وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحيى فارس المدية

كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية

قسم علوم الاعلام والاتصال

دور السينما الجزائرية في كتابة الذاكرة الوطنية

فيلم مصطفى بن بولعيد " أنموذجا"

مذكرة لنيل شهادة لنيل شهادة ماستر علوم الاعلام والاتصال

تخصص سمعي بصري

إعداد الطالب:

زاويدي محمد

إشراف الأستاذ:

د. هناد نسيم

السنة الجامعية: 2021-2022

شـــكـــــر و تقـــــــــدير

قال تعالى: " وَمَنْ يُرِدْ ثَوابَ الدُّنْيا نُؤْتِهِ مِنْها وَمَنْ يُرِدْ ثَوابَ الآْخِرَةِ نُؤْتِهِ مِنْها وَسَنَجْزِي الشَّاكِرِينَ " آل عمران 145

بتوفيق من الله عز و جل تمكنت من إتمام هذا العمل فأشكره على ذلك و أستهديه، لذا أتوجه بالشكر الخالص إلى قرة العين أمي العزيزة و أرجوا من الله أن يحفظها

و إلى الأستاذ المشرف "هناد نسيم" التي بعثت في نفسي قوة الإرادة و أرست في روحي دعائم الجد و الاجتهاد.

و إلى الأستاذ البروفسور "منادلي محمد" الذي ساعدني خلال مشواري الجامعي الذي لم يبخل عليا بأي مساعدة.

و إلى الأستاذة "بنايم نادية" و التي ساعدتني بكل كبيرة و صغيرة في إنجاز هذا العمل و التي بدورها لم تبخل عليا بتوجيهاتها و نصائحها.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل الأساتذة و الإداريين في كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية و خصوصا قسم العلوم الإنسانية و جميع عمال جامعة الدكتور يحي فارس و إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد.

إهـــــــداء

الحمد لله والصلاة والسلام على سيدنا محمد أشرف المرسلين والسائرين على نهجهم إلى يوم الدين:

إلى التي غمرتني بعطفها وحنانها، إلى أحلى كلمة على لساني و أعذب صوت على مسمعي...نبع الحنان وهبة الرحمن إلى التي ربتني على حب الله والرسول صلى الله عليه وسلم الجوهرة النفيسة التي لا يغلى عليها أحد إليك أمي الغاليا.

إلى إخوتي (أمينة ، زين العابدين ، هاجر، نور الهدى) و أبنائهم و

إلى جميع أفراد عائلتي : زاويدي و ولدخاوة

و إلى جميع أصدقائي و زملائي في العمل الوكالة التجارية موبيليس بالمدية : شفيق الرايس ، مصطفى، ماحي، منير، محفوظ ، عبد القادر، محمد، إسماعيل ، سيدعلي ، ياسين ، توفيق ، آمال ، سهام ...

و إلى جميع أصداقي و أحبابي : أهلا بيت ، الأستاذ، صالح ، مولود ، كريم ، محمد ، مصطفى ، عائشة بن رابح...

.و إلى كل طلبة قسم علوم الإعلام و الاتصال تخصص سمعي بصري الفوج 01 و 02

إلى كل من نساهم قلمي ولم ينساهم قلبي.

قائمة المحتويات:

أ –شكر	
ب– إهداء	
ج–قائمة المحتويات	
د–الجداول	
مقدمة.....	08
البـاب الأول **الجانـب النـظري**	
الفصل الأول: الإطار النظري للدراسة	
تمهيد.....	14
1–1 أهمية الدراسة وأهدافها.....	15
1–1–1 أهمية الدراسة.....	15
1–1–2 أهداف الدراسة.....	16
1–2 أسباب اختيار الموضوع.....	16
1–3 إشكالية الدراسة والفرضيات.....	17
1–3–1 إشكالية الدراسة.....	17
1–3–2 فرضيات الدراسة.....	19
1–4 الدراسات السابقة.....	19

الفصل الثاني: السينما الجزائرية	
تمهيد.....	24
2-1 مفهوم السينما، نشأتها وتطورها عالميا.....	25
2-1-1 مفهوم السينما.....	25
2-1-2 نشأت السينما العالمية.....	25
2-1-3 تطورها عالميا.....	28
2-2 اللغة السينمائي وأبعادها.....	33
2-2-1 مفهوم اللغة السينمائية.....	34
2-2-2 بدايات اللغة السينمائية.....	35
2-2-3 أشكال اللغة السينمائية.....	36
2-2-4 خصائص اللغة السينمائية.....	37
2-2-5 عناصر اللغة السينمائية.....	38
2-2-6 أسس اللغة السنيمائية:.....	44
2-3 نظرة في تطور السينما الجزائرية.....	49
2-3-1 التطور التاريخي للسينما الجزائرية.....	49
2-3-1-1 دخول السينما إلى الجزائر.....	49
2-3-1-2 السينما الجزائرية قبل ثورة التحرير الوطنية.....	50
2-3-1-3 السينما الجزائرية أثناء حرب التحرير.....	51
2-3-1-4 الآباء المؤسسون للسينما الجزائرية.....	54

2-3-2 مراحل تطور السينما الجزائرية.....	55
2-3-2-1 السينما الجزائرية ما بعد الاستقلال	55
2-3-2-2 سينما العشرية السوداء والأفلام المعالجة لهذه الفترة.	61
2-3-2-3 السينما الجزائرية المعاصرة "ما بعد العشرية".....	63
2-3-3 التنظيم الهيكلي للسينما الجزائرية.....	64
2-3-4 مميزات الإنتاج الجزائري.....	66
الفصل الثالث: الذاكرة الوطنية	
تمهيد.....	73
3-1 مفهوم الذاكرة الوطنية.....	74
3-2 علاقة الذاكرة بالتاريخ الجزائري.....	76
3-3 أهمية الذاكرة الوطنية.....	80
3-4 الاستخدامات السينمائية في كتابة الذاكرة الوطنية.....	84
3-4-1 الأفلام السينمائية الروائية.....	84
3-4-2 الأفلام الوثائقية.....	86
3-4-3 الأرشيف.....	88
الباب الثاني **الجانب التطبيقي**	
تمهيد.....	96

الفصل الرابع: البناء المنهجي للدراسة التطبيقية	
4-1 منهج الدراسة.....	97
4-2 عينة الدراسة.....	101
4-3 أدوات الدراسة	102
الفصل الخامس: التحليل التقني والفني لفيلم "مصطفى بن بولعيد"	
5-1 التحليل النصي السيميولوجي للفيلم.....	107
5-1-1 بطاقة فنية عن الفيلم.....	107
5-1-2 بطاقة فنية عن مخرج الفيلم.....	109
5-1-3 بطاقة فنية عن كاتب السيناريو.....	109
5-2 ملخص الفيلم.....	112
5-3 التحليل التعييني لمقاطع الفيلم.....	113
5-4 القراءة التضمينية لمقاطع المختارة.....	126
5-5 تحليل النتائج.....	128
الخاتمة.....	133
قائمة المراجع.....	135

مقدمـــة:

أجمعت الدراسات التاريخية العلمية أنه لا يمكنه الإطلاع والتحكم في الماضي إلا بوجود أثر له يمكنه من التعرف على الوقائع ولحقائق، سواء كان الأثر مكتوبا أو مسموعا كالشهادات الحية باعتبارها أثرا لأحداث ماضية و وسائل هامة للدراسة التاريخية، إلا أنها تبقى بعيدة كل البعد عن الملاحظة الآنية أي لحظة وزمن وقوع الحدث وبالإمكان أن اعتماد هذه المصادر كوثيقة تاريخية بعد التحقق من صحتها لكتابة ذاكرة الأمة.

إن المصادر التي ذكرناها من وثائق مكتوبة وشهادات ووثائق فيلمية تحمل آثارا رمزية ثقافية وتاريخية لعادات وتقاليد توجد أفراد المجموعات، السينما من بين المحفزات الهامة للذاكرة نظرا لما تقدمه من وسائل لملاحظة الأثر التاريخي، والأحداث المصورة لفترة الاحتلال الفرنسي دليل على ذلك، والسينما حسب مارك فيرو هي ذاكرة الشعوب لأن الفيلم يعتبر وثيقة ومرجعا تاريخا.

يعتبر الماضي المنسي بمثابة الأمر الذي زالت أهميته، لكن عمل الذاكرة يأتي ليربط الحياة بالموت ومنه فإن استرجاع ذاكرة الأمة باستخدام الأرشيف المصور المتمثل في الأفلام السينمائية لتاريخ حرب الجزائر هو عملية تكاملية بين الذاكرة والوثيقة الأرشيفية المجسدة في الفيلم لاستحضار الذاكرة الجماعية.

ولقد اهتم المؤرخون والدارسون لتاريخ الشعوب و مؤرخو الأحداث السياسية على الخصوص حسب بنجامين ستورا Benjamin Stora بالسينما لعدة أسباب فالمصدر مكتوب و الشهادات الحية تظهر السينما كوسيلة جديدة لكتابة التاريخ المعاصر للقرن لعشرين.

و أرجع المؤرخون بدايات التصوير الأحداث من طرف أشخاص يحملون كاميرات إلى فترة 1914_1918 وكانت تصور الأحداث المتعلقة بالعائلات الملكية في أوروبا، وأول استعمال سياسي للفيلم يرجعه مارك فيرو إلى 1901، حينها أعاد الانجليز العملية الإرهابية boxers من أجل تصويرها بالكاميرا.

ازداد هذا النوع من الأفلام الدعائية بتحريك ودفع من الأقسام السينماتوغرافية للجيش وكذلك المؤسسات الخاصة، فوظيفة الكاميرا اقتصرت على التصوير الواقعي بالخصوص أسلحة العدو، مثلما حدث عندما وضع الألمان كاميرات أوتوماتيكية على الخنادق و سجلت البعض منها صورا لا يمكن نسيانها لفرنسيين و انجليز مزقتهم الرشاشات، و لعل صور الأحداث actualités filmées التي سجلت الانفجارات النووية بـ "رقان" و التي استعملت فيها فرنسا الجزائريين كفئران تجارب و شاهدها الجزائريون لأول مرة في الثمانينات لدليل على مهمة التوثيق التي أصبحت الحدثين المذكورين أعادت تفعيل الماضي ببناء وقائعه في الحاضر.

وأصبحت اليوم تلفزيونات العالم بفعل التطور التكنولوجي تبث نفس الصور وتم توحيد المعلومة، ولا يظهر الاختلاف إلا في إعادة التركيب والتعليق، كما أوضحت الصورة التلفزيونية ترافق الصورة الفيلمية وتجمع بين الوثيقة التاريخية ودورها كعامل تاريخي لصنع الأحداث حسب مارك فيرو.

وبفعل التطور التكنولوجي في وسائل الإعلام والاتصال تعددت المفاهيم وبرزت قوة الصورة وقد أصبحت تضاهي إن صح التعبير قوة القنابل فبعد صدمة الصور le choc de l’image أصبح الحدث اليوم عن حرب الصور la guerre de l’image، وبعد التسابق نحو التسلح بدأت القوى العظمى تتسابق نحو الاستحواذ

على الصورة لإغراق الشعوب بكاملها في تخيلات وتصورات جديدة حسب الباحث مارشال ماك لوهان marshal mac lohan

وتعتبر حرب التحرير الجزائرية من أبرز الأحداث التي عرفت اهتماما كبيرا من المخرجين السينمائيين والإعلاميين وأعطت التطورات التقنية لوسائل وأجهزة البث والتصوير دفعا كبيرا لظهور التلفزيون كوسيلة إعلامية دخلت بيوت الأسر ووفرت عليهم عناء النقل إلى السينما.

فبعد الإستراتيجية الإعلامية الدعائية التي فرضتها السلطات العسكرية منذ احتلال الجزائر وتحكمت في تسجيل الأحداث المصورة حيث ضمنتها خطابا بسيكولوجيا لتعبئة الرأي العام الجماهيري جاءت نهاية الخمسينيات بدور جديد للتلفزيون وما أقرته السلطات الفرنسية إبان الثورة وبعدها لتمرير خطأ سياسي يحمل في ثناياه فكرا أيديولوجيا استعمارا.

و تصدر موضوع الاستعمار الفرنسي للجزائر أو حرب الجزائر كما يحلو للفرنسي تسميتها، وعبر شاشات القنوات التلفزيونية الفرنسية نقاشات ومقابلات وشهادات وريبورتاجات لكن بنبرة فرنسية خاضعة لرقابة شديدة من طرف السلطات رغم هذا تساؤلات المخرجين و الإعلاميين من الجزائر وفرنسا لم يتوقف عن البحث والكشف عن تاريخ حرب ظلت لسنوات تعاني من التكتم والصمت فسنوات الثمانينات والتسعينات ميزها إنتاج عديد الأفلام حول حرب التحرير الجزائرية منها الأفلام السينمائية والوثائقية التي جلبت اهتمام الجمهور المشاهد والمؤرخين لتاريخ الجزائريين من جزائريين وأجانب مثل "بنجامين ستورا و الذي اعتمد فيه على وثائق سمعية بصرية أرشيفية محاولة سينمائية للمساهمة في كتابة تاريخ الجزائر عبر الأرشيف

السمعي البصري و لاستحضار ذاكرة الأمة بصور قدومها عنا وأعاد بناءها مخرجنا في فيلمه مصطفى بن بولعيد ليفصح عن حقيقة وقائع الثورة التحريرية الجزائرية.

وبهذا الخصوص وللتعريف بأهمية السينما الجزائرية في كتابة الذاكرة الوطنية قسمنا دراستنا إلى خمس فصول:

الفصل الأول: فصل تمهيدي يمثل الإطار النظري والمنهجي العام للدراسة احتوى:

إشكالية الدراسة، الفرضيات، أسباب اختيار الموضوع، أهمية الموضوع وأهداف الدراسة، كما تطرقنا إلى تناول بعض الدراسات المشابهة لموضوع بحثنا والتي تناولت جانبا منه.

الفصل الثاني: تكلمنا فيه عن ماهية السينما ولغاتها، أشكالها، خصائصها، عناصرها، أوردنا أيضا تاريخ السينما عامة والسينما الجزائرية خاصة من حيث بداياتها ومواكبتها للثورة التحريرية والسينما الجزائرية المعاصرة

الفصل الثالث: تطرقنا فيه إلى تعريف الذاكرة الوطنية وطرق حفظها، وعرجنا على كيفية حفظ السينما الجزائرية للتاريخ وتمجيده.

الفصل الرابع:البناء المنهجي للدراسة التطبيقية تطرقنا فيه إلى المنهج المستعمل في الدراسة، العينة وطريقة اختيارها، وأخيرا الأدوات المستعملة لخدمة موضوع بحثنا.

الفصل الخامس: تضمن عرض وتحليل الفيلم والتحقق من الفرضيات، استخلاص النتائج، وأخيرا الخاتمة.

الباب الأول

الجانب النظري

الفصل الأول

الإطار النظري للدراسة

تمهيد

تضمن هذا الفصل الإطار المنهجي للدراسة والذي تطرقنا فيه إلى توضيح كل أسباب اختيار الموضوع، أهمية الدراسة وأهدافها، الإشكالية القائمة عليها الدراسة مصحوبة بتساؤلات تهيكل البحث عامة، مع اقتراح فرضيات تحقق المطلوب أو تنفيه في الأخير، إضافة إلى توضيح المنهج المستخدم للدراسة مع عرض الدراسات السابقة التي عالجت موضوع الذاكرة والسينما في الجزائر.

1-1 أهمية الدراسة وأهدافها:

1-1-1أهمية الدراسة:

إن الذاكرة التاريخية "موروثا روائيا كانت أم وثائقيا" تمثل المادة الخام للتاريخ، بدونها لا يمكن إعادة بناء الماضي البشري، وهي نتاج اجتماعي يرتبط أحداث ماضية ووقائع اجتماعية، ظروف تشكيلها تدرس وتحلل ليستخلص أبعادها التاريخية ووظائفها الاجتماعية.

يعمل المحللون والقارئون على معالجتها بمناهج وأدوات تحليلية تجمع بين "التاريخ و الأنثروبولوجيا وإعادة كتابة الذاكرة الوطنية، لذا لابد من تجديد الدراسات التاريخية في الجزائر لتجاوز المدرسة التاريخية الاستعمارية وتطوير مناهج الدراسات والبحث لتوجيه أبحاثهم نحو تسجيل تاريخ حقيقي وذاكرة فعلية يتم تلخيصها بمختلف أدوات التجميع.

ولاعتبار الذاكرة الوطنية حجر أساس المجتمعات ككل، بها ننطلق نحو مجتمع يعي تاريخه بكل تفاصيله ليحقق حاضرا ومستقبلا مزدهرا، أولت الجزائر مؤخرا اهتماما كبيرا بموضوع الذاكرة الوطنية وعقدت عدة ملتقيات وندوات قامت فيها بالإعلان رسميا عن انطلاق برنامج الذاكرة الوطنية تخليدا لفترات من تاريخ الشعب الجزائري لا تقدم فقط على أنها يجب ألا تنسى، بل ليستمر جزءا أساسيا من مكونات الهوية الوطنية للدولة والشعب.

وجدنا أن السينما من بين المؤسسات الثقافية التي خلدت الثورة بأفلامها الوثائقية التاريخية، ومن بين هذه الأفلام فيلم مصطفى بن بولعيد الذي أسهم بدوره بالتعريف بالثورة الجزائرية والتعريف ببطولات الشعب الجزائري.

1-1-2 أهداف الدراسة:

- هذه الدراسة تهدف إلى الوصول والكشف عن طريقة طرح السينما الجزائرية للأحداث الثورية التي جسدها فيلم مصطفى بن بولعيد.
- الكشف عن الدلالات الضمنية في هذا الفيلم من خلال تفكيك وقراءة الرسائل اللسانية فيه.
- إظهار مختلف المواضيع المتعلقة بالثورة في السينما الجزائرية ومعرفة كيف تناول فيلم مصطفى بن بولعيد القضايا المتعلقة بها .
- معرفة الأحداث التاريخية التي ركز عليها هذا الفيلم
- الكشف عن الدوافع الخفية وراء تقديم هذا الطرح عن الثورة.
- التطلع إلى الكشف عن الإيديولوجيات التي يحملها هذا الخطاب الفيلمي عن الثورة.
- معرفة الخلفية المرجعية للمخرج في طرحه هذا.
- محاولة الكشف عن اللغة السينمائية التي يوظفها هذا المخرج في تصويره للثورة وربطها بالبيئة التي صور فيها الفيلم والواقع الثوري آنذاك.

1-2أسباب اختيار الموضوع:

- ✓ الموضوع بداية طرح من طرف اللجنة المكلفة بالبحث والدراسات، اختيارنا كان موجه ومحدد من قبل الكلية.

- ✓ الموضوع ملائم للتخصص السمعي البصري.
- ✓ إثراء مكتبة كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بدراسة جديدة فيما يخص تحليل الأفلام التاريخية والروائية.
- ✓ موضوع حيوي وإن سبقنا إليه العديد من الباحثين إلا أنه لا ينضب من التحليلات السيميولوجية والتاريخية على السواء.
- ✓ توضيح الأبعاد السينمائية في دراسة وتحليل الأفلام الثورية.
- ✓ التعريف بدور الإعلام في التعريف بالقضايا الجزائرية سواء الثورية أو غيرها من الظواهر والأحداث المطروحة على الساحة.
- ✓ معرفة إمكانيات السينما الجزائرية ومصداقيتها في تجسيد أحداث الثورة التحريرية.

وبالتأكيد لا ننسى الدوافع الذاتية المتمثلة في:

- ✓ التدريب على البحث واكتساب الخبرة التحليلية في المجال الإعلامي السينمائي.
- ✓ سبق وقمنا ببحث حول فيلممصطفى بن بولعيد وشدتنا قصة الفيلم وطريقة إبراز صورة الشعب البطل المتكاتف في وجه العدو.
- ✓ ميولي الشخصية للإخراج السينمائي والرغبة في خوض غمار هذاالمجال

1-3إشكالية الدراسة والفرضيات:

1-3-1إشكالية الدراسة:

اقترنت السينما عبر مختلف محطاتها التاريخية بذاكرة الأمم بكل ما شهدته من ملاحم، ثورات، أحداث ووقائع تاريخية جسيمة، شكلت هذه الأخيرة جزء رئيسيا من كيان الشعوب وخصوصيتهم واعتبرت رمزا مخلدا لما مرت به المجتمعات في فترة زمنية ومكانية معينة لابد من التغني به عن طريق تناقله وتعليمه للأجيال المتعاقبة

بصور مختلفة منها الروايات الشفهية، الكتابة، التصوير، مرورا بالتمثيل السينمائي الذي أسهم بدور كبير في نقل تجارب الأفراد والجماعات عبر مختلف العصور.

إذا السينما التاريخية هي أحد فروع السينما التي تمثل مجموع الشرائط التي تعيد إلى الشاشة الكبيرة أحداثا وقعت في الماضي سواء القريب أو البعيد، مستخدمة في ذلك مجموعات من الشرائط الوثائقية التي سجلت الحدث بالفعل أو بنت ديكورات وأتت بممثلين أوقفتهم أمام الكاميرا ليلعبوا أدوار شخصيات تاريخية.

هذا ما ينطبق على السينما الجزائرية التي زامنت الحرب التحريرية وعايشت أحداثها، انطلاقتها كانت مبنية على أهمية وفاعلية الصورة في الفعل السياسي والعسكري على النطاق المحلي، أما على الصعيد العالمي فقد أرادت السينما الجزائرية تدويل القضية الجزائرية و اسماع صوت المعاناة الوطنية.

ارتباط السينما الجزائرية بالثورة حتى بعد تحصيل الاستقلال لم يكن عبثي بل سعت إلى تخليد الأحداث التاريخية التي مررنا بها وتوثيقها حفظا لذاكرتنا الوطنية، وعند تكلمنا عن السينما لابد لنا من التعريج على ما تضمه هذه الأخيرة لكونها غنية بتجاربها فمنها الحدث السينمائي المنطوي ضمن الأفلام الوثائقية ونجد الفيلم السينمائي، وكلها تشكل الحيز التاريخي والثقافي لبلدنا، ويبقى الفيلم هو الأسمى والأكثر تخليدا للبطولات الشعبية والتضحيات المجتمعية من خلال ما يسرده من قصص شيقة تتغنى بالثورة التحريرية، ويعتبر الفيلم أكثر مادة توثيقية مرنة قابلة للنقاش، التحليل و الدراسة مهما تقادم عليها الزمن.

من المعروف أن الفيلم التاريخي هو ظاهرة فنية اجتماعية تاريخية يتم فيه اللقاء بين الخطاب السينمائي الذي ينبغي أن يكون مشهد قابلا للعرض يستحق

المشاهدة ويجذب أو يشد الانتباه، وبين النص الكتابي أو الوثيقة المكتوبة في زمن وقوع الحدث أو بعده بفترة زمنية معينة وهو يمثل النص التاريخي أو الخطاب التاريخي الذي يطرح نفسه كونه واقعة تحكمها حقائق تاريخية معينة وليست استعراضا فنيا فقط .

بهذا الصدد تتمحور دراستنا حول:

- هل للسينما الجزائرية دور في كتابة الذاكرة الوطنية؟
- وكيف أسهمت الأفلام السينمائية الجزائرية في كتابة هذا التاريخ؟
- هل جسدت الأفلام الجزائرية أحداث الثورة التحريرية بصورة واقعية أم أنها اعتمدت المبالغة والخيال؟

وللإجابة عن تساؤلنا أخذنا فيلم مصطفى بن بولعيد كنموذج حي للمناقشة والتحليل.

1-3-2الفرضيات:

قبل طرح فرضياتنا يجب الإقرار بأن العروض السينمائية بأنواعها تقدم للجمهور المشاهد انطباعا قويا عن واقع ما يشاهده على الشاشة، هذا الواقع أقوى مما يمكن أن تقدمه الفنون التشكيلية الأخرى.

و عليه نفترض أن:

- السينما الجزائرية لها دور كبير في كتابة الذاكرة الوطنية.
- تساهم الأفلام السينمائية في نقل وتوثيق الأحداث التاريخية والوقائع للأجيال المتعاقبة.
- جسد الفيلم الجزائري الثورة التحريرية بكل واقعية ونقل حرفيا الأحداث كما وقعت سواء تزامنا معها أو بعد حدوثها.

1-4 الدراسات السابقة:

من المعروف أن العديد من الأسس النظرية المقترحة يعتمد على نتائج دراسات نظرية ميدانية سابقة عكست أراء الباحثين أو المؤسسات التي قامت بها في أوقات سابقة، وتعتبر القراءة التحليلية لمختلف الدراسات السابقة حول موضوع الدراسة للباحثين شيء مهم، لتكوين أفكار واضحة عما يتحتم عليهم من واجبات في هذا المجال، واعتمدنا في دراستنا على مجموعة من البحوث السابقة التي قدمت لنا الطرق المنهجية لتحليل الأفلام، كما عرفتنا ببعض المفاهيم والمصطلحات التي لها علاقة بموضوع البحث وساعدتنا في التحليل.

الدراسة الأولى :

الطالب بن شريف محمد رفيق رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال جامعة الجزائر 2010_2011 تحت عنوان صورة جبهة وجيش التحرير في السينما، تحليل سيميولوجي لفيلمي: الخارجون عن القانون ومعركة الجزائر .

و قد انطلقت هذه الدراسة من إشكالية مفادها: ماهية الدلالات الضمنية والصريحة التي قدمها فيلمي الخارجون عن القانون ومعركة الجزائر عن جبهة التحرير وما هي صيغ التعبيرية التي وظفت واستعملت في تصوير هذا الواقع؟

و مجموعة من الأسئلة والتي من بينها: ماهية الصورة السينمائية؟

- وهل هذه الصورة يمكن أن تحمل دلالات اتصالية
- هل جبهة التحرير تنظيم ناشئ في أحضان القادة السياسيين أم في أحضان الشعب؟

•ما هو البعد الإيديولوجي لصورة جيش وجبهة التحرير الوطني ؟وما هي الأساليب التعبيرية التي استعملها المخرج .

لتخلص هذه الدراسة في الأخير للإجابة عن الأسئلة المطروحة، ولقد استفدنا من هذه الدراسة كونها لها علاقة بموضوع بحثنا وهذا كونها لها نفس المنهج الذي اعتمدناه وهو مقاربة التحليل السيميولوجي، وقد سهلت علينا هذه الدراسة كيفية التعامل مع المنهج وتطبيقه وتعرفنا من خلالها على بعض المفاهيم والمصطلحات خاصة فيما يخص الجانب التطبيقي .

الدراسة الثانية :

للطالبة سعدون نسرين، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال 2011_2012، الجزائر تحت عنوان واقع الحرب على العراق في السينما الأمريكية: دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلميRedecte و واد الإله وقد انطلقت إشكالية هذه الدراسة من سؤال مفاده :كيف تم التناول الشكل الدرامي الحرب على واقع الحرب على العراق في السينما ؟وما هي الصيغ التعبيرية التي استعملت ووظفت في تصويرها للواقع؟

تدرس هذه الرسالة صورة الحرب على العراق بعد سقوط نظام صدام حسين، وكيف تعاملت الأفلام الأمريكية مع هذه الحرب وقد استفدنا في دراستنا من هذا الطرح بشكل كبير خاصة أن الحرب تقترن بشكل كبير بموضوع الثورة التحريرية .

الدراسة الثالثة :

لطالب أحمد طالب أحمد، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، 2011_2012، جامعة الجزائر3، الجزائر، تحت عنوان السينما الجزائرية ومسألة الهوية دراسة سيميولوجية لعينة من ثلاثة أفلام .

انطلقت الدراسة من إشكالية مفادها كيف تتمظهر مسألة الهوية في الأفلام: فيفا لالجيري، مسخرة، المانع ومجموعة من الأسئلة الفرعية والتي من بينها: هل يوافق البناء الدلالي الذي يميز هذه الأفلام محددات الهوية الوطنية للمجتمع الجزائري، وما هو الفيلم الأكثر تمثيلا للهوية الوطنية .

لتخلص الدراسة في الأخير إلى أن الأفلام المقدمة تعكس بالضرورة أصحابها وتوجههم الفكري، وقد خدمتنا هذه الدراسة في التعرف أكثر على السينما الجزائرية ومراحل تطورها .

الفصل الثاني

تمهيـد :

لقد عرفت الإنسانية ظهور العديد من الوسائل الاتصالية الشيء الذي زاد من تطورها وتنوعها آخذة مبدأ متطلبات الفرد كمنطلق رئيسي لتقدمها مراعية في ذلك الواقع المعيش، ومن بين أهم هذه الوسائل ما يصطلح عليه بالفن السابع أو السينما والتي تعد من بين أهم الوسائل التعبيرية البصرية القادرة على مخاطبة العقول والأنفس والتأثير فيهما من خلال استخدام أنماط جديدة من التعبير الثقافي والجمالي والفني

لقد أخذت السينما مكانا مرموقا في المجتمع المعاصر وأصبحت بمثابة المرآة العاكسة لطبيعة الحياة البشرية واختزلت العالم في شاشة يفتح الملايين من البشر أعينهم عليها، وذلك لترجمتها للوقائع والأحداث في قوالب فنية وتقنية وبلمسة جمالية مما أضفى عليها نكهة خاصة عجزت كل الفنون الأخرى على الانفراد، فهي القناة الأولى التي تناقش من خلالها القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

وأصبح الفن السابع علما وفنا مستقلا مثل بقية الفنون الأخرى، إلا أنه لا يزال يعاني من بعض المعوقات لاسيما بدول العامل الثالث، على غرار السينما الجزائرية التي أبانت وجودها في بداياتها الأولى من خلال السينما التي حاربت الاستعمار وصولا إلى السينما المعاصرة التي تتطرق لقضايا الواقع المعيش والمشاكل التي يتخبط فيها المجتمع الجزائري على اختلاف شرائحه.

وسنتطرق في هذا الفصل بتفصيل أكثر عن مفهوم السينما وتاريخ نشأتها

2-1 مفهوم السينما، نشأتها وتطورها عالميا :

2-1-1مفهوم السينما :

يصعب تحديد تعريف لغوي لكلمة السينما التي هي بالأصل كلمة لاتينية، فمجمل الكتب التي تناولت تعريف السينما لم تضبط المفهوم اللغوي لها، ونجد عند العرب أنه أطلق مفهوم الخيالة للدلالة على كلمة سينما ويعني تصور الشيء وتمثله، والتخيل هو تأليف صورة ذهنية تحاكي ظواهر طبيعية، والخيالة ما تتشبه لك في اليقظة والمنام من صورة، ودار لخيالة تعني السينما.

أما اصطلاحا فيعرفها أندريه بازان على أنها خط مقارب للواقع يتحرك دائما لنقترب منه ونعتمد عليه دائما، ويراها السينمائي آيزنشتاين أنها تجميع لكل الفنون[1]

والسينما في وجهة نظر الإعلام وسيلة اتصال جماهيرية تعبر عن مجمل الظروف الاجتماعية، السياسية والاقتصادية للمجتمع المنتج لها، وتتشكل في إطاره متفاعلة معه في علاقة تشمل التأثير والتأثر.

و يرى البعض بأنها فن من الفنون وأداة تعبير ووسيلة إعلام لها مكانتها في المجتمع، وهي تعتبر أيضا كصناعة وبضاعة اقتصادية تخضع لقواعد السوق والعرض والطلب والمنافسة[2]

---

[1]- عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية**، بيروت، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2006، ص 77.

[2]- فتيحة التركي، **الإنتاج المشترك أداة للنصوص بالصناعة السينمائية في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم**، تونس، الصناعة الإعلامية والاتصالية في الوطن العربي، 1993، ص 25.

2-1-2 نشأت السينما العالمية:

تعددت الآراء حول المؤسس الأول للسينما، حيث يرجع البعض بدايتها إلى الفنان والمهندس والعالم الإيطالي "ليوناردو دافنشي"، وإن كان ابن الهيثم هو المؤسس الأول لمبادئ علم البصريات فقد لاحظ "دافنشي" أن الإنسان إذا جلس في حجرة تامة الظلام بينما تكون الشمس ساطعة خارجها وكان في أحد جوانبها ثقب صغير جدا في حجم رأس الدبوس، فإن الجالس في الحجرة المظلمة يمكنه أن يرى على الحائط الذي في مواجهة هذا الثقب الصغير ظلالا أو خيالات لما هو خارج الحجرة، مثل الأشجار أو العربات أو الإنسان الذي يعبر الطريق، نتيجة شعاع من الضوء ينفذ من الثقب الصغير[1].

أما البداية الحقيقية لميلاد صناعة السينما فتعود إلى حوالي 1895 نتيجة الجمع بين ثلاثة مخترعات سابقة هي اللغة البصرية والفانوس السحري والتصوير الفوتوغرافي، إن تطور السينما لم يأتي من فراغ بل مر عبر اختراعات تكنولوجية كبيرة وهامة أولها في تطوير الوسائل لإظهار وعرض صور الظلال باستخدام "البروجكتور"، ثم التغلب على مشكلة وجوب اكتشاف وسيلة يمكن للإنسان بواسطتها أن يحس بوهم الحركة المستمرة، وآخر مشكلة تم القضاء عليها هي مشكلة التصوير بالتوصل إلى التقاط صور سريعة ومتتالية للأشياء المتحركة ويمكن رصد تطور تاريخ السينما عبر عدة مراحل:

[1]- محمد صاحب سلطان، **وسائل الإعلام والاتصال، دراسة في نشأة وتطور**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2012، ص 311.

2-1-2-1المرحلة الأولى (1815-1895):

إن البداية الحقيقية لميلاد الفن السابع (السينما) تعود إلى عام1895 بباريس، وذلك بعد سنة تقريبا من ظهور أول آلة للعرض السينمائي، وكان هذا العرض عبارة عن شريط سينمائي دام حوالي ثلاثة دقائق للمخترعين الأخوان "أوجست و لوي لوميير" lumière Louis & Auguste " وقد تم عرض هذا الفيلم في مسارح عادية مجهزة بشاشة في عدة عواصم أوروبية قبل أن يعرض في أمريكا، وتعتبر هذه المرحلة مرحلة تقنية ليس فيها للفن دخل يذكر، وقد صنع أول فيلم في أوروبا في أواسط 1830 وكانت طريقة العرض بسيطة جدا توضع الصورة على عجلة ثم تحرك العجلة بسرعة فتبدو الصورة وكأنها تتحرك، ولقد تمكن "توماس إديسون" من صناعة آلة عرض سينمائي في أمريكا سنة 1895 وهي عبارة عن صندوق يرى فيه متفرج واحد فقط من خلال عدسة تكبير فيلما يشبه الفيلم الحديث تماما وإن كان صامتا في تلك الأيام، وقد تطورت بعد ذلك صناعة الأفلام بسرعة حيث تم صنع أول فيلم يروي قصة في عام 1903.

2-1-2-2 المرحلة الثانية: (1895-1928):

كانت معظم الأفلام في هذه المرحلة عبارة عن أفلام وثائقية خبرية وتسجيلات لبعض المسرحيات بسبب حداثة التقنيات في تلك الفترة الأولى، وأول دراما روائية كانت مدتها حوالي خمسة دقائق وبدأت تصبح مألوفة حوالي عام1905حيث وكانت الأسماء الكبيرة في ذلك الوقت هي: "إديسون" ، "لوميير" و"ميلييه" بأفلامه المليئة بالخدع أما عن أهم الأسماء اللامعة في هذه المرحلة فقد

ضمت "شارلي شابلن" Chaplin Charles وتكلفت أفلام هذه المرحلة أموالا أكثر و بدأت مسألة نوعية وجودة الفيلم تثير جدلا.

2-1-2-3 المرحلة الثالثة (1928-1945):

تعتبر هذه المرحلة بداية ازدهار صناعة السينما، حيث لم تعد مجرد تجارب وفقط بل أصبحت فنا قائما بذاته من خلال الانتقال من الأفلام الصامتة إلى الأفلام الناطقة وفيها أيضا بدأت نوعية الفيلم تزداد أهميتها مع ظهور جوائز الأوسكار وحب الجمهور للسينما.

2-1-2-4 المرحلة الرابعة (1945-1966):

في هذه الفترة تطورت صناعة السينما وانتقلت إلى مرحلة تعتبر الأقوى في تاريخ بدايتها، فقد أصبح إنتاج الأفلام في هذه المرحلة يعتمد على الأفلام الملونة، والتي تربعت على عرش صناعة الأفلام وأخذت مكانة أفلام الأبيض والأسود، وفي هذه المرحلة بدأ الفيلم ينضج بشكل حقيقي فقد ظهرت التجهيزات الفنية المتطورة للفيلم من موسيقى وديكور وغير ذلك.

2-1-2-4 المرحلة الخامسة (1967 إلى وقتنا الحالي):

تعتبر هذه المرحلة مرحلة هيمنة السينما على اقتصاد السوق، ففي هذه الفترة أصبحت هوليود تعرف حقا كيف تصنع أفلاما وأصبح هناك فارق كبير بين الميزانيات الكبيرة والضئيلة للأفلام، فقد أصبح إنتاج العالم من الأفلام الروائية حوالي 3000 فيلم كل سنة.

2-1-3 تطور السينما عالميا :

2-1-3-1 تطور السينما في العالم الغربي:

1- في فرنسا[1]:

تعتبر فرنسا مسقط رأس السينما، ومساهمة بشكل كبير في عملية صناعة الأفلام وذلك عندما قام الأخوان أوجست ولويس لوميير lumière louis& August اختراعهما لأول جهاز يعرض الصور المتحركة على الشاشة في 13 فبراير 1895 في باريس وكان طول الفيلم 15مترا وضم العرض عشرة أفلام من بينها فيلم "ساعة الغداء"في مصنع لوميير

2- في الولايات المتحدة الأمريكية:

عرفت الولايات المتحدة الأمريكية السينما بعد عرض لوميير بثلاث أشهر حيث يعتبر يوم 23مارس 1896 هو بداية السينما في أمريكا، وقبل نشوب الحرب العالمية الأولى عام 1914 أقامت بعض الشركات المنتجة لنفسها عددا من أماكن التصوير حول منطقة هوليوود في "لوس انجلوس"، ثم حدثت بعض التطورات الدولية التي أدت إلى انفراد تلك المنطقة بالسيطرة على صناعة السينما في العالم وارتباط ذلك الفن الجديد باسم هوليوود

3- في بريطانيا:

كانت بدايات السينما البريطانية مترنحة، فكانت أغلبية الأفلام التاريخية البريطانية تنسب للسينما الأمريكية بسبب الإنتاج المشترك والتداخل بين هويات المخرجين والمنتجين، وشهدت حقبة الثمانينيات محاولات صنع أفلام كبيرة من

[1]- فؤاد أحمد الساري، **وسائل الإعلام: النشأة والتطور**، الأردن، دار أسامة للنشر والتوزيع، 2011، ص 254.

أجل النهوض بالسينما البريطانية، لكن تلك المحاولات باءت بالفشل لأن الكثير من المواهب انتقلت إلى هوليوود.

4- في ألمانيا:

على الرغم من أن الأخوين" سكلادانوفسكي" قد قاما بعرض بعض الأفلام البدائية بآلة "بيوسكوب" في برلين عام 1895 ولكن بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى واختفاء الأفلام المستوردة، حاول الألمان زيادة كم الإنتاج المحلي، فكانت الخطوة الأولى هي إنشاء شركة "أوفا" عام1917.

2-1-3-2 تطور السينما في العالم العربي:

على الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على إنتاج أول فيلم عربي روائي طويل "في مصر1927 إلا أنه لا يوجد مصدر يكشف تاريخ ومسيرة السينما في الوطن العربي.

1- في مصر:

في مصر كان أول فيلم سينمائي مصنوع في فرنسا، وقد عرض في إحدى قاعات بورصة طوسون عام 1896 وشمل عروض سينمائية عن "المصارعين والمتجدد من ثيابه وأهالي مدغشقر وغابة بولونيا والحدادين ورقصة الكانكان" .

وبدأ الأجانب في مصر يهتمون بالفن السينمائي وهذا أدى إلى إصدار مجلة متخصصة في شؤون السينما وأخبارها، وكان أول فيلم يجرى تصويره وطبعه

بآلات شركة مصر للتمثيل والسينما عرض عام 1931 تحت اسم "زينب" من إنتاج "يوسف وهبي" وإخراج محمد كريم[1].

2- في سوريا:

بدأ الإنتاج السينمائي في سوريا مع أول فيلم سوري إلى سنة 1928 فكان عنوانه " المتهم البريء، أي بعد عام واحد فقط من بداية السينما في مصر التي ولدت عام 1927 مع فيلم ليلى.

وفي المرحلة الأولى التي سبقت قيام المؤسسة العامة للسينما أنتج المغامرون الأوائل سبعة أفلام روائية فقط بأسماء شركات لا تملك غير أسمائها سرعان ما انسجمت من ميزان الإنتاج السينمائي، أما المرحلة الثانية عرفت قيام المؤسسة العامة للسينما، ولقد قدمت أول عروض سينمائية في 3 وكانت المنعطف الكبير للسينما السورية[2]مدينة حلب عام1908عن طريق جماعة أجنبية تركية، إلا أن البداية الرسمية لتعرف سوريا على السينما فكان عام 1912.

3- في لبنان:

على الرغم من أن السينما في لبنان بدأت في وقت متقارب مع السينما في كل من مصر 1927 وسوريا1928 وذلك في عام 1929، فقد أخذت منحنى خاصا أملته ظروف وتناقضات القطر اللبناني وطبيعة العلاقات الاجتماعية ولاقتصادية والسياسية فيه، وحسب ما يرى الدكتور "خليل صابات" الأفلام التي أنتجت في هذه الفترة لم يحالفها النجاح لأنها تعتبر محاولات فردية، كما رأى أنه

---

[1]- محمد ناصر مهنا، **مدخل إلى الإعلام وتكنولوجيا الاتصال في عالم متغير**، القاهرة، مركز الإسكندرية للكتاب، 2007، ص ص 171 173.

[2]- جان الكسان، **السينما في العربي**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1982، ص 87.

من الأفلام التي حققت نجاحا فنيا فيلم "دقت ساعة التحرير" عام1974 وفيلم "ليلى والذئاب" عام 1984 .

4- في فلسطين:

ترتبط بداية سينما القضية الفلسطينية بمسار السينما المضادة التي سخرت صهيونية، سواء والحركات المساندة للصهيونية على الشركات الإنتاجية والتوزيعية، فمنذ المؤتمر الصهيوني الأول في "بال-سويسرا" عام1997 حاولت الصهيونية استخدام هذا الفن الوليد لأغراضها، ولهذا كانت السينما في فلسطين المحتلة في أيدي الصهاينة.

وقد بدأت السينما الفلسطينية العربية مع "إبراهيم حسن سرحان" عندما صور الملك سعود خلال مجيئه إلى فلسطين عام1935 وفد عرض هذا الفيلم وطوله20دقيقة في سينما أمير بتل أبيب.

5- في تونس:

في تونس عرفت السينما قبل غيرها من البلاد العربية الأخرى ففي عام 1896 وبعد أن أعلن الفرنسيون الحماية على تونس عام1881، قام أحد معاوني الإخوة لوميير بتصوير اثني عشر فيلما تسجيلي عن تونس وبعد الحرب العالمية الأولى قام "لويتز مورا" بتصوير الأسياد الخمسة الملعونون وهو أول فيلم طويل يصور في إفريقيا، وعرفت تونس السينما الناطقة لأول مرة عام1929 مع فيلم "مغني الجاز" و "آلان كروملاند"، ويسير الفيلم السينمائي التونسي في درب يختلف إلى حد كبير عن الدرب الذي تسير فيه صناعة السينما في البلاد العربية

الأخرى فأغلب الأفلام التونسية لا دف إلى الربح تعرض القضايا الاجتماعية والسياسية.

6- في العراق:

في العراق كان أول عرض سينمائي عام 1909 تحت "بلوكي" وأول فيلم ناطق هو فيلم "ملك الموسيقى الغنائي" عام 1931.

7- في الكويت:

في الكويت كان الاهتمام بالسينما منذ عام1950إلا أن إنتاج أول فيلم درامي قصير كان عام1965 اسمه العاصفة.

8- في الإمارات:

في الإمارات هناك محاولة واحدة تمثلت في إنتاج فيلم سينمائي اسمه "عبير السبل"عام1986.

9- في البحرين:

في البحرين عرض أول فيلم سينمائي روائي عام1990بعنوان "الحاجز".

10-في المغرب:

قطاع السينما في المغرب كان يفتقر إلى الكثير من مقومات إثبات الوجود والتقدم، ولقد أنشأ المركز السينمائي المغربي عام1944 أي في ظل الاستعمار، وعلى الرغم من أنه استمر بعد الاستقلال فإنه لا يتمكن من النهوض بالسينما الوطنية المغربية.

2-2اللغة السينمائية وأبعادها:

تعتبر السينما أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي شديدة التأثير على الجمهور المشاهد، فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي خاص يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق لخصائص سينمائية معينة، تتميز بمجموعة من العلامات أو الإشارات، وهذا ما يجعل منها نظاما سينمائيا، والفيلم مبدئيا هو صور الأشياء التي تتحول إلى لغة بمعنى أنها لغة ذات طابع و خصائص جمالية و فنية من نوع خاص و مختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى، من هنا تأتي السينما بالضبط من حيث إحيائها و الإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد، والتي تحتوي في ذاتها إبداعا وواقعا مجزئ، وهي أيضا محتواه داخل العمل الإبداعي الفني .

يقول المؤرخ والناقد "جان ميتري" في كتابه جمال وسيكولوجيا السينما بأن السينما كوسيلة اتصال هي بمثابة لغة لقدرتها على تنظيم الأفكار وبنائها ونقلها للآراء وتحويلها[1]

2-2-1 ماهية اللغة السينمائية :

يرى كريستيان ميز: أن اللغة السينمائية هي لغة مركبة تتألف من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة نوعان منها يؤلفان شريط الصور، وهي الصور الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاثة تمثل شريط الصوت وهي الصوت البشري أو الأيقونة، كالضجيج والصوت المنطوق، صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق والصوت الموسيقي

[1]- جمال شعبان شاوش، **صورة الإرهاب في السينما الجزائرية، تحليل سيسيولوجي لفيلمي المنارة ورشيدة**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2007، ص 87.

وتطلق اللغة السينمائية على مجموع الإشارات الصوتية والمرئية، التي تسمح للمخرج أن يجعل رسالته سهلة الإدراك من قبل المتفرجين؛ باعتبار أن أي فيلم هو مجموعة معلومات يقدمها المخرج للمشاهد، ومن ثم فإنه من الضروري أن يكون هناك مرسل ومستقبل حتى يتحقق الاتصال بينهما لمخرج متفرج وليتحقق ذلك لابد من التركيز على استخدام عادات التفرج في استقبال الصور والأصوات، حتى يتمكن من بناء مدونة سينمائية وفقا لتلك المعطيات، والتي تكون فيها بعد لغة سينمائية .

و يرى الكاتب آيزنشتاين: أن اللغة السينمائية هي وقف على الأفلام حكائية تحكي قصصا، فتكون اللغة القلمية حينئذ حددت بالقصة أولا و بالحكاية، و السينما لغة عالمية ووسيلة تخاطب بين الشعوب القادرة على الوصول إلى مكان ما أما آبل كانيس الذي يصنع السينما في اللغة اللفظية البدائية القائمة على الوحدات الكتابية التمثيلية فإنه يسمي السينما بلغة الصور، و إن لم تتطور بحيث ينبغي أن تكتسب قواعد مفصلة ، كما تمتاز اللغة السينمائية بتعاقب صور تكون بطريقة متسلسلة هذا ما يولد أو يخلق لدى المشاهد إحساس بالاستمرارية"25 صورة في الثانية" لدرجة أنه لا يمكن إدراك وجود وحدات متقاطعة ومميزة و تستمد قيمتها على غرار الوحدات اللغوية، من خلال حضورها أو غيابها، وهذه الوحدات المميزة التي تسمى بلقطات السينما.

وتمتاز اللغة السينمائية بعلاقة شبيهة بين الدال و المدلول، لكن الأمر يختلف بالنسبة للغة السينمائية، فالصور المتحركة و الأصوات المسجلة كالضجيج

يعد بمثابة نسخة طبق الأصل للواقع بفضل وجود علاقة تشابهية تجعل كل دال بصري صوتي مرتبط بمدلوله أي الواقع

2-2-2بدايات اللغة السينمائية:

ولدت اللغة السينمائية عندما أدرك صانعوا الأفلام الفرق بين مجرد الوصل غير المحكم لصورتين مختلفتين بين حالتين مختلفتين، و بين فكرة أن ترتبط إحداهما بالأخرى، فاكتشفوا عند جمع رمزين مختلفين يكون معنى جديد و قد كانت أغلب المفاهيم التي تم تطويرها لا علاقة لها بالواقع "تجريدية"، و قد بذل بعض العلماء و المفكرين من خلال حصيلة التجارب التي قاموا بها و خبرتهم اليومية في هذه المهنة وقد صلحت هذه القواعد لأعمالهم آنذاك، لكن استخدامها كان محدود و لم تكن ذات مبادئ دائمة، وكان القليل من صانعي الأفلام لهم القدرة على تبرير إبداعاتهم الفكرية وتفسيرها في نظريات تحليلية مكتوبة[1]

إن اللغة مصطلح دلالي يحمل كلمات ومعاني محددة، ومتفق عليها من خلال جماعة، ولكن هذه الرموز لا تبقى ثابتة فيمكن تغييرها من جيل لآخر، أو من مكان لآخر ويمكن للباحثين والفنانين تقديم رموز جديدة وتطويرها، وبذلك يتداولها أفراد المجتمع[2]، وليست السينما بغريبة عن هذه الإجراءات فتطورها كوسيلة اتصال مرئي يرتبط مباشرة بتمسك اللغة بالواقع وهو مفهوم دائم التغيير وتركيب الفيلم عبارة عن انعكاس لاإرادي لحساسية من يستخدمه، ولتوافقه مع الحالة النفسية الجارية لهذه الوسيلة من التعبير[3]

---

[1]- دانييل أريخون، **قواعد اللغة السينمائية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 10.

[2]- عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما**، مصر، دار الكتاب الجديد للنشر والتوزيع، د س، ص 20.

[3]- دانييل اريخون، **مرجع سبق ذكره**، ص 11.

2-2-3 أشكال التعبير السينمائي :

تعتبر السينما وسيلة تعبير واتصال مهمة فقد استقطبت اهتمام العديد من الباحثين في مختلف التخصصات العلمية ويعد جان ميتري اللغة السينمائية لغة جديدة تختلف تماما عن اللغة اللفظية، لأنها لا تستمد دلالتها من صور مجردة واعتباطية ولكن من إعادة إنتاج الواقع المحسوس أي من خلال إنتاج القياس analogie البصري والصوتي[1]

وان الفيلم كوسيلة للتعبير له حدود وقوة عليك أن تدرك مصادر قوته ونقاط ضعفه، إن الصراع والحركة قريبة من روح الفيلم أما السلام والأمن والحقائق الكبرى فلها طبيعة جامدة ولا يمكن للفيلم السينمائي كوسيلة تعبير أن يعطيها حقها من العرض، بنفس الوضوح الذي تحمله الكلمة المكتوبة، فالسينما تصور فقط النتيجة الخارجية أي الأفعال و ردود الأفعال التي أثارتها الدوافع و الأفكار و قال المخرج التسجيلي روبرت فلاهيرتي ذات مرة: " لا يمكن أن تقول في السينما كل ما يمكن أن تقوله عن طريق الكتابة ولا يمكنك القول ما ترغب بدرجة عالية من الإقناع[2]

2-2-4خصائص اللغة السينمائية :

تستعمل اللغة السينمائية في خطابها عددا كبيرا من الدلائل التي تأخذها من الواقع أي تستعمل أشكال خاصة بها ولا توجد عند غيرها و تستعين بأصناف دلالية و مدونات ثقافية أخرى، و من الحياة الاجتماعية وهذه الدلائل لا تأخذ

---

[1]- محمود ايراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الانفصالية، دراسة حالة ليسميولوجيا السينما**، دكتوراه دولة بالأبحاث في علوم الاعلام الاتصال جامعة الجزائر، 2001، ص 17.

[2]- دانييل ارخييون، **مرجع سبق ذكره**، ص 16.

قيمتها الإيديولوجية والدلالية في الفيلم إلا من خلال العلاقة التي[1]تقوم فيها بينهما ومن خلال الدلائل و الأشكال السينمائية الخاصة التي تحمل معاني متعددة فكل من الأشكال و المعاني المستوردة التي تولد من الأشكال السينمائية الخاصة هي معاني فيلمية، و هذه المعاني التي تشكل محتوى اللغة السينمائية و تمتاز بخصائص رئيسية هي ملامح حسية تتعرف من خلاله على الصورة بمعناها الذي تحدده وظيفتها الدلالية و الميكانيكية[2]، و تتمثل فيما يلي :

- الأيقونة: و تشير إلى علاقة دالة قائمة على التشابه بين الدال و المدلول، فالصورة الفيلمية لها درجة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاء من غيرها .
- النسخ الميكانيكي: الصورة هي نتاج عملية آلية فيها وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع .
- التعددية: اللغة السينمائية تتكون من عدة صور فوتوغرافية متنوعة .
- الحركية: وهي ميزة أساسية و رئيسية في السينما و هذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لآخر[3]

2-2-5 عناصر اللغة السينمائية :

تتكون اللغة السينمائية من أوضاع خاصة تتمثل في سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا، كما تتكون من أوضاع غير خاصة تتمثل في: الشخصيات، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، والصوت

أ- الأوضاع الخاصة تشمل :

---

[1]- رضوان بلخيري، **مرجع سبق ذكره**، ص 40.
[2]- رضوان بلخيري، **المرجع نفسه**، ص 31.
[3]- وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما المصرية، تحليل سيميولوجي لفيلمي " عمارة يعقوبيان، مرجان أحمد مرجان"**، ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تخصص سينما وتلفزيون، الجزائر، جامعة الجزائر 3، 2011_2012، ص 32.

1-**سلم اللقطات:** تنقسم اللقطات إلى ثمانية أنواع متميزة :

- اللقطة العامة:plan général هي اللقطة التي تأطر الديكور بكامله و تعطي انطباع عاما على موضوع معين .

- لقطة الجزء الكبير :plan du grand ensemble و هي التي تتولى تقديم جزء مهم من الديكور مكان زمان، جو الشخصيات، ظروف عامة كالتركيز عل منظر واحد من مدينة ما .

- لقطة الجزء الصغير:plan du petit ensemble و تسمى أيضا لقطة الوضعية، plan de la situation، و هي تستخدم لتقديم البطل و الشخصيات في وسط درامي جديد، كتصوير مشاجرة مثلا .

- لقطة متوسطة : plan moyens و هي التي تظهر الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة و قد اعتبر إيزنشتاين هذه اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة حميمية مع الممثلين[1].

- لقطة أمريكية:plan américain هي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين و يراد بها إبراز مختلف حركات الممثل وأفعاله .

- لقطة مقربة:plan rapproché هي اللقطة التي تأطر جزء أساسي من الشخصية بغية الحصول على بعض التفاصيل و هي تنقسم إلى نوعين :

لقطة مقربة حتى الخصر، أو لقطة نصف مقربة، plan demi rapproché، وهي التي تأطر الشخصية من الرأس إلى الحزام .

[1]- جمال شعبان شاوش، **مرجع سبق ذكره**، ص 90.

-لقطة مقربة حتى الصدر :plan rapproché a poitrine و هي تبين الجزء الممتد من الرأس إلى الصدر[1]

- لقطة قريبة :gros plan و هي اللقطة التي يتم التركيز فيها على وجه الشخصية حتى يتم الكشف على بعض الملامح الغامضة أو العناصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي

- لقطة قريبة جدا : très gros plan و هي اللقطة التي تستند إلى تصوير تفاصيل معينة من الجسم مثل العين، الشفاه، اليد أو التركيز على عنصر سينمائي مهم في القصة، و تسمى هذه اللقطة في سيميولوجيا السينما "لقطة مضاف "insert ، كما تضيفه من قيمة درامية بسيكولوجيا تزيد من عمق التشويق في السينما[2]

2-زوايا التصوير :

أ/ الزوايا العادية: angle normale و هي الزوايا التي توضع فيها الكاميرا في وضعية مقابلة للديكور الذي يراد تصويره كلاهما في مستوى واحد .

ب/ الزوايا الغطسية: angle plongée هي الزوايا التي تعلو فيها الكاميرا على الديكور أو الشخصية المراد تصويره ما يؤدي إلى تقلص أبعاده و شخصياته و حصر الحركة فيه، من دلالات هذه الزوايا نذكر منها الإيحاء بفكرة التبعية أي خضوع الشخصية لموقف درامي معين وخلق إحساس بالهيمنة،

---

[1]- رضوان بلخيري، **مرجع سبق ذكره**، ص 30.

[2]- نفيسة نايلي، **صورة المرأة من خلال السينما المغاربية، دراسة تحليلية نصية لعينة من الأفلام الجزائرية، التونسية، المغربية**، دكتوراه علوم إعلام واتصال، الجزائر، جامعة الجزائر 3، 2012_2013، ص 37.

الاحتقار والسحق كما لها قيمة استكشافية، تبرز عناصر جديدة على مستوى الديكور[1]

ج/الزوايا التصاعدية: angle contre plongée هي الزوايا التي يعلو فيها الديكور على الكاميرا مما يوسع من أفقها المقلص و يثرى من دلالتها السينمائية مثل الارتباط بفكرة التعظيم الهيبية .

د/المجال و المجال المقابل: champ contre champ هي زوايا تناسب تصوير محادثة لحوار بين شخصين متقابلين يفصل بينهما خط وهمي، و هو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط الصور انطلاقا من وضعيات قصوى دون تعدي الجانب الآخر للخط[2]

3-حركات الكاميرا :

- البانوارما : panorama حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي أو الأفقي دون نقل الآلة من مكانها و هناك و نوعين من البانوارما هما :

- البانوارما الأفقية: panorama horizontal تثبت الكاميرا بموجب هذه التقنية فوق الحامل لتدور على محورها أفقيا من اليمين إلى اليسار أو العكس للأغراض التالية: الاكتشاف أو الوصف التدريجي لفضاء الفيلم و تقوية القلق لأن الكاميرا قبل أن تبين التفصيل الذي يشوق إليه المخرج تماطل في وصف تدريجي لعدة أشخاص أو أشياء أخرى ثم التركيز على صمت أو فراغ تراجيدي[3].

---

[1]- بن شريف محمد رفيق،**صورة جبهة وجيش التحرير في السينما، تحليل سيميولوجي لفيلمي "الخارجون عن القانون ومعركة الجزائر"**، ماجستير في علوم الإعلام والاتصال الجزائر، جامعة الجزائر 2010_ 2011، ص 44.

[2]- جمال شعبان شاوش، **مرجع سبق ذكره**، ص 25.

[3]- وليد قادري، **مرجع سبق ذكره**، ص 36.

- بانوراما عمودية: panorama vertical تقوم فيها الكاميرا بالدوران عموديا من الأعلى إلى الأسفل أو العكس و هذا لوصف أو إبراز صفات القلق، الشك أو التشويق و إبراز الشخصية، و تقوم أيضا بالوظائف التالية: الوظيفة الوصفية لتوضيح كل تفاصيل الديكور عموديا، والوظيفة الإيحائية بإقامة ربط أو علاقة بين جزيئين لا معنى لأحدهما دون الآخر مثل البانوراما النازلة من الوجه لليدين[1]

4-**التنقل** : travelling يعني أن تنتقل الكاميرا في كل اتجاه و تصور من كل الزوايا، فالكاميرا تنتقل وتتحرك في مسار معين وفي هذه الحركة تستطيع الكاميرا أن تكون محمولة على الكتف أو موضوعة على العربة، والتنقل يكون أماميا تقريب ديكور أو خلفيا إبعاد ديكور أو جانبيا أو مصاحبا .

أ- أنواع التنقل :

1-التنقل الخلفي: travelling arrière تتغير زوايا التصوير في هذا التنقل بحيث تتدرج من لقطة قريبة إلى عامة، و هذا يعني أن الكاميرا في هذه الحالة تتنقل تدريجيا إلى الخلف تاركة الفضاء لتبيان كل ما يمكن ان يرتبط بفكرة عن مكان كالإحساس بالعزلة، اليأس، العجز والانفصال المعنوي

2-التنقل الأمامي:travelling avant يحدث هذا النوع من التنقل عندما تقترب الكاميرا شيئا فشيئا من ديكور بهدف إبراز عنصر أو تفصيل محدد من ذلك الديكور[2].

3-التنقل الجانبي : travelling latéral يعرف أيضا بالتنقل المصاحب له و يلازم الشخصية في كل تحركاتها، وهذا يعني أن هذا التنقل هو

---

[1]- محمود ابقران، **مرجع سبق ذكره**، ص 51.
[2]- محمود إيبراقن ، **المرجع نفسه**، ص 52.

حركة مرافقة تنطوي على دور وصفه يسمح للمتفرج بمتابعة شخصيات أو أشياء متنقلة خلال مدة معينة من التصوير[1] .

4-التنقل العمودي:travelling vertical هي الحركة التي تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة على ارفعه ومنقولة بشكل يسمح للمصور إمكانية تتبع حركة الممثل و هو يسرع صعود أو نزول الأدراج

5-التنقل البصري: travelling optique zoom هو عدسة خاصة ذات بؤر متغيرة تسمح بتغيير الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا، لذلك يمكن القول أن هذا النوع هو مجرد بانوراما لأن الكاميرا تبقى بمقتضاه ثابتة

6-التنقل البانورامي: travelling panoramique وهو الشكل الذي يجمع بين التقنيين لاعتبارات جمالية: البانوراما والتنقل، ويستخدم هذا الشكل عادة لتقديم فكرة تراجيدية أو تصوير موقف درامي غامض[2]

ب- الأوضاع غير الخاصة: هناك أوضاع أخرى في الصورة الفيلمية غير خاصة بها لوحدها فقط و تتمثل في :

1-**الشخصيات:** تعمل الشخصيات على خلق صراع الذي ينمي العمل و يزيد من حركاته و تفاعله ومن ثم يخلق التشويق، فالشخصيات هي العود الرئيسي الذي يحرك العمل الفني وميول الشخصيات واتجاهاتها هي التي تكون محض تصادم مع ميول و اتجاهات أخرى، هذا التصادم يولد الصراع كما هو معروف

---

[1]- رضوان بلخيري، **سيميولوجية الصورة بين النظرية والتطبيق**، دار قرطبة للنشر والتوزيع، د س، ص ص 65 66.
[2]- رضوان بلخيري، **المرجع نفسه**، ص 66.

ويصنع الحبكة و التأزم وصولا إلى الذروة التي دائما ما تكون محل اهتمام المشاهد[1].

2-الديكور: يعد الديكور عنصرا هاما في عملية الإبداع السينمائي، فهو يساعد في استحداث البعد الدرامي المناسب ويمكن اعتبار الديكور في معناه الواسع شخصية متخفية لكن دائمة الحضور هدفه في كل فيلم البحث عن البعد الدرامي الأفضل من أجل وضع المشاهد في إطاره الجغرافي والاجتماعي المناسب .

3-الإضاءة: هي عنصر فني درامي يقدم موضوع ما أو شخصية ما من خلال حصرها وعزلها في دائرة الضوء والأجسام الصغيرة، مثلا يمكن أن تجلب الانتباه إذا توافرت لها الإضاءة من الأعلى والألوان الأنصع من ألوان الأجسام المحيطة بها كما يمكن للإضاءة أن تبرز شخصية أو موضوع معين من خلال تحريك الموضوع من المناطق المظلمة إلى المناطق المضيئة ولها القدرة على جعل تمثيل النص والطبيعة والجو المعنوي المحسوس، وتفيد الإضاءة في خلق الإحساس بالعمق المكاني وفي خلق جو انفعالي[2]

4-الموسيقى: تستخدم الموسيقى في الأفلام لملء فترات الصمت المصاحبة للصورة أو التعبير عن حالة نفسية أو تأزم في موقف درامي، كما تستعمل كقيمة إيقاعية لأغراض حسية لإحداث توازن حسي للمتفرج ولها دور تأثيري بسيكولوجي .

---

[1]- نفيسة نايلي، **مرجع سبق ذكره**، ص 43.
[2]- نفيسة نايلي، **المرجع نفسه**، ص 47.

5-الصوت: يمتلك الصوت قدرات كبيرة في التعبير عن الجو للفيلم من خلال مختلف المؤثرات الصوتية، كما يساهم الصوت والضجيج في رفع مصداقية الحدث المصور ويضفي عليه أبعاد درامية هامة، وبالتالي فإن الأصوات السينمائية ليست مجرد أصوات عادية بل تعتبر دلائل خاصة في الخيال الفيلمي[1]

2-2-6 أسس اللغة السينمائية:

للغة السينمائية أسس تعتمد عليها لإيصال المعنى المقصود بنجاح إلى المتلقي تتمثل في الإيجاز والرمز .

O الإيجاز: يمثل شكلا شائعا وعاما في اللغة السينمائية بالإضافة له وظيفة تأثيرية، وللإيجاز وظيفتين أساسيتين هما :

- الاختيار السليم لأهم التفاصيل لإضفاء قوة تأثيرية على المعني، و الفعالة من التدفق الزمني
- تعتمد حذف أو إخفاء بعض التفاصيل المهمة لإضفاء قوة تأثيرية على المعنى .

أنواع الإيجاز :

أ-الإيجاز الفني: يجري من خلاله اختيار أهم التفاصيل والأزمة القوية ويرتبط بطبيعة فن الفيلم من حيث المرونة في تشكيل عنصري الزمان والمكان الخاصين بالفيلم، ويختزل المسافة الزمنية بين نقطتي الانتقال اختزالا كبيرا على النحو التالي :

[1]- جمال شعبان شاوش، **مرجع سبق ذكره**، ص 53.

-إن تصور واقعة الانتقال في عدد من اللقطات تتناول مغادرة الشخص مسكنه، ثم وهو في الشارع، ثم وهو يدخل من باب مكتبه .

-أن تختزل أكثر من ذلك فنرى الشخص يغادر باب مسكنه ثم نراه و هو يدخل مكتبه.

-يقتصر فقط على رؤية خروج الشخص من كادر الصورة وهو في مسكنه، ثم رؤيته وهو يدخل في كادر جديد داخل مكتبه .

ب-الإيجاز الدرامي: تكون فيه تأثيرات درامية تتمثل في إيجاد التأكيد والتشويق، والمفاجأة فيعطي للمعاني الدرامية قوة تأثيرية ويقدمها للمشاهد بصورة غير مباشرة، ويعتمد الإيجاز الدرامي على إخفاء أو حذف التفاصيل أو جزء منها تكون مهمة في حد ذاتها عكس الإيجاز الفني[1]

ج_ الإيجاز لأسباب اجتماعية وإنسانية أو رقابية: يتم توظيفه لتجنب التصوير المباشر لمواقف القسوة والعنف والحوادث الأليمة لأنها تؤذي الشعور الإنساني، ومن ناحية أخرى فقد يكون هناك توقع باعتراض الرقابة عليه وعدم السماح بظهورها على الشاشة، ويصور هذا النوع بطرق متعددة ونفسها التي يعتمدها الإيجاز الدرامي

1. إخفاء الحدث أو جزء منه وراء عنصر الديكور بمعنى أن يلم المشاهد ببداية الحدث ثم يخفي الجزء المهم منه وراء أحد عناصر الديكور

[1]- عدي عطا حمادي الياسين، **أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي**، سوريا، دار الوراق للنشر والتوزيع،2011، ص 65.

2. أن يدور الحدث وراء عدد من قطع الديكور بحيث تظهر لمحات منه فقط فتصبح هذه اللمحات في مجموعاتها هي الأجزاء المكونة للحدث على الرغم من إخفائه أجزاء مهمة منه .
3. أن يظهر الحدث عن طريق الظلال المنعكسة على الحائط بالديكور، توقف حركة الكاميرا للإيحاء بالحدث، وذلك عندما تتحرك الكاميرا أمام العنصر الرئيسي في الحدث مبتعدة عنه لتدعو المشاهد إلى استنتاج ما يدور خارج الكادر[1].

- **الرمز:** أحد أهم دعائم اللغة السينمائية التي تعتمد في تعبيرها على الصورة بالدرجة الأولى للإيحاء بالمعنى، فالرمز السينمائي بمعناه الدقيق يهدف إلى التأثير في المشاهد عن طريق الإيحاء له بمعنى أعمق من المعنى المباشر البسيط للصورة بزيادة التأثير بتطلب دائما قدرا من المشاركة الذهنية إلى جانب المشاهد ويتوقف وصول المعنى الرمزي إلى المشاهد على تفاعل عدد من العناصر ترتبط بتكوين المشاهد مثلا .

-درجة الحساسية أو الذكاء أو التصوير لديه .

-البيئة الاجتماعية أو القومية .

-المستوى الثقافي والإيديولوجيات والثقافات والمعتقدات .

-خبرات الحياة وتجاربها[2]

---

[1]- عدي عطا حمادي، **مرجع سبق ذكره،** ص 67.
[2]- محمود إيبراقن، **مرجع سبق ذكره،** ص 21.

- **الشكل العام للاستخدامات الرمزية:**

-الاستعارة الرمزية: تقوم الاستعارة الرمزية الناتجة عن تتابع لنقطتين على تشابه أو تنافس شكل أو مضمون لقطة ما "اللقطة الأولى بشكل أو مضمون اللقطة التالية" بحيث ينتج المعنى الرمزي من تماثل بين معنى اللقطتين، أو تناقض بينهما مثال: تتابع لقطتين الأولى لشخص يأكل بشراهة، والثانية لكلب يقضم قطعة عظم "تماثل"، وأخرى أن تقطع من لقطة لمجموعة من الشباب تتدرب على أعمال المقاومة الشعبية استعدادا للحرب، إلى لقطة لمجموعة من الشباب العابث و هم يرقصون "تناقض"

-أنواعها:

أ-الاستعارة التشكيلية: يقصد بها تلك التي تقوم على تشابه أو تناقض بين لقطتين من حيث الشكل الخاص بكل منها .

ب_ الاستعارة الدرامية: تؤدي دور أكبر لأنها تؤدي تفسيريا في الدراما وهو يتجاوز التشبيه أو التناقض الشكلي بين عنصرين .

ج_ الاستعارة الإيديولوجية: تمثل نوع أعمق للاستعارة الدرامية إذ تحمل وجهة نظر فلسفية أو فكرية توحي بمعاني رمزية تتعلق بالحياة ومعتقدات أو وجهة نظر الشخصية للكاتب[1]

1-المدونات "الشفرات" في اللغة السينمائية: تقوم الرسالة السينمائية على عناصر ومستويات عديدة من التدوين، منها الإدراك ذاته وتتنوع حسب الثقافات إلى جانب المطابقة و المماثلة على الأشياء البصرية والسمعية، بمعنى القدرة على

[1]- عدي عطا حمادي، **مرجع سبق ذكره**، ص 61.

الاستعمال الجيد والصحيح للوسيلة والرسالة التعيينية التي يقدمها الفيلم وهناك أيضا الهياكل السردية الكبرى في الفيلم ومجموع الرموز و التضمينات المختلفة المرتبطة بالأشياء أو بعلاقات الأشياء الخارجة عن الفيلم، وفي هذا الإطار يميز odin roger بين ثلاث مستويات للتدوين هي :

أولا–المدونات تحت الفيلمية: les codes sous filmique هي مدونات إدراكية و ظاهرة نتداولها في الحياة العادية و تتحكم في معرفة الأشياء والأشكال في الفيلم، فالأشكال تمثل المستوى الجمالي أما الأشياء فهي المستوى الأيقونة، و تستعمل لمعرفة المعاني في الأفلام .

ثانيا–المدونات فوق الفيلمية : les codes supra filmique هي مدونات تركب وتهيكل الفيلم في مجمله، و تتدخل لإعطاء الفيلم صيغة الخطاب والشعر و الوصف .

ثالثا–المدونات داخل الفيلمية: les codes inter filmique و تتعلق أساسا بالمدونات الأنثروبولوجية والثقافية التي توجه المعاني والتضمينات الرمزية، و التي تمر عبر الديكور، الملابس الحركات[1]

وهناك أيضا مستوى آخر من التصنيف للمدونات والخاصة بالمدونات الفيلمية في حد ذاتها وهي :

*مدونات أيقونية بصرية: وهي التي تنشأ المعنى التعييني أي الحرفي والشكلي للصورة[2]

---

[1]- جمال شعبان شاوش، **مرجع سبق ذكره**، ص 62.
[2]- محمود إيبراقن ، **مرجع سبق ذكره**، ص 70.

*المدونات التي تحرك الأيقونة البصرية و الترسيخ الميكانيكي: وهي مدونات العلاقة بين اللقطات ومدونات زوايا الالتقاط و مدونات عمق المجال...إلخ .

*المدونات الخاصة بالصور الفوتوغرافية المختلفة: مثل مدونات المونتاج و الصور المتسلسلة، ومدونات تركيب الصور في المتتاليات .

*المدونات الخاصة بالصور الفوتوغرافية المتحركة: مثل مدونات حركات الكاميرا و البانوراما الترافلينغ وغيرها .

*المدونات المختلطة: هي مدونات موجودة بين المدونات الفيلمية السينمائية وغير السينمائية .

*المدونات الفرعية: وهي مرتبطة و مسؤولة عن هيكل الفيلم، وفي تنظيم المتتاليات، والمونتاج الذي يمثل الجانب الفني والجمالي في الفيلم، ومرتبطة أيضا بذوق وإبداع المنتج[1]

2-3 نظرة في تطور السينما الجزائرية :

2-3-1التطور التاريخي للسينما الجزائرية :

رغم بدايتها المتأخرة نوعا ما مقارنة بكل من مصر، سوريا والعراق إلا أن السينما الجزائرية استطاعت أن تأخذ لنفسها مكانة يحتذى بها في المجال السينمائي العربي والعالمي، حيث تتميز السينما الجزائرية عن غيرها من حيث المسار والهدف وهذا ما جعلها تسير بخطوات مدروسة وبهذا استطاعت أن تكون

[1]- محمود إيبراقن ، **المرجع نفسه**، ص 71.

ضمن السينما العالمية وان تقدم أفلاما مميزة على الرغم من أنها بدأت بصعوبة حيث كانت ولادتها في قلب الإعصار والمعركة التحريرية .

2-3-1-1دخول السينما إلى الجزائر :

تاريخيا دخلت السينما باعتبارها فرجة وفنا في نفس الفترة التي ظهر فيها هذا الاختراع الجديد على يد الفرنسي لويس لوميار Louis lumiere1864_1948 حيث بادر مع أخوه Lumière August في تصوير جملة من الأفلام القصيرة في الجزائر كوسيلة من وسائل الإيديولوجية الدرامية إلى تكريس الوجود الفرنسي[1]، فمباشرة بعد العرض المدهش الذي قدمه الأخوان بمناسبة المعرض الدولي بباريس سنة 1896 كلف هذا الأخير احد معاونيه وهو فيليكس مزغيش Félix Mezghiche بالذهاب إلى الجزائر والتقاط بعض الصور للمدن الجزائرية، وفي سنة 1897 اخرج فيلم المسلم المضحك المخرج Musulman Rigolo وبعد عشر سنوات فيلم "بارا يويو" تلاه فيلم "علي يأكل الزيت" 1907، ويمكن اعتبار سنة 1905 البداية الفعلية للنشاط السينماتوغرافي حيث كانت جل الأفلام المنتجة من إنتاج شركتا "ياتيوغومون" ومنذ ذلك الوقت ظلت السينما الاستعمارية والى غاية الاستقلال 1962 تاريخ آخر فيلم استعماري "زيتون العدالة" الذي مارست فيه كل أشكال الزيف والمغالطة للمحافظة على صورتها[2]

---

[1]- مراد وزناجي، **الثورة التحريرية في السينما الجزائرية من 1957 إلى 2012، دراسة تحليلية و توثيقية للأفلام السينمائية الجزائرية**، الجزائر، دار الأمة للنشر والتوزيع برج الكيفان، 2014، ص 32.

[2]- مراد وزناجي، **المرجع نفسه**، ص 33.

2-3-1-2السينما قبل ثورة التحرير:

إن الناظر إلى تاريخ الوجود الاستعماري فالجزائر سيلاحظ أن هذا الأخير كان واعيا في استعمال الفن السابع لتكريس وجوده الاستعماري دعائيا باستخدام ثلاث أصناف من الرجال وهم العسكري، المهاجر والمنظر، فلقد تعاون المنظرون والأكاديميون مع العسكريين القائمين على السينما من اجل تطبيق أفكارهم وتوحيدها فيما يخص استخدامات الفيلم فهذا الأكاديمي Paul يخاطب هؤلاء بتحية" إني ارفع كاسي من أجل المخترعين وإلى ازدهار الصناعات السينمائية إني أشرب محيي الجنود المسئولين والعمال"، ومن هنا يتضح أن الأفلام العسكرية هي وسيلة مقصودة لتكريس الوجود الاستعماري باتفاق بين هؤلاء[1]

وعليه فيمكن القول أن كل ما أنتج خلال هذه الفترة عملت فرنسا فيه على المحافظة على وجودها في الجزائر وادعائها بأن كل ما يخص الجزائري يهمها كالرعاية الصحية، التربية، الزارعة وغيرها من المواضيع التي تعالج أحداث الحياة اليومية للمواطن الجزائري على غرار "أغنى ساعات إفريقيا الرومانية، رعاة الجزائر" دون التعرض لحركاتها الاستعمارية.

ويمكن تقييم هذه الأفلام حسب النوع على النحو التالي: أفلام تتعلق بالآداب العامة والعادات الجزائرية – أفلام ثقافية – أفلام حول التربية الصحية – أفلام عن الزارعة – أفلام عن الرعاية الصحية.

---

[1]- أحمد طالب أحمد، **السينما الجزائرية مسألة الهوية، دراسة سيميولوجية لعينة من ثلاث أفلام**، ماجستير في علوم الإعلام واتصال الأزمات، الجزائر، جامعة الجزائر 3، 2012، ص 67.

فالسينما الجزائرية ولدت ومعها عوامل حيوية كفن إنساني ملتزم بقضايا الناس والوطن، وبالرغم من أن الأعمال في هذه الفترة تميزت بتفادي الخوض في الصراع الذي كان قائما آنذاك بين الثوار الجزائريين والجيش الفرنسي بالقفز على كامل ما هو عسكري والاكتفاء بإبراز الجوانب التي كان يقوم بها الجيش الفرنسي تجاه الجزائريين كالرعاية الصحية، التعليم...و غيره، ولم تتضمن بأي حال من الأحوال ذكر المجاهدين والفدائيين الجزائريين إلا بغرض تحقيرهم والتقليل من شأنهم[1]

2-3-1-3 السينما الجزائرية أثناء حرب التحرير :

شكلت الثورة الجزائرية مادة دسمة لما احتوته من احتداما ضاريا بين المستعمر الغاشم والشعب الثائر وهذا ما جعل الكثير من الجزائريين والفرنسيين يهتمون بترجمة تلك الفترة إلى مجموعة من الأعمال السينمائية كل حسب اتجاهاته و إيديولوجيته خاصة الجانب الفرنسي .

الأمر الذي جعل الطرف الجزائري الممثل في قادة الثورة يولون أهمية للوسائل الإعلامية عامة وللسينما خاصة وهذا ما أكدته مواثيق الثورة كمؤتمر الصومام، ليتحقق ذلك فعليا في 1957 أين تم فتح مدرسة للتكوين السينمائي باقتراح رونيه فوتيه الفرنسي المناهض للاستعمار والمساند للثورة التحريرية ولقادة الثورة، بالمساهمة في إخراج القضية الجزائرية إلى العالم عبر المنابر الدولية

[1]- أمال فشار، **صورة الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفيلم مصطفى بن بولعيد**، ماستر علوم الإعلام والاتصال، سمعي بصري، الجزائر، جامعة زيان عاشور الجلفة، 2013، ص 71.

وليصل صوتها إلى الأمم المتحدة، لتنتهي إلى تجسيد هذه الفكرة بإخراج عدة أشرطة حية من قلب الجبال وتحت القصف وبين جموع اللاجئين[1]

وقد اهتمت المدرسة بإنتاج عدة عروض وتكوين عدة سينمائيين على غرار محمد لخضر حمينة، أحمد راشدي، عثمان مرابط، جمال شندرلي، هؤلاء اللذين كانوا النواة الأولى للسينما الجزائرية بإنتاجهم لعدة أعمال منها الجزائر تحترق، بنادق الحرية، صوت الشعب، وغيرها من الأعمال التي ساهمت في توصيل السياسية الاستعمارية الغاشمة للعالم وللتعريف بالقضية المقدسة للبلد[2]

لقد ولدت السينما الجزائرية في ظروف صعبة لكنها استطاعت أن تسير بخطى ثابتة نحو الأمام والتزمت بقضايا الشعب والوطن ورغم حرص قيادة جبهة التحرير على حفظ أشرطتها إلا أنها كانت ملتزمة بحفظ هذه الأشرطة خارج البلاد في العديد من الدول الاشتراكية وبعض الدول الأوروبية التي كانت مساندة للقضية الوطنية مثل يوغسلافيا وايطاليا[3].

ومن تلك الإنتاجات خلال حرب التحرير ، وفي ظروف صعبة وبإمكانيات ضئيلة نجد بعض الأفلام الوثائقية الجديدة بالتقدير: صور رونيه فوتيه في الأدغال فيلم "الجزائر الملتهبة" سنة 1959 وهو فيلم ملون، فيلم "عمري ثمان سنوات " من إنتاج لجنة موريس أودان، و"ساقية سيدي يوسف" الذي أنتج عام 1958 وهو فيلم قصير أخرجه بيار كليمون، فيلم "اللاجئون" أنتج عام 1958 وهو فيلم قصير من إنتاج و اخراج بيار كليمون، ومن الأفلام الطويلة نجد فيلم

---

[1]- محمد نصر مهنا، **في تنظير الإعلام، الفضائيات العربية -العولمة الإعلامية المعلوماتية** –، مصر، مؤسسة الشباب الجامعية، الإسكندرية، 1994، ص111.

[2]- محمد نصر مهنا، **المرجع نفسه**، ص 258.

[3]- نفيسة نايلي، **مرجع سبق ذكره**، ص ص 152 153.

"جزائرنا "وقد اعتمد على صور فيلم حرية الجزائر الذي أخرجه ساشا فيبر في عام 1947، وصور فيلم "امة الجزائر" الذي أخرجه رونيه فوتيه في 1955 صوره التقطها جمال شلابي في الجبال، من إخراج الدكتور شولي و جمال شندرلي و محمد لخضر حمينة و إنتاج مصلحة السينما للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية والنسخ السلبية للفلم موجودة في يوغسلافيا، كما نجد أيضا فيلم "صوت الشعب" الذي كان في 1961 من إخراج محمد لخضر حمينة وجمال شندرلي وكذلك إنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة، فيلم "بنادق الحرية" الذي أنتج عام 1961 من إخراج جمال شندرلي ومحمد لخضر حمينة سيناريو سارج ميشيل وإنتاج نفس المصلحة .

إن المراحل التي مرت بها السينما في فترة حرب التحرير هي: تكوين لجنة السينما في 1959، ومصلحة السينما في 1960، والإذاعة والتلفزيون وتكوين مركز السمعيات والبصريات في 1962 لتعرف السينما الجزائرية تطورات أخرى بعد فترة الاستقلال[1].

2-3-1-4 الآباء المؤسسين للسينما الجزائرية :

إذا كان إنشاء النواة الأولى للسينما الجزائرية في سنة 1957 جاء كرد فعل على النشاط الدعائي الذي كانت تمارسه الإدارة الفرنسية من أجل زعزعة إيمان وثقة الشعب الجزائري في الثورة، إلا أن ذلك لم يتم بفضل أسماء سينمائية أجنبية في بدايتها يتقدمها الفرنسي رونيه فوتيه الذي كان أول من اقتحم مجال فضح المستعمر الفرنسي بالصور وهذا بعد هجره للحزب الشيوعي الفرنسي PCA

[1]- نفيسة نايلي، **المرجع نفسه**، ص 153.

و التحاقه بجبهة التحرير سنة 1956 بمبادرة من عبان رمضان وزملائه، وبذلك قام فوتيه بتأسيس أرشيف خاص بالثورة الجزائرية خاصة الكفاح في الداخل[1]

ويعتبر رونيه فوتيه أول من استعمل الكاميرا لتصوير معارك جيش التحرير الوطني في الجبال بالولاية الأولى "الأوراس" ليلتحق به بعد ذلك سينمائيون آخرون أمثال بيار كليمون وبان لوماسون، وسيسيل ديكوجيس والدكتور بيار شولي، ولا ننسى في هذا العدد الدور الذي لعبته دول صديقة مثل يوغوسلافيا، وعلى أرسها المارشال نيتو الذي أوفد كلا من ستيفان آبوديسو باركنوا للتصوير في مواقع القتال في حين يعتبر جمال شندرلي عميد السينما الجزائرية لكونه أول جزائري يحمل الكاميرا في جبال الجهة الشرقية، وبهؤلاء تم إنشاء مدرسة التكوين السينمائي بالولاية الأولى لتعليم الجنود الجزائريين تقنيات التصوير[2]

و من بين ما أنتجته هذه المدرسة عن نضال الشعب الجزائري "الجزائر الملتهبة " و"ممرضات جبهة التحرير الوطني" وغيرها من الأفلام.

وبهذا تكون هذه المدرسة قد أعطت كغيرها من الهيئات آنذاك شهداء الواجب نذكر منهم: محمد فاضل، محمد زيتوني، عثمان مرابط، مراد بن اريس وغيرهم ممن أفدوا بأرواحهم في سبيل تدوين التاريخ .

2-3-2 مراحل تطور السينما الجزائرية:

2-3-2-1السينما الجزائرية ما بعد الاستقلال :

- **بين الفترة 1970_1980**

---

[1]- مراد وزناجي، **مرجع سبق ذكره**، ص 43.
[2]- مراد وزناجي، **المرجع نفسه**، ص 43.

إن الاستقلال السياسي للجزائر تبعه استقلال كل الهيئات التابعة على غرار القطاع السينمائي الذي بدأ الإنتاج مباشرة بعد خروج المستعمر من البلد، وذلك بأفلام مثلث القبة الاستعمارية كفيلم "فجر المعذبين" وغيرها من الأعمال التي اشرف عليها مخرجون تكونوا في عهد الثورة كأحمد ارشدي، عمار العسكري وغيرهم ممن لمعت أسماؤهم في تلك الفترة .

ولقد استفادت السينما الجزائرية في ذلك الوقت من الخبرات الأجنبية التي كان لها الفضل الأكبر لما وصلت إليه اليوم من تأليف ونجاح سمح لها بتحقيق أهدافها التي تصبو إليها والتي من بينها جعل السينما تحفظ كل ماله علاقة تخلد هذه المرحلة .

و لقد عرف الإنتاج السينمائي في هذه الفترة نوعا من التباين يمكن أن نصنفه بحركات المد والجزر، بنفس القدر الذي عرف فيه أنواع كثيرة من التوجهات منها الاجتماعي، الأيديولوجي... غير أن الغالب كان عبارة عن أفلام ثورية خاصة بعد سنة 1962 مباشرة، حيث سيطرة هذا النوع كانت حاضرة بقوة .

لتدخل السينما الجزائرية بعد ذلك مرحلة جديدة في الطرح بمواكبتها لكل التطورات الحاصلة في المجتمع سواء تعلق الأمر بالجانب السياسي، أو الاقتصادي أو الثقافي أو غيره من المجالات التي كانت تعالجها بإنتاج أعمال سينمائية لازلت تحافظ على مكانتها ليومنا هذا .

ولقد عرفت السينما الجزائرية خلال هذه الفترة 1970_1980 انفتاحا ثقافيا حقيقيا لتكون بذلك قائدة السينما الإفريقية والعربية على حد سواء متبنيه في

ذلك سياسة الدولة ومرافعة على قراراتها خاصة في الجانب الاجتماعي ومواكبة لكل التغيرات الحاصلة داخل البلد .

ولعل اقل ما يقال عن هذه الفترة والتي نعتت بالعصر الذهبي على حد تعبير المخرج الجزائري مرزاق علواش الذي أكد أن فترة السبعينيات والثمانينات هو عصر الطاقات المبدعة، فكل ما يحتاجه المبدع متوفر وهذا بفضل السياسة الرشيدة التي أنتجتها السلطات العليا في البلاد على رأسها الرئيس الراحل هواري بومدين الذي أمر وزرائه بدعم القطاع وتشجيع المنتجين والمخرجين على إنتاج أفلام ثورية تخلد البطولات الثورية وهذا بعد ملاحظته طغيان الإنتاج المشترك خاصة الفرنسي الجزائري على مجموع الإنتاج في تلك الفترة حيث وصل العدد إلى 13 فلما طويلا من إنتاج فرنسي جزائري، بينما الإنتاج الجزائري حوالي 8 أفلام فقط .

لتواصل السلطات الجزائرية دعمها لهذا القطاع وهذا بإنشاء مدرسة السمعيات والبصريات سنة 1972، وإنشاء مديرية السينما التي تصب في مجملها في صالح القطاع السينمائي الجزائري .

ولقد كان للدعم أثر واضح على مجموع الإنتاج السينمائي خلال هذه الفترة، حيث صاحب الموضوعات المطروحة الحياة اليومية للمواطن و عملت السينما على مسايرة كل التغيرات الاجتماعية، اقتصادية وثقافية الحاصلة في المجتمع آنذاك كالثورة الزراعية.

حتى أصبحت تسمى سينما الأرض أو سينما الثورة الزراعية 72_82، إذ كان من البديهي أن تساير السينما الأحداث وتؤثر فيها ولا تبقى حبيسة أفلام

الحرب التحريرية والتي كان موضوعها الوحيد لمدة طويلة، فبإصدار ميثاق الثورة الزراعية اتخذت السينما الجزائرية طريقا جديدا اعتبر الثورة نقطة تحول في موضوع الفيلم الجزائري، نشأ من خلالها ثورة اجتماعية في العالم الريفي بصفة خاصة لأنه كان يعيش حالة بؤس و فقر، وسمح ذلك للعديد من المخرجين الجزائريين بالتعبير عن آرائهم وإبراز قدراتهم الفنية، ومعه تولدت رؤية جديدة للسينما، حيث كان ميثاق الثورة الزراعية عام 1972 بالنسبة للمخرجين تاريخ أساسي وأدركت السلطة الدور الفعال الذي تلعبه السينما في تحسين شعب تتشكل أغلبيته من الأميين، وأمرت بتصوير أفلام بمناسبة الذكرى العاشرة لاندلاع ثورة التحرير ومن بين هذه المواضيع نذكر ما يلي :

أ-مواضيع اجتماعية ونضالية :

أثرت التغيرات المذكورة سابقا على مشهد الحقل السينمائي في الجزائر بميلاد تيار جديد وكان فيلم "الفحام" لمحمد بوعماري أول الأفلام التي اتخذت اتجاها مغايرا لاتجاه الأفلام الحربية والتي تميزت بالتغني بأمجاد وبطولات الماضي، أو إبراز المعاناة التي سببها الاستعمار عكس أفلام المرحلة التي تأخذ اتجاها مخالفا للأول وهذا ما جسده الفيلم الذي يعالج الواقع المعيش من خلال قصة الفحام الذي يصبح ضحية التطور الاجتماعي الذي نتج عن التغيرات الجديدة، ثم تبع هذا الفيلم مجموعة من الأفلام كان موضوعها حول قضية ملكية الأرض وشرعيتها والثورة الزراعية، وما جاءت به من جديد بالنسبة للفلاحين والإقطاعيين، وقد سمي هذا التيار الجديد بسينما الزارعة كما سماها البعض بأفلام الأرض، في حين راح بعض النقاد السينمائيين إلى تلقيبه بالسينما الجديدة نظرا

لتناولها المشاكل الاجتماعية اليومية ومواكبتها للتحولات الاجتماعية إلى شهدها المجتمع الجزائري[1]

وبما أن المخرجين الجزائريين في تلك الآونة كانوا مدعمين من طرف الدولة قاموا في اقل من سنة بتصوير أكثر من 12 فيلما طويلا، تناول قضية الأرض والفلاحين والإقطاعيين ومبادئ تحقيق الاشتراكية، ويمكن القول أن هدف هذه الأفلام كان نوعية الشعب وتوضيح قضايا غامضة .

والى جانب "الفحام" هناك "قرب الصفصاف" لموسى حداد و"نوة" لعبد العزيز طولبي و"يوميات عامل شاب" لمحمد أفتسان و "المعتصمون" للمين مرباح و"الطارقة " للهاشمي الشريف وكل هذه الأفلام بدون استثناء تحدثت عن الأرض ونددت بالإقطاع وذهنية البرجوازية الجديدة البيروقراطية[2]

وفي بداية السبعينيات تناولت الأفلام الجزائرية مشكل الأرض والثورة الزراعية واستغلال الإقطاعيين دون أن تتخلى نهائيا عن مخلفات الحرب وأثارها على سلوك الأشخاص وهذا ما يظهر جليا في فيلم "نوة" الذي يقول مخرجه عبد العزيز طولبي أن الفيلم عبارة عن تحليل اجتماعي وتاريخي للمجتمع الجزائري في فترات ثلاثة قبل الاستعمار وأثناء الاستعمار وبعده حيث نعود تاريخيا قرنين من الزمن.

ومع نهاية هذه العشرية نضجت رؤية السينمائيين الجزائريين لتتضمن أفكارا أكثر جرأة مثل قضية المرأة والبيروقراطية إلى جانب الأرض، التي كانت الإلهام الرئيسي للمخرجين في هذه العشرية وبرز ذلك في فيلم "ريح الجنوب" لسليم

---

[1]- أحمد طالب أحمد، **مرجع سبق ذكره**، ص 63.
[2]- احمد طالب أحمد، **المرجع نفسه**، ص ص 66 67.

رياض الذي تناول قضية تحرير المرأة، من خلال قصة فتاة ريفية تعلمت بالثانوية و أراد والدها الإقطاعي ان يزوجها من رئيس البلدية طمعا في الحفاظ على أرضه بكل جرأة....الخ .

وهكذا فان سينما العشرية الثانية من الاستقلال تميزت بتغيرها الاجتماعي اللصيق بواقع المجتمع الجزائري عقب الاستقلال، والمشاكل والهموم والطموحات الجديدة للفرد الجزائري في هذه المرحلة وعند تناولها لموضوع الحرب ابتعدت نوعا ما عن المبالغات والأوهام والبطولات الأسطورية كما كان الحال في أفلام العشرية الأولى من الاستقلال وعن هذا التيار يقول واحد من أصحاب عبد العزيز طولبي السينما عالجت كل القضايا المطروحة مثل الثورة الزراعية وثورة التعريب الاسترالي الذاتي.

واعتبر المخرج لمين مرباح أن السينما الجزائرية نشأت من الواقع وعليها أن تلتقط واقع الشعب، في خضم التغيرات التي طرأت على المجتمع الجزائري لم تقتصر أعمال السينمائيين الجزائريين على الأرض والثورة الزراعية والاشتراكية فقط وإنما تناولوا مواضيع متنوعة مثل قضية فلسطين بفيلم "سنعود" للمخرج سليم رياض، و"عطلة المفتش الطاهر" لموسى حداد، كما واصل المخرجون الجزائريون تمجيدهم للثورة التحريرية حيث بلغ عدد الأفلام الحربية بين سنتي 1972_1982 إلى سبعة أفلام حربية طويلة من مجموع 28 فلما، وإذا كانت الأفلام العربية للعشرية الأولى من الاستقلال قامت بتمجيد الثورة والشعب فان أفلام العشرية الثانية كانت أكثر نضجا حسب بعض النقاد كونها اهتمت بكيفية اندلاع الثورة .

لتعرف السينما الجزائرية في منتصف السبعينيات موجة جديدة من الأفلام تناولت مواضيع مختلفة على غرار الضباب، المرأة،ا لهجرة،...الخ .

وبهذا تكون قد خرجت من دائرة الأفلام الحربية حيث استطاعت أن تقدم لنا إنسان جزائري بمختلف مستوياته واتجاهاته كالفلاح، العامل، الرجل، المرأة، الغني، الفقير،....إلخ .

ب-المجاهد والثورة الزراعية:

لاحظنا في الإنتاج السينمائي الجزائري عقب الاستقلال مباشرة انه تناول المجاهد بمثالية عالية، فهو شخص لا تهمه الموت في سبيل قضية وطنه، لا يخاف جيش الاحتلال مهما كانت قوة هذا الأخير، دون أن يتطرق المخرجون آنذاك إلى الجانب الإنساني لهذا البطل ويقول عمار عسكري عن هذه الفترة أن صورة المجاهد كانت ايجابية مئة بالمائة إلى نهاية السبعينيات، حتى إن بعض النقاد قال إن السينما الجزائرية الرسمية تخدم السلطة في هذه الفترة حيث صورت الشعب وكأنه بطل والمجاهد يرمز للشعب.

ومع مطلع عام 1972 بقيت الأفلام الحربية سواء التي صورت الحرب أو المشاكل الاجتماعية تسلط الضوء على المجاهد وإيجابياته، ففي فيلم "الفحام" مثلا كان البطل مجاهد سابق في صفوف جبهة التحرير الوطني الذي حرر الأرض ليصل هذا البطل مرحلة البناء والتشييد، نفس الشيء بالنسبة لكل أفلام هذه المرحلة التي حاولت تناول المجاهد بدقة من خلال ظروف معيشته، ويومياته وأماله وآلامه...الخ .

وواصلت السينما الجزائرية بتألقها في المناسبات الدولية حيث توجهت بعدة جوائز في مختلف المهرجانات الدولية خلال هذه الفترة، ورغم افتقار الساحة السينمائية الجزائرية للممثلين والمخرجين المتخرجين من المدارس المتخصصة غير أن ذلك لم يقف عائقا أمام الممثل الجزائري للتأكيد على قدراته في هذا المجال خاصة في الأفلام التي تناولت حرب التحرير لكونها تعبر عن ماض ليس ببعيد ومؤثرا في نفس الوقت، وأحسن دليل على ذلك إلى جانب نجاح الأفلام الجزائرية حصول الفنانة فاطمة أوصليح على جائزة أحسن ممثلة في مهرجان موسكو في دورها في فيلم "لإرث"

2-3-2-2 سينما العشرية السوداء والأفلام المعالجة لهذه الفترة :

بدءا من سنوات التسعينات أصبح إخراج فيلم معجزة نظرا لفترة العشرية السوداء 1990_1999 والتي عانى فيها الشعب الجزائري ويلات الإرهاب، ورغم تردي حال البلد في تلك الفترة التي نسميها بالعشرية السوداء أو عشرية الدم وانتكاسة الفن السابع إلا أن بعض الأشرطة وجدت طريقها إلى الضوء على غرار "يا ولاد" لرشيد بن علال و "يوسف" لمحمد شويخ و "جبل باية" لعز الدين مدور والفيلم الجزائري المشترك مع الفيتنام "زهرة اللوتس" لعمار العسكري .

أفلام جزائرية عديدة أعادت إنتاج الألم سينمائيا مختصرة سنوات الدم والدمار التي عرفتها البلاد والمجتمع الجزائري الذي عاش كل أنواع المآسي من قتل وفقد واختطاف، فتنوعت الذاكرة الجماعية وامتلأت بمشاهد الدمار والخراب وانعكس هذا على صناع السينما الذين عاشوا تلك الفترة وتأثروا بها بشكل أو

بأخر، فحاول أغلبيتهم نقل ولو جزء يسير من تلك المشاهد المفزعة والتي بلورت إنتاج سينما مستقلة بذاتها اسمها "سينما العشرية السوداء[1]"

فقد سلط العديد من المخرجين الجزائريين الضوء على هذا العقد ووجهوا عدسات كاميراتهم بشكل مباشر على مآسيها ويمكن الحديث على ثلاث أفلام للمخرج مرزاق علواش "باب الواد سيتي"، "العالم الأخر"، "التائب" كما يمكن أيضا استعادة ثلاثية نذير مخناش الشهيرة وهي "حريم عصمان" و "تحيا الجزائر" و "بالوما اللذيذة" والتي قارب فيها الأزمة ذاتها مغطيا كل مراحلها الزمنية .

تشترك هذه الأشرطة في نقل واقع النساء الجزائريات في تلك الفترة وتحدياتهن من زوايا مختلفة وغير مكررة سينمائيا .

هذا ما عبرت عنه المخرجة يمينة شويخ في فيلمها "رشيدة "الذي يحكي معاناة معلمة مدرسة في فترة أحكمت فيها الجماعات المسلحة المعارضة قبضتها الحديدية على العديد من القرى والمناطق وفرضت سلطتها، أما المخرج رشيد بن حاج فقد روى في فيلمه "عطور الجزائر" قصة كريمة المقيمة في باريس تهوى التصوير الفوتوغرافي تتلقى اتصالا من والدتها المقيمة بالجزائر لتخبرها أن أخاها قد انخرط مع الجماعات المسلحة واعتقل من طرف السلطات ما يعيدها إلى ارض الوطن، فيلم جميلة صحراوي المعنون بـ "يما" تنقل المخرجة التي أدت دور البطولة أيضا حياة وردية التي تعيش في قرية منعزلة إلى جانب قبر ابنها الذي اغتالته جماعة مسلحة بقيادة ابنها الأخر علي .

---

[1]- نجمة زراري، **الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة، تحليل سيميولوجي لفيلمين وراء المرأة وعائشات**، ماجستير علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، جامعة الجزائر3، 2010_2011، ص 122.

أما المخرج شريف عقون فقد روى في فيلمه "البطلة" قصة امرأة ناجية من أحد المذابح، وسلط المخرج بلقاسم حجاج في "المنارة" الضوء على كيفية اختطاف النساء من طرف الجماعات المسلحة الأمر نفسه الذي عالجه محمد شويخ في "دوار النسا" حيث ابرز فيه مقاومة المرأة ونضالها المستميت للحفاظ على أسرتها وشرفها ووطنها .

هذا ما تناوله المخرجون الآخرون مثل محمد يرقي في "حورية" وفاطمة بلحاج في "مال وطني" ونادية شرابي في "ما وراء المرأة"

أعادت هذه الأفلام وغيرها إنتاج واقع ذلك الزمن من تصورها الخاص وذهبت مباشرة إلى مشاهدة الأزمة واعرضها من دون أن تنقل المسببات الحقيقية لها بل ركزت على حال المرأة في تلك الفترة المتطرفة.

2-3-2-3 السينما الجزائرية المعاصرة "بعد العشرية السوداء:"

بعد عملية الانفراج التي تلت الفترة السوداء برز خط جديد في السينما الجزائرية من حيث تناول المواضيع المعاصرة التي ترتكز على مواكبة متغيرات الوقت الراهن، حيث حرس كبار السينمائيين على إضفاء صبغة العصرنة في كل فيلم تلا فترة التسعينات كما ظهر جيل جديد من المخرجين يعرف بجيل الشباب الذي تميزت أعماله بالجرأة في طرح موضوع الإرهاب من دون أي خوف بالإضافة إلى جملة من المواضيع الأخرى التي أخذت طابعا متطورا بفعل تكنولوجيا الإعلام ورهانات العولمة في شتى المجالات مثل الهجرة غير الشرعية، الجريمة المنظمة، الآفات الاجتماعية[1]

[1]- نجمة زراري، **مرجع سبق ذكره**، ص 125.

حيث توالت الإنتاجات السينمائية بدء من 2002 وعرفت هذه المرحلة دخول العنصر النسوي في مجال السينما كما برزت في هذه الفترة مخرجات على غرار يمينة بن قيقي في " ذاكرة المهاجرين" و "إن شاء الله يوم الأحد " سنة 2001 وفيه تتعرض لحياة امرأة مغاربية تواجه ظروف الهجرة في مدينة من مدن الشمال الفرنسي، سينما ما بعد العشرية سينما تبناها شباب من الجيل الثالث مثل مهدي شارف مؤسس سينما الضواحي " بشاي من الحرم " و بوعلام قرجو " العيش في الجنة " الذي عالج فيه مظاهرات 17 أكتوبر ورشيد بوشارب " السينيغال الصغير" ومصطفى جمجام في " الحدود" الذي عالج مشكلة الهجرة شرعية، وتألقت نادية لعبيدي في فيلمها "ما وراء المرأة "الذي تم إنتاجه في سنة 2004 وحضي بتغطية واهتمام إعلامي حيث تناول قصة حساسة و هي الأمهات العازبات و الأطفال المسعفين[1]

2-3-3 التنظيم الهيكلي للسينما الجزائرية :

بعد احتكار الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية للإنتاج والتوزيع عام 1969 أضيفت مهمة أخرى تتمثل في الإشراف على الأحداث المصورة وذلك بضمه ديوان الأحداث المصورة 1974 وواصل الديوان تسيير السينما الجزائرية وإنتاج الصحافة المصورة إلى غاية 1984 وهو تاريخ إعادة هيكلة المؤسسات السينمائية حيث تم حل الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية بعد مشوار دام 17 سنة، أنتجت خلاله السينما الجزائرية أشهر أفلامها و أنجحها على الإطلاق، إذ كان الديوان يوظف الأموال التي تأتي من التوزيع في

[1]- نجمة زراري، **المرجع نفسه**، ص 128.

الإنتاج ووفق العديد من المناسبات في إنتاج أفلام نالت جوائز في مختلف المهرجانات الدولية وتم تقسيم الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية إلى ثلاث مؤسسات طبقا للمرسوم رقم 84 – 350 المؤرخ بتاريخ 24 نوفمبر 1984[1] .

* الوكالة الوطنية للأحداث المصورة ANAF
* المؤسسة الوطنية للإنتاج السينمائي ENADRO
* المؤسسة الوطنية للتوزيع السينمائي ENADREC

أ– الوكالة الوطنية للأحداث المصورة :

أنشئت هذه الوكالة رسميا قبل الهيكلة في 19 نوفمبر 1983 تهتم هذه الوكالة بغرض اقتصادي بحت حيث تعمل على:

–إنتاج الأحداث المصورة والمجلات السينمائية المكملة للعروض المتضمنة للأحداث الوطنية والدولية توزيع الإنتاج وطنيا وفي الخارج الاحتفاظ بالأشرطة المنتجة كأرشيف

–تنتج الأفلام التي تهتم بالإشهار

–توزيع الأفلام التي تنتج في الجزائر وفي الخارج .

–تحافظ على جرائد الأحداث والمجالات التي تنتجها

ب–المؤسسة الوطنية للإنتاج السينمائي :

[1]- صباح ساكر، **السينما والسياسة، صورة المجاهد في السينما الجزائرية**، الجزائر، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، د س، ص ص 60 61.

-تتولى هذه المؤسسة في إطار المخطط الوطني للتنمية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية مهمة إنتاج الأفلام والبرامج السمعية البصرية وتحدد أهدافها كالتالي :

-تنتج وتشترك في إنتاج جميع الأفلام الطويلة والقصيرة على اختلاف أنواعها ومعتمداتها وأحجامها، سواء في الجزائر أو الخارج .

-تشارك في تطوير الإنتاج السينمائي والسمعي البصري في الجزائر وفي الخارج .

-تقدم الخدمات التقنية التي تساعد على إنشاء جميع المنتجات السينمائية والسمعية البصرية وصنعها .

-تسير التجهيزات والمنشئات المرتبطة بميدان عملها وتقوم بصيانتها .

-تشارك في تكوين مستخدميها وتحسين مستواهم .

ج-المؤسسة الوطنية للتوزيع والاستغلال السينمائي :

وتتحدد أهداف المؤسسة فيما يلي :

- تستقص حالة السوق الوطنية و الدولية قصد اقتناء حقوق الاستغلال السينمائي على جميع المعتمدات

- تستورد معدات الاستغلال التي توفرها حقوق التوزيع المكتسبة

- تضمن تزويد قاعات العرض السينمائي وهياكل النشر الأخرى بجميع المعتمدات والأنظمة الموجودة[1]

[1]- صباح ساكر، **المرجع نفسه**، ص 63.

2-3-4 مميزات الإنتاج السينمائي الجزائري:

لقد كانت حرب التحرير الوطني الموضوع المفضل للسينمائيين الجزائريين في العشرية الأولى من الاستقلال، وتعتبر هذه الظاهرة الاجتماعية والتاريخية والثقافية طبيعية لان السينما الجزائرية ولدت أثناء الثورة المسلحة التي تأثر بأحداثها حتى السينمائيين الأجانب .

ومن سنة 1962 إلى 1972 أنتجت السينما الجزائرية أفلاما عديدة منها الطويلة والمتوسطة والقصيرة وصل عددها إلى أربعة وأربعين إنتاجا سينمائيا وجميع هذه الأفلام تدور حول موضوع واحد وهو حرب التحرير وفي تقييمه لهذه الأعمال يرى احمد بجاوي انه إذا لاحظنا عن كثب الإنتاج الجزائري في هذه الفترة نجد أن هناك الكثير من الأفلام التي تناولت الحرب، لكن هناك القليل ممن تمكن من تصويرها بالشكل اللائق ... فالفيلم الجزائري المنحصر بين الخيال والواقع لم يتمكن خلال العشر سنوات التي تلت الاستقلال من إنتاج عمل تاريخي أو مثلا تقديم تفسير عن السؤال: من هو الذي اختار الكفاح وخاصة لماذا ؟ فأغلبية الأفلام ركزت فكرتها على الحرب، ومن بين ميزات هذا الإنتاج نجد

-تمجيد الثورة والشعب :

من الملاحظ على الأفلام التي تم إنتاجها خلال هذه الفترة أنها ركزت بشكل كبير على تمجيد الثورة التحريرية التي ذاع صيتها في البلاد وخارجها إضافة إلى تمجيد العمل الشعبي وليس تحليل وتفسير وشرح الظروف التي أدت إلى اندلاع الحرب أو التطورات الخاصة بالعمل السياسي إبان الثورة مثلا، لكن من

جهة أخرى لقد تركت السينما الجزائرية في هذه الحقبة بصمتها في السجل الذهبي للسينما العالمية، إذ تمكنت هذه السينما الفنية من إحراز العديد من الجوائز الدولية في مختلف المناسبات السينمائية حتى أصبحت تلقب بالسينما الناضجة والراشدة على حد تعبير المخرج لخضر حمينة في حديث صحفي

ويظهر جليا من طريقة التقديم هذا الطرح السينمائي تأثر في أفلامه بالطريقة الهوليودية وهذا ما جسده فيلم "الأفيون والعصا" و"ريح الأوراس" وغيرها من الأفلام السينمائية لهذه الفترة[1] .

-واقعية الأفلام الحربية :

مما سبق نلاحظ أن السينما الجزائرية سارعت بعد الاستقلال مباشرة إلى تصوير وقائع الحرب وتمجيد الثورة التحريرية الكبرى فما مدى واقعية هذه الأفلام واقترابها من الحقيقة؟

وحسب احمد بجاوي فان السينمائيين الجزائريين في هذه الفترة كانوا يسعون إلى تصوير الواقع لكنهم قدموا صورة مضادة لذلك، كون أن كل مخرج يقدم أعمالا تتماشى مع اتجاهاته وميوله وهذا ما جعل العاملين في مجال الإخراج في مرحلة ما بعد الاستقلال ينقسمون إلى قسمين :

الجيل الأول: وهو يمثل المخرجين الذين عاشوا شبابهم في سنوات الحرب على غرار احمد راشدي، لخضر حمينة، محمد سليم رياض وغيرهم، هؤلاء تتميز أفلامهم بالواقعية أكثر كونهم يجعلون الواقع منطلقا لهم

[1]- نجمة زراري، **مرجع سبق ذكره**، ص 124.

وهذا ما أكده المخرج محمد سليم رياض عن فيلمه " الطريق " حيث قال إن استعمال العدد 2000 الموجود في الفيلم هو تعبير حقيقي عن المساجين الجزائريين في المعتقلات الفرنسية خلال حربنا التحريرية، ويضيف المخرج محمد لخضر حمينة ما يلي " إني متيقن بمعرفة حقيقة بلدي وحقيقة الفلاحين الذين انتمى إليهم[1]"...

ومن هنا يتضح لنا أن الأفلام المنجزة من طرف الجيل الأول من المخرجين عاشوا الثورة هي أفلام عبرت عن الواقع آنذاك عكس أفلام الجيل الثاني الذي عاش شبابه في الاستقلال والذي عالج موضوع الثورة بطريقة من الميثولوجيا أي إضفاء الطابع الأسطوري على الأفلام وهذا ما يسمى بواقع القصة الفيلمية والأحداث المصورة فيها وعليه فان القول إن المخرجين الشباب قد اهتموا بالثورة وما يتعلق بها شيء مشكوك فيه حسب الكاتب احمد بجاوي والذي قال " أن هؤلاء المخرجين الشباب واصلوا هذا النوع من الأفلام بسبب التقليد من جهة ولعدم وجود قصص خارج نطاق الحرب قبل 1972 من جهة أخرى "....

-**المجاهد بطل مثالي:** لقد أكد المخرجون الجزائريين من خلال أعمالهم السينمائية انه ليس هناك بطل غير الشعب في حرب التحرير لكن في الحقيقة حسب رأي الكثير ممن عايشوا الثورة هو رؤيا مبالغة فيها من طرف هؤلاء المخرجين، فالأفلام المصورة في فترة الاستقلال تجسد شجاعة المجاهدين، أما الجيش الفرنسي فلا عبقرية له ولقد صور بوعماري ذلك بوضوح في فلمه "الفحام" 1972 أن الفحام رجل لا يهاب الموت مع أن القضية لا تعكس هذه الرؤية، لأن

[1]- جان الكسان، **السينما في الوطن العربي**، الكويت، عالم المعرفة للنشر والطباعة، 1982، ص ص 219 222.

المجاهدين كانوا لا يهابون الجيش الفرنسي فهم يموتون دائما في الجبال يموتون في سبيل حرية الجزائر، كما اظهر المخرجون المجاهدين أنهم أبطال يتميزون بصفات حسنة كالذكاء، الشجاعة، الروح الوطنية والاعتزاز بشخصيته وانشغاله بتحرير بلده والعيش في كنف الحرية وعلى عكس ذلك يظهر الفرنسيين اقل عبقرية ويتميزون بالحيلة دائما[1]

و لقد انشأ المركز السمعي البصري والشركة الخاصة " أفلام القصبة" للإنتاج والتوزيع سنة 1963 والذي تحول سنة 1964 إلى المركز الوطني للسينما ويدعم بمؤسستين هامتين المعهد الوطني للسينما ومهمته تكوين إطارات السينما، وفي سنة1997 حل المركز الوطني للسينما و أنشأت مؤسسة جديدة تكلف بإنتاج وتوزيع المنتوج السينمائي الوطني والأجنبي داخل القاعات ومتاحف السينما خاصة مع ثراء قاعات العرض السينمائي، فالاعتزاز بالثورة كان كبيرا لذا كان الهاجس الوحيد للسينمائيين الجزائريين إعادة بناء أحداث الثورة حسب ما يمليه الخيال ليتوافق مع حقائق الحرب وبهذا يمكن أن نفسر توجه السينمائيين إلى الأفلام الحربية لمدة عقد من الزمن دون الالتفات إلى مواضيع ذات صلة مباشرة بالواقع اليومي[2]

وقد أقبل المخرج مصطفى بديع على إخراج فيلم سينمائي روائي خيالي عن ثورة التحرير الوطنية وكان جهده منصبا على الاستكشافات المصورة والأفلام

---

[1]- صباح ساكر، **مرجع سبق ذكره**، ص 54.

[2]- بغداد أحمد بلية، **فضاءات السينما الجزائرية، نظرة بانوراميه على تاريخ السينما في الجزائر**، الجزائر، منشورات ليجوند، 2011، ص71.

التلفزيونية القصيرة والطويلة وكانت أول تجربة سينمائية جزائرية خيالية بفلم " الليل يخاف من الشمس" من إنتاج مشترك التلفزيون الجزائري والمركز الجزائري للسينما .

أما المدرسة السينمائية التي أنشأت أثناء ثورة التحرير فكان توجهها مخالفا للمدرسة التلفزيونية حيث كان تركيزها على الأفلام الوثائقية دون الخيالية لهذا يوجهنا المخرج احمد ارشدي لأول فيلم له بعد الاستقلال " فجر المنبوذين " 1965 بمساعدة رونيه فوتيه، وبهذا اكتملت ملامح السينما الجزائرية اليافعة بل إن موضوع الثورة اتبع اتجاهين من الأفلام المعتمد على الحقائق الثورية وأخرى تعتمد على الخيال[1]

[1]- بغداد أحمد بلية، **المرجع نفسه**، ص 74.

الفصل الثالث

تمهيد:

تعتبر الذاكرة الوطنية هي الزاد الذي نقوى ونستمر به، كما تمثل الذخيرة التي يتم شحن الأجيال القادمة بها للاستناد على قاعدة تاريخية صلبة ركائزها أحداث وشخصيات خلدتهم أعمالهم وتضحياتهم ليصبحوا قدوة نجتمع حولها، نستمد منها وطنيتنا ونستلهم منها قيم الوحدة والعمل الجماعي لتحقيق الأمن والاستقرار لبلادنا.

و لنتعرف و إياكم أكثر على الذاكرة الوطنية قمنا في هذا الفصل بالتطرق إلى ماهيتها وعلاقتها بالتاريخ كما أوردنا طرق تدوينها و أشكالها.

3-1 تعريف الذاكرة الوطنية:

تعرف الذاكرة على أنها قدرة الفرد على تذكر واسترجاع وتزويد وإعادة تنظيم الخبرات والحوادث والأفكار السابقة[1]

كما تدل الذاكرة على التراكمات الحاصلة في مخيلة الفرد أو المجتمع انطلاقا من الإجماع العام حول أحداث، شخصيات أو تواريخ تتعلق بفترات يراها مهمة وبالتالي غالبا ما يتولى تدوينها، ومع تراكم تدوين الذكريات حول مختلف العناصر والحقب التاريخية يتشكل التاريخ انطلاقا من البحث والتحقيق من المذكرات الشخصية التي دونت حول الذاكرة، لذلك نجد كلا من الذاكرة والتاريخ مرتبطين وغير منفصلين على اعتبار أن أحدهما مكمل للآخر.

كما تعتبر أحداث مختلفة على مستوى الجماعات لديها القدرة على أن تلعب دور القاسم المشترك على المستوى الرمزي بينهم، لا تقتصر على فرد واحد بل هي مرتبطة بمختلف شرائح وفئات المجتمع الذين ينتمون إلى وطن واحد، ولهذا يظهر التعارض في الذكريات، إلا أنها رغم تعارضها تتشكل وتتطور للتغلب على الاختلافات الاجتماعية والسياسية والثقافية.

وتمثل الذاكرة الوطنية شكل من أشكال وعي أفراد المجتمع بهويتهم وهي ذاكرة جمعية بالضرورة تتشكل وتتطور ضمن سياق تاريخي اجتماعي محدد، ولأنها وطنية فإن محتواها يجب أن يعكس تنوع ذكريات مختلف فئات وشرائح هذا المجتمع ولا يقتصر على فئة من دون الأخرى، سواء كانت في مواقع المعارضة السياسية أم موقع السلطة الحاكمة و غالبا ما يتم اشتقاق مفهوم الذاكرة الوطنية من

[1]- صالح مصلح، **الشامل: قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية: انجليزي -عربي**، الرياض، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، 1999، ص33.

مفهوم الحركة الوطنية التي تسعى لتجسيد القيم الايجابية فقط، خصوصا في مراحل النضال من أجل تحقيق الديمقراطية وإنهاء حالة الاستبداد السياسي التي يمر بها المجتمع، لكن في الوقت نفسه فإننا نواجه خطر اختزال هذه الذاكرة إلى جانب مهم ولكنه أحادي الصورة في عكسه لذاكرة الوطن التي يجب أن تحتوي على السيئ والجيد، المفرح والحزين، فمن الضروري التعامل مع الذاكرة الوطنية باعتبارها عملية وليست حدثا أو اسما لمعطى ثابت لا يتغير يتأثر فيها بصورة كبيرة طبيعة سياسات الذاكرة المتبعة والسائدة.

وكما يشير "هولباخ" مؤسس فكرة الذاكرة الجماعية أن هناك تاريخا واحدا وذكريات عديدة، وحدة الذاكرة الوطنية تكمن في الإقرار بتنوعها واختلاف مكوناتها، ولكن بقدرتها في الحصول على التعاقد الوطني بمختلف الذكريات التي تجسدها الوحدة في التنوع، وهذا ما يضفي على قيمتها المعنوية بعدا قادرا على عكس ليس فقط ما يعتز به أبناء الوطن الواحد سواء بمنجزاتهم أو قيمهم، بل ما تعلموه من تاريخهم من دروس الأخطاء التي يمر بها كل مجتمع بشري.

لذلك فإنه وعلى عكس الماضي الذي كانت فيه الذاكرة الوطنية تصاغ بصورة شبه عفوية أحيانا، فإن ارتباط «إعادة التذكر» بتحولات وإصلاحات ديمقراطية يحتم التعامل مع الذاكرة الوطنية وفق منظور جديد مرتكز على إجماع وتوافق شعبي ورسمي، بوصفها خيارا اجتماعيا واعيا وديمقراطيا يسهم في نجاح واستدامة هذه الإصلاحات.

3-2علاقة الذاكرة بالتاريخ الجزائري[1]:

بين الذاكرة والتاريخ مسافة زمنية قد تطول أو تقصر أو تنعدم، فإذا ما طالت المسافة في مسار لحظاتها ووقائعها وساعاتها وأيامها، ثم أشهرها وأعوامها، اختزلت الذاكرة تفصيلات الصورة وألوانها، فتكاد تصبح بقايا حلم يتلاشى ويبتعد، إنه النسيان الذي يتحدث عنه المفكر الفرنسي بول ريكورRicœur Paul ، فيعتبره أحد مفردات الثالوث "الذاكرة، التاريخ والنسيان"، النسيان الضروري والصحي من أجل أن تستقيم العلاقة الصحية بين الذاكرة والتاريخ، وبتعبير آخر كي يعيش الإنسان المرتبط بالجماعة تاريخه بوئام، إنه الضرورة الصحية من أجل أن تستقيم الذاكرة الجماعية وتتصالح مع التاريخ هذا في حالات نهاية الصراعات بين الجماعات، "نهاية التاريخ" عندما يدخل الناس جميعا في سلام عادل وهانئ سواء على طريقة هيغل، أو ماركس،أوفوكوياما...لكن عندما تقصر المسافة الزمنية بين الذاكرة والتاريخ أو عندما تنعدم بفعل استمرار الحدث المأساة وضغط تداعياته ووطأته، بل كابوسه الدائم الرابض على العقل والقلب، الوعي واللاوعي، فإن شريط الذاكرة ينشط في تسجيل خطوط الصورة كلها وألوانها وتفصيلاتها، عندها تتطابق الذاكرة والتاريخ واقعا وصورة، تعبيرا و شعورا، ماضيا وحاضرا، فحياة الفرد تتماشى مع تجربة الوطن المريرة و تصبح سيرة الوطن هي سيرة المواطن ويستحيل الفصل بينهما.

وعند عجز الوطن عن أداء مهمته كحاضن للفرد، يتبنى الفرد حد ذاته المهمة ليكون شاهدا على هويته وتاريخه، ويصبح هو الوعاء الحاضن أو الشاهد

---

[1]- نجاة لحضيري، **الذاكرة والتغيير في الجزائر في ظل التحولات الراهنة: نحو تكريس العدالة الانتقالية؟**، الجزائر، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، 2020، ص ص 168 169.

الحي، وتصبح الذاكرة بديل الأرض، وما من قوة بقادرة على قهر لذاكرة أو دحر الوجدان، وتصاحب التاريخ ولن تفارقه، لأن الحدث نفسه مستمر في التاريخ وفي الذاكرة معا.

ولقد دعا المؤرخون الفرنسيون إلى التمييز بين نوعين من التاريخ وهما حسب قولهم تاريخ الذاكرة لا سيما الذاكرة الجماعية وتاريخ المؤرخين، وتبدو الذاكرة الجماعية أسطورية خالطة للأزمنة لكنها مع ذلك هي تعبير عن الحالة المعيشة، للعلاقة التي لا تنتهي بين الماضي والحاضر، في حين أن تاريخ المؤرخين يصحح ويضيء الذاكرة ويساعدها على تصحيح أخطائها، وهنا نقصد بالتاريخ كعلم يدرس، وما يقصده بالذاكرة هو مجموعة الصور الراسخة والمتشكلة في المدرك والخيال، في الوعي واللاوعي[1]

ويشكل رهان التاريخ والذاكرة في الجزائر محور اهتمام بالإجماع بين النخب والتشكيلات السياسية سواء تلك الموجودة على مستوى السلطة أو تلك المرتبطة بالأحزاب السياسية أو الجمعيات ذات الطابع السياسي، وتنحصر الذاكرة في الجزائر بشكل مركز حول فترة الثورة التحريرية بمختلف فاعليها، رموزها، أحداثها وحتى تداعياتها.

إذ تتمظهر ليس فقط في البرامج السياسية التي تبنتها الدولة الجزائرية منذ استقلالها عن الاستعمار الفرنسي سنة 1962، بل وحتى في الفضاء العمومي من خلال أسلوب البناء والمعمار مع تزيين المساحات العمومية وتسمية المدارس والأحياء، إضافة إلى بقية الأشكال البنيوية التي توحي إلى رموز الثورة التحريرية

[1]- وجيه كوثراني، **الذاكرة والتاريخ في مشوار شفيق الحوت، من يافا إلى بيروت، فلسطين**، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2013، ص 36.

والتي تعكس إحدى دعائم الوطنية الجزائرية منها: تعليق الأعلام، وضع صور مجاهدين وشهداء ثورة التحرير في الساحات المركزية والعمومية، إضافة إلى النصب التذكارية التي تستذكر بعضا منهم .

لذلك يمكن القول بأن الذاكرة بكونها عملية استحضار الماضي المتفق عليه سواء بشكل فردي وحتى التي تستند على الشهادات الحية وتدوين المذكرات الشخصية حول الحدث محل الدراسة، أو تكون جماعية ملا تنتقل الذاكرة من المرحلة الفردية الشخصية نحو الإجماع الكلي أو شبه كلي لقضية تاريخية يشترك فيها جماعات وعلى أساسها تنبثق الوطنية والتاريخ العام، وقد دونت في هذا المجال عدة مذكرات فردية أو شخصية وأخرى حظيت بالاتفاق حول وقائع شخصيات وتداعيات الثورة التحريرية الجزائرية.

ترتبط الذاكرة في الجزائر بالتاريخ بدرجة كبيرة باعتبارها إحدى المصادر الرئيسية له، وحتى فيما يتعلق بالمناهج الدراسية المعتمدة في الجزائر الخاصة بمادة التاريخ الذي تم برمجته بشكل يتوافق مع السياسة التعليمية، والمنظومة التربوية التي انتهجتها الجزائر منذ استقلالها سنة 1962 والتي ترتكز بشكل كبير على الثورة التحريرية التي صيغت بأسلوب يظهر أن الأمة الجزائرية و الدولة معا تأسسا انطلاقا من بطولات وأحداث عنت هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الجزائر المعاصر، وجعلها الفترة التاريخية التي تدرس في مختلف الأطوار التعليمية الثالثة المدرجة في السلك التربوي الجزائري: ابتدائي، متوسط و ثانوي، بشكل معمق ومتسلسل بهدف ترسيخ الذاكرة الجماعية المتعلقة بالثورة التحريرية، إذ تتمحور معظم الدروس على ظروف اندلاع الثورة التحررية ومبادئها مع أهم الأحداث

والمراحل التاريخية التي مرت بها مع مسيرة نضال لأهم الشهداء لمختلف مناطق الجزائر.

ليتشكل التصور العام حول الذاكرة الجزائرية الجماعية والتي تتلخص في الثورة التحريرية الجزائرية 1954-1962، لتترسخ في أذهان الأجيال المتعاقبة لدرجة تشكل فئات تمجدها فيما تهملها الفئات الأخرى من المجتمع الجزائري، لتظل فترات تاريخية أخرى المرتبطة بالجزائر الغائبة تقريبا في الكتب المدرسية ومختلف المناهج المقررة، والتي يمكن الاطلاع عليها في الكتب ومختلف المصادر والوثائق الأرشيفية والشهادات الحية حول الحقب التاريخية سواء في الجزائر أو خارجها.

تاريخيا مرت الجزائر عبر عدة محطات تاريخية اتسمت بأحداث ساهمت في تشكيل الهوية الجزائرية وحتى من حيث الهندسة المعمارية، إذ يمتد تاريخ الجزائر منذ ما قبل التاريخ الذي شكل إرهاصات نشوء وتعاقب الحضارات وما يليها من الأحداث في التاريخ القديم انطلاقا من تعاقب المماليك والدويلات انتهاء إلى التاريخ المعاصر بالاستعمار الفرنسي الذي مكث فيها مدة قرن و32 سنة، حيث عرفت هذه الفترات التاريخية الهامة عدة أحداث قادتها شخصيات لها صلة بالذاكرة والتاريخ المتعلق بالجزائر فيما عرفت فترة التاريخ المعاصر للجزائر ذاكرات متعددة بدء بالذاكرة المتعلقة بالثورة التحريرية، فالذاكرة المتعلقة بالعشرية السوداء وما بعدها، إلا أنه في خضم تعاقب الأحداث يبدو أن الثورة التحريرية طبعت سيرورة تاريخ الجزائر و ترسخت في أذهان الأجيال المتعاقبة لذلك أضحت مصدرا – ليس التاريخ الحديث فقط – بل منبع الفخر والاعتزاز بالانتماء لجيل الثوار

والمجاهدين، وهو بمثابة الإنجاز التاريخي الذي نال الاعتراف والإجماع، إذ يمكن تفسير الأمر من خلال تركيز المؤرخين على هذه الفترة دون غيرها، الذي تأثر بالفعل السياسي الذي يمارسه الجيل الذي صنع الثورة وشارك فيها .

كما أن غالبية المؤرخين الجزائريين منشغلين ببناء "تاريخ وطني" عبر السجال مع المدرسة التاريخية الفرنسية ومقيدين بأدلة هشة أهملت تجديد المعارف التاريخية وإقامة المناهج الحديثة، فالتاريخ في الجزائر يعاني من أزمة حقيقية، ولا تكمن الأزمة في التاريخ بحد ذاته بل في التوجه الجماعي للمؤرخين وصناع الكتاب المدرسي مع راسمي الإستراتيجية التربوية الجزائرية.

3-3أهمية الذاكرة الوطنية:

تكتسب الذاكرة الوطنية مكانة مهمة في جميع بلدان العالم رغم تباين جذورها في كل بلد واختلافها من فئة اجتماعية إلى أخرى، فغالبية الشعوب والقوميات والأعراق تحاول إعادة صياغة علاقتها بالماضي في موجة مد كبيرة للاهتمام بالذكريات والأحداث الماضية كما سبق ووصفها المؤرخ الفرنسي «بيير نورا» الذي بحث بعمق في دوافع هذا المد وحاول أن يفسر أسبابه وأشكال ظهوره.

ولقد عرفت الذاكرة تحولا جذريا منذ عصر النهضة بسبب توسع المعارف واستخدام التقنيات الجديدة، وخلال القرن التاسع عشر تعززت الذاكرة الوطنية بفعل نمو المذاهب القومية في أوربا و نشأة الدولة_ الوطنية التي أسست المتاحف و أقامت المكتبات و دور الأرشيف، و شجعت الدولة ظاهرة الاحتفالات الوطنية و اعتنت بإحياء أمجاد الأمة لحمل الناس على الاعتزاز بماضيهم و الافتخار بأسلافهم، و على إثر الحرب العالمية الثانية أدت الاكتشافات الالكترونية إلى

توسيع الذاكرة و تطويرها، فأنشأت بنوك المعلومات التي غيرت الذاكرة الوثائقية و بفضل الثورة المعلوماتية اتجهت العلوم الاجتماعية و الإنسانية إلى تجديد الدراسات حول الذاكرة الجماعية، هذه الأخيرة شكلت رهانا كبيرا في المجتمعات المعاصرة، و اعتبرت الرأسمال الرمزي الذي تحتاج إليه الجماعات في حياتها اليومية و دونه لا يمكن أن نتصور الحياة، و تسعى الدولة و القوى الاجتماعية إلى توظيف الذاكرة الوطنية لاعتبارها وسيلة لفرض نفوذها على المجتمعات و أداة لإضفاء طابع الشرعية للسلطة[1].

أيضا يصرح المؤرخ الفرنسي «بيير نورا» بوجود ترابط بين هذا الاهتمام الكبير بالذاكرة الوطنية وظاهرتين تاريخيتين في عصرنا، تتعلق الأولى بالتغيير الذي طرأ على إحساسنا وتعاملنا مع الزمن، والثانية تختص بالأبعاد الاجتماعية لعملية التذكر.

فالعولمة أدت إلى تغيير كبير في طريقة فهمنا للزمن الذي نعيش فيه، فالصفة المميزة لحاضرنا ليست الاستمرارية بل التغيير، وهذه العملية تحول كل شيء يصادفها بسرعة إلى ماض مندثر، هذا الوضع له تأثير كبير على عمليات الذاكرة التي اعتادت أن تربط الماضي والحاضر والمستقبل في مسار خطي مستقيم نتيجته أن طبيعة النظرة إلى المستقبل تواجه حالة مختلفة غير معتادة حتى الآن.

في المنظور التقليدي كان ما يشكل المستقبل بالنسبة لشعب أو مجموعة اجتماعية هو الذي يحدد ما يتعين عليهم أن يتذكروه من الماضي، وهذا ما يضفي

[1] - LE GOFF, Jaque**. Mémoire et Histoire**, Paris, Gallimard ,coll Folio Histoire, 1988, p 12.

معنى على الحاضر الذي يلعب دور الجسر بين الاثنين "أي مستقبل نريده يحدد، أي ماض سنتذكره"، ومع تصاعد الغموض بشأن المستقبل في عصرنا[1] يتصاعد الاهتمام بالذاكرة وخصوصا في علاقتها بتشكيل الهوية وإضفاء المعنى على حياة الحاضر .

ما يزيد من الحاجة إلى تفحص الذاكرة ودراستها في سياقها الاجتماعي الحاجة تتكامل مع إمكان تحقيقها إذا أخذنا بعين الاعتبار حقيقة أننا نعيش عصرا يتيح فيه تقدم العلوم في مختلف التخصصات إمكانات هائلة لربط وتكامل المعارف في حقول متعددة لدراسة الذاكرة كعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها... كلها تحت تصرف البشرية الآن، فمن الطبيعي أن ذلك لا يجب أن يؤدي إلى الانغماس في الماضي على حساب فهم الوقائع المعاصرة لحياتنا الراهنة .

أما عما يتعلق بالأبعاد الاجتماعية المرتبطة بعملية إحياء الذاكرة يحددها «نورا» بطبيعة «دمقرطة» المجتمعات في العالم وما يعنيه ذلك من اتساع نطاق الاتجاهات التحررية لمجموعات متنوعة من فئات المجتمع التي طالها التعسف والاضطهاد في الفترات الماضية، فتجسد إعادة تركيب صورة الماضي شكلا من إعادة الاعتبار للهوية التي طمست خلال المراحل السابقة والتي تحددها ثلاث مجموعات رئيسية تخوض معترك «إعادة صوغ الذاكرة» في سعيها لتأكيد هويتها، وهي تشمل كما حددها «نورا» أولا: كل من المجتمعات ذات الإرث الاستعماري الصعب والطويل والتي تصبو إلى إعادة تشكيل وعيها بذاتها الذي تشوه بفعل السيطرة الاستعمارية، وثانيا تشمل الأقليات العرقية والدينية والفئات الاجتماعية

[1]- محمد ديتو، **دور الذاكرة الوطنية في تعزيز ثقافة الديمقراطية**، جريدة الوسيدط السياسية، العدد 1793، 2007، http://www.alwasatnews.com/news/245375.html

المختلفة في البلدان الغربية، وثالثا مجموعة الشعوب التي كانت ضحية الأنظمة ذات الأيديولوجيات الشمولية سواء كان ذلك في أوروبا أو في أميركا اللاتينية أو إفريقيا وآسيا .

كل هذه التحولات التي جرت خلال العقود الماضية تضع تحدي صياغة الذاكرة الوطنية في مقدمة الأولويات ذات الأهمية لتعزيز وترسيخ المسار الديمقراطي لهذه الشعوب، وخصوصا أن بروز عنصر الهوية وإعادة تشكيلها أو الدفاع عنها أو محاولة فهمها بصورة أعمق يشكل عنصرا حيويا للغاية في تفعيل دور هذه المجموعات في المسيرة السلمية للتطور الديمقراطي .

ولقد لعبت الذاكرة في الجزائر دورا هاما كما كانت محور تحريك الفعل والفاعل السياسيين معا على فترات تاريخية هامة من تاريخ الجزائر المعاصر عامة ولفترة ما بعد استقلال الجزائر تحديدا، كما أن عملية انتقال السلطة استندت على العامل الثوري وكذلك الأمر عند اختيار قادة الأحزاب السياسية في الجزائر، التي تشترط معظمها المشاركة في الثورة التحريرية، بالإضافة إلى شرط اختيار الرئيس سواء للممارسة الفعلية بعدما يتم انتخابه أو خلال عزمه الترشح في السباق الرئاسي في أن يكون مجاهدا أو لم يسبق له ممارسة عمل مناف لقيم الثورة كالخيانة ومناقضة مبادئ وأسس ثورة التحرير الجزائرية، وبالتالي فإذا كانت الذاكرة في الجزائر تشكل قاعدة رئيسية في الممارسة السياسية فإن التغيير يمثل فترتان من الزمن تشملان كل من الحاضر والمستقبل، هذا التغيير الذي قد يكون إيجابيا أو سلبيا إضافة إلى الظروف والتداعيات الناجمة عن التغيير التي تعد كلها الفواعل المحددة لدرجة التغيير الحاصل

أو التي تقوم بتقييمه.

3-4 الاستخدامات السينمائية في كتابة الذاكرة الوطنية :

3-4-1 الأفلام السينمائية الروائية :

إن حركة الزمن هي شغل الإنسان الشاغل فالماضي شيء انقضى ولن يعود، ولن يستطيع الإنسان أن يفعل حيال أحداثه شيئا سوى الاستذكار وسرد الحكايات، فالإنسان لا يعيش إلا بالحاضر، هذا يتجلى في الواقع أما في الفيلم فتبادل الزمن على المستوى الفني يختلف تماما، فالفن السينمائي من خلال الفيلم يستطيع أن يجمد الزمن في الآنية ويوقف سيولته بماضيه وحاضره في إطار متماسك أو الفن بخلاف الواقع لديه القدرة على الإمساك باللحظة الزمنية، بل ولديه القدرة على التلاعب بالزمن وهكذا تحققت رغبة الإنسان في السيطرة على الزمن عبر الهاتف، إلا أن تناول الفيلم للزمن ينبع من منظور يختلف عن المنظور الواقعي فالزمن في الواقع يختلف عن الزمن في الفيلم، إذ يعبر الفيلم عن قوة اللحظة المقدمة من خلاله عبر شكل انفعالي مجسد " الزمن الفني هو زمن انتقائي يعتمد على ما وراء تلك اللحظة الزمنية من قوة تعبير وفاعلية ."

في الواقع ينام الإنسان يوميا عدد من الساعات هذا الزمن لا يمكن أن يجسد في السينما ولهذا استوعبت السينما طريقة تقديمها للإحساس الزمني سواء بتمديده، إطالته، تكثيفه، لهذا كان اهتمام صانعي العمل منصبا على التعبير عن الإحساس الداخلي للزمن لدى الإنسان أكثر من كونه تعبيرا عن الزمن الواقعي الحقيقي ولهذا فإن الحدث التاريخي لابد أن يكون له زمان ومكان، لأن أي حدث

في الفيلم السينمائي واقعيا كان أم من نسج الخيال الفني لابد له من أن يقع في زمان ومكان محددين لأخذه أبعادا مكانية مرتبطة بالإطار المنطقي والطبيعي للموضوع، كما يأخذ حيزا من الوقت لوقوعه وتحيط به أبعاد زمنية تصفه لنا من خلال: الوقت الذي استغرقه الحدث، الزمان الوصفي الذي وقع فيه كأن نقول في القرن الماضي .

الإحساس النسبي بالزمن والمرتبط غالبا بالوضع النفسي للمتلقي، ذلك مع احتفاظ الصورة الفيلمية في أن تغير من ملامح الحدود الزمنية والمكانية والتي قد تحمل رؤى مختلفة تعود على مضمون الصورة بمعان لا تتطابق مع الزمان والمكان الحقيقيين للأحداث، وهي من ميزات إطار الصورة الذي يقتطع أشياء ويودعها في قلب الصورة للتركيز على المعنى " ليبقى فن الصورة لا مكان ولا زمان ومن ثم يبقى للمشاهد كامل الصلاحية في تأويل ما يرى ."

ويتوقف الأمر على خلفية التجربة الإنسانية التي عاشها المشاهد والتي تؤهله لتلمس خصائص المكان والزمان في ذاكرته من وقائع و أحداث و صراعات نقلتها السينما في صورة معبرة وطرحت من خلالها مفاهيم عديدة "فنحن نحصل على المعلومة المتعلقة بالمكان من خلال الحواس الخارجية في حين تلج المعلومة المتعلقة بالزمان عبر باب خلفي إضافي إلى الأذهان مباشرة، ويمكن وصف بنية الزمان خلال هذا الباب الخلفي بأنها انسياب أو تدفق متواصل بين الماضي والمستقبل يحمل معه ضمائرنا وتجاربنا[1] "

[1]- سعاد عالمي، **مفهوم الصورة عند ريجيس فوبري**، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص 38.

لقد حاولت السينما حفظ ذاكرة الشعوب من خلال تجسيد التاريخ منذ بداياتها من أجل إثارة حدث ما، أو من أجل إعادة كتابة التاريخ بصورة سينمائية، ففي أغلب الأفلام السينمائية الروائية يتم استعراض الأحداث من حروب، استعمار، ثورات، بطولات حصلت في فترة ما، محاولة رسم صورة حقيقية تجسد من خلالها الفترة الزمنية التي حدثت فيها هذه الحروب، وسرعان ما تنبه المخرجون إلى أهمية العلاقة الوثيقة بين الزمان والمكان، وخصوصا في الفيلم التاريخي لارتباط الزمان والمكان بالحدث، ومن ثم ارتباط ذهن المتلقي بأهمية هذا الحدث الذي يجره إلى معايشة الزمكان الفيلمي بصورته الواقعية، ولكن توجه المخرجين المعاصرين في استغلال الموضوعات التاريخية بسبب تغير الآراء والنظريات ودخول توجهات جديدة في كل ميادين الفكر، بدأ المخرجون يستغلون التقنيات الحديثة للتعبير عن الزمكان الفيلمي ونقل الأحداث التاريخية لتوائم العصر.

ويتخذ وجود الزمان والمكان فكريا، بعدا أخر من خلال سرد الأحداث عندما تتحرك أذهاننا لاسترجاع أحداث أو تصورات، حينما نسمع ما يقال عن هذه الأحداث وتصور المكان، فنقطع زمن ما من زماننا، كي نربط المكان والمكان المتخيل، لذلك حينما نقرأ أو نرى بطولات الثوار مثلا تتبادر في أذهاننا ملامح المكان الذي كانوا يشغلوه والفترة التي قضوها، ولكن الصورة السينمائية قد تختزل هذا العناء بعرض لقطات للمكان يجاوره الزمان فينتج الخطاب بشكل واضح ومفهوم .

3-4-2 الأفلام الوثائقية :

عرفه الفيلسوف الفرنسي "بول ريكور"بأنه الفيلم الوثائقي التاريخي كيف يمكن أن أعرفه؟ لو لجأت إلى "جان فيغو" فهو وجهة نظر موثقة، هل يمكن ان يمس هذا التعريف الفيلم الوثائقي التاريخي؟ وكيف يمكن التفريق بين الوثيقة الصحيحة والمزيفة؟ كيف يمكن التأكد من أن الانتقاء لم يكن حذفا لمعطيات هامة يمكن أن تغير معنى الوثيقة؟، تساؤلات عديدة حول الفيلم الوثائقي عموما والوثائقي التاريخي خصوصا لخطورة الحقائق المقدمة في طياته ان كانت حقيقية أو كاذبة[1]

والوثائقي التاريخي هو نوع من الأفلام التسجيلية المركبة والمنتجة "لستوكشوت" Stock Shot، أي صورة ملتقطة ومحفوظة في حوض الأرشيف مرفقة بمؤثرات صوتية وموسيقى غالبا ما ترفق بتعليق[2]

ويعتمد الفيلم الروائي التاريخي مواد من الأرشيف من خلال أفلام تسجيلية يعتمدها لكسر الإيهام السينمائي فنيا ولعدم القدرة على تنفيذ بعض المشاهد إنتاجيا، فاستخدام الأفلام التسجيلية في سرد الأحداث التاريخية فيلما يعطيها بعدا واقعيا، ويعد الفيلم الوثائقي مهما في بناء المجتمع وتقدمه من خلال ما يتناوله من موضوعات متعلقة بماضي وحاضر المجتمعات، لذا توجب على صناع السينما الوثائقية استخدام العديد من العناصر للتعبير وإيصال الحقائق منها: الممثل غير المحترف، الصورة الفوتوغرافية، المواد الأرشيفية، المقابلات

---

[1]- إلياس بوخموشة، **إستراتيجية التحكم بالرأي العام عبر الفيلم السينمائي**، ماجستير فنون، الجزائر، كلية الأدب والفنون، وهران، 2006، 159.

[2]- إلياس بوخموشة، **المرجع نفسه**، ص 68.

واللقاءات المباشرة، التصوير والإضاءة الطبيعية، العناصر الصوتية و المؤثرات، المخططات التوضيحية.

كل العناصر السابقة تحدد لنا جوهر الفيلم وأشكاله المتعددة، فالفيلم الوثائقي يتخذ أنماطا محددة حسب طبيعة التركيب البنائي للفيلم، ويمكن تقسيمه إلى :

1- **الفيلم الوثائقي الأرشيفي:** وهو الفيلم الذي يعتمد كمية من الوثائق الموجودة في المكتبة لبناء الفكرة ولا يعتمد السيناريو المكتوب سلفا.

2- الفيلم المركب من مادة أرشيفية ومادة مصورة

3- الفيلم الوثائقي المصور بشكل كامل

من هذا التقسيم نلاحظ أن الوثيقة ضرورية لإنتاج مثل هذا النوع من الأفلام والتي تعتبر المعلومة التي يدور حولها التصوير، فإن كانت هذه الأخيرة غير صحيحة حولت الوثائقي على عمل فني خال من مضمونه.

يعتبر الفيلم الوثائقي أساس السينما وبداياتها، ظهر مع المخترعين الأوائل ومحاولات تصويرهم المباشر لنقل تجاربهم وتوثيقها، وكان ولا يزال أصيلا مميزا لنقله العديد من المراحل التاريخية باختلاف خصوصية سياقاتها واستحضار التجارب الوثائقية، وبصورة مؤكدة هو ضرورة اجتماعية ثقافية رفعت من قيمته التوثيقية الحاجة الاجتماعية للتعرف على الوقائع كما حدثت بدون زيادة أو نقصان.

3-4-3 الأرشيف:

يلعب الأرشيف دورا هاما وحيويا في حياة الأمم والشعوب، فهو ذاكرتها الأولى التي تعكس نجاحاتها و إخفاقاتها وسبل تفكيرها ونشاطاتها داخل جميع إداراتها بمختلف مستوياتها الوطنية و الولائية والمحلية، لذا تعتبر مؤسسات الأرشيف بالغة الأهمية ومصدر للمعلومات ووسيلة رئيسية للبحوث والدراسات التنموية والعلمية والتاريخية والثقافية، لذا وجب الحفاظ عليه وحمايته وصيانته لضمان الرجوع إليه مستقبلا سواء لإثبات حق أو فك نزاع.

و يمثل الأرشيف بذلك مجموع الوثائق والصور وحتى المعالم التاريخية، كما يمكن أن يكون كذلك في شكل شهادات حية لأشخاص عاشوا أحداث تاريخية معينة كانت لها أثر واضح في سير التاريخ.

عرف الأرشيف منذ القدم كمادة وثائقية تمد على تاريخ الحضارات والنشاطات الرسمية لمؤسساتها، فمنذ بداياته كان يتسم بالرسمية وبقي هذا المفهوم ساريا على يومنا هذا برغم التغيرات التي طرأت على طرق الحفظ وظهور الرقمنة المكتبية لأنه وكما ذكرنا سابقا هو ذاكرة الأمة وتراثها[1]

يحدد القانون الجزائري تعريف الأرشيف على أنه تلك الوثائق التي تتضمن أخبارا مهما يكن تاريخها أو شكلها أو سندها المادي، أنتجها أو سلمها أي شخص طبيعيا كان أو معنويا أو أية مصلحة أو هيئة عمومية كانت أو خاصة أثناء ممارسة نشاطها، ويترتب على هذا التعريف عدة خصائص أهمها أن الأرشيف ليس مجرد وثائق قديمة وإنما تعتبر الوثائق أرشيفا بمجرد إنشائها.

[1] - Cardin, Martin, **archivistique information organisation l'exemple du mouvement coopératif Desjardins**, Québec, les éditions du septentrion, 1995, p 19.

ويعرف كذلك على أنه تلك الوثائق التي تحفظ بقصد الرجوع إليها عند الحاجة لاستعمالها كحجة وبرهان في الدفاع وإثبات الحقوق، ومادة صلبة تعتمد عليها البحوث التاريخية، ومصدر إلهام في دراسة المشروعات الآنية، يبين هذا التعريف أهمية حفظ الأرشيف كعملية أساسية يعتمد عليها من أجل استرجاعه واستعماله لعدة أغراض.

الأرشيف لا يمثل فقط الوثائق الورقية بل يمكن أن يكون في شكله الالكتروني، كما يمكن أن يكون في شكل صور، خرائط، رسوم، ويتعداها إلى الآثار والمعالم التاريخية التي تمثل ذاكرة المناطق، إضافة إلى شواهد تاريخية من طرف أشخاص عاشوا أحداث تاريخية مختلفة لها قيمتها أهميتها في صناعة التاريخ.

تتجسد علاقة الأرشيف بالذاكرة في مدى استخدام الوثائق الأرشيفية في كتابة وتسجيل وتوثيق الأحداث التاريخية، فالأرشيف هو الأمين على ذاكرة الأمة و حارسها حيث يسهر على معالجة الوثائق و الحفاظ عليها انطلاقا من مبدأ المعادلة التي تربط قيمة و سرية الوثائق بمضمونها و ظروف نشأتها وتصنف حسب طبيعتها، إلا أن عملية إتاحتها وتبليغها فهي تخضع للنص القانوني الذي يحدد مدة الحفظ والتبليغ، وكشف الحقائق وإخضاعها للدراسة العلمية من خلال تحليل الوثائق، نقدها وتوثيقها من أجل إبرازها لعامة الناس، و النتيجة هي أن الأرشيف ما هو إلا معلومات تخضع لمحيط جغرافي، تاريخي، سياسي وثقافي بحيث إذا لم يتم استنطاق هذه المعلومات وفق تقنيات وقواعد مسلم بها تصبح

غير مفيدة والأخطر من هذا أنها يمكن أن تبعدنا عن البحث والتقصي عن الحقائق التاريخية.

وقد عملت الدولة الجزائرية ممثلة في المديرية العامة للأرشيف الوطني الجزائري على إعداد مشروع تسجيل ذاكرة الأمة، حيث يعتمد هذا المشروع بالدرجة الأولى على جمع الأرشيف الخاص من مختلف المصادر، مثل الاتصال بالشخصيات البارزة التي كان لها دورا فعالا في صناعة الأحداث التاريخية، إضافة إلى مختلف المؤسسات الخاصة وحتى الزوايا من أجل تجميع أكبر قدر ممكن من الوثائق والمخطوطات والشهادات الحية.

وتجدر الإشارة هنا أن عملية تسجيل الشهادات الحية من قبل الشخصيات المختلفة يمكن أن تحوي نقائص عدة كعنصر النسيان، وبعض العوامل الذاتية من طرف بعض الأفراد والتي قد تقلل من قيمتها التاريخية، لهذا فدور الأرشيف الوطني يتمثل في تسجيل ما تبقى من ذاكرة لدى الأفراد من أحداث مرت بهم سابقا بغض النظر عن التأويلات حول صدقها وأمانتها، لتبقى بذلك المعلومات المسجلة مجرد مادة خام في يد الأرشيفي ليسلمها للباحثين والمؤرخين لاستخدامها في الدراسة والبحث.

لهذا فإن إطلاق هذا المشروع الهام الذي سيطبق عبر كامل التراب الوطني في آن واحد، يعد تحديا كبيرا وواضحا، إذ يجب أن يلقى الرعاية اللازمة من أجل ضمان عدم فشله، وهذا طبعا يتم من خلال تجنيد كل الوسائل المادية والبشرية بالدرجة الأولى، إضافة إلى أنه يجب أن يلقى الرعاية من طرف العديد من المؤسسات ذات الصلة كونه يهم أمة بأكملها، كما أن هذا المشروع سيؤدي

إلى تنمية الشعور الوطني وإطلاق الحياة الثقافية، ناهيك عن دور مؤسساته في إشراك الجماعات المحلية في كامل نشاطاتها عبر التراب الوطني، و تقدم لهم الدعم المادي والمعنوي والعلمي من أجل تسجيل الذاكرة الوطنية كما تعمل على التنسيق بينهم، ونشير هنا إلى أنه تم تشكيل لجنة وطنية للذاكرة سنة 2004 يخول لها الإشراف على هذه العملية الهامة.

وقد قامت المديرية العامة للأرشيف الوطني بهذا الصدد، بعقد العديد من الندوات الجهوية والوطنية التي ركزت على دراسة موضوع الأرشيف الخاص، من أجل تقديم عملية تسجيل الذاكرة وعرضها للنقاش، انطلاقا من هذا تم عقد عدة لقاءات مع شخصيات علمية وفكرية وتاريخية كان لهم أثرهم الواضح في تاريخ البلاد.

و تطبيقا لهذا المشروع الهام الذي دعت إليه المديرية العامة للأرشيف الوطني في ندواتها خلصت إلى جملة من النتائج يمكن ذكرها في النقاط التالية:

أ- استرجاع كم هائل من الأرشيف التاريخي غير المستغل، والذي كان محفوظا في مستودعات لا تستوفي شروط الحفظ السليمة، وقد قدر حجم هذا الأرشيف بحمولة 4 شاحنات كبيرة.

ب-أثناء عملية الفرز الأولي للوثائق تبين أنها تعود إلى الفترة الممتدة من 1860 إلى غاية سنة 1962.

ت-بناء قاعة جديدة للأرشيف مجهزة بكل الوسائل الممكنة والضرورية للحفاظ على الأرشيف.

ث–التوثيق للعديد من الأحداث الهامة في المنطقة وإعداد ملفات عنها مثل حوادث 08 ماي 1945 بالمنطقة حيث قتل 19 معمر آنذاك، معركة أولاد مومن سنة 1959، أين تم تجميع الطلبة الجزائريين بغية إرسالهم إلى مصر وتونس، إلا أن أمرهم انكشف وحدثت مجريات هذه المعركة، الإبادة الجماعية بمرج ميدون سنة 1957، إذ قتل أهل قرية بأكملها ولم ينج إلا القليل منهم.

ج–التفكير في كيفية تسجيل الذاكرة الوطنية اعتمادا على عدة مقترحات، وفي هذا الصدد تم إنجاز سجل كبير يوثق لأهم الأحداث التاريخية التي جرت بالمنطقة في الفترة الممتدة من 1945 إلى غاية 1962 وفق ترتيب كرونولوجي للأحداث.

ح–أثناء عملية جمع وتسجيل روايات المجاهدين، روعي في ذلك توافق التاريخ وطريقة الحدث برأي الأغلبية، فمثلا بالنسبة لمعركة أولاد مومن سجلت نسبة حوالي 70 بالمائة من توافق الأحداث، وقد تمثلت نسبة عدم التوافق حول عدد الشهداء وخسائر العدو.

خ–من بين ما تم استرجاعه من الأرشيف ما يلي: مذكرات الضباط الفرنسيين، مذكرات الحاكم، وثائق التسيير الإداري للبلدية من سنة 1882 لغاية 1962، وثائق التسيير المالي، تقارير سرية، مراسلات مختلفة: 1860–1962، بطاقيات المشبوهين، بطاقيات المتعاونين، ملفات الأهالي وصور قديمة، ملفات التجنيد الإجباري: 1917 –1962، عقود الأراضي.

الباب الثاني

الجانب التطبيقي

الفصل الرابع

تمهيد:

نجح العديد من المخرجين عبر تاريخ السينما و التلفزيون في تجسيد الأحداث التاريخية على الشاشة بشكل يقارب الوقائع الحقيقية عن لم نقل يطابقها،وهذا خدمة لحاجة الإنسان لمعرفة ماضيه ومعالجته حاضره لضمان مستقبله بإيجاد حلول للمشكلات معاصرة ذات امتدادات تاريخية موغلة في القدم أحيانا.

فالصورة والكلمة والمعلومة، التي يتناولها نص الفيلم السينمائي أو أصبحت أهم أداة فكرية تعبر الدول للتأثير في الرأي العام، ليس فقط على مستوى إقليمي بل على المستوى الدولي والعالمي،والتاريخ يظهر لنا أن جل الأفلام التاريخية الجزائرية التي تعالج مشكلة الثورة التحريرية ارتبطت بالسينما التي ولدت ابان الحرب التحريرية الكبرى، وهذا ما دفعنا إلى الخوض في غمار هذا الموضوع لمعرفة سبب التوجه نحو إنتاج أفلام تتعلق بالثورة الجزائرية و تبيين العلاقة بين الواقع التاريخي والخيال الفني للأفلام الثورية الروائية الجزائرية من خلال تحليل فيلم مصطفى بن بولعيد الذي استلهم من أحداث حقيقية واقعية.

البناء المنهجي للدراسة التطبيقية

4-1منهج الدراسة :

كلمة منهج تعني مصدر أي طريق، سلوك وهي مشتقة من الفعل نهج بمعنى طرق وسلك أو أتبع[1]، أما في اللغة الفرنسية فإن كلمة منهج Méthode تعبر عن الخطوات الفكرية المنظمة والعقلانية الهادفة إلى بلوغ نتيجة ما في البحث العلمي[2]

المنهج هو طلب الحقيقة واستعمال العقل والتجربة[3]، ولكي يكون علميا على الباحث أن يلتزم بخطوات وطرق منظمة تساعده على تركيز الجهد واختصار الوقت بحصر العمل في نطاق بحث محدود ومنظم ليصل إلى نتائج دقيقة وبهذا يكون اتبع أسلوب منهجي علمي عقلاني يسهل في عملية التعرف على المشكلة وحتى إيجاد حلول لها.

فالمنهج هو الأسلوب أو الطريقة و الوسيلة التي يستعملها الباحث بهدف الوصول إلى المعلومات التي يريد الحصول عليها بطرق علمية وموضوعية مناسبة، وهو الطريقة التي يتبعها الباحث في دراسته لاكتشاف الحقيقة[4]

وتعرفه مادلين غراويتس M. Grawits بأنه طريقة ملموسة لتصور وتنظيم الموضوع[5]، فأي منهج دراسي يستخدم للتحقق من الفروض التي ننطلق

---

[1]- غازي عناية، **منهجية البحث العلمي عند المسلمين**، الجزائر، دار البعث، 1985، ص91.

[2]- أحمد بن مرسلي، **مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال**، الجزائر، المطبوعات الجامعية، 2003، ص282.

[3]- محمد راكان الدغيمي، **أساليب البحث العلمي ومصادر الدراسات الإسلامية**، ط2، الأردن، مكتبة الرسالة، 1997، ص 33.

[4]- محمد الغريب عبد الكريم، **البحث العلمي التصميم المنهجي والإجراءات**، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، 1998، ص 32.

[5]- Grawits .M, **Les méthodes en sciences sociale**,Paris, Edetiondalloz, 1996, p 318.

منها بطرق علمية محددة ضمن سياق نظري قائم على قوانين علمية من أجل إثبات مصداقية النتائج والتأكد من صحتها، ويهدف إلى مخطط تفسيري متباين تأخذ درجة عمقه مستويات مختلفة بحسب اختلاف حالاته.

وتصنف دراستنا ضمن الدراسات التي تعتمد على المقاربة السيميولوجية بما أن هدفنا هو تحليل الفيلم بما فيه من صور ثابتة ومتحركة وتفكيك مفرداته من أجل الكشف عما تخفيه من معاني ودلالات تاريخية، كما وظفنا المنهج التاريخي في الدراسة وفقا لطبيعة المعطيات المتوفرة لدينا والتي تستوجب تقصي الماضي للتحقق من الواقعة التاريخية، أدرجناه على حد سواء في الجانب النظري من خلال التعرف إلى تاريخ الفن السينمائي بصفة عامة وتاريخ السينما التاريخية الجزائرية بصفة خاصة، والجانب التطبيقي الذي أوردنا فيه تحليلا سيميولوجيا يعتمد الكثير من المعطيات التاريخية الراجعة للفترة الاستعمارية التي تناولتها أحداث الفيلم السينمائي، قصد تجنب السطحية في التحليل واستنطاق الحقائق، و إثراء البحث بالمعلومات المتنوعة التي تخدم هذا الأخير.

والتحليل هو عملية ذهنية تتضمن تفكيك الواقع إلى عناصره بهدف معرفة طبيعة، ويقصد به تفكيك الشيء إلى مكوناته الأساسية[1]

أما السيميولوجيا كلمة مشتقة من اليونانية، sémion وتعني علامة مع اللاحقة logos التي تعني الخطاب أو علم وتعني علم العلامة أو الإشارات، والمقصود بالعلامات كل علامة لغوية كانت وغير لغوية، تكون أساسية في

[1]- أحمد بن مرسلي،**مرجع سبق ذكره**، ص 250.

التواصل الإنساني سمعية أو بصرية، شمية أو حركية[1] ، وهي أيضا العلم الذي يدرس العلامات وحياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية[2]

وتعني اصطلاحا علم خاص بالعلامات هدفها دراسة المعنى لكل نظام علاماتي، فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات اللسانية باعتبارها نسق من العلامات مثل علامات المرور وأساليب العرض في واجهة المحلات التجارية والشرائط والرسوم البيانية والصور وغيرها، وبذلك فالسيميولوجيا تدرس مسيرة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية وقوانينها التي تحكمها[3]

وعليه فقد وضح " لويس بامسلاف" أن الغرض من التحليل السيميولوجي قائم على مجموعة التقنيات والخطوات المستخدمة لوصف وتحليل شيء ما باعتباره دلالة في حد ذاته وبإقامته علاقات مع أطراف أخرى والتحليل السيميولوجي هو ذلك الإجراء والإستراتيجية البحثية التي تستهدف استكشاف الوحدات البنائية للنسق الاتصالي، فإذا كان هذا النسق صورة أو رسم فإن التحليل هنا هو تجزئة مكونات هذه البناءات لمعرفة مدى تماثلها أو تقابلها باعتبارها نظائر ومن ثم معرفة الصيغة الوظيفية التي تحكم هذا البناء والتفاعل الدلالي لهذا النسق ونفس الشيء يقال بالنسبة للتحليل السيميولوجي والسينما وغيرها.

ويمثل التحليل السيميولوجي لرولان بارت شكل البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الأيقونة أو الألسنية على حد سواء، يلتزم فيه الباحث بالحياة اتجاه هذه الرسالة من جهة ويسعى فيه من جهة أخرى إلى تحقيق التكامل

---

[1]- خليفة بوجادي، **محاضرات في علم الدلالة مع نصوص وتطبيقات**، الجزائر، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، 2009، ص18.

[2]- قدور عبد الله الثاني، **سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الارسالات البصرية في العالم**، ط2، الجزائر، دار الورق للنشر والتوزيع، 2008، ص 66.

[3]- برنار توسان، **ماهية السيميولوجيا**، ط2، لبنان، إفريقيا الشرق، 2000، ص 9.

من خلال التطرق إلى الجوانب الأخرى السيكولوجية الاجتماعية والثقافية التي يمكن أن تدعم التحليل بشكل أو بآخر[1]

والتاريخ في البحث العلمي تتمثل في عملية استرداد أحداث الماضي إلى الحاضر، عبر قراءة ما خلفته هذه الأحداث من شواهد مادية مختلفة، أي أن التاريخ هو تفكير الحاضر عن الماضي، وهو حسب محمد زيان عمر مصدر العلوم لكوننا بفضله نتمكن من معرفة مراحل تطور المعرفة الإنسانية في مجالات الدين والسياسة والاقتصاد...الخ[2]

أما المنهج التاريخي يستخدم في دراسة مراحل تطور العلوم المختلفة للتعرف على ظروف نشأتها وظهورها وما مرت به من محطات ومواقف واكتشافات جديدة، وما شهدته من إضافات عبر تاريخها حتى وصلت إلى ما وصلت إليه، يدرس الوقائع التي هي في حكم الماضي عن طريق استردادها بطريقة منهجية Systematic و موضوعية Objective، من خلال تجميع الأدلة وتقويمها والتحقق منها ثم تركيبها Synthesizing لاستخلاص الحقائق والوصول إلى نتائج محكمة[3]

يعني أن المنهج التاريخي يقوم على تتبع ظواهر تاريخية انعكست من خلال أحداث ووقائع مثبتة في التاريخ ومسجلة في المصادر المختلفة، والغرض من الدراسة التاريخية هو التعرف على الجزئيات وتحليل مدى تناسقها مع حركة التاريخ.

---

[1]- فايزة يخلف، **دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من إعلانات مجلة الثورة الإفريقية**، الجزائر، ماجستير في علوم الإعلام الاتصال، د س، ص ص 14 15.

[2]- أحمد بن مرسلي، **مرجع سبق ذكره**، ص 343.

[3]- محمد عبد الحميد، **البحث العلمي في الدراسات الإعلامية**، ط2، القاهرة، عالم الكتاب، 2004، ص 262.

بهذا المعنى هذا المنهج لا يصلح فقط لدراسة علم التاريخ فقط، بل يتجاوز ذلك ليدرس تاريخ العلوم في العموم، حيث لا يمكن فهم ما وصل إليه العلم من تطور دون اللجوء إلى استخدام المنهج التاريخي لتتبع مسيرة ومعرفة أهم شخوصه العلمية وإضافاتهم و آرائهم ومنجزاتهم و إنتاجهم العلمي فهذا التراكم التاريخي للعلوم يتطلب فهمه و الإلمام به ضرورة استخدام المنهج التاريخي.

4-2 عينة الدراسة :

تعرف العينة بأنها جزء من المجتمع البحث الأصلي أو الكلي[1]، تجمع أفرادا يتشابهون في الخصائص الممثلة والظروف التي يتم الحصول عليها بطرق مختلفة وتبعا لطبيعة الدراسة التي تحدد نوع الموضوع.

تستعمل العينة عندما يصعب دراسة عناصر المجتمع الأصلي ككل، بمعنى أنه تؤخذ مجموعة من أفراد المجتمع على أن تكون ممثلة للمجتمع لتجري عليه الدراسة، فالعينة إذن هي جزء معين أو نسبة معينة من أفراد المجتمع الأصلي، ثم تعمم نتائج الدراسة على المجتمع كله، مع الأخذ بعين الاعتبار ان وحدات العينة قد تكون أشخاصا كما قد تكون أحياء أو شوارع [2]...أو في حالة دراستنا فيلما تاريخيا.

التعامل بنظام العينات sampling هو الأساس في الدراسات الإعلامية، أين نلجأ إلى عدد محدود من المفردات يكون ممثلا في خصائصه وسماته

---

[1]- موريس أنجرس، **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية**، ترجمة: بوزيد صحراوي وآخرون، ط2، الجزائر، دار القصبة للنشر، 2004، ص 100.

[2]- رشيد زرواتي، **تدريبات على منهجية البحث العلمي في العلوم الاجتماعية**، الجزائر: بدون سنة، ص 191.

للمجموع من أفراد الجمهور أو الوثائق المطبوعة أو المسجلة، بما يتفق مع أهداف الدراسة في حدود الوقت والإمكانيات المتاحة[1].

ونجد هناك تصنيفا للعينات على أساس أنها احتمالية عشوائية حيث لا يتدخل الباحث في اختيارها ولكنها تختار بطريقة عشوائية، أو أنها غير احتمالية غير عشوائية أي عمدية حيث يسمح بتدخل العامل الشخصي[2] في الاختيار، يكون قائما على ما يراه من سمات أو خصائص تتوفر في المفردات بما يخدم أهداف البحث[3]

إن عينة البحث المعتمدة في دراستنا ارتكزت الفيلم التاريخي ثوري الأفيون والعصا، ويرجع السبب إلى ملاءمته مع المادة البحثية خاصتنا، وإلى أنه استقطب وامتلك حضورا جماهيريا واسعا عندما عرض على شاشات التلفزيون والسينما المحلية والعربية، ومن ثم يمكن إسقاط نتائج هذه العينة المدروسة على غيرها من الأفلام لأجل تعميم الفائدة للدارسين والباحثين في مجال التاريخ، الإعلام، الدراما والأفلام التاريخية على حد سواء.

4- 3 أدوات الدراسة:

لكل بحث أو تطبيق علمي أدوات تساعد الباحث، طرائق إجرائية تلاءم نوع المشكلة وتخدم موضوع البحث يحددها المنهج المتبع في دراسة المادة أو الظاهرة[4]، وهي تعتبر أداة ووسيلة لجمع المعطيات وتحليلها للتوصل إلى نتائج دقيقة ومن أهم ما تم الاعتماد عليه في الدراسة ما يلي

---

[1]- محمد عبد الحميد، **مرجع سبق ذكره**، ص 129.
[2]- محمد عبد الحميد، **المرجع نفسه**، ص 137.
[3]- محمد عبد الحميد، **المرجع نفسه**، ص 141.
[4]- محمد الصاوي، محمد مبارك، **البحث العلمي أسسه وطريقة كتابته**، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، 1992، ص 32.

❖ الملاحظة:

إن كل واقعة اجتماعية لحظة من التاريخ مجموعة من الناس وهي في نهاية وبداية سلسلة أو عدة سلاسل[1]، فالعلوم الإنسانية عامة تدرس وقائع لا تتكرر أبدا بالطريقة نفسها تماما.

من هنا جاء دور الملاحظة التي تعتبر من أهم تقنيات البحث العلمي، فهي إدراك حقيقة الواقع ووصفها، تعمل على توجيه الحواس تجاه المادة المدروسة واستخدامها بطريقة منهجية للكشف عن تفاصيلها وعن العلاقة الموجودة بين عناصرها[2].

فهي عملية يقوم فيها العقل بدور كبير في تفسير الظواهر وإيجاد ما بينها من علاقات تتميز بالبساطة عموما، حيث تتضمن تصنيف وقياس وعد المعطيات[3]هذا لا يجعلها تقل أهمية عن أدوات جمع البيانات والحقائق ذات الصلة بسلوك الأفراد والجماعات الفعلي في بعض المواقف الواقعية بحيث يمكن ملاحظتها بسهولة.

والملاحظة العلمية لا تقتصر على مجرد الحواس بل تتعداه إلى الاستعانة بأدوات علمية دقيقة للقياس ضمانا لدقة نتائجها وتحقيقا لموضوعيتها، كما أن للملاحظة أنواع منها المباشرة وغير المباشرة، البسيطة والمنظمة[4] وتعني

---

[1]- مادلين غراويتس، **مناهج العلوم الاجتماعية، منطقة البحث في العلوم الاجتماعية**، ترجمة: سام عمار، دمشق، ج ع س، 1993، ص 64.

[2]- محمد الجوهري وآخرون، **دراسة في علم الاجتماع**، ط4، القاهرة، دار المعرفة، 1982، ص 306.

[3]- أحمد بدر، **أصول البحث العلمي ومناهجه**، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، 1996، ص 342.

[4]- إحسان محمد حسن فيصل عبد المنعم فيصل، **طرق البحث العلمي**، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1981، ص 159.

المراقبة المقصودة التي تهدف إلى رصد المتغيرات التي تحدث على موضوع الملاحظة وعليه فغن هناك شخص يلاحظ وشيء يلاحظ ونتيجة ملاحظة[1].

وقد تم استخدام هذه التقنية من خلال مشاهدة الأحداث الفيلم وملاحظة كل من الخطابات المرئية والمسموعة في الفيلم التاريخي فالملابس والبدلات والأزياء والديكورات والعربات أو المركبات والثوار و الحركى والجيش المستعمر ووسائل النقل كلها عناصر مهمتها تمرير و إيصال الرسالة التاريخية للحدث بطريقة استعراضية مشهدية مرئية كما لو أن الحدث يقع من جديد أمام ناظرينا، وبفضل الصورة السينمائية لاحظنا حقيقة تاريخية أكثر إقناعا وإن كانت لا تمثل الواقع الحقيقي والحدث التاريخي او للشخصية التاريخية بصورة متطابقة.

اعتمدنا في دراستنا هذه على مقاربة رولان بارث في تحليل الصور التلفزيونية كأداة للتحليل، واستعنا بمقاربة مارتن جولي في تحليل الرموز كذلك حيث يعد رولان بارث أول من قام بدراسة وتحليل الصور، كما أنه اهتم بالصورة واهتم بالأنساق الدلالية غير اللسانية في تحليله السيميولوجي وتحتوي هذه المقاربة على ثلاث مستويات تمثلت في[2]:

المستوى التعييني: في هذا المستوى يتم الاعتماد على الوصف الدقيق للومضة، من خلال كل العناصر المكونة للصورة المتحركة بتحديد مجمل اللقطات والزوايا والمدة الزمنية التي تستغرقها اللقطة، حركات الكاميرا، أي من خلال شريط الصورة والصوت الذي يضم الموسيقى والمؤثرات الموسيقية والأصوات.

---

[1]- صلاح الفوال، **مناهج البحث في العلوم الاجتماعية**، القاهرة، مكتبة غريب، 1980، ص 270.

[2]- قدور عبد الله ثاني، **سينمائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الارسالات البصرية في العالم**، ط2، دار الورق للنشر والتوزيع، 2008، ص 120.

المستوى التضميني: وبدوره يفسر ويفكك رموز الرسائل التلفزيونية من خلال القراءة الدلالة للوصول إلى المعاني الفعلية، أي أنه تكوين صورة وما تخفيه من مضامين كاملة ودلالات تشكل المعنى والمقصود من قبل القائم بالاتصال، والتي نجدها من خلال التمثيل الرمزي و الأيقوني في الومضة الإشهارية.

المستوى الألسني: أي تأويل الرسالة اللسانية، ويتضمن هذا المستوى الجانب اللغوي للومضة سواء كان في شكله المنطوق أو المكتوب في شكل كلمات مكتوبة، ومرافق للصورة، والبحث عن دلالة النص والأبعاد التي يحملها والوظائف ضمن السياق الفيلمي للومضة بشكل عام وذلك نظرا للأهمية التي يحملها النص اللغوي في الصورة التلفزيونية.

الفصل الخامس

5-1التحليل النصي السيميولوجي لفيلم مصطفى بن بولعيد:

5-1-1 بطاقة فنية عن فيلم "مصطفى بن بولعيد":

.الإخراج: أحمد راشدي.**سيناريو:** الصادق بخوش.

. الأداء التمثيلي:

الممثل	الدور
حسان قشاش	مصطفى بن بولعيد
سليمان بن عيسى	مصالي الحاج
رشيد فارس	محمد العيفة
أحمد بن عيسى	سي لخضر
شوقي بوزيد	محمد بوضياف
حكيم جاما	مراد ديدوش
خالد بن عيسى	العربي بن مهيدي
سامي علام	كريم بلقاسم
مراد أوجيت	رابح بيطاط
علي جبابرة	عمر بن بولعيد
أحمد رزاق	عادل عجول
مبروك فروجي	الحاج لخضر
يحيى مزاحم	الطاهر الزبيري
أحمد بن يحيى	محمد الأمين دباغين

نور الدين كواش	شيحاني البشير
فارس بن حساني	عباس لغرور
حميد رماس	السجين عوام
جمال دكار	السجين نصيب

. مدير التصوير: طارق بن عبد الله . إيريك بيغلييتو . سيد علي حالو . يوسف بن يوسف . أحمد بن نيس

. مدير الإنتاج: الصادق يخوش

. مدير التركيب: محفوظ بوجمعة . إيزابيل دوفانك .

. مهندس الصوت: يوسف راشدي .

.موسيقى: صافي بوتلة، سليم دادة . حميد جمعي .

. الديكور: جودت قسومة .

. المؤسسة المنتجة: وزارة المجاهدين بمساهمة وزارة الثقافة .

. سنة الانتاج: 2010.

. المدة الزمنية للفلم: 246 دقيقة

5-1-2 البطاقة الفنية للمخرج أحمد راشدي:

ولد أحمد راشدي عام 1938 في مدينة تبسة الواقعة في شرق الجزائر، عند بلوغه السادسة عشرة من عمره شارك في حركة التحرير عام 1954 التي فجرت واحدة من أقوى الثورات التحريرية في العالم، درس الأدب الفرنسي والتاريخ والسينما بدأ العمل في السينما مع المخرج الفرنسي رينيه فوتييه الذي كان يعمل لصالح جبهة التحرير الوطني الجزائرية.

بعد استقلال الجزائر عام 1962 ترأس أول مركز للسمعيات والبصريات، شارك عام 1962 في إنتاج فيلم جماعي عنوانه مسيرة شعب، في عام 1964 أصبح مسؤولا في قسم السينما الشعبية في المركز القومي للسينما الجزائرية، ثم مسؤولا في قسم الإنتاج في المؤسسة القومية لتجارة وصناعة السينما بين عامي 1967 و1973، قام بإخراج أكثر من 20 فيلما روائيا وتسجيليا إلى جانب مشاركته في إنتاج العديد من الأفلام الجزائرية، كما شارك أيضا في إنتاج الفيلم المصري العصفور لمخرجه يوسف شاهين، إلى جانب مشاركته في إنتاج الفيلم العالمي (زد) للمخرج اليوناني الفرنسي كوستا غافراس. ومن أهم أعماله[1] :

مسيرة الشعب 1963، فجر المعذبين 1965، الأفيون والعصا 1969، تحيا الجزائر 1972، طاحونة السيد فابر 1973، علي في بلاد السراب 1979، الطاحونة 1986، كانت الحرب 1993، مصطفى بن بولعيد 2009.

5-1-3 البطاقة الفنية لكاتب السيناريو الصادق بخوش :

[1]- http://guemardz.com/vb/showthread.php?t=355#ixzz1psT5tedB.

ولد سنة 1956 درس الفلسفة ونال شهادة ماجستير في جامعة الجزائر، حائز على دبلوم في الإعلام له عديد المؤلفات من بينها: مذكرات الرائد الأخضر بورقعة، التدليس على الجمال، القدر يقرع الأبواب "عمل ملحمي"، رواية "الوجد والوجود"، ليلة القبض على الروح "قصة قصيرة" وقصص منوعة فضلا عن "مائة ألف عام من تاريخ الجزائر ."

كيف جسد الصادق بخوش شخصية الثوري مصطفى بن بولعيد سينمائيا؟

لو نعود إلى الثورة نجد شخصية مصطفى بن بولعيد مركبة لا معقدة، فهو شخصية اجتماعية ناجحة من أعيان الجزائر، تاجر ناجح، رب أسرة ناجح، رجل استطاع إطفاء نيران الصراعات القبلية والخلافات العروشية التي كان يزيد من وطأتها الاستعمار الفرنسي، هذا فضلا عن كونه مناضلا اكتنز إيمانا راسخا بضرورة تحرير الجزائر من قبضة الاحتلال، رجل مستغرق في ذاته من إسلام وعروبة وفروسية، رجل ذو عقل عصري حداثي كان يعمل بأدوات العصر، رجل مناضل ميداني وسياسي من خلال الحزبين البارزين آنذاك "حركة انتصار الحريات" "حزب الشعب" كما حرصنا على تتبع السياقات التاريخية، وربط البطل ببيئته منذ كان شابا يافعا فقد استطاع مصطفى بن بولعيد كسب ثقة الجميع بكاريزمية مؤثرة، ما مكنه من الارتقاء إلى رتبة عضو في اللجنة المركزية ويصير بعد ذلك قائدا من قادة المنظمة الخاصة، وهو ما يمثل حالة خاصة لا يشترك معه فيها أحد. كما كانت لمصطفى بن بولعيد رؤية وطنية في صراعه مع المحتل، فمنطقة القبائل الكبرى بقيادة "كريم أوعمران" ما كان لها أن تلتحق بركب الثورة،

لكنه تمكن عشية الثورة من توزيع السلاح الذي حصل عليه من ماله الخاص وأموال الحزب أن يوزعه على معظم مناطق البلاد، الرجل كان قيمة في حد ذاته إذ كان يرشح من طرف رفاقه ليتحدث باسمهم لأجل إقناع الرجال المؤثرين كمصالي الحاج وكريم بلقاسم وغيرهم، فهذه بعض مآثره وفضائله التي وضعها في خدمة القضية .

ما هي المفاتيح التي اعتمدها في رسم خط الأحداث التاريخية للبطل؟

كانت لمصطفى بن بولعيد إسهامات قاعدية في بناء مدارس ومساجد، فضلا عن تنشيطه الحركة الكشفية ما مكنه من إعداد الرجال على المبادئ الوطنية بتدريبهم على حرب العصابات واستعمال السلاح، وتلقينهم المبادئ الوطنية بعمق، ناهيك عن توظيف البطل الجزائري كل المعطيات لشراء الأسلحة وتخزينها، مستغلا في ذلك مناعة منطقة الأوراس وقوة شكائم رجالها ليجعل منها مهدا للثورة .

كما أنه كان رجلا كتوما واستراتيجيا انضم إلى مجموعة الـ22 التاريخية، ثم ضمن فريق الستة الذين فجروا ثورة الجزائر الكبرى (1954 – 1962م) وتموقع بن بولعيد ضمن قمة الهرم الثوري جعل منه علامة بارزة ومحط ثقة، وبفضل هذه الخصال استطاع البطل الجزائري الرمز مع رفاقه من تحقيق ما يلي :

1-إدراك مسار حركة التاريخ .

2-استيعاب ذهنية المحتل وطبيعته الاستيطانية التدميرية التي لا تفقه إلا لغة السلاح.

3–التحضير لمدة سنوات طويلة جدا للمعركة بأبعادها المادية والروحية والمعنوية والشعبية، الأمر الذي يسر تفجير ثورة عالمية تمارس العنف المشروع ضد عنف وإرهاب غير مبرر، ولكن ذاك العنف الذي استعملته الثورة كان ببعد إنساني في سبيل التحرر و الانعتاق والكرامة .

وهي أمور تفطن لها المحتل فوضع كل مقدراته العسكرية والإستراتيجية لمحاصرة منطقة الأوراس والسعي إلى إطفاء جذوة الثورة في المهد، وقد لقي المحتل ميدانيا في شخص "مصطفى بن بولعيد" القائد الفذ، والرجل المتمرس في قيادة الرجال والتخطيط للمعارك وتحقيق النصر. الأمر الذي حدا ببن بولعيد على ضوء كل تلك الحيثيات، في ظل اللاتوازن بين إمكانات الثورة وإمكانات المحتل، أن يسافر إلى الخارج لجلب السلاح إلى الثورة.

5– 2 ملخص الفيلم :

فيلم مصطفى بن بولعيد يروي مسيرة رجل كرس حياته وماله للدفاع عن قضية وطنه الجزائر ضد الاستعمار الفرنسي، أسس مصطفى بن بولعيد مع رفاقه اللجنة الثورية للوحدة والعمل قصد توحيد صفوف أحزاب الحركة الوطنية، والإعداد للعمل المسلح، ليقرر بعدها الستة التاريخيون تفجير الثورة تحت لواء جيش وجبهة التحرير الوطني، وقاد بن بولعيد معارك شرسة متحديا فيها بكل بسالة القوات العسكرية الفرنسية. وأثناء تنقله إلى الخارج من أجل التموين بالأسلحة، ألقي عليه القبض على الحدود التونسية الليبية وسجن في تونس ثم حول إلى الجزائر، وحكم عليه بالإعدام في سجن الكدية بقسنطينة ولكنه تمكن من تنظيم عملية فرار ناجحة

ليعود إلى صفوف الثورة في الولاية التاريخية الأولى "أوراس النمامشة"، ويستشهد في 22 مارس 1956

3-5 التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم:

انطلاقا من مبدأ اختيار مقاطع من الفيلم كعينة تمثيلية، التي تكون الأساس المنهجي الذي يقوم عليه التحليل النصي السيميولوجي، فقمنا بتقطيع الفيلم إلى عشرة (10) متتاليات، حيث كان مقياس هذا التقطيع مبني على أساس التركيز في كل متتالية على الوقائع التي حدثت في تلك الحقبة مع افتراض أن المقاطع أو اللقطات تتوزع توزيعا اعتداليا و كرونولوجيا للأحداث.

يمكن تقديم هذه المتتاليات في العرض التالي :

المتتالية01:

شريط الصورة										شريط الصوت		
مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
00/00/26 إلى 00/00/36 10 ثواني	عامة	ثابتة	:::::::::: ::::::::::	ساحة معركة	النهار مساءا	:::::::::: ::::::::::	جندي	سيارة عسكرية تحترق وسط حطام بنايات و براميل	:::::::::: ::::::::::	صوت فتح باب كبير مع موسيقى	جندي يفتح الباب ويخرج ذهابا ثم إيابا
00/00/37 إلى 00/00/57 20 ثانية	عريضة	ترافلينغ جانبية	مستودع	ساحة معركة	النهار مساءا	مصطفى بن بولعيد	مجموعة جنود	مستودع به مجموعة من الجنود باللباس العسكري، صناديق عسكرية و الشخصية الرئيسية تحمل سلاح من النوع الثقيل	:::::::::: ::::::::::	موسيقى	جنود يغادرون المستودع متجهين نحو الغابة
00/01/52 إلى 00/02/17 25 ثانية	متوسطة	ثابتة	:::::::::: ::::::::::	غابة	النهار مساءا	مصطفى بن بولعيد	جنود آخرون	منظر طبيعي في الغابة	الإشارة إلى وجود جنود العدو	طلقات رصاص	اشتباك مع جنود أخرين
00/04/02 إلى 00/04/18 16 ثانية	متوسطة	ترافلينغ أمامية	:::::::::: ::::::::::	غابة	الليل	مصطفى بن بولعيد	جنود آخرون	منظر طبيعي في الغابة	:::::::::: ::::::::::	موسيقى	إشارات بالانسحاب و بسرعة
00/04/33 إلى 00/04/47 14 ثانية	قريبة	ثابتة	:::::::::: ::::::::::	غابة	الليل	مصطفى بن بولعيد	جندي مصاب	منظر طبيعي في الغابة	تصريح الجندي بمدى إصابته و استفسار رفيقه عن إمكانية الرؤية	موسيقى	إصابة جندي على مستوى العين
00/04/47 إلى 00/04/55 8 ثواني	قريبة	ثابتة	:::::::::: ::::::::::	غابة	الليل	مصطفى بن بولعيد	الجندي المصاب	:::::::::: ::::::::::	الجندي المصاب يسأل مصطفى عن تحليل النتائج	موسيقى خافتة	جندي مصاب رفقة آخر الذي يظهر عليه القلق

المتتالية02:

شريط الصورة										شريط الصوت		
مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
00/05/56 إلى 00/05/59 8 ثواني	قريبة	ثابتة	:::::::::: ::::::::::	الشارع فوق مطل ميناء	النهار	مصطفى بن بولعيد	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	السؤال عن إمكانية اللقاء في حرب أخرى	:::::::::: ::::::::::	جندي بلباس عسكري وقبعة عسكرية
00/06/44 إلى 00/07/17 33 ثانية	قريبة	محورية فثابتة في الغالب	:::::::::: ::::::::::	الشارع	النهار	مصطفى بن بولعيد	رفيقه	منظر مطل على البحر والشارع مزين بالرايات الفرنسية والأمريكية والبريطانية	توديع الواحد للآخر	موسيقى	جنديين يودعان بعضهما البعض
00/07/17 إلى 00/07/22 5 ثواني	قريبة	ثابتة	:::::::::: ::::::::::	الشارع	النهار	مصطفى بن بولعيد	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	وجه شخصية ترتدي لباس وحقيبة عسكرية

المتتالية03:

شريط الصورة										شريط الصوت		
مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
00/09/57 إلى 00/10/06 9 ثواني	قريبة ثم عامة	محورية أفقية	:::::::::: ::::::::::	خلاء الصحراء	الليل	مصطفى بن بولعيد	:::::::::: ::::::::::	سيارة كلاسيكية رفيعة ولباس الشخصية بدوي تقليدي	:::::::::: ::::::::::	موسيقى	شخصية واقفة قرب السيارة ثم تتقدم خطوات إلى الأمام
00/10/06 إلى 00/10/28 22 ثانية	قريبة	ترافلينغ جانبية	:::::::::: ::::::::::	خلاء الصحراء	الليل	مصطفى بن بولعيد	شخصيات أخرى	جمال مغطاة بزرابي تقليدية	إلقاء السلام والسؤال عن الأحوال	موسيقى	تقدم شخص إلى مجموعة الجمال وكشف الأسلحة المحملة على ظهورها
00/10/28 إلى 00/10/30 2 ثواني	قريبة جدا	ترافلينغ جانبية	:::::::::: ::::::::::	الصحراء	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	موسيقى	خطوات أقدام الجمل على الرمال

المتتالية04:

شريط الصورة										شريط الصوت		
مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
00/18/27 إلى 00/18/32 5 ثواني	قريبة	ثابتة	:::::::::: ::::::::::	قاعة	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	مصالي الحاج وآخرون	ارتداء ما يعرف بالطربوش مع جمال ديكور القاعة الراقي	محاولة إقناع طرف لآخر بأن الشعب يريد شينا آخر	:::::::::: ::::::::::	مجموعة أشخاص يتحدثون مع شخص يفوقهم سنا
00/18/36 إلى 00/18/45 9 ثواني	قريبة	ثابتة	:::::::::: ::::::::::	قلعة	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	مصالي الحاج وآخرون	ارتداء ما يعرف بالطربوش مع جمال ديكور القاعة الراقي	الشعب لا يمكنه الصبر ومن المفروض أن نجدد ننظمه من أجل مواقف وتضحيات جديدة	:::::::::: ::::::::::	مجموعة أشخاص يتحدثون مع شخص يفوقهم سنا بشكل إقناعي

المتتالية05:

شريط الصورة											شريط الصوت		
مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
00/21/03 إلى 00/21/16 13 ثانية	عامة	محورية أفقية	غرفة ضيوف	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	شخصيات تاريخية أخرى (المجموعة 22)	لباس رسمي للأشخاص لإضافة إلى وجود مرآة كبيرة معلقة على الجدار	حان وقت الحسم وشرح معنى الحسم بتفجير الثورة في أقرب وقت	:::::::::: ::::::::::	مجموعة رجال مجتمعين في شكل حلقة
00/21/16 إلى 00/21/21 5 ثواني	متوسطة	زوم للأمام	غرفة	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	شخصيات تاريخية أخرى (المجموعة 22)	بدلات رسمية	معرفة أن الأمر يلزمه تضحيات	:::::::::: ::::::::::	ثلاثة رجال جالسين على أريكة
00/21/21 إلى 00/21/25 4 ثواني	متوسطة	محورية أفقية	غرفة	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	شخصيات تاريخية أخرى (المجموعة 22)	بدلات رسمية	أموالنا أرواحنا عائلاتنا	:::::::::: ::::::::::	مجموعة رجال يجلسون بجانب بعضهم
00/21/57 إلى 00/22/16 19 ثانية	قريبة	ثابتة	غرفة	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	ديدوش مراد	بدلات رسمية	العمل المسلح هو السبيل الوحيد لطرد المحتل من أجل تحقيق الهوية الوطنية بشرط تجنب التحزب	:::::::::: ::::::::::	رجلان يجلسان إلى بعضهما البعض رفقة آخر
00/22/21 إلى 00/22/45 24 ثانية	قريبة	ثابتة	غرفة	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	آخرون	بدلات رسمية	تقديم جدول الأعمال من طرف محمد بوضياف وتأكيده على أن العمل فيه نقائص	:::::::::: ::::::::::	مجموعة من الأشخاص يتحاورون يظهر الاضطراب والقلق على أحدهم
00/23/55 إلى 00/23/59 4 ثواني	قريبة إلى متوسطة	ثابتة	غرفة	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	آخرون	بدلات رسمية	نحن نموت نعرف غير نموت	:::::::::: ::::::::::	رجل جالس مع آخرين

المتتالية06:

شريط الصورة											شريط الصوت		
مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
00/34/05 00/34/07 إلى 5 ثواني	قريبة	ثابتة	:::::::::: ::::::::::	منزل	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	مصالي الحاج	:::::::::: ::::::::::	قرروا تفجير الثورة.. تفجير ماذا؟	:::::::::: ::::::::::	شخصان يتحاوران مع غضب أحدهما
00/34/07 إلى 00/34/12 5 ثواني	قريبة	ثابتة	:::::::::: ::::::::::	منزل	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	مصالي الحاج	:::::::::: ::::::::::	يفجرون الثورة وينتظرون أن تكون زعيمهم	:::::::::: ::::::::::	شخصان يتحاوران
00/36/49 إلى 00/36/55 6 ثواني	قريبة	ثابتة	:::::::::: ::::::::::	منزل	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	مصالي الحاج	:::::::::: ::::::::::	L'histoire ... !	:::::::::: ::::::::::	رجل جالس ثم ينهض مسرعا غاضبا

المتتالية07:

شريط الصورة											شريط الصوت		
مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
00/49/16 إلى 00/49/21 5 ثواني	قريبة	ثابتة	بناء قصديري	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	آخرون	الراية الجزائرية معلقة على الجدار وسلاح معلق على العمود	قرار تفجير الثورة قرار مسنول وواعي	موسيقى خافتة	شخصية عسكرية تلقي خطاب
00/50/07 إلى 00/50/12 5 ثواني	قريبة	ثابتة	بناء قصديري	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	آخرون	الراية الجزائرية معلقة على الجدار وسلاح معلق على العمود	إن تنصروا الله ينصركم ويثبت أقدامكم	موسيقى خافتة	شخصية عسكرية تلقي خطاب

المتتالية08:

شريط الصورة										شريط الصوت		
مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
01/05/30 إلى 01/05/33 3 ثواني	قريبة	ثابتة	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	آخرون	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	صوت الضرب	ضرب شيد لأحد الأشخاص
01/05/37 إلى 01/05/44 7 ثواني	متوسطة	ثابتة	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	أنين الجريح	جر الجريح

المتتالية09:

شريط الصورة										شريط الصوت		
مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
02/16/11 إلى 02/16/53 42 ثانية	قريبة	ترافلينغ خلفية	:::::::::: ::::::::::	فناء كوخ	النهار	مصطفى بن بولعيد	امرأة رفقة أخيه عمر	:::::::::: ::::::::::	الحمد لله على رجوعك... الحالة تغيرت	:::::::::: ::::::::::	رجال يحملون السلاح يدخلون فناء كوخ
02/18/46 إلى 02/19/16 30 ثانية	قريبة	ترافلينغ جانبية مع زوم	كوخ من الحجارة	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	امرأة رفقة أخيه عمر	:::::::::: ::::::::::	طبقا للقانون المحدد عشية الثورة اعتبروني جندي بسيط وأنا أعلم بالخلافات والتمزق بين قيادة الثورة	:::::::::: ::::::::::	مجموع جنود يجتمعون داخل كوخ
02/18/46 إلى 02/19/23 40 ثانية	قريبة	ثابتة	:::::::::: ::::::::::	منزل	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	وصلت الأمور إلى حد قتل الأخ أخيه من أجل الزعامة	:::::::::: ::::::::::	رجل يتحدث

المتتالية10:

شريط الصورة										شريط الصوت		
مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
02/35/46 إلى 02/35/52 6 ثواني	قريبة	ثابتة	كوخ	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	تقني الهاتف اللاسلكي	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	صوت إنفجار	شخص يضع سماعة اللاسلكي في أذنه وآخر يضبطه
02/35/52 إلى 02/35/55 3 ثواني	قريبة	ثابتة	كوخ	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	مصطفى بن بولعيد	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	انفجار اللاسلكي على وجه الشخص المتصل
02/35/55 إلى 02/35/59 4 ثواني	عرضية	ثابتة	:::::::::: ::::::::::	خارج كوخ حجارة	النهار	مصطفى بن بولعيد	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	صوت انفجار قوي	انفجار كوخ
02/36/27 02/36/34 إلى 7 ثواني	قريبة	ترافلينغ جانبية	:::::::::: ::::::::::	فناء كوخ	النهار	مصطفى بن بولعيد	أخوه عمر ورفيقه	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	موسيقى	إخراج جثة ملطخة بالدماء من كوخ تلتهمه النار
02/37/07 إلى 02/37/20 13 ثانية	متوسطة	ترافلينغ خلفية	:::::::::: ::::::::::	فناء كوخ	النهار	مصطفى بن بولعيد	أخوه عمر ورفيقه	:::::::::: ::::::::::	:::::::::: ::::::::::	موسيقى تتخللها بكاء و صراخ	رجل بجروح بالغة ومجموعة من الرجال ملتفة عليه يصرخون ويبكون

5-3 القراءة التعيينية للمقاطع المختارة:

يبدأ فيلم "مصطفى بن بولعيد" بعرض العنوان الذي يبرز بشكل كبير على الشاشة، بلون أحمر مظلل من الأسفل بالأسود، ومن الأعلى باللون الأبيض، حيث هذه البداية تكون متزامنة مع بداية المقطع الأول.

المتتالية الأولى: يبدأ هذا المقطع من خلال فتح بوابة كبيرة تسمح لانتقال الصورة من الأسود إلى الضوء (النهار)، من خلال لقطة عامة بحركة كاميرا ثابتة فتكشف عن خروج جندي بلباس عسكري يحمل سلاحا غير مبال بالحطام والنار والدخان يتجه إلى الأمام فينظر يمينا ثم شمالا ثم يعود أدراجه، إضافة إلى ذلك وجود سيارة عسكرية شبه مقلوبة تشتعل في جزء منها نار، يتخلل الكل عدد من البراميل المتناثرة والحجارة المتناثرة والجدران المحطمة، في خلفها أشجار كثيفة وكأنها غابة، فيتضح أن المنطقة خضعت لهجوم أو قصف أو ما شابه، تمتزج هذه اللقطة بمقطع موسيقى الجينيريك.

ومن خلال حركة ترافلينغ جانبية في لقطة عريضة تدخل الكاميرا مستودعا فتكشف عن محتواه من مجموعة من العسكريين بأسلحتهم وعتادهم جالسين على صناديق خشبية (صناديق ذخيرة)، يباشرون الخروج بأمر من العسكري السابق الذكر. وهنا تركز عدسة الكاميرا مع نفس حركة الترافلينغ الجانبية على جندي يحمل سلاحا ثقيلا، ثم تظهر ملامح الحذر والحيطة في حركة لكشف المحيط. وبعدها لبس الخوذة والسير قدما وسط الحطام، وتتخلل هذه الأخيرة عرض لاسم بطل الفيلم حسان قشاش في دور مصطفى بن بولعيد مع مصاحبة موسيقى الجينيريك لهذه اللقطة، وبلقطة متوسطة وبكاميرا ثابتة

تكشف عن وصول الجندي إلى الغابة ومحاولته الاختباء وراء شجرة بلقطة خاطفة يكشف وجود حركة العدو، فيبلغ رفقاءه ليبدأ الاشتباك وإطلاق الرصاص.

لتنتقل الكاميرا إلى فضاء زماني آخر، ليلا من خلال حركة ترافلينغ أمامية في لقطة متوسطة تدخلنا في عالم مجريات الفيلم، وتوضيح الصورة الباطنية للشخصية الظاهرة في التوتر وخوفها على رفقائها، فتشرف على توجيههم بحذر وسط أشجار الغابة والظلمة الحالكة لتزيد من حدة الموقف الموسيقى الممزوجة بشعور التوتر والخوف.

لينتهي هذا المقطع بلقطة قريبة وكاميرا ثابتة لجندي مصاب في حالة إرهاق ينادي رفيقه "مصطفى" ليتأكد أن هذه الشخصية هي شخصية "مصطفى بن بولعيد"، ويعلمه بإصابته في عينيه، ليدرك أنه لا يمكنه الرؤية، فيسال عن النتائج فيتضح أنه قائد الفرقة ويتضح معها قلق مصطفى الذي تنقله اللقطة القريبة إلى أعلى شدته، مع تناقص صوت الموسيقى، لتفسح المجال للمشاهد بالاتصال بمشاعر الشخصية .

المتتالية الثانية: في هذا المقطع تنتقل الكاميرا إلى فضاء مكاني زماني آخر المحصور في عودة مصطفى ورفيقه إلى أرض الوطن، حيث يبدأ المقطع بلقطة قريبة توضح ملامح السعادة على وجه مصطفى وهو يتفاءل بلقاء رفيقه في حرب أخرى لتذهب الكاميرا في حركة محورية تشرح التردد بين الرفيقين في توديع أحدهما الآخر، لتختم بحركة ثابتة تحسم الأمر بعناق وتثبت الموقف إلى حتمية واقع الفراق، لتثبت حقيقة الأمر وتقبله من خلال لقطة قريبة

أكثر بحركة ثابتة تثبت معها الأفعال وتتحرك المشاعر بصعوبة الفراق وتقبل الواقع، ولعبت الموسيقى المواصلة والممتدة من المقطع الأول إلى الثاني وكأن رغم الفاصل الزمني والمكاني إلا أن هناك شعور اتصالي يربط "مصطفى" برفيقه أثناء الحرب وفي السم في بلاد أخرى أو في الوطن الأم، أما الديكور المتمثل في منظر عال يطل على البحر الواسع، يعطي أصالة ونبل الحياة الحرة في الفضاء الواسع ألا وهو الوطن الأم.

المتتالية الثالثة: المقاطع السابقة مهدت لانتقال هذا المقطع إلى مكان غير متوقع، هو خلاء الصحراء وسكونا الذي تتخلله موسيقى تزيد من اللقطة القريبة قربا، تجعل المشاهد يحس بشعور قلق وتردد الشخصية الذي صورته حركة الكاميرا المحورية الأفقية، الممتزج ببساطة الشخصية الواضحة في لباسها البدوي التقليدي، من جهة والبرجوازية من جهة أخرى. المتجسدة في السيارة الرفيعة .

ومن خلال لقطة قريبة وحركة ترافلينغ جانبية للكاميرا، يتضح الانتقال المفاجئ في المكان والشخصية، فتصف لنا حرص الشخصية على مراقبة حمولة الجمال من الأسلحة، وسبب القلق والتردد. فهذه اللقطة جاءت واصفة مفسرة لما سبقها، لتجتمع كل الصفات والأفعال السابقة جاءت وفق خطوات رزينة، واثقة، وواحدة تلوى الأخرى، رسمتها لقطة قريبة جدا لحركة كاميرا ترافلينغ جانبية واصفة الموقف في خطوات الجمل على رمال الصحراء.

المتتالية الرابعة: يغلب على هذا المقطع لقطات قريبة بكاميرا ثابتة، فيعطي للمشاهد صورة شخصية "مصطفى" وهي تحاول تقريب مفهوم التغيير

إلى شخصية مصالي الحاج التي يطالب بها الشعب، والاجتهاد على تنظيمه وتجديده من أجل تضحيات جديدة بناء على مواقف جديدة .

أما من ناحية الديكور والذي يتمثل في اللباس التقليدي لشخصية "مصالي الحاج" وآخرون والعصري "لمصطفى" وآخرون يوضح أن هناك صراع أجيال من جهة أدى إلى صراع في الأفكار من جهة أخرى.

المتتالية الخامسة: وفي هذا المقطع تنتقل الكاميرا إلى مكان داخلي، في منزل اجتماع المجموعة 22 برئاسة "مصطفى" التي تظهر من خلال لقطة عامة وحركة محورية أفقية للكاميرا، توضح فيها الشخصية أنه حان وقت الحسم وهو تفجير الثورة في أقرب وقت، مع تأكيده وتقريب الصورة لدى الحضور والمشاهد أن هذا الأمر يلزمه تضحيات من خلال لقطة أقرب (متوسطة/قريبة) بحركة زوم للأمام دلالة على عدم التراجع للخلف .

ومن خلال لقطة متوسطة تجلب كل الانتباه وحركة محورية أفقية تظهر القلق والتردد لدى الجماعة، يعطي "مصطفى" ثلاثة أبعاد للتضحية: أموالنا، أرواحنا، عائلاتنا.

أعطيت لهذه اللقطة القرب وللكاميرا الثبات من أجل التأكيد على أن العمل المسلح هو السبيل الوحيد لطرد المحتل وتحديد هدف استرجاع الهوية الوطنية وطرد المحتل، والسبيل إلى ذلك هو تجنب التحزب .

ليخلص في الأخير أن هذا العمل فيه نقائص ونقاط ضعف مما يزرع القلق عند شخصية "مصطفى" الظاهرة من خلال حركاته غير الإرادية، ومن خلال القطة المتوسطة إلى القريبة بحركة ثابتة للكاميرا ليبدأ الصراع بين

الأطراف في لقطة متوسطة تجلب الانتباه وتعطي أهمية متنامية للشخصية المتحدثة و الإشارات و الايماءات التي يقوم بها تبعا لكاميرا ثابتة، وتصريح أحد الحضور: "حنا نموتوا ... نعرفوا غير نموتوا"، ليختم المقطع بلقطة متوسطة ثابتة في شكل توصية بتحمل المسؤولية، والتأكيد أنه ليس لدينا عداوة مع الشعب الفرنسي وإنما مع الاستعمار لذا يجب أن تكون الثورة وفق المعتقدات والأعراف، وأن تكون هذه المبادئ قناعة عند كل مجاهد، مع ضرورة انتخاب منسق وطني هذه اللقطة حصرت المجموعة 6 .

المتتالية السادسة: انتقال الكاميرا بحركة ثابتة في هذه اللقطة القريبة الغالبة على هذا المقطع، من أجل التأكيد وتثبيت الأمر على ضرورة تفجير الثورة، وتمسك الشخصية بذلك رغم المقاومة اتجاه التغيير من العمل السياسي العقيم إلى العمل العسكري، وهذه المقاومة تتضح في اللقطة القريبة التي حجب بها مصالي الحاج صورة الشخصية الثورية بوقوفه، مما لم يفسح المجال لها من التعبير إلى بذكر كلمة التاريخ.

المتتالية السابعة: في هذا المقطع تنتقل الكاميرا إلى فضاء مكاني مغاير إلا أن الموضوع نفسه من نفس اللقطة القريبة، مع زيادة التعمق فيه من خلال حركة الكاميرا زوم أمامي، فتشرح الشخصية جبهة التحرير تقود النضال السياسي في جميع الميادين، وجيش التحرير يقود النضال العسكري في الميادين.

المتتالية الثامنة: هذا المقطع يغير الزمان والمكان وحتى الملابس فالانتقال من الملابس الرسمية إلى الملابس العسكرية من خلال لقطة قريبة

وحركة كاميرا ثابتة، تثبت قناعة الشخصية بأن قرار تفجير الثورة قرار مسؤول وواعي، وللموسيقى دور في نقل الخطاب بصرامة. مع صرامة الشخصية المتمسكة بدينها و إيمانها القوي ودعوة المجاهدين بقوله تعالى "إن تنصروا الله ينصركم ويثبت إيمانكم ."

المتتالية التاسعة: يأخذنا هذا المقطع إلى الانتقال من قسوة الطبيعة في المقطع السابق، إلى قسوة المستعمر من خلال لقطة قريبة ثابتة، تمتزج بصوت ضربات متتالية وأنين الجريح المتوجع، فتظهر تحمل الشخصية الألم، والضرب و ...

المتتالية العاشرة: مقطع تواصلي لما سبق إذ يبدأ هذا المقطع بشخصية بن بولعيد التي تحاول الاستماع إلى الحديث في جهاز اللاسلكي، فإذا بالجهاز ينفجر في وجهه موضحة في لقطة قريبة ثابتة. ومن خلال لقطة عرضية بكاميرا ثابتة تصور قوة الانفجار الذي نسف الكوخ بكامله وألسنة اللهب تلتهمه، وبلقطة قريبة بحركة ترافلينغ جانبية تصف للمشاهد جثة الشخصية وهم ينتشلونها من وسط اللهب الممزوج بموسيقى مأساوية تتخللها بكاء وصراخ، وصولا في اللقطة المتوسطة وحركة ترافلينغ خلفية تصور وكأن روح الشخصية تصعد للسماء، للدلالة على استشهاد الشخصية .

5-4 القراءة التضمينية لكل المقاطع :

-نلاحظ أن الفيلم غلبت عليه اللقطات القريبة وحركات الكاميرا الثابتة، وهذا له دلالة أن المخرج حاول تقريب صورة الشخصية الثورية لدى المشاهد في أبسط أشكالها أما الثبات من أجل تأكيد فكرة معينة، لذلك نجد

الصورة في الفلم لم تستخدم فيها الكاميرا إلا في أبسط وظائفها عبر تصوير الحكاية مع بعض مشاهد المعارك و الإثارة الحربية .

–ظهور العنوان "مصطفى بن بولعيد" مباشرة بعد فتح بوابة كبيرة على مشهد مخلفات معركة وجندي، هذا دليل أنه فتح باب جديد على الأفلام الحربية بعد انقطاع لمدة طويلة، وبداية بالشخصية المحاربة مصطفى بن بولعيد، كما يعطي الباب ومظهر الحرب دلالة على أن هذه الشخصية هي من أول شخص يفكر في تفجير الثورة، أي أول من يفتح الباب نحو النضال العسكري .

–تصريح بن بولعيد بعد عودتهما من الحرب أنهما سيلتقيان في حرب أخرى للدلالة على أن الحرب لا تخيف الشخصية الثورية بل هي مفخرة له.

–الرايات الفرنسية، الأمريكية، البريطانية تدل على دول التحالف وتعليقها له دلالة على انتهاء الحرب العالمية الثانية، فالدول السابقة تحتفل بنهايتها.

–طلب بن بولعيد من أخيه مساعدة الناس للدلالة على أن الشخصية الثورية تمتاز بالبسالة ومساعدة الناس وعمل الخير إضافة إلى العجلة في الانصراف للالتحاق باجتماع الحزب، للدلالة على تحزب الشخصية الثورية ومشاركتها السياسية، إضافة إلى تقديسه واحترامه للوقت.

–بن بولعيد في بيته يصلي يدل على تأثير الدين على الشخصية الثورية، و الإيمان القوي، أما عن سؤال زوجته عن سبب التأخر ليطلب منها السماح عن التأخير للدلالة عن تفهم واحترام الشخصية الثورية لزوجته، خاصة

بعد مصارحتها بالتأخر في الاجتماع فتدعوا له بالعون وهذا يدل على الدعم المعنوي والتفهم الذي تقدمه الزوجة المرأة للشخصية الثورية.

–بن بولعيد يرتدي برنس ولباس بدوي للدلالة على التواضع وأنه من أصل بدوي عربي حر رغم السيارة التي تدل أنه من الفئة البرجوازية، وعملية تفقده للسلاح المحمل دلالة على حرص الشخصية الثورية على التخطيط، والتنظيم.

5-5 تحليل النتائج:

إن الماضي المرير الذي عاشه الشعب الجزائري وتقديس هذا الأخير له، تمجيده وافتخاره بالرموز الذين حرروا البلاد من أكبر قوة استعمارية حدد مفهوم الثورة التحريرية بالشكل الذي رأينه في السينما الجزائرية .

ويرتبط وجود المجاهد في تاريخ الثورة الجزائرية بفضائل ومبادئ، فقد كان مقدسا من قبل الشعب تقديسا مطلقا قائم على أسس تمثل الصفات العالية للثوري فهو المضحي، المتمسك بدينه، مسؤول، يوثر الجماعة على المصلحة الفردية و يعتبر الوطن أولى من العائلة.

و لقد تخصصت السينما في تمرير رسائل فيلمية ضمنية تحمل أفكار منتجيها ولهذا جاء فيلم "مصطفى بن بولعيد" مرآة عاكسة للصورة الذهنية التي يحملها "أحمد راشدي" عن الشخصية الثورية كونه شارك في الثورة التحريرية، و استنادا لمرجعياته، وانتماءاته، وخلفياته السياسية، و الإيديولوجية. هذا مع صنع واقع خاص للشخصية الثورية.

إذا أمعنا النظر نجد أن صورة الذاكرة الوطنية تجسدت في

الشخصيات التي لعبت دور التغيير في الجزائر قبل و بعد الثورة التحريرية، فالشخصية الثورية الجزائرية أخذت كنموذج يعكس الظروف التي عاشها كل المجتمع الجزائري فترة الاستعمار الفرنسي، كل هذا يرجع في تكوين ورسم الشخصية الثورية كممثل وصفة ومفهوم البطل الثوري و الأحداث الواقعة بالتأكيد على العلاقة بين الشخصيات السينمائية و التاريخ و دورهما في طبع فكر الإنسان، فقراءة الفيلم السينمائي من منظور رسم الشخصية الثورية و الحدث التاريخي توجه البناء الذي يتم التعريف به للمشاهد الجزائري و العالمي، هذا الأخير مكون من مجموعة الأبنية الحضارية والثقافية والسياسية، التي يحاول العدو بشتى الطرق أن يفرضها عليه، فكأن الجزائري أو الشعب الجزائري يضع أمام وجهه بناء شخصية كدرع يتقي به كل هذه الأبنية الخارجية التي يحاول المستعمر أن يفرضها عليه فرضا.

ركز أيضا الفيلم لإبراز عامل الدين لدى الشخصية الجزائرية، وعامل القومية، وعامل الإيمان بالآخرة وبالشهادة في سبيل الله كان ثابتا في كل خطوة يمر بها المسلم المقاتل، فإذا كان الجزائري قد التزم بكل هذا فهو نابع من تاريخه وقوميته ودينه و بصفته عربي مسلم، كل هذه المفاهيم تستمد ديمومتها من كيان الشعب وأصالة ذاتيته.

من هنا بدأ الفكر الجزائري السينمائي يظهر عناية خاصة بالمشكلة الوطنية الكبرى، التي نعني أنها مشكلة الهوية الوطنية وما يتولد عنها من صراع حضاري بين قوتين متناقضتين: قوة الاستعمار المادية، وقوة الشعب الروحية .

السينما لا تتعامل إلا مع الشخصيات التي تخلقها خلقا، وعليه فالسينما تجهل الشخصيات الحقيقية، وبالتالي الشخصية التاريخية بما هي تاريخ بمعنى الشخصية التاريخية الطابعة والتي تقوم السينما بتحويلها من المستوى الكتابي أو الروائي المتناقل إلى شخصية تاريخية متطبعة على المستوى السينمائي أي خاضعة للتشكيل وتمرير العديد من الأفكار والمعتقدات .

أما بخصوص التصور الذي تطرحه السينما الجزائرية: الثورة هي التغيير، العمل المسلح هو السبيل الوحيد لطرد المحتل، استرجاع الهوية الوطنية وطرد المحتل سبيله تجنب التحزب، قرار تفجير الثورة قرار مسؤول وواعي، الثورة تكون وفق المعتقدات والأعراف.

لقد نسجت ملحمة الثورة التحريرية لتبقى خالدة تتناقلها الأجيال، كما جسدت الملحمة في الفوز بالمعركة دائما لأنهم أصحاب حق و على الطريق الصحيح .

من خلال مما سبق يتضح أن الفيلم يجسد ذكرى اندلاع الثورة التحريرية و ما سبقها من تخطيط محكم.

الفيلم أعطى مساحة كبيرة للشخصية الثورية باعتبارها العنصر الملهم للروح الوطنية، الشجاعة، التضحية، والافتخار بالأمجاد والماضي الثوري، المؤمنة، الخاضعة لسلطة الدين، و عمد إلى توظيف ملامح الشخصية الثورية التي اجتمعت في خطاب سمعي بصري أنه لا أحد من ملايين الشعب ليدعي بأنه مفجر الثورة أو ملهمها، على الرغم من وجود ثوار لعبوا دورا كبيرا في تأجيج روح الثورة وانطلاقتها.

الصورة التي يعكسها مضمون فلم مصطفى بن بولعيد هو أن الثورة التحريرية قبل تفجيرها عرفت عدة صراعات بمختلف أشكالها، وأن الثورة تم تفجيرها بدون قيادة وطنية، ورد الاعتبار لشخصية مصالي الحاج باعتباره ليس زعيما للحركة الوطنية وإنما رمز من الرموز الوطنية، إضافة إلى إعطاء نبذة تاريخية بسيطة عن الحيلة النضالية للشهيد مصطفى ين بولعيد، ورسالة ضمنية مضمرة عن خلفية استشهاد البطل مصطفى بن بولعيد .

هناك أيضا رسالة إيديولوجية أخرى للمخرج عبر الفيلم هو أن الفيلم عرف صراعا من نوع آخر خارج الحقب الزمنية التاريخية التي تعرض إليها الفيلم، وهي فترة إنتاجه حيث عرف صراعا بين الإنتاج والسيناريو، ووزارة المجاهدين، والمخرج، والأسرة الثورية، فكل يريد تحميل الفلم رسالة ضمنية إيديولوجية تتعارض مع الآخر.

جاء بناء الذاكرة الوطنية في شكل تخليد لشخصية ثورية واحدة و هذا شكل من أشكال السقوط في البطولية، وإضفاء الطابع الفردي على الممارسة النضالية إبان الحرب، علما بأن الجماهير هي التي تحملت عبء الحرب وبالتالي الممثل في مثل هذا النوع من الأفلام يبدوا عند ظهوره على الشاشة قريبا وبعيدا عن الجمهور في آن واحد، لأنه يقدم بوجه البطولية المفرطة، كما يعتبر فيلم "مصطفى بن بولعيد" تعد رؤية سينمائية للتاريخ وليست تأريخا للثورة، وهنا تكمن أهمية السينما في تعميق الذاكرة التاريخية للأجيال .

الفيلم أخذ قالب رؤية مدرسية لسيرة حياة مصطفى بن بولعيد (الرمز لم يستوفي حقه)، سواء في البنية الدرامية البسيطة والفقيرة لحكاية المناضل، أو

على مستوى الصورة التي لم تستخدم الكاميرا إلا في أبسط وظائفها (لقطة قريبة/حركة ثابتة) عبر تصوير الحكاية مع بعض مشاهد المعارك و الإثارة الحربية .

عمل موجه للأطفال، يتسم بكثير من السطحية، ويفتقر إلى العمق، يذكر بالأفلام السوفياتية الدعائية الساذجة التي تغيب عنها التفاصيل الإنسانية الصغيرة والبسيطة لصالح الأفكار الكبيرة، وهالات القداسة، وأساطير البطولة.

و من أجل الإجابة على التساؤلات التي تم طرحها في بداية هذه الدراسة نقول أن أي فيلم سينمائي يحمل في طياته رسالة ضمنية يحاول القائم على إنجاز هذا الفيلم سواء كان مخرجا أو كاتبا إيصالها إلى جمهور معين لكن الاختلاف يكمن في أن المخرج/الكاتب باعتماده على خلفياته وتجاربه الماضية هو بذلك ينطلق من فكرة مخزونة بذهنه تعبر عن وجهة نظره الخاصة يحاول تطبيقها على أرض الواقع من خلال زرع بذورها في أذهان الآخرين ويمكن لهذه الصورة أن تكون حقيقية أو مبدعة وهذا حسب توجهات المخرج الإيديولوجية، في حين نجد أن الأحداث الثورية المخرجة قد اختارت الانطلاق من الواقع لرسم صورة تبدو حقيقية ومطابقة له ومما يسمح لنا باستنتاج هذا القول هو ارتباط مضمون رسالة هذه الصورة السينمائي بمضمون الغاية التي تطمح الوصول إليها في إعطاء صورة عن الأحداث الثورية بالشكل البسيط المفهوم لدى العام والخاص.

نخلص في الأخير إلى أن هناك خاصية بارزة في الصورة المتحركة، إذ يمكن وصفها بأنها رسالة تكنولوجية مركبة مجهود جماعي مشترك، هذا

المجهود يتحرك في إطار الرؤية الفردية لكاتب النص وهنا نستنتج أهمية العناية بالنص السينمائي المكتوب، فهو العنصر الأساسي والحيوي للغة الصورة المتحركة، فإعادة تشكيل الواقع من خلال السينما أو الصورة المتحركة تمنحنا إحساسا بالحقيقة، وهذا الإحساس ناتج من هذا التشابه بين الواقع المادي أو اللالغوي والواقع المشكل أو المعكوس في هذه الصورة أو المشهد السينمائي، فالفيلم التاريخي يقوم أساسا على سلطة السرد، التي تتميز بهيمنة شخصيات و أحداث معينة، و هي تروى من موقع واحد مهيمن هو موقع البطل فالفيلم كيفما كان نوعه، هو شهادة على عقلية منتجيه ومستهلكيه وتصوراتهم، أكثر مما هو إعادة لبناء واقع الذين يؤرخ لهم.

خـاتمة :

كانت وستبقى الصورة السينمائية أو التلفزيونية من أهم الوسائل التي لها وقع كبير في ذهن المشاهد تجاه مختلف القضايا، خاصة قراءة التجارب البشرية و استرجاع التاريخ البعيد و القريب، الذي يربط الأجيال ببعضها البعض و الذي يمثل هويته الوطنية المتجسدة في التاريخ المشترك، الدين الواحد، اللغة الموحدة، العادات و التقاليد و غيرها .

الفيلم الثوري الجزائري هو أحداث تترجم تاريخ الشعب الجزائري في فترة الاستعمار و نضال أبنائه في سبيل تحقيق الحرية و استرجاع الكرامة و السيادة الوطنية، هي أحداث تاريخية من شأنها أن تعزز المواطنة بين الأفراد الجزائريين، صورها المخرج الجزائري أحمد راشدي في أفلامه كنموذج للعديد من الأفلام الثورية التي خلفتها السينما الجزائرية.

تصوير الحياة التي سنها رجال جيش التحرير الوطني، و التي عاش على منوالها المجاهدون حتى حققوا لنا الحرية التي ننعم بها اليوم لاسترجاع الالتحام التاريخي للثورة هو خير مثال لجيل اليوم كي يتحد و يبتعد عن ذلك التقسيم العرقي و الاختلاف الفكري و اللغوي و الديني و غيرها، و اللجوء إلى بناء الشخصية الوطنية و فق قيم الشخصية الجزائرية الثورية التي يجمعها النضال المشترك و الدين الواحد و اللغة الموحدة و العادات و التقاليد المتعارف عليها جيلا بعد جيل، و محاربة كل عدوان خارجي كان أو داخلي يحاول زعزعة هذه القيم و طمس الهوية الوطنية للشعب الجزائر.

نقول في الأخير أن الحديث عن تطور وضع السينما الثورية لا يمكن أن يكتمل إلا بإبراز الوضع الذي تتميز به أجهزة الإعلام وسياستها منها السينما، تلك التي تلعب دورا مهما في تشكيل النسق القيمي والثقافي السائدين في المجتمع وما يترتب عليهما من علاقات وسلوكيات، فإما أن تساعد هذه السينما على تغيير المفاهيم والقيم الوطنية فتسهم بذلك في زيادة الروح الوطنية لدى الأجيال التي لم تعايش ويلات الاستعمار وبالتالي نستنتج أن مجال السينما هو سلاح ذو حدين كلما أحسنا استخدامه كلما أوصلنا إلى الغاية التي نطمح إليها.

قائمة المراجع:

القرآن الكريم

قائمة المراجع بالعربية:

1-محمد الجوهري وآخرون، **دراسة في علم الاجتماع**، ط4، القاهرة، دار المعرفة، 1982.

2-إحسان محمد حسن فيصل عبد المنعم فيصل، **طرق البحث العلمي**، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1981.

3-أحمد بدر، **أصول البحث العلمي ومناهجه**، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، 1996.

4-أحمد بن مرسلي، **مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال**، الجزائر، المطبوعات الجامعية،2003.

5-أحمد طالب أحمد، **السينما الجزائرية مسألة الهوية، دراسة سيميولوجية لعينة من ثلاث أفلام**، ماجستير في علوم الإعلام واتصال الأزمات، الجزائر، جامعة الجزائر 3، 2012.

6-إلياس بوخموشة، **إستراتيجية التحكم بالرأي العام عبر الفيلم السينمائي**، ماجستير فنون، الجزائر، كلية الأدب والفنون وهران، 2006.

7-أمال فشار، **صورة الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفيلم مصطفى بن بولعيد**، ماستر علوم الإعلام والاتصال، سمعي بصري، الجزائر، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2013.

8-برنار توسان، **ماهية السيميولوجيا**، ط2، إفريقيا الشرق، لبنان، 2000.

9-بغداد أحمد بلية، **فضاءات السينما الجزائرية، نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر**، الجزائر، منشورات ليجوند، 2011.

10-بغداد صالح مصلح، **الشامل: قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية: انجليزي -عربي**، الرياض، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، 1999.

11 -بن شريف محمد رفيق، **صورة جبهة وجيش التحرير في السينما، تحليل سيميولوجي لفيلمي "الخارجون عن القانون ومعركة الجزائر"**، ماجستير في علوم الإعلام والاتصال الجزائر، جامعة الجزائر 2010_ 2011.

12-جان الكسان، **السينما في الوطن العربي**، الكويت، عالم المعرفة للنشر والطباعة، 1982.

13-جمال شعبان شاوش، **صورة الإرهاب في السينما الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفيلمي المنارة و رشيدة**، الجزائر، ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، 2007.

14-خليفة بوجادي، **محاضرات في علم الدلالة مع نصوص وتطبيقات**، الجزائر، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، 2009 .

15-دانييل أريخون، **قواعد اللغة السينمائية**، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

16-رشيد زرواتي، **تدريبات على منهجية البحث العلمي في العلوم الاجتماعية**، الجزائر، د س.

17-رضوان بلخيري، **سيميولوجية الصورة بين النظرية والتطبيق**، دار قرطبة للنشر والتوزيع، د س.

18-سعاد عالمي، **مفهوم الصورة عند ريجيس فوبري**، الدار البيضاء، المغرب، 2004.

19-صباح ساكر، **السينما والسياسة، صورة المجاهد في السينما الجزائرية**، الجزائر، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، د س.

20-صلاح الفوال، **مناهج البحث في العلوم الاجتماعية**، القاهرة، مكتبة غريب، 1980.

21-عدي عطا حمادي الياسين، **أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي**، سوريا، دار الوراق للنشر والتوزيع، 2011.

22-عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية**، بيروت، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2006.

23-عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما**، مصر، دار الكتاب الجديد للنشر والتوزيع، د س.

24-غازي عناية، **منهجية البحث العلمي عند المسلمين**، دار البعث، الجزائر، 1985.

25–فايزة يخلف، **دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من إعلانات مجلة الثورة الإفريقية**، ماجستير في علوم الإعلام الاتصال، الجزائر.

26–فتيحة التركي، **الإنتاج المشترك أداة للنصوص بالصناعة السينمائية في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم**، تونس، الصناعة الإعلامية والاتصالية في الوطن العربي، 1993.

27–فؤاد أحمد الساري، **وسائل الإعلام، النشأة والتطور**، الأردن، دار أسامة للنشر والتوزيع، 2011.

28–قدور عبد الله الثاني، **سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم**، ط2. الجزائر، دار الورق للنشر والتوزيع، 2008 .

29–مادلين غراويتس، **مناهج العلوم الاجتماعية، منطقة البحث في العلوم الاجتماعية**، ترجمة: سام عمار، دمشق، ج ع س، 1993.

30–محمد الصاوي، محمد مبارك، **البحث العلمي أسسه وطريقة كتابته**، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، 1992.

31–محمد الغريب عبد الكريم، **البحث العلمي التصميم المنهجي والإجراءات**، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، 1998.

32–محمد ديتو، **دور الذاكرة الوطنية في تعزيز ثقافة الديمقراطية**، جريدة الوسيط السياسية، العدد 1793، 2007 .

http://www.alwasatnews.com/news/245375.html

33-محمد راكان الدغيمي، **أساليب البحث العلمي ومصادر الدراسات الإسلامية**، ط2، الأردن، مكتبة الرسالة عمان، 1997.

34-محمد صاحب سلطان، **وسائل الإعلام والاتصال، دراسة في نشأة وتطور**، دار المسيرة للنشر والتوزيع،2012.

35-محمد عبد الحميد، **البحث العلمي في الدراسات الإعلامية**، ط2، القاهرة، عالم الكتاب، 2004.

36-محمد ناصر م هنا، **مدخل إلى الإعلام وتكنولوجيا الاتصال في عالم متغير**، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، 2007.

37-محمد نصر مهنا، **في تنظير الإعلام، الفضائيات العربية – العولمة الإعلامية المعلوماتية**، مصر، مؤسسة الشباب الجامعية الإسكندرية، مصر، 1994.

38-محمود إيبراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الانفصالية، دراسة حالة ليسميولوجيا السينما**، دكتوراه دولة بالأبحاث في علوم الإعلام الاتصال جامعة الجزائر، 2001.

39-مراد وزناجي، **الثورة التحريرية في السينما الجزائرية من 1957 إلى 2012**، دراسة تحليلية و توثيقية للأفلام السينمائية الجزائرية، الجزائر، دار الأمة للنشر والتوزيع برج الكيفان، 2014.

40-موريس أنجرس، **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية**، ترجمة: بوزيد صحراوي وآخرون، ط2، الجزائر، دار القصبة للنشر، 2004.

41-نجاة لحضيري، **الذاكرة والتغيير في الجزائر في ظل التحولات الراهنة: نحو تكريس العدالة الانتقالية؟**، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية وهران، الجزائر، 2020.

42-نجمة زراري، **الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة، تحليل سيميولوجي لفيلمين وراء المرأة وعائشات**، ماجستير علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2011_2010.

43-نفيسة نايلي، **صورة المرأة من خلال السينما المغاربية، دراسة تحليلية نصية لعينة من الأفلام الجزائرية، التونسية، المغربية**، دكتوراه علوم إعلام واتصال، الجزائر، الجزائر، جامعة الجزائر 3، 2012_2013.

44-وجيه كوثراني، **الذاكرة والتاريخ في مشوار شفيق الحوت، من يافا إلى بيروت**، فلسطين، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2013.

45-وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما المصرية، تحليل سيميولوجي لفيلمي " عمارة يعقوبيان، مرجان أحمد مرجان"**، ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تخصص سينما وتلفزيون، الجزائر، جامعة الجزائر 3، 2012_2011.

قائمة المراجع الأجنبية :

1-Cardin, Martin, **archivistique information organisation l'exemple du mouvement coopératif Desjardins**, Québec, les éditions du septentrion, 1995.

2-Grawits, M, **Les méthodes en sciences sociale,** Edetion dalloz, Paris, 1996.

3-LE GOFF, Jacques**, Mémoire et Histoire**, Paris, Gallimard ,coll Folio Histoire, 1988.

الملاحق

				
المتتالية01 اللقطة 01	المتتالية01 اللقطة 02	المتتالية01 اللقطة 03	المتتالية01 اللقطة 04	المتتالية01 اللقطة 05
				
المتتالية01 اللقطة 06	المتتالية02 اللقطة 01	المتتالية02 اللقطة 02	المتتالية02 اللقطة 03	المتتالية03 اللقطة 01
				
المتتالية03 اللقطة 02	المتتالية03 اللقطة 03	المتتالية04 اللقطة 01	المتتالية04 اللقطة 02	المتتالية05 اللقطة 01

				
المتتالية05 اللقطة 02	المتتالية05 اللقطة 03	المتتالية05 اللقطة 04	المتتالية05 اللقطة 05	المتتالية05 اللقطة 06
				
المتتالية06 اللقطة 01	المتتالية06 اللقطة 02	المتتالية06 اللقطة 01	المتتالية07 اللقطة 01	المتتالية07 اللقطة 02
				
المتتالية07 اللقطة 03	المتتالية07 اللقطة 04	المتتالية08 اللقطة 01	المتتالية08 اللقطة 02	المتتالية08 اللقطة 03

			
المتتالية09 اللقطة 01	المتتالية09 اللقطة 02	المتتالية09 اللقطة 03	المتتالية09 اللقطة 04
			
المتتالية10 اللقطة 01	المتتالية10 اللقطة02	المتتالية10 اللقطة 03	المتتالية10 اللقطة 04