **مارتينز** في الحلاقة	المجال والمجال المقابل	عادية	ثابتة	/	صوت حركات الجنود في المكان /
20	3 ثا	**عبد القادر** ينظر إلى **مارتينز**	المجال والمجال المقابل	عادية	ثابتة	**عبد القادر يخاطب الرقيب** دعني أقرأ عليك مقطعا	صوت تقليب أوراق الكتاب من طرف /

21	3 ثا	**عبد القادر** ينظر إلى **مارتينز**	المجال والمجال المقابل	عادية	ثابتة	من المفروض أن أي جندي من الرماة...	/	/
22	5 ثا	**عبد القادر** يحمل الكتاب بين يديه ويقرأ بعض الفقرات منه وفي نفس الوقت ينظر بتحدّ للرّقيب **مارتينز** الّذي يتوقّف عن الحلاقة ويرمق **عبد القادر** بنظرة حادّة.	المجال والمجال المقابل	عادية	ثابتة	لا يجب أن يعود إلى دياره أميا بعد انتهاء مدة خدمته العسكرية .	/	/
23		**مارتينز** ينظر إلى عبد القادر الذي يتوقف قليلا عن القراءة حتى يثير انتباه السعيد.	المجال والمجال المقابل	عادية	ثابتة	/	/	/
24	15 ثا	**عبد القادر** يتوجّه هذه المرّة بالكلام إلى **السعيد** الّذي يقف إلى اليسار، **مارتينز** يتوقف عن الحلاقة تماماً ويرمق عبد القادر بنظرة حادة، فيما يضع **السعيد** المرآة.	المجال والمجال المقابل	عادية	ثابتة	إن القراءة إجبارية بالنسبة للجميع أثناء التجنيد .	/	/
25	10 ثا	**مارتينز** ينظر إلى **عبد القادر** وقد اختفت ضحكته تماماً.	المجال والمجال المقابل	عادية	ثابتة	**عبد القادر:** و لكن رغم ذلك لا أحد يجيد القراءة و الكتابة	/	أصوات زقزقة العصافير

26	13 ثا	في الصورة نشاهد الشخصيات الثلاث: **السعيد** محور الصورة **وعبد القادر** على يساره ،أما **مارتينز** فيقف على اليمين مخاطباً **السعيد** الذي يتردد في الإجابة.	المجال والمجال المقابل	عادية	ثابتة	**مارتينز يخاطب السعيد:** هل تريد أن تتعلم القراءة. **السعيد يرد بعد لحظات من الصّمت:** لقد فات الأوان سيدي الرقيب **ينظر بخجل إلى عبد القادر ثم يضيف:** و ماذا سأقرأ؟	/	أصوات زقزقة العصافير
27	3 ثا	**مارتينز** يحرك حاجبيه في حركة ساخرة وكأنه انتصر على محاوره، وينظر إلى **السعيد** الذي لم يخيّبه من خلال إجابته ثم ينظر إلى **عبد القادر** وقد ارتسمت على شفتيه ابتسامة الانتصار	المجال والمجال المقابل	عادية	ثابتة	/	/	أصوات طبيعية عصافير رياح
28	2 ثا	**عبد القادر** يستسلم ولا يصر على حديثه ويبتعد عن **مارتينز** راجعاً إلى مكانه.	المجال والمجال المقابل	عادية	ثابتة	/	/	صوت خطوات عبد القادر وهو يبتعد
29	14 ثا	**مارتينز** ينظر إلى **عبد القادر** وهو يبتعد، والضحكة مرتسمة على وجهه، أما **السعيد** فقد بدا الحزن جليا على وجهه.	المجال والمجال	عادية	ثابتة	**مارتينز يخاطب سعيد:** أحضر لي قميصا نظيفا	/	/

		مارتينز ينتزع المرآة من بين يدي **السعيد** ويأمره بجلب قميص نظيف ويواصل الحلاقة فيما يبتعد **السعيد** عن جهة اليسار.	المقابل					

المقطع الرابع: الحوار داخل مكتب الكولونيل الفرنسي

شـريط الصـورة						شريـط الصوت		
رقم اللقطة	المدّة	مضمون اللقطة	نوعها	زاويتها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	2 ثا	صـور المقطـع داخـل مكتـب الكولونيـل الفرنسي حيث يقف كل من الكولونيل والرقيب **مـارتينز** وجنـدي فرنسـي فـي انتظـار وصـول عبـد القـادر الـذي كـان معاقبـا بـالحبس الانفرادي.	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	**الكولونيل يخاطب مارتينز:** مارتينز **يرد مارتينز:** نعم سيدي	/	صوت خطوات أقدام الكولونيل
2	2 ثا	تظهر لنا اللقطة الكولونيل من جهة اليسار يخاطب الرقيب **مارتينز** ، ويسأله عن العقوبة التي يمكن تسليطها على **عبد** القادر.	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	**الكولونيل:** ما الذي يمكننا فعله مع هذا العريف؟	/	/

3	10 ثا	أما **مارتينز** فقد بدت عليه علامات الجدية وهو يرد على الكولونيل ،واصفاً **عبد القادر** ورفقائه بالوطنيين ، في هذه الأثناء يدخل **عبد القادر** ويلقي التحية العسكرية.	لقطة كتفية	عادية	ثابتة ثم بانورامية	**مارتينز:** إنه وفي لفرنسا، إن كل رجالي وطنيين	/	/
4	1 ثا	**الكولونيل** ينظر إلى **عبد القادر** الذي دخل لتوه إلى المكتب	لقطة كتفية	عادية	ثابتة		/	/
5	2 ثا	تظهر لنا الصورة **عبد القادر** يقف مقابلا الكولونيل وهو يتحدث بكل جرأة فيما اتجه جندي في الخلف نحو خريطة كبيرة علقت على الحائط، أما الكولونيل فيظهر متجها بنظره نحو **عبد القادر**.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**الكولونيل مخاطباً عبد القادر بصوت مرتفع:** إنك تعرض نفسك للمحاكمة العسكرية	/	/
6	3 ثا	**عبد القادر** يقف بكل ثقة في مواجهة الكولونيل ،وينظر إليه بكل جرأة.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**عبد القادر يردّ عليه:** ليست هناك عدالة في التعامل. **الكولونيل:** توقف عن هذا الكلام أيها العريف	/	/
7	4 ثا	الكولونيل يخاطب **عبد القادر** وهو ينظر إلى عينيه.	المجال و	عادية	ثابتة	**الكولونيل يخاطب عبد القادر:** كل طاقاتنا و مجهوداتنا ينبغي أن تتوحد	/	/

		المجال المقابل			في سبيل تحقيق الانتصار		
8	2 ثا	استمرار الحوار بين الطرفين	المجال و المجال المقابل	عادية	ثابتة	**الكولونيل لعبد القادر:** إن فرنسا بحاجة إلينا جميعا	/ /
9	4 ثا	الكولونيل يخاطب **عبد القادر**	المجال و المجال المقابل	عادية	ثابتة	**الكولونيل:** هل فهمت ما قلته لك؟ .	/ /
10	4 ثا	لقطة مقربة لوجه **عبد القادر** وهو يرد على الكولونيل	المجال و المجال المقابل	عادية	ثابتة	**عبد القادر:** نعم سيدي	/ /
11	2 ثا	الكولونيل ينظر إلى **عبد القادر**	المجال و المجال المقابل	عادية	ثابتة	/	/ /

12	2 ثا	لقطة مقربة للرقيب **مارتينز** وهو ينظر إلى عبد القادر.	المجال و المجال المقابل	عادية	ثابتة	/	/	/
13	2 ثا	عبد القادر ينظر إلى مارتينز بحقد ثم يستدير إلى الحائط حيث علقت الخريطة أين يقف الكولونيل وأحد الجنود. الكولونيل يهمّ بشرح الموقف العسكري.	المجال و المجال المقابل	عادية	ثابتة	/	/	/
14	2 ثا	الكابتن Durieux يقف متوسطاً العريف عبد القادر والرقيب مارتينز وهم يستمعون لشروحات الكولونيل	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	الكولونيل: إن الأمريكيين في الفرقة 37...	/	/
15	2 ثا	الكولونيل يقف بمحاذاة الخريطة ويواصل شروحاته	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	يتعرضون لاختراق عسكري	/	/
16	4 ثا	النقيب **لورو، مارتينز وعبد القادر** ينصتون باهتمام	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	و هم في حالة دفاع، لهذا طلب منا المقدم الأمريكي أن نرسل إليهم فرقة للدعم	/	/
17	11 ثا	الكولونيل يتقدم من **عبد القادر** ويشرح له خطورة وأهمية المهمة التي يكلفون بها.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	يجب أن نحافظ على تقدمنا في مكان المعركة (Vosges)، إن النقيب **لورو**	/	/

						بحاجة إلى رجال أقوياء و شجعان، إنها مهمة محفوفة بالمخاطر.		
18	4 ثا	**عبد القادر** ينظر إلى الكولونيل ويبدي استعداده للقيام بالمهمّة	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	**عبد القادر مخاطباً الكولونيل:** أنا أتطوع لهذه المهمة سيدي	/	/
19	17 ثا	الكولونيل يقترب من **عبد القادر** ويعده بأن يكون هو ورفاقه على رأس اهتمامات فرنسا في حال نجحوا في الوصول إلى **الألزاس**	مقربة كتفية ثم مقربة حتى الوجه	عادية	زوم	**الكولونيل مخاطباً عبد القادر:** أيها العريف، إني أعاهدك بشرفي، بمكافأتك أنت و كل الشجعان الذين سيساهمون في تحقيق هذا الإنجاز و رفع راية فرنسا في إقليم **الألزاس**، ستكونون أول من يضع أقدامه في الإقليم و فرنسا لن تنسى صنيعكم هذا أبدا.	/	/
20	4 ثا	**عبد القادر** يعد الكولونيل بالدفاع عن الألزاس، والقيام بالمهمة المطلوبة منه.	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	**عبد القادر:** سأقاتل بكل ما أملك، كما كنت أفعل دائما.	/	/

المقطع الخامس: التقاط الصورة الجماعية في الألزاس

شـريط الصـورة							شريـط الصوت		
رقم اللقطة	المدّة	مضمون اللقطة	نوعها	زاويتها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	11 ثا	**عبـد القـادر** بعـد أن انتهـت المعركـة فـي **الألـزاس** لصـالح القـوات الفرنسـية يحمـل سـلاحه ويتوجـه إلـى منـزل فـي البلـدة كـان يحتمي فيه الرقيب مارتينز والجندي الجزائري "**السّعيد**". – مجموعة من الجنود يقومون بتمشيط البلدة مـع التركيـز علـى الجنـود المغاربـة الـذين يرتدون اللباس التقليدي (الجلاّبة) إلى جانب البدلة العسكرية.	لقطة صدرية	عادية	تنقل مصاحب للشخصية	/	موسيقى حزينة	أصوات طبيعية خطوات أرجل زقزقة عصافير
2	15 ثا	**عبـد القـادر** يـدخل البيـت المقصـود، وهـو المنـزل الـذي قتـل فيـه **مـارتينز والسّـعيد** فـي بلـدة مـن بلـديات **الألـزاس**، وينـزع الخـوذة	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	أصوات طبيعية صوت الخوذة مرفوقا بتنهيدة

		العسكريّة.						عبد القاد
3	5 ثا	منظـر لجثتـي كـل مـن **مــارتينز والسّــعيد** ممدّدتين أرضـا بجانـب بعضـهما وقد احترقتا وتفحمتا بشكل شبه كلي.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	/
4	40 ثا	تظهر لنا اللقطة **عبد القادر** وقد انفجر باكيا بعـد مشـاهدته لجثتـي صـديقيه المتفحمتـين، وفــي نفــس الوقــت يقــوم بارتــداء الخــوذة العسكرية بعد أن كان قد انتزعها عند دخوله إلى المنزل.	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	/	الموسيقى الحزينة	صوت بكاء عبد القادر
5	6 ثا	عدد كبير من الجنود المغاربة والفرنسيون في البلـدة التـي تـم تحريرهـا مـن القـوات الألمانيـة وقد ظهر جزء من البلدة: المنـازل والمحيط العام	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	/	/	أصوات طبيعية خطوات الجنود
6	5 ثا	الكولونيل الفرنسي يتقدم مجموعة من الجنود	لقطة	عادية	ثابتة	**الضابط الفرنسي:**	/	صوت خطوات

		الذين أحاطوا به ويبدون فرنسيي الجنسية يتبعونه على الأقدام، في حين كان هو راكبا عربة عسكرية ، ويطلب من جنوده عدم التوقف ومواصلة التقدم.	صدرية			لا تتوقفوا، واصلوا تقدموا		الجنود وهم يمشون
7	6 ثا	**عبد القادر** يخرج من المنزل الذي لقي فيه زميليه في الجيش حتفهما، وعندما يلاحظ أن الكولونيل يمرّ بذات المكان يتوجه إليه.	لقطة خصرية	عادية	تنقل ترافلينغ	**عبد القادر مناديا الكولونيل:** أيها الكولونيل	/	صوت خطوات الجنود وهم يمشون
8		الكولونيل يلتفت قليلا إلى جهة الصوت (صوت) **عبد القادر** ثم يستدير مواصلا سيره.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**عبد القادر:** سيدي...	/	صوت خطوات عبد القادر
9	6 ثا	الكولونيل يظهر مواصلاً تقدمه مع جنوده نحو الأمام ، متجاهلاً **عبد القادر**، في حين	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	**أحد الجنود المرافقين للكولونيل يخاطب عبد القادر:**	/	/

		يتدخل جندي فرنسي لمنع **عبد القادر** من الحديث مع الكولونيل بالقوة.				–إلى أين أنت ذاهب؟؟ **عبد القادر مجيبا:** أريد رؤية الكولونيل **الجندي مستغربا:** ماذا؟؟	
9	11 ثا	الجندي الفرنسي يتمكن من إيقاف **عبد القادر** ومنعه من الحديث مع الكولونيل، ويدخل معه في حوار حول مجموعته وزملائه.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**عبد القادر يرفع صوته:** أريد أن أتحدث مع الكولونيل. **الجندي:** إذهب و تحدث مع الرقيب المسئول عنك. **عبد القادر بحدّة:** لقد مات هو و النقيب أيضا. **الجندي:** و مجموعتك أين هي؟ **عبد القادر:** لم يبق فيها أحد لقد ماتوا جميعا	/	أصوات طبيعية حركات تقدم الجنود

10	10 ثا	الجندي ينادي رقيبا آخر ويطلب منه أن يضم **عبد القادر** إلى مجموعته	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**الجندي يخاطب رقيبا آخر في المكان:** أنت بحاجة إلى عريف، ها هو	/	/
11	9 ثا	الرقيب يأمر **عبد القادر** بأن يجلب عدته العسكرية، ويتبع المجموعة.	لقطة مقربة إلى الكتف	عادية	تنقل مصاحب	**االرقيب لعبد القادر:** أحمل سلاحك و اتبعنا	/	صوت خطوات الجنود
12	4 ثا	**عبد القادر** ينظر إلى العريف وقد عاد ليتبع موكب الكولونيل الذي يواصل المسير دون أن يمنحه الفرصة للحديث معه.	لقطة مقربة إلى الكتف	عادية	ثابتة	/	/	صوت خطوات الجنود
13	4 ثا	**عبد القادر** يقف متحسّراً وقد فشل في الظّفر بحديث مع الكولونيل	مقربة إلى الكتف	عادية	ثابتة	/	/	صوت خطوات الجنود
14	6 ثا	مجموعة من سكان البلدة تقف مستعدة كي يلتقط لها أحد مراسلي الحرب صورة فوتوغرافية جماعية.	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	/	/	أصوات طبيعية حركات السكان
15	4 ثا	**عبد القادر** يتقدم مشياً على رجليه نحو الأمام وهو ينظر إلى مجموعة السكان التي تستعد لالتقاط الصورة الجماعية.	لقطة إيطالية	عادية	ثابتة	**الجندي المصور (مراسل الحرب) مخاطباً السكان:** أنظروا هنا.	/	حركات المشي

16	5 ثا	المصوّر ينظم السّكان ويلتقط لهم الصّورة الجماعية.	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**المصور مخاطبا السكان:** الجنود الفرنسيون حرروا الألزاس	/	حركات المشي
17	3 ثا	**عبد القادر** يواصل تقدمه وهو ينظر إلى مشهد التقاط الصورة، في حين تظهر امرأة في الصّورة تنظر إلى **عبد القادر**	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	**صوت المصور (Voix off) للسكان:** أنظروا إلى هنا.	/	خطوات المشي
18	2 ثا	المصور ينظم المجموعة لالتقاط الصورة	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**المصوّر للسّكان:** ابتسموا	/	خطوات المشي
19	14 ثا	**عبد القادر** يواصل سيره في البلدة، ثم يظهر مجموعة من السكان عايشوا اللحظات الأولى لوصول عبد القادر رفقة زملائه إلى البلدة، وشهدوا وقائع استماتتهم في الدّفاع عن البلدة. -السكان هنا يقومون بالتصفيق اعترافا لبطولة **عبد القادر** و رفاقه.	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	/	/	صوت تصفيق السّكان لعبد القادر.
20	14 ثا	**عبد القادر** يواصل تقدمه وتبدو عليه علامات الحسرة ، يتوقف قليلاً ليلقي نظرة إلى الوراء، إلى البلدة التي تم تحريرها.	لقطة قريبة	عادية	تنقل مصاحب للشخصية	/	/	وقع خطوات عبد القادر على الأرض

21	4 ثا	منظر فوقي لإقليم **الألزاس**.	لقطة عامة	غطسية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	/

المقطع السادس: عبد القادر بعد ستين عاما من معركة الألزاس:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	المدة	مضمون اللقطة	نوعها	زاويتها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	14 ثا	بعد ستين سنة من أحداث المعركة، يظهر **عبد القادر** الناجي الوحيد من بين كل رفاقه ، وهو راكب حافلة لنقل المسافرين تسير في أحد الشوارع الفرنسية ، متأملاً المارّة في الشّارع الّذين يسيرون كل في اتجاه لقضاء حوائجهم اليومية. المشهد التقط في وضح النّهار وبألوان طبيعيّة عكس الألوان المستخدمة فيما سبق.	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	/	موسيقى جزائرية حزينة	/
2	13 ثا	**عبد القادر** يسير في شارع فرنسي مملوء بالمارة الذين يسيرون كلّ نحو قضاء حاجته ومصالحه.	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة	/	موسيقى جزائرية حزينة	/

3	17 ثا	في أحد الضواحي الفرنسية نشاهد **عبد القادر** يعود إلى منزله بعد أن زار المقبرة التي دفن فيها زملاؤه الذين ماتوا في الحرب.	لقطة جامعة	عادية	بانورامية	/	موسيقى جزائرية حزينة	/
4	9 ثا	**عبد القادر** ويدخل إلى منزله المتواضع (أستوديو) وهو منزل متواضع إذ تدل على ذلك الخزانة الوحيدة والكرسي والسرير في المكان.	لقطة نصف جامعة	عادية	ثابتة	/	موسيقى جزائرية حزينة	/
5	9 ثا	تقترب الكاميرا من **عبد القادر** الذي بدت عليه علامات الشيب والكبر والحزن كذلك وهو يرفع وجهه نحو الكاميرا تماماً، قبل يضع عينيه أرضاً.	لقطة كتفية	عادية	ثابتة	/	موسيقى جزائرية حزينة	/
6	6 ثا	خلفية سوداء	/	/	/	/	موسيقى حزينة جزائرية	/
7	29 ثا	نشاهد في اللقطة المقربة التي دفن فيها رفقاؤه وقد تم التركيز على الجزء الخاص بالضحايا المسلمين لأن شواهد القبور لا تحوي الرّمز الصليبي، وفي آخر المقبرة، تماماً في منتصف الصفحة يظهر العلم الأمريكي مرفرفاً عالياً. **قبل أن تظهر الرسالة الألسنية التالية:**	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	/	موسيقى حزينة جزائرية مرتفعة	/

		في سنة 1959 تمت المصادقة على قانون المعاشات الخاص بالقناصة القادمين من المستعمرات الفرنسية من أجل تحرير فرنسا، في جانفي 2002 و بد نزاع طويل طالب مجلس الأمة الحكومة الفرنسية بتسديد هذه المعاشات كاملة، لكن الحكومات المتتابعة عملت على تأجيل العملية.						

- المبحث الثاني: التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة:

أولا: التحليل التعييني:

1- المقطع الأول: المشهد الافتتاحي:

يصورّ لنا هذا المشهد، مظهرا من مظاهر تجنيد الجزائريين في الجيش الفرنسي خلال الحرب العالمية الثانية. حيث يفتتح المقطع بعبارة ألسنية: " الجزائر سنة 1943 " ، من خلال لقطة عامة فوقية تظهر من خلالها بعض البيوت المتناثرة هنا وهناك في منطقة جبلية واسعة وممتّدة، مع صوت خفي (***voix off***) يظهر فيما بعد أنّه للقائد الذي يحث الشباب على التجنّد في معسكرات فرنسا، و المساهمة في تحريرها من قبضة الألمان، حيث تنتقل الكاميرا في لقطة مشهديه تبدأ نصف جامعة ثم متوسطة، ومن خلال استخدام حركة التنقل المصاحب للشخصية (شخصية القائد هنا)، وهو تنقل يصاحب الشخصية في تحركاتها من الأمام إلى الخلف، ثم تنقل من اليسار إلى اليمين، ثم من اليمين إلى اليسار، ويصاحبه صوت الشخصية (القائد) الذي يحث الشباب على الالتحاق بمعسكرات التجنيد الفرنسية، وتحرير فرنسا والتضحية بدمائهم في سبيلها، وهنا نشاهد الشباب والأطفال والنساء، والشيوخ كلهم ينصتون باهتمام ويخرجون من منازلهم لمشاهدة ما يحدث، وهو ما يتكرر تقريباً فيما بقي من لقطات هذا المقطع.

بعدها تركز الكاميرا على " **السَّعيد** "، الشاب الجزائري الذي يرتدي ثياباً تقليدية، متواضعة، تخفي إعاقته في إحدي ذراعيه، وهو يتقدم محاولاً الالتحاق بمصدر الصوتّ رفقة طفل صغير، وبلقطة متوسطة أخرى يواصل **السعيد** تقدمه نحو مصدر الصوت ، لكنّ والدته تلتحق به محاولة منعه، وتقول له بعد أن تقترب منها الكاميرا " لقطة مقربة "" ارجع " ، وهنا يتوقف **السَّعيد** متردداً بين الذهاب إلى حيث يمضي شباب القرية، وبين البقاء إلى جانب والدته التي تحاول منعه من الالتحاق بهم في لقطات مقربة (7، 8، 9) تصف تفاصيل الحوار الذي يدور بين الاثنين.

تنتقل الكاميرا لتركّز على ردة فعل السَّعيد الذي يعود أدرجه ، رغم عدم اقتناعه بكلام والدته، حيث يتجه نحو مدخل منزله الذي تظهر جدرانه الطينية المهترئة، وبابه الخشبي القديم، وقد استخدم المخرج هنا (ل 10)، لقطة متوسطة تم التقاطها بزاوية عادية مع استخدام تقنية الزوم من الخلف إلى الأمام، بعد أن كانت الكاميرا ثابتة في البداية، وهو التصوير الذي نقل لنا من خلاله تفاصيل الحوار الدّائر بين السَّعيد ووالدته قبل أن يتمكن من التأثير فيها، رغم عدم اقتناعها بتجنده إلى جانب فرنسا.

بعدها يحاول المخرج أن يصف لنا خروج الشباب وتدافعهم من أجل نيل فرصة الالتحاق بالجيش الفرنسي، إذ يستخدم اللقطة المتوسطة (ل 11، 12، 13) لوصف هذا التدافع والحماسة في صعود الشاحنات العسكرية تمهيداً للانتقال إلى فرنسا ومعسكراتها.

في اللقطة الموالية (ل14) يقف القائد غير بعيد، وقد خفت حماسه، متأملا تدافع الشباب نحو الشاحنات، لكن المخرج يركز أيضاً من خلال اللقطة الجامعة على الشيوخ، والنساء، والأطفال الذين يبدوا أنهم وحدهم من بقي في القرية بعد رحيل الشباب، وحين يصل **السَّعيد** إلى واحدة من الشاحنات تظهر الكاميرا في لقطة متوسطة الشاب رغم أنه بيد واحدة، يصارع من أجل الصعود إلى حيث صعد زملاؤه ، كما نشاهد أن الأم رغم استسلامها لرغبة ابنها (ل16) تبدو منهارة وحزينة (هنا يستخدم المخرج الموسيقى الحزينة) لأنها لم تهضم فكرة أن ابنها قد غادر المكان وقد لا يعود أبدا.

ويستمر المخرج بعدها في توصيف تفاصيل التجنيد، حيث تنتهي الشاحنات العسكرية الفرنسية في اللقطة الموالية من حشد الشباب الجزائري وتجميعه، قبل أنّ تنطلق به نحو التجنيد، ويعود المخرج هنا مرة أخرى إلى اللقطة العامة التي وظفت معها الزاوية الغطسيّة لوصف المكان الذي انطلق منه هؤلاء الشباب، إذ لا تظهر سوى طريق شبه صحراوية في مسالك وعرة، وقد تطاير الغبار فيها بفعل حركة الشاحنات ، ولا يظهر فيها من مظاهر الحياة سوى بعض الشجيرات المتناثرة هنا وهناك، وفي اللقطة الموالية (ل 18) لا ينسى المخرج أن يركز على وجه **السعيد** الحزين ، مع من معه داخل الشاحنة وهم يغادرون المكان.

2- المقطع الثاني: نقاش الجنود ليلا قبل المعركة مع الألمان

تنتقل الكاميرا في هذا المقطع إلى أجواء التصوير اللّيلي، حيث اجتمع المجندون أمام خيامهم استعداداً لمعركة الغد التي سيخوضونها ضدّ الألمان، ويفتتح المقطع بلقطة متوسطة يظهر من خلالها **عبد القادر والسّعيد** جالسان أمام إحدى الخيام العسكرية، وقد بدت على **السعيد** علامات القهر بعد موقف تعرض له مع **مارتينز** أثناء التدريب ' ويحاول **عبد القادر** هنا أن يشرح لرفاقه أنّ ضرب العسكر أمر ممنوع ، قبل أن يتدخل أن الجنود ليقول بأنّ الرقيب رجل شهم، وآخر في اللقطة الموالية (ل2) يؤكد على أن **مارتينز** يعرف جيّداً كيف يقوم بعمله.

عبد القادر يبدو غير راض عّما قاله رفيقاه في حق **مارتينز، إذ** تظهره الكاميرا من خلال اللقطة الصدرية (ل3) وهو يسأل **السّعيد** عن المكان الذي جاء منه، قبل أن يجيبه هذا الأخير أن جاء من رحم المعاناة (**من الميزيرية الكحلة**) (ل4)، ويبدو عبد القادر فيما توالى من لقطات وهي لقطات كتفية

أوصدرية اللقطة رقم متفاجئاً من الكلام الذي يسمعه محاولا مواساة **السّعيد** بكلماته عن العدالة، قبل أن يتدخل **المسعود**، المستلقي أمام إحدى الخيام وقد قال ساخراً (ل 8): " انتظر قليلا، غداً ستأخذ حقك من الرّصاص الألماني " قبل أن ينفجر بعض الجنود ضاحكين (ل 9+10)، بعدها يخرج **السّعيد** من هذا الحوار تماماً، حيث يسأل **عبد القادر** إن كان خائفاً من مواجهة الغد، لكن الأخير يتناول سيجارته، ويضحك باستهزاء ، ولا يجيب بكلمة واحدة، قبل أن يتولى جندي في (ل14) الرد عليهما بأن الغد سيكشف لهما عمّا إذا كانا جنديين حقيقيين أم لا، وهنا يسود الصمت في اللقطات الموالية ، في حين يركز المخرج على حيرة هؤلاء الجنود وهم يتذكرون معركة الغد التّي سيخوضونها ضد الألمان.

3- المقطع الثالث: الحوار بين السعيد، مسعود و مارتينز:

التقط هذا المشهد في وضح النهار داخل ساحة لثكنة عسكرية، حيث يجلس عبد القادر على كرسي يطالع كتاباً باهتمام ، فيما يتجوّل عدد من الجنود الأفارقة في المكان، ذهاباً وإياباً، أمّا عدد من الجنود الآخرين فقد جلسوا على طاولة في الساحة يتبادلون أطراف الحديث، كما صوّر لنا المخرج جندياً يجلس في الزاوية المقابلة **لعبد القادر** من أقصى اليمين رفقة امرأة يتبادلان أطراف الحديث، فيما يشتغل الرقيب **مارتينز** بحلاقة ذقنه.

يفتح المشهد بلقطة جامعة من زاوية عادية **للسعيد** الذي يمشي في ساحة الثّكنة، فيرى **عبد القادر** منشغلاً بقراءة كتاب ما، السعيد ينظر إلى **عبد القادر** باهتمام وحسرة، أمّا **مارتينز** فيقف في الجهة المقابلة لحلاقة ذقنه.

ويظهر جليا اهتمام **السعيد** بما فعله **عبد القادر** إذ يقترب منه في لقطة مقربة حتى الكتف و يسأله بلهجة يبدو عليها التحسر ، إن كان يجيد القراءة، وهنا نلاحظ أن **عبد القادر** يجيب بكل ثقة "نعم".

بعدها يصوّر لنا المخرج بلقطتين مقرّبتين إلى الكتف بزوايا عاديّة وحركات ثابتة جوانب من الحوار الذي يدور بين **السعيد وعبد القادر**، قبل أن ينتقل بنا إلى اللقطة الجامعة التي يظهر فيها **مارتينز** رفقة جزء من ديكور الثكنة (جندي رفقة فتاة، عدد من الجنود يمرّون بالمكان...)، في هذه الأثناء ينظر **مارتينز** إلى **السعيد وعبد القادر**، وينادي على **السعيد** آمراً إيّاه أن يتقدّم نحوه.

وقد حاول المخرج من خلال اللقطات الحوارية التي التقطت بتقنية المجال و المجال المقابل أن يبرز لنا تفاصيل الحوار والانفعالات الدراميّة التي تبديها الشخصيات من خلال الموقف المصوّر، وهو ما يظهر جليّاً، في بعض اللقطات التي تتدعم فيها الرسالة الألسنية بالرسالة البصرية:

- في اللقطة رقم (17) عندما يسأل **مارتينز** بنوع من المكر والخبث عبد القادر: هل تريد أن تصبح كولونيلاً؟ !
- في اللقطة رقم (22) حين ينظر عبد القادر بتحدّ إلى الرّقيب وهو يقرأ مقتطفات من الكتاب الخاص بالبالتدرج في الرتب العسكرية ، و هي مقتطفات تنص على حق المجندين في التعلم.
- كما نلاحظ جيّداً الانفعالات الدراميّة على وجه مارتينز الذي يمتعض من الكلام الذي يقرأه عبد القادر لدرجة أنّه يتوقّف عن الحلاقة تماماً بعد أن أثار حفيظته الكلام الذي يقال، وهو ما تجسّده اللقطة رقم (24).
- في حين تظهر انفعالات السعيد من خلال اللقطة رقم (26) الذي يظهر فيها متردّداً وخائفاً ومستسلماً وهو ينفي رغبته في التّعلم.

4- المقطع الرابع: الحوار داخل مكتب الكولونيل الفرنسي

ينتقل بنا المخرج هذه المرة إلى الفضاء الداخلي، وهو هنا المكتب الخاص بالكولونيل الفرنسي، أمّا اللقطة فتبدوا أنّها مصوّرة نهاراً.

يبدأ المقطع داخل المكتب حيث يقف الكولونيل والنقيب ***Leroux***، والرقيب **مارتينز**، الذي يتقدم منه الكولونيل في لقطة خصرية ويسأله من خلال لقطة أخرى تظهر نوعاً من القلق على وجهه عمّا سيفعلونه مع العريف "**عبد القادر**".

لكن **مارتينز** الذي كان سبباً في المشكلة التي وقع فيها العريف الجزائري، يبدي عكس ما كان متوقّعاً، إذ يقول:إنّه وفيٌّ لفرنسا، كل رجالي وطنيون !، وقد وظف المخرج في هذه اللقطة الكتفية إضافة إلى الحركة البانورامية.

و في هذه الإثناء يصوّر لنا المشهد دخول **عبد القادر** إلى المكتب، ووقوفه في الوسط مقابلاً للكولونيل حيث يوبخه هذا الأخير على تصرّفاته، لكنّه يبرّر سلوكه بالسلوكات غير العادلة في التعامل معه ومع رفاقه.(اللقطات رقم (5) و (6)، وهي لقطات صدرية ثابتة)

بعد اللقطات الحوارية التي تصف الحوار الدائر بين الكولونيل وعبد القادر، ينتقل بنا المخرج إلى لقطات يصف فيها الشروحات التي يقدّمها الكولونيل للمتواجدين بمكتبه ، الذين وقفوا مقابلين للخريطة المعلقة على الحائط وقد وقف أمامها الكولونيل مقدما شروحاته، قبل أن يطلب من عبد القادر الانضمام إلى فرقة الدعم.

5- المقطع الخامس: التقاط الصورة الجماعية في الألزاس

في هذا المشهد يصل بنا التاريخ إلى نهاية القصة في الفترة التي شهدت المعارك، حيث يصوّر لنا الكيفية التي انتهت بها المعركة في تلك البلدة من إقليم **الألزاس**، إذ التحقت قوات الدّعم بفرقة **عبد القادر** العسكرية الّتي توفي جميع أعضائها و بقي هو الوحيد حيا فيها.

يفتتح المشهد بلقطة صدرية **لعبد القادر** الناجي ، وبواسطة استخدام التنقل المصاحب للشخصية، تصاحب الكاميرا هذه الشخصية إلى المنزل الذي احتمى به **السّعيد ومارتينز** قبل أن يقوم أحد الجنود الألمان بتفجيرهما معاً، في نفس الوقت يرصد لنا المشهد مجموعة من الجنود الفرنسيين وهم يمشطون البلدة، مع التركيز على عدد من الجنود المغاربة وهم يرتدون اللباس التّقليدي المغربي (الجلاّبة) إلى جانب البدلة العسكرية.

يواصل المخرج تتبعه ل "**عبد القادر**" الذي يدخل المنزل المقصود، وفي هذه اللقطة (2) يتنهدّ عبد القادر وقد بدت على ملامحه آثار التّعب والإرهاق، بعد المعركة ، قبل أن يفاجأ بجثتي كل من **السعيد ومارتينز** ممدّتين أرضاً بجانب بعضهما وهما شبه متفحمتين.

تقترب الكاميرا مرّة أخرى من **عبد القادر** وهذه المرة من خلال لقطة قريبة، بزاوية عادية وبحركة ثابتة، تصف لنا الكيفية التي انفجر بها باكياً بعد أن شاهد منظر رفيقيه في المعركة وقد تفحّما من شدّة الانفجار، كل هذه اللقطات استخدم فيها المخرج موسيقى حزينة، لتزيد من شدّة الحدث الدرامي وتجسّد لنا الانفعالات النّفسيّة التّي نمر بها هذه الشخصية.

وبعد اللقطة الجامعة التي تصف تقدم قوّات الجيش الفرنسي داخل البلدة(ل 5)، ينتقل بنا المخرج مرّة أخرى إلى اللّقطة الصدرية التي تقترب فيها الكاميرا من الكولونيل الفرنسي وهو يتقدم مجموعة من الجنود الفرنسيين ويحثهم على المواصلة وعدم التوقف.

في هذه اللحظة يخرج **عبد القادر** من المنزل (لقطة خصرية) متجها إلى الجنرال (بواسطة الكاميرا المصاحبة= التنقل) ومنادياً عليه في نفس الوقت ، وهنا يرصد لنا المشهد من خلال اللقطة رقم (8) التفات الجنرال إلى مكان الصوت لبرهة ، لكنّه لا يأبه به ويواصل تقدمه رفقة جنوده، في حين يتدخل أحد الجنود الفرنسيين بقوة لا لإيقافه ومنعه من الوصول إلى هدفه.

بعدها تتوالى اللقطات (9) (10) (11) (12) (13) و (14)، وهي لقطات (صدرية، مقربة إلى الكتف)، صورت كلها بزوايا عادية وبحركة ثابتة، ما عدا اللقطة رقم (11) التي استخدمت فيها تقنية التنقل المصاحب، وفي هذه اللقطات نقف على تفاصيل الحوار الذي دار بين كل من عبد القادر، والجندي الذي منعه من الالتحاق بالجنرال، ورقيب من ذات الجيش الفرنسي وضع عبد القادر تحت إمرته.

في اللقطة رقم (14)، وهي لقطة أمريكية ثابتة، ومن زاوية عادية، قام المخرج من خلال بتجسيد منظر التقاط الصّورة الجماعية لسكان البلدة من طرف مراسل الحرب، الذي يعمل على تصويرهم، بعدها وبواسطة اللقطة الإيطالية نشاهد **عبد القادر** ماشيا وهو ينظر إلى هؤلاء السكان وقد انتظموا مستعدين لالتقاط الصورة (لقطة إيطالية).

في اللقطة رقم (17) ورقم (19)، يصوّر لنا **بوشارب** منظرين هامّين، في الأول (لقطة 17)، المرأة الشّقراء التي سبق وأن شاهدناها تتحدث إلى **السّعيد** في مشهد سابق، وهي تنظر إلى **عبد القادر**، وتقف أمام المصوّرين دون أن تنضم إلى مجموعة السكان، أمّا في اللقطة رقم (19)، وهي لقطة خصرية من زاوية عادية، صورت بواسطة التنقل المصاحب للشخصية، فنشاهد **عبد القادر** مواصلاً تقدمه في البلدة التي يصفق له بعض من سكانها بحرارة ، فقد كانوا شاهدين على بطولاته رفقة رفاقه قبل وصول الدّعم الفرنسي، لكن **عبد القادر** يواصل تقدّمه وعلامات الحسرة بادية على وجهه (لقطة قريبة)، ثم يتوقف قليلاً ليلقى نظرة على البلدة التي ضحّى رفقة زملائه من أجل تحريرها، قبل أن يختم المشهد بمنظر فوقي لإقليم **الألزاس**.

6- <u>المقطع السادس: عبد القادر بعد ستين عاما من معركة الألزاس:</u>

بعد ستين سنة من الحرب كما تبينه البيانات المكتوبة، يصور لنا المخرج **عبد القادر** وقد بدت عليه علامات الشيب والتقدم في العمر، ويظهره لنا المقطع وهو راكب في حافلة لنقل المسافرين، بعد أن أدّى زيارة إلى المقبرة الّتي دفن فيها رفاقه في الحرب، ممن قتلوا في المعارك الفرنسية ضدّ النّازيّة الألمانية.

في هذه اللقطة (لقطة الحافلة) التي صوّرت بطريقة كتفية نشاهد عبد القادر منهمكاً في مراقبة المارة في الخارج الذين يعج بهم الشارع، وكل يسعى في طريق مختلف عن الآخر، ليتبعها بلقطة نصف جامعة، وقد ترجل فيها البطل من الحافلة، ومشى وسط المارة بحيث لا نكاد نميّزه بينهم.

وتنقل الكاميرا فيما بعد بلقطة جامعة لتظهر لنا تفاصيل الحي الذي يسكن فيه عبد القادر، حيث يتوجه هذا الأخير إلى الأستوديو الذي يقطنه، في اللقطة سيارات قديمة، ودراجة مركونة أمام الأستوديو الذي تقصده الشخصية.

مباشرة بعدها نشاهد تفاصيل الغرفة التي يقطنها عبد القادر، وهي غرفة متواضعة ضيقة تبدو عليها مظاهر الفقر والحرمان إذ لا نشاهد إلا كرسياً، وخزانة وسرير بفراش رث.

اللقطة رقم (5) تقترب الكاميرا من وجه البطل (لقطة كتفية / عادية / ثابتة) لتظهر لنا علامات التقدم في العمر، وأيضاً علامات الحزن والأسى التي بدت عليه وهو يضع عينيه أرضا، قبل أن يقطع المخرج هذا الموقف بخلفية سوداء في لقطة دامت 6 ثواني متبوعة بلقطة طويلة (29ثا) نرى من خلالها عدداً من القبور

وقد رفعت شواهدها في سهل أخضر كبير، في آخره ارتفع العلم الأمريكي عالياً هذه اللقطة الجامعة، استغلها المخرج لبث رسالة ألسنية من خلال بيانات كتابية كتب عليها ما يلي:

" في سنة 1959 تمت المصادقة على قانون المعاشات الخاص بالقناصة القادمين من المستعمرات الفرنسية من أجل تحرير فرنسا، في جانفي 2002 و بد نزاع طويل طالب مجلس الأمة الحكومة الفرنسية بتسديد هذه المعاشات كاملة، لكن الحكومات المتتابعة عملت على تأجيل العملية" .

ثانيا: التحليل التضميني للمقاطع المختارة:

1-أهم الخصائص الفنية للفيلم:

حمل فيلم " **بلديون** " مجموعة من الخصائص التي يتميز بها البناء الفني في الفيلم و هي:

أ- **العنوان:** يحمل الفيلم عنوان ***Indigènes***، وباللغة العربية "بلديّون" ، وأصل الكلمة لاتيني ومعناه الشخص الذي ولد هنا في هذا المكان، بمعنى الشخص الذي يعيش على الأرض التي ولد عليها، وقد استخدم هذا المصطلح منذ القرن التّاسع عشر، أي منذ الفترة التي بدأت فيها الحملات الاستعمارية، ثم أخذ هذا الطابع التّحقيري ***Péjoratif***، وأصبح يستخدم للدلالة على الدّول المستعمرَة بفتح الرّاء، وقد استخدم هذا المصطلح من قبل السلطات الفرنسية التي أطلقته على الجنود، وضباط الصف والضباط القادمين من الشمال الأفريقي، ومن الدّول الأفريقية للمشاركة في الحرب التي تخوضها فرنسا ضدّ دول المحور، وضد النّازية على وجه التحديد.

ولفظ ***Indigène*** بدون تعريف نستدل من خلاله على مكانة هؤلاء الجنود في التاريخ الفرنسي، فهم نكرة، تماما مثلما جرى التنكير في العنوان، إذ أن الآخر الفرنسي لم يعترف بهم و لا بتضحياتهم وبطولاتهم و لم يذكرهم للأجيال الصاعدة كجزء من تاريخ تحرير فرنسا، كما أنهم لم يتمتعوا بالمكانة ذاتها التي تمتع بها نظراؤهم من المحاربين الفرنسيين في الجيش الفرنسي خلال الحرب العالمية الثانية.

وقد وضع **بوشارب** هذا العنوان الذي يتخذ طابع الصّفة أو الوصف اللّصيق بشخصيات معيّنة، وهي طريقة معتمدة في صياغة عناوين الأفلام، إذ يمكن للمخرج اختيار أوصاف دالة ذات معاني محددة نستطيع الاستدلال بواسطتها على مجموعة من الأشياء أو مجموعة من الأشخاص، على منوال ***The patriot***، ***Les kidnappeurs***، ***Les rois du désert***، و هاته الأوصاف يمكن أن تلعب ذات الدور الذي تؤديه الأسماء

الحقيقية للأشخاص والأشياء وهو ما يسمى في علم اللّسانيات بالوصف المحدّد[1]، بمعنى الوصف الدّقيق الدّال على الشّيء مباشرة.

فمصطلح **بلـديون** أو ***Indigènes*** يحيلنا مباشرة إلى مجموعة من الأشخاص تنتمي إلى الدّول المستعمرة الّتي تعرّضت للاحتلال منذ القرن التّاسع عشرة، و أطلق عليهم هذا اللفظ الذي حمل معنى الدونية والتّحقير، ويمكن الوقوف على ذلك في المشهد الذي يصور لنا الرّحلة التي تقود جنوداً فرنسيين وأفارقة أثناء عودتهم إلى فرنسا بعد المعركة التي خاضوها في إيطاليا، حيث وصف النقيب الفرنسي بطريقة تهكمية سلوك مجموعة من الجنود بعد أن اعترضوا على المعاملات غير العادلة التي يتعرضون لها مقارنة بزملائهم الفرنسيين، وذلك بأن أطلق عليهم لفظ ***Les indigènes***، وهو ما اعترض عليه الرقيب ذو الأصل الجزائري، طالباً من قائده أن يناديهم بالرّجال،هذا الموقف يصف لنا النظرة التي تنظر بها فرنسا إلى هؤلاء الجنود ، وهي نظرة تسودها الفوقية والاستعلاء.

كما يحيلنا هذا المصطلح على هؤلاء الجنود من القناصة الجزائريين و المغاربة و السينغاليين بصفة خاصة، ممن شاركوا في الحربين العالميتين الأولى و الثانية إلى جانب فرنسا، من أجل تحرير أوربا من الاجتياح النازي.

ب- الشخصيات: ارتكز الفيلم على خمسة شخصيات رئيسية، وهي نماذج بشرية تقوم بتنفيذ الأحداث الدرامية داخل الفيلم، حيث تتكشف لنا أوصافها تباعاً عن طريق الحوار، والملاحظ أن **بوشارب** في هذا الفيلم ابتعد كثيراً عن نموذج الشخصيات النمطية، و النموذجية التي تتشابه بنيتها وتركيبتها لدى كثير من المخرجين، إن ما نلاحظه في هذا الفيلم هو عكس ما يمكن أن نشاهده في كثير من الأفلام الأخرى، لأن الفيلم هنا لا يصور لنا صراعاً بين طرفين متناقضين، بل إن المخرج يبدع في رسم شخصيات قامت بأداء بطولات جماعية في الفيلم كما هو في واقع القصة، وهي تدور حول مجموعة من الجنود، وهم أربعة جنود مغاربيين، والرقيب ***Martinez*** الذي تكشف أحداث الفيلم أصوله الجزائرية، فهو من الأقدام السّوداء.

السعيد : وهو شاب قروي فقير يسكن أعالي الجبال يتطوع في الجيش الفرنسي من أجل محاربة الألمان، وعند التحاقه بالجيش الفرنسي يصبح مساعداً شخصياً للرقيب **مارتينز** وهو ما يجعله شخصية كارتونية بالنسبة لأصدقائه الذين ينعتونه بـ "**عويشة**" وهو تصغير لاسم "**عائشة**" وغالبا ما يدل المرأة العاملة لدى المعمّرين "الخادمة".

ياسر: شاب مغربي يلتحق بالجيش الفرنسي من أجل كسب المال ومساعدة أخيه على الزواج ، يبدو طيلة الفيلم منعزلاً عن زملائه في المجموعة، ومرتبطاً بأخيه **العربي** ارتباطاً وثيقاً.

[1] - *Lionel Bertinet (et al), **Les affiches et les bandes-annonces de film Centre national de la anématographie**, Service des études, 2000, P51.*

مسعود: جزائري يحلم بالحياة الكريمة والاستقرار في فرنسا التي يراها نموذجاً لذلك، وهو من صفوة رماة الجيش.

عبد القادر: (الجزائري الثالث في المجموعة) وهو المتعلم الوحيد فيها، بالإضافة إلى هؤلاء الأربعة، يقدم لنا **بوشارب** شخصية الرقيب **مارتينز**، وهو قائد المجموعة، الذي تكشف أحداث الفيلم أصوله الجزائرية، باعتباره من الأقدام السوداء، ويبدو متمتعاً بكل الحقوق الّتي يتمتع بها الجنود الفرنسيون.

هذه الشخصيات الخمس يتم تقديمها بطريقة عميقة من خلال التركيز على عقدها الانفعالية ودوافعها، وجزء من تاريخها وواقعها، أمّا دراميا فقد تمّ رسمها كشخصيات متغيرة أو متحولة، والشخصية المتحوّلة هي الشخصية الّتي تتمتع بنوع من التّحول في أخلاقها ومبادئها بتطور الفيلم السّينمائي نتيجة لوقوع بعض الأحداث في حياة الشخصية تسهم في تغييرها[1].

فالسعيد الذي يلتحق بالجيش الفرنسي يبدو في بداية الفيلم خائفاً، ضعيفاً، لكنّه ينتهي بطلاً بدفاعه حتى الممات عن نفسه وأصدقائه، وعن قائده **مارتينز**، أما **ياسر** الذي يبدو وللوهلة الأولى انطوائياً، وعدوانياً، فيندمج في الأخير مع المجموعة، ويدافع معها حتى الموت، وهو نفس الأمر الذي نلحظه على الشخصيات الأخرى، **فعبد القادر** هو الآخر يبدأ في الفيلم مؤمنا بمبادئ العدالة والمساواة والديمقراطية، وينتهي في آخر الفيلم مستسلماً لحقيقة أنّ مبدأ العدالة واللاتمييز مجرّد وهم، في الحالة والوضعية التي يعيشها رفقة زملائه في الجيش الفرنسي وهكذا.

أمّا على مستوى الصّراع الذي هو جوهر العمل الدرامي سينمائيا أو تلفزيونيا، فهو غائب كليا في الفيلم، ورغم أنّه في الأساس –أي الصّراع– يمكن أن يكون مع شخصية أخرى أو مجموعة من الأشخاص أو قوى أخرى، قد تكون الطبيعة مثلا، لكن **بوشارب** أراد من خلال هذا الفيلم تقديم شخصيات معينة ضمن سياق تاريخي معلوم، بكل ما تحمله هذه الشخصيات من انفعالات وتناقضات، وبكل السلبيات والإيجابيات التي تتصف بها.

3– الفضاءات الزمانية والمكانية: ينتقل بوشارب في فيلمه بين فضائين زمانيين مهمين في توصيف القضية التي تطرحها، وهي قضية المحاربين الأفارقة والمغاربة على وجه التحديد في الجيش الفرنسي خلال الحرب العالمية الثانية ضد النازية ودول المحور عموماً.

[1]- عز الدين المصري، مرجع سبق ذكره، ص 192.

الفترة الزمنية الأولى[1]: تبدأ القصة سنة 1943 وهو الوقت الذي تأسست فيه مجموعة من القوات الخاصة (***Troupes***) وتتكون من المحاربين الجزائريين والمغاربة، ضمن صفوف الجيش الفرنسي، وقد شاركت هذه القوات ضمن معظم المعارك وعمليات الإنزال خلال الحرب العالمية الثانية من أجل تحرير أوروبا بداية من إنزال الحلفاء في صقلية في أفريل 1943، وفي مدينة روفاس جنوب شرق فرنسا سنة 1944 (أوت)، تحرير الجنوب الفرنسي، ومعركة ***Vosges***، ثم اجتياح ألمانيا ، في حين لم تشارك هذه القوات في معركة نورماندي الشهيرة سنة 1944، وهي تعد كأكبر إنزال بري وبحري في التاريخ، إذ شاركت فيه قوات جوية وبرية مشتركة وقادة الجنرال الأمريكي دوايت ازنهاور، وشاركت أيضاً في تحرير بلدة الألزاس واجتياح ألمانيا.

وتتوقف هذه المرحلة في الزمنية في جانفي 1945م، تاريخ تحرير مدينة الألزاس، لكنّ الحرب لم تنته عمليا هنا، بل إنّ المحاربين الأفارقة شاركوا رفقة الفرنسيين في اجتياح ألمانيا النازية، أمّا الفضاء الزماني الآخر الذي يتناوله الفيلم ينتقل بنا المخرج من خلاله إلى الزّمن الحاضر، أي ستون سنة بعد الحادثة (تحرير **الألزاس**) على وجه التحديد (في حدود سنة 2004)، وهو انتقال لم يمنحه المخرج حيّزاً زمنياً كبيراً لكنّه حمله الكثير من الدلالات والرموز والتي سنكشف عنها لاحقاً في عملية التحليل التضميني.

أما فيا يخص الفضاءات المكانية فنشاهد أن المخرج لم يركز عليها كثيرا كفضاءات دالة على الشخصية، بل وظفها لغرض سرد الوقائع التاريخية بدرجة أولى، و قد كان هذا التوظيف مركزا في البداية كان على المناطق الجبلية الصعبة التي جاء منها هؤلاء المحاربون المغاربة، ثم على الثكنة العسكرية التي ينتمي إليها كل من عبد القادر والمسعود والأماكن التي وقعت فيها المعارك التي خاضها هؤلاء الجنود.

[1]- للمزيد أنظر :

- *Germain Michel* ***;Les Maquis de l'espoir*** *,La fontaine de Siolé, Montmélian , 1993.*
- *Kaspi André****, La Deuxième Guerre mondiale, Chronologie commenté****,Edition Complexe,Paris,1995.*

2- التحليل التضميني للمقطع الأول: المشهد الافتتاحي

يعتبر هذا المشهد من المشاهد التأسيسية التي يحاول المخرج من خلالها وضعنا في الإطار العام الذي تنطلق منه أحداث الفيلم، لاسيما حين يتعلق الأمر بتحديد الخلفية المكانية والزمانية التّي تظهر من خلالها ظروف الشخصية وأوضاعها الاجتماعية والنفسيّة والاقتصادية التي تتحكم فيما تبقى من انفعالاتها وسلوكياتها ، حيث يحاول المخرج أن يصف لنا ظروف التجنيد خلال الحرب العالمية الثانية في الجزائر، وقد قام بتحديد السنة (1943)، لكنّه ترك المكان شبه مجهول حين اقتصر العنوان في لفظ (الجزائر 1943)، وهذا مقصود الأمر للدّلالة على أن ما يحدث في هذه القرية المنعزلة في إحدى المناطق يتشابه في ظروفه مع ظروف الجزائريين في كل مكان داخل البلاد(أنظر الفوتوغرام الموالي).

فوتوغرام رقم (48) الجزائر سنة 1943

وقد حاول المخرج لفت الانتباه إلى المكان و هو قرية من القرى الجزائرية النائية ، من خلال نوعية اللقطات التي اعتمدها في تصوير هذا المقطع، إذ أنّه وباستثناء اللقطات الحوارية بين الأم وابنها **السّعيد**، بدا مهتما بتفاصيل المكان وديكوراته، من أجل إيصال معانٍ محددّة إلى المشاهد تتعلق أساساً بمظاهر البؤس والحرمان في هذه القرية المحرومة التي شبهها بالجزائر حين وضعها كمثال للتعميم على كل المناط في البلاد، من خلال العنوان الفرعي في أوّل المشهد، وهذا التصوير يتشابه إلى حدّ بعيد مع الصور النمطية التّي يسوقه الإعلام الفرنسي عن الجزائر، ومع ما يسوقه الإعلام الغربي عن الوطن العربي بصفة عامة،

فرغم عشرات الأفلام التي أنتجت في فرنسا بخصوص حرب الجزائر* ، إلا أننا نجدها جميعها قد قامت بتغييب المدينة الحضرية عمداً في تصويرها كقسنطينة، ووهران والجزائر العاصمة، وكان تركيز السِّينمائيين الفرنسيين مقتصراً على المناطق الصحراوية، حيث تم تغييب الأماكن الحقيقية للأحداث، وحصرها في المناطق القاحلة، وحتّى لما أراد **بوشارب** وصف الأماكن التي جاء منها الجنود المغربيين **(ياسر والعربي)** فإنّه فعل نفس الشيء، حيث ركز على المناطق الجبلية وهي المناطق التي تنجب حسب رأي القائد الفرنسي الذي جاء لتجنيد هؤلاء أشرس وأشجع الرجال، لكنها مناطق خاصة بالأناس الهمجيين، إذ طلب منهم هذا القائد التحلي بالأدب والتصرف بلياقة عند ذهابهم إلى فرنسا وذلك بقوله بأن الاستيلاء على أملاك العدو الألماني مسموح بها فقط من أجل التزود بالطعام، ولكنها ممنوعة في فرنسا، هذه الصورة تتهمّ البلديين صراحة بأنهم قوم غارات وحروب، وهدفهم من الحرب كان دائماً الاستيلاء على الغنائم والحصول على الأموال ومخلفات الجنود الذين يتساقطون قتلى في ميدان المعركة.

فوتوغرام رقم (49) بؤس المنطقة التي جاء منها السعيد

*من بين الأفلام التي أنتجتها فرنسا بخصوص حرب الجزائر نجد:

L'honneur d'un capitaine, le coup de sircco, liberté la nuit, le vent de la toussaint, le fusil de bois

الملاحظ أيضاً أنّ المخرج قد حاول من خلال الحوار الدائر بين الأم وولدها **السّعيد**، أن يبين لنا ظروف الحرمان التي دفعت بالشباب للتجند، فرغم أن الأم تحاول منعه من الالتحاق بمعسكرات التجنيد إلا أنه لا يمتثل لأوامرها،إذ تظهر لقطة مقربة تطلعه بشغف إلى المكان الذي يتوجه إليه شباب القرية (ل 6) من أجل التجند، إنّه العالم الآخر الذي يطمح **السّعيد** – كما يصور لنا ذلك المخرج – في الوصول إليه، حيث النعيم، والخيرات، أما تطلعه لوجه والدته في نفس اللقطة فيعني الأرض، يعني الجزائر، ويعني الظروف المعيشية الصعّبة، والقاسية، والبقاء معها يعني البقاء في ظروف الشقاء، وقد تعمّد المخرج أن يعود **السّعيد** أدراجه، فيما يبدو كما لو أنّه امتثال لأوامر الأم وتمسّك بالأرض، لكنه تراجع أولي أراد من خلاله المخرج أن يقودنا إلى المنزل حيث يقطن **السّعيد**، إذ بدت جدرانه الطينية المهترئة، وبابه الخشبي الذّي ينّم على أوضاع معيشية مزرية، يرفض السّعيد العيش فيها، رغم إصرار والدته، وما يؤّكد وجهة النظر هذه الرسالة الألسنية التي دّعم بها المخرج الصورة هو ذلك الحوار الدّائر بين الأم وولدها، إذ يخبرها بأن الطريق صعب للغاية (ظروف معيشية صعبة)، لكنها تصر عليه بالقول بأنها مستعدة لتقتات من تراب الأرض شريطة أن لا تفقده، وكأنها كانت متيقنة أنّه بمغادرته ستفقده نهائيا، وهو ما يحدث فعلاً لأنه يموت في معركة على مشارف إقليم **الألزاس**.

فوتوغرام رقم (50) السعيد في مدخل منزله رفقة والدته

يبدو من خلال التصوير أن المخرج قد رسم صورة قاتمة السّواد عن المجتمع الجزائري خلال فترة الحرب العالمية الثانية، متجاهلا تماماً الحديث عن التجنيد الإجباري الذي طبقته فرنسا في الجزائر خلال الحربيين العالميتين، واكتفى بالإشارة إلى الظروف الصعبة: الفقر، الحرمان، والتخلف... وهي العوامل التي حسبه ساهمت في تطوع هؤلاء الشباب لمكافحة ألمانيا النازية، لكن الوقائع والأحداث تثبت أن فرنسا قد عملت كلّ ما في وسعها من أجل إجبار الشباب الجزائري على الانخراط في صفوف جيشها، وتفعيل العمل بالقانون 1912 للتجنيد، وهو القانون الذي صدر خلال الحرب العالمية الأولى، وأرسل بموجبه آلاف الجزائريين إلى الخطوط الأمامية لجبهات القتال[1] ، ولم يشر المخرج إلاّ لموقف الأم الرافض لهذا الانخراط من منطلق أنّ الذين التحقوا بفرنسا من قبل (في إشارة إلى التجنيد خلال الحروب السابقة) لم يعودوا أبداً، إذ تقول الأم لابنها: " جدّك منذ أن ذهب مع الفرنسيين لم يعد "، وهنا إشارة إلى كون الأم ترفض تجنيد ابنها ليس كرهاً في الاستعمار ومخالفته، ولكن خوفاً من فقدانه في أحد المعارك وهكذا لم يذكر المخرج بتاتاً أنه وخلال سنوات الحرب العالمية الثانية كان هناك رفض كبير لمساندة فرنسا، بل على العكس فلقد أيد الكثير من الجزائريين ألمانيا، واعتبروها الحليف الأوّل لهم.

ولا ننسى هنا أن نذكر واحدة من الصّور التي أراد المخرج ترسيخها في ذهن المتلقي، وتتعلّق بالآخر أكثر من تعلقها بالذّات، رغم أن المشهد لم يضم أي لقطة للفرنسيين ما عدا الجنود ، إلاّ أن صورة الشاب المعاق (**السّعيد**) الذي يتقدّم للتجنيد (أنظر الفوتوغرام51) تقدم انطباعاً سيئاً عن الجيش الفرنسي الذّي لا يفرق بين الأصحاء والمرضى ولا تهمّه إلا المصلحة الشخصيّة، فرغم عدم أهلية **السّعيد** إلاّ أنه يتقدم لتجنيد ويقبل ويتنقل إلى معسكرات التجنيد في فرنسا ويخوض المعارك وهو بتلك الحال.

فوتوغرام رقم (51)

إعاقة السعيد

[1] عبد القادر الرحمان إبراهيم بن العقون، **الكفاح القومي السياسي**، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1984، ص73.

3- التحليل التضميني للمقطع الثاني: نقاش الجنود ليلا قبل المعركة مع الألمان.

في هذا المقطع يسعى المخرج إلى إيصال رسائله الضمنية من خلال الحوار بدلا من الرسائل البصرية التّي اقتصرت هذه المرّة على تعبيرات الوجه وانفعالات الشّخصيات، والسبب في ذلك يعود إلى كون المنظر قد التقط ليلا، و قد بدت الإضاءة خافتة، مدعومة بالنّار التي أشعلها الجنود بجانب الخيام التّي ينامون فيها، و ذلك قبل مواجهة ألمانيا ، ففي اللّقطة المتوسطة الأولى تركز الكاميرا على **عبد القادر** الذي بدا مهتما لأمر **السّعيد**، هذا الأخير تظهر عليه ملامح القهر والغضب بعد موقف تعرّض له صباحاً عندما فشل في التدريبات العسكرية، ما عرّضه لتعنيف من قبل الرقيب **مارتينز**، ويبدو **عبد القادر** عارفا بالقوانين، مطلعاً عليها جيّداً، إذ يخاطب **السّعيد** قائلا: " إنّ القانون يمنع ضرب العسكر"، لكنّ ذلك لا يمثل شيئا بالنسبة لزملائه غير المهتميّن بما يقول، إذ يؤكد أحدهم أن الرقيب **مارتينز** رجل شهم، وهو يعرفه جيّداً، وآخر يرد في اللقطة المتوسطة الثانية بأن **مارتينز** يعرف كيف يقوم بعمله، ما يوحي بأن الجنود ينظرون إلى **مارتينز** بعين الاحترام ويرونه عارفاً بكيفية إدارة شؤون وظيفته العسكرية، وهي نظرة على الرغم من كونها نابعة من خبرة عسكرية يكون الرقيب قد اكتسبها من عمله في الميدان، إلا أنها تدل على الإعجاب بالآخر الذي يعتبر رمزاً للاحترام والجدية والعمل رغم أنّ الرقيب فعليا كان يتعامل بخشونة وتمييز وأحياناً باحتقار نحو الجنود، ورغم ذلك ينظرون إليه بعين التقدير.

كما ركزت الكاميرا بلقطة صدرية (ل3)، على **السعيد** الذي لم يعجبه النقاش، وعلى رد فعله قبل أن يسأله **عبد القادر** عن المكان الذي جاء منه، ومرّة أخرى تلخص العبارة الألسنية الجزائر كلّها في عبارة " من **الميزيرية الكحلة** "، وهو تصوير يتفق مع ما جاء في المقطع السابق حين اختصر **بوشارب** الجزائر في قرية صغيرة نائية في منطقة جبلية صعبة المسالك، وهنا أيضاً يختصرها في مصطلح "الميزيرية الكحلة كناية عن الحرمان الشديد "، وقد أراد المخرج من خلال هذه العبارات الدلالة على أنّ الظروف القاهرة، وظروف القهر والحرمان هي التي دفعت هؤلاء إلى الالتحاق بصفوف الجيش الفرنسي في حربه ضدّ النازية الألمانية طمعاً في تحسين أوضاعهم الاجتماعية والاقتصادية، وتطلعاً إلى رغد العيش والحياة الكريمة في المدن الفرنسية.

وهنا يواصل **عبد القادر** تهدئة **السّعيد** محاولاً إقناعه بأنه متساوٍ معهم تماماً بعد ارتدائه للبدلة العسكرية " يمكنك أن تكون أبن عائلة ثرية لكن في الجيش كلّنا متساوون، وهذا هو المبدأ يدافع عنه **عبد القادر** طيلة أحداث الفيلم دون أن يتمكن من تحقيقه.

تواصل الكاميرا نقل مجريات الحوار الدائر بين الجنود قبيل المعركة التي ستجمعهم ضد الألمانيين، حيث يظهر المسعود الجزائري الآخر في المجموعة مستلقيا أمام الخيمة ساخراً من السعيد بتعرضه لرصاص الألمان في الغد، وهو ما يثير ضحك الجنود في اللقطتين المواليتين (ل9 + ل10) واستياء السّعيد مرة أخرى في اللقطة 11، الذّي يحوّل مجرى الحديث حيث يسأل عبد القادر إن كان خائفاً أم لا؟ ! وهو سؤال وإن كان المقصود به الطرف الآخر إلا أنّه إسقاط للحالة النفسية التي يمّر بها **السّعيد** ذاته ، إذ يبدو متوتراً خائفاً من مواجهة الغد، ونفس الأمر ينطبق على عبد القادر الذي يتناول سيجارته مستغرباً من ردود أفعال زملائه، وفي نفس الوقت ممتنعاً عن الإجابة على السؤال المفاجيء، قبل أن يقاطعهما جندي في المكان بأن واقعة الغد هي التي ستحدد ما إذا كانوا رجالاً حقيقيين أم لا، وهذا وحده يدل على نقص خبرة هؤلاء وأنهم لم يخوضوا الحرب يوماً.

4- <u>التحليل التضميني للمقطع الثالث: الحوار بين السعيد، مسعود و مارتينز:</u>

لقد كان الغرض الأساسي من هذا المقطع هو تقديم بعض ملامح شخصيات الفيلم التّي تؤدي دور البطولة وهي: الرقيب **مارتينز**، العريف **عبد القادر**، والجندي **السّعيد**، وقد بدأ التصوير بلقطة جامعة في وضح النّهار يظهر من خلالها **عبد القادر** وهو جالس في أحد الكراسي داخل الثكنة العسكرية ، ويتعمّد المخرج وصف المكان من خلال تركيز الكاميرا على الديكور المحيط بالشخصيّة، لاسيما منظر الجندي الذي يجلس رفقة فتاة في نفس الثكنة ، وهي نفس الصورة التّي تتكرر في اللقطة الموالية، ورغمّ أن الفيلم لم يعتمد كثيراً على العنصر النسائي إلاّ في بعض المشاهد وعدد من اللقطات الأخرى إلا أن تركيز المخرج كان واضحا على عدد من النسوة الفرنسيات اللواتي يرافقن الجنود، وينتظرن عودتهم من المعارك، وقد أراد المخرج من هذه اللقطات العابرة التطرّق إلى دور المرأة الفرنسية أثناء المعارك خلال الحرب العالمية الثانية، فقد أدّت خلال هذه الحرب بالإضافة إلى وظيفة القتال (و هي وظيفة لم يشر إليها هذا الفيلم)وظيفة تقديم المتعة للجيوش قبل أدائها المعارك، وهو ما اصطلح عليه بمصطلح " **نساء المتعة** " أو " **عاهرات الحروب** "، ورغم أنّ أغلب هؤلاء النساء كن يقدمن للجنود بمنطق القوة لا بمنطق الرضا والقبول إلاّ أن المخرج من خلال هذا التصوير أراد أن يعرج على هاته القضية " **استخدام المرأة للمتعة الجنسيّة أثناء الحرب العالمية الثانية**"، وقد قدم عدداً من اللقطات (انظر الفوتوغرام 52)، التّي تجسّد هذا الفعل في إشارة منه إلى أن الجيوش العسكرية خلال الحرب العالمية الثانية كانت تستغل النّساء وتقدّمهن للمتعة الجنسية للجنود قبل أداء المعارك و بعدها، وتقول بعض التقارير في هذا الصّدد أنّ الجنود خلال هذه الحرب شاعت

بينهم صورة خيالية عن كون النساء الفرنسيات نساء مولعات بالرجل العسكري، وأنّ الجندي بعد كل نصر يحققه سيتلقى القبلات من هؤلاء النسوة، وهو ما لم تتطرق إليه الكثير من المصادر بخصوص إنزال **النورماندي** خلال الحرب العالمية الثانية مثلا، حيث كان الجنس أحد الحوافز الهامة للجنود الأمريكيين لخوض الحرب إلى جانب فرنسا خلال هذه لفترة[1].

فوتوغرام رقم (52) امرأة فرنسية في انتظار جندي بعد المعركة

في الفوتوغرام السابق من وجه الجندي تقترب الكاميرا المسعود أحد رماة الجيش الفرنسي و هو يتحدث لامرأة فرنسية كانت تنتظر عودة الجنود بعد التي خاضوها، و رغم أنهما لا يعرفان بعضهما شخصيا إلا أنهما يبدوان منسجمين، و هو ما يعزز الطرح السابق من حيث استخدام النساء الفرنسيات من أجل المتعة الجسدية، و هنا يمكن القول بأن هذه النظرة إلى الآخر لا تختلف عن النظرة التي يرى بها العربي المرأة الغربية من حيث كونها أداة للمتعة الجسدية، إذ لم تقدم لها في الفيلم صورة مغايرة عن هذه الصورة.

في المقابل نجد أن المخرج لم يشذ عن قاعدة توظيف المرأة الجزائرية بطريقة نمطية، في صورة تلك الأم التي تبكي و تتحسر على أولادها و عائلتها، و هي المرأة المحافظة ربة البيت التي لا هم لها سوى المحافظة على أبنائها و عائلتها إلى جانبها، ففي هذا الفيلم ترصد لنا كاميرا المخرج والدة السعيد، في

[1] برنامج **هي الحدث**، ريبورتاج إنزال النورماندي،اغتصاب الجنود الأمريكيين لمئات الفرنسيات،قناة فرانس 24، بتاريخ 2 جوان 2014.

توظيف درامي نمطي تتغلب عليه صورة الأم التي تحاول جاهدة منع السعيد من السفر خوفا عليه من الموت.

فوتوغرام رقم (53) نموذج المرأة الجزائرية في الفيلم

في المقطع نشاهد أيضا **السّعيد** يقترب من **عبد القادر** وقد بدت عليه علامات الحزن والحسرة وهو يشاهد زميله ممسكا بكتاب يطالعه باهتمام، وهنا تتقرب الكاميرا من وجه الشخصية لتركّز على شغفها بما يفعله زميلها المثقف، وفي الأمر دلالة على رغبة الذّات التي سافرت إلى فرنسا في تحسين مستواها المعيشي وحتى التعليمي بعدما تركت وراءها واقعاً يسوده الجهل والظلام والأمية، والواقع أنّ هذه الرؤية إنّما تنبع من حقيقة المخرج ذاته،كونه ينتمي إلى الجيل الثاني من المهاجرين المغاربة الذين يرون في باريس وفرنسا تجسيداً للحلم بالحياة الأفضل، والظروف المعيشية الأحسن، أين النّساء الشقراوات وفرص العمل، والمسكن الرفيه، وهي أحلام لم تتوان شخصيات الفيلم عن البوح بها من خلال تصرفاتها وتحركاتها داخل الحدث (مثل ما يحدث شخصية عبد القادر)، إنها شخصيّات تطمح لأن تكون متعلّمة وهو ما تبوح به نظرة السّعيد التي

يملأها الحزن على حلم التعلم الذي لم يحققه في بلده، وقد يتحقق يوما ما في فرنسا التي تمثل الآخر المتعلم المتحضّر، والعالم المثالي أين الرخاء والبذخ لهؤلاء الجنود الهاربين من بلدانهم نحو نعيم فرنسا.

بعد الحوار بين **السّعيد وعبد القادر** ينتقل بنا **بوشارب** إلى جوانب الحوار الذي دار بين **مارتينز وعبد القادر**، ويركّز في أكثر الأحيان على لقطة المجال والمجال المقابل واللقطة الكتفية، حيث تتدعم الرسالة البصرية (تعابير الوجه، حركات الأيدي...) بالرسالة الألسنية، لاسيما في اللقطة التي يصوّر فيها المخرج مكر ودهاء وخبث **مارتينز** واستهزاءه **بعبد القادر** وهو يسأله " هل تريد أن تصبح نقيباً ؟! "، هذه العبارة التي تكشف نبرة صوت قائلها أنّ هذا الجندي القادم من الجزائر هو وعدد من رفقائه من الجزائر والمغرب ومن بلدان إفريقيا عموماً لن ينالوا المكانة الرفيعة التي يتمنونها في أوربا على الرغم ممّا يمتلكونه من مؤهلات وإمكانيات (عبد القادر كان متعلماً ومثقفاً)، وهي الحقيقة التي عمل مخرج الفيلم طوال أحداث القصة على إثباتها. والدليل هو النهاية البائسة التي انتهى إليها الشخص الوحيد المتعلم ذو الشخصية القوية بين هؤلاء.

ويزيد اهتمام المخرج بالرسالة البصرية من خلال تركيزه على اللقطات المقربة التي تصف مرّة أخرى امتعاض وتوتر **مارتينز** من خلال تعابير وجهه، خاصة في اللقطة رقم (24) حين يتوقف فجأة عن حلاقة ذقنه، وهو يبدو مصدوماً من التحدّي وقوة الرد التي يبديها **عبد القادر** حين يقرأ على مسامعه مقطعاً من الكتاب العسكري الذي بين يديه، والذي يشير إلى حق كلّ مجنّد في التعليم داخل الكتيبة التي يتبعها، إنّ الردود التي أبداها **عبد القادر** توحي بشخصيّة قوية ثابتة على مواقفها، تدافع عن الحق، وتزدري الباطل رغم معرفتها أنّها تتلوا مطالبها على من لا يمكنه تحقيقها، وقد لا يكون قادرا على ذلك.

في مقابل تصوير المواقف الشجاعة الجريئة للشخصية المتعلمة، لا ينسى **بوشارب** أن يرسم لنا جانباً آخر من صفات شخصية الذّات، إنه الجانب الأسود حيث الرضوخ والاستسلام، الأمّية والخنوع، فعلى الرغم من رغبة **السّعيد** وتشوقه للتّعلم، ألاّ أن كلام سيّده "**مارتينز**" جعله يتراجع عن البوح برغبته ، مبرّراً ذلك بأن الأوان قد فات، وهو ما يحقق الانتصار في الموقف **لمارتينز** فهو رغم استيائه من ردود أفعال **عبد القادر** إلاّ أنّه يحس بالانتصار، لأن من يدافع عنه هذا الأخير لا يريد التعلم أصلاً.

5- <u>التحليل التضميني للمقطع الخامس: الحوار داخل مكتب الكولونيل الفرنسي</u>

صوّر هذا المقطع بلقطاته المختلفة داخل فضاء مكاني داخلي، وهي من المرات القليلة التي تستخدم فيها الفضاءات الدّاخلية في الفيلم، حيث ترصد لنا الكاميرا وقائع الأحداث التي تجري داخل مكتب الكولونيل

الفرنسي المرتب والنظيف وهو ما يحيلنا إلى الرفاهية التي كان يعيشها قادة الحرب الفرنسيون مقابل بؤس وشقاء الجنود المغاربة والأفارقة الذين يخوضون نفس الحرب.

في المكتب يتواجد كل من الكولونيل الفرنسي والنّقيب **دورو** والعريف **مارتينز** حيث يناقش الثلاثة أمر المشكلة التي أثارها عبد القادر بعراكه مع العريف قبل أن يُزج به في زنزانة فردية في انتظار اصدار عقوبة ضده، في البداية وتماشيا مع ما سبق من أحداث الفيلم يبدو الثلاثة (الكولونيل، النقيب والعريف)، رغم تسلسل الرتب العسكرية في نفس التصنيف من حيث كونهم آخر بالنسبة للمخرج وصانع الفيلم، لكنّ الحوار يكشف عن تحيّز **مارتينز لعبد القادر**، والسبب أصوله الجزائرية ، حيث رفض تسليط العقوبات على هذا الأخير واصفاً إياه بالوطني رفقة باقي الجنود، بالإضافة إلى كونه مخلصاً لفرنسا:

- ***Il est fidèle à la France, Tous mes hommes sont des patriotes.***

بلقطة كتفية أخرى، مع الحركة البانورامية يدخل عبد القادر ليقف بثبات أمام الكولونيل، ولا تبدو عليه أدنى علامات التوتر أو الخوف أو القلق، فالمخرج منذ بداية الفيلم يصر على تقديم شخصية عبد القادر القوية التي لا تتراجع أو تتخاذل أو تغير مواقفها بتغيير الأشخاص، و من خلال الحوار الموظف داخل الحدث الدرامي بين الكولونيل وعبد القادر يكشف لنا المخرج تبرير الأخير لتصرفاته بلا عدالة الفرنسيين (القيادة) التي يمارسونها ضدّ الأفارقة والمغاربة، وهو السبب الذي دفعه إلى ارتكاب ما ارتكبته من أخطاء عدوانية (صورة القائد العنصري).

كما جسد لنا صورة القائد العسكري الفرنسي الذكي والاستراتيجي الذي يفضل المصلحة العليا لبلاده، فقد تراجع عن معاقبة **عبد القادر** لما لمسه فيه من شجاعة وثبات، وفي نفس الوقت قدمته الكاميرا كقائد ذكي يخطط ويحلل من خلال خريطة علقت على الحائط، وهي نفس الصورة تقريبا التي قدمها **بونتي كورفو** لشخصية الكولونيل **ماثيو** في فيلم معركة الجزائر.

فوتوغرام رقم (54) الكولونيل يخطط للمعركة القادمة

6-التحليل التضمبني للمقطع السادس: التقاط الصورة الجماعية في الألزاس

في هذا المشهد يحاول المخرج أنّ يصوّر لنا الحالة النفسية انتهى إليها "**عبد القادر**" الناجي الوحيد من معركة إقليم **الألزاس**، بعد أن قتل كلّ رفاقه بسلاح وقنابل العدّو الألماني، ويصوّر لنا مع هاته الحالة النفسية، وصول فرقة الدعم الفرنسية المكونة من الجنود الأفارقة ومن الفرنسيين أنفسهم.

استخدم المخرج في بداية المقطع اللقطة نصف الجامعة، حيث يظهر لنا عبد القادر متقدّما مجموعة من الجنود المغاربة الذين يتمشون في المكان لتمشيطه، مع استخدام الكاميرا المتنقلة التي حاولت خلق انفعالات شعورية لدى المتلقي وهو يشاهد شخصية عبد القادر، الجندي الجزائري الذي يرتدي بدلته العسكرية ويحمل سلاحه ويتقدم الجنود رغم ما مرّ به من أحداث في المعركة السّابقة، وهذا يدل على شجاعته وتحلّيه بالمسؤولية والقوة، أما الجنود خلفه فتعمّد المخرج إظهارهم باللباس التقليدي المغربي "الجلابة المغربية" ليوصل لنا حقيقة أنّ الحرب ضد النازية كان طابورها الأول وحتى الثاني من المقاتلين الأفارقة والمغاربة، فعبد القادر رفقة زملائه قادوا المعركة، وهؤلاء المغاربة يمشطون المكان بحثاً عن المخلفات، ليظهر بعدهم في الأخير الجنود الفرنسيون حول القيادة مرتاحين.

فوتوغرام رقم (55) عبد القادر مع الجنود المغاربة

فوتوغرام رقم (55) محاولة عبد القادر الحديث إلى القائد

تقترب الكاميرا شيئا فشيئا من **عبد القادر** الذي يدخل المنزل الذي كان **السّعيد ومارتينز** يحتميان فيه لترصد لنا انفعالات هذا الأخير بعد مشاهدته لجثتيهما المتفحمتين. وفي هذا الجزء يمكن لنا أن نلاحظ مايلي:

- انفجار عبد القادر باكياً رسالة من المخرج على إنسانية هذا الجندي الذي حتّى وإن بدا متماسكاً أمام الجميع، لكنّه في لحظة انفراده مع جثتي زميليه بدا منهاراً لخسارتهما في المعركة.
- لقد تعمّد المخرج أن يقدم لنا صورة كل من **السعيد ومارتينز** وقد لقيا نفس المصير، ومع تتبع كل من الشخصيّتين في مسار تطورها داخل الحدث الدرامي للقصة، يبدو أنّ المخرج هنا ومرّة أخرى يسعى إلى التأكيد على تحوّل **مارتينز** من آخر مختلف عن هؤلاء الجنود المغاربة، إلى ذات متحدة معهما، وأنّ المصير المشترك الذي لقيه الاثنان مردّه إلى كونهما آخر مختلف بالنسبة لفرنسا، التي حتى وإن منحت بعض الامتيازات لليهود المغاربة (مارتينز يهودي أصوله جزائرية) إلا أنها في المقابل لازالت تعلو بذاتها عن هؤلاء الذين دفعت بهم الحرب من منطلق أنهم مختلفون، ومن منطلق التمّييز العنصري.

فوتوغرام رقم (56) جثتي السعيد و مارتينز

في نفس الوقت يمكن أن نفهم من خلال الفوتوغرام (56)السّابق أن هناك علاقة لن تموت بين السّعيد الذي صوره المخرج مرتبطاً إلى حد الرضوخ بسيّده "**مارتينز**"، حتى أن الجنود كانوا يشبهونه في بعض الأحيان بالمرأة التي يستمتع بها "**مارتينز**"، خاصة عندما يقومون بمناداته بـ"**عويشة**"، تشبيها بالخادمات المغربيات لدى أسيادهن الفرنسيين، نفس الاسم "**عائشة**"، هو اسم خادمة ضابط الشرطة الفرنسي في فيلم "**معركة الجزائر**"، واسم عائشة هو اسم عربي الأصل، من أشهر صاحباته عائشة رضي الله عنها الزوجة الثالثة للرسول صلى الله عليه وسلمّ ، والملاحظ دائما أنّ المخرجين الجزائريين المغتربين لا يهملون أبداً قضيّة اليهود الجزائريين وهنا نجد أن المخرج يربط مصير السّعيد بمصير مارتينز فالخادم بقي وفيّاً لسيّده الذّي كان يقسو عليه في كثير من الأحيان، وربّما كان مركب عقدة النقص التّي يعاني منها **السّعيد** كونه أمياً جاهلاً فقيراً، وجندياً بسيطاً يقدم القهوة لسيّده هو ما جعله راضياً على الدوام حتى أنّه يموت مدافعاً عن سيّده.

وتتواصل اللقطات التي تصف لنا بتواتر ما يحدث مع **عبد القادر** ففي اللقطة رقم (08) مثلا، نشاهده في لقطة خصرية يتوجه من خلالها إلى الجنرال منادياً إياه، لكن هذا الأخير ينظر لبرهة إلى مصدر الصوّت، قبل أن يواصل تقدمه رفقة جنوده وكلّهم من الفرنسيين، لقد أراد المخرج من خلال هذه الحركة (الالتفات إلى مصدر الصوت لثانية) أن يقدّم لنا صورة سيئة عن القيادة العسكرية الفرنسيّة مجسدة في شخص هذا الجنرال الذي كان قبل خوض المعركة يلقي بوعوده وكلماته المشجعة للجنود المغاربة والإفريقيين مذكّراً إياهم بأنهم كلهم يدافعون عن الوطن الأم "فرنسا" "***La mère Partie***"، وبأن مناصب وترقيات مهمّة في انتظارهم لكنّه بمجرد أن تحقق النصر على يد هؤلاء، ظهر بهيئة القائد الذي لا يهمه إلا مصالحه الشخصيّة "مصلحة بلده" ولو على حساب عشرات ومئات الجثث التي سقطت دفاعاً عن فرنسا وهي لأبناء المستعمرات.

وقد جاءت اللقطات مؤكدة التفسير أعلاه حيث يمنع عبد القادر من الحديث مع الجنرال الذي لا يعيره اهتماماً تماماً مثلما لم تعر الحكومة الفرنسية هؤلاء الجنود اهتمامها، بل عاملتهم معاملة أدنى من نظرائهم الفرنسيين وأكثر من ذلك يوّجه عبد القادر إلى عريف آخر ليعمل تحت إمرته، وهنا يقول بوشارب للمشاهد بأن فرنسا مصرة على تنكرها لهؤلاء وأنهم في النهاية لا يمثلون لها شيئا، بل إنها كانت استغلالية بشعة، دفعت بهم إلى الموت، ثم إن من نجا منهم أعادته إلى مكانه قبل الحرب، دون أدنى اعتراف فالجنرال لم يكلف نفسه عناء شكره و الثناء عليه لاستماتته في سبيل تحقيق الانتصار لفرنسا.

ولا ينسى المخرج أن يوظف بطريقة ذكية لقطة الصورة التذكارية التي جُمِّع فيها أهالي البلدة من قبل مراسل الحرب، الذي ينظمهم قصد التقاط صور لهم رفقة جنود فرنسيين لم يخوضوا تلك المعركة أصلاً ويطلب منهم أن يبتسموا، وفي هذا التصوير إيحاء غير مباشر عن دور الآلة الدعائية الفرنسية أثناء الحربين العالميتين، والتي عملت على تلميع صورة الجيوش المحاربة لبلدانها(فرنسا في هذه الحالة)، وحتّى هذه الجيوش لم ينل كل أفرادها حظهم من الاهتمام حيث كان الجندي الفرنسي رغم عدم مشاركته في المعركة محطّ اهتمام، وصوّر على أنه بطل، في حين أقصي الأبطال الحقيقيون، ويظهر ذلك هنا من خلال عدم توجيه الدعوة إلى عبد القادر الناجي الوحيد من المعركة لالتقاط الصورة رفقة هؤلاء، لقد تعمد المخرج أن تصاحب الكاميرا حركة الممثل (عبد القادر) الذي بدا كئيباً متحسراً وهو يشاهد منظر التقاط الصورة، وهو ما ركزت عليه اللقطة لتنقل للمشاهد قساوة المعاملة التّي كوفئ بها أمثاله من المحاربين الذين كانوا أبطالاً، في حين تنكرت لهم الحكومة الفرنسية، غير أن منظر الفتاة الشقراء وبعض سكان البلدة وهم يصفقون له عرفاناً منهم بما فعله رفقة زملائه رسالة بصرية أخرى أراد من خلالها المخرج أن يقول لنا بأنهم (أي الفرنسيون) ليسوا كلّهم سيئين وناكرين للجميل، وأنّ ما تفعله القيادة ومن ورائها الحكومة لا يمثل رأي الفرنسيين من عامة الشعب، الذين قابلوا الجميل بالشكر والعرفان، وتعاملوا مع الجنود المغاربة بلطف واستحسان، وهي صورة طيبة حاول المخرج أن يرسمها لهؤلاء من خلال هذا الموقف، لكن عبد القادر يواصل سيره دون توقف وهو ما يوحي بأن موقف العامة لا يكفي بل " نريد اعترافات رسمية "، قبل أن يلقي نظرة أخيرة على البلدة التي عمل مع رفقائه على تحريرها، وهو إيحاء بأن قصة الفيلم ما هي إلاّ نظرة إلى الوراء، إلى الماضي الذي لا تعترف به فرنسا.

7- **التحليل التضميني للمقطع السادس: عبد القادر بعد ستين عاما من معركة الألزاس**

يأتي هذا المقطع ليقفز بنا ستون سنة بعد الحرب، كما تبينه البيانات المكتوبة، حيث يفتتح المقطع بلقطة كتفية لعبد القادر وقد بدت عليه علامات التقدم في العمر، وغزا رأسه الشيب، لقد بدا وهو يركب حافلة نقل المسافرين غارقاً في التأمل والتفكير ، أثناء مشاهدة جموع المارة مختلفي الأشكال والألوان في ذهاب وإياب، و يدل هذا الاختلاف على أن هؤلاء المارة هم من المهاجرين من الجيل الثاني و الثالث ، وفيهم من ولد في فرنسا لوالدين هاجروا أثناء الحرب، وكأن بالمخرج يخبرنا بأن **عبد القادر** وهو تجسيد لكل المحاربين القدامى في صفوف الجيش الفرنسي مازال بعد ستين سنة من الحرب مسافراً تائها في مجتمع مختلط متعدّد الأجناس (تعمد المخرج أن يرينا خليطاً من المارة ينتمون لأعراق مختلفة)، وأنه وهو الذي جاء من فرنسا

بدافع تحسين وضعيته الاجتماعية، والعسكرية، ورغم كونه يمتلك كلّ المؤهلات التي تمكنّه من تبوأ المكانة التي يطمح إليها إلاّ أنّ الأمر انتهى به مواطنا بسيطا مُعدماً، يركب حافلات نقل المسافرين المكتظة بالرّكاب والمخرج إذ يصوّره في اللقطة الموالية وهي لقطة نصف جامعة تصف لنا ترجل الشخصية من الحافلة واختلاطها وسط المارة يجسّد لنا حقيقة الصورة القاتمة التي انتهى إليها هؤلاء المحاربون، الذين لم تعترف بهم فرنسا رغم التضحيات التي قدّموها لها.

لقد أراد لنا المخرج من خلال هذا التصوير (حافلة السفر+ خليط الناس+ اختلاط عبد القادر وسط المارة)، أنّ يبرز حالة التيه و التناقض و اللااستقرار التي يعيشها هذا المحارب و هي نفس الحالة التي يمكن إسقاطها على المهاجرين في الصورة(أنظر الفوتوغرام رقم 57) فهم مواطنون لا يتمتعون بكامل حقوقهم في مجتمع ينادي بالعدالة و المساواة، وهذا الأمر يعكس صورة سلبية عن الآخر الفرنسي فهو هنا ذلك الاستغلالي البشع الذي يتعامل مع الذات بتمييز عنصري، على أساس العرق و الدين و غيرها من المحددات الأخرى.

فوتوغرام رقم (57) عبد القادر وسط المارة بعد ستين سنة من الحرب

ويعزّز المخرج تصوراته عن الوضعية التي آل إليها هؤلاء، حيث تصف لنا اللقطة رقم 3 (لقطة جامعة/ ونصف جامعة)، تفاصيل الحي الذّي يقطن فيه عبد القادر وهو حي متواضع يبدو من خلال السيارات القديمة فيه أنّه حي يقع في الضواحي، يقطنه عبد القادر و منزله عبارة عن أستوديو متواضع شبه خالٍ من الأثاث، ماعدا كرسي وخزانة وسرير بفراش رث.

في اللقطة رقم (ل 5) من المقطع، تقترب الكاميرا من وجه البطل الذي ساهم في تحرير إقليم **الألزاس** ، لتصوّر لنا كيف انتهى به الأمر مسكيناً وحيداً حزيناً، خاصة عندما يضع عينيه أرضاً، في إشارة إلى نهاية قصة، وخلاصة قصة البطل.

فوتوغرام رقم (58) عبد القادر بعد ستين سنة من الحرب

بعد هذا التصوير يقطع **بوشارب** الصورة البصرية بخلفية سوداء لمدة 6 ثواني، يدعو فيها المتلقي إلى التفكير والاستخلاص والاستنتاج، هذه الست ثواني مع الخلفية السوداء تجعلنا كمشاهدين نرسّخ مجموعة من الحقائق التي أراد المخرج إيصالها ومجموعة من الصوّر التّي حاول صنها عن الذّات وعن الآخر، فالذّات الشجاعة، القوية، المخلصة، البسيطة في طلباتها، المثابرة رغم انكساراتها، التائهة في مجتمع لا يعترف بها، ولا يريد أن يعترف رغم ما قدّمته له من تضحيات، مقابل الآخر العنصري، المتنكر للجميل، المتخفي وراء بطولات الآخرين. الذي يعد ولا يفي بوعوده، إنه الآخر الذي لا يعترف بالذّات، وبالغير رغم اندماجهم معه، وتضحيتهم بأرواحهم في سبيل إعلاء راية فرنسا التي لا تكلف نفسها سوى عناء تشييد مقبرة جماعية، على سهل أخضر ممتد وواسع، وهي رسالة رمزية أخرى من المخرج ،بأن هؤلاء الجنود المغاربة، دافعوا عن فرنسا، وهم بذلك قد دافعوا عن أوطانهم التي وُعِدوُا بنيلها للاستقلال في حال مشاركتهم إلى جانب فرنسا، وأنّ هؤلاء لا يختلفون عمّن رفعوا السِّلاح ضد فرنسا في الداخل من ثوار ومجاهدين وشهداء، وإن كانوا اليوم يرقدون في مقابرهم فهم أيضا يستحقون الإشادة والاعتراف، أمّا ظهور العلم الأمريكي في اللقطة فمردّه إلى كون الولايات المتحدة الأمريكية قد كانت حليفاً عسكرياً لفرنسا في حربها ضدّ النازية الألمانية، وأنها قد تكون اعترفت بهم أكثر من اعتراف فرنسا بذاتها.

لقد وصل **بوشارب** في هذه اللقطة بالمشاهد إلى ذروة الانفعال عندما عوّض العلم الفرنسي بالعلم الأمريكي، مع ما يحمله هذا الإسقاط من دلالات نفسية وآثار على المحاربين القدامى أنفسهم، قبل أن يختتم المخرج المقطع برسالة ألسنية تشير إلى فضيحة المعاشات التي يتقاضاها هؤلاء والتي تقل بكثير عما يتقاضاه زملاؤهم فرنسيي الأصل، وبأن الوقت قد حان لإعادة فتح هذا الملف.

فوتوغرام رقم (59) المقبرة التي دفن فيها المحاربون

8- صور أخرى عمل الفيلم على تسويقها: بالإضافة إلى الصور المذكورة أعلاه، رصدت الباحثة مجموعة من الصور الأخرى المسوقة عن الذات و الآخر في الفيلم:

- **التمييز العنصري كسمة من سمات الآخر:** إذ يجسد مقطع الطماطم قمة التصعيد الدرامي في الفيلم، يلخص لنا المخرج بواسطته سمة التمييز العنصري التي طبعت علاقة الذات بالآخر، ففي المقطع الذي قمنا باختيار الفوتوغرام رقم 60 منه يمنع المسئول عن الإطعام الجندي الأفريقي الأسود من تناول حبة طماطم ضمن وجبته للغداء، و هو تمييز يمكن تعميمه على كلفة الجنود المغاربة في المكان، فهي ليست المرة الوحيدة التي تعامل بها فرنسا هؤلاء الجنود باستعلاء و فوقية و تميزهم عن الجنود الفرنسيين، إذ يذكرنا المخرج في كل مرة بهذه السمة في شخصية الآخر الفرنسي في أكثر من موضع منها: منح إجازات للجنود الفرنسيين و حرمان الآخرين منها، و الترقية في الرتب العسكرية لهؤلاء الجنود و حرمان غير الفرنسيين

منها(مثلما حدث مع عبد القادر)، إضافة إلى التمييز الذي تعرض له المسعود، حيث كانت رسائله التي يبعث بها إلى المرأة الفرنسية التي أحبها ترمى في الزبالة من طرف المسئولين بمجرد معرفتهم بهويته العربية و المسلمة، حتى لا يرتبط بتلك المرأة الفرنسية.

فوتوغرام رقم (60) التمييز العنصري ضد الجندي الإفريقي

– **المحارب البربري الشرس:** فالصورة الأخرى التي قدمها المخرج هي صورة ذلك المحارب بربري الأصل، الذي لا يهمه من الحروب سوى الحصول على الغنائم، و هو ما تجسده شخصية ياسر المحارب المغربي، والمقاتل الشرس، حاد الطباع، هوايته سرقة جثث القتلى بعد كل معركة يخوضها، لكن المخرج يعود ليلمع لنا هذه الصورة مرتين، الأولى عندما يصور لنا بطولات هذه الشخصية و شجاعتها النادرة في آخر معركة خاضتها، و الثانية و هي الأهم عندما يمنع ياسر أخاه العربي من سرقة تبرعات الكنيسة، و هو ما يعني احترامه للدين كشيء مقدس في الفكر العربي، حتى و إن كانت الديانة التي يدافع عن حرمتها غير ديانته.

– كما قدم لنا المخرج صورة الشباب المغاربي الطامح إلى الحياة الكريمة، و المريحة في فرنسا التي تبقى بالنسبة لهؤلاء الجنود المخرج الوحيد من الظروف المعيشية الصعبة التي يعيشونها في بلدانهم الأصلية، و تتجسد صورة هؤلاء الشباب من خلال عدد من الشخصيات منها شخصية المسعود، الشاب الجزائري الذي يرغب في الاستقرار فس فرنسا حيث المرأة الفرنسية الشقراء التي أحبها، و الرفاهية التي عاشها معها في العاصمة الباريسية، (مشهد الفندق).

فوتوغرام رقم (61) المسعود منبهر بالحياة في فرنسا

النتائج الجزئية للدراسة: صورة الذات و الآخر في فيلم بلديون

أولا : صورة الذات

قدم المخرج رشيد بوشوارب صورً مختلفة عن الشخصية الجزائرية، إذ سعى منذ اللقطات الأولى للفيلم أن يضعنا في سياق العام الذي تنطلق منه الذّات لمواجهة الآخر، والتفاعل معه، وقد كانت الصوّر المقدمة عن طبيعة الذّات مختلفة، سواء من حيث طبيعة تمظهرات هذه الذّات، (الجندي، المثقف، المحارب...) أو السّمات التي تتمتع بها هذه الشخصيات وطباعها المختلفة، والمحددات الرئيسية التي تساهم في تحديد ملامح هذه الشخصيّة.

1- تمظهرات الذّات في فيلم " بلديون ": وردت الذّات في الفيلم على النحو التالي:

- **الجندي الشجاع:** ركّز الفيلم في مجمله على تقديم شخصيّة الجندي، لأن فكرة الفيلم الرئيسية تتعلق بمجموعة من الجنود الجزائريين والمغاربة والأفارقة، الذين يلتحقون بالجيش الفرنسي في حربه ضدّ النازية الألمانية، وقد اعتمد في سبيل تحقيق هذه الغاية على توظيف أربعة شخصيّات مغاربية رئيسية وهي: عبد القادر، السعيد، المسعود، ياسر، في إطار فيلم حربي، في حين جاء الانطباع النهائي عن هؤلاء الجنود الأربعة إيجابياً، رغم اختلاف شخصيّات ومكانة كل واحد فيهم داخل الفيلم، حيث كانت نهايتهم شجاعة، في معركة قوية خاضوها ضد الألمان في إقليم **الألزاس**، ولم ينجح منهم إلاّ **عبد القادر**.

- **الرّجل المثقف/ المتعلّم:** وظّف **بوشارب** في الفيلم شخصيّة الرّجل المثقف، المتعلّم، خلافاً لعدد من الأفلام التي كانت تصوّر تلك الحقبة من خلال وصف الجزائريين على أنهم أميون ، وجاءت الشخصيّة المتعلمة مجسّدة في "**عبد القادر**"، و هو عريف مجند في صفوف الجيش الفرنسي، وكان متعلماً عارفاً بأمور القانون، متحدثاً جيّداً، وهو ما أكسبه مكانة محترمة وسط زملائه في الجيش وحتى أمام المسئولين، لكنّه لم يتمكن رغم هذه الميزة في شخصيته من بلوغ المكانة التّي كان يطمح إليها بسبب اللاعدالة التي تميز الآخر الفرنسي.

- **الخادم المطيع/ الأمّي:** احتلت شخصية **السعيد** أحد أبطال الفيلم **(جمال بودبوز)** مكانة هامة في أحداث الفيلم، إذ أنّها شخصية عاشت الاضطهاد والحرمان، كما صور الفيلم حتى في بلدها الأصلي، ولجوءها إلى التجنيد في صفوف الجيش الفرنسي جعل منها شخصيّة باهتة **فالسعيد** هو الخادم المطيع والمضطهد للرقيب **مارتينز**، إذ يتعرّض للمضايقات من قبل زملائه بسبب هذه الوظيفة التّي جعلت منه شخصاً بدون مكانة ،

يضاف إليها أنّه أمّي لا يعرف القراءة والكتابة، لكنّ مسار الشخصيّة كان متحوّلاً، إذ ينتهي الأمر به بطلاً شجاعاً، حين يستميت في الدّفاع عن "**مارتينز**" وسكان القرية في إقليم **الألزاس**.

– **المحارب الشرس العنيف:** كما قدّمت لنا الكاميرا صورة المحارب الشرس العنيف في شخص الجندي "**ياسر**"، الذّي نجده طول أحداث الفيلم يتعامل بشراسة وعنف سواء مع رفاقه في الكتيبة من الجنود، أو عند خوضه المعارك، وقتله لجنود العدو بكل وحشية، بل إنه لا يكتفي بالقتل، بل يتعداه إلى التنكيل بالجثث وسلب ممتلكاتها، وفي هذا الإطار تم تسويق صورة المحارب "البربري" الذي لا يخشى الموت.

2– محدّدات صورة الذّات في الفيلم: اعتمد الفيلم على عدد من المحددات التّي لها علاقة بشخصياته الرئيسّية وهويتها داخل الفيلم، ويمكن رصدها على الشكل التالي:

– **الدّين:** وتجسّد خاصة من خلال الحوار وترديد عدد من العبارات التي لها علاقة بالدّين الإسلامي مثل: إن شاء الله، كما أشار إليها المخرج من خلال فعل "الصلاة" الذي قام به أحد الجنود قبل معركة الـ ***Provence*** ضدّ الألمان.

– **الأرض:** رغم أنّ أغلب أحداث الفيلم تدور في أوربا، حيث الصّراع بين فرنسا وألمانيا، إلا أنّ المخرج من خلال المشاهد الأولى للفيلم كان مصرا على وصف الفضاءات المكانية خاصة ما له علاقة بالأرض التي جاء منها هؤلاء المحاربون ، فطبيعة هذه الأرض كان لها تأثير بالغ على شخصية هؤلاء، إذ نقلت الكاميرا البيئة الجغرافية التي جاء منها السعيد وهي عبارة عن قرية جبلية في منطقة جد نائية تتطاير الرمال فيها من كل جانب، وهي تشبه إلى حدّ كبير البيئة التي جاء منها ياسر، حيث المناطق الجبلية الصعبة التي جعلت من المقاتلين البربر أشد شراسة من غيرهم، (كما جاء على لسان القائد الفرنسي في إحدى اللقطات).

– **التاريخ:** يعتبر التاريخ عاملا إنسانياً في تحديد هوية هؤلاء الجنود ورسم معالم وسمات شخصيتهم، لاسيما وأنّ الفيلم تاريخي يروي تفاصيل الحرب العالمية الثانية، حيث يتجند هؤلاء الجنود إلى جانب فرنسا ضدّ الاجتياح الألماني لإقليم الألزاس ، وقد بدا **بوشارب** حريصاً على وضع المشاهد في سياق الحرب العالمية أكثر من حرصه على بيان حقيقة تجنيد هؤلاء المقاتلين (المحاربين)، فتم التركيز على ظروف الفقر والحرمان، وفعل التطوع، وإهمال جانب آخر على قدر عال من الأهمية وهو الجبر والقسر، والوعود الكاذبة التّي أطلقتها فرنسا لشباب مستعمراتها بتحريرهم في حال ساندوها في حربها ضدّ ألمانيا.

– **اللّغة:**جاء الفيلم كما سبق وأن أشرنا خليطاً بين العربية (اللهجات المحلية) واللغة الفرنسية، حيث استخدمت المحلية بين المحاربين للتواصل، في حين وظفت اللغة الفرنسية للتواصل مع الآخر الفرنسي على اختلاف تمظهراته داخل الفيلم.

– **الأزياء:** لم ينس بوشارب في فيلمه توظيف اللباس كرمز دال عل شخصية وهوية الجنود المغاربة، وفي هذا الإطار وظف اللباس التقليدي المغاربي وحتّى الإفريقي فيما يختص بالجنود الأفارقة (القبعة الحمراء، زي الجندي السينغالي)، حيث نجد البرنوس والعمامة (القايد وسكان القرية)، والقشابية (السعيد وشباب القرية) والجبة المغربية بالنسبة للجنود المغاربة، وقد بدا المخرج حريصاً على ظهور هؤلاء الجنود بألبستهم التقليدية في قلب المعارك في أوربا، للإشارة إلى هوية هؤلاء المقاتلين .

3– سمات شخصية الذّات في الفيلم: بدا بوشارب مهتماً برصد سمات شخصياته الرئيسية على اختلافها، وجاءت أهّم السمات على الشكل التّالي:

– **الشجاعة والقوة:** وتجسّدت في سلوك الجنود الأربعة والمعارك التي خاضوها ضدّ الألمان وقد أعطى الفيلم في النهاية انطباعاً إيجابياً عن هؤلاء الجنود.

– **التمرّد/ المقاومة:** وتجسدت هذه السمة في رفض الجنود لكلّ المعاملات غير العادلة التي كانوا يتعرضون لها داخل الجيش الفرنسي، لاسيما عبد القادر حيث كان دائم الثورة على تلك التصرفات: مشهد الطماطم/ التمرّد داخل الجيش ضمن الجنود الأفارقة والذي تسبب في سجنه.

– **نشد الكمال:** وتتجسد هذه السمة خاصة في شخصية "**عبد القادر**" الذي بحث عن بلوغ المكانة الاجتماعية المرموقة في مجتمع غير مجتمعه، ورغم اللا عدالة التي كان يُفاجئ بها في كل موقف إلاّ أنه يبقى يبحث عن المكانة اللائقة به إلى آخر لحظة.

4– الانطباع النهائي عن الذّات في الفيلم:

سعى **رشيد بوشارب** منذ البداية إلى التسويق لصورة الجندي المحارب الشجاع الذّي يحارب بكل قوة وجرأة إلى جانب فرنسا، وقد ظهر عليه الإقدام والبسالة، وعدم الخوف من الموت، المحيط به من كل جانب، ورغم بعض الصفات السلبية التي جاءت لصيقة ببعض شخصيات الفيلم، إلاّ أنه –أي المخرج– اختار لها نهايات جعلت المتلقي ينسى السلبيات ، ويركّز على البطولة الجماعية التي قام بها هؤلاء لتحرير القرية في إقليم **الألزاس**، والسبب الرئيسي في تقديم هذه الصورة هو رغبة المخرج في إعادة الاعتبار لهؤلاء المحاربين

الذين لم ينالوا التقدير لا أثناء الحرب ولا بعدها بسنوات طويلة، إذ هضمت حقوقهم، ولم تتم المساواة بينهم وبين رفقائهم من المحاربين فرنسيي الجنسيّة.من حيث المعاشات التي يتقاضونها على الأقل.

ثانيا: صورة الآخر

1- تمظهرات الآخر في فيلم "بلديون": ظهر الآخر في الفيلم كما يلي:

- **القائد العسكري/ الاستغلالي:** قدّم رشيد **بوشارب** من خلال هذا الفيلم أكثر من نموذج للقائد العسكري الذي يستغل الآخرين من أجل تحقيق مصلحة بلاده، وقد بدا فعل الاستغلال مسلطاً بصفة خاصة على الجنود الأفارقة والمغاربة، حيث يتم إقحامهم في الجبهات الأمامية للقتال، فيما يلتحق القادة بالمعارك في نهايتها، فلا يبدوا على ملامحهم آثار التعب والإرهاق، ولا تبدو على ملابسهم آثار الحرب، بل هي نظيفة مرتبة، كما أننا لا نشاهد لهم جثثاً مرمية هنا وهناك عكس الجنود القادمين من المستعمرات الذين ركزت عليهم الكاميرا في أكثر من مرّة و هم موتى، وقد ساهمت هذه الصورة المقدمة عن القادة العسكريين في فرنسا في رسم صورة سيئة عن فرنسا وسلطاتها التي استغلت هؤلاء الجنود استغلالاً كبيراً لكنها في المقابل حرمتهم من أدنى حقوقهم حتى أثناء الحرب.

- **القائد العسكري/ الغيور/ الحقود:** قدّم بوشارب نموذجاً آخر عن القيادة العسكرية الفرنسية، في صورة الرقيب "**مارتينز**"، الأقل سلطة من القادة السابقين، والذي لا يدخر جهداً ولا فرصة إلا واستغلها لمعاقبة الجنود الذين يعملون تحت إمرته، خاصة المغاربة والجزائريين منهم قبل أن تبين أحداث الفيلم بتواترها أنّه يهودي من أمّ جزائرية، وهو ما يفسّر سر حقده.

- **المرأة الجذابة/ الفاتنة:** رغم أن وجود المرأة في الفيلم كان عارضاً وظيفياً أكثر منه عنصراً أساسياً في بناء الحدث، إلاّ أن المخرج تمكن من خلال توظيف النساء الأوربيات (الفرنسيات) اللواتي ينتظرن بفارغ الصبّر الجنود، بعد عودتهم من المعارك، من رسم صورة جنسيّة للمرأة ضمن شخصية الآخر، حيث ينظر إليها كأداة ووسيلة للمتعة والتسلية ممّا قدّم صورة سلبية عن نساء فرنسا إبان الحرب العالمية الثانية .

2- محدّدات شخصية الآخر: وظف المخرج عددا من الرموز الدالة على الآخر لكن وجودها في الفيلم كان أقل من حضور الرموز و الدلالات الخاصة بشخصية الذات، و تجسدت أساسا في اللغة والأرض والزي المتحضر لنساء المدينة، والزي الريفي لسكان قرية الألزاس، وكذا الكنيسة التي ترمز للدين المسيحي.

3- سمات شخصية الآخر في فيلم "بلديون":

- **الآخر المتسلّط:** القادة العسكريون لا سيما **مارتينز**.
- **الآخر الاستغلالي:** استغلال الجنود الأفارقة والمغاربة لتحقيق انتصارات لفرنسا دون مكافئتهم نظير تضحياتهم.
- **الناكر للجميل:** عدم الاعتراف بتضحيات الجنود من المستعمرات والتنكر لحقوقهم.
- **البراغماتي:** حيث الغاية تبرز الوسيلة، إذ أن القضاء على ألمانيا جعل من قادة الجيش الفرنسي ينتهجون كل الطرق بما فيها الوعود الكاذبة، والتنازل المرحلي.

ثالثا: أسلوب المخرج و أثره على صناعة صورة الشخصية الجزائرية و شخصية الآخر

يعتبر فيلم **بلديون** من أهم الأفلام الجزائرية في الألفية الثالثة، و لعله الأهم بالنسبة للمخرج رشيد بوشارب، ليس بسبب الأسلوب الإخراجي الذي تميز به الفيلم فحسب، بل حتى على المستوى الفكري والإيديولوجي، فقد ساهم في التعبير عن واحدة من القضايا الشائكة و الحساسة التي تحكم علاقة الذات بالآخر، وهي نمطية الصورة التي يسوقها ذلك الآخر عن العرب و المسلمين بصفة عامة و عن الجزائريين و المغاربة و الأفارقة على وجه التحديد، لا سيما ما تفعله السينما الأمريكية في هذا المجال، وما تسوقه من صور مفرطة السلبية عن الذات العربية خاصة في السنوات الأخيرة.

يتطرق المخرج من خلال هذا الفيلم لموضوع المحاربين القدامى في صفوف الجيش الفرنسي، ممن ساهموا في تحرير فرنسا بخوضهم مجموعة من المعارك في إيطاليا و البروفانس، و على حدود إقليم الألزاس و جبال الألب و غيرها، و هو بذلك يرسم لنا صورا متعددة للذات فهي هنا إضافة إلى الشخصية الجزائرية، تتجسد في كل من الجنود المغاربة الذين لاقوا نفس مصير الجزائريين، إنها الذات بكل تناقضاتها، بكل إيجابياتها و سلبياتها، فهي الجرأة و الشجاعة، و هي الشخصية المتعلمة الطموحة، لكنها أيضا الشخصية الأمية الراضخة، و هي الشخصية ذات الأصول البربرية المحاربة و الطامحة لتحقيق العدالة و المساواة، وتحسين ظروف معيشتها من خلال الاندماج مع الآخر الفرنسي، هذا الآخر الذي لا يفي بوعوده، و هو الذي يستغل الذات استغلالا بشعا، و يحرمها من حقوقها بممارسة مختلف سياسات التمييز العنصري.

هذه الصور المختلفة عن الذات و عن الآخر يساهم في ترسيخها الأسلوب الإخراجي **لبوشارب**، الذي يبدو أنه متأثر كثيرا بأسلوب المخرج الأمريكي الكبير ستيفن سبيلبرغ، خاصة من خلال فيلمه الشهير " ***"Saving the private Ryan*** "، (1998)، و هو الفيلم الحائز على جائزة أحسن إخراج في مهرجان كان السينمائي لذات السنة، و تحكي أحداث الفيلم عملية الإنقاذ التي يقودها النقيب جون ميلر (الممثل توم

هانكس) من أجل الجندي ريان، و إعادته إلى أرض الوطن بعد وفاة أشقائه الثلاثة، الذين قتلوا دفاعا عن فرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية.

و يبدو هذا التأثر واضحا من خلال مشهد مقبرة النورماندي التي يقصدها الجندي ريان المحارب المسن في بداية الفيلم رفقة عائلته ، قبل أن يوظف **سبيلبرغ** تقنية العودة إلى الوراء لسرد أحداث قصة الإنقاذ، أما بوشارب فتبدأ الأحداث في فيلمه في الزمن الحقيقي لوقوعها، قبل أن تنتقل الأحداث ستون سنة بعد المعركة التي مات فيها الأصدقاء على مشارف الألزاس، إضافة إلى هذه اللقطة هناك عدد من الجوانب الأخرى التي تبرز تأثر بوشارب بهذا المخرج منها على سبيل المثال(توظيف اللقطات المقربة للتركيز على انفعالات الشخصية، استخدام الضلال و الإضاءة، ملصقة الفيلم التي تكاد تكون متطابقة)، لكن بالمقابل نجد ذلك التقابل التاريخي بين الفيلمين، حيث يسرد الأول دور المحاربين الأمريكيين في تحرير أوربا و فرنسا خلال الحرب العالمية الثانية، و هو تاريخ معلوم تحافظ عليه الذاكرة العالمية، و الثاني يسرد لنا دور المحاربين المغاربة الذين ساهموا في هذا التحرير، لكنهم منسيون، بل و مغيبون تماما في ذات التاريخ.

لم يعتمد المخرج في فيلمه على أسلوب صناعة الشخصية الخارقة التي تحمل كل صفات الخير والطيبة و النبل و المثالية، أين تنتهي القصة بتحقيق هذه الشخصية لكل أهدافها و طموحاتها، على العكس من ذلك ، نلاحظ أن المخرج في هذا الفيلم اعتمد على تقديم شخصيات جذابة، خاصة من خلال نموذج عبد القادر، فهو على الرغم من بساطته استطاع أن يخاطب المتلقي حتى من خلال صمته في المشهد الأخير، و ملامح وجهه و تأملاته لوجوه المارة في الشارع، و كذا زيارته للمقبرة اين دفن رفاقه، و هذا الأسلوب يشبه إلى حد كبير ما جاءت به الواقعية الجديدة في إيطاليا و الموجة الفرنسية الجديدة، حيث يتجه المخرج إلى الاعتماد على نماذج من الأحياء الفقيرة، و من عامة الناس يتعرف عليها المتفرج بسهولة، لأنه يعيش بينها، و غير مستبعد أن يكون واحدا منها.

و ترى الباحثة أنه إلى جانب الصور الإيجابية عن الذات و السلبية عن الآخر في الفيلم، إلا أن المخرج يطرح لنا كذلك صورة مشرقة لفرنسا ذلك البلد الذي يعتبر حلما بالنسبة للذات، و هو حلم يستحق أن تحارب من أجله رغم التمييز العنصري الذي تلقاه فيه، و لعل هذا التوجه من طرف المخرج يترجم لنا بوضوح موقعه من السينما الجزائرية كمخرج قادم من المهجر حيث مشاكل الهوية و الاندماج، تعتبر من أولويات المفكرين و المبدعين رغم ما ذكرناه من تمييز عنصري و عدم المساواة في التعامل ما جعل من هؤلاء كما يصوره لنا الفيلم مواطنين من الدرجة الثانية.

ملصقة فيلم " بلديون"

ملصقة فيلم " إنقاذ الجندي رايان"

الفصل السابع

صورة الذات و الآخر في فيلم " خراطيش قولواز"

تمهيد:

يتجه هذا الفصل إلى الكشف عن ملامح صورة الذات و الآخر المختلف عنها من خلال التحليل النصي لعدد من المشاهد التي تم اختيارها بطريقة عمدية خدمة أغراض البحث من فيلم " **خراطيش قولواز**"، وهو الفيلم الرابع و الأخير في العينة ، و عليه فإن مسار التحليل في هذا الفصل مقسم إلى مبحثين رئيسيين:

المبحث الأول: و يختص بإجراءات تحليل الفيلم، وذلك من خلال:

- بيانات أولية حول الفيلم
- التقطيع التقني للمقاطع المختارة

المبحث الثاني: و تستعرض الباحثة من خلاله التحليل التعييني للمقاطع المختارة، بالإضافة إلى التحليل التضميني

ثم النتائج الجزئية للدراسة والخاصة بتحليل فيلم **خراطيش قولواز**

– المبحث الأول : إجراءات تحليل الفيلم:

أولا: بيانات أولية حول الفيلم

1-بطاقة تقنية عن الفيلم:

عنوان الفيلم: ***Cartouches Gauloises/*** خراطيش قولواز

نوع الفيلم: ملون، 35 مم

مدة الفيلم: 92 د

المخرج: مهدي شارف

بلد الإنتاج: الجزائر/ فرنسا

سيناريو: مهدي شارف

مدير التصوير: ***Jérone Alméras***

موسيقى: ***Armand Ammar***

المونتاج: ***Yargos Lamprinos***

شركات الانتاج:***KG Production+ Pathé***

سنة الإنتاج: 2007

إنتاج: سالم إبراهيمي، ياسين العلوي، ***Michel Ray Gavras***

التمثيل:

محمد فوزي علي الشريف: في دور علي

أسيا براهيمي: في دور زينة

نادية سمير : في دور حبيبة

***Thomas Millet*:** في دور نيكولا

Tolga Cayir في دور جينو

***Juliane Amate*:** في دور دافيد

***Bonnafet Tarbouriech*:** في دور **برنابي** موظف المحطة

2- **قصة الفيلم:**

يروي الفيلم أحداث فترة مهمة من فترات النضال الجزائري إبان حرب التحرير و بالضبط في ربيع 1962 وهو الربيع الأخير الذي سبق مغادرة آخر معمر فرنسي للجزائر، الأحداث في الفيلم تسرد من خلال الرؤية الشخصية **لعلي** الطفل الصغير و بائع الجرائد المتنقل في شوارع مغنية، و هو نفسه مخرج الفيلم، الذي جسد الذكريات العالقة في مخيلته من زمن الطفولة، حسب ما صرح به في كثير من المرات، و تحمل القصة أحداثا تدور حول ثالوث الطفولة، الصداقة، و الحرب، حيث تجمع الصداقة بين أربع أطفال من بينهم المخرج نفسه (**علي**)، وثلاثة أجانب آخرين هم **نيكولا** الفرنسي، **جينو** الإسباني، و **دافيد** اليهودي، الذين يقومون ببناء كوخ صغير على جوانب الوادي لقضاء أوقاتهم فيه ، الفيلم ليس قصة محددة من البداية إلى النهاية، و إنما هو مجموعة من الذكريات و الأحداث التي يتم سردها وفق ما تذكره الطفل **علي**، و من بين الأحداث المصورة، قصة المرأة اليهودية التي ترفض الرحيل من الجزائر و تفضل الموت على أيدي العرب في الجزائر على أن تموت على أيدي الفرنسيين، في القصة أيضا أحداث تتعلق بالمجاهدين و من بينهم والد **علي** الذي التحق بالجبال، بالإضافة إلى العلاقة القوية التي تربط الصديقين **نيكولا** و **علي**، و تردد **علي** على قاعة السينما التي شيدتها فرنسا و التي يجد فيها متنفسا للهروب من الأحداث اليومية و التفجيرات ، وهناك أيضا **زينة** التي يتعلق بها الولد **علي** ذو العشر سنوات رغم انحرافها الاجتماعي و عملها في أحد بيوت الدعارة.

3- **بطاقة تقنية عن المخرج: مهدي شارف:**

مهدي شارف روائي و مخرج و سينمائي جزائري، من مواليد سنة 1952، بمدينة مغنية بتلمسان أقصى الغرب الجزائري، هاجر والده في بداية الستينات إلى فرنسا من أجل العمل، حيث عمل حفارا في الضواحي الفرنسية، و بعدها قام بجلب عائلته إليها، إذ كان عمر مهدي شارف 10 سنوات حين وصل إلى باريس

قادما من مسقط رأسه، و هناك قضى ما تبقى من طفولته و شبابه، متنقلا في الضواحي الباريسية، و منها تحصل على تكوين عمل من خلاله ميكانيكيا، كما عمل في أحد المصانع في مهنة الميكانيك(1970-1983).

في سنة 1983 أصدر أول رواية له و هي رواية « ***Le Thé de Harem d'Archimede*** »، وقد حولها إلى فيلم سينمائي سنة 1985 حين نصحهِ المخرج اليوناني كوستا غافراس بذلك، ليتحصل من خلالها على عدد من الجوائز، منها : جائزة الشباب في مهرجان كان سنة 1985، و جائزة ***Jean Vigo*** لأحسن رواية سينمائية.

أهم أفلامه السينمائية:

Le thé de Harem d'Archimède 1985

Marie Line 1999

La fille de Kaltoum 2001

Cartouches Gauloises 2007

ثانيا: التقطيع التقني للمقاطع المختارة:

المقطع الأوّل: جينريك البداية + المشهد الافتتاحي:

شـــريط الصـــورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	المدّة	مضمون اللقطة	نوعها	زاويتها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
01	51 ثا	خلفيـة سـوداء كتبـت عليهـا أهـم البيانـات الخاصـة بـالفيلم، مسبوقة بعبـارة " **اختيـار الفـيلم فـي القائمـة الرّسـميّة خـارج المنافسـة فـي مهرجان كان الدّولي**" ***Festival de Cannes Sélèction Officielle Hors Compétition***، كمـا تبعـت برمـوز وشـعار الشّركة الّتـي دعّمـت الفيلم شركة ***Pathé*** البيانات الخاصة بالفيلم. شركات الإنتاج. الجهـات الدّاعمـة للفيلم فـي الجزائـر وفي فرنسا.	/	/	/	/	موسيقى هادئة	/

		القنوات الّتي ساهمت في إنتاج الفيلم.						
02	41 ثا	وسط السّواد الّذي بدا للوهلة الأولى مميّزاً للّقطة، تمتد يد رجل يمسك في يده عود ثقاب ليشعل به مصباحاً تقليديّاً موضوعاً على طاولة، وهنا تظهر لنا صورة طفل صغير في حدود العاشرة من عمره، نائماً على السّرير فيقترب منه الرّجل الّذي يبدو أنّه والده ويقبله بحنان ثمّ ينسحب تدريجيّاً حيث تختفي يده من اللّقطة وهي الّتي كان يحنو بها على رأس الطّفل النّائم.	لقطة مقرّبة	عادية	ثابتة	/	موسيقى جزائريّة هادئة	صوت قبلات الوالد على خدّ الطّفل الصّغير
03	42 ثا	تظهر لنا اللّقطة الّتي التقطت وقت الفجر، رجلاً وامرأة تبدو أنّها زوجته من خلال سياق الحديث، حيث تسلّمه بندقيّة (سلاح) وتودّعه بعد أن يتحدّثا قليلاً وفي خلفيّة المشهد، مسجد ارتفعت مئذنته عالياً، في حين امتدّت مجموعة من البيوت في منطقة ريفيّة، وبعد الحوار الّذي دار بين الزّوجين تظهر لنا بيانات مكتوبة للمخرج وهو	لقطة متوسّطة	عادية	ثابتة	**صوت المرأة في اللّقطة وهي تخاطب نفس الرّجل الّذي كان يقلّل الطّفل الصّغير:** – لقد جئت و ستغادر دون أن يراك ولدك. **يردّ عليها الرّجل:** – نولّي. **المرأة (الزّوجة):** – اذهب إذهب فأنت رجل شهم	موسيقى هادئة	صوت خطوات الرّجل وهو يبتعد

		نفسه كاتب السّيناريو : مهدي شارف، إضـــافة إلـــى عنـــوان الفـــيلم ***Cartouches Gauloises***				**يجيبها الرّجل وهو يودّعها:** – إلى اللقاء.		

المقطع الثاني: وصف عامل المحطّة " برنابي"

شـــريط الصـــورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**المدّة**	**مضمون اللقطة**	**نوعها**	**زاويتها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الصوتية**
01	05 ثا	في محطة القطار يتقدم **علي** مشياً على قدميه، يحمل بين يديه حزمة من الجرائد لبيعها في المحطة (يمشي وسط السّكّة الحديديّة).	لقطة متوسطّة	عادية	ثابتة	/	/	أصوات المسافرين في المحطة + صوت خطوات علي وهو يمشي
02	08 ثا	في الصورة نشاهد عدداً من المسافرين وعامل المحطة الذي ارتدى بدلته الرّسميّة	لقطة أمريكية	عادية	بانورامية ثم من	**عامل المحطة منادياً:** – علي	/	أصوات المسافرين

		وهو ينظر في استغراب **لعلي** القادم من بعيد وينادي باسمه.			اليمين إلى اليسار		داخل المحطة
03	03 ثا	صورة **لعلي** الذي يقترب شيئًا فشيئًا من عامل المحطة ورصيف التّوقّف ، وهو لايزال يمشي وسط السّكّة المخصّصة لمرور القطار.	لقطة متوسطّة	عادية	ثابتة	/	/	أصوات المسافرين داخل المحطة
04	03 ثا	عامل المحطة يخاطب **علي** وهو مستاء من سيره وسط السّكّة الحديديّة.	لقطة صدرية	عادية	ثابتة	**عامل المحطة مستاءًا :** – أخبرتك كم من مرّة أن لا تمشي وسط السكّة الحديديّة.	/	أصوات المسافرين داخل المحطة
05	08 ثا	**علي** يتوقّف مكانه وسط السّكّة الحديديّة ويتحدّث مع عامل المحطّة ثم يواصل سيره باتّجاهه.	لقطة متوسّطة	عادية	ثابتة	– **علي يرد:** ولكن ليس هناك قطار. – **عامل المحطّة:** حتى ولو كان كذلك !.	/	أصوات المسافرين داخل المحطة
06	05 ثا	عامل المحطة ينظر إلى **علي** ويتحدّث إلى نفسه بصوت منخفض.	لقطة صدريّة	عادية	ثابتة	**عامل المحطّة يتحدّث إلى نفسه بصوت منخفض:** – ما الذي سيحدث لكم عندما نغادر ونترككم؟ !.	/	/

المقطع الثالث: تطعيم الأطفال الجزائريين

شـــريط الصـــورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	المدّة	مضمون اللقطة	نوعها	زاويتها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
01	24 ثا	يبرز لنا المصور في هذه اللقطة مجموعة من الجنود الفرنسيين وقد قاموا بتجميع عدد من الأطفال الجزائريين في شاحنة عسكرية ، من بينهم الطفل **علي** الذي كان مستلقيا على أحد المقاعد، فيهرع إليه أحد الجنود ويأخذه بالقوّة مع الأطفال الآخرين ، كما نشاهد عدداً من المعمّرين يمرّون بالشّارع ويشاهدون ما يحدث.	لقطة متوسّطة	عادية	بانورامية ثم ثابتة	**الجندي الفرنسي مخاطباً علي:** انهض من مكانك هيا، ابق هنا **ثم يخاطب زميلاً له فوق الشّاحنة العسكريّة بعد أن يسلّمه الطّفل:** –أمسكه **الجندي الفرنسي لعلي:** –إصعد	موسيقى هادئة	صوت الشاحنة وهي تمر في الشّارع إضافة إلى صوت خطوات الجندي.
02	18 ثا	نشاهد الأطفال الجزائريين وقد اصطفّوا في طابور أمام طبيب عسكري يجري عليهم الفحص، يتقدّمهم الطّفل **علي** الّذي يتحدّث مع الطّبيب ثم يتوجّه بعد أن ينهي الفحص	لقطة متوسطة	ثابتة	عادية	**الطّبيب الفرنسي يخاطب علي:** لقد قمنا بتطعيمك، إنه أمر جيد، لم أرك منذ مدة طويلة، لماذا **كنت تحاول الهرب؟**	/	/

		إلى زملائه الآخرين.				علي يبتسم للطّبيب.	
03	20 ثا	الطّفل **علي** يتوجّه إلى أصدقائه الّذين أنهوا الفحص بعد أن يتحدّث إلى أحد الفرنسيين الّذي يسلّمه قطعة خبز وحبّة حلوى، وهما يتبادلان الحديث مبتسمين.	لقطة كتفية	ثابتة	عادية	**الجندي الفرنسي يخاطب الطفل علي مبتسماً:** –لم أرك منذ مدة طويلة، هل أنت بخير؟ **علي يجيب:** نعم **الجندي :** مرة أخرى، هل ستربح أم ستخسر؟ **علي:** –لقد ربحت	/	صوت الرّياح وحركات الجنود وشاحنات عسكريّة
04	15 ثا	الطفل **علي** يحاول اختيار واحدة من يدي الجندي الّتي يخفي فيها قطعة و ينجح في تخمينه، ليستلم بعدها قطعة الخبز وقطعة الحلوى من الجندي و يغادر باتّجاه أصدقائه الّذين أنهوا الفحص وجلسوا لتناول الخبز والحلوى فرحين.	لقطة خصرية	عادية	ثابتة	**الجندي مخاطباً علي:** – لقد ربحت مرة أخرى	/	/

المقطع الرابع: والدة جينو قبل الرحيل

لقطة مشهدية

شـــريط الصـــورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	المدّة	مضمون اللقطة	نوعها	زاويتها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
01	01 دقيقة و 33 ثا	والدة **جينـو** تطـرق بـاب منـزل **علـي** قبـل أن تدخله دون أن يرد عليها أحد من أهل المنزل وفي هذه الأثناء يخرج إليها علي، فتسأله عن ابنهـا وتطلـب منـه الـذهاب للبحـث عنـه، فـي حين تقتـرب هـي مـن والـدة **علـي** التـي كانـت جالسة على سجادها لتصلي، وتخبرها بأنها سترحل وتترك لها البيت والحديقة ، وتطلب منها الإقامة هناك، كل ذلك وهي تتأمل في تفاصيل المكان الحقير والجدران المهترئة في منزل عائشة.	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**والدة جينو:** – علي ... علي ... !!. – علي ... ألم تر جينو؟ !. **علي يرد:** – لا سيّدة سيستيل، ربّما هو عند نيكو. **ولدة جينو:** – هيا نبحث عنه ... – **والدة جينو تخاطب عائشة:** – سـنذهب **عائشـــة**، منزلـي، منزلي الجميل اسكنيه، إنّه لك، هـو وكـل مـا نملـك داخلـه سـنغادر للأبـد، هـل فهمـت عائشة، إنه لك، هو وحديقتي، أزهـاري عائشـة، كـل شـيء	موسيقى هادئة	صوت ارتفاع الآذان

						صـــار ملكـــك أنـــت لا أحـــد غيرك. وذاعا		

المقطع الخامس: اغتيال أسرة جولي:

شـــريط الصـــورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	المدّة	مضمون اللقطة	نوعها	زاويتها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
01	06 ثا	**علـي** وصـديقته نيكـولا يتمشـيان فـي إحـدى المزارع الخضراء ويتبادلان أطراف الحديث	المجال والمجال المقابل	عكس غطسية	ثابتة	**الطفلـــة جـــولي مخاطبـــة** نيكولا: –نيكو **يتقدم نيكولا نحوها مستغرباً: –جولي؟**	/	زقزقة العصافير وصوت الأقدام على الحشيش
02	03 ثا	فـي اللقطـة نشـاهد وجـه الفتـاة **جـولي** وهـي تغطـي نفسـها بيـديها لأنهـا عاريـة وسـط الحشيش. وقد بدت عليها علامات الرّعب والبكاء.	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	**الفتاة:** –ألا تريد أن تذهب و ترى إن كانوا قد غادروا المكان.	/	زقزقة العصافير وصوت الأقدام على

								الحشيش
03	03 ثا	**نيكـولا** يتحـدث إلـى **جـولي** وهـو منـدهش ومستغرب مما حصل.	المجال والمجال المقابل	عكس غطسية	ثابتة	نيكولا: –من تقصدين **جولي:** –الفلاقة **نيكولا:** –أين هم؟	/	زقزقة العصافير وصوت الأقدام على الحشيش
04	08 ثا	**جولي** تتحدث بصعوبة إلى **نيكولا**.	مقربة	عادية	ثابتة	**جولي:** لقد جاؤوا إلى منزلي **نيكولا:** –جولي **جولي ترد:** نعم –	/	زقزقة العصافير وصوت الأقدام على الحشيش
05	02 ثا	**نيكولا** يتحدث.	المجال والمجال	عكس غطسية	ثابتة	**نيكولا:** –إنك عارية تماما	/	زقزقة العصافير

			المقابل					وصوت الأقدام على الحشيش
06	05 ثا	**جولي** ترد على **نيكولا** وهي خائفة.	مقربة	عادية	ثابتة	**جولي:** لقد كنت في الحمام عندما هجموا على منزلي	/	زقزقة العصافير وصوت الأقدام على الحشيش
07	04 ثا	**نيكولا** ينزع قميصه و يمنحه **لجولي** حتى تغطي جسمها في حين يقف **علي** منصتاً لحديثهما مستغرباً.	المجال والمجال المقابل	عكس غطسية	ثابتة	/	/	زقزقة العصافير وصوت الأقدام على الحشيش
08	24 ثا	يتقدم **نيكولا** وجولي **وعلي** مشياً على الأقدام في المزرعة التي تقطن بها الطفلة **جولي** حيث نلاحظ هدوءاً يعم المكان وصوت	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة ثم ترافلينغ من اليسار	/	موسيقى فرنسية هادئة	صوت أقدام الأطفال الثلاثة وهم

		موسيقى هادئة تتزايد قوته كلما اقترب الأطفال من باب المنزل.			إلى اليمين			يمشون
09	38 ثا	**علي** يدخل إلى منزل **جولي** الذي يبدو مهجوراً لا أحد فيها ويلتقي **نيكولا** الذي دخل من الباب الثاني بحثاً عن أهل **جولي** في حين لا نسمع إلاّ صوت الموسيقى التي تختلط فيها الكلمات العربية بالفرنسية.	لقطة نصف متوسطة	عادية	ترافلينغ من اليسار إلى اليمين	/	موسيقى فرنسية هادئة	صوت أقدام نيكولا وعلي في المنزل
10	06 ثا	**علي** يصل أوّلاً إلى نافذة المنزل ليشاهد ما في الحديقة وقد اندهش من منظر رآه.	لقطة كتفية	عكس غطسية	ثابتة	/	/	/
11	05 ثا	في الحديقة نشاهد ثلاثة من أفراد عائلة **جولي** جالسين حول مائدة وقد ثمّ اغتيالهم رمياً بالرّصاص في حين لازال صوت الموسيقى يرتفع عالياً.	لقطة متوسطة	غطسية	ثابتة	/	موسيقى فرنسية هادئة	/
12	04 ثا	**علي ونيكولا** ينظرون إلى القتلى في استغراب.	لقطة كتفية	عكس الغطسية	ثابتة	/	/	/
13	07 ثا	صور القتلى وقد بدت ملامحهم أكثر وضوحاً بعد أن اقتربت الكاميرا منهم: ثلاثة رجال وامرأة كانوا يتسامرون حول مائدة الطعام وقارورتي خمر تحيط بهما، وهم	لقطة نصف متوسطة	غطسية	ثابتة ثم بانورامية من الأعلى	/	/	/

		يستمعون للموسيقى قبل أن يتم اغتيالهم.			إلى الأسفل			
14	09 ثا	تقترب الكاميرا من الآلة الموسيقية التي كانت تصدر الأغاني وهي على وشك التوقف وإعادة التّشغيل الآلي.	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	/	/	صوت آلة الموسيقى وهي على وشك التّوقّف
15	09 ثا	تركز الكاميرا مرة أخرى على صورة كل من علي ونيكولا وهم يشاهدون منظر القتلى من على النافذة.	لقطة نصف متوسطة	عكس الغطسية	ثابتة	/	موسيقى هادئة	/
16	15 ثا	الأطفال الثلاثة: **علي، جولي ونيكولا** يغادرون المكان الذي لم يبق فيه أحدُ حياً، ففي حين تبدو الفتاة متأثرة وتبكي، يعمل **نيكولا** على تهدئتها أمّا **علي** فيرافقهما حاملاً حقيبة الفتاة.	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**-نيكولا:** لا تقلقي يا جولي غدا سنعود لنبحث عن قطتك	موسيقى هادئة	صوت سير الأطفال على الأقدام

المبحث الثاني: التحليل التعييني و التضميني للمقاطع المختارة:

أولا: التحليل التعييني:

1- المقطع الأول: المشهد الافتتاحي و جنيريك البداية: افْتَتَحَ المخرج مهدي فيلمه بخلفية سوداء كتبت عليها أهم البيانات الخاصة بالفيلم على الشكل التالي :

1- اختيار الفيلم في مهرجان كان السّينمائي ضمن التشكيلة الرسمية خارج المنافسة (المسابقة)

Festival de Cannes
Séléction officielle
Hors Compétition

بالإضافة إلى بيانات رئيسية حول الإنتاج المشترك الجهات الدّاعمة للفيلم في الجزائر وفرنسا فضلاً عن القنوات الّتي ساهمت في إنتاج الفيلم، بعدها وقبل أن ينتهي الجينريك يستمر السّواد دون بيانات مكتوبة لعدّة ثواني قبل أن تظهر وسطه يد رجل تمتدّ وسط الظّلام وهي ممسكة بعود ثقاب لتشعل مصباحاً يدويّاً موضوعاً إلى جانب طفل صغير نائم، وهنا تظهر صورة الطّفل الذي يبدو في العاشرة من عمره مستغرقاً في نومه فيقترب منه الرّجل في حنان ويقبّله على الجبين، حيث يوظّف المخرج هنا لقطة مأخوذة من زاوية عادية وفي وضعية ثابتة للكاميرا قبل أن تنسحب يده تدريجياً من على رأس الطفل الصّغير.

بعدها في لقطة متوسطة (عادية/كاميرا ثابتة) تنتقل الكاميرا إلى التصوير الخارجي في وقت يبدو أنه الصباح الباكر، تبرز لنا اللقطة نفس الرّجل مع امرأة أسدلت شعرها المجعّد، وهي تتحدّث إليه، و يتضح من خلال الحديث أنه زوجها ووالد الطفل النائم في الداخل قبل أن تسلمه سلاحاً (كلاشينكوف) وتتبادل معه أطراف الحديث.

هذه اللقطة صورت في فضاء خارجي حيث تتناثر مجموعة من البيوت، ومسجد ارتفعت مئذنته عالياً ، ليظهر لنا أخيراً عنوان الفيلم ***Cartouches Gauloise*** إضافة إلى اسم كاتب السّيناريو الّذي هو نفسه المخرج: مهدي شارف.

2- المقطع الثاني: وصف عامل المحطّة " برنابي"

يُفتتحُ هذا المشهد بلقطة للطّفل **علي** الذي يحمل مجموعة من الجرائد ويتقدّم بها نحو محطّة القطار و هو يمشي وسط السكة المخصصة لمرور القطار، في هذه الأثناء يخرج عامل المحطة **برنابي** من مكتبه داخل محطة القطار، فتنتقل بنا الكاميرا إليه في حركة بانورامية من اليمين إلى اليسار، وفي لقطة أمريكية تصف لنا حالة هذا العامل وهو ينظر إلى **علي** مستغرباً.

في اللّقطة الموالية (03) تقودنا الكاميرا إلى اللقطة المتوسطة لنشاهد من خلالها **علي** وهو يواصل التقدم نحو العامل ورصيف المحطّة قبل أن يطلب منه **برنابي** في لقطة صدرية الابتعاد عن السكة المخصصة لمرور القطار ، و يختتم المشهد بلقطة متوسطة أخرى مدّتها 05 ثواني، وفيها يتحدث العامل إلى نفسه ويساءل عمّا سيفعله هؤلاء (ويقصد الجزائريين) عند مغادرة الفرنسيين للبلاد.

3- المقطع الثالث: تطعيم الأطفال الجزائريين

على متن شاحنة عسكرية فرنسية، يُظهر لنا المخرج مجموعة من العسكريين الفرنسيين وهم يتنقلون في الشّوارع ويجمعون الأطفال الجزائريين ، استعداداً لنقلهم إلى مكان مخصّص لفحصهم وتطعيمهم ضد الأمراض المعدية.

في اللقطة الأولى ومدّتها 24 ثا، يُظهر لنا المصوّر جانباً من الدّيكور الخارجي، حيث ينام **علي** فوق كرسي حديدي في الشارع الذي يمرّ عبره عدد من المعمرين الفرنسيين، وهنا تتوقف الشاحنة العسكرية لينزل منها جندي يهرول مسرعاً باتجاهه، ليأخذه بالقوة إلى الشاحنة التي جمّع فيها عدد من الأطفال الآخرين ، وقد وظفت الحركة البانورامية لتتبع حركة الشاحنة قبل أن تتوقف الكاميرا عند وضع الثّبات.

بعدها تنتقل إلى لقطة أخرى لتوصيف ما يحدث مع الأطفال المجمعين في لقطة متوسطة من زاوية عادية، مع ثبوت كاميرا التصوير، لنلاحظ عدداً من الأطفال الجزائريين وقد اصطفّوا في طابور أمام طبيب عسكري فرنسي يتقدّمهم الصغير **علي** الذي يتحدّث إليه الطبيب مبتسماً مطمئناً إياه بأن صحته جيدة ومتسائلاً عن سبب رغبته في الهروب من الفحص. (مدة اللقطة 18 ثا).

يتوجه **علي** بعدها إلى أصدقائه فيلتقي جندياً فرنسياً في المكان يتحدث إليه بلباقة ويسلمه قطعة خبز وحبة حلوى يتناولها و هو يتبادل الحديث مع رفاقه من الأطفال ممن أنهوا الفحص.

4- **المقطع الرابع: والدة جينو قبل الرحيل:**

المقطع كلّه عبارة عن لقطة مشهديّة واحدة مدّتها 1د و33 ثانية، استخدم فيها المخرج اللقطة المتوسّطة" لتوصيف حركة الأشخاص داخل حيّز مكاني ضيّق وهو مدخل منزل **عائشة وابنها** علي، أمّا زاوية التّصوير فكانت عاديّة في حين تمّ الاعتماد على حركة الزّووم الأمامي والخلفي من أجل الاقتراب أو الابتعاد من الشّخصيات لوصف انفعالاتها وتعابير الوجه الخاصّة بها.

وملخّص هذه اللّقطة هو أن والدة الطفل **جينو** الاسبانية قدمت إلى منزل **علي** صديق ابنها لتسأل عن مكان تواجد هذا الأخير، ثم تطلب منه البحث عن ابنها، وفي نفس الوقت تبدو الوالدة مستغربة من حقارة المكان الذي يقطن فيه **علي** رفقة والدته ، هذه الأخيرة تصوّرها لنا الكاميرا جالسة على السّجاد لتصلّي، فتقترب منها والدة **جينو** موازاة مع توظيف حركة الزّووم الخلفيّة وتطلب منها في حسرة وهي تبكي أن تسكن بيتها الجميل وأن تتمتع بحديقتها وأزهارها لأنّها ستغادر هي وعائلتها الجزائر دون رجعة، وفي هذه الأثناء يرتفع صوت الآذان وعائشة جالسة على سجادها لا تتكلّم مع والدة **جينو** التي تغادر المكان باكية.

5- المقطع الخامس: اغتيال أسرة جولي:

يصف لنا هذا المقطع مشهد اغتيال عائلة فرنسية وهي عائلة الطّفلة **جولي** من طرف المجاهدين الجزائريين، إذ يَفتتحُ المخرج المشهد بلقطة تجمع بين الطفلين **نيكولا** الفرنسي **وعلي** الجزائري وسط الطبيعة الخضراء السّاحرة والهادئة، وسط زقزقة العصافير وصوت خطوات الطفلين على الحشائش ، وفي هذه الأثناء يتفاجأ الاثنان بصوت الطفلة **جولي** وهي تنادي على **نيكولا** الذي يرد عليها مستغرباً، وقد وصف المخرج هنا لقطة المجال والمجال المقابل من زاوية تصوير عكس الغطسية ، وهذا من أجل

وصف الحالة النفسية التي كانت تمر بها الطفلة وهي تشرح **لنيكولا** ما حدث في منزل عائلتها من اقتحام المجاهدين له وهروبها عارية لحظة دخولهم إلى المنزل ، وتطلب منه مساعدتها في الرجوع إلى المنزل والتّأكّد من مغادرتهم المكان كل ذلك في حضور **علي** الذي يرافقهما للمنزل المقصود.

ففي اللقطة رقم (08) تنتقل الكاميرا إلى ديكور خارجي آخر، أين يتمشى الأطفال وسط مزرعة مخضرة يعمّها الهدوء، و تنتشر فيها الأشجار الخضراء، وهنا نستمع إلى صوت موسيقى هادئة تنبعث من بعيد وتزداد شدّتها كلّما اقترب الثّلاثة من باب منزل الطفلة، وقد وظّف ترافلينغ من اليسار إلى اليمين مرافقاً لهذه اللقطة المتوسطة التي التقطت من زاوية عادية لتتبّع حركة الأطفال في المكان.

في اللقطة رقم (09) وهي لقطة متوسطة استخدمت فيها حركة ترافلينغ من اليسار إلى اليمين دائماً يدخل **علي** إلى المنزل الذي يبدوا خالياً من السّكان، ليلتقي **نيكولا** ويتوجه الاثنان إلى مصدر الموسيقى المنبعث من وسط حديقة المنزل، فيطل **علي** أوّلاً من النّافذة ، وهنا تظهر عليه علامات الاندهاش من منظر رآه في الأسفل (لقطة كتفية/ عكس غطسية/ ثابتة).

في اللقطة الموالية (11) نشاهد في حديقة المنزل منظراً لأربعة من أفراد عائلة جولي وقد اغتيلوا وهم جالسون على كراسي حول مائدة مليئة بالطعام والخمر، وهنا تزداد حدّة صوت الموسيقى قبل أن تقترب الكاميرا أكثر فأكثر من القتلى في لقطة نصف جامعة بزاوية غطسية ، ثم بحركة كاميرا ثابتة ثم بانورامية إلى الأسفل لإظهار ملامح القتلى : ثلاثة رجال وامرأة .

في اللقطات الموالية يصف لنا المخرج تفاصيل المكان وردة فعل الطفلين **نيكولا وعلي** بعد مشاهدتهم لما حدث قبل أن يختتم المشهد بلقطة متوسطة تصف لنا جانباً من جمال المزرعة التي تقيم فيها جولي حيث يظهر الثلاثة وهم يغادرون المكان ، علي يحمل حقيبة **جولي** و **نيكولا** يعمل على تهدئتها.

ثانيا: التحليل التضميني للمقاطع المختارة:

1- الخصائص الفنية للفيلم:

حمل فيلم " **خراطيش قولواز** " مجموعة من الخصائص التي يتميز بها البناء الفني في الفيلم وهي:

أ-**عنوان الفيلم:** يبدو العنوان في الفيلم الحالي " خراطيش قولواز غريبا نوعا ما، و تزداد غرابته عندما يشاهد المتلقي مضمون الفيلم، فلا يعثر للوهلة الأولى على ما علاقة مباشرة بينه و بين أحداث القصة، لكن الرؤية التحليلية تكشف لنا قوته و رمزيته الدالة على المحتوى المسوق، فلفظ " خراطيش" و باللغة

الفرنسية ***Cartouches*** يحيل إلى علب التبغ التي كان الجنود الفرنسيون و المعمرون يستهلكونها في تلك الفترة، وكانت منتشرة بكثرة بينهم، و نوعيتها " **قولواز**" هي النوعية التي علقت في ذهن الطفل الصغير علي، بائع الجرائد المتجول، الذي كان كثير التعامل مع الجنود الفرنسيين و المعمرين كذلك، لكن **خراطيش** أيضا هو لفظ يحيلنا إلى خراطيش الرصاص، و منه إلى السلاح و ظروف الفترة التي تتحدث عنها القصة، كما أن الفرنسيين هم ***Les gaulois*** و بالتالي فالعنوان دال مباشرة على طبيعة علاقة الذات بالآخر الفرنسي، و هي علاقة مستعمر ببلد مستعمر.

ب- الفضاءات الزمانية والمكانية: قام المخرج بتحديد الفترة **الزّمنيّة** الّتي تجري فيها أحداث الفيلم بداية من ملصقة الفيلم، و هي صائفة سنة 1962، والمتتبّع لأحداث الفيلم يمكنه الوقوف على الزّمن الطّبيعي من خلال الاستدلال عليه بالأراضي الزّراعيّة وقد تمّ حصادها وبدت مصفرّة، إضافة إلى عدد من الدّيكورات التي وظّفها المخرج كالملابس، وغيرها، أمّا كونه يتحدّث عن الصائفة الأخيرة قبل الاستقلال (صيف 1962) فيعبّر عنه الحوار والمشاهد المختلفة، إذ كثيراً ما تتردّد عبارة الرّحيل على لسان كل من في الفيلم خاصّة المعمّرين منهم، وعلى سبيل المثال يمكن ذكر:

1- ما قاله عامل المحطّة للطّفل علي:

Demain c'est l'indépendance, vous préparez pas le fête ?.

2- ما قاله نيكولا لصديقه علي:

C'est pas parce que c'est l'indépendance que tu seras le chef.

3- ما قالته والدة جينو لعائشة وهي تودّعها:

On s'en va Aicha, Ma maison, ma belle maison habite là, elle est à toi avec tous ce qu'on laisse dedans, On part pour toujours tu as compris Aicha ...

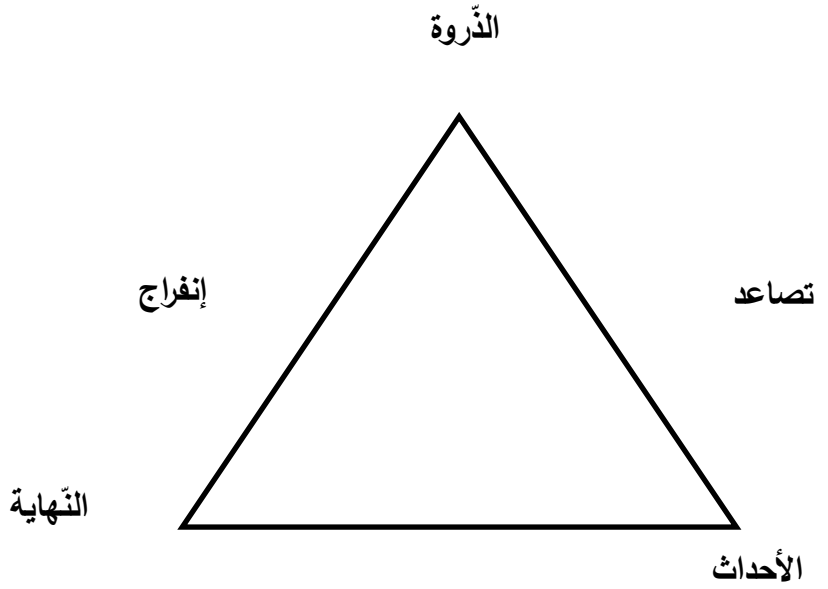
كما يمكن أن نستدل على ذلك من خلال صور ومشاهد المعمّرين وهم يحملون حقائبهم ويستعدّون للرّحيل سواء عبر المحطّات أو عبر وسائل النّقل الخاصّة بهم.

فوتوغرام رقم (62) بعض مظاهر رحيل المعمرين الأوروبيين

غير أن الملاحظ في المنحنى الزمني لأحداث القصة أن **مهدي شارف** لم يهتم بصناعة منحنى تصاعدي ومتسلسل لأحداث قصّته، وإنّما اعتمد على تسريع السّرد داخل القصّة من خلال تقنيّتين أساسيّتين وهما:

تقنيّة الخلاصة: *Le sommaire*: وهي تعني سرد أحداث وقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في مشاهد أو سطور أو كلمات دون التعرض بشكل مستفيض للتفاصيل[1]، فقد قام المخرج في الفيلم بتقليص الزمن من خلال القفز عبر الذّكريات التي قال أنها علقت في ذاكرته عندما كان طفلاً، وعايش فترة الاحتلال الفرنسي والاستقلال، لهذا جاءت مشاهد الفيلم غير متسلسلة ولا مترابطة ، وإنّما هي عبارة عن صور أراد المخرج إيصالها رفقة معانيها إلى المشاهد، دون أن يكون هناك ربط وانتقال منطقي بين المشاهد، مثلما يحدث في القصص السّينمائيّة المبنيّة على قاعدة المدخل التصاعدي للأحداث كما يبنيه الشّكل التّالي:

[1]- نضال الصالح، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 197.



شكل –د– يبين التسلسل التصاعدي في القصة الدرامية

المصدر: إعداد الباحثة

كما اعتمد المخرج على تقنية القطع ***Ellipses***، ويظهر ذلك جليّاً من خلال استغنائه عن عدد من الأحداث والفترات المهمّة الّتي عايشتها الجزائر أشهراً وأيّاماً قليلة قبل الاستقلال ، أما فيما يخص **الفضاءات المكانية**، فهي تعتبر أحد أهم الرّكائز التي اعتمد عليها **مهدي شارف** في سرد أحداث فيلمه، إذ نجده مهتماً غاية الاهتمام برسم معالم وديكورات الأمكنة الّتي ينتقل عبرها الطفل علي وأصدقائه والعديد من الشخصيات داخل الفيلم، و هو ما لم نجده في الأفلام الأخرى في عينة الدراسة بنفس الحضور، ويمكن تقسيم الأمكنة التي صوّرها الفيلم على الشكل التالي:

– **الأماكن المغلقة:** ونقصد بها البيوت بصفة خاصة، حيث نلاحظ الانتقال المستمر لكاميرا التصوير، بين البيوت الريفية والمدنية، الشعبية والراقية بقصد توصيف مظاهر الحياة داخل الجزائر أيّاماً قليلة قبل الاستقلال، وقد عمد شارف إلى تحديد التفاوت الشكلي والمعيشي بين البيوت أو الفضاءات المغلقة التي تم الانتقال بينها، من خلال التركيز الواضح على الموضوعات وتقريب الكاميرا من تفاصيل الأمكنة، إذ نجده يقارن بين البيوت الريفية المتواضعة التي يقطنها الجزائريون والتي تختفي فيها أبسط ضروريات الحياة الكريمة وذلك بداية من المشهد الافتتاحي الذي يبرز لنا صورة الطفل علي ملتحفاً غطاءاً قديما، وقد أشعل والده مصباحاً تقليدياً لرؤية وجه وَلَدِهِ، وفي نفس المنزل وهو منزل **عائشة** تشاهد والدة جينو الجدران المهترئة عندما جاءت باحثة عن ولدها ، وهنا لا يكتفي شارف بالمقارنة الصّوريّة بل يتفنن في

المقارنة عن طريق الحوار، فبعد أن تشاهد والدة **جينو** تفاصيل المكان (جدران مهترئة، منزل متواضع) تبادر إلى الحديث إلى **عائشة** وهي تصلي ، لتطلب منها أن تنتقل إلى السكن في منزلها بما أنها سترحل رفقة عائلتها من خلال قولها وتلفّظها بعبارات تدل على جمال منزلها:

- Ma maison, Ma belle maison. - Mes fleurs, mon jardin.

- Avec tous ce qu'on laisse dedans.

هذه العبارات تأتي مباشرة بعد مشاهدة والدة **جينو** لتفاصيل المكان الذي تسكنه عائشة رفقة ابنها علي.

فوتوغرام رقم (63) بؤس المنزل الذي تقطنه عائشة

في نفس الاتجاه اعتمد المخرج على المقارنة بين المساكن التي يسكنها المعمّرون والبيوت التي يسكنها الجزائريون، إذ نجد الكاميرا تقترب من تفاصيل منزل جولي الفتاة الفرنسية، الصغير التي قتل أفراد عائلتها من قبل المجاهدين، فبعد أن يدخل **علي ونيكولا** إلى المنزل تنتقل الكاميرا لتصف المكان المرتب والمنظم من الداخل ثم تنتقل مرة أخرى لوصف الحديقة التي جلس فيها أفراد العائلة حول مائدة الطّعام قبل اغتيالهم، بالمقابل يصوّر لنا نفس المخرج تفاصيل البيوت الشّعبية الجزائرية داخل المدينة وهي بيوت مكتظة بالسّكان الذين يتقاسمون **الفناء والسّطح** وبعضاً من الفضاءات الأخرى داخل المنزل الكبير الذي يضم الجميع.

أمّا المكان المغلق الآخر الذي ركّزت الكاميرا كثيراً عليه كفضاء ذو دلالات ثقافية وفكرية عميقة فتمثل في الكوخ الذي بناه الأصدقاء الأربعة على ضفاف أحد الوديان، إذ تحيط به الخضرة من كل مكان وفيه يقضي الأصدقاء أوقات طفولتهم الممتعة، يأكلون فيه معاً ويتبادلون الهدايا والطعام، والأحاديث الطفولية التي لا تخلوا من الحديث عن الثورة والمجاهدين والاستقلال وغيرها من الحكايات التي تدور حولها قصة الفيلم.

وتتجسد رمزية الكوخ أساساً في الطّريقة التي تم بناؤه من خلالها، فالأصدقاء الأربعة **علي** الجزائري، **نيكولا** الفرنسي، **جينو** الاسباني، **ودافيد** اليهودي تعاونوا فيما بينهم وتقاسموا المجهودات لبناء ذلك المكان الجميل الذي يهربون إليه جميعاً ، ويقضون فيه أوقاتهم الممتعة، إنّ الاعتماد على جنسيات هؤلاء الأربعة: يهودي / جزائري / فرنسي / إسباني، لم يكن أبداً عفوياً، ففي هذا التجسيد إسقاطات رمزية ودلالات ثقافية تعود بنا إلى مسألة مهمة مرتبطة بالأصل العرقي للمجتمع الجزائري، وبالحضارات التي تعاقبت عليه لاسيما في العصر الحديث، كالحضارة العربية الإسلامية والحضارة الاسبانية، ثم الفرنسية مع الاحتلال الفرنسي منذ سنة 1830، أمّا اليهود وتجسّدُهم شخصيّة **دافيد** فيرمز تواجدهم في الفيلم (العائلة اليهودية) إلى يهود الجزائر.

فوتوغرام رقم (64) الكوخ و الأصدقاء الأربعة

ومن البيوت التي ركزت عليها الكاميرا، بيت الدّعارة ، الذي ترتاده بائعات الهوى من النّساء الجزائريّات، والجنود الفرنسيّين ببذلاتهم الرّسميّة، إذ يحتسون الخمر، ويقيمون العلاقات المشبوهة مع النّساء الجزائريات، وهو ما يفهم منه بأنّ هذه المرأة لم تكن مهمّتها إبّان الثّورة التحريريّة تكمن في مساعدة ودعم الثّوار فحسب بل كانت تقوم بأعمال منافية للأخلاق وللشّرف والعادات والتّقاليد الجزائريّة وهو ما يرمز أيضاً لحالة الضّياع التي عانى منها المجتمع الجزائري.

- الأماكن المفتوحة: و هي:

دار السّينما: استغلّ المخرج قاعة السّينما كفضاء مكاني مفتوح ، رغم أن المدينة التي تتواجد بها القاعة ليست كبيرة، خلافا لما هو شائع بأنّ فرنسا عملت على تشييد قاعات السّينما في المدن الكبرى، و الواقع يشير إلى أن الاحتلال الفرنسي عمد بمجرّد ظهور هذا الفن إلى تشييد قاعات السّينما للمعمّرين والجزائريين على حدّ سواء[1]، فللسّينما رمزيّة فكرية وثقافية فهي تدل إلى حدّ ما إلى تحظّر وثقافة المجتمع، وهو ما أراد المخرج إيصاله إلى المتفرّج، كون فرنسا قد عملت على تنوير الشعب وتثقيفه في المدن الكبرى بل حتى المدن الدّاخليّة البعيدة ولمناطق النّائية.

محطّة القطار: لجأ المخرج في عدة مرات إلى تصوير مشاهد في محطة القطار بهدف التركيز على شخصية عامل المحطة الفرنسي **برنابي**، الذي كان يتعامل بلطف مع الطّفل "**علي**"، والمعمّرين الأوروبّيين الّذين كانت تعجّ بهم المحطّة، وهم في ذهاب وإياب حاملين حقائبهم استعداداً للرّحيل ، وتمهيداً للاستقلال ذلك لأنّ الموضوع الأساسي للفيلم يحاكي اللّحظات الأخيرة التي حمل فيها المعمرون والجنود حقائبهم للرّحيل، ولهذا كان من المنطقي جدّاً توظيف المحطّة كفضاء خارجي مفتوح رغم أنّ هذا التّوظيف ذاته لم يسلم من إيحاءات فكريّة حاول المخرج إيصالها للمشاهد، وهو ما سنراه لاحقاً عند التّحليل التّضميني.

إضافة إلى دار السّينما ومحطّة القطار، وظّف المخرج عددا من الفضاءات الأخرى على غرار المدرسة، الثّكنة العسكريّة: السّوق ، وكلّها للتّدليل على تفاصيل الحياة اليوميّة للشّخصيات.

ج. شخصيّات الفيلم:

اعتمد المخرج على عدد من الشخصيات التي تقوم بتنفيذ العمل الدرامي داخل الفيلم، وقد كوّنت تشكيلة منوعة وخليطاً من النماذج التي تباينت مواقفها وردود أفعالها، وسلوكاتها، بحيث سعى المخرج منذ

[1]- للمزيد أنظر الفصل الثالث.

بداية الفيلم إلى الغوص في أعماق الشّخصيّة ، دون أن يركّز على بعضها دون الآخر، ما عدا الصديقين **علي** الجزائري، **ونيكولا** الفرنسي الذين تتحرك أحداث الفيلم في أحيان كثيرة في وجودها **(علي** وبدرجة اقل **نيكولا)**، والسبب في ذلك يعود إلى أن الفيلم أصلا هو رواية المخرج- كما قال- لمرحلة من مراحل طفولته وهي تجسّد الصّائفة الأخيرة قبل استقلال الجزائر، فهو يسجل عدداً من المواقف والأحداث المعبّرة التي عاشها رفقة أهله وأصدقائه من العرب والمعمرين، ويمكن تحديد أهم الشخصيات التي ارتكز عليها الفيلم على النّحو التّالي:

1-الأصدقاء الأربعة: وهو الجزائري علي (مخرج الفيلم)، نيكولا الفرنسي، جينو الاسباني، ودافيد اليهودي، ومن بين هؤلاء الأربعة نلاحظ أن المخرج قد ركّز بصفة لافتة على:

أ- **علي:** لأنه راوي القصة بطريقة غير مباشرة، إذ تتحرك الأحداث في وجوده، وتنتقل لنا المواقف عبر رؤيته الشخصية أو الذاتية لما يحصل حوله، وهو أمر طبيعي جدّاً ما دام المخرج يروي من خلاله تفاصيلاً قال بأنّه عاشها في طفولته، وعلي هو طفل جزائر من عائلة معوزّة، يعتمد على نفسه في كسب قوت يومه وإعالة والدته، بعد أن التحق والده بصفوف جيش التّحرير الوطني، ولكنّه في نفس الوقت فتى متعلم، إذ ينتقل بين الأحياء الأوروبية، ويتلقّى تعليمه في مدرسة فرنسيّة، ويشاهد الأفلام السّينمائية ويتحدّث لغة الآخر بطلاقة.

ب- نيكولا: صديق علي الفرنسي، وأكثر من ظهر معه في مشاهد ثنائية في الفيلم، تجمعه بعلي صداقة متينة، بحيث نشاهدهما يتنقلان معاً في الحقول، والوديان وفي الكوخ الذي بناه الأصدقاء الأربعة، وفي وسط الأحياء الأوروبية الراقية، وحتى بين خيم البدو الرحل الجزائريين ووسط الأماكن الفقيرة التي يقطنها الجزائريون، ويبدو نيكولا من خلال الفيلم صاحب شخصية قوية إذ يجادل علي ويناقشه في الكثير من المواقف من بينها قيام علي برفع العلم الجزائري أعلى الكوخ، إذ طالبه بنزعه فوراً لأنه ملك للجميع (أي الكوخ)، وقوله في لقطة أخرى لعلي: **إن استقلال بلدك لا يعني أن تصبح أنت السيّد.**

-**شخصيّة العجوز اليهودية** :وهي امرأة مبتسمة تعيش رفقة زوجها، ويقوم علي بين لحظة وأخرى بخدمتهما، وتلبية حاجاتها فيكرمانه، ويقدمان له الطعام والنقود، ويدعوانه إلى مائدتهما، وهي نفسها المرأة التي تظهر في إحدى اللقطات مخاطبة ولدها الذي يطلب منها مرافقته للرحيل بأنها لن تذهب وأنها تفضّل الموت هنا على أيدي العرب، على الموت هناك علي يد الفرنسيين .

– **موظّف محطّة القطار** " **برنابي**": وهو كهل فرنسي يظهر في معظم اللّقطات إمّا منظماً للعمل داخل المحطة أو قارئاً للجريدة، وهو دائماً يضحك مبتسماً لعلي الذي تربطه به علاقة جيّدة (علي يبيعه الجرائد يومياً) وتظهر ملامح هذه العلاقة في عدّو لقطات:

– عندما يطلب الموظّف من علي عدم المشي على السّكة الحديدية حتى وإن كانت فارغة ولم يكن هنالك قطار قادم من بعيد.

– عندما يتساءل عمّا سيفعله الجزائريون عندما يغادر الفرنسيين البلاد.

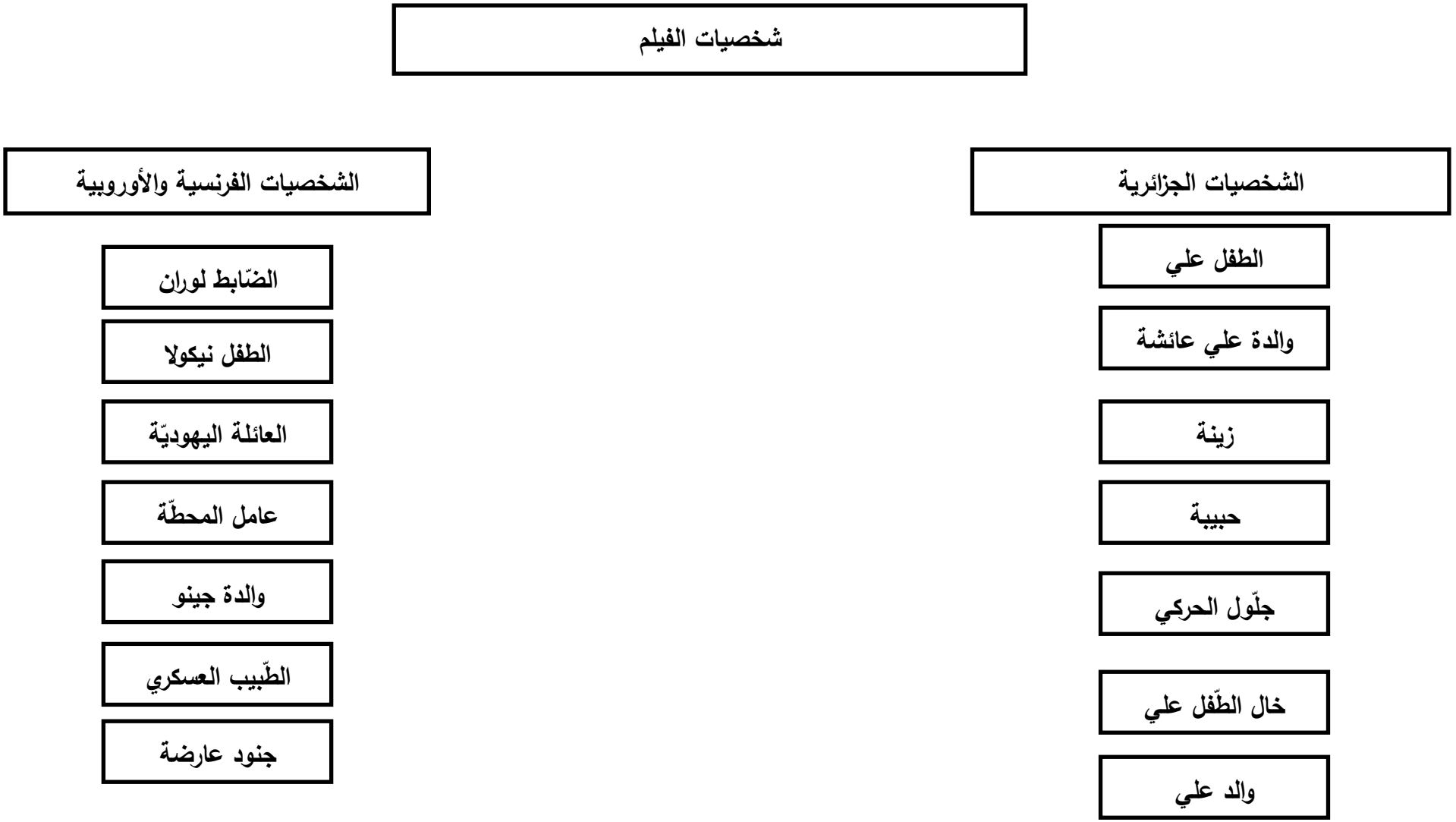
– عندما يسأل الصّغير علي: لماذا لا يحضر للاحتفالات مثل غيره من الجزائريين الفرحين بمغادرة الفرنسيين البلاد.

– **شخصية زينة:** زينة هي امرأة جزائرية تمارس الأفعال المخلة بالحياء في بيت للدّعارة يقصده الجنود الفرنسيون، ويبدو الطفل علي معجباً بها "إذ لا يتردّد في اختلاس النظر إليها كلّما قصد البيت الذي تعمل به لتلبية حاجيات الزّبائن ، خاصّة تزويدهم بالجرائد اليوميّة ولشدّة إعجاب "علي" الصّغير بالمرأة زينة فإنّه يخلصها من الموت مرّتين، الأولى عندما ينجح في تهريبها من بين يدي إخوتها الذين يترصّدون لها قرب مكان بين الدعارة الذي تقصده ، والمرّة الثّانية، عندما يدّعي بأنها والدته بعدما شك في أمرها أحد المجاهدين ويسألها إن كانت هي التي تعمل مع الجنود الفرنسيين إذ يحميها علي مرّة أخرى بادعائه أنّها والدته، عن طريق ذكر اسم والدة "**العربي السبع**" وهنا ينسحب المجاهد ويتركهما في حال سبيلهما.

– **المرأة الأم:** و تتجسد في شخصية عائشة وهي ليست شخصية بطلة، ولكن كون المخرج قد سعى إلى تقديم النماذج المختلفة عن الشخصيات الجزائرية والأوروبية فإننا نجده –رغم السّطحية التي ميّزت بها الشخصية– مهتماً بالحديث عنها، وذلك بتكرار ظهورها في العديد من المشاهد، حتى وإن كانت ديكوراً فقط لا يضيف لمعنى المشهد شيئاً.

– **المرأة المجاهدة:** شخصية **حبيبة:** وهي امرأة جزائرية تظهر في مشاهد قليلة جدّاً في الفيلم تقوم بدعم الثّوار من خلال إمدادهم بالطّعام والمؤونة، و مساعدتهم على الاختفاء داخل منزلها ليتم قتلها في الأخير على يد الجنود الفرنسيين.

و هناك عدد من الشخصيات الأخرى تمثل كل من الذات و الآخر تم تجميعها في الشكل الموالي رفقة الشخصيات المذكورة أعلاه، للدلالة على الطرفين، الجزائري و الفرنسي:



شكل رقم –هـ– يمثل شخصيات فيلم خراطيش قولواز

2- التحليل التضميني للمقطع الأول:المشهد الافتتاحي وجنيريك البداية:

يحاول المخرج من خلال هذا المقطع افتتاح أحداث الفيلم وذلك بوضع المتفرّج في صلب المشهد التأسيسي الذي يلي جنيريك البداية، حتى نتعرف على الشخّصيات الفاعلة في القصة ، فبعد البيانات الخاصة بالفيلم، يأتي في مقدّمتها اختيار الفيلم ضمن التشكيلة الرسمية خارج المنافسة، في المهرجان كان دولي سنة 2007، وهي العبارات الألسنية التّي تبيّن أنّ الفيلم قد حاز على مكانة لم يرق إليها العديد من الأفلام من ذات النوعية وفي ذات السنة، بدليل اختياره ضمن التشكيلة الرسمية "خارج المنافسة"، والأفلام التّي يتم اختيارها ضمن هذا النطاق هي الأفلام التي تشكل الحدث، وتميّز السنة ، وتعرض في الجلسات الخاصة وعروض منتصف اللّيل ويتم فيها أيضا عرض أفلام التراث، والأفلام الوثائقية حول السّينما.

كما تضم أفلا "خارج المنافسة" أفلام هوّاة السّينما، وكل الأفلام التي تدخل في إطار المنافسة هي أفلام التي تركز على الأفلام الفريدة من حيث الموضوع، وجمالية الصناعة السّينمائي، بغض النظر عن كونها في إطار المسابقة أو خارج إطار المسابقة[1] ، وتجدر الإشارة إلى أنّ كلّ الأفلام التي يتم اختيارها من قبل إدارة مهرجان كان ***Cannes*** ضمن القوائم الرسمية تلتزم بان تظهر على جميع وسائل دعايتها بما في ذلك الجنيريك والملصقة، شعارات الاختيارات الرسمية كمهرجان كان وهو ما يفسّر افتتاح الفيلم بهذه العبارات.

بعد توالي البيانات الخاصة بشركات الإنتاج والإنتاج المشترك تتوقف الكاميرا فجأة على خلفية سوداء تجعلنا نتساءل عمّا سيحدث قبل أن تمتد يد رجل كهل وسط عتمة الظّلام في الغرفة التي لا يميّزها سوى إضاءة خافتة وظّفها المخرج وهو يركّز على يد الرّجل " **والد علي** " من خلال لقطة مقرّبة بزاوية عادية، والكاميرا فيها ثابتة، وهي اللقطة التي بلغت مدتها الزمنية 41 ثا، أراد من خلالها المخرج أن يصف للمشاهد الشخصيات الفاعلة في اللّقطة، إذ نشاهد هنا كل من الوالد " **المجاهد** " والطفل **علي**، وقد أراد المخرج من خلال ثنائية النّور (عود الثقاب+ المصباح البدوي)، والظّلام، أن يعبّر عن الحالة العامة التي تنتقل فيها الجزائر بين جيلين، الأول يعيش الظّلام، ويحاول العثور على النور، لإضاءة مستقبل الجيل الصّاعد الذّي يمثّله الطفل علي.

[1] عشرة أسئلة إلى تيري فريمو، نبذة عنا، من نحن، متاح على الرابط www.fistival-cannes.com تاريخ الزيارة: 16-10-2016 على السّاعة: 16:00 مساءاً.

فوتوغرام رقم (65) والد علي يشعل المصباح اليدوي

إنّ كلّ أحداث القصة فيما يتبع هذا المشهد، إنّما تصف أجواء الحرية التّي يتهيأ الجزائريون لاستقبالها بفضل هؤلاء المجاهدين (والد **علي** واحد منهم)، من خلال عيون ووجهات نظر الطفل الصغير " علي "، الذي يجسّد جيل الاستقلال، وهي نظرة مختزلة جدّاً لا يمكن تعميمها على توجهات جيل الاستقلال، ليس لصعوبة التعميم، ولكن لأن الكثير من الرؤى والأفكار المطروحة تبدوا متناقضة، ومنافية للحقيقة.

ويصرّ المخرج على فكرة الظلام و العتمة و هذه المرة من خلال الحوار الدائر بين الزوجين، إذ تقول له عائشة: " أتيت ولم يرك، وها أنت تغادر ولم يشاهدك "، فالوالد المجاهد يزور بيته ليلاً في عزّ الظّلام ويغادره باكراً في أولى لحظات الفجر، وهو ما تجسّده اللقطة الثالثة، كما نشاهد في الخلفية مئذنة مسجد وقد امتدّت عالياً، وهو إسقاط مباشر لحمل السّلاح من أجل الدفاع عن قضية مصدرها الدّين الإسلامي، هذا الربط نجده حاضرا في أدبيات الإعلام الغربي، الذّي يسوق لفكرة الإسلام كدين يدعو إلى العنف والإرهاب، والتطرف، فصورة المسجد كخلفية مع وجود السّلاح وتخفّي الرّجل دخولاً، وخروجاً من منزله، قد تعطي انطباعاً للمشاهد أننا بصدد مشاهدة قصّة يدافع فيها الرجّل عن المقدّسات الدينية، ، لكنّ الواقع أننا طيلة أحداث الفيلم لا نجد ربطاً بين الدّين والوطن إلاّ من خلال علاقات تعسفية، استخدم فيها

المخرج الرموز الدينية إمّا لإلصاق تهم بطرف معين أو نفيها عن الطرف الآخر، مثلما يحدث في المقطع الذي تصلي فيه عائشة بينما تحدثها والدة **جينو**، وتمنحها كل ممتلكاتها.

الفوتوغرام رقم (66) المئذنة /السّلاح/ الظلمة و الزوجان الجزائريان

3-التحليل التضميني للمقطع الثاني: وصف عامل المحطّة " برنابي"

بلقطة جامعة، يفتتح المقطع بصورة **لعلي**، الطفل الجزائري الصغير بائع الجرائد، وهو يتقدّم ماشيا على قدميه في محطة للسكك الحديدية وتركز الكاميرا على صورته وهو يمشي وسط السكّة، الأمر الذي يعتبر خطراً عليه، كما تم التركيز على حمله للجرائد، باعتباره بائع جرائد متجول وهي المهنة التي جعلته محتكاً بالفرنسيين أكثر منه بالجزائريين، فطوال لقطات الفيلم ومشاهده، لا نجده يبيع الجرائد إلا للمعمّرين أو الجنود الفرنسيين، ولا نجد جزائريا واحداً أبداً يشتري جريدة من عند هذا الصّغير، بل إنّ الخدمات التي كان يؤديها للجزائريين على قلتها تتمثل في حمل مقتنياتهم من السوق إلى المنزل، و هو ما يريد من خلاله المخرج الإشارة إلى صورتين أساسيتين عن شخصيتي الذات و الآخر، فالجزائري هو ذلك

الشخص الأمي، الذي لا يأبه لأمر القراءة و الكتابة، على عكس المعمرين من الأوروبيين و الفرنسيين، إذ يعتبر فعل القراءة و الكتابة عادة يومية بالنسبة إليهم، أما المقتنيات التي يحملها علي، فتقتصر على من يملكون المال مثل "**الحركي جلّول**"، وذلك بسبب تدهور الظروف المعيشية والاجتماعية والاقتصادية للجزائريين، مقارنة بالمعمّرين والجنود الفرنسيين، و الحركى الذين تمتّعوا بالعديد من الامتيازات على حساب المواطنين العاديين.

تنتقل الكاميرا في اللقطة الموالية (ل2) وبحركة بانورامية من اليمين إلى اليسار حيث تصف لنا حركة المسافرين المتنقلين إلى المكان، وتجدر الإشارة إلى ثنائية السفر، والحقائب المخصصة له قد ترددت كثيراً في الفيلم على اعتبار أن فكرته الأساسية تسرد تفاصيل رحيل المعمّرين الفرنسيين قبيل استقلال الجزائر ولهذا تعتبر محطة القطار واحدة من الأماكن الهامة التي يكثر تركيز المخرج عليها، خاصة مع الموظف المكلف بتسيير الأمور فيها **(برنابي)**، إذ يظهر في هذه اللقطة مستغرباً من سير "**علي**" على قدميه وسط السكة الحديدية المخصصة للقطار، مناديا إياه بأعلى صوته، قبل أن تنتقل الكاميرا إلى اللقطة المتوسطة الموالية، أين يقترب **علي** شيئاً فشيئاً من الرصيف، لكنه يواصل مشيه في المحطة في إشارة إلى أنّ الطفل لا يريد أن ينصاع لأوامر **برنابي**.

في اللقطة الصدرية الموالية يخاطب **برنابي** علي بأنه حذره مراراً من المشي على خط السكة الحديدية، وهو ما يدّل على عدم مبالاة الطفل ومن وراءه كل الجزائريين وعدم تحضرهم إذ لا يفهمون القوانين ولا يلتزمون بالتعّليمات، والدّليل على ذلك أن **علي** رغم ما يسمعه من أوامر من طرف عامل المحطة إلا أنّه يصرّ على وقوفه وسطها، ومناقشة الآخر بقوله إن القطار غير موجود، وهو ما يعني حسبه أن التقيد بالتعليمات غير مهم مادام سبب الحظر غير متوفر، وهنا يريد المخرج أن يرسم صورة للإنسان المتحضر (موظف المحطة) الذي يلتزم بتعليمات السلامة، ويعي جيدا خطورة الموقف، وتداعياته، وبين الإنسان المتخلف **(علي)** الذي لا يراعي قوانين السلامة ولا يحترم التعليمات، على الرغم من أنه **على** ذاته يبدو محظوظاً من بين كل أقاربه، وحتى بين الجزائريين الآخرين كونه يحتك كثيراً بالآخر الفرنسي على اختلاف أطيافه.

وتقترب الكاميرا في اللقطة صدرية أخرى من موظف المحطة الذّي يقول بصوت منخفض: "**ما الذي يحدث لكم عندما نغادر ونترككم**"، وهي رسالة ألسنية عميقة ذات دلالات وأبعاد تقودنا إلى ترسيخ الصورة السابقة التي أراد المخرج تسويقها، وهي أنّ هذا الشعب (الجزائري)، هو شعب متخلّف، وأن فرنسا

هي التي صنعت حضارته، وثقافته (قاعة السينما/ الجريدة/ محطة القطار...)، فكيف لهذا الشعب أن يتصرف عندما تغادر فرنسا المكان

4- التحليل التضميني للمقطع الثالث: تطعيم الأطفال الجزائريين.

يضعنا المخرج من خلال هذا المشهد أمام واحدة من الرؤى و الأفكار التي يريد إيصالها للمتلقي، والتّي يبرز من خلالها تحضر المجتمع الغربي، وإنسانية الجيش الفرنسي الذّي يتعامل بود مع الأطفال الجزائريين بعدما تم تجميعهم داخل الشاحنات العسكرية ، تمهيداً لنقلهم إلى الأماكن المخصصة للتطعيم والفحص الطبي، وقد افتتح المقطع بلقطة متوسطة في حي أوروبي راقٍ، هذه اللقطة البانورامية تتبع حركة جندي يصل الحي رفقة شاحنة عسكرية وينزل مسرعاً لالتقاط علي الممدّد فوق أحد الكراسي، كما تلتقط الكلاب و القطط المشردة، وجرّه بالقوة إلى مركز الفحص.

فوتوغرام (67) نقل علي و الأطفال الجزائريين للفحص الطبي

إنّ الملاحظ من خلال الفوتوغرام هو تركيز المخرج على المكان باعتباره من أهمّ الدلائل التي تقودونا إلى خصائص الشخصيات، فالحي الأوربي الرّاقي الذي نشاهده في فيلم ***Cartouches Gauloise***، وهو يعطي انطباعاً بتحضّر ساكنيه ومستوى رقيّهم، لكن في المقابل تضعنا الكاميرا أمام النقيض في نفس اللقطة،وهو ليس بالضرورة مكانا ، بل أطفالا مشردين، يتم التقاطهم من الشوارع تمهيداً لنقلهم للفحص، وهو ما يكوّن صورة سيئة عن المجتمع الجزائري الذي تنتشر فيه الأمراض والأوبئة، ويعطي انطباعاً إيجابياً عن الآخر الفرنسي المتحضّر الذي جاء لينقذ هذه البلاد ممّا هي فيه.

وتتواصل الصورة الإيجابية التي يقدّم من خلالها الآخر الفرنسي في شخص الطبيب العسكري الذّي يصوّر من خلال اللقطة المتوسطة (ل2) وهو يستقبل طابور الأطفال الجزائريين المتشردين الذين تبدو عليهم علامات الأوساخ والفقر، وهم يتقدمون الواحد تلو الآخر نحو هذا الطبيب المبتسم في وجوههم، وهو ما يمنح انطباعاً عن إنسانيته ورقيه، ففضلا عن كونه يداوي هؤلاء ويفحصهم بدون مقابل، هو أيضاً يتعامل معهم بإنسانية وتواضع، وهو ما يجسّده حواره مع **علي** (كغيره من الجزائريين) الذي كان يهرب حين يحاول الجنود اصطحابه للفحص، وكأن المخرج يريد أن يقول لنا أنّ هذا الشعب يرفض التحضّر رغم الفرص التّي يمنحها الجيش الفرنسي والفرنسيون ككل(عامل المحطة) لهؤلاء من أجل الرقي بهم.

5-<u>التحليل التضميني للمقطع الرابع: والدة جينو قبل الرحيل</u>

وظّف المخرج في هذا المقطع لقطة مشهدية واحدة مدتها 1د و33 ثا مستخدماً اللقطة المتوسطة، لتوصيف حركة الشخصيات في المكان، والهدف الأساسي من هذا المقطع كان إعطاء صورة عن شخصيّة **السيدة سيستيل** والدة **جينو** ، الفتى اليهودي، صديق "**علي**"، الذي يضطر رفقة عائلته لمغادرة الجزائركغيرهم من المعمرين.

ففي اللقطة الأولى التي تطرق فيها والدة **جينو** الباب على منزل **علي** المتواضع، تقودنا الكاميرا من خلال إلى استكشاف تفاصيل المكان المتواضع الذي تقطنه هذه العائلة، بداية من الباب الخشبي المهتريء، و هو يذكرنا بباب منزل "**السعيد**" في فيلم "**بلديون**"، وصولاً إلى جدران المنزل الخالي من أي ديكور، أو إضافات أو لمسات، عدا والدة "**علي**"، السيدة **عائشة** التي جلست على سجادة الصّلاة .

وقد ركّزت الكاميرا على السيدة "**سيستيل**"، وهي تتأمل المكان، الذي يبدو عليه الفقر والحرمان، وهنا نلاحظ مرة أخرى أن المخرج قد اتخذ من المكان عنصراً دراماتياً هاماً، يسعى من خلال توظيفه إلى عقد المقارنات ليس بين المستوى المعيشي للمّعمرين فحسب، بل حتّى بين الشخصيّات التي تقطن الأماكن الراقية، والشخصيات التي تقطن الأماكن المتواضعة في الأحياء الشعّبية.

وإضافة إلى عنصر المكان في هذه اللقطة **المشهدية**، وظّف المخرج الحوار لإيصال العديد من الدّلالات والمعاني إلى المتفرّج، وقد جاءت الرسائل الألسنية على لسان السيدة "**سيستيل**" ا التّي اتجهت في ذات اللقطة نحو **عائشة** الجالسة فوق سجاد الصلاة تصلّي. إن المتفرج يستمع إلى السيدة وهي تخاطب عائشة:

سنذهب عائشة، منزلي، منزلي الجميل اسكنيه إنه لك، هو وكلّ ما نملك داخله، سنغادر للأبد هل فهمت عائشة، إنه لك، هو وحديقتي وأزهاري، كل شيء صار ملكك أنت لا أحد غيرك، وداعاً عائشة.

هذا الكلام الذي تلفظت به السيدة يحمل مجموعة من الدّلالات ، وهي في الحقيقة رسائل سياسية مشفرة، يتردد تداولها في وسائل الإعلام الفرنسية في السنوات الأخيرة، وحتى على لسان المعنيين بالأمر من الأقدام السوداء، الذين غادروا الجزائر عشية استقلالها تاركين ورائهم ممتلكاهم، وقد استخدم الحوار مصطلحات الملكية (منزلي، حديقتي، أزهاري) وكلّها للتأكيد على ملكية هؤلاء الأشخاص لما تركوه في الجزائر، رغم أن الحقائق التاريخية تؤكّد أن هؤلاء **الكولون** لما حلّوا بالجزائر كانوا لا يمتلكون شيئاً، وأنهم قاموا بالاستيلاء على ممتلكات الجزائريين وأراضيهم وأموالهم قسراً، بل إنّ المؤرخين الفرنسيين أنفسهم يصرحون بأن المعمرون قد حلوا بالجزائر حفاة عراة، قبل أن يستولوا على أخصب الأراضي بناءاً على تصريحات الجنرال **بيجو** في 14 ماي 1840 حين قال بأنه " يجب على المستوطنين أن يقيموا في كل مكان توجد فيه المياه الصالحة والأراضي الخصبة دون الاستفسار عن أصحابها[1].

إنّ المخرج في هذه اللقطة إنّما يعبّر عن وجهة النظر الفرنسية حيث تحّركت الحكومة الفرنسية للضغط على نظيرتها الجزائرية من أجل استعادة ممتلكات المعمرين العقارية والأراضي التي يزعمون ملكيتها.

[1] محمد ل، **تاريخ الأقدام السوداء في الجزائر، تقرير حقوقي يكشف المستور**، نشر بتاريخ 30 ماي 2016، متاح على رابط جريدة الشروق www.echourouk online.com تاريخ الزيارة 17-10-2016، 10:00 صباحاً.

الملاحظ أيضاً في هذا المقطع، توظيف المخرج للرموز الدينية (السجادة، الصلاة)، مع الإصرار على تقديم السيدة **سيستيل** بصورة المتسامحة العطوفة، والكريمة التي تمنح كل ممتلكاتها للمرأة الجزائرية وهو ما يوحي بأن الآخر (السيدة **سيستيل**) هو الطرف المتسامح، المتعايش مع غيره المحب للسلم والسلام، فرغم أنّها تتخلى عن أعزّ ممتلكاتها، إلا أنها كانت تخاطب عائشة بكل حب وود، لم تجد مثله في تصرفات المسلمين(عائشة لم ترد عليها بكلمة واحدة).

6-التحليل التضميني للمقطع الخامس: اغتيال أسرة جولي:

يحاول المخرج من خلال هذا المقطع وصف الطريقة التي تم من خلالها اغتيال عائلة **جولي**، الفتاة الفرنسية الصغيرة، صديقة **نيكولا**، ومن خلال هذا الوصف يرسم لنا صورة أخرى عن الجزائريين من خلال "**المجاهدين**" الذين لم نرهم خلال هذا المقطع، لكنّ طريقة التصوير تمنحنا بعضاً من التصورات عنهم حسب رؤية المخرج دائماً.

وقد افتتح هذا المقطع من خلال لقطة المجال والمجال المقابل لطفلين الصديقين "**علي ونيكولا** "، وهوما يتبادلان أطراف الحديث وسط الطبيعة الخضراء في المزارع الممتدة. وهي الأماكن التّي تجسد الحلم الفرنسي في الجزائر وخيراتها، فلطالما كانت الجزائر بالنسبة للآخر الفرنسي الأرض الحلم، والجنة المليئة بالخيرات والثروات، وفي هذه الأثناء نسمع صوت الطفلة **جولي** المختفية خلف الحشائش الممتدة، وهي تنادي بصوت مذعور لصديقها **نيكولا** الذي لا يرد عليها مستغرباً بعد أن تقترب منها الكاميرا في لقطة مقربة، نشاهد من خلالها الفتاة وهي تحاول تغطية جسدها النحيل العاري وسط الحشائش.

فوتوغرام رقم (68) تركيز المخرج على الطبيعة في الجزائر

فوتوغرام رقم (69)الأطفال الثلاثة يقصدون منزل جولي

وقد تراوحت اللقطات التي وظفها المخرج لرصد الحوار الدائر بين الطفلين الفرنسيين **نيكولا وجولي** في وجود **علي** الذي كان ينظر إلى الفتاة باستغراب واستحياء بين اللقطات المقربة ولقطة المجال والمجال المقابل (3، 4، 5، 6، 7)، وهو الحوار الذّي يتبين لنا من خلاله أنّ عائلة **جولي** تعرضت لهجوم من طرف المجاهدين الجزائريين الذين تصفهم جولي **بالفلاقة**، وهو المصطلح الذي استعملته فرنسا لوصف المجاهدين بأنهم مجرمين وإرهابيين وقطاع طرق، ونلاحظ في هذا السّياق أن النظرة التي ينظر من خلالها " علي "، إلى هؤلاء المجاهدين متأثرة كثيراً بما تفترضه النظرة الفرنسية ذاتها ، فكثيراً ما نجده متردداً غير قادر على الرد على اتهامات أصدقائه،خاصة " **نيكولا** " حين يصفون المجاهدين بالإرهابيين و هو الانطباع الذي سوقه الفيلم عن هؤلاء سواء عن طريق الصورة أو الحوار .

و تظهر هذه الصورة جليا في تفاصيل و ملامح وجه خال الطفل الصغير **علي** ، فقد كان المخرج حريصا على إظهارها بمظهر العنف و القسوة (أنظر الفوتوغرام رقم 70) و هي نفس السمة التي كانت تميز سلوكه قبل اعتقاله من طرف الجنود الفرنسيين.

فوتوغرام رقم (70) أحد المجاهدين(خال الطفل علي)

فوتوغرام رقم (71)صورة لأحد المجاهدين

وقد عزّز المخرج هذه النظرة أكثر في اللقطات الموالية، حين ينطلق الأطفال الثلاثة بداية من اللقطة (8)، متقدمين نحو منزل **جولي** لمشاهدة ما حدث، حيث تستمر الكاميرا في وصف معالم المكان والغوص في جمال الأمكنة التي يعيش فيها هؤلاء المعمرون، وهذه المرة من خلال الترافلينغ الذي يتتبع حركة الأطفال داخل المزرعة الخضراء، الجميلة، مع ارتفاع صوت الموسيقى التدريجي كلّما اقترب الثلاثة من المكان، هذا التصوير الذي يركّز عن الجمال والسحر في الخارج مع صوت الموسيقى يعطي انطباعاً

بروعة الحياة وجمال العيش، لكنّه في ذات الوقت تمهيد أراد من خلاله المخرج أن نقارن به بين ما سنشاهده لاحقاً في اللقطات (09، 10، 12، 13...)، حيث تصف لنا الكاميرا تفاصيل الجريمة البشعة التي ذهب ضحيتها أهل الطفلة الفرنسية " جولي ".

فوتوغرام رقم(72) اغتيال أسرة جولي

إنّ هذا المشهد الذي نرى من خلاله عملية الاغتيال، والطريقة التي يتم اغتيال هؤلاء المعمّرين بها، تجعلنا لا نعطي أي عذر، ولا نبرّر أفعال القتلة إطلاقاً، خاصّة وأنّهم قتلوا أبرياء حول مائدة طعام، لا في معركة أو نزاع، و المعروف أنّ المجاهدين الذين يدافعون عن الوطن أنّما يقتلون من يتسبب في أذى البلاد، والعباد، وكون المخرج قد أخفى أدق التفاصيل عن المتفرج، وعدم تطرقه للسبب الذي قتل من أجله هؤلاء ، و لا لصورة من قتلهم، واكتفائه بالتصريح على لسان الطفلة بأن " **الفلاقة** " جاؤوا لمنزلها وقاموا بعملة الاغتيال، يرسخ الصورة السلبية عن هؤلاء المجاهدين، الذين نجدهم هنا قد قتلوا العائلة بغير وجه حق، وبأنّهم فعلاً إرهابيون يقتلون الأبرياء، ويستخدمون العنف في سبيل تحقيق غاياتهم، وإلاّ فما تفسيرنا لترويع عائلة واغتيال كلّ أفرادها حتى النساء منهم دون تقديم مبرّرات للمشاهد عن أسباب القتل؟

إنّ هذه الصورة في الأخير، توصل للمشاهد خاصة الغربي نظرة على المجاهد الجزائري بأنه محارب تحكمه دوافع الغضب والحقد وأنه ينزع إلى حب السيطرة على الآخر وإيذائه وإخضاعه دون وجه حق

في اللقطة (ل16) تركز الكاميرا على الأطفال الثلاثة، وهم يغادرون المزرعة، يحمل الطفل "**علي**" حقيبة جولي للدّلالة على أن جيل الاستقلال غير متفق مع بشاعة الجرائم التي قادها أجداده وآباؤه، و تعتبر الباحثة أن اللقطة الأخيرة جد مهمة في هذا المقطع، فالأطفال الصغار تعودوا على الحرب ومنظر الجثث لدرجة أنهم لم يخافوا أو يتوتروا بسبب المنظر الذي شاهدوه، إضافة إلى أننا لم نر الطفلة جولي متأثرة باغتيال أسرتها بأكملها، و قد وجدت الوقت الكافي لارتداء ملابسها، باللون الأبيض والأحمر، و هو اختيار متناقض مع طبيعة المشهد الذي يصف الموت البشع للعائلة.

7-**صور أخرى عمل الفيلم على تسويقها:** و تجسدت في:

- صورة المرأة الجزائرية: فقد سوق الفيلم كغيره من الأفلام الجزائرية التي تناولت موضوع الثورة لصورة المرأة المجاهدة(**حبيبة**) التي تقدم الدعم للمجاهدين، و ذلك من خلال إيوائهم و العمل على تسهيل اختفائهم وتواريهم عن العدو الفرنسي، و كذا إمدادهم بالطعام و المؤونة، كما قدم صورة عن ربة البيت الجزائرية، و هي تلك المرأة الأمية(شخصية عائشة)، و هي المرأة التي تقوم بمهام رعاية الأطفال والزوج ، لكن في المقابل و خلافا للأفلام الجزائرية من نفس النوعية، نلاحظ أن **مهدي شارف** قد قدم لنا نموذجا آخر للمرأة الجزائرية، و هو نموذج المرأة العاهرة التي تخالف العادات و التقاليد في المجتمع، وتعاليم الدين الإسلامي، فتبيع نفسها للجنود الفرنسيين الذين يقصدون بيوت الدعارة المنتشرة في الأحياء الشعبية من أجل المتعة، و تتفق هذه النتيجة مع ما جاء في دراسة الباحثة **شفيقة جوباني** حول صورة الجزائر في السينما، إذ توصلت في واحدة من نتائجها إلى أن المجتمع الجزائري قد صور على أنه مجتمع تنتشر فيه الرذيلة.

- الرجل الجزائري متعدد الزوجات: في أحد المشاهد يظهر المخرج **علي** و **نيكولا** و هما يتسلقان سطح أحد المنازل، و يتراهنان على أحد الرجال و هو يجلس في فناء منزله رفقة زوجاته الثلاث اللواتي جلسن بجانبه، حول من ستحظى بمرافقته إلى غرفته في تلك الليلة، قبل أن ينهض من مكانه و يشير إلى إحداهن بأن تتبعه.

و الملاحظ أن الشخصيات التي وظفها المخرج هنا هي شخصيات عارضة ، لم يسبق للمخرج أن وظفها في الفيلم، و دون أن تكون لها علاقة بأبطال الفيلم، ما يؤكد أن توظيفها جاء من أجل تمرير فكرة التعدد في المجتمع الجزائري، إسقاطا على المجتمعات العربية الإسلامية ككل، على اعتبار أن التعدد أمر مشروع في الدين الإسلامي، لكن تمرير هذه الفكرة جاء تهكميا ساخرا، أعطى انطباعا بشهوانية الرجل الجزائري، الذي يتخذ من التعدد وسيلة لإشباع رغباته، و هذا الطرح يتناغم مع الطرح الغربي لفكرة التعدد في الإسلام، فكثيرا ما كان الآخر الغربي ينظر إلى هذه المسألة لدى العرب بنظرة دونية يوصف من خلالها المسلمون بالغرائزيين.(أنظر الفوتوغرام 73)

فوتوغرام رقم (73) الرجل الجزائري رفقة زوجاته الثلاث

– كما تطرق الفيلم لسمة الشرف في المجتمع الجزائري، و هي من السمات التي يتمسك بها الجزائري بقوة، و يربطها بالعرض في غالب الأحيان، خاصة إذا تعلقت بالمرأة، و في هذا الصدد يشير **د/ سليمان عشراتي** إلى أن الغيرة على العرض و صيانة المرأة و حمايتها حماية النفس و الذود عن الشرف هو من أهم سمات الشخصية الجزائرية[1]، و قد عبّر المخرج هنا عن هذه السمة في موضعين اثنين و بقوة درامية ملحوظة، في المرة الأولى عندما صرخت عائشة بقوة و هي تمنع **جلول** الحركي من لمسها، عندما أراد

[1]- سليمان عشراتي، **الشخصية الجزائرية ،الأرضية التاريخية و المحددات الحضارية**، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 2007، ص-ص 247-248.

تفتيشها، فلمس جسد المرأة في هذا المجتمع، يعادل فعل التعدي عليها، أما المرة الثانية فظهر لنا موقف عائشة نفسها عندما أراد الضابط لوران اصطحاب الفتاة الجزائرية الشابة من أجل اغتصابها، إذ نجد أنها – أي عائشة– قد حاولت التصدي له، و لما رأت إصراره على فعله عرضت عليه نفسها، من أجل حماية الفتاة، (أنظر الفوتوغرام رقم 74)، هذان الموقفان المتناقضان من عائشة، يدلان على أهمية الشرف لدى الأسرة الجزائرية لا سيما إبان الاستعمار الفرنسي، و قد وصل الأمر بالأمهات الجزائريات في سبيل حماية بناتهن لحد إظهارهن بالمظهر الكريه و المقزز، حتى أنهن كن يضطررن إلى خلط أجسادهن ببقايا الحيوانات حتى لا يقترب منهم الجنود الفرنسيون.

فوتوغرام رقم (74) عائشة تتصدى للضابط لوران دفاعا عن الشابة الجزائرية

– في المقابل يركز المخرج على شخصية الضابط الفرنسي للضابط لوران، كمثال عن القيادة العسكرية الفرنسية، و يجسد النموذج السلبي الوحيد المعروض عن شخصية الآخر في الفيلم، إذ يتم إظهاره بمظهر العنف، و البطش، و هو الذي يعتدي على شرف النساء الجزائريات، كما يركز على شخصية العجوز راشيل، و هي سيدة متقدمة في العمر، يهودية الديانة، ترفض مغادرة الجزائر رفقة ابنها، و تفضل البقاء في الجزائر، و قد وظف المخرج على لسانها رسالة السنية هامة، و هي قولها **بأنها تفضل البقاء في الجزائر و الموت على يد العرب، على الذهاب إلى فرنسا و الموت على يد الفرنسيين**، فهذه العبارة تحمل دلالتين مهمتين، تتعلق الأولى بصفة العنف لدى العرب مجسدة في قولها الموت على أيدي

العرب، و الثانية في قولها : على أن أموت على أيدي الفرنسيين، و في الأمر إشارة إلى العداء الذي يكنه الفرنسيون خاصة اليهوديون منهم إلى اليهود المغاربة و منهم اليهود الجزائريون، و تتعزز هذه النظرة بعبارة أخرى قالها **جينو** للطفل **دافيد** عندما أراد منعه من مغادرة الجزائر إلى فرنسا بقوله بأن الفرنسيين لا يحبون اليهود، و قد أشارت كتب التاريخ إلى أن يهود الجزائر خلال الفترة الاستعمارية كانوا يرفضون العيش في فرنسا، بل كانوا ضد التجنس بالجنسية الفرنسية، و ضد التشريعات التي تمنح يهود الجزائر الخيار بأن يصبحوا مواطنين فرنسيين ، و في نفس الوقت كان الفرنسيون و الأوروبيون في الجزائر من الطبقة الرجعية المعادية للسامية، أما من تجنس منهم- يهود الجزائر- بالجنسية الفرنسية، فقد كان الفرنسيون ينظرون إليه على أساس أنه مواطن من الدرجة الثانية، و هو ما دفعهم إلى قيادة حملات مستمرة ضد اليهود عبر الصحف، رافقتها الكثير من حوادث العنف[1]، و هذا ما يفسر تخوف **راشيل** من الذهاب إلى فرنسا.

النتائج الجزئية: صورة الذات و الآخر في فيلم "خراطيش قولواز"

قدّمت الشخصية الجزائرية في هذا الفيلم من خلال عدد من النماذج التّي ترتبط مع الآخر في علاقة صراع يرصد ملامح كل منها، ولكن اعتمد المخرج على شخصيات مختلفة التوجهات، تعيش كل واحدة منها حياة منفصلة عن الآخرين، فقد كان الهدف الأساسي للمخرج هو إعطاء المشاهد مجموعة من ذكريات، غير مرتبطة بصراع درامي أو بتسلسل زمني أو علائقي واضح بين الشخصيّات، وقد احتلت الشخصية الجزائرية حيّزاً هاماً من الوجود عبر لقطات ومشاهد الفيلم بغض النظر عن طبيعة الصورة المسوّقة سلبية كانت أم إيجابية.

أولا : صورة الذات

1- **تمظهرات الذّات في الفيلم:** جاءت الذّات الجزائرية في الفيلم على النّحو التالي:

-**الطّفل علي:** إذ تعرض أحداث القصة بعيون هذا الطفل الذي لم يتجاوز العاشرة من عمره، و هو يروي ذكريات عالقة في ذهن المخرج ، من طفولته التي عاشها في الجزائر قبيل الاستقلال، و يبدو علي قريبا من الجزائريين و من المعمرين على حد سواء، بفضل عمله لصالحهم و بيعه للجرائد، و كذا صداقته مع بعض أطفالهم.

[1]- خيرية قاسمية، **يهود البلاد العربية**، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2015، ص-ص 280-282.

-**شخصية المجاهد:** جاءت الصورة المسوقة عن المجاهد في الفيلم سطحية جدّاً، وسلبية إلى أبعد الحدود، حيث نلاحظ أنّ المخرج لم يقدم أبطالاً حقيقيين يفترض أنّهم دافعوا عن بلدهم، إذ لم يتم تصويرهم أثناء خوض المعارك وإنّما قدّم لنا أربع نماذج للمجاهد في الفيلم على النّحو التالي:

الأب المجاهد: ويتجسد في شخصية والد "علي"، الرجل الذي لا يظهر إلا في لقطات قليلة جدّاً في الفيلم، حيث نشاهده في المشهد الافتتاحي يغادر منزله في ساعات الفجر الأولى، ثم نشاهده مكبلاً داخل زنزانة في مركز للجيش الفرنسي، وأخيراً نشاهده وقد اصطحبه الجنود الفرنسيون إلى وجهة مجهولة، وعلى الأرجح أنهُ قُتل، إذ لا يظهر في نهاية الفيلم.

خال الطفل علي: وهو مجاهد تظهر على تفاصيل وجهه ملامح العنف، يتّم اقتياده رفقة عدد من أبناء القرية من طرف الجنود الفرنسيين.

الفلاقة المخفيين: والذين نُسب إليهم فعل اغتيال أسرة جولي حيث تطلعنا كاميرا المخرج على فعل القتل دون أن نشاهدهم فعلياً وهم يقتلون أفراد الأسرة.

المجاهدون في المحطة: وهم عدد من المجاهدين يرتدون لباساً أشبه باللباس الأفغاني، تظهر على وجوههم ملامح العنف والقسوة، يقومون بتفتيش المكان بحثاً عن المشبوهين.

- **المرأة الجزائرية:** سوق الفيلم كغيره من الأفلام الجزائرية من ذات النوع لصورة المرأة المجاهدة، مجسدا في شخصية (حبيبة) التي تأوي المجاهدين في بيتها، وتسهل اختفاءهم عن الجنود الفرنسيين، إضافة إلى صورة المرأة ربة البيت التي تقوم على أمور بيتها و زوجها، و طرح أيضا نموذج المرأة العاهرة التي تبيع شرفها للجنود الفرنسيين(شخصية الشابة زينة).

- **الحركي جلّول:** كعادة الكثير من الأفلام الثورية، نجد أنّ مهدي شارف قد أولى اهتماماً كبيراً بتجسيد شخصية الحركي، من خلال "**جلّول**" الذّي صوّر بصفات وسلوكات جدّ سيئة تعكس النظرة السلبية إلى تلك الفئة التّي أفرزتها ظروف الحرب، وقد تم تصوير هذه الشخصية بحيث حملت صفات القسوة والعنف، والخيانة .

- **الرّجل المتعدّد الزوجات:**أظهرت كاميرا المخرج صورة للرّجل الجزائري الذّي يتزوج بعدة نساء (3نساء)، وقد تم إقحام هذا المشهد إقحاماً وسط الفيلم إذ لم يكن للشخصيات التي في المقطع المذكور أي علاقة بالشخصيات الأخرى، أو الأحداث داخل الفيلم.

وقد أراد المخرج من خلال هذا المشهد أن يتعرض لقضية تعدّد الزوجات، حيث يتراهن الطفلان **علي ونيكولا** على المرأة (الزوجة) التي سيقضي مها الزوج ليلته، و هي صورة صريحة للرّجل العربي الذّي يعدّد الزوجات بهدف إشباع رغباته الجنسية، وهي صورة نمطية متوارثة عن الإعلام الغربي الذي لا يرى في مسألة التعدد سوى الناحية الجنسيّة للعلاقة، دون البحث عن الأسباب الأخرى والمظاهر المتوقعة للتعدّد.

2- محدّدات الشخصية الجزائرية في الفيلم: برزت محددات الشخصية الجزائرية في الفيلم على النحو التّالي:

- **الأرض:** كانت الأرض أكثر المحددات التّي ركّز عليها الفيلم في رسم معالم الشخصية الجزائرية، حيث كثرت في الفيلم المشاهد واللقطات التّي تجسّد قيمة هذه الأرض سواء لدى الذّات أو لدى الآخر، من خلال التركيز على المساحات الخضراء الشاسعة، وخيرات الطبيعة، والكوخ الذي يحمل رمزية بالغة بالنسبة للأصدقاء الأربعة.

- **الدّين:** رغم أن المخرج لم يركّز كثيراً على إقحام الدّين في الفيلم إلاّ أنّنا نلاحظ تعرضه لبعض الرموز الدينية كمئذنة المسجد، مسألة تعدد الزوجات، ، وصلاة عائشة في منزلها.

اللغة: وظّف المخرج اللهجة المحلية الجزائرية (لهجة الغرب) عند التعامل بين الشخصيات الجزائرية، واللغة الفرنسية عند التعامل بين الفرنسيين، أو بين الأوروبيين والجزائريين على غرار الطفل "**علي**"، الذي ظهر عارفاً متعلماً، متحدثاً باللّغة الفرنسية، في إشارة إلى احتكاكه واختلاطه بالآخر وحسن تعامله معهم.

- **الأزياء:** كان الزي التقليدي الجزائري حاضراً بقوة في الفيلم، حيث حرص مهدي شارف على ارتداء الشخصيات في الفيلم لهذا الزي حتى يستدل المتفرج على طبيعتها وهويتها وانتمائها وقد تمثل تحديداً في: القشابية + البرنوس+ الجبة+ القندورة.

3- **سمات الشخصية في الفيلم:** من أبرز السمات المتعلقة بالشخصية الجزائرية في الفيلم نجد:

سمات الشرف: وقد تجسّدت هذه السمة في مشهدين رئيسيين، المرة الأولى عندما تعرّضت والدة "**علي**" للتفتيش من قبل **جلّول** الحركي، إذ انفجرت بالصّراخ تعبيراً عن رفضها للمس جسدها من قبل هذا الحركي، أمّا المرة الثانية، فقد عبرت الكاميرا عن سمة الشرف، عندما حاول الضابط الفرنسي "**لوران**"، التعرض للشابة الجزائرية، أين اعترضت طريقه والدة "علي" دفاعاً عن شرف الفتاة.

سمة العنف / الإرهاب: ظهرت سمة العنف جلياً في الفيلم رغم قلة المشاهد المعبّرة عن ذلك، إلا أنّها كسمة جاءت ملازمة للشخصية الجزائرية تحديداً سواء من خلال العنف الجسدي أو العنف في المعاملة المتجسّدة في شخصية **جلّول** الحركي ضدّ المرأة في المنزل الجماعي أو في الخشونة في التعامل مع **علي** ووالدته، واختتمته هذه الشخصية باغتيال الضابط الفرنسي الذي رفض اصطحاب عائلة هذا الحركي معه، وقدّ عبّر الفيلم عن الإرهاب كوجه آخر من أوجه العنف في الشخصية الجزائرية، ولكن هذه المرة لدى المجاهدين الجزائريين الذين صوروا في الفيلم على أنهم إرهابيين، سواء عندما تم اغتيال أسرة "**جولي**" بطريقة بشعة دون الإشارة إلى الأخطاء والممارسات التي تكون هذه العائلة قد تسببت فيها، وأدت إلى اغتيالها بتلك الطريقة، أو من خلال لباس وهندام المجاهدين الذين ظهروا في الفيلم كالإرهابيين الأفغان كما تصّورهم الدعاية الإعلامية الغربية.

4- الانطباع العام عن الشخصية الجزائرية في الفيلم:

خلق فيلم "**خراطيش ڤولواز**" انطباعاً باهتاً عن الشخصية الجزائرية، إذ لم يتّم التسّويق لشخصيات إيجابية فعالة، تتمتع بمكانة اجتماعية داخل مجتمعها، وسمات إيجابية، بل عرضت عنها نماذج سلبية على غرار جلول الحركي، والمجاهدين الذين يقومون بعمليات تصفية للمدنيين العزّل دون مبررات، رغم أن الحرب شارفت على الانتهاء، في حين قدمت بعض الشخصيات الأخرى بطريقة سلبية فهي سوقت إما للمجتمع المنحرف (زينة)، أو المجتمع الشهواني (الرجل متعدد الزوجات).

ثانيا: صورة الآخر

في هذا الفيلم، نجد أن المخرج "مهدي شارف" قد ركّز كثيراً على شخصيّة الآخر، ومنح لها حيّزاً هاماً من الوصف، والتّحليل، والتركيز على علاقاتها مع المحيط الذّي تعيش فيه ، ويعود السبب في ذلك إلى رغبة المخرج في وصف الأوضاع والعلاقات التّي سادت قبيل الاستقلال بين المعّمرين والجزائريين، وعلى هذا الأساس فقد ظهر الآخر في الفيلم على الشكل التالي:

1- تمظهرات الآخر في الفيلم:

-**الطبيب العسكري:** وهو ذلك الطبيب الذي سيقت له جموع الأطفال الجزائريين من أجل فحصهم، والاطّلاع، على وضعيتهم الصحيّة خاصة في ظل انتشار الأمراض المعدية في المجتمع، وقد قدّم

هذا العسكري في قمّة الإنسانية حيث كان يتبادل أطراف الحديث بكل ود ومحبة مع الطفل **علي** ومع الآخرين، في صورة تعبّر عن تحضّره ومشاعره الطيبة ، وتجاه الأطفال الجزائريين على العموم.

– **عامل المحطة(برنابي)** :تكرّر تصوير عامل المحطة في الفيلم لعدّة مرّات، نظراً للعلاقة التّي تربطه بالطفل "**علي**"، سواء بعمل هذا الأخير على بيع الجرائد وتوصيلها إلى عامل المحطّة، أومن خلال العلاقة الشخصية التّي تربطهما، وقد قدّمه المخرج في صورة حسنة تعكس ارتباطه بهذه الأرض، وحبّه لمن عليها، وشعوره بالأسف والغربة حين وصله خطاب نقله إلى العمل في إحدى ضواحي باريس ***Sarcelles***، لأنه عاش في الجزائر، ويريد البقاء فيها، وقد حرصت كاميرا المخرج على تصوير ملامح الأسى والتحسّر التي أبداها "**برنابي**" عامل المحطة، وهو يتأسف على هذا البلد الذي لا يعرف أهله –حسبه– كيف يديرونه في حال رحيل فرنسا.

– **راشيل العجوز اليهودية:** قدّم المخرج العجوز اليهودية "**راشيل**" في صورة العجوز المرتبطة بالأرض التّي نشأت فيها، إذ ترفض الرّحيل إلى فرنسا قائلة: " أفضّل أن أموت هنا بسكيّن عربي على أن أعيش المهانة هناك على أيدي الفرنسيين"، وهي صورة تعكس العداء الذي يكنه الفرنسيون لليهود في تلك الفترة، كما تعكس تناول المخرج لمسألة مهمّة، وهي أحقية الأقدام السوداء ويهود الجزائر في الأرض التي ولدوا عليها، وعاشوا فيها، أمّا عن المحيط الذي قدمت فيه "**راشيل**" فهو من خلال علاقتها بالطفل "**علي**"، الذي كان يعمل على تأمين حاجياتها هي وزوجها، وكانا يعاملانه بكل رفق وطبية.

– **جينو و والدته:جينو** هو الطفل اليهودي صديق **علي** الذي يجد نفسه مضطراً إلى مغادرة البلد الذي لا يعرف بلداً سواه، في حين تبكي أمّه بحرقة أمام **عائشة** ، وتتنازل لها عن كل ما تمتلك في الجزائر، الحديقة والزهور والبيت، فقد عكس **جينيو** علاقة الصّداقة بين المعمّرين والجزائريين، وهي نفس العلاقة التي تربط والدته **بعائشة** من حيث الجوار.

– **نيكولا:**هو الطفل الفرنسي، الذي صوّر على أنه صاحب شخصية قوية مقارنة بشخصيّة "**علي**" الذّي يظلّ في كثير من الأوقات صامتاً ومصدوماً بسبب المواقف والكلمات التّي يتلفظ بها "**نيكولا**" خصوصاً عندما يصدمه بوصف والده "**بالإرهابي**"، في حين كان يعتقد هو أنّ والده مهاجر إلى فرنسا كما أخبرته والدته، وقد كان **نيكولا** على الرغّم من الصدمات الكثيرة بينه وبين "**علي**" أكثر الأصدقاء قرباً منه، والتصاقاً بتفاصيل حياته.

– **دافيد:** لم يركز المخرج كثيراً على شخصية دافيد، إذ قدّم في لقطات قليلة تم من خلالها إعطاء لمحة مختصرة عنه، من حيث كونه ذلك الفتى اليهودي الذي كان يعتقد أنه من السكان الأصليين للجزائر قبل أن يجد نفسه مضطراً إلى الرّحيل إلى فرنسا التي قيل له أنّه سيعاني فيها بسبب كره الفرنسيين لليهود.

–**القائد العسكري الدموي/ العنيف:**على عكس الصور الايجابية التي قدّمت من خلالها الشخصيات الفرنسية والأوربية في الفيلم، ركّز المخرج على الجانب الدموي والعنيف في شخصية الضابط الفرنسي "**لوران**" الذي يعكس الجانب العسكري السيئ لفرنسا، حيث يعمل في كل مرة على معاملة الجزائريين بكل دموية ووحشية، من خلال أوامره لجنوده بالقتل والتعذيب واصطحاب النساء إلى أماكن مجهولة.

– **صورة المجتمع المتفتح/ المتحضر:**كما قدّم الفيلم صوراً أخرى عن المجتمع الأوربي في الجزائر ككل، حيث شكلت بعض اللقطات المتفرقة التي التقطت للشخصيات الأوربية من المعمرين صوراً لمجتمع متحضر يسمع الموسيقى ويقرأ الجرائد، ويشاهد الأفلام في قاعات السينما.

2– <u>محدّدات شخصية الآخر</u>: لم يهتم مهدي شارف كثيراً بالتفاصيل التّي تشير إلى هوية وشخصيّة الآخر، سوى ما جاء ضرورياً لبناء النص الفيلمي على النحو التّالي:

– **الأرض:** حيث ربط المخرج بين تفاصيل الأرض وبين الانتماء الهوياتي للآخر، خاصة وأنّ هؤلاء المعمّرين قد ولدوا وعاشوا في الجزائر، وهم لا يعرفون بلداً لهم سواها، ونلمس ذلك جليّاً في موقف الطفل **دافيد** الذي قدّمته الكاميرا حائراً، إذ كان يعتقد نفسه من السكان الأصليين لهذا البلد، في حين نشاهد العجوز اليهودية "**راشيل**"، وقد فضّلت البقاء في الجزائر، والموت على يد الجزائريين على الرّحيل إلى فرنسا، وهو نفس ما نلمسه لدى والدة **جينو** التي وهبت كل ما تملك لوالدة "**علي**" وهي تقول: "منزلي، حديقتي، أزهاري، كناية عن لفظ أبلغ وهو وطني، وقد بدا المخرج مهتماً بوصف ارتباط كل المعمّرين الأوربيين الذين عرّج على ذكرهم بهذه الأرض، من خلال المواقف واللقطات والمشاهد المختلفة.

– **اللغة:** كانت اللغة الفرنسية هي لغة التخاطب الرئيسية بين الأوربيين من المعمّرين في الفيلم، أو بينهم وبين الجزائريين ممّن يفهمون لغتهم وقد جاء استعمال هذه اللغة مباشراً للدلالة على هوية هؤلاء من جهة، ولضرورة التخاطب بين مستعمليها من جهة أخرى.

محددات أخرى: بالإضافة إلى عنصري الأرض واللّغة نشاهد أنّ المخرج استخدم مجموعة من الدلائل التي تحيلنا إلى شخصية الآخر في الفيلم على غرار اللباس الأنيق، الرفاهية...

3-<u>سمات شخصية الآخر في الفيلم</u>: و تمثلت في:

- العنف والوحشية: وهي سمة شاذة جسّدها الضابط "**لوران**" في تعامله مع الجزائريين.

- التحضّر: وتظهر جلياً من خلال كل المواقف وفي كلّ الفضاءات الزمانية والمكانية التّي تنتقل فيها الشخصيات التي تجسّد الآخر في الفيلم، الطفل "نيكولا" وقدرته على إدارة الحوار ، عامل المحطة، المعلّم، الموظف في قاعة السّينما، عائلة جولي...إلخ

- الانفتاح على الآخر: جاءت أغلب الشخصيات التّي ركّز عليها الفيلم منفتحة على الطّرف الآخر (الجزائري)، بحيث نجدها متعايشة معه، متقبلة لاختلافها عنه، و تبدو علاقتها به مرنة جدّاً ، وهو ما يعكس قبولها وميولاتها نحوه.

- العطاء: وتجسّدت في العطاء ببعديه المادي والمعنوي، حيث نلاحظ ذلك من خلال تنازل والدة **جينو** عن كلّ ممتلكاتها في الجزائر قبل رحيلها لوالدة **علي** ، والعطاء المعنوي لكل من الطبيب العسكري والجندي، وعامل المحطة **برنابي** تجاه الطفل "**علي**" إذ كانوا يبادلونه أطراف الحديث رغم صغر سنه، ويعاملونه معاملة احترام ومحبّة، ينصحونه، ويضاحكونه.

4- <u>الانطباع العام عن شخصية الآخر في الفيلم:</u>

جاء فيلم "**خراطيش ڤولواز**" ليرسم صورة مفرطة الايجابية عن الآخر، إذ نلاحظ أن الشخصيات التي تمّ رصدها على اختلاف موقعها ومكانتها الاجتماعية تتمتع بروح عالية، وقدر كبير من المحبّة والاحترام والتعايش مع الآخر، ولم تكن رغم وجودها في الجزائر، وما تتمتع به من قوى مساندة من الجيش الفرنسي تتعامل مع الجزائريين بوحشية وتسلط، بل كانت علاقاتها معهم تقوم على الاحترام والتعاون والمحبّة، ماعدا النموذج الذي تجسده شخصية "**لوران**"، الضابط العسكري الذي كان يتعامل بوحشية ودموية مع الأسرى خصوصاً، ومع الجزائريين بصفة عامة.

ثالثا: أسلوب المخرج و أثره على صناعة صورة الشخصية الجزائرية و شخصية الآخر

يسوّق فيلم " خراطيش قولواز" لصور متباينة عن كل من شخصيتي الذات و الآخر، فهو و إن كان يطرح النموذج الجزائري السلبي في كل تمظهراته، إلا أنه في المقابل لا يرى في الآخر إلا النموذج الإيجابي، ولا يرى فيه إلا النواحي الإيجابية، إذ يعطي لمحات عن سمة التعايش التي أبداها هذا الآخر أثناء تواجده

في الجزائر، بل و يذهب المخرج إلى أبعد من ذلك عندما يصور لنا اندهاش الطفل اليهودي **دافيد** قبيل مغادرته الجزائر من فعل المغادرة،إذ كان يعتقد أنه جزائري، حسب تعبيره، و كذا بتمسك العجوز **راشيل** بالبقاء في الجزائر و الموت فيها، و هنا يكون المخرج قد أحالنا بطريقة غير مباشرة إلى السجال التاريخي بين الجزائر و فرنسا، و الملفات العالقة بينهما لا سيما ما تعلق بحقوق اليهود الجزائريين، حق العودة، وحق استرداد ممتلكاتهم.

فبالنظر إلى الطرح الفكري في الفيلم يمكن القول بأن **مهدي شارف** قد سوق للنظرة الغربية للذات و الآخر، و هي نظرة قوامها رؤية الذات بدونية مفرطة، و الاعتداد بالآخر على أنه النموذج المثالي، فقد جاءت الذات سلبية في مختلف تمظهراتها و سماتها، حتى ما تعلق منها بشخصيات المجاهدين، إذ لم يطرح لهم الفيلم نموذجا إيجابيا يمكن ذكره، لكنه بالمقابل أسرف في تعداد إيجابيات الآخر (ما عدا شخصية الضابط **لوران**)، فالآخر بالنسبة للمخرج هو المتعلم/ المثقف/ المتحضر/ المتعايش مع الآخر/ المتقبل لفكرة الاختلاف/ المتحضر...، إلى غير ذلك من الإيجابيات المطروحة عنه في الفيلم، و ترى الباحثة أن خلاصة هذه النظرة إنما تكونت بفعل علاقة المخرج كذات تريد أن تندمج مع الآخر، باعتباره واحدا من المهاجرين الجزائريين الذين هاجروا إلى فرنسا و عاشوا فيها و تكونوا في مؤسساتها و تأثروا بها، كما يمكن تفسير الطرح المتناقض في الفيلم، و الذي يرفع من قيمة الآخر ، و يفرط في جلد الذات إلى عنصر التمويل ، و قد رأينا كيف يؤثر رأس المال في الفكرة المسوقة عبر الفيلم السينمائي، و هو ما نشاهده خاصة لدى المخرجين الجزائريين من المهاجرين، و الذين يضطرون إلى الاعتماد على الرأسمال الأجنبي ، و هو ما ينتج عنه في النهاية أفلاما بمضامين لا تتلاءم في كثير من الأحيان مع النظرة الجزائرية للأمور، تماشيا مع المبدأ الإعلامي الشهير " **من يدفع للزمار أجره يفرض عليه اللحن**" .

أما من ناحية تأثير الأسلوب الإخراجي على الصورة التي تكونت عن الذات و الآخر في الفيلم، فالملاحظ أن المخرج لم يعتمد هنا على قصة درامية كلاسيكية تبدأ فيها الأحداث بالتصاعد لتصل إلى درجة الذروة، ثم يحدث الإنفراج لتنتهي قصة الفيلم، بل إن الفيلم كله كان عبارة عن مجموعة مشاهد متناثرة، ليس بينها أي رابط تسلسلي، بل هي تجسيد للذكريات العالقة في ذهن الصغير علي، الراوي الخفي للأحداث في الفيلم.

و قد اعتمد المخرج على المشاهد القصيرة، لتوصيف هذه الذكريات، ووظف اللقطات المقربة لإبراز ملامح الشخصيات و انفعالاتها، وجزء من شخصياتها، في حين ركز على اللقطات الجامعة

ونصف الجامعة لوصف تفاصيل المكان، و قد وظفت الموسيقى في الفيلم كجزء مهم من البناء الفني فيه، إذ اعتمد على الموسيقى العربية و كذا الأوروبية، و هو ما يعني (الاندماج/التعايش/ التكامل) فالموسيقى هنا في هذا الفيلم تحاكي – حسب المخرج– حالة التعايش التي كان الجزائريون يعيشونها رفقة المعمرين خلال الفترة الاستعمارية، و هو ما نلمسه بقوة في الموسيقى الموظفة في مشهد اغتيال أسرة الطفلة الفرنسية جولي، من خلال أغنية ***Bombino*** للمغنية ***Lili Boniche*** و هي أغنية بكلمات عربية فرنسية، توحي بكل معاني الفرح و السعادة، وظفت في مقطع كله دم و قتل، و جثث مرمية، وهو ما من شأنه أن يخلق لدى المتلقي حالة من التناقض بين مشاهد القتل و الاغتيال، و بين الفرح و السرور الذي تمتلئ به الأغنية، ما قد يجعل يتساءل: **هل فعلا تستحق تلك العائلة القتل؟**

النتائج العامة للدراسة

النتائج العامة للدراسة:

حاولت هذه الدراسة التعرف على ملامح صورة الذات وصورة الآخر في السينما الجزائرية، من خلال إجراء تحليل نصي سيميولوجي لأربعة من الأفلام السينمائية التي تم اختيارها بطريقة قصدية، وقد سعت الباحثة أساسا إلى رصد مجموع الصور التي تتم صناعتها عن الذات والآخر بطرح مجموعة من التساؤلات الخاصة بصورة الذات، و أخرى خاصة بصورة الآخر، توجت بتساؤل يتعلق بهما معا، ويبحث في تأثير المخرج في تكوين هذه الصور والإنطباعات النهائية عن الشخصيتين، و ذلك بالتركيز على بعدي الفكر أو الإيديولوجيا، والأسلوب الإخراجي.

وبعد عملية التحليل التي تضمنت التقطيع التقني والتحليل التعييني لمجموع المتتاليات المختارة من الأفلام في العينة، ثم التحليل التضميني لها، توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج الجزئية الخاصة بكل فيلم على حدى، وهي النتائج التي وضعت الباحثة في موضع مقارنة بين المخرجين الأربعة، فرغم أن الدراسة لم تختر المنهج المقارن منذ بدايتها، إلا أن ما تم الوصول إليه من نتائج قد بين وجود فروق بين المخرجين السينمائيين في كل فيلم، هؤلاء المخرجون هم الإيطالي **جيلو بونتي كورفو**، **وأحمد راشدي** وهو مخرج محلي عاصر الثورة التحريرية، وساهم في تأسيس مدرسة السينما الجزائرية، إضافة إلى **رشيد بوشارب** المخرج ذو التوجهات العالمية في الطرح والإخراج، ثم مهدي **شارف** المخرج المنتمي إلى سينمائيي المهجر.

وعليه فإن عرض النتائج العامة للدراسة سيكون مرفوقا برصد نقاط الاختلاف التي سجلتها الدراسة فيما يتعلق بالانطباعات النهائية المسوقة عن الذات وعن الآخر، وكذا تأثير المخرج ذاته من خلال فكره ورؤيته الإخراجية على صناعة هذه الصور، وفيما يلي عرض لنتائج الدراسة في ضوء تساؤلاتها:

- **التساؤل الأول**: **ما هي مختلف تمظهرات الذّات في الأفلام الجزائرية في عينة الدراسة؟**

قدمت الأفلام في عينة الدراسة مجموعة من التمظهرات عن الشخصية الجزائرية ، يمكن تحديدها على النحو التالي:

- **<u>الشخصية المجاهدة/ الثائرة و المحاربة</u>**، وهي الشخصية التي تكررت في الأفلام الأربعة، سواء كانت متعلقة بمجاهدين من الرجال أو بالمجاهدات والفدائيات في صفوف جبهة التحرير الوطني، وقد حرص المخرجون على تصوير هذه الشخصية في علاقاتها مع الآخر، ومن خلال موقعها داخل المجتمع.

و هنا يمكن ذكر عدة نماذج منها(**علي لابوانت** و رفاقه/ الطفل **عمار**، المجاهدين في قرية **تالة** و على رأسهم **علي وبوقلب**، المحاربون الجزائريون في فيلم بلديون: **السعيد** و**عبد القادر** و**المسعود**، المجاهدون في فيلم خراطيش قولواز، بالإضافة إلى النساء الفدائيات في فيلم معركة الجزائر، و المجاهدة **حبيبة** في فيلم خراطيش قولواز...)

- **<u>القائد العسكري:</u>** و قد قدم في الفيلم من خلال نموذجين متضادين: الأول للقائد العسكري الذكي والذي نجده ميدانيا في كل المعارك و إلى جانب المجاهدين في كل تحركاتهم(الهادي جعفر)، و الثاني هو نموذج القيادي العسكري الذي لا نجده إلا منظرا، متحدثا عن مبادئ و سياسات تنظيمه(العربي بن مهيدي).

- **<u>الشخصية المتعلمة/ المثقفة/ و المتحضرة:</u>** و تتجسد في نماذج كل من الطبيب **البشير لزرق** في فيلم الأفيون و العصا، والعريف **عبد القادر** في فيلم بلديون، إضافة إلى الطفل الصغير **علي** الذي بدا عارفا بلغة الآخر الفرنسي، فهو يتحدث بها بطلاقة مع المعمرين، كما أنه يرتاد مدرسة فرنسية في المنطقة التي يقطنها.

- **<u>شخصية المرأة الجزائرية:</u>** وهي الأخت والأم وربة البيت التي تقوم برعاية أطفالها، وتدبير شؤون منزلها وخدمة زوجها، (المرأة في فيلم الأفيون والعصا، والدة السعيد في فيلم بلديون، عائشة والدة الطفل علي...)، كما قدم مهدي شارف في فيلمه نموذجا للمرأة المنحرفة، التي تبيع نفسها للجنود الفرنسيين مقابل المال.

- **<u>الشخصية الخائنة:</u>** و ظهرت جليا في نماذج كل من **الطيب** الحركي و **بلعيد** و **الدا محند** في فيلم الأفيون و العصا، و **جلول** الحركي في فيلم خراطيش قولواز.

- كما صور المخرج بدرجة أقل لكل من نموذجي الخادم المطيع و الخاضع لسيده بسبب إحساسه بالنقص(**السعيد** في فيلم بلديون)، و كذا شخصية الرجل الغريزي الذي يعدد الزوجات من أجل شهواته (**فيلم خراطيش قولواز**).

- **السؤال الثاني: ما هي محددات شخصية الذّات حسب ما جاء في هذه الأفلام؟**

لقد قصدت هذه الدّراسة بمحدّدات الشخصية الجزائرية ، مجموع العوامل التي تساهم في بناء الشخصية الجزائرية، وتتحكم في سلوكاتها وردود أفعالها وقد أشار إليها السينمائيون في الأفلام الأربعة إمّا صراحة أو بطريقة ضمنية على النّحو التّالي:

– الدين: و تم التعبير عنه من خلال العديد من المظاهر، سواء كانت مظاهر مادية: كالمئذنة والسجادة و المسجد للدلالة على الدين الإسلامي، إضافة إلى بعض السلوكات كفعل أداء الصلاة، و تسجل الدراسة تفاوتا في الاهتمام بالتعبير عن الدين و توظيفه كواحد من محددات شخصية الذات بين المخرجين الأربعة، إذ كان المخرج الإيطالي أقل اهتماما من المخرجين الجزائريين بهذه المسألة، في حين كان **أحمد راشدي** أكثر اهتماما بهذه الناحية.

– الأرض: تعتبر الأرض مجسدة من خلال الفضاءات المكانية في الفيلم من أهم المحددات التي اهتم المخرجون بتصويرها، و قد تمثلت تحديدا في أحياء القصبة العريقة، أو في أعالي جبال قرية تالة الأمازيغية، و في القرى و المدن الجزائرية الأخرى.

– التراث المادي و المعنوي: مجسدا في بعض التقاليد التي يتمتع بها المجتمع القروي في تالة كغزل الصوف مثلا، وكان التركيز كبيرا على الزي التقليدي للشخصية الجزائرية كواحد من أهم محدداتها و دلائل هويتها، و يظهر خاصة من خلال البرنوس و القشابية، و الجلابية و غيرها.

– اللغة: اهتم المخرجون بالتعبير عن الهوية اللغوية للمجتمع الجزائري، حيث جاءت الحوارات باللغة العربية عند الحديث بين الشخصيات الجزائرية و بالفرنسية عند حديثها مع الفرنسيين.

- **السؤال الثالث**: **ما هي السمات التي تتميز بها شخصية الذات من وجهة نظر المخرجين في هذه الأفلام؟**

عبر المخرجون عن الشخصية الجزائرية من خلال عدد من السمات و الصفات التي تتمتع بها:

– **الشجاعة و القوة** و هي السمة التي طغت على معظم مقاطع الأفلام المختارة لا سيما و أن هذه الأفلام ثورية أو حربية و بالتالي فإن التعبير عن البطولات فيها أمر طبيعي.

– سمات **النرفزة** و**الإنفعال**، و**الإندفاعية**، وهي سمات تتوج في النهاية بسمة **العنف** التي عبر عنها المخرجون في الأفلام التي تم اختيارها في العينة على اختلافها، وجاءت مقترنة بصفة الإرهاب في فيلم خراطيش قولواز.

– **النزعة الثورية/ المقاومة والتمرد**، وهي صفات تعبر عن رفض الجزائري للاستعمار ولتسلط الآخرين عليه، ويمكن الوقوف على هذه السمات اللصيقة بالشخصية الجزائرية لدى عدد من النماذج المطروحة في الأفلام، منها شخصيات كل من علي لابوانت، عبد القادر، السعيد، علي في فيلم الأفيون و العصا و صديقه بوقلب..

– **سمات الحياء والحشمة والشرف**، وهي من أهم السمات التي تم التعبير عنها في الأفلام السينمائية التي تم تحليلها، و نجدها خاصة في رفض الجزائريين للخيانة ووصف صاحبها بعديم الحياء، ودفاع عائشة عن نفسها و عن الشابة الجزائرية من محاولة الضابط الفرنسي لوران اغتصابها في فيلم خراطيش قولواز.

– سمات أخرى: **الأنفة وعزة النفس، ورفض الانصياع والخضوع للآخر والتحضر ونشد الكمال.**

- **السؤال الرابع: ما الانطباعات النهائية التي صنعتها هذه الأفلام عن الشخصية الجزائرية؟**

جاءت الانطباعات النهائية عن الشخصيةّ الجزائرية **مختلفة** من مخرج سينمائي لآخر، وباختلاف الفترات الزمانية كذلك، ففي فيلم "**معركة الجزائر**" نجد أن المخرج قد سعى إلى تقديم الشخصية الجزائرية بطريقة حيّادية، لكنّه في النهاية قدّمها كشخصيّة يغلب عليها الطابع السّلبي، وقدّ سوّقت عنها صورة غير تلك الصورة التّي نعرفها عنها في الواقع، كما سوق الفيلم صورة سلبية عن جبهة التحرير الوطني باعتبارها تنظيماً يقتل الأبرياء، ويفجّر الأماكن العامة دونما سبب، (المخرج يربط دائماً التفجيرات باللقطات السيكولوجية للأوروبيين وهم يمارسون حياتهم العادية بكل عفوية و براءة).

أمّا في فيلم "**الأفيون والعصا**": فقد بدا واضحاً أن أحمد راشدي منذ الانطلاقة التأسيسية لمشاهد فيلمه كان يسعى إلى التسويق المثالي لشخصية الجزائرية المكافحة الرافضة لكّل أشكال العنف والاستبداد والظلم والاستعمار، فكل النماذج التّي ظهرت في الفيلم عدا نموذج الحركي هي نماذج لشخصيات إيجابية، مرتبطة بالتاريخ الثوري النضالي ضدّ المستعمّر الفرنسي (الطبيب+ علي+ بوقلب)، في حين جاءت المرأة مجرّد مكمّل للرّجل في الفيلم، وصورت بطريقة نمطية، حيث تم حصر دورها في أعمال الطهي وتربية الأولاد والعناية بأمور البيت وشؤونه أو بكاء ورثاء الشهداء الذين سقطوا في المعارك أو اغتالتهم الأيادي الفرنسية العسكرية.

في فيلم "بلديون": رسم المخرج صوراً إيجابية عن شخصية الذّات، تمكن من خلالها المخرج من رصد سمات من الشجاعة والإقدام والبطولات التّي تميّز بها هؤلاء المحاربون منذ التحاقهم بصفوف الجيش الفرنسي.

أما فيلم "خراطيش ڤولواز"، فقد قدم صورة سيئة عن الشخصيات الجزائرية ، وتأتي صورة المجاهد على رأس الصورة السلبية التي ساقها الفيلم، فهو –أي مجاهد– إما أب تخلي عن دوره الايجابي في حياة ابنه، أو مجاهد (عنيف) (الخال)، أو صورة جد سلبية للفلاقة الذين يغتالون المدنيين العزّل من الأوروبيين

الآمنين في منازلهم دون سبب يذكر، وقد عزز المخرج هذه النظرة من خلال اللقطة التي ظهر فيها المجاهدون في محطة القطار بهندامهم الشبيه بهندام المحاربين الأفغان

كما سوق الفيلم لصور سيئة عن الجزائري الذي تزوج بأكثر من امرأة، حيث يقضي لياليه متنقلا من امرأة إلى أخرى (رهان الطفلين علي ونيكولا حول مَن مِن النساء سيقضي معها ليلته)، أما المرأة فقد جاء تقديمها بصورة نمطية في دور الأم التقليدية التي لا نسمع لها رأياً، ولا اعتراضاً (شخصية عائشة)، في حين قدم الفيلم كذلك صورة سلبية عن زينة الشابة العاهرة التي ترتاد هي وصديقاتها الجزائريات بيوت الدعارة، لمعاشرة الجنود الفرنسيين مقابل المال.

صورة سلبية أخرى جسّدها الحركي جلّول الذي كان قاسياً على بني قومه من الجزائريين، وكان يثير الرعب في قلب الصغير "**علي**" كلّما مرّ من أمامه، ينتهي به الأمر في النهاية ذليلاً ينتظر تنفيذ حكم الجبهة فيه بعد خيانته للبلد ومعاملاته السيئة للعباد.

أمّا الصور الايجابية التي تكاد تكون وحيدة عن الشخصية الجزائرية فتمثلت في شخصية المجاهدة "**حبيبة**" التي كانت تساعد الثوار وتقدم لهم المؤونة وتخفيهم عن العدو والفرنسي.

- **السؤال الخامس: ما هي مختلف تمظهرات الآخر في الأفلام الجزائرية في عينة الدراسة؟**

لم تظهر الدراسة تنوعا كبيرا في رصد الشخصيات التي ظهر من خلالها الآخر المختلف ثقافيا، فباستثناء فيلم **خراطيش قولواز** الذي أظهر مخرجه تنوعا في عرض الشخصيات التي تمثل الآخر، اكتفت الأفلام الثلاثة المتبقية بالتعبير عنه من خلال الشخصية العسكرية، وهي الشخصية التي كانت ترد في كل مرة بطريقة مغايرة عن الأخرى، وهو ما يؤكد وجود اختلافات بين المخرجين في نظرتهم للشخصية العسكرية ذاتها، وقد وردت وفق المظهرات التالية:

– **القائد العسكري البارع** في التخطيط المستغرق في التفكير و التحليل من أجل القضاء على خصمه(ماتيو في فيلم معركة الجزائر، النقيب في فيلم الأفيون و العصا، الكولونيل في فيلم بلديون).

– **العسكري الانتهازي** الذي يستغل الآخرين في سبيل تحقيق أهدافه، و هو الناكر للجميل،(الكولونيل في فيلم بلديون، الرقيب مارتينز في نفس الفيلم).

– **الرجل العسكري الذي يجسد كل الوحشية و العنف** (وهما من صفات المستعمر الفرنسي)، والذي يستخدم كل الوسائل المتاحة في سبيل إرضاخ خصمه، بما في ذلك التعذيب (ماتيو في فيلم معركة الجزائر، النقيب في فيلم الأفيون والعصا، الضابط لوران في فيلم خراطيش قولواز).

– **الرجل العسكري المسالم**، الرافض لأشكال العنف و الاضطهاد الممارسة من طرف دولته، و يجسدها نموذج وحيد ظهر في فيلم أحمد راشدي، كما تم التركيز عل الشخصية العسكرية التي تملأها المشاعر الإنسانية، وتبدي حسن المعاملة مع الجزائريين، ونشاهدها في فيلم خراطيش قولواز من خلال شخصية الطبيب العسكري، و الجنود الذين يتعامل معهم الطفل علي.

– **المرأة الفاتنة و الجذابة**، وهي النموذج الفرنسي للإغراء، وظهرت من خلال النساء اللواتي كن ينتظرن الجنود بعد عودتهم من الحروب التي يخوضونها في فيلم بلديون.

– بالإضافة إلى هذه النماذج رصد فيلم خراطيش قولواز مجموعة من النماذج من الأناس العاديين وهم من المعمرين: **الأطفال، العجوز اليهودية، موظف المحطة، السيدة سيستيل...**

- **السؤال السادس: ما هي محددات شخصية الآخر حسب ما جاء في هذه الأفلام؟**

لم يبدي المخرجون الأربعة اهتماما بالمحددات التي تساهم في صناعة شخصية الآخر، إلا ما جاء منها عرضيا، وظيفته البناء الدرامي في الفيلم، أو الوصف المعبر عن الظروف المحيطة بالشخصيات، وتتمثل هذه المحددات في الدين، اللغة، الأزياء، إضافة إلى التركيز على الفضاء المكاني، من خلال الأحياء الراقية الدالة على الآخر الفرنسي في فيلمي معركة الجزائر، والأفيون والعصا، وفضاء المدينة في فيلم الأفيون والعصا.

- **السؤال السابع: ما هي السمات التي تتميز بها شخصية الآخر من وجهة نظر المخرجين في هذه الأفلام؟**

برزت سمات الآخر في الأفلام الأربعة على النحو التالي:

– **سمة العنف والوحشية**، و مردها الأساسي إلى كثرة الاعتماد على توظيف الشخصيات العسكرية في الأفلام، وهي الشخصيات التي توضع في غالب الأحيان في موقع صراع مع الذات، تستخدم معه القوة، وما ينتج عنها من عنف لإرضاخ هذه الذات، (ضابط الشرطة والكولونيل ماثيو في فيلم معركة الجزائر،النقيب الفرنسي و جنوده في فيلم الأفيون و العصا، الضابط لوران في فيلم خراطيش قولواز)

– **الذكاء و الفطنة**، وترتبط هذه الصفة هي الأخرى ارتباطا وثيقا بالشخصية العسكرية، التي قدمت على أنها الشخصية الذكية، التي تستخدم الأساليب المنهجية في التحليل والتفكير من أجل محاربة الخصم،(الكولونيل ماتيو. النقيب في فيلم الأفيون والعصا الكولونيل في فيلم بلديون).

الشخصية البراغماتية، التي تستخدم كل الوسائل المتاحة من أجل تحقيق غاياتها و أهدافها، حتى و إن كانت وسائل غير مشروعة،(الكولونيل ماتيو و ضابط الشرطة في فيلم معركة الجزائر، النقيب في فيلم الأفيون والعصا، الكولونيل في فيلم بلديون).

– احترام الآخر والتعايش معه، و إبداء السلم و عطاء في العلاقات الاجتماعية وعلاقات الجوار التي تربط الآخر بالجزائريين، و يظهر ذلك جليا من خلال سلوكات الشخصيات المعبرة عن الآخر في فيلم خراطيش قولواز.

- **السؤال الثامن: ما الانطباعات النهائية التي صنعتها هذه الأفلام عن شخصية الآخر؟**

أبدت الأفلام الأربعة في عينة الدراسة تباينا ملحوظا في مواقف المخرجين حول شخصية الآخر، وهو تباين فسرته الباحثة بطبيعة الانتماءات الإيديولوجية لكل مخرج، و توجهاته الفكرية، ففي فيلم **معركة الجزائر**، حيث المخرج إيطالي، منتمي إلى الآخر الغربي أصلا، جاءت الرؤيا النهائية عن الآخر إيجابية، انحاز من خلالها بونتي كورفو إلى شخصية ماتيو، إذ جرى تقديمه على أنه رجل الحرب الذي يعرف كيف يؤدي مهمته على أحسن وجه، و هو لا يبادر بالعنف بل يستخدمه كوسيلة للدفاع و التصدي لعنف الذات(جبهة التحرير الوطني)، و بالتالي فقد أعطى المخرج انطباعا إيجابيا عن هذا الآخر.

أما الآخر في فيلم **الأفيون والعصا** فكان هو أيضا محكوما بفكر المخرج، إذ قدمت عنه صورة سلبية و قاتمة. جسدتها تصرفات النقيب و تعاملاته الوحشية مع السكان العزل و المجاهدين في قرية تالة، كما نسجل صورة و انطباعا سلبيا في فيلم **بلديون** عن الآخر، فهو ذلك الناكر للجميل، الذي لا يفي بوعوده، ولا يحفظ للذات جميلها وصنيعها، لكن بوشارب بالموازاة مع هذه الصورة، قدم صورة إيجابية لفرنسا، حيث حياة النعيم و الرفاهية التي يحلم بها الشباب الجزائري.

أما فيلم **خراطيش قولواز** فإن الإنطباعات النهائية التي قدمها عن الآخر كانت إيجابية، رغم النموذج السيء الذي يجسده الضابط لوران.

- **السؤال التاسع: كيف أثر المخرجون على الصور النهائية التي تم تسويقها عن الذات والآخر في الأفلام المذكورة؟**

سجلت هذه الدراسة تأثيرا مباشرا و قويا للمخرجين السينمائيين في الأفلام الأربعة على الصورة النهائية التي تم تقديمها عن الذات وعن الآخر، سواء من الناحية الفكرية الإيديولوجية، أو من حيث الأسلوب الإخراجي، وتوظيف العناصر التعبيرية والدالة في الفيلم من أجل تكوين الإنطباعات النهائية، ففي فيلم معركة الجزائر نلاحظ أن تأثير الواقعية الإيطالية الجديدة في الأسلوب الإخراجي لبونتي كورفو، إضافة لكونه مخرجا إيطاليا بالأساس محكوما بالنظرة الغربية للأمور، لا سيما منها ما تعلق بعلاقة الذات بالآخر، كلها عوامل ساعدت على تسويق صورة نهائية في الفيلم خلاصتها أن الذات الجزائرية ليست بريئة تماما، إشارة إلى بعض أعمال العنف غير المبررة للجبهة، كما أن الآخر الفرنسي ليس شيطانا.

أما في فيلم ' **الأفيون و العصا'**، فنلاحظ أن انتماء المخرج أحمد راشدي للرعيل الأول من السينمائيين الجزائريين ممن عايشوا الثورة التحريرية، و فترة الاستقلال، قد أثرا على التوجه الفكري في الفيلم وساهما في طرح صورة جد إيجابية عن الشخصية الجزائرية، التي وصفت بسمات البطولة و الشجاعة، و الأنفة و العزة، مقابل الآخر الفرنسي المتوحش والمتسلط، لكن الأسلوب الإخراجي كان أقل تأثيرا على طبيعة الصور المسوقة، إذ سجلت الباحثة ضعفا في البنية الحوارية، التي جاءت طويلة جدا، مقارنة بالاعتماد على الصورة و بلاغتها في الإيحاء و التضمين.

أما فيلم " **بلديون**" فالملاحظ فيه أن تكوين المخرج وفكره واهتماماته بالمواضيع الخاصة بالمهاجرين وهوياتهم داخل المجتمعات المهاجر إليها، كل هذه العوامل ساهمت في خلق انطباع نهائي إيجابي عن شخصية الذات وهي الشخصية القوية التي تقتحم الصعاب و تبدي البطولات النادرة في سبيل مساعدة الأخر الفرنسي و تحريره، لكن هذا الآخر لا يبدي نحوها إلى التمييز العنصري والاستعلاء و نكران الجميل.

بالنسبة لفيلم **خراطيش قولواز**، فإن المخرج يبدو متأثرا باندماجه في المجتمع الفرنسي، باعتباره من سينمائيي المهجر، لهذا نجده يسوق لصورة جد إيجابية عن شخصية الآخر دون التركيز على الجانب العسكري لهذه الصورة– كما حدث في الأفلام الأخرى– إلا ما جاء منها للضرورة، على غرار شخصية الضابط لوران وهو النموذج السلبي الوحيد في الفيلم عن الآخر، خلافا لبقية النماذج الفرنسية ، في حين جاءت شخصية الذات سلبية في مجملها، فقد بدت سلوكاتها عنيفة وعنفها غير مبرر، ترفض الآخر ولا

تسعى للتعايش معه، وقد عزز المخرج هذه النظرة بالتركيز على اللقطات السيكولوجية وعلى الحوارات القليلة الدالة، فضلا عن الموسيقى الخلفية التي تم توظيفها والتي توحي كلها بالهدوء والسكينة والتعايش مع الآخر.

خاتمة

خاتمـــــــة

اتجهت هذه الدراسة في هدفها الرئيسي إلى البحث عن ملامح صورة الذات و الآخر في السينما الجزائرية، من خلال إجراء دراسة سيميولوجية تحليلية لعينة من الأفلام التي اختلفت من حيث زمن الإنتاج والخلفية المعرفية للمخرجين و كتاب السيناريو، و القصة المصورة، و إن كان الرابط بينها جميعها هو أنها أفلام تتقاسم أحداث التاريخ كموضوع رئيسي، وقد تم تطبيق مقاربة رولان بارت، ذات الأنظمة، من أجل تفسير و تحليل ومن ثم تأويل النتائج المتوصل إليها.

إن النتائج التي توصلت إليها الدراسة تكشف بوضوح اهتمام السينما الجزائرية بصناعة صورة الذات في الغيلم السينمائي باعتباره من أهم الوثائق السمعية البصرية التي تهتم بالتسويق للشخصية والمجتمع الجزائريين،إن كان في الجزائر أو لدى الرأي العام الأجنبي، و على هذا الأساس كان المنطلق الأساسي للدراسة هو محاولة استكشاف الطريقة التي يتم من خلالها رسم ملامح الشخصية الجزائرية، وشخصية الآخر المختلف ثقافيا من خلال طرح التساؤلات حول ثلاثة أبعاد رئيسية و هي تمظهرات الذات و الآخر، سمات الذات والآخر و محددات شخصية الذات والآخر، لتتوصل في الأخير إلى طبيعة الصورة التي يتم تسويقها في الأفلام التي تم تحليلها، هل هي صورة إيجابية(انطباع إيجابي عن الشخصية)، أم صورة سلبية (انطباع سلبي عنها).

كما عكست النتائج المتوصل إليها اهتمام السينما الجزائرية المتباين و الطرق المختلفة التي تم من خلالها رسم صورة الذات و صورة الآخر من خلال القائمين على صناعة الفيلم السينمائي لاسيما من حيث السمات و المحددات المساهمة في بناء شخصية الذات(الدين واللغة والأرض خاصة).

لقد جاءت هذه الدراسة لتكشف الأهمية القصوى التي يمكن من خلالها أن يساهم الفيلم في عملية تسويق الذات لدى الآخر الغربي، خاصة و أن عالم اليوم يعيش اشد الفترات حدة في الصراع و التنافس الذي من خلاله يتم إلغاء الآخر، و تقديس الذات، و هو ما نجحت الدول الكبرى في فعله من خلال وسائل الإعلام المختلفة، و على رأسها السينما باعتبارها واحدة من أدوات القوة الناعمة التي تخوض من خلالها الدول الكبرى حروب الأفكار و العقول أكثر من خوضها الحروب و النزاعات المسلحة.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن السينما الجزائرية مطالبة رغم ما يبذله القائمون عليها من جهود من أجل التسويق للشخصية الجزائرية، بنفس القدر الذي تعمل من خلاله الشركات الكبرى للإنتاج في العالم على صناعة صور بلدانها، وإيصالها للآخرين.

المصادر والمراجِع

أولا : المصادر و المراجع باللغة العربية

- القرآن الكريم

الأفلام:

- أحمد راشدي، **الأفيون و العصا**، الديوان الوطني للتجارة و الصناعة السينمائية، 1969.
- جيلو بونتي كورفو، **معركة الجزائر**، إيقور فيلم، و قصبة فيلم، 1966.
- رشيد بوشارب، **بلديون**، *Tassalit Production*، 2006.
- مهدي شارف، **خراطيش** *قولواز Pathé +KG Production*، 2007.

المعاجم و القواميس:

- ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت،المجلد العاشر، د س.
- أبو الحسن علي الهنائي، **المنجد في اللغة العربية**، ط2، عالم الكتب، القاهرة،.
- اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، **معجم مصطلحات عصر العولمة**، دار كتب عربية للنشر والتوزيع، القاهرة ، د س.
- الجرجاني،**كتاب التعريفات**، تحقيق و تقديم إبراهيم بياري،ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1985.
- جورج صليبا، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
- كمال الدّين عيد، **أعلام ومصطلحات الأدب الأوروبي**، دار الوفاء للطّباعة والنّشر، الاسكندريّة، 2006.
- الكوفي،**معجم الكليات في المصطلحات والفروق اللغوية** ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998.
- لويس معلوف: **المنجد في اللغة والأعلام**، ط 19، الدار الكاثوليكية، بيروت، 2010.
- مجمع اللغة العربية :**المعجم الوسيط**، ط 4، مكتبة الشروق الدولية ،القاهرة، 2004.

- –مجمع اللغة العربية ، **المعجم الوسيط**، ط 4، مكتبة الشروق الدولية، الأردن.
- محمد منير حجاب، **الموسوعة الإعلامية**، المجلد الرابع، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، 2003.
- مصطفى حسيبة: **المعجم الفلسفي**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان.
- **الكتب باللغة العربية**:
- أحمد بن مرسلي، **مناهج البحث في علوم الإعلام والاتصال**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2003.
- أحمد سالم، **صورة الإسلاميين على الشاشة**، مركز إنماء للبحوث و الدراسات، ط1، بيروت، 2014.
- أحمد عبد الحليم عطية، **جدل الأنا والآخر**، قراءات نقدية في فكر حسن حنفي، سلسلة رواد الفكر العربي، ط1، مكتبة مدبولي الصغير، مصر ، 1997.
- أحمد نبيل عبد الهادي، **منهجية البحث في العلوم الإنسانية**، عمان، الأردن، 2006.
- أنيسة بركات درار، **نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، 1985.
- بغداد أحمد بلية، **فضاءات السّينما الجزائرية**، منشورات ليجوند، الجزائر، 2011، ص 20
- بلقاسم فرحاتي، **البحث العلمي الجامعي بين التحرير و التصميم و التقنيات**، ط 1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012.
- جان ألكسان، **السينما العربية**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة بالكويت، 1982،
- جورج طرابيشي، **شرق و غرب رجولة و أنوثة، دراسة في أزمة الجنس و الحضارة في الرواية العربية**، ط4، دار الطليعة، بيروت، 1997.

- خليل محمد الراتب، **التصوير الصحفي**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012.
- رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، **المدخل إلى السينما والتلفزيون**، دار الجنادرية للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، 2009.
- سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، **الدراما في الإذاعة والتّلفزيون**، ط3، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، 2000.
- سعد سلمان المشهداني، **الإعلانات التلفزيونية و تأثيرها في الجمهور**، دار أسامة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2012.
- سعد صالح، **فن الإخراج وكتابة السّيناريو**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عماد الأردن، 2010.
- سعد صالح، **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010.
- سلافة الزعبي، **صورة العرب في الإعلام الأمريكي**، دار ورد للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 1997.
- سلافة فاروق الزعبي، **صورة العرب في الإعلام الأمريكي**، دار ورد للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2005.
- سليم عبد النبي،**الإعلام التلفزيوني**،دار أسامة للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،د،س.
- سليمان عشراتي، **الشخصية الجزائرية ،الأرضية التاريخية و المحددات الحضارية**، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 2007
- سليمان عشراتي، **الشخصية الجزائرية ،الأرضية التاريخية و المحددات الحضارية**، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 2007.
- السيد ياسين، **الشخصية العربية بين صور الذات ومفهوم الآخر**، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1981

- الشريف الإدريسي، **المغرب العربي من كتاب نزهة المشتاق للإدريسي**، تحقيق محمد حاج صادق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983.
- الشريف لإدريسي، **المغرب العربي من كتاب نزهة المشتاق للإدريسي**، تحقيق محمد حاج صادق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
- الطاهر لبيب(محررا)، **صورة الآخر العربي ناظرا و منظورا إليه**، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، د س.
- عادل النادي، **مدخل إلى فن كتابة الدراما** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- عبد الباسط سلمان، **سحر التّصوير (فن وإعلام)**، الدّار الثّقافيّة للنّشر، القاهرة، 2001.
- عبد الرّحيم درويش: **الدراما في الرّاديو والتلفزيون** المدخل الاجتماعي، مكتبة نانسي، د.مياط، 2005.
- عبد القادر الرحمان إبراهيم بن العقون، **الكفاح القومي السياسي**، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1984.
- عبد القادر الرحمان إبراهيم بن العقون، **الكفاح القومي السياسي**، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1984.
- عقيل مهدي يوسف، **جاذبيّة الصّورة السّينمائيّة**، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2011.
- علاء أبو شادي، **سحر السينما، سلسلة الفنون**، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.
- العلوي المحرزي،**المقاربة النقدية للخطاب السينمائي بالمغرب**،منشورات سايس مديت،المغرب، 2007.
- علي خليل شقرة: **الإعلام و الصورة النمطية**، دار أسامة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2015.

- علي عجوة، **العلاقات العامة و الصورة الذهنية**،عالم الكتب، القاهرة،1983.
- فاطمة الزهراء سالم، **نحو هوية ثقافية عربية إسلامية**،ط1،دار العالم العربي،القاهرة، 2008.
- فهد العسكر، **الصورة الذهنية في المجال الأمني**، أكاديمية نايف للعلوم الأمنية، الرياض، 1993.
- فهمي خوجة، **الأسس الفنية لكتابة السيناريو و الإخراج التلفزيوني**، دار المعرفة الجامعية للنشر والتوزيع،القاهرة، 2011.
- لجنة الثقافة ببلدية عين مليلة، **الذكرى السابعة والأربعون لاستشعاد البطل العربي بن مهيدي**، شركة دار الهدى للطباعة، عين مليلة، الجزائر، 2004.
- ماجدة مراد، **شخصياتنا المعاصرة بين الواقع و الدراما التّلفزيونيّة**،عالم الكتب،القاهرة، 2004.
- مجموعة مؤلفين، **كتاب الإعلام والقضايا العربية بعد 11 أيلول** 2001، نحو خطاب إعلامي عربي جديد، دار النهضة العربية، بيروت، 2002.
- محمد بن عبد الله، **سيكوياتولوجيا الشخصية المغاربية**، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 2010
- محمد صالح الهرماسي ،**مقاربة في إشكالية الهوية**، (المغرب العربي المعاصر)،ط1،دار الفكر،دمشق، 2001.
- محمد مسلم: **الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا**، دار قرطبة وآخرون، الجزائر، 2009.
- محمّد معوض إبراهيم، بركات عبد العزيز، **إنتاج البرامج الإذاعيّة والتّلفزيونيّة**،منشورات ذات السّلاسل،الكويت، 2000.

- مراد وزناجي، **الثورة التحريرية في السّينما الجزائرية**، (1957-2012)، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014.
- مصطفى حميد كاظم الطائي،**التقنيات الإذاعية، والتلفزيونية**،دار الوفاء للطباعة والنشر،الإسكندرية، 2007.
- منى الحريري، سلوى إمام، **السينما التسجيلية، الخصائص والأساليب والاستخدامات**، ط1 دار الفكر العربي، القاهرة، 2011.
- منى الصبان، **مناهج السّيناريو والإخراج والمونتاج**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011.
- ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2002.
- ميرال مصطفى عبد الفتاح: **صورة العرب في الفضائيات الإخبارية الأجنبية**، دار العالم العربي، القاهرة 2012.
- نسمة أحمد البطريق، **الدّلالة في السينما والتّلفزيون في عصر العولمة**،مرجع سبق ذكره
- نسمة أحمد البطريق، **نصوص السّينما و التلفزيون والمنهج الاجتماعي**،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 1995.
- نسمة البطريق، **الدّلالة في السينما والتّلفزيون في عصر العولمة**، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2004.
- نضال الصالح، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001
- نعيمة واكد، **الدلالة الأيقونية و الدلالة اللغوية في الرسالة الإعلانية**، تطبيق على برامج الاتصال الاجتماعي في التلفزيون الجزائري، تاكسيج للدراسات و النشر و التوزيع، الجزائر، 2012.

- يعقوب ولد القاسم، **الحداثة في فلسفة هيجل**، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، ط1، 2003.
- يوسف موسى: **بعض مخاوف الأطفال ومفهوم الذات لديهم**، الهيئة المصرية للكتب، القاهرة، 1992

الكتب المترجمة إلى اللغة العربية:

- أحمد بجاوي: **السّينما وحرب التحرير، الجزائر معارك وصور**، ترجمة: مسعود جناح، منشورات الشهاب، الجزائر، 2014.
- آرثر آسا بيرغر: **وسائل الإعلام و المجتمع**، رؤية نقدية، ترجمة صالح خليل أبو أصبع، سلسلة كتب عالم المعرفة، الكويت، 2012.
- أرنست فيشر، **ضرورة الفن**، ترجمة فيلم أسعد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1971.
- آن سورجير، **سينوغرافيا المسرح الغربي**، ترجمة منى صفوت، منشورات وزارة الثقافة، القاهرة، 2006.
- جاك أومون، ميشال ماري، **تحليل الأفلام**، ترجمة أنطوان حمصي، منشورات دار الثقافة، دمشق، 1999.
- جورج سادول، **تاريخ السّينما في العالم**، ترجمة إبراهيم الكيلاني وفايزكرم نقش، منشورات البحر المتوسط، وعويدات، بيروت، 1968.
- جوناثان بيجنيل، جيريمي أورليبار، **المرجع الشامل في التلفزيون**، ترجمة عبد الحكيم الخزامي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.
- دوايت سوين، كتابة **السيناريو للسينما**، ترجمة أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.

- دوايت سوين، كتابة **السيناريو للسينما**، ترجمة أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.

- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.
- فران فينتورا، **الخطاب السينمائي**،لغة الصورة، ترجمة: علاء شنانة، سلسلة الفن السابع،المؤسسة العامة للسينما،دمشق، 2012.
- فرتوف، **الوثائقي في المدرسة السوفياتية**، الرجل صاحب الكاميرا، ترجمة أسعد القاسم، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، د س.
- فيليب تايلور، **قصف العقول،الدعاية للحرب منذ العالم القديم حتى العصر النووي**، ترجمة سامي خشة، سلسلة كتب عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000.
- كيفن جاكوبسون،**السينما الناطقة**،ترجمة علام خضر،منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما،دمشق، 2007.
- كين دانسايجر، **فكرة الاخراج السّينمائي (كيف تصبح مخرجاً عظيماً)**، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- مالك بن نبي، **مشكلة الثقافة**، ترجمة عبد الصبور شاهين، ط4 ، دار الفكر، دمشق، 1994.
- موريس أنجرس، **منهجية البحث في العلوم الإنسانية**، ترجمة بوزيد صحراوي و آخرون، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2004.
- ميخائيل سليمان، **صورة العرب في عقول الأمريكيين**، ترجمة عطا عبد الوهاب، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987.
- هربرت زيتل، **المرجع في الإنتاج التلفزيوني**، ترجمة سعدون الجنابي، خالد الصفّار، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة، 2004.

- ويلييم بويلور، **مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي**، ترجمة ابراهيم خليل، مجلة الأقلام، العدد العاشر، تشرين الأول، 1984.

المجلات العلمية:

- زينة عبد الستار مجيد الصفار، **الصورة الذهنية و إشكالية العلاقة مع التنميط**، مجلة الباحث الإعلامي، العدد جامعة بغداد، العدد 11 ، 2011
- غيلاتي السبتي، **الإعدام خارج الإطار القانوني للأسرى (محمد العربي بن مهيدي أنموذجاً)**، مجلة الواحات والدّراسات، العدد 17، جامعة غرداية، ، 2012.
- محمد العماري، **الصورة و اللغة**، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 13، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، نوفمبر 1998.

أطاريح الدكتوراه و رسائل الماجستير:

- حماد إبراهيم حماد، **صورة الولايات المتحدة الأمريكية في الصحافة اليومية المصرية**، رسالة ماجستير، كلية الإعلام، قسم الصحافة، جامع القاهرة، 1986.
- حورية حارث، **الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام و الاتصال، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر، 1999.
- سامية سماعلي، **الهوية الوطنية من خلال التجربة السينمائية الجزائرية**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام و الاتصال، كلية العلوم السياسية و الإعلام ، جامعة الجزائر 3، 2011
- شفيقة جوباني، **صورة الجزائر في السينما، قراءة في الواقع الجديد للسينما الجزائرية**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام و الاتصال، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر،2007.
- صباح ساكر، **صورة المجاهد في السينما الجزائرية**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام و الاتصال، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر، 2001.

- عادل سعيد بهناس، **حوار الحضارات وصراعها في الصحافة العربية والغربية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3 ، 2013- 2014.
- عزالدين المصري، **الدراما التلفزيونية ومقوّماتها وضوابطها الفنية**، رسالة ماجستير، كليّة الآداب، الجامعة الإسلامية، غزّة،2010.
- كامل الدليمي: **اتجاهات التغطية الإخبارية لصحيفتي الرأي و العرب اليوم إزاء الاحتلال الأمريكي للعراق**، رسالة ماجستير، كلية العلوم الإنسانية، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، 2008،
- محمد بن شريف، **صورة جبهة و جيش التحرير الوطني في السينما الجزائرية**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر3، 2011،
- محمد عدة، **إشكالية بلاغة الخطاب السينمائي في تمثيل الواقع**، رسالة ماجستير، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر، 2012.
- موسلي نادية، **الهوية الوطنية من خلال أفلام مرزاق علواش السينمائية**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام و الاتصال، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر، 2010.
- مولاي بن نكاع، **ملامح الهوية في السينما الجزائرية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية، كلية الآداب و اللغات والفنون، جامعة وهران، 2013.
- نايلي نفيسة ،**صورة المرأة في السّينما المغاربية** ،أطروحة دكتوراه ،كلية الإعلام ،جامعة الجزائر3 ،2013-2014.

المؤتمرات:

- خيرت معوض **محمد عياد، الهوية العربية كمتغير في معالجة الصحافة العربية للغزو الانجلو أمريكي للعراق**،مداخلة بالمؤتمر العلمي السنوي العاشر " الإعلام المعاصر و الهوية العربية، كلية الإعلام جامعة القاهرة، " 4-6 ماي 2004 كلية الإعلام جامعة القاهرة.

الجرائد:

- زكي الميلاد،**مفهوم الآخر بين المعنى الايجابي والمعنى السلبي**، في جريدة عكاظ، عدد 2867، 23 أفريل 2009 .
- محمود الزواوي، **الموسيقى وصناعة السينما**، جريدة الاتحاد العراقية، العدد، 1779، صدرت بتاريخ 2008-03-23.
- مسعود بوطلعة، **سينما المهجر الجزائرية، أسئلة الانتماء و التأويل**، صحيفة الأخبار، العدد 1204، جويلية 2012.

مواقع إلكترونية:

- **-إنتاج جيد بشهادة المتخصّصين "الأحد إن شاء الله" فيلم يصنع الحدث و يحصد الجوائز**

www.albayan.ae/five-sense-arts/2003

- كهينة شلي، مسعودة بوطلعة، **استراتيجية عقيمة، والفن السابع تحت رحمة المناسبتية**، جريدة الخبر، من موقعها على الانترنت: ***www.alkhabar.com***

http://www.echoroukonline.com/ara/articles/146176.html .

- ***http://www.oudnad.net/spip.php?article560***
- ابراهيم العريس، **القبعات الخضر لجون واين، حرب الفيتنام من وجهة نظر اليمين الأمريكي**، متاح على موقع جريدة الحياة ***www.alhayat.com***
- أسماء بن تركي،**الهوية الثقافية بين قيم الأصالة والحداثة في ظل التغيرات السوسيوثقافية للمجتمع** *الجزائري، متاح على الرابط: .* ***dspace.univ-ouargla.dz***
- إياد عماوي، **الأنا والآخر ودورها في رسم وتحديد العلاقة بين الوطن العربي والغرب**، متاح على الرابط ***www.minshawi.com***
- **تقرير الأوروماد عن القطاع السمعي البصري في المغرب العربي**لسنة 2014 للمزيد أنظر: ***http://www.euromedaudiovisuel.net***

- ج، قدور، **مجلة بريطانية تصنف فيلم معركة الجزائر من بين أفضل 50 فيلما تاريخيا**، متاح على الرابط: ***http://www.echoroukonline.com/ara/articles/240700.htmlk***
- عبد القادر عقيل، **وظيفة الموسيقى في السينما**، متاح على الرابط، ***www.cinématechhaddad.com***
- عشرة أسئلة إلى تيري فريمو، نبذة عنا، من نحن، متاح على الرابط***www.fistival-cannes.com***
- قادة بن عمّار، **ياسف سعدي يكشف تفاصيل مثيرة عن معركة الجزائر**،متاح على الرابط :
- للمزيد أنظر: **ماهية و أهداف الحركة النّسوية** على الموقع: ***www.alukah.net/Culture/0/53861***

- محمد علال، المخرج والمنتج أحمد راشدي للخبر "**أدعوا إلى إنشاء الجمعات السينمائية**" جريدة الخبر عبر موقعها الالكتروني: ***http ://www.alkhabar.com***
- محمد ل، **تاريخ الأقدام السوداء في الجزائر، تقرير حقوقي يكشف المستور**، نشر بتاريخ 30 ماي 2016، متاح على رابط جريدة الشروق***www.echourouk online.com***

وثائق و منشورات أخرى:

- برنامج **هي الحدث**، ريبورتاج إنزال النورماندي،اغتصاب الجنود الأمريكيين لمئات الفرنسيات،قناة فرانس 24، بتاريخ 2 جوان 2014.
- برنامج"لقاء خاص" عنوان الحلقة:**ياسف سعدي (معركة الجزائر)**، الجزء الأول، تقديم محمد يعقوبي، إنتاج قناة الشّروق سبتمبر 2013

المراجع الأجنبية:

➢ ***Dictionnaires et encyclopédies***

- *André Roy,* ***Dictionnaire général du cinéma*** *, du cinématographe à internet, Ed Fides, Québec, 2007*

- *Anne Galiot L'été (ed),* ***Dictionnaire de l'image****, Ed Vuibert, Paris, 2006,*
- *Armes Roy****, Dictionnaire des Cinéastes Africaines de long métrage****, Edition Karhala, Paris, 2008.*
- *Cheurfi Achour,* ***Dictionnaire du Cinéma Algérien et de films Etrangers sur l'Algérie****, Casbah Ed, Alger, 2013.*
- *Cheurfi Achour,* ***l'encyclopédie Maghrébine****, Casbah Ed,2007*
- *Lee Steven (Ed) ;* ***Encyclopedia of School Psychology****,Sage Publication,California,2005*
- *Marie Thérèse,* ***Le Vocabulaire du Cinéma****, Armand Colin, Paris, 2006*
- *Salkind Neil (Ed),****Encyclopedia of Educational Psychology*** *,Volume, Sage Publication,California,2008.*

➢ *Ouvrages*

- *- Kaspi André****, La Deuxième Guerre mondiale, Chronologie commenté*** *,Edition Complexe, Paris,1995.*
- *- Marcel Martin, langage cinématographique, Ed Cerf,Paris,2001,P 32.*
- *- Marcel Martin,* ***Le cinéma Soviétique, de Khrouchtchev à Gorbatchev****, l'Age d'homme ; Lausanne, 1993, P : 235.*
- *- Petre Stokinger,* ***Sémiotique des médias, le genre de documentaire audiovisuel****, Séminaire de DESS, Institut National des langues et civilisations ouvert ales, Paris, 2001 (iNaclo), P : 32.*
- *-Raymond Wiliam,****The long Revolution of cinema****,7th Edition ,Harmondsworth, Penguin ,2005*
- *Abdelghani Megharbi****, Le miroir Apprivoisé****, ED : EnalOpu, GAM, Alger, Bruxelles, 1986*

- *Aida Ouarhani,* ***Pour une nouvelle culture cinématographique nationale ,*** *dans* ***Socio-anthropologie de l'image au Maghreb,*** *Institut de recherche sur le Maghreb contemporain,Tunis2010.*
- *Armes Roy****, African filmmaking****, Indiana University Press, Bloomington, 2006.*
- *Bensaleh Mohamed,* ***Cinéma et Méditerranée*** *(une passerelle entre la culture), EDSUD, Aven Provence, 2005*
- *Blain Brown,* ***cinematography (Theory and Practice****), 2nd Edition Focal Press ; London, 2013.*
- *Blanchard Pascal et (al) ,* ***les guerres de mémoires,*** *Ed la découvert, cahiers libres, 2008*
- *Bordwell David, Thompson Kristin* ***L'art du film****, une introduction Edition De Boeck, Bruxelles, 2003*
- *Brahimi Denis****, 50ans de cinéma Maghrébin****, Edition Minerve, Paris, 2009,*
- *Brahimi Denis,* ***Cinémas d'Afrique Francophone et du Maghreb****, Nathan Ed, Paris, 1997.*
- *Dante Rose Susan, lester Paul Martin,* ***Images That Injure(Pictorial Stereotype in Media Preager****, Santa Barabara, California, 2011.*
- *Didier Mauro****, Praxis du cinéma documentaire****, Une théorie et une Pratique, Edition Publibook, La Rochelle France,2013*
- *Germain Michel* ***;Les Maquis de l'espoir*** *,La fontaine de Siolé, Montmélian , 1993.*
- *Harrow Kenneth,* ***African Cinema, Postcolonial and Feminist Reading****, Africa world Press, 1st Publishing, 1999*
- *Julia Krestiva,* ***Strangers to Ourselves****, Translated by, leon.S, Raudiez, Columbia University Press, New York, 1991.*
- *Laurent Julien,* ***L'analyse de séquence****, Armand Colin Paris, 2011.*
- *Laurent Julien,* ***L'analyse de séquence****, Armand Colin Paris, 2011.*

- *Le Magique cinéma de Bobigny, **le son au cinéma,** Ecole de cinéma, Bobigny, 2014.*
- *Le Magique cinéma de Bobigny, **le son au cinéma,** Ecole de cinéma, Bobigny, 2014,*
- *Lina Khatib, **filming the Modern Midlle East**, TB Tanris, London, 2006,*
- *Lionel Bertinet (et al), **Les affiches et les bandes-annonces de film Centre national de la cinématographie**, Service des études ,Paris, 2000.*
- *Lotfi Mahrezi ,**Cinéma Algérien, Institutions ,Imaginaire ,Idéologie**, SNED, Alger*
- *MagherbiAbdelghani, **Les Algériens au miroir du cinéma coloniel**, ED IAIG, Alger, 2009*
- *MagherbiAbdelghani, **Les Algériens au miroir du cinéma coloniel**, ED IAIG, Alger, 2009.*
- *Marcel Martin, **langage cinématographique**, Ed Cerf,Paris,2001.*
- *Nadia Elkanz, **L'odyssée des cinémathèque ,la cinémathèque algérienne a la recherche d'une mémoire perdue**, Anep,Alger,2003*
- *Patrick J.Brunet**, Les outils de l'image (du cinématographe au caméscope)**, Les Presses de l'université Mont réal, Canada, 1992.*
- *Pierre Pellissier, **La bataille d'Alger**, Ed Talasstikit, Bejaia, 2014*
- *Pierre Vidal Naquet, **Les crimes de l'armé français en Algerie (1954-1962),** Edition la découvert, Paris, 2001*
- *Rodriguez Daniel, **Self and Adaptation**, self Concept theory, Research and Pratice, Sélf Research Center, University of Western.Sudney, 2000.*
- *Roy Armes, **Les Cinémas du Maghreb**, Images Postcoloniales, l'Harmattan Paris, 2006*
- *Rymond Bellour , **l'analyse de film** ,Calmann Levy,Paris, 1995.*
- *Si Elhachemi Assad, **Au Cœur du cinéma a algérien, La bouture amazighe**, Onola, Alger, 2011, P.P24-25.*
- *Susan Hayward, **Cinema Studies**, The key concepts, 4h Ed Routledge Edition, New York,2013.*

- *Thomas François, **L'atelier d'Alain René**, Flammarion ; Paris ,1989.*
- *Wendy Tumminello**, Techniques de story boards**, Group Eye Rolles, Paris, 2007*

➢ *Revues*

- *Denis Sébastien, **Les Revues Française de cinéma face a la guerre d'Algérie**, Revue 1895, Agence française de la recherche sur l'histoire du cinéma,N42,2004.*
- *Emmanuel Loiseaux**, Noel Very, Des images qui se cherche,t elles memes**, Rencontre avec deux opérateurs Steadicam, Vertigo, N=°24, 2003.*
- *Gary Grawdus, **Terrorism and Torture in the Battle of Algiers** (an interview with Saadi Yacef, Cinéaste, Summer, 2004*
- *Ghiath Ruth Ben, **Un Cinéma d'après Guerre ,le néoréalisme italien et la transition démocratique** ,Revue Annales Histoire, Sciences sociales ,N° 6,2008*
- *Lina Khatib,**Nationalisation And Otherness**, The repersentation of islamicfundamenetalism in EgyptianCinema, European Journal of Culture studies, saga publication, london, 2006*
- *Malik Chibane, Kader Chibane ,**Le cinéma Postcolonial des banlieue renoue avec le cinéma politique** ,Revue Mouvements, 2003/3,N 27-28.*
- *Roy Armes, **Cinema of the Maghreb**, Black CinemaRevue,Vol 1,N 01,Winter 2009.*

➢ *Doctorats et Magisters*

- *-Ballion Frédérique, **La Représentation de l'ennemi dans le cinéma étasunien de l'après guerre à la chute du mur de Berlin**, thèse de doctorat, Faculté du Science politique, L'Université de Bordeaux, 2014.*
- *Lahloo Saadi ; **Penser ,Manger ,Les représentations sociales de l'alimentation**, Thèse de doctorat en Psychologie Sociales, Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, Paris, 1995.*

- *Massé Johanne,* ***Ecriture Migrante et Cinéma Accentué au Québec*** *,Département d'histoire de l'art et d'études cinématographoque,Faculté des Arts, Université de Montréal, 2010*
- *Vasile Aurelia,* ***le cinéma roumain dans la période communiste****, Représentation de l'histoire nationale, Thèse du doctorat d'histoire, UFR Sciences Humaines Université de Bourgogne, 2011.*

➢ *Sites internes*

- ***Biographie de Gillo Pontecorvo*** *, disponible sur le site :www.allocine.fr/personne/fichepersonne15171*
- ***Biographie de René Vautier****, disponible sur le cite : www.desimages.be.spip.pnp?article 249,*
- *Conception Lopez,* ***L'immigration dans le cinéma français et québéquoisa travers quelques films,*** *Hommes et Immigration, (En ligne), 1297 /2012, URL http// :hommesmigrations.revue .org/1541.*
- *Evans Marian,* ***Background notes on women writers and directors participation in Australian feature film****, from a New Zealand Perspective, :www.wiftorg/MarianEvans/2008.pdf.*
- ***Film Harragas de Merzak Allouache****,disponible dans le site : www.allocine.fr/fichefilm-142*
- *http://www.djazairnews.info/component/content/article/63-2009-06-19-21-11-29/18661-2010-08-20-17-40-30.html*
- *Julier Gaertner,* ***Une nouvelle « Nouvelle vague », comment l'immigration maghrébine régénère le cinéma francais,(1970-2012)****, Hommes et Migration, disponible dans le site : , http://hommesmigration.revues.org/1593*
- *Naima Yahi,****Le métissage en salle ou l'Algérie a l'écrans****, Hommes et Migrations (En ligne),1295, 2012, URL : http // :hommesmigrations.revue .org/1079.*

➢ ***Congrès***

- *AnouarTabelsi,* ***le cinéma tunisien est-il européen****, Congrès de L'AISLF, Istanbul, Juillet, 2008.*

➢ ***Accords et Décrets***

- *Accord Cadre de coproduction et de cooperation cinématographique entre Le gouvernement de la république française et le gouvernement de la république Algérienne démocratique et populaire2007*
- *Décret n 63-15,le 9 Janvier 1963 portant* ***la création et l'organisation d'une office des actualités Algériennes****.*

الملاحق

الملحق رقم (1) وثيقة التقطيع التقني لريمون بلور:

شـــريط الصـــورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	المدّة	مضمون اللقطة	نوعها	زاويتها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
ترتيب اللقطة في المشاهد المختارة	المدة الزمنية التي استغرقتها اللقطة	الشخصيات_ الحركة– الديكور...	نوع اللقطة التي تم توظيفها	زاوية التقاط المنظر	حركة الكاميرا أثناء التصوير	الحوار الدائر بين الشخصيات داخل الفيلم و يدخل في نطاقه الصوت الخفي أو صوت الراوي	الموسيقى التي تم توظيفها في الفيلم، سواء في الجينيريك أو في وسط الفيلم	كل المؤثرات الصوتية الأخرى: أصوات طبيعية، بشرية، حيوانية، أو اصطناعية

الملحق رقم (2) خاص بالأفلام السينمائية الجزائرية منذ الاستقلال حتى سنة 2012:

أ- **جدول خاص بالأفلام المنتجة في الجزائر في الستّينات:**

عنوان الفيلم	اسم المخرج	سنة الإنتاج
جزائرنا	الدكتور شولي، جمال شندرلي، محمد لخضر حامينا	1960 أو 1961
عمري ثمان سنوات	يان و أولقا لوماسون، رنيه فوتيه	1961
ياسمينة	محمد لخضر حامينا	1961
صوت الشعب	محمد لخضر حامينا، شندرلي	1961
بنادق الحرية	شندرلي، مخمد لخضر حامينا	1961
خمس رجال وشعب	رونيه فوتيه	1962
أولاد القصبة	مصطفى بديع	1963
سلم حديث العهد	جاك شارلي	1964
الليل يخاف من الشمس	مصطفى بديع	1965
فجر المعذبين	أحمد راشدي	1965
ريح الأوراس	محمد لخضر حامينا	1966
معركة الجزائر	**جوليو بونتيكورفو**	**1966**
	محمد سليم رياض	1968

الطريق		
حسن طيرو	محمد لخضر حامينا	1968
الجحيم في سن العاشرة	جمال بن ددوش	1969
الخارجون عن القانون	توفيق فارس	1969
قصص من الثورة التحريرية	رابح لعراجي، سيد علي مازيف، أحمد بجاوي	1969
الأفيون والعصا	**أحمد راشدي**	**1969**

ب-جدول خاص بالأعمال المنتجة في السبعينات:

عنوان الفيلم	**اسم المخرج**	**سنة الإنتاج**
تحيا ياديدو	محمد زينات	19971
دورية نحو الشرق	عمار العسكري	1971
عرق أسود	سيد علي مازيف	1971
ديسمبر	محمد لخضر حامينا	1971
لكي تحيا الجزائر	محمد عزيزي	1972
الغولة (اللي فات مات)	مصطفى كاتب	1972
المنطقة المحرمة	أحمد لعلام	1972

الفحام	محمد بوعماري	1972
الأسر الطيبة	جعفر دامرجي	1972
نوة	عبد العزيز طويلي	1972
مسعود	محمد سليم رياض	1972
عطلة المفتش الطاهر	موسى حداد	1972
الإرث	محمد بوعماري	1974
وقائع سنوات الجمر	محمد لخضر حامينا	1974
هروب حسن طيرو	مصطفى بديع	1974
ريح الجنوب	محمد سليم رياض	1975
الشبكة	غوتي بن ددوش	1976
المقتلعون	لمين مرباح	1976
عمر قاتلاتو	مرزاق علواش	1976
الحواجز	أحمد لعلام	1977
زيتونة بولهيلات	محمد نذير عزيزي	1977
حيزية	محمد حازرلي	1977
	محمد سليم رياض	1977

تشريح مؤامرة		
ليلى والأخريات	سيد علي مازيف	1977
نوبة نساء جبل شنوة	آسيا جبار	1978
المفيد	عمار العسكري	1978
مغامرات بطل	مرزاق علواش	1978
علي في بلاد السراب	أحمد راشدي	1978
الخطوة الأولى	محمد بوعماري	1978
موت الليل الطويل	غوتي بن ددوش	1979

ت-**جدول خاص بأهم الأعمال المنتجة في الثمانينات:**

عنوان الفيلم	**اسم المخرج**	**سنة الإنتاج**
أطفال الريح	إبراهيم تساكي	1980
كحلة وبيضا	عبد الرحمن بوقرموح	1980
خذ ما أعطاك الله	حاج رحيم	1981
سقف وعائلة	رابح لعراجي	1982
	مفتي طيب	1982

زواج موسى		
حسن طاكسي	محمد سليم رياض	1982
الرجل الذي ينظر من النوافذ	مرزاق علواش	1982
الإنقطاع	محمد شويخ	1982
حصاد الفولاذ	غوتي بن ددوش	1982
الرفض	محمد بوعماري	1982
ريح الرمال	محمد لخضر حامينا	1982
زوجة لابني	علي غانم	1982
سنوات التويست المجنونة	محمد زموري	1983
قصة لقاء	إبراهيم تساكي	1983
اللافتة	جمال فزاز	1983
أغاني الخريف	مزيان يعلي	1983
الطاحونة	أحمد راشدي	1983
عايش بتناش	محمد حلمي	1984
صرخة حجر	عبد الرحمن بوقزموح	1985
حورية	سيد علي مازيف	1985

شاي بالنعناع	عبد الكريم بهلول	1985
ملحمة الشيخ بوعمامة	بن عمر بختي	1985
المغفلون	محمد بدري	1986
الصورة الأخيرة	محمد لخضر حمينا	1986
أبواب الصمت	عمار العسكري	1987
كنزة	مصطفى بديع	1987
الحب الممنوع	سيد علي فطار	1988
حسان نية	غوتي بن ددوش	1988
لوس زهرة الرمال	رشيد بلحاج	1988
القلعة	محمد شويخ	1988

ث-**جدول خاص بأهم الأعمال المنتجة في التسعينات:**

عنوان الفيلم	**اسم المخرج**	**سنة الإنتاج**
أبناء النيون	ابراهيم تساكي	1990
صرخة رجال	عكاشة تويتا	1990
	شريف عقون	1990

نهاية الجن		
الطاكسي المخفي	بن أعمر بختي	1990
صحراء بلوز	محمد بوبراس	1990
الجائزة الكبرى	عمار ترياش	1990
يا ولاد	رشيد بن علال	1990
تحت الرماد	عبد الكريم باباسي	1990
من هوليود إلى تمنراست	محمد زموري	1991
شاب	رشيد بوشارب	1991
الظلال البيضاء	سعيد ولد خليفة	1991
عائلة كي الناس	عمار ترياش	1991
راضية	لمين مرباح	1991
مأساة ساعي بريد	سيد أحمد سجان	1991
الحب الممنوع	شرف عقون	1991
وحيد	محمد لبصير	1991
أبناء الشمس	محمد افتيسان	1991
توشية	رشيد بحاج	1992

امرأتان	عمار تريباش	1992
الفصل الثالث	رشيد بم ابراهيم	1992
لحن الأمل	جمال فزاز	1992
التشرد	جعفر دامرجي	1992
نهاية إضراب	حاج رحيم	1992
خريف أكتوبر في الجزائر	مالك حامينا	1993
الولف صعيب	محمد حلمي	1993
شرف القبيلة	محمد زموري	1993
يوسف أسطورة النائم السابع	محمد شويخ	1993
الأرض والرماد	جعفر دامرجي	1993
باب الواد سيتي	مرزاق علواش	1994
ماشاهو	لقاسم حجاج	1994
غبار الحياة	رشيد بوشارب	1994
بورتري	حاج رحيم	1996
سلام يا بن العم	مرزاق علواش	1996
	محمد شويخ	1996

عرض الصحراء		
الربوة	عبد الرحمن بوقرموح	1996
عربي مئة بالمئة	محمد زموري	1997
جبل باية	عز الدين مدور	1997
مذكرات مهاجرين	يمينة بن قيقي	1997
الجزائر بيروت	مرزاق علواش	1998
شرف العائلة	رشيد بوشارب	1998
العيش في الجنة	بوعلام قرجو	1999
مارلين	مهدي شارف	1999
ميركا	رشيد بلحاج	1999

د- جدول خاص بأهم الأعمال المنتجة في الألفية الثالثة:

حرم السيدة عصمان	نذير مقناش	2000
العالم الآخر	مرزاق علواش	2001
إن شاء الله الأحد	يمينة بن قيقي	2001
السينغال الصغير	رشيد بوشارب	2001
	عبد الكريم بهلول	2002

الشمس المغدورة		
سي محند ومحند	يزيد خوجة	2002
بنت كلثوم	مهدي شارف	2002
صديقتي أختي	محمد لبصير	2002
الجارة	غوتي بن ددوش	2002
رشيدة	يمينة بشير شويخ	2003
شوشو	مرزاق علواش	2003
زبدة وأبيض وأحمر	محمد زموري	2003
شاي آنيا	سعيد ولد خليفة	2003
الخبز الحافي	رشيد بلحاج	2004
فيفا لالجيري	نذير بلحاج	2004
المنارة	بلقاسم حجاج	2004
باب الواب	مرزاق علواش	2004
كان با مكان في الواد	جمال بن صالح	2004
دوار النساء	محمد شويخ	2005
زينة فارسة الأطلس	بوعلام قرجو	2005

بركات	جميلة صحراوي	2006
البلديون	**رشيد بوشارب**	**2006**
روما ولا نتوما	طارق تقية	2006
بلاد رقم واحد	رابح عامر زامياش	2006
قربي بالاص	بشير داريس	2006
موريتوري	عكاشة تويتا	2007
دليس بالوما	نذير مقناش	2007
خراطيش قولولز	**مهدي شارف**	**2007**
مسخرة	إلياس سالم	2007
البيت الأصغر	عمرو حكار	2007
الأغنية الأخيرة	مسعود العايب	2007
ما و راء المرآة	نادية شرابي لعبيدي	2007
عائشات	سعيد ولد خليفة	2007
مصطفى بن بولعيد	أحمد راشدي	2007
براءة للبيع	حمزة بلحاج	2008
الأجنحة المنكسرة	رشيد جيكوادي	2008

المانع (زمن السحر والشعوذة)	محمد فوزي ديلمي	2008
مال وطني	فاطمة بلحاج	2009
حراقة	مرزاق علواش	2010
خارجون عن القانون	رشيد بوشارب	2010
هاتف عمومي	محمد سويداني	2010
الساحة	حمان أوزيد	2011
يما	جميلة صحراوي	2011
الغوستو	صافيناز بوصبيعة	2011
نورمال	مرزاق علواش	2011
التائب	مرزاق علواش	2012
عطور الجزائر	رشيد بلحاج	2012
زبانا	السعيد ولد خليفة	2012
حياة بائسة	أكرم زغبة	2012
النافذة	أنيس جعاد	2012
الجزيرة	أمين سيدي علي	2012

الملحق رقم 3: ملخص الدراسة باللغة العربية:

صورة الذات و الآخر في السينما الجزائرية

ترتكز هذه الدراسة على موضوع " **صورة الذات والآخر في السينما الجزائرية**"، وهي دراسة تحليلية سيميولوجية، هدفها العام هو التعرف على الطريقة التي تم من خلالها التعبير عن الشخصية الجزائرية وشخصية الآخر في الأفلام الأربعة التي تم اختيارها في العينة، بناءا على تمظهراتها داخل الفيلم، محدداتها، و سماتها، ثم بعدها التعرف على الانطباعات النهائية التي رسمتها هذه الأفلام عن كل من الذات و الآخر.

وقد اعتمدت الدراسة على منهج التحليل النصي كواحد من المناهج الكيفية، وذلك من خلال تحليل صورة الشخصيات الروائية في العينة، لتتوصل الباحثة في الأخير إلى رصد الطريقة التي تم بها تصوير الذات والآخر، والانطباعات المسوقة عنهما في النهاية، وهي تختلف من فيلم لآخر بناءا على اختلاف المخرجين السينمائيين في كل فيلم.

الكلمات المفتاحية: الصورة الذهنية، الذات، الآخر، السينما، السينما الجزائرية.

الملحق رقم 4: ملخص الدراسة باللغة الفرنسية

La représentation de soi et de l'autre dans le cinéma algérien

Résumé **:**

La présente étude est une étude analytique de l'image de soi et de l'autre dans le cinéma Algérien ,son but global est l'exploration de la personnalité algérienne et la personnalité de l'autre dans quatre films choisis dans le corpus, puis elle tente de comprendre la façon dont ces deux personnalités sont traités en basant sur les figures, les déterminants, et les traits de chacune d'elles.

L'étude a essayé en même temps d'identifier les impressions finales crées par les réalisateurs de ces quatre films autour de soi et de l'autre, pour cela elle a utilisé l'analyse textuelle comme une méthode qualitative pour analyser les personnages fictionnelle dans les récits filmés.

Les résultats finales dans cette étude nous ont montrés la façon dont le soi et l'autre sont représentés, et nous ont conclu que les impressions finales se diffèrent d'un film a un autre.

Mots clés *: représentation, le soi, l'autre, cinéma, cinéma algérien.*

الملحق رقم5: ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية:

The representation of the Self and the Other in the Algerian cinema

***Abstract* :**

This research is a semiotic analytical study of the representaion of the self and the other in Algerian cinema .It's Overall aim is to explore how algerian's and other's personalities are represented in the fourth films chosen on the corpus, and to attempt to understand the way these representations are explored according to : figures, determinant, and aspercts, then it focuse on the final impressions created about self and other.

The study uses the textual analysis which is a qualitative method to analyse the fictional characters appears in the films of the corpus, while the result of the finding from this study indicate the way in which the algerian's and the other's personalities are represented, and it find that the final impressions where different from a film to another. According to each directors.

Key words *: representation, the self, the other, cinema, Algerian cinema.*