



جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم العلوم الإنسانية

فرع علم الإعلام والاتصال



السينما والسرد التاريخي
التجليات الايديولوجية لصورة الافلام التي عالجت مولد الدولة الجزائرية
دراسة تحليلية سيميولوجية للفيلمين
" L'histoire de l'indépendance de l'Algérie " و "le charbonnier "

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال

تخصص: سمعي بصري

تحت إشراف الاستاذ:

د. عبد الغني إرشن

من إعداد الطالبتين:

- دهبية أبيب

- سيلية بوعزيز

السنة الجامعية: 2018/2019

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد:

نشكر أولا وأخيرا الله سبحانه وتعالى على توفيقه لنا لإنجاز هذه الدراسة والذي أمدنا بالقوة

والصبر لإتمامها، ونرجو أن تنفع كل من يطالع عليها.

عظيم الشكر والامتنان والتقدير والإحترام للأستاذ المشرف على هذه الدراسة الدكتور

"إرشن عبد الغاني" الذي بعث في نفوسنا قوة الإرادة وأرسى في روحنا دعائم الجد

والاجتهاد، ولم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه طوال فترة الدراسة.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى من حفزنا معنويا لإتمام هذه الدراسة.

إليكم أبلغ الشكر والعرفان

إهداء

الحمد لله الذي وفقنا في عملنا هذا فهو الذي ألهمنا الصبر والقدرة على إتمامه.
أهدي هذا العمل المتواضع الذي هو ثمرة جهدي منذ مزاولتي الدراسة إلى رمز الحنان
والمحبة والطمأنينة ومن أضاء شمعة وجودي ويسر لي درب الحياة وأنار لي الطريق
الصحيح ومنح لي الأمل والى مفخرة وشعاع أملى أمي الغالية وأبي الحبيب أطال الله في
عمرهما.

إلى خالتي العزيزة وأمي الثانية التي كانت سندي في هذا العمل حفظها الله تعالى.
وإلى من دعمني ووقف معي في كل خطوة أخطوها والذي قدم لي العون في هذه الدراسة
إلى خطيبي "ياسين" وإلى عائلته الكريمة.
وأهديه إلى أختي "ليتيسيا" وإخوتي "يوسف" و "ماتياس"
وإلى من تقاسمت معي عناء هذا العمل صديقتي الغالية والوفية ورفيقة دربي "أبيب ذهبية".
إلى صديقي العزيز "كاتب ياسين"
إلى كل من جمعني بهم العلم
إلى كل من ساندني.

سيلية

Dédicaces

_ A mes très chers parents , quoi que je fasse ou que je dise je ne saurai point vous remercier comme il se doit. Toujours présents à mes cotés pour m'encourager et me soutenir. Que ce travail traduit ma gratitude et mon affection.

_ A mes grands-parents qui ont tant voulu me voir réussir.

_ A mon frère Chabane, et a ma sœur Noa, vous êtes ma source d'inspiration et de motivation .

_ A vous Samia et Saïd... MERCI pour vos encouragements.

_ A Anis, Lina, Massyl.

_ A mon ami Yacine.

_ A ma chère copine et binôme Sylia... Merci pour ton soutien.

_ A tous ceux qui ont contribué de près ou de loin pour la réalisation de ce travail.

Dehbia

خطة الدراسة

مقدمة

- 1- الإشكالية و تساؤلات الدراسة
- 2- أسباب إختيار الموضوع
- 3- أهمية الدراسة
- 4- أهداف الدراسة
- 5- منهج الدراسة
- 6- مجتمع الدراسة وعينته
- 7- تحديد المفاهيم
- 8- الدراسات السابقة

الإطار النظري:

I- السينما والتاريخ

تمهيد:

I-1- الدراما والتاريخ

I-1-1- الفن والتاريخ

I-1-2- الأدب والتاريخ

I-1-3- السينما والتاريخ

I-1-4- التلفزيون والتاريخ

I-2- السيناريو

I-2-1- كاتب سيناريو

I-2-2- تقسيمات السيناريو و أنواعه

I-3- الفيلم التاريخي

I-3-1- مفهوم الفيلم التاريخي

I-3-2- أنواع الفيلم التاريخي

I-3-2-1- الأفلام التاريخية ذات الصيغة الموضوعية

I - 2-2-3- الأفلام التاريخية ذات الصيغة الذاتية و الجمالية

I - 3-2-3- الأفلام التاريخية ذات الصيغة الروائية

خلاصة الفصل

II- السينما الجزائرية

تمهيد

II - 1- السينما المناضلة عبر العالم

II - 1-1- ظهور فن السينما وتطوره

II - 1-2- مفهوم السينما المناضلة وأهدافها

II - 2- تاريخ نشأة السينما في الجزائر

II - 1-2- دخول السينما في الجزائر

II - 2-2- مواضيع السينما الكولونيالية

II - 2-3- نشأة السينما الثورية الجزائرية والآباء المؤسسون

II - 3- هيكلية السينما الجزائرية بعد الاستقلال

II - 1-3- المرحلة الأولى 1971/1977

II - 2-3- المرحلة الثانية 1984/1988

II - 3-3- المرحلة الثالثة 1988 / 1997

II - 4-3- المرحلة الرابعة 2003/2011

خلاصة الفصل

الإطار التطبيقي:

- تحليل الفيلمين "le charbonnier"

و " L'histoire de l'Indépendance de l'Algérie"

تمهيد

I- تحليل الفيلم الخيالي "Le charbonnier"

I-1- بطاقة فنية عن المخرج

I-2- بطاقة فنية عن الفيلم

I-3- ملخص الفيلم

I-4- التقطيع التقني

I-5- تحليل التعييني و التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم

I-6- نتائج التحليل

II- تحليل الفيلم الوثائقي L'histoire de L'indépendance de l'Algérie

II-1- بطاقة فنية عن المخرج

II-2- بطاقة فنية عن الفيلم

II-3- ملخص الفيلم

II-4- التقطيع التقني

II-5- التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة من الفيلم

II-6- نتائج التحليل

النتائج العامة

خاتمة

قائمة المصادر و المراجع

الملاحق

الفهرس

مقدمة:

تعتبر السينما فن جماهيري حديث النشأة، تطورت وتبلورت لغته وظهر أسلوبه المميز سريعا، وإستطاع بفضل تقنياته في الإبهار والتأثير وإستخدامه للتكنولوجيا المتطورة أن يستحق لقب فن العصر الحديث بلا منازع وأن يصنع لنفسه كيانا راسخا بين الفنون الأعرق منه، بل وأن يستفيد منها ويدمجها في قالبه، فقد أثبتت السينما قدرتها على امتصاص جميع الخطابات من مختلف الحقول الثقافية وجعلها عنصرا فاعلا في البناء الفيلمي .

فتتميز السينما باعتبارها وسيلة تعبير بقدرتها على تناول مختلف المواضيع التي تعكس واقع الفرد وما يعيشه في محيطه، والتحدث بلغته ومن ثم التأثير عليه .

على غرار الأنواع السينمائية المختلفة نجد السينما التاريخية التي تعتبر مرآة لثورة عايشها شعب بجميع تفاصيلها الزمانية والمكانية، فهي من بين الوسائل الاتصالية الفعالة لقراءة ومراجعة تاريخ المجتمعات والشعوب بل وكتابته أيضا، فبتحدثنا عن التاريخ نسلط الضوء على تاريخ الجزائر وبالتحديد السينما الجزائرية التاريخية، فمن المعروف أن جل الأفلام التاريخية الجزائرية التي تعالج مشكلة الثورة التحريرية إرتبطت بالسينما، لأن ولادة السينما الجزائرية كانت من خاصرة الحرب والثورة التحريرية .

طرح المختصون واقع إنتاج الأفلام الجزائرية الثورية وإشكاليته، وكل ما يتعلق بتلك التي تهدف إلى التعريف بمجرياتها ورموزها على مدار الحقبة الاستعمارية، فمنذ 50 عاما مازال هذا المشهد الفني قبل و بعد الإستقلال مثيرا للجدل و يتعلق الأمر بمدى نجاحها أو إخفاقها على المستوى المحلي و الإقليمي و كذا الدولي، فقد ساهم هذا النوع من الإنتاجات بالجزائر بشكل واضح في الدفاع عن المقاومة والثورة وتضحيات الشعب من خلال نقل الحقائق والواقع اليومي للجزائريين، ورصد ما يحدث في الجبال، ففترة الستينيات والسبعينيات عرفت بروز ثلة من السينمائيين، على غرار "جمال الدين شندرلي"، "احمد راشدي"، "يوسف صحراوي" وكذا أسماء صديقة للجزائر أشادت بالثورة في أعمالها، وأبرزها "روني فوتي"، "بيير كليمون"، وغيرهم دون أن ننفي تطورهما المميز بعد الإستقلال أين باتت كل مواضيعها على الثورة التحريرية.

ومن جهتهم إهتم الجزائريون والفرنسيون على حد سواء بهذا الماضي المشترك على حساسيته لا سيما المشتغلون منهم في الفن السابع حيث شكلت هذه الحرب مادة دسمة للعديد من المخرجين من كلا الطرفين الذين راحوا يترجمون تلك الفترة إلى مجموعة من الأعمال السينمائية.

سعت فرنسا من جهتها، رغم بقاء إسم الثورة الجزائرية من الطابوهات إلى غاية سنة 1990، سعت إلى إنجاز 150 فيلما في مختلف الأشكال وذلك في الفترة الممتدة بين 1957 إلى 2007.

تميزت تلك الأعمال لاسيما التي تم إنجازها من طرف مصلحة السينما التابعة للجيش الفرنسي بتفاديها الخوض في الصراع الذي كان قائما آنذاك بين الثوار الجزائريين والجيش الفرنسي، بالقفز على كل ما هو عسكري والإكتفاء بإبراز الجوانب الإيجابية التي كان يقوم بها الجيش الفرنسي تجاه الجزائريين كالرعاية الصحية والتعليم وغيرها.

لكن بعد الإستقلال بدأت بعض الأشرطة الوثائقية تتناول بشكل محتشم تلك الحقبة من التاريخ المشترك لا سيما بحلول سنة 1981 رغم أنها بقيت نادرة وسطحية.

لكن الأمور تغيرت مع بداية سنة 2000 وبعد سنوات من الرقابة والقمع سمحت فرنسا بإعادة النظر في تاريخها الإستعماري عبر عدسة الكاميرا، وأكثر من ذلك منحت المخرجين الفرنسيين حرية التعامل مع جرائم التعذيب والتجاوزات التي كانت تقتربها في حق الجزائريين بالإضافة إلى إبراز فشل الإستراتيجية الإستعمارية التي تبنتها فرنسا في الجزائر... وغيرها من المواضيع التي قادت العديد من المخرجين خلف القضبان في وقت مضى.

هذا ما دفعنا إلى الخوض في غمار هذا الموضوع لدراسة السينما والسرد التاريخي.

ووفق ذلك إنتظمت الدراسة في ثلاثة أطر توزعت على النحو الآتي:

أولا الإطار المنهجي: أين تطرقنا إلى إشكالية الدراسة التي تلخصت أساسا في إيديولوجية السرد التاريخي عبر الأفلام الجزائرية والفرنسية لمولد الدولة الجزائرية من خلال الفيلمين الخيالي " le charbonnier " والوثائقي "l'histoire de l'indépendance de l'Algérie"

وحدد هذا الإطار المنهج المستخدم وهو التحليل السيميولوجي بإستخدام العينة كما يتضح ذلك من عنوان الدراسة كونها تهتم " بالتحليل السيميولوجي " أو معالجة موضوع السينما والسرد التاريخي من خلال تحليل الفيلمين " le charbonnier " و " l'histoire de l'indépendance de l'Algérie " بالاضافة إلى الدراسات السابقة وتحديد المفاهيم .

ثانياً الإطار النظري: الذي نجد فيه فصلين، تناولنا في الفصل الأول "السينما والتاريخ" الذي خصص للسيناريو التاريخي وكذا ماهية الفيلم التاريخي وأنواعه.

أما الفصل الثاني المعنون ب"السينما الجزائرية" تناولنا فيه السينما المناضلة عبر العالم، إلى جانب تاريخ نشأة السينما في الجزائر وكذا هيكلية السينما الجزائرية بعد الإستقلال.

أما الإطار التطبيقي للدراسة فخصص لتحليل عينة الأفلام المختارة للدراسة وإشتمل على بطاقة فنية للمخرجين "محمد بوعماري" و Jean-Michel Meurice"، بطاقة فنية عن

الفيلم الخيالي "الفحام" وكذا الفيلم الوثائقي l'histoire de l'indépendance de l'Algérie

ملخص الفيلمين، التقطيع التقني، إضافة إلى التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة من الفيلمين لنصل إلى نتائج التحليل.

وفي الأخير نصل إلى الإستنتاجات العامة المتعلقة بموضوع الدراسة وذلك من خلال الإجابة على كل الأسئلة المطروحة بدءاً من الإشكالية وصولاً إلى التساؤلات الفرعية لنختتم الدراسة.

الأطار المنهجي

1- الاشكالية و تساؤلات الدراسة:

يعتقد بعض مؤرخي الفن السابع أن العلاقة بين التاريخ والسينما متبادلة، فلقد شكلت السينما ذاكرة سمعية بصرية حقيقية، بعدها تمكن عدد من السينمائيين من إنجاز أفلام تحاكي حقبة تاريخية سابقة، بنفس القدر الذي أسهم فيه التاريخ في تقديم مواضيع كثيرة ومتعددة للفيلم السينمائي. حيث بادر الناشطون في مجال صناعة السينما إلى إقتباس أحداث تاريخية وتحويلها إلى أفلام سينمائية، أي أن السينما تسمح لنا بمشاهدة الأحداث التاريخية، و يمكننا القول أن السينما والتاريخ يتبادلان العطاء، فهما مجالان يلتقيان في ما صار يعرف اليوم "بالفيلم التاريخي" أو "السينما الثورية" و "السينما المناضلة" كما تسمى كذلك.

إهتمت السينما الجزائرية بموضوع الثورة لاسيما في السنوات التي أعقبت الإستقلال حيث شكل هذا الموضوع أهم المضامين التي تناولتها سينما الدولة الفتية ،هذا ما ذهب له العديد من المخرجين الجزائريين و الفرنسيين على حد سواء، يترجمون تلك الفترة إلى مجموعة من الأفلام الخيالية و الوثائقية كل على طريقته إستنادا لمرجعياته وإنتماءاته وخلفيته السياسية و الإيديولوجية.

إذ و نحن نعيش التوجه الإنتاجي الجديد للأفلام التاريخية، وبعد مرور نصف قرن من الإستقلال تعتبر بمثابة فرصة لإعادة كتابة تاريخ الثورة، من منظار مغاير ووفق إيديولوجية مختلفة بإسقاط الكثير من الطابوهات، مركزة بالدرجة الأولى على فترة ما بعد الإستقلال بالخوض في تفاصيل الحياة الإجتماعية وكذا الوضع الإقتصادي والثقافي للجزائر إلى جانب إبراز الحقائق السياسية إبان الحرب التحريرية وكذا بعد الإستقلال، خاصة وأن لهذا النوع من الأفلام التأثير الكبير على نشر الوعي التاريخي لدى الجماهير. و بما أن كل تلك الأفلام التي تطرقت للقضية الجزائرية و كذا الوضع الإجتماعي و السياسي للجزائر بعد الإستقلال قدمت مجموعة من المواضيع، وأمطت اللثام على جملة من القضايا، فإنها بالمقابل فتحت باب النقاش بخصوص ضرورة إخضاعها _الأفلام_ الدراسة والبحث والتحليل، بخصوص محتواها و مختلف الرسائل التي يمكنها بثها، خاصة إذا ما علمنا أن الرسالة السينمائية لا يمكنها أن تكون حيادية.

فبما أن مجال دراستنا يتمحور حول السينما و السرد التاريخي وتحديدًا التجليات الإيديولوجية للأفلام التي عالجت مولد الدولة الجزائرية أين سنتطرق إلى تحليل الفيلمين الخيالي التاريخي الناطق باللغة العربية "الفحام" للمخرج محمد بوعماري، والفيلم الوثائقي الناطق باللغة الفرنسية للمخرج Jean-Michel Meurice و عليهما تمت صياغة الإشكالية التالية:

-فيما تتمثل إيديولوجية السرد التاريخي عبر صورة الأفلام الجزائرية والفرنسية لمولد الدولة الجزائرية من خلال الفيلمين " le charbonnier " والوثائقي L'histoire de l'indépendance de l'Algerie ؟

وللإجابة والوصول إلى حل الإشكالية علينا طرح مجموعة من التساؤلات المرتبطة بالدراسة وهي:

- هل الفيلم الوثائقي الفرنسي « l'histoire de l'indépendance de l'Algérie » قدم صورة واضحة عن حقيقة الاستعمار الفرنسي في الجزائر؟
- ما هو موقف السينما الفرنسية المترجم من خلال الفيلم الوثائقي l'histoire de l'indépendance de l'Algerie من استقلال الجزائر؟
- ما هي مواضيع قضايا الثورة التي تناولتها السينما الجزائرية؟
- ما هي المعاني و الرسائل الضمنية التي نقلت للمشاهدة عبر الفيلم الخيالي "الفحام " و الوثائقي L'histoire de l'indépendance de l'Algérie ؟
- ما هي ملامح الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تقديمها عبر الفيلم الخيالي "الفحام"؟
- ما هي الاختلافات الإيديولوجية من حيث موقف الفيلمين فيما يخص مولد الدولة الجزائرية الحديثة؟

2- أسباب إختيار الموضوع:

2-1- الأسباب الذاتية:

-إهتمامنا بفن السينما وإدراكنا لقوة هذا النمط الاتصالي على التأثير في آراء وتوجهات الجماهير.

-الميول الشخصي للبحث في مجال السيميولوجيا.

-رغبتنا في التخصص في مجال السيميولوجيا.

-حب التطلع على خبايا التاريخ العالمي عامة والجزائري خاصة.

-إهتمامنا بموضوع السينما والتاريخ.

2-2- الأسباب الموضوعية:

-قلة الدراسات في مجال السيميولوجيا في جامعة مولود معمري "تامدة"

-أهمية الأفلام التي تتناول القضايا التاريخية والتي عن طريقها يتمكن الجماهير من التطلع على الثقافة الجزائرية عبر التاريخ.

-كثرة الأفلام السينمائية التاريخية التي عالجت ميلاد الدولة الجزائرية ما خلق لدينا تساؤلات عن الدلالات والمعاني والقيم والرسالات والأفكار الضمنية التي تحملها هذه الأفلام.

-دراسة الأفلام الوثائقية و الخيالية الحديثة و القديمة ومواقفها إزاء الأحداث التاريخية في الجزائر المستقلة.

-الجدل و الخلافات العميقة التي تعكسها الافلام الوثائقية المعروضة في الأوساط السياسية و الإعلامية و التاريخية.

-محاولة فهم الأساليب الدعائية عبر المواد الفيلمية الوثائقية والخيالية بتفكيك تقنياتها الاتصالية المتضمنة للخطابات و الرسائل الايديولوجية.

3- أهمية الدراسة:

-تعطى تحليلا لعينة من الأفلام السينمائية التي تناولت مولد الدولة الجزائرية التي تحضى بجمهور واسع في جميع أنحاء الوطن وتؤثر في توجهاته.

-فتح المجال لباحثين آخرين لدراسة هذا الموضوع بزوايا أخرى.

-تسعى لتحليل نمط إتصالي مميز في نقل المعلومات وتكوين الآراء بأساليب فعالة.

- إلقاء الضوء على حق من حقول الإتصال المهمة وهي السينما.
- تكشف الستار عن تناول هذه السينما لقضية محورية جوهرية في الجزائر.

4- أهداف الدراسة:

- تهدف هذه الدراسة للوصول إلى طبيعة المعالجة التي إتبعها السينما الجزائرية و الفرنسية في تناولها لموضوع تاريخي من خلال الفيلم الخيالي الجزائري "الفحّام" و الوثائقي الفرنسي "L'histoire de l'indépendance de l'Algérie"
- معرفة الإيديولوجية التي يحملها الخطاب الفيلمي لهذين الفيلمين.
- إبراز مختلف الدلالات و المعالم الخفية في الفيلمين بقراءتهم قراءة دقيقة تسمح بتفكيك الرموز و الدلالات وتحليل الرسائل الأيقونية واللسانية.
- محاولة تحليل وفهم طبيعة العلاقة بين بنية الحدث التاريخي والبناء الدرامي للسينما إبان الثورة الجزائرية و بعد الاستقلال.

5- منهج الدراسة:

- يملك البحث في مجال علوم الإعلام والاتصال عدة مناهج علمية يستعملها في دراسته وأبحاثه العلمية تختلف حسب قواعد دراسة المشكلة محل البحث وجوانبها والآثار المحيطة بها، ولذلك يعد المنهج العمود الفقري في تصميم البحوث، لأنه الخطة التي تحتوي على خطوات تحديد المفاهيم وإطار الدراسة.
- "المنهج هو الطريقة التي يتبعها الباحث في دراسة المشكلة لإكتشاف الحقيقة و الإجابة على الأسئلة والإستفسارات التي يشير لها موضوع البحث وهو البرنامج الذي يحدد لنا السبيل للوصول الى تلك الحقائق وطرق إكتشافها".¹
- وعلى الباحث أن يكون على علم كبير بأهمية الجوانب المنهجية في إقامة البحث، وذلك بإتباع الخطوات المنتظمة والمحددة التي تمكن الباحث من الوصول إلى نتائج الدراسة، ويعرف "محمد مزيان عمر" المنهج بأنه "فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار العديدة،

¹ محمد شطيق، البحث العلمي، ط04، المكتبة الجامعية، الاسكندرية، 2000، ص86.

أما من أجل الكشف عن حقيقة مجهولة لدينا أو من أجل البرهنة على حقيقة لا يعرفها الآخرون¹.

ولأن الدراسة التي نحن بصدد إنجازها، تهدف للوصول إلى المعاني والدلالات الضمنية والباطنية للأفلام التاريخية في السينما الجزائرية والفرنسية، لجأنا إلى استخدام المنهج المناسب والأمثل للوصول إلى الإجابة عن التساؤلات المطروحة وهو مقاربة التحليل السيميولوجي فهي تبين أن الصورة السينمائية تشمل عدة معاني مختلفة، و عملية الربط والتنسيق بينها تعطي المعنى الإجمالي لها.

فالمقاربة السيميولوجية تبحث عن الدلالة الحقيقية لمحتوى الرسالة، وهذا لمعرفة معناها الحقيقي ومضمونها الخفي، التحليل السيميولوجي حسب الناقد الفرنسي، "رولان بارت" شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسالة الإعلامية والألسنية، بحيث يلتزم فيها الباحث الحياد نحو الرسالة والوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة وتدعيم التحليل، ويعرف اللغوي الدنماركي "لويس هايمسالف" التحليل السيميولوجي بأنه مجموعة من التقنيات و الخطوات المستعملة لوصف وتحليل شيء باعتبار أن له دلالة في حد ذاته، و بإقامة علاقات مع أطراف أخرى من جهة أخرى.

التحليل السيميولوجي يغوص في مضامين الرسالة والخطابات الإعلامية، ويسعى لتحقيق التحليل النقدي، فهو تحليل كفي و إستقرائي للرسالة ذو مضمون كامن وباطن.²

إن طرق تحليل الأفلام تختلف باختلاف الهدف الذي تصبو إليه الدراسة ويتم بإختيار طريقة التحليل التي تشمل عملية الوصول إلى الهدف الرئيسي وإستخراج وحدات التحليل لذلك إعتمدنا على المدخل السيميولوجي وهو أكثر المداخل صلة بمجال تحليل الأفلام السينمائية وهذا التحليل لا يترك الكثير من التفاصيل الخاصة بالزوايا الإجتماعية، الثقافية، السيكولوجية والسياسية، ويرتكز ويهتم باللغة و كيفية التعبير عن الدلائل، خاصة

¹ محمد مزيان عمر، البحث العلمي -مناهجه وتقنياته-، ط01، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989، ص48.

² Judith Lazar , La Sociologie de la communication de masse, acolin, Paris, 1991, pp 133-138

وأن الفيلم عمل فني مستقل قادر على توليد النص (تحليل النص) تقييم دلالات على منهج سردي (تحليل روائي) ومعطيات بصرية وصوتية (تحليل أيقوني)¹.

لهذا فإن مقارنة التحليل النصي تعتبر المقاربة الأكثر ملائمة لطبيعة الدراسة ويقول كل من "جاك أومو" (Jaques Aumont) و"ماري ميشال" في كتابهما تحليل الأفلام أن التحليل النصي يركز أساساً على اعتبار الفيلم نصاً وهو الذي يحدد أساس الفيلم في تحليله.² والنص الفيلمي هو نتاج تركيب (Combinaison) عدة شفرات (Codes) * تختلف طريقة توظيفها وإعدادها من متكلم لآخر.³

ويقوم التحليل النصي على اعتبار الفيلم نصاً وهذا النص يتكون من ثلاثة مفاهيم أساسية وهي: النص الفيلمي وهو الفيلم وحدة خطاب، والنظام النصي وهو خاص لكل فيلم يحدد للنص النموذج البنوي للغرض الفيلمي إلى جانب الشفرات، ويشير أيضاً التحليل النصي للأفلام لدراسة الكتابة والخطاب الفيلمي من خلال دراسة نسقه، مكوناته، وظائفه، وهذا للوصول إلى تفسير المعنى المنتج من خلال هذه الكتابة أو كما قال عنها "كريستيان ميتز" أنه عندما نتكلم فإننا نتكلم عن الفيلم كخطاب دال بتحليل بنيته الداخلية ودراسة مظاهره وأشكاله الداخلية، خاصة وأن الصورة السينمائية تشمل على مظهر خارجي يمثل المعنى التعييني للرسالة، كما يشمل على المضمون الداخلي الذي يحمل معاني ضمنية، وهذه الصورة تعكس واقع معاش وهو المرجع الذي أخذت منه.⁴

تحليل الأفلام

"ويقصد بتحليل الفيلم تجزئة بنيته إلى مكوناتها الأساسية ثم إعادة بنائه لأهداف تخدم التحليل ولهذا يجب في هذا السياق الإنطلاق من النص الفيلمي (Le texte filmique) وذلك لتحديد العناصر المميزة للفيلم، وبعد تجزئة الفيلم يتم تأسيس روابط (Les liens) بين مختلف العناصر المعزولة.⁵

¹ Aumont Jaques, Marie Michel, *L'Analyse des films*, Nathan Université, Paris, 1989, p07.

² Aumont Jaques, Marie Michel, Op.cit. p66.

³ محمود إبراهيم، المدخل إلى سيميولوجيا الاتصال، ط01، بنگازي، ماي 1995، ص12.
* نستخدم اللغة السينمائية شفرات خاصة بها تسمى شفرات خاصة code spécifique، وشفرات أخرى مشتركة بين السينما واللغات الأخرى بالبيئة الاجتماعية، وتسمى شفرات غير مختصة code non spécifique.

⁴ Maroel Martin, *Le Langage Cinématographique*, les éditeurs Français réunis, Paris, 1997, p51.

⁵ فائزة خلف، خصوصيات الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، دراسة تحليلية سيميولوجية، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2006، ص08.

ولتحليل الأفلام يجب استخدام الأدوات والتقنيات التالية:

الأدوات الوصفية: (Instruments descriptif)، وتضم هذه الأدوات تقنية التقطيع التقني التجزئة، ووصف صور الفيلم.

التقطيع التقني: (Découpage technique) مصطلح يشير إلى وصف الفيلم في حالته النهائية، ويركز على نوعين من الوحدات و هما اللقطات و المتتاليات (plans séquences) و التقطيع التقني عملية إلزامية في إنجاز وتحليل أي فيلم في حالته النهائية¹، وهو يشير أيضا إلى الكتابة السابقة للتصوير، وبما أن التقطيع يعتبر أكثر تقنية من الأدوات الأخرى فهو يوحى بالكلمات والرسومات الأولية إلى ما ستؤول إليه المعطيات التقنية لكل لقطة مرئية²، وأهم العناصر التي تأخذ بعين الاعتبار في التقطيع التحليلي نجد:

اللقطة: (plans) ويشمل على رقم اللقطة، سلم اللقطات، زوايا التصوير، جرعات الكاميرا. **شريط الصوت: (Bonde sons)** ويشمل على الموسيقى، الصوت والحوار، وعلى المؤثرات البصرية.

شريط الصورة: (Bonde image) ويشمل على محتوى الصورة، الشخصيات، المكان والأشياء.

التجزئة: (Segmentation) وتتمثل هذه التقنية في عملية تحديد المتتاليات *

وصف صور الفيلم: (description des images) وتعني تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني التي يحتويها الفيلم إلى لغة مكتوبة، وتعطي هذه التقنية التفاصيل الخاصة لمحتوى الصورة.³

الأدوات الإستشهادية: (Instruments ...) وتشمل على تقنية نسخة من الفيلم والوقوف عند الصورة.

نسخة من الفيلم: (Extrait de film) وهي التقنية الأولى المستخدمة في الأدوات الاستشهادية لتحليل الأفلام، و الهدف الرئيسي منها هو عرض الأشياء بشكل دقيق و تسهيل

¹Aumont Jaques, Marie Michel : Op.cit, p 37.

² بيير ماتو، ترجمة قاسم المقداد، **الكتابة الفلمية**، ط1، منشورات وزارات الثقافة، دمشق، 1997، ص13-14. * هي لفظ لغوي سينماتوغرافي يشير إلى التسلسل والتتابع اللقطات التي تشكل وحدة روائية، وتتكون المتتالية الواحدة بدورها من عدة لقطات لوصفها أصغر جزء في السلسلة الفلمية.

³Aumont Jaques, Marie Michel : Op.cit, p 51.

عملية التحكم في التحليل باستخدام تقنيات أخرى تساعد على فحص هذه النسخة ومنها: التصوير البطيء والوقف عند الصورة.¹

الوقف عند الصورة "وتعني التوقف الذي تحدثه على مستوى الصورة أثناء التحليل حيث يسمح باكتشاف أدق و أبسط الدلائل والعناصر التحليلية التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب لقطات الفيلم، كما يمكن اعتبارها كنمط أو نوع خاص لتحليل الأفلام بتجميد (figer) مؤقت للقطات أثناء تعاقبها وهذا ما يسمح بقراءة الصورة و استخراج أهم مكوناتها"².

الأدوات الوثائقية: وتشمل على المعلومات السابقة واللاحقة لبث الفيلم. **المعلومات السابقة لبث الفيلم:** وتشمل المعلومات والوثائق عن السيناريو، ميزانية الإنتاج التصريحات، الروبورتاجات، المقابلات الصحفية عن الفيلم قبل بداية عملية البحث والتصوير.

المعلومات اللاحقة للبث: وتشمل على المعلومات المتعلقة بالتوزيع، عدد النسخ الموزعة أماكن البيع والنشر، الدخل والمعلومات المتعلقة بالتحليل والنقد.³

وفي تحليلنا السيميولوجي للأفلام "الفحام" و « L’histoire de l’Indépendance de L’Algérie » سنقوم بمشاهدة الفيلم عدة مرات وهذا لرصد بعض الأفكار الرئيسية للأفلام، موضوع الدراسة، ومعرفة أهم التفاصيل والأحداث، ثم نقوم بتحديد أهم المقاطع و المتتاليات محل الدراسة باستخدام تقنية التصوير البطيء والوقف عند الصورة بغرض فحص معرفة العناصر بدقة و التحكم في التحليل بقراءة الصور قراءة خاصة بتحويل العناصر والدلائل التي تحتويها الصورة إلى بيانات وعناصر مكتوبة، فهذه المرحلة تسمى المرحلة الأولى في التحليل، أي قمنا بتحديد المستوى التعييني بطرح السؤال كيف؟ وتأتي بعدها المرحلة الثانية في التحليل أي تحديد المستوى التضميني بطرح السؤال لماذا؟

إن الصورة السينمائية تحتوي على معنى تعييني للرسالة وعلى معنى تضميني (مضمون داخلي للرسالة) وهي تعكس سياق مرتبط بالبيئة الاجتماعية و الثقافية التي أخذت منها .

¹Ibid, p 56.

²Aumont Jaques, Marie Michel : Op.cit, p 36.

³Ibid, pp 62-63.

ويعتبر رولان بارت أول من وضع منهجية التحليل السيميولوجي للصورة، وتقوم على مستويين:

"التعيني (Dénotation)" و"التضميني (Connotation)" يتعلق النظام الأول بالمستوى التعيني بين الدال والمدلول في خصم الدليل، أما المستوى الثاني، التضميني، يركز على العلاقة التي تربط الدليل (دال+مدلول) بالمحيط الخارجي، أي يرتبط بالنظام الاجتماعي وبالسياق الثقافي و السوسيو ثقافي".¹

وسنقوم بالتعبير عن هذه المستويات من خلال القيام بعملية تحليلية نصية للأفلام "الفحام" و « L’histoire de l’Indépendance de L’Algérie »، باتباع أولا أدوات التحليل الفيلمي ثم التحليل الصورة ففي المستوى التضميني سوف نتطرق إلى تحليل الشفرات البصرية كحركات الكاميرا، زوايا التصوير وسلم اللقطات ودلالات الصورة بالإضافة إلى تجسيد الشفرات (المدونات، السينماتوغرافية، والتعمق في معاني الصورة والقيم الرمزية والإيقونية، وسنركز أيضا على المستوى الألسني (على الجانب اللغوي) باهتمامنا بالنص الفيلمي سواء كان في شكله أو في صيغة بيانات مكتوبة، ثم نقوم بشرح وتفسير الأبعاد الدلالية والمعاني الغير المباشرة للنص الفيلمي.

فمن خلال كل هذه المراحل، يمكن استخراج المعنى التعيني للفلمين أي الشكل الواضح للعيان، أما التحليل التضميني فيمكن كشفه من خلال ربط الجانب الكمي المتمثل في التقطيع، التجزئة، ووصف صور الفيلم بالبعد الإيديولوجي والتضميني وتحديد التفاعلات التي تحدث بين وحدات التحليل فيما بينها، وبالتالي الوصول إلى معرفة مختلف المعاني والدلائل المتعلقة بالسينما الثورية.

ويعتبر رولان بارت أول من وضع منهجية التحليل السيميولوجي للصورة بمختلف أنواعها بما فيها الصورة السينمائية، وتتم على مستويين.

¹ Martine Joly, *Introduction à l’analyse de l’image*, Nathan Université, France, 1994, pp 71-72.

6- مجتمع الدراسة و عينته:

أ- مجتمع الدراسة:

يعتمد الباحث خلال إجراءاته لدراسته علي تحديد مجتمع البحث الذي يمثل الإطار الكلي للدراسة من خلال انتقاء مفردات البحث و التي تشكل هي الأخرى عينة الدراسة. و يعرف مجتمع البحث بأنه جميع مفردات الأشياء التي نريد معرفة حقائق معينة عنها و قد تكون هذه الحقائق أعدادا مثلما هو الحال في تقديم مضمون وسائل الإعلام، وقد تكون برامج إذاعية أو نشرات إخبارية وأما في حالة دراسة الرأي العام فان المجتمع هو جميع الأفراد الذين تهمهم الدراسة. ومن هنا فان مجتمع بحثنا يتمثل في الأفلام التاريخية التي عالجت مولد الدولة الجزائرية.¹

لا يمكن إجراء أي بحث أو دراسة علمية دون اللجوء إلى استخدام العينة، التي هي عبارة عن مجموعة جزئية من مجتمع الدراسة يتم اختيارها بطريقة معينة، وإجراء الدراسة عليها ومن ثم استخدام تلك النتائج وتعميمها على كامل مجتمع الدراسة الأصلي.²

من خلال دراستنا، قمنا بأخذ عينة بطريقة عمدية "قصدية" من بين مجتمع بحث واسع أين يتم انتقاء أفرادها بشكل مقصود من قبل الباحث نظرا لتوفر خصائص الأفراد دون غيرهم و لكون الخصائص هي من الأمور الهامة بالنسبة للدراسة.³

و من بين الأفلام التاريخية التي تم إنتاجها في الجزائر وفرنسا والتي لها علاقة بموضوع دراستنا، أي السينما والسرد التاريخي (التجليات الإيديولوجية لصورة الأفلام التي عالجت مولد الدولة الجزائرية) إذ حاولنا دراسة عينة للفيلم الخيالي الجزائري الناطق باللغة العربية

"الفحّام" للمخرج "محمد بوعماري" والوثائقي الفرنسي L'histoire de

l'indépendance de l'Algérie للمخرج "Jean Michel Meurice"

تم إختيار هاذين الفيلمين للإعتبارات التالية:

مروان عبد المجيد ابراهيم، اسس البحث العلمي لاعداد الرسائل الجامعية، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع، عمان الاردن، 2000، ص160.¹
²محمد أبو نصار و آخرون، منهجية البحث العلمي: القواعد والمراحل والتطبيقات، دار للطباعة والنشر، عمان، 1999، ص84
³نفس المصدر، ص، 96

1-الفيلم الخيالي " Le charbonnier الفحم

-سنة الإنتاج 1973م

-إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية ONCIC

-سيناريو وإخراج: محمد بو عماري

-بالأبيض والأسود

-المدة 100 دقيقة، فيلم طويل

-حجم: 35 ملم

-تصوير: دحو بوكروش

-موسيقى: أحمد مالك

-تركيب: علي مهداوي

-بطولة: يمينة أو صليحة، يوسف حجام

تم إختيار الفيلم للإعتبارات التالية:

-تم إختيار فيلم "الفحم" كونه من الكلاسيكيات السينمائية الجزائرية التي تناولت معاناة فئة من الشعب الجزائري بعد الإستقلال.

-فيلم تطرق إلى تفاصيل صغيرة لحياة عائلة جزائرية بعد الإستقلال و كل المأسات التي مرت بها.

-تناول التحولات الوطنية بكل تجلياتها التي أعقبت الإستقلال، كما سلط الضوء على الثورة الزراعية.

-كونه تناول موضوع إعتبر من الطابوهات في المجتمع الجزائري آنذاك ألا و هو تحرر المرأة و خروجها للعمل.

2- الفيلم الوثائقي L'histoire de l'indépendance de l'Algérie

- إنتاج: Authracité 2002

-المنتج: Emmanuelle Page et Jean-Paul Lamazares

-تصوير و إخراج: Jean- Michel Meurice

-المدة: 52:42 فيلم وثائقي طويل

-موسيقى : Nicolas Ruelle

صوت: Thierry Godard

-تركيب: Pascal Torbey

-تعليق: Benjamin Stora

تم إختيار الفيلم للإعتبارات التالية:

-تم إختيار الفيلم الوثائقي L'histoire de l'indépendance de l'Algérie لتطرقه لأهم الأحداث التي مرت بها الدولة الجزائرية بعد الإستقلال.

-فيلم وضح مدى تكريس المجاهدين لأقصى مجهوداتهم من أجل تأسيس ديمقراطية جديدة
-فيلم يعرفنا بالوجه الآخر للإستقلال.

-كونه يسمح لنا بفهم موقف السينما الفرنسية اتجاه القضية الجزائرية.

7- مفاهيم الدراسة:

لايمكن إجراء أي دراسة دون استخدام المصطلحات و المفاهيم الخاصة بها، فهي في الحقيقة جوهر البحث كونها تعتبر مفتاح يسمح لنا للوصول إلى تحديد أبعادها، فالمفهوم هو الوسيلة الرمزية التي يستعين بها الباحث للتعبير عن أفكاره والمعاني المختلفة، بهدف توصيلها للناس، وللمفهوم أحد الرموز الأساسية في اللغة، يمثل ظاهرة (رمزها) أو شيئاً معيناً أو إحدى خصائص هذا الشيء، وليس له معنى إلا بقدر ما يشير إلى الظاهرة التي يمثلها، و لكل موضوع علمي مفاهيمه المميزة، ويسهل تحديد المفهوم إذا كان الأمر ملموساً، يكون للمفهوم أكثر من معنى واحد.¹

وبالتالي يجب إبراز هذه المفاهيم وتحديدتها بشكل واضح، لأنها مفاهيم تتكرر خلال الدراسة، لهذا يلزم توضيحها بشكل منهجي وعلمي، و"عليه فإن كل كلمة تكون مصدر للاختلافات في الفهم، تعد مصطلحاً ينبغي توضيحه ويراد تعريف إجرائي محدد، حتى لا يحدث اللبس في مفهوم هذا المصطلح.

¹ رجاد وحيد دويدي، البحث العلمي: أساسياته النظرية وممارسته العلمية، دار الفكر، دمشق، 2000، ص103.

وبطبيعة الحال هناك تعريف لغوي للمصطلح، إلى أن هذا لا يعني وضوح مفهوم المصطلح، لذا ينبغي مناقشة من أكثر من جانب، و يكون تعريفك الإجرائي ملزماً لك".¹ استخدمنا في هذه الدراسة مجموعة من المفاهيم بحيث من المهم تحديد محتواها بهدف الوصول إلى بناء تصور محدد و واضح لها ضمن أهداف الدراسة، من أهم المفاهيم التي ستتكرر في هذا البحث ما يلي:

السينما، الإخراج، المخرج، الإنتاج، المنتج، السيناريو، كاتب السيناريو، السيميولوجيا، السرد، السرد التاريخي، الثورة، الأفلام الوثائقية، الأفلام التاريخية الخيالية، الايديولوجية.

1- السينما: هي كلمة مختصرة من التعبير الفرنسي (cinématographie) وتعني كلمة مختصرة، الفن السينمائي كوسيلة تعبير مستقلة و متميزة، أو القاعة التي تعرض فيها الأفلام السينمائية، ويقابل هذا التعبير الفرنسي التعبير العربي الفصيح "الخيالية".² يعود أصل هذه التسمية إلى الجهاز الذي اخترعها لأخوان "لوميير" بفرنسا في بباريس عام 1895م.

وقد استوحاه من جهاز "إديسون" الكينيتوسكوب، ولكن أضافا إليه تعديلات مما أتاح الفرصة أمام العديد من الناس مشاهدة الصور المتحركة على الشاشة في قاعة عامة.³ والسينما هي وسيلة من وسائل التعبير الفني تقوم على تسجيل صورة متحركة على شريط وإعادة عرضها من خلال أجهزة ومعدات خاصة، و الواقع أن كل الصورة على حدى و هي صورة ثابتة لا تتحرك، و أن نتائج الصور واستمرارها بطريقة معينة هي التي توهم المشاهد بالحركة.⁴

2-الإخراج: هو عمل من متشعب يبدأ بتصوير فكره الفيلم، ليتم في ضوءها إعداد السيناريو وضع الحوار وتحرير التقطيع التقني. وتقتضي مهنة الإخراج، التحضير الإداري و المادي والفني والتقني لعملية التصوير، التي ينبغي أثناءها ربط العلاقات وتدعيمها بين الممثلين والتقنيين والفنيين، كما تشمل مهنة الإخراج متابعة عملية التوليف و المزج الخاصة بمختلف اللقطات والمشاهد المصورة، حتى تكون مطابقة للسيناريو ونص التسلسل الحوارى.

¹ منصور نعمان، غسان ديب النموي، البحث العلمي: حرفة وفن، ط01، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، 1998، ص47.

² محمود ابراقن، هذه هي السينما الحققة، ط01، بنغازي، 1995، ص232.

³ وهبة مجدي، أحمد كامل مرسى: معجم الفن السينمائي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1973، ص66.

⁴ فائزة تامساوت، مسألة الشرف في السينما الأمازيغية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، 2009-2010، ص21.

3- المخرج: هو الشخص الذي إختاره المنتج لإخراج قصة الفيلم، في شكل صورة مرئية وأصوات مسموعة، ويقوم المخرج بالمهام الآتية:

-إعداد التقطيع التقني.

-توفير الشروط الضرورية لإتمام التصوير حسب الميزانية المخصصة.

-إختيار الوسائل المادية والبشرية المناسبة

-توزيع ادوار الممثلين.

-تنسيق عمل التقنيين سواء أثناء التصوير أو في مرحلة التوليف أو مزج الصورة.

4- الإنتاج: يعني هذا المصطلح، في كل من السينما، الإذاعة، والتلفزيون، تسيير الميزانية التي يكلفها إنتاج فيلم أو برنامج سمعي بصري.

5- المنتج: هو الشخص الذي يقوم بإنتاج العمل السينمائي أو السمعي البصري، بتحديد الميزانية، اختيار المخرج الذي يتلائم مع شروطه الفنية والتقنية وتنظيم عملية التصوير.¹

6- السيناريو:إشتق السيناريو من الكلمة الايطالية Sena التي تعني نص المسرحية المرفق بكل ملاحظات المخرج الفنية، ومن ثم يقصد بالسيناريو نص الفيلم السينمائي، المتضمن هو الآخر لقطات plans كل متتالية séquence ومقطع اللقطات التقنية والفنية.

7-كاتب السيناريو: هو الفنان المختص في الكتابة الدرامية السينمائية، إذا كانت الكتابة الدرامية Dramaturgie علما دقيقا لا يعرف أحد قوانينه كما قال ذلك (برنار ترستان) فإن الكتابة الدرامية السينمائية هي في الوقت نفسه علم وفن وتكنولوجيا، الأمر الذي يستدعي الإلمام بطرق و تقنيات الكتابة السائدة في الأدب والمسرح وكثير من التجربة في مجال العمل السينمائي.

يمكن لكاتب السيناريو أن يقتبس عمله من رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية أو قصيدة شعرية أو أي فكرة يحولها إلى قصة سينمائية.²

8- السيميولوجيا:كلمة يونانية الأصل " Sémio " بمعنى علامة، واقتترنت هذه الكلمة بالعلوم الطبيعية في دراسة الرموز وأعراض مختلف الأمراض ودلالاتها¹. وفي رأي

¹ محمود إبراهيم، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية: دراسة حالة لسيميولوجية السينما، أطروحة دكتوراه، دولة بالأبحاث، جامعة الجزائر، 2005، ص 69-70.

² محمود إبراهيم، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية: دراسة حالة لسيميولوجية السينما، أطروحة دكتوراه، نفس المرجع السابق، ص 73.

"جورج موني" فإن "فردينا نديسوسور" هو الذي حدد في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" مجال السيميولوجيا بعدها:

"العلم العام الذي يتولى دراسة الدلائل والرموز (لفظية كانت أو غيرها) التي يستعملها الناس بغرض التواصل بين بعضهم والبعض الآخر".²

وعلى هذا الأساس يكون علم اللسان جزءا من السيميولوجيا العامة، ويقول "سوسور": "... أن اللسان البشري وهو أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيدا وانتشارا هو أكثرها تمثيلا للعملية السيميولوجية، ومن هذا المنطق يمكن أن يصبح النموذج العام لجميع السيميولوجيات"³ وتقوم السيميولوجيا بدراسة كل الدلائل (كلام، إشارات، طقوس، تقاليد، أنظمة مختلفة، قوانين...) في الحياة الاجتماعية. فهي وصف عميق لمستوى ظاهر بواسطة لغات أخرى (وسائل أخرى) غير اللغة الطبيعية بواسطة دوال Signifiant تمثل أشياء من الطبيعية. وقد أثرت السيميولوجيا اهتمام كل نظام الدلائل (Système des signes) مهما كانت مادته: رسم، ملصق إشهاري، فيلم سينمائي، مسرحية وعلى الصعيد النظري للدراسات المعالجة لهذه الأنظمة السيميولوجية، نقترح لكل نظام دلائل مفاهيم تحليلية أساسية التي يمكن أن تكون مستعملة لفك رموزه.⁴

و السيميولوجيا تهتم بثلاث مجالات أساسية وهي:⁵

-**الدليل:** وهو حامل الدلالة ويتكون من الدال والمدلول والعلاقة التي تجمع بينهما علاقة اعتبارية.

-**الأنظمة والشفرات:** وهي التي يعمل من خلالها الدليل وهي طريقة تنظيم و تطور هذه الشفرات حسب حاجات وثقافة المجتمع.

-**الثقافة:** وهي التي تدور في حضاها هذه الشفرات وتتفاعل فيما بينها. فالسيميولوجيا علم الخاص بالعلامات هدفها دراسة المعنى الخفي لكل نظام علاماتي، فهي تدرس لغة الإنسان، الحيوان، وغيرها من العلامات وهي منهجية العلوم التي تعالج الأنساق الدالة.¹

¹ جمال شعبان شاوش، صورة الإرهاب في السينما الجزائرية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2007، ص 24.

² محمود إبراهيم، مرجع سابق، ص 24.

³ Louis Pocher, *Introduction à une sémiotique des images (sur quelques exemples d'images publicitaires)*, librairie Didier, Paris, 1976, p10.

⁴ محمود إبراهيم، تحليل سيميولوجي للفيلم، ترجمة أحمد مرسل، ديوان المطبوعات الجامعية، 2006، ص 14.

⁵ جمال شعبان شاوش، مرجع سبق ذكره، ص 24.

9- السرد: إن السرد قطاع حيوي من تراثنا المعرفي، فهو خزان الذاكرة الجامعية بكل آلامها وآمالها ومتخيلاتها، إنه قديم قدم الإنسان العربي وأولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دليل على ذلك، مارس العرب السرد والحكي شأنه في ذلك شأن أي إنسان في أي مكان بأشكال وصور متعددة وانتهى إلينا مما خلفه العرب تراثاً معهم.

-إصطلاحاً :

السرد أقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي والذي يقوم على دعامتين أساسيتين أولهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداث معينة.

وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكي بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، والسرد هو: "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها".²

والسرد مصطلح نقدي حديث يعني: "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية".³ إن أيسر تعريف للسرد هو تعريف رولان بارث (Roland Barth) بقوله: "إنه مثل الحياة علم متطور من التاريخ والثقافة".⁴

وبالرغم من بساطة هذا التعريف، إلا أنه واسع جداً، فالحياة غنية عن التعريف وهذا راجع لتنوعها وسرعة تقبلها وارتباطها بالإنسان ذلك الكائن المتمرد، على كل تعريف أو قانون، ومن ثمة كانت الحاجة الماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية.⁵

10-السرد التاريخي: من المؤكد أن الساحة العربية تشهد دينامية وخصوصية على مستوى الإبداع السردية، وقد ساعد على ذلك الحركية التي يشهدها الواقع العربي سواء في استقلاله

¹ قدور عبد الله، مرجع سبق ذكره، ص 78.

² حميد الحميداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003، ص45.

³ أمينة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص28.

⁴ عبد الرحيم الكوردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، 03، دت، ص13.

⁵ المرجع نفسه، ص 13.

وخصوصيته أو في علاقته بالأوضاع العالمية الخارجية.¹ وبذلك أسهمت العلاقات الخارجية في كشف العلاقة التي تجمع السردية العربية بالتاريخ.

حيث يرى "عبد السلام أقليمون": "أنه بإمكان الرواية أن تستقبل مواد تاريخية لتشيد كيان سردي دالا فنيا، ويكون بإمكان التاريخ أن يستفيد ما يحتاجه من مواد روائية ليشيد كيانا سرديا دالا تاريخيا".²

و بالتالي فإن العلاقة بينهما هي علاقة تبادلية في الأخير سردا تاريخيا، أسلوب فني يساهم على طرح الحقائق التاريخية وتقديمها بطرق فنية للمتلقين. إذ نجد أن "النص التاريخي يقدم سردا عارفا بكلية عالمه الحكائي، فهو يقدم ويؤخر أوضاع الحكاية حسب ما تقتضيه الإحاطة التاريخية بعناصر الواقعة لتحقيق إشباع سردي مقنع بالنسبة للقارئ"³ هذا ما يميز السرد التاريخي عن السرد الروائي، " فكلما ارتفعت نسبة المادة التاريخية اضطر الروائي إلى التقيد بالأحداث الحقيقية والشخصيات والأمكنة والأزمنة و ضعفت في الوقت نفسه قدرته التخيلية الروائية"⁴ وبالتالي يصطدم العمل الروائي بقيود التاريخ الصارمة الذي ساهم بفضل واقعيته ومنطقيته في التناص مع مختلف الفنون الأدبية وخصوصا فن الرواية، وفتح بذلك بابا من أبواب الثقافة التاريخية .

وبالتالي يمكن القول أن السرد التاريخي هو الوسيلة التي اعتمدها الروائي "محمد الكامل بن زيد" في طرح الوقائع التاريخية و معالجتها، بأسلوب فني يجمع بين المرجعية الواقعية والمتخيلة .

11- الثورة: ثار، يثور، ثورة، فهو ثائر، أي تمرد وهاج.⁵

وكمصطلح سياسي، الثورة تعني الخروج من الوضع الراهن وتغييره سواء إلى وضع أفضل أو أسوأ باندفاع بحركة عدم الرضا، أو التطلع إلى الأفضل أو حتى الغضب. وصف الفيلسوف الإغريقي أرسطو شكلين من الثورات في سياقات سياسية هما التغيير الكامل من دستور لآخر، والتعديل على دستور موجود.

¹ محمد معتصم، بنية سرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2010، ص79.

² عبد السلام أقليمون، الرواية والتاريخ، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط01، ليبيا، 2010، ص102.

³ مرجع نفسه، ص84.

⁴ سمر روجي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية، اتحاد الكتاب للعرب، دط، دمشق، 2003، ص70.

⁵ محمد الرباعي وآخرون، المنجد المعاصر في اللغة العربية، دار المشرق، ط01، بيروت، 2000، ص112.

وللثورة تعريفات معجمية تتلخص في التعريف التقليدي القديم الذي وضع مع إنطلاق الشرارة الأولى للثورة الفرنسية، و هو قيام الشعب بقيادة نخب وطلائع من مثقفيه لتغيير نظام الحكم بالقوة. وقد طور "الماركسيون" هذا المفهوم بتعريفهم للنخب والطلائع المثقفة بطبقة قيادات العمال التي أسماها "البروليتاريا".
أما التعريف أو الفهم المعاصر و الأكثر حداثة هو:

التغيير الذي يحدثه الشعب من خلال أدواته: "كالقوات المسلحة" أو من خلال شخصيات تاريخية لتحقيق طموحات نحو تغيير نظام الحكم العاجز عن تلبية هذه الطموحات، ولتنفيذ برنامج من المنجزات الثورية غير الاعتيادية.

والمفهوم الدارج أو الشعبي للثورة، هو الإنتفاضة ضد الحكم الظالم. وقد تكون الثورة شعبية مثل الثورة الفرنسية عام 1789، و ثورات أوروبا الشرقية عام 1989، و ثورة أوكرانيا المعروفة بالثورة البرتقالية في نوفمبر 2004، أو عسكرية وهي التي تسمى انقلاباً، مثل الانقلابات التي سادت في أمريكا اللاتينية في حقبتى الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، أو حركة مقاومة ضد مستعمر مثل الثورة الجزائرية (1954-1962).

كما قد تعني الثورة في معنى آخر، التصور البليغ أو كما هو متعارف عليه في مجال التكنولوجيا و العلوم التطبيقية حيث يستخدم مصطلح (ثورة) في الإشارة إلى ثورة المعلومات والتكنولوجيا.¹

12- الأفلام الوثائقية: هو فيلم تسجيلي يحتوي على كم من الحقائق العلمية أو التاريخية أو السياسية أو الطبيعية، حيث يعرض فيه المخرج موضوعه بحيادية تامة دون إبداء الرأي، وتتميز الأفلام الوثائقية عن غيرها من الأفلام بأنها لا تصنع للترفيه، بل تعتبر في كثير من الأحيان مادة علمية يرجع إليها في بعض الدراسات والأبحاث، ويعد الفيلم الوثائقي (الفيلم الوثائقي خمس دقائق) أحد أنواع الأفلام الوثائقية المعروفة عالمياً بهذا الاسم، ويعتمد فيلم الخمس دقائق الوثائقي على الدقة والوضوح في الهدف والتركيز والاختصار دون الإخلال بالمحتوى الوثائقي وكذلك اختزال المعلومات الوثائقية.

¹ موقع ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، <http://ar.wikipedia.org>، يوم 2019/03/18، 14:15.

14- الأفلام التاريخية الخيالية :

أ - لغة:

الفيلم هو مادة خامة مرنة مغطاة بطبقة حساسة للضوء، شريط مصنوع من هذه المادة التي تحتوي على سلسلة من الصور الفوتوغرافية، كما يقصد به "فيلم سينمائي" ¹ كلمة فيلم من الإنجليزية وتعني "الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصور وحفظها".

ومن باب التوسع أصبحت تعني "العمل السينمائي و مجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها كالفيلم الخيالي و في المحفوظات". ²

ب- إصطلاحا:

الفيلم التاريخي يحوي سردا تاريخيا لمواقف مسجلة لسياسات، لنكبات أو حروب حصلت في الماضي أو الحاضر القريب، طرق عرضه كثيرة وإن كان العرض التلفزيوني هو السائد الآن.³

ويعرفه "قاسم عبده قاسم" في دراسة عنوانها "السينما والتاريخ" بأنه عمل فني يتخذ من التاريخ موضوعا له، ويتناول الفيلم التاريخي حدثا مهما أو شخصية بارزة أو ظاهرة تاريخية، بحيث يتضافر التاريخ والدراما لإنتاج فيلم قائم على معرفه جيدة بالتاريخ.⁴

ج- التعريف الإجرائي:

الفيلم التاريخي عمل فني يتخذ من التاريخ موضوعا له، وقد يكون الموضوع التاريخي الذي يدور حوله الفيلم حدثا تاريخيا مهما، أو شخصية تاريخية أو ظاهرة تاريخية، وفي هذا العمل الفني يتضافر الفن الدرامي مع الواقع التاريخي لإنتاج العمل الذي يحمل إبداع كاتب السيناريو، القائم على مادة تاريخية أعدها مؤرخون يعرفون موضوعهم معرفة جيدة، ومن خلال الرؤية الفنية للمخرج.

¹ أدريان برونل ت، مصطفى محرم، سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، دمشق، وزارة الثقافة، 2007، ص 61.

² ماري تيريز جرونو، ميشيل ماري ت: فانز بشور، معجم المصطلحات السينمائية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 2007، ص 92.

³ الفيلم التاريخي موقع ويكيبيديا: 18-03-2019، 12:30.

⁴ جواد بشارة، سينما وتاريخ، مجلة الحوار المتدّن، العدد 1041، 18/03/2019، 12:59، www.ahewar.org

أما الأفلام الثورية الجزائرية، هي أفلام لها مرجعية تاريخية قد يكون التاريخ كمصدر للأحداث والشخصيات التاريخية، كما يكون كخلفية لبناء الحدث الدرامي، تدور أحداث هذه الأفلام خلال فترة الثورة التحريرية الجزائرية، وهذه الأفلام تكون إما وثائقية أو روائية.

15- الأيديولوجية: استخدم مصطلح الأيديولوجيا لأول مره من طرف المفكر ديستوت دوتراسي "Destut Detracy" في كتابه الذي نشر عام 1801 "مشروع عناصر الأيديولوجية"¹. و أصل كلمة الأيديولوجية idéologie من اللغة الإغريقية والتي هي مركبة من كلمة idéa التي تعني الفكر، وكلمة logos التي تعني العلم، أي "علم الأفكار". وتعني مجموع الأفكار الخاصة بمجموعة من الأفراد². وفي سياق دراسة الأفكار اهتم "دوتراسي" بإيجاد مبحث يهتم بدراسة الأفكار أو الوعي الذي يحمله الإنسان دراسة علمية مقننة.

وكلمه الأيديولوجية عرفها "بيكر" "Becker" "بأنها مجموعة من المرجعيات تتكون من محددات قيمية متداخلة تساعدنا في تحديد رؤيتنا إلى العالم والتكيف معه.³

أما "لوسيان غولدمان" "Lucien Goldman" "أشار إلى هذا المفهوم على أنه كروية للعالم، إذ هي "العنصر الأساسي والملموس للظاهرة التي يصفها علماء الاجتماع منذ عشرات السنين بمصطلح الوعي الجماعي"⁴

في حين عرفها "عبد الله العروي" على أنها "منظومة كلامية... تحاول أن تحقق بواسطتها قيمة ما باستعمال السلطة داخل مجتمع معين...⁵

دل مفهوم الأيديولوجية عند "كارل ماركس" "Karl Marx" "على الوعي الخاطئ الذي ينجم عن الموقف الطبقي للأفراد الاجتماعيين، إذ يظهر لهم واقع العلاقات الاجتماعية محرفا بسبب مصالحهم، وبصورة أعم بسبب وجهة النظر المتحيزة التي يفرضها موقفهم في نظام الإنتاج.⁶

ويعد ماركس أول من إستعمل كلمة الأيديولوجية في مجال علم الاجتماع في مقاله الشهير، تحت عنوان "الأيديولوجية والطبقات"، فعنده تنشأ الأيديولوجية في البنية التحتية،

¹ Anne Hénault, « Image et texte au regard de la sémiotique », le français aujourd'hui, N°161, juin 2008, P26.

² Judith Lazar, *Ecole, Communication, Télévision*, 1ère édition, PUF, Paris, 1985, P134

³ جورج غورفيتش، المعاني المتعددة للأيديولوجية في الماركسية الأيديولوجية دفاتر فلسفية، ترجمة: محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي بوبقال، ط1، المغرب، 1999، ص40

⁴ Encyclopédie Larousse, journal de l'année 1972, France Hauts-de-Seine, 1972, P524.

⁵ محمد بن سعود البشر، أيديولوجية الاعلام، ط1، دار غناء للنشر، الرياض، 2000، ص12.

⁶ Lucien Goldman, *Le Dieu caché*, Ed. Gallimard, Paris, 1983, P.25.

والتي قاومها العناصر المادية، والتي أساسها هو ملكية وسائل الإنتاج أفرزت بدورها تصوراتها وأفكارها، كما أن البنية الفوقية تتكون من أشكال محددة من الوعي الاجتماعي كالنظم السياسية والقانونية و الفكرية و الجمالية و الإقتصادية وهي ما نسميها بالماركسية الإيديولوجية¹.

أما المفكر الفرنسي "لوي التوسير" "Luis Althusser" "طرح مفهوم الإيديولوجية في مقاله: " الأجهزة الإيديولوجية للدولة" والذي قال فيه عن الإيديولوجية: "هي وعي الطبقات بظروف وجودهم هو الذي يحدد أشكال وعيهم و من تم نظام فكرهم... فالإيديولوجية ليست شذوذاً أو شيئاً زائداً عرضياً في التاريخ أنها بنية جوهرية أساسية بالنسبة للحياة². في حين ينظر إليها "غي روشر" "Guy Rocher" "أنها عبارة عن... نسق من الأفكار والأحكام، ظاهر و منتظم عموماً يستخدم ليصف ويفسر ويشرح ويبرر وضع مجموعة أو جماعة من الناس، والذي يستوحي من مفاهيم القيم بشكل عام ويحدد إتجاه الفعل التاريخي لهذه المجموعة أو الجماعة من الناس³.

8- الدراسات السابقة :

لا شك أن أي دراسة تتطلب الرجوع إلى التراث العلمي الذي ساهم في توجيهها وإعطائها فكرة عامة عن كيفية القيام بالبحث بكل مصداقية، في أي إنتاج علمي لا ينطلق من العدم، فلا بد من الإطلاع المستمر و القراءة التحليلية لمختلف الدراسات السابقة حول موضوع الدراسة، المساعد الرئيسي للباحثين لتكوين أفكار واضحة عما يتحتم عليهم من واجبات في هذا المجال وذلك من خلال تحديد الأبعاد التي يتطلب تركيزاً أكبر بالمقارنة مع تلك الأبعاد التي تحتاج تركيزاً أقل، نظراً لضعف أهميتها، كما يتطلب هذا الأمر تحديداً للمنهجيات الأكثر ملائمة لإتباعها في هذا البحث أو الدراسة بالإضافة إلى أوجه النقص البارزة في هذا الحقل أو الموضوع التي لم يتطرق اليها الباحثون من قبل⁴.

عبد الله العروبي، مفهوم الإيديولوجية، المركز الثقافي العربي، ط1، دار البيضاء، 2004، ص13.¹

بودون بورلو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة: سليم حداد، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص84.²

جورج غورفينتش، مرجع سابق، ص10.³

⁴ محمود أبو نصار وآخرون، منهجية البحث العلمي: القواعد، المراحل والتطبيقات، دار وائل للطباعة والنشر، عمان، 1999، ص26.

الدراسة الأولى:

"قطاف سارة" كتابة الأفلام التاريخية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الحديثة (2013 – 2014). *

أولا الإطار المنهجي أين تطرقنا إلى إشكالية الدراسة التي تلخصت أساسا في أن التاريخ الجزائري حافل بالأحداث التاريخية، و إهتمام وتوجه المشتغلين بالفن السابع في الجزائر بالأفلام الثورية. لكن إلى أي مدى يمكن أن تعكس هذه الأفلام الواقعية التاريخية للثورة التحريرية، وحدد في هذا الإطار المنهج المستخدم و هو المنهج التاريخي و منهج التحليل الوصفي باستخدام العينة كما من خلال تحليل عينة الأفلام المختارة كون هذا المنهج أكثر ملائمة مع طبيعة موضوع الدراسة كما يتضح ذلك من عنوان البحث كونه يهتم بدراسة "السيناريو التاريخي" أو معالجة موضوع الثورة في الأفلام الجزائرية من خلال تحليل عينة الأفلام، بالإضافة إلى بعض المقابلات مع كتاب السيناريو، ومؤرخين جزائريين، و تحديد المفاهيم للسيناريو التاريخي، و الفيلم التاريخي الثوري .

ركزت في الإطار النظري على السيناريو التاريخي و معالجة موضوع الثورة في السينما والتلفزيون إذ تتكون هذه الدراسة من أربع مباحث عن ماهية السيناريو التاريخي عناصره ومصادره بالإضافة إلى معالجة موضوع الثورة في السينما والتلفزيون الجزائري .

أما الإطار التطبيقي للبحث فحصى لتحليل عينة الأفلام المختارة للدراسة بالإضافة إلى المعلومات الإحصائية حول حجم و مراحل تطور إنتاج الأفلام الثورية الروائية .

في الأخير تصل إلى الإستنتاجات العامة المتعلقة بموضوع الدراسة، وذلك من خلال الإجابة على كل الأسئلة المطروحة من التساؤلات الرئيسية وصولا إلى التساؤلات الفرعية لتختتم الدراسة.

ومن بين النتائج التي تم التوصل إليها :

*سارة قطاف، كتابة الأفلام التاريخية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الحديثة (2013 – 2014).

يجب الأخذ بعين الاعتبار أن الكتابة في الفن حرية بينما الكتابة في التاريخ إلزام، و رغم أن الأمانة التاريخية تلزم كاتب النص والجهة المنفذة إلزام أعلى درجة من الانضباط الأخلاقي في عملية نقل الصورة من صفحات التاريخ وسكنها في ثنايا وكواليس العمل .

أوجه التشابه و الاختلاف:

تختلف الدراسات من دراسة إلى أخرى فهناك مجموعة من نقاط تفصلها عن بعضها البعض فلو أخذنا دراستنا المتمثلة في " السينما والسرد التاريخي"، التجليات الايدولوجية لصورة الأفلام التي عالجت مولد الدولة الجزائرية.

مقارنة بدراسة "قطاف سارة" المتمثلة في كتابة الأفلام التاريخية، بحيث هناك نقاط اختلاف تفصلنا ومن بين هذه النقاط نذكر مثلا في مجتمع الدراسة والعينة، اعتمدنا على تحليل مقاطع من الفلمين " Le Charbonnier " و " L'histoire de l'indépendance de l'Algérie"، باعتبار هاذين الفيلمين تناول فترة ما بعد الاستقلال ومولد الدولة الجزائرية من الجانب الاجتماعي والسياسي، مقارنة مع دراسة "قطاف سارة" التي اعتمدت في مجتمع الدراسة والعينة على أربعة نماذج وهي أربعة أفلام تاريخية ثورية، منها ثلاث أفلام سينمائية "الأفيون و العصي"، الخارجون عن القانون، زبانة "بالإضافة إلى فيلم "نورة". بحيث اختار هذه الأفلام حسب تسلسلها الزمني في فترات رمانية مختلفة منذ الاستقلال إلى احدث فيلم تاريخي عرض مؤخرا لبيان مدى التطور الحاصل في مجال كتابة السيناريو التاريخي و إنتاج الأفلام التاريخية في الجزائر، فهي تمثل المراحل المختلفة التي مر بها إنتاج الأفلام.

أما منهج الدراسة فقد اعتمدنا علي مقارنة التحليل السيميولوجي مقارنة بدراسة "قطاف سارة" التي اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي، من خلال عينة الأفلام المختارة بالإضافة إلى المنهج التاريخي.

لكن نقاط الاختلاف لا تنفي وجود نقاط تشابه بين الدراسات، ومن نقاط التشابه بين دراستنا و هذه الدراسة، كلتا الدراستين تناولنا فترة ما بعد الاستقلال.

الدراسة الثانية:

إعداد مراد وزناجي "الثورة التحريرية في السينما الجزائرية" دراسة توثيقية للأفلام السينمائية الجزائرية (1957_ 2012) مذكرة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال، تخصص إذاعة وتلفزيون (2012_ 2013) *

إشراف: رضوان بوجمعة

ركزت هذه الدراسة على الثورة التحريرية في السينما الجزائرية أثناء فترتي الثورة والإستقلال معا وتعرض لهذا الموضوع من خلال الخطة التالية:

الإطار المنهجي الذي حدد فيه إشكالية البحث وتساؤلاته والهدف منه وأهميته ومفاهيمه علاوة على إطاره الزماني والمكاني.

وعرج في المحور الأول من الإطار النظري على البحث في مجال السينما المناضلة عبر العالم، حيث خصص له ثلاث نقاط، أولا ظهور الفيلم السينمائي وتطوره في العالم، وثانيا مفهوم السينما المناضلة وأهدافها، وقدم ثالثا وأخيرا نموذج من السينما المناضلة عبر العالم و الذي خصصه للسينما الفلسطينية على إعتبار أنها رائدة في مجال النضال بآلات الكاميرا .

فيما خصص المحور الثاني للسينما الكولونيالية بالجزائر حيث تطرق فيه إلى ظروف دخول السينما إلى الجزائر في نهاية القرن 19، ثم إلى تحويل الجيش الفرنسي للسينما إلى أداة تخدمه يتسلط بها كيفما شاء، ثم إلى المواضيع التي عالجتها وإهتمت بها السينما الكولونيالية .

وأفرد المحور الثالث للحديث عن ظروف نشأة السينما الجزائرية تطرق في بداية لميلاد السينما الجزائرية أثناء الثورة وسط مصاعب الحرب ومتاعب المعارك دون أن يغفل دور الرجال الأوائل أو الآباء المؤسسون في ذلك و الذين كانوا أجانبا في الغالب، بل كان على رأسهم فرنسيون على الخصوص و الذين تطوعوا خدما للقضية الوطنية، ثم ذهب للحديث عن السينما الثورية في الجزائر المستقلة ولم يغفل في المقاربة الميدانية عن تقديم بطاقات فنية للأفلام الثورية الجزائرية سواء في مرحلة الثورة أو الإستقلال، قدم أحد عشرة جدول، قام بتحليل مضامينها كما وكيفاء، قبل أن يقدم أهم النتائج التي توصل إليها في ذلك البحث

* مراد وزناجي "الثورة التحريرية في السينما الجزائرية" دراسة توثيقية للأفلام السينمائية الجزائرية (1957_ 2012) مذكرة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال، تخصص إذاعة وتلفزيون (2012_ 2013)

ليصل في الأخير إلى الخلاصة وختم بحثه بتقديم مجموعة من الملصقات الخاصة لبعض الأفلام المدروسة حيث وضعها كملاحق.

أوجه التشابه والاختلاف:

أوجه الاختلاف بين دراستنا المتمثلة في السينما والسرد التاريخي التجليات الإيديولوجية الصورة الأفلام التي عالجت مولد الدولة الجزائرية ودراسة مراد وزماجي المتمثلة في الثورة التحريرية في السينما الجزائرية

هناك نقاط إختلاف تفصيلنا، ومن بين هذه النقاط نذكر مجتمع البحث، في هذه الدراسة إعتمدت على الأفلام المنتجة في فترة 1957_2012

أما في دراستنا إعتمدنا على الفيلم الخيالي الفحام من إنتاج 1973 والفيلم الوثائقي l'histoire de l'indépendance de l'Algérie من إنتاج 2002 .

كما إعتمدت هذه الدراسة على المنهج التوثيقي أما في دراستنا اعتمدنا على مقارنة التحليل السيميولوجي.

من بين نقاط التشابه بين الدراستين كلتا الدراستين تناولتا الظروف التي ظهرت فيها السينما الثورية في الجزائر.

الدراسة الثالثة:

منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة" , بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه في الفنون الدرامية للسنة الجامعية 2012-2013* , تحت إشراف الأستاذة الدكتوراه فرقاني جازية.

ركزت هذه الدراسة على اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، التي هي محاولة للبحث و التقضي على هوية هذه السينما في الفترة الراهنة كصورة انعكاس للتفاعلات و التحولات الوطنية بكل تجلياتها، في هذا الإطار تتمحور هذه الدراسة التي حاولت من خلالها استنتاف مضامين الأعمال المنتجة في الألفية الثالثة من خلال طرح بعض الإشكاليات:

* كريمة منصور، "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة" , بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه في الفنون الدرامية للسنة الجامعية 2012-2013

- ما هي الصورة التي عكستها أفلام الألفية الثالثة واقعيًا، سياسيًا و اجتماعيًا؟
- هل نلمس وجود علاقة جدلية بين الواقع الجزائري سياسيًا و اجتماعيًا بوصفهم مواضيع، و أداة الكشف عن تلك المواضيع في أفلام الألفية الثالثة ؟
- هل استطاعت سينما الألفية الثالثة بالجزائر- باعتبارها كتابة فنية دالة و مرآة عاكسة للواقع - أن تكون المكان التعبيري المناسب لتمثيل و عكس القيم الاجتماعية الموجودة في واقع المجتمع انطلاقًا من فضاء وطني ثقافي تهيمن عليه مدونات أجنبية؟
- هل استطاعت مضامين هذه الأفلام أن توطد العلاقة بين السينما و المجتمع الجزائري؟
- و للإجابة عن الإشكاليات المطروحة قسم البحث إلى مدخل و ثلاثة فصول فضلًا عن مقدمة و خاتمة و ملحق، استهلقتها بمقدمة تبين إشكالية الموضوع المطروح و تشيد بأهم المراجع المعتمد عليها و التي أسهمت في إتمام البحث بالنسبة للمدخل: استعرضت فيه الجهاز المفاهيمي للبحث فتضمن مفهوم السينما بشكل عام ثم تناول الألفية الثالثة و علاقتها بالسينما.
- و جاء الفصل الأول تاريخيًا، حيث تناولت فيه تاريخ السينما الجزائرية منذ النشأة، بداية بالفترة الكولونيالية التي استغل فيها المستعمر سلاح الصورة لنشر إيديولوجيته مرورًا بفترة الحرب التحريرية التي تعتبر الرحم الأول للسينما الجزائرية، ثم فترة الستينيات التي اعتبرت فيها السينما الجزائرية المرآة العاكسة لأهداف الثورة و مبادئها ثم تحولت في السبعينيات إلى لسان حال الدولة، لتعبر عن إيديولوجياتها السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية و الثقافية، باعتبارها الممول الأساسي لها.
- و تغير الوضع مع نهاية الثمانينات التي شهدت الإرهاصات الأولى للأزمة السياسية التي عصفت بالبلاد لتصاعد على امتداد سنوات التسعينيات، مفرزة أزمة الإرهاب مما أثر سلبًا على الإنتاج السينمائي الجزائري خاصة برفع الدولة دعمها عن القطاع و نقص التمويل.
- و جاء الفصل الثاني ليبرز بداية انقشاع الأزمة السياسية مع بداية الألفية الثالثة و انعكاس ذلك على المنتج السينمائي، مقسما سينما الألفية الثالثة إلى اتجاهات حسب مواضيعها المطروحة:

- الاتجاه السياسي استعرضت فيه أهم الأفلام ذات البعد السياسي المنتجة في الألفية الثالثة، و عينة لتطبيق اختارت فيلم "خارجون عن القانون" ل "رشيد بوشارب" .

- الاتجاه الاجتماعي: إذ يعتبر الفيلم ذا المضمون الاجتماعي مرآة للمجتمع بكل تفاصيله فهو انعكاس للقضايا الاجتماعية.

-الاتجاه الواقعي: فالواقعية بالنسبة للسينما هي حقل دلالي و معرفي يوظف لإضفاء مسحة المصادقية على مضمون الإبداع و شكله.

أما الفصل الثالث الموسوم ب"تجليات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة" فقد حوى أربعة مباحث، تغوص في مضامين الأعمال المنتجة في الألفية الثالثة، حيث استحوذت الأفلام المجسدة لفترة الإرهاب على القدر الأكبر من الأعمال و كانت عينة الدراسة لفيلم "العالم الآخر" ل "مرزاق علواش" و كان موضوع الثورة حاضرا في مضامين الأفلام، برؤية مختلفة تنبع من روح العصر، لأنها تناولت هذا الموضوع بعد نصف قرن من الاستقلال. و خلص البحث إلى مجموعة من النتائج محاولا الإجابة على الإشكالية المطروحة، كما تضمن ملحقا لأهم الأفلام الجزائرية المنتجة.

إن اختيار العينات الفيلمية محل الدراسة و التحليل لم يكن اعتباطيا إنما لجملة من الأسباب أهمها عدم توفر الأفلام الجديدة في السوق الوطنية، كما أن مضامين الأفلام المدروسة كانت تخدم البحث.

أوجه التشابه والاختلاف:

أوجه الاختلاف بين دراستنا المتمثلة في "السينما والسرد التاريخي التجليات الإيديولوجية لصورة الأفلام التي عالجت مولد الدولة الجزائرية" ودراسة كريمة منصور المتمثلة في "إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"

هناك نقاط إختلاف تفصلنا، من بين هذه النقاط نذكر العينة في هذه الدراسة اعتمدت على دراسة الإتجاه السياسي في السينما الجزائرية من خلال فيلم "خارجون عن القانون" وكذا الإتجاه الاجتماعي في السينما الجزائرية من خلال فيلم "حراقة" إلى جانب الإتجاه الواقعي من خلال في "مسخرة" أما في دراستنا فقد إعتمدنا على تحليل عينة من المقاطع المختارة

من الفيلمين الخيالي الفحام والوثائقي l'histoire de l'indépendance de l'Algérie

كما اعتمدت الدراسة على المنهج التاريخي لرصد خطواتها أما ما يتعلق بالجانب الموضوعاتي والفني فاعتمدت على المنهج التحليلي لمقارنة موضوعات الأفلام من جهة والوقوف على العناصر الفنية المكونة للعمل من جهة أخرى كما إعتمدت على منهج التحليل السيميولوجي لتحليل بعض اللقطات الفيلمية على مدلولات معينة أما في دراستنا فقد اعتمدنا على منهج التحليل السيميولوجي لتحليل المقاطع المختارة من الفيلمين.

لكن نقاط الاختلاف لا تنفي وجود نقاط التشابه بين الدراستين بحيث تناولتا صورة الأفلام في فترة ما بعد الاستقلال.

الاطار النظري

I- السينما والتاريخ

تمهيد:

I-1- الدراما والتاريخ

I-1-1- الفن والتاريخ

I-1-2- الأدب والتاريخ

I-1-3- السينما والتاريخ

I-1-4- التلفزيون والتاريخ

I-2- السيناريو

I-2-1- كاتب سيناريو

I-2-2- تقسيمات السيناريو و أنواعه

I-3- الفيلم التاريخي

I-3-1- مفهوم الفيلم التاريخي

I-3-2- أنواع الفيلم التاريخي

I-3-2-1- الأفلام التاريخية ذات الصيغة الموضوعية

I-3-2-2- الأفلام التاريخية ذات الصيغة الذاتية و الجمالية

I-3-2-3- الأفلام التاريخية ذات الصيغة الروائية

خلاصة الفصل

تمهيد:

الغالبية يفكرون في معنى السيناريو على أنه القصة السينمائية، أو أنه القصة أو الرواية المكتوبة بلغة السينما التي تعتمد على الصورة، والخطأ الأساسي في مثل هذا التصور؛ يبدو في افتراضه أن السيناريو يعنى بالضرورة تكويناً روائياً، أو قصصياً، على وجه التحديد. وقد يعود الوقوع في هذا الخطأ إلى غلبة تأثير قالب الروائي على معظم الأفلام السينمائية أو التلفزيونية.

وسواء كان هذا أو ذاك، فإن كلمة سيناريو في السينما أو التلفزيون ينبغي أن يُغطي معناها كل الأصناف السينمائية الرئيسية، من روائية أو تسجيلية أو جمالية، وليس الصنف الروائي فقط. ولعل هذه الضرورة هي التي أنشأت مصطلح "screenplay" لتعني "السيناريو الروائي"، ثم مصطلح ومعناها الحرفي "النص الكتابي"، لتعني أية صورة أو نوع من أنواع السيناريو سينمائياً كان أم تلفزيونياً. فما الذي يجعل الفيلم التاريخي ناجحاً؟ إنها مجموعة عوامل يقف في مقدمتها السيناريو التاريخي ذو الجودة العالية. إذن ما الذي يجعل السيناريو في الفيلم التاريخي ذا جودة عالية؟ إنه المصدر التاريخي الذي يعتمد عليه كاتب السيناريو أساساً للفيلم. فهل كل حادثة أو حياة شخصية تاريخية يمكن أن تنجح كفيلم تاريخي؟ أم أن كل كاتب سيناريو بإمكانه أن يصنع نجاحاً من قصة تاريخية ما بإضافة لمستته الفنية ومخيلته الإبداعية؟

I- السينما والتاريخ:

I-1- الدراما والتاريخ:

I-1-1- الفن والتاريخ:

إن علاقة الفن بالتاريخ علاقة تكامل متبادل، فبقدر إستفادة الفن من المادة التاريخية في طرح الافكار والموضوعات المختلفة، كذلك يستفيد التاريخ من الأساليب والصور الفنية في تناول الأحداث والوقائع التاريخية، وتوظيفها جماهيريا، من خلال التعبير عن الهموم وحاجات الانسان في المجتمع وربط الحاضر بالماضي لتشكيل حلقة مستمرة نحو المستقبل لأن الفن لا يوجد من أجل مجموعة صغيرة مغلقة من القلة الممتعة بامتياز الثقافة، بل من أجل الامة بأكملها وما يصح على أي حال بالنسبة للعمل الفني بصورة عامة ينطبق أيضا على الجانب الخارجي من واقع التاريخ المطروح. كما يجب أن يوضح لنا وأن يكون سهل المنال بلا معرفة واسعة، بحيث نستطيع نحن المنتمي إلى عصرنا نحن وأمتنا أن نشعر بالإنسجام فيه وإلا يكون مضطرا إلى التوقف أمامنا كما لو كان أمام علم غريب غامض¹ وإستطاع كبار المبدعين تأكيد هذه العلاقة ما بين الفن والتاريخ عبر أعمالهم المتميزة و في مقدمتهم يقف شكسبير الذي أثبت بجدارة أهمية المادة التاريخية في الفن و الكشف عن الطريق الصحيح في الإستفادة من التاريخ في العمل الفني عبر مسرحياته التاريخية المتميزة فعندما يتناول شكسبير "التاريخ" يحذف منه كل العناصر الوصفية والحكايات الصغيرة ويكاد ويحذف القصة منه إنه التاريخ مقطرا نقيا من كل شائبة. و شكسبير لا "يمسرح" التاريخ بل "يمسرح" السيكولوجيا ويعطينا شرائح كبيرة منها وفيها نجد أنفسنا². وهكذا أعاد شكسبير بكتابة التاريخ- من وجهة نظر الفن -الحياة إلى الشخصيات التاريخية التي تناولها عبر أعماله المختلفة لتعطي العبر والدروس للناس إضافة إلى إمتاعهم بهذه الأعمال الخالدة.

¹ جورج لوكاش، (ترجمة) جواد صالح الكاظم، الرواية و التاريخ، بغداد، وزارة الثقافة و الفنون، 1987، ص 63

² بيان كوت، (ترجمة) جبرا ابراهيم جبرا، شكسبير معاصرنا، بغداد، وزارة الثقافة و الفنون، 1989، ص 62

I-1-2- الأدب والتاريخ:

إذا كان السرد التاريخي و السرد الروائي ينبعان من نبع واحد، فإنهما يؤديان الوظيفة الاجتماعية- الثقافية نفسها أيضا. فالرغبة في المعرفة رغبة إنسانية تكاد أن تكون رغبة غريزية لدى البشر. وإذا كان السرد التاريخي يلبي رغبة الإنسان على مستوى الفرد وعلى مستوى النوع في معرفة ما جرى في الماضي، و معرفه أصول الأشياء و الظواهر والجماعات البشرية، فإن السرد الروائي يحقق المطالب الانسانية في المتعة والمعرفة معا¹. لعل هذا ما يجعلنا نقول إن التاريخ يحمل في بنيته جزءا روائيا مهما و حيا مهما، حاول المؤرخون حجبهم وراء أستار الأكاديمية والتحليلات والمقارنات والهوامش وكل أشكال البحث العلمي وقوالبه. كما أن الرواية تحمل عناصر تاريخية واضحة في بنائها.

I-1-3- السينما والتاريخ:

هناك عدة معادلات سينمائية لأحداث التاريخ، و هناك عدة تواريخ للسينما، فالسينما وثيقة الصلة بالتاريخ منذ نشأتها إلى يومنا هذا. فولادتها كانت تتغذى من التاريخ و وقائعها و أحداثها ثم أصبحت بدورها تاريخا يروي منذ المدة التي ظهرت فيها قبل قرن من الزمان. و بطريقة ما، تاريخا للعلاقات مع التاريخ العام منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين، و ما بعده و في الصفحات التالية سوف نطرح موضوع العلاقة بين المفهومين السينما والتاريخ، من خلال تناول المسائل التي تهم، وتمس وتشغل هذين المجالين بالاتفاق والتبادل والتعاون بينهما. ومن خلال ذلك سنتطرق إلى تعريف و تحديد معنى فيلم التاريخ و الفيلم التاريخي أو الفيلم الذي يتكون موضوعه من مادة تاريخية و ذلك بصورة أبعد و أعمق من مجرد تعريف أولي أصبح متداولاً، " إن كل فيلم تاريخي يكون مجال و زمن أحداثه، الزمان الماضي بمختلف مراحل و إغفال المواضيع التي تدور في الزمن الحاضر كأنه زمن جامد لن يكون فيها بعد ماضيا، أي كأنه لن يصبح تاريخا بعد غوره داخل إدخال حركة الزمان التي لا تتوقف"².

¹قاسم عبده قاسم، الرواية التاريخية العربية: زمن الازدهار المستقبل، ثقافة و فنون، (ع) 3723 2010، ص 20
² نفس المرجع.

إنّ العامل المشترك بين هذين الحلقين- السينما و التاريخ- هو المجتمع فهذا الأخير هو الوعاء و الحيز الذي يحويهما، و هو حيوي و ضروري لكل منهما فلا تاريخ بدون مجتمع، و لا سينما بدون مجتمع ، المقصود هنا المجتمع بكل وجود، و صورته المثبتة على الأشرطة السمعية البصرية، العلاقة بين الاثنين ليست علاقة تكافئية، لأن التاريخ موجود منذ فجر الإنسانية أو موجود قبلا و مستقل بذاته. و يستطيع الاستمرار بدون السينما، أما العكس فليس صحيحا. لا يمكن للسينما أن توجد و تعيش بدون التاريخ بمفهومه الشمولي و العام، أي المفهوم الذي يحتوي بين طياته الأزمان الثلاثة: أولا الماضي* و الحاضر* و المستقبل*.

بديهي أننا ستكتشف أن هناك قراءة سينمائية متميزة أحادية الرؤية خاصة، و ذاتية و قصيرة للتاريخ لأنها قراءة مقتصرة على المرحلة الزمنية التي ولدت فيها السينما، و عاشت كوسيلة للتعبير ميزت هذا القرن الذي يتسم بحضارة الصورة، و بالمقابل هناك قراءة تاريخية للسينما تربط وجودها بأحداث التاريخ التي سجلتها هذه الأداة التعبيرية، و في هذه الحالة ستكون السينما منظور إليها كمادة للدراسة بكل أنواعها سواء كانت تتعلق بالسينما الروائية- القصصية و الوهمية - أو السينما الوثائقية التسجيلية... الخ

يرى "مومن السميحي" في كتابه "حديث السينما": "أن اكتشاف الفضاء السينمائي، بمعنى أن السينما كتابية كان في نفس الآن، اكتشافا لغياب ثقافتنا العربية عن تاريخ السينما، و شبه غيابها أيضا في تاريخ الأدب. اكتشفت الجهل بالتاريخ، الجهل بكل بساطة لتاريخنا العربي"¹. بعبارة أخرى أصبح بديهي أن التاريخ كان و منذ اللحظات الأولى، أي منذ أول صورة سينمائية تم تنفيذها، مصدرا لا غنى عنه للمادة السينمائية. ثم أصبحت السينما بدورها في نهاية هذا القرن، أهم مصدر للمواضيع و الأحداث التاريخية في جميع مناطق العالم. منذ بداية ولادة الفن السينمائي تم تصوير كم هائل من الأفلام، و الوثائق المصورة الخام

¹ مومن السميحي، حديث السينما، طنجة، سليكي إخوان، ج1، ط01، 2005، ص130.
* الماضي الحقيقي والماضي المزيف أو الماضي الواقعي والماضي المفترض أو المختلف الاحتمالي والمثبت أو المدون.

* الحاضر الموجود فعليا الذي تعاشه يوميا ولحظيا والحاضر غير الموجود لأنه لا يحتل حيزا زمنيا بذكر، إذ هو إما أن يتحول على الفور إلى أحد أشكال الماضي التي ذكرناها تواء، أو ينتظر التحول إلى زمن لم يقع أو يحدث معه.

* المستقبل حتمي الوقوع، أو مستحيل الحدوث، أو المتمني وهنا يصبح بدوره مستقبلا متخيلا أو يفترض أنه سيحصل على هذا النحو أو ذاك، وهو الموضوع المثير للخيال العلمي والفكري والخرافي.

التي أصبحت تشكل اليوم أرشيفا مذهلا يستغله المؤرخون لتدوين وقائع التاريخ البشري خلال القرن الاخير. و منذ ذلك الحين و حتى اليوم أصبحت علاقة الناس بماضيهم مرتبطة عضويا بهذا الارشيف الصوري أو المرئي أي أصبحت تلك الأشرطة المصورة هي الذاكرة الفيلمية للشعوب بشكل ما. و كما ذكرنا فإن الطبقات الحاكمة لم تكن في بادئ الأمر تعطي الصورة أهمية كبرى، و لم تكن تخصصها بمكانة تفوق مكانة الكلمة المكتوبة، و كان السوفييت و الألمان اول من انتبه لأهمية السينما بكل أبعادها و حللوا وظيفتها و فعاليتها، و منحوها مكانة متميزة في عالم المعرفة و الإعلام و المعلومات و الدعاية و الثقافة، التي يريدون بثها و زرعها في العقول.

I-1-4- التلفزيون والتاريخ:

جاءت السينما وبعدها التلفزيون لتمجد الشخصيات، والاحداث التاريخية عبر عناصرها المتنوعة خاصة الصور المؤثرة، التي استطاعت نقل الاحداث و الوقائع بشكل يجعل المتلقي معاصرا لذلك العصر حيث استطاعت انتاج اكثر الروايات والقصص التاريخية، والتعبير عن الوقائع والاحداث لتلك العصور بشكل واقعي من حيث أزيائها، و مناظرها وأجوائها المقاربة لذلك العصر.

وحل التلفزيون في منتصف القرن العشرين ليفتح بابا جديد على التاريخ، و أحداثه عبر البرامج التلفزيونية عامة و الدراما التلفزيونية خاصة، حيث استطاع عرض المواقع والآثار التاريخية الشامخة بسهولة إضافة إلى دور الدراما، و لا سيما المسلسل التلفزيوني الذي ساعد في تناول الموضوعات التاريخية الممتدة على مرحلة زمنية طويلة أو مرحلة تاريخية محددة. و مهما اختلف أسلوب التعبير أو التفسير للمادة التاريخية بين العلماء، و المؤرخين والفنانين، إلا أنها تلتقي في نقطة جوهرية واحدة، هي أن هدف التاريخ يبقى الحفاظ على الإنسان، و هو الذي يصوره المراحل التي يمر بها منذ نشأته حتى اليوم في جميع جوانبها الفكرية و الروحية و المادية .

فالدراما تمثل الانعكاس الحقيقي للمجتمع الذي ولدت فيه " فهي مرآة المجتمع" الذي تعبر عن مثله الأعلى في الفن الأخلاق و الجمال و بمرونة شكلها و عصرية مواضيعها و تنوع أسلوبها فإن الدراما قد كانت في كل فترة من فترات تاريخها المتتابعة مسرح الأزمنة

الحديث¹.

و بهذا يسهم التاريخ في مواكبة التطور الثقافي و الحضاري للإنسان و كانت للدراما حصتها الكبيرة من التاريخ إذ استمدت من الوقائع و الاحداث التاريخية و الشخصيات البارزة تلك المادة الغنية التي من خلالها نسجت لنفسها الأعمال الدرامية المختلفة، و بهذا أصبحت المادة التاريخية ينبوعا لا ينضب الموضوعات التاريخية التي أطلق عليها الدراما التاريخية.

و أخذ المؤلفون يبحثون في أغوار التاريخ لاستلهم الموضوعات التي يستطيعون توظيفها دراميا، و خاصة الوقائع و الاحداث التي تتناسب مع عصرهم، في التعبير عنها ضمن الرؤية الدرامية الخاضعة لاتجاهاتهم و ميولهم، التي شكلت نمطين أساسيين للدراما التاريخية، " الأول مبني على الاعتقاد بأن للتاريخ معنى و أنه يحقق مهماته الموضوعية ويقود في اتجاه محدد أنه عقلاني أو أنه على الأقل يمكن جعله مفهوما و النمط الآخر الذي يعتقد أن التاريخ لا معنى له. و أنه واقف لا يتحرك أو أنه يعيد دوراته القاسية و أنه قوة عنصرية كأحد عناصر الطبيعة"²

إن الاطلاع العميق على التاريخ يجعلنا نعتقد أن الدراما حليف قوي التاريخ في توظيف أحداثه و اجوائه، و لكنها تختلف عنه في بعض الأحيان إذ لا يستطيع العمل الدرامي أن يلم بكل الاحداث و التفاصيل، إذ يحتاج التاريخ إلى " عروض درامية كثيرة لكي تلم في بعض قيمه و تفاصيله المهمة من وجهة نظر الكاتب الدرامي و رؤاه الفكرية" (3)، و لهذا تعددت الموضوعات التي تناقش فترة تاريخية واحدة كما في الافلام و المسلسلات العربية. و بما أن الدراما التلفزيونية التاريخية تتميز بكثرة شخوصها و أحداثها فقد تشمل المعارك البطولية و المواقف الشجاعة للشخصيات التاريخية القادة العسكرية و سيرة الشعراء و العلماء و رجال الدين و الفن و السياسة و بطولات النساء و إلى غير ذلك من الموضوعات التي تشكل مجالا رحبا للمؤلف لينقل لنا تلك الأحداث بأجوائها الحقيقية ضمن الزمن و المكان الذي تقع فيه هذه الأحداث مما يشعر المشاهد بأنه يعيش العصر الذي عرضت

¹ ميشال ليور، (ت) أحمد بهجت، الدراما، بيروت، منشورات عويدات، 1965، ص185.

² علي صباح سلمان، المعالجة الإخراجية لمشاهد المعارك في الدراما التاريخية مسلسل هولاكو أنموذجا، مجلة كلية التربية، العراق، العدد2، 2009، ص45.

أحداثه .

و عليه استنادا إلى ما سبق يتضح لدينا شكلين من أشكال المادة التاريخية الموظفة في الدراما التلفزيونية و هي:

1- يعتمد على الأحداث المشهورة و الشخصيات ذات السمات الإيجابية الواضحة أو التي تحظى بإعجاب الجمهور مما يجعل هذه الشخصيات نموذجا للتقليد من قبل الآخرين و التحلي بصفاته و يبرز هذا الشكل في الشخصيات الدينية أو الشخصيات الهامة التي لها تأثيرها الخاص في الجماهير.

2- هو الذي يعتمد في المعالجة الإخراجية أساسا على الواقعة التاريخية بهدف تقديم صورة عن العصر أو الحقبة التاريخية و ذلك باعتماده على الحدث التاريخي كهيكل عام من أجل طرح فكرة ما أو موضوع برؤية معاصرة و بأسلوب درامي مشوق.

I-2- السيناريو:

I-2-1- كاتب السيناريو:

يمكن تعريف كاتب السيناريو: " بأنه الشخص المختص، الذي يهيئ المادة أو الموضوع لعرضه على شاشة التلفزيون أو السينما " ¹ ، وقد يكون كاتب السيناريو هو صاحب العمل الادبي، و قد لا يكون في اغلب الاحيان. والمعروف ان معظم الاعمال القصصية و الروائية تكتب وتعد للنشر، بطريقة سردية للقراءة. و من ثم ينبغي اعدادها بطريقة اخرى، وتهيئتها ومعالجتها كي تتحول الى صور ومشاهد، عند تقديمها الى الشاشة، وهذا ما يطلق عليه اسم "السيناريو". ومهمة كاتب السيناريو هي كتابة النص السينمائي أو التلفزيوني، الذي يطلق عليه اسم "سيناريو" (scénario) أي النص المرئي، او مشروع البرنامج او الفيلم، او التمثيلية. و يتولى كتابة السيناريو بطريقة خاصة بحيث يمكن ترجمته بواسطة الكاميرا الى مشاهد ولقطات تحكي قصة او موضوعا. ² و رغم التسليم بصحة ان كاتب السيناريو وسيلته "الكلمة المكتوبة"، ولكي تكون صحيحة يجب ان تفهم على انها "وسيلة الوسيلة"، لانها وسيلة تحقيق الصورة السينمائية، اي الكتابة التصويرية الادائية. ³

¹ الأكاديمية السينمائية، السيناريو السينمائي على موقع <http://www.arabfilmtvschool.ed.eg> يوم 2012/10/15.

² ألكسندر أستريمسكي، كيف تكتب سيناريو على الموقع، يوم 2010/10/15. <http://.moviemaker.ma>
³ مذكور ثابت، النظرية والابداع في السيناريو واخراج الفيلم السينمائي، الهيئة العامة للكتاب، 2008، ص 386

I-2-2- تقسيمات السيناريو وأنواعه:

I-2-2-1- التقسيمات:

كما أوضحنا سابقا في تعريفات السيناريو بأنه سرد للآحداث في شكل صورة أو هو كل ما نراه ونسمعه ملاحظا منا على الشاشة مكتوبا على الورق بطريقة فنية خاصة، وهناك تقسيمات نوضحها في الآتي: ¹

أ- السيناريو المبدئي أو الأولي:

يسبق مرحلة التصوير وذلك في حالة إذا كان الإنتاج التلفزيوني برنامج أو روبورتاج أو فيلم تسجيلي. ويشبه السيناريو المبدئي خطة أولية لسير العمل أثناء التصوير، ويتضمن عملية سرد للقطات المراد تصويرها وفقا للتسلسل قصة العمل، كما يتضمن تحديد نوعية الأصوات أو الحوار أو المؤثرات الصوتية المختلفة التي ستصاحب الصورة.

ب- السيناريو التفصيلي:

بمثابة خطة تفصيلية، تتضمن تحديد دقيق لأنواع اللقطات وزمنها والحوار أو الأصوات التي تصاحبها ويطابق السيناريو التفصيلي، الناتج الفني النهائي الذي يظهر على الشاشة، وقد يلتزم كاتب السيناريو التفصيلي بالسيناريو المبدئي أو لا يلتزم وفقا لما جد من تطورات وأحداث و تغيرات اقتضت تعديل السيناريو المبدئي أثناء التصوير ليظهر بشكل معين.

ج- التقطيع الفني في السيناريو "الديكوباج":

هو عملية التجسيد الفعلية من خلال تكنيك الكاميرا و هو مهمة المخرج الرئيسية، الذي يقوم بتحديد حجم اللقطة و نوعها، حركة الكاميرا، إختيار الزوايا، و أسلوب الانتقال من مشهد لآخر، و يقوم المخرج بعد ذلك بمتابع التصوير عند التنفيذ و توجيه الممثلين وفقا للديكوباج. كما عمل بعض المخرجين على وضع ما سمي ب Story Board و هي "ترجمة لنص السيناريو في شكل رسومات" ²، و يستخدم في أشكال الإنتاج القصيرة ³.

¹ رفعت عارف الضبع، السيناريو، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط01، 2011، ص ص 50-52.

²Frédéric Plas, **faire son premier film**, France : édition DIXIT, 2000, p17.

³ رفعت عارف الضبع، مرجع سابق، ص50.

I-2-2-2- أنوع السيناريو:

إن معرفة كاتب السيناريو لطبيعة اللغة السينمائية ، و القواعد العامة، التي تحكم كتابة السيناريو، لا تعني بالضرورة أنه قادر على إتقان كتابة كل سيناريو يعرض عليه، ذلك أن للسيناريو أنماط متباينة لكل منها طبيعة خاصة، بينما قد يكون كاتب السيناريو قد تتطلب استعدادا خاصا من كاتب السيناريو بصرف النظر عما قد يتمتع به من براعة أو موهبة شخصية. و من الناحية الأخرى ، فإن ما تتيحه طبيعة الموضوع للكاتب الفنان، يبدأ تكوين السيناريو بالتحديد الدقيق بفطرته الرئيسية ، التي يتم تطويرها خلال عدة مراحل وفقا لطبيعة أو نوع الفيلم، تسجيلي، او يغلب عليه الطابع الذاتي و الجمالي، او الروائي. و بينما يكون التركيز في السيناريو التسجيلي موجهها أساسا، إلى الترتيب المنطقي لسرد مفردات مجموعة حقائق، فإن السيناريو ذو الصبغة الذاتية أو الجمالية يركز أساسا على تكوين الصورة، و علاقة الصور ببعضها البعض، ثم تفاعلها مع عنصر الصوت. أما في السيناريو الروائي، فإن التركيز يوجه في المقام الأول إلى الحدث، او الموقف الرئيسي و المواقف المحتملة، حتى يصل في النهاية إلى خاتمة مقنعة¹.

I-3- الفيلم التاريخي :

I-3-1- مفهوم الفيلم التاريخي:

يتعلق انتاج الفيلم باعداده كعمل فني² ، لكن لنعد الى السؤال الاول ماهو الفيلم التاريخي؟ هل هو فيلم الوثيقة التي تشهد على المرحلة المعاصرة او على مرحلة غابرة من الزمن؟ هل هو كل فيلم يكون موضوعه و نسيج احداثه في الماضي؟ هل هو الفيلم الذي يحكي او يروي قصص الماضي او ينقل هذا الماضي عبر الصورة كما هو او كما حدث بكل تفصيلاته؟ ام هو وهم ورواية متخيله لذلك الماضي تستند الى معطيات ذاتية و نظريات بحثة تعاد صياغتها و تكوينها بصورة يفترض انها تطابق الاصل الذي حدث في وقت ما، ولا نعرف عنه شيئا من الناحية الصورية اين لا توجد لنا مستندات مرئية عنه لانه وقع قبل اختراع التسجيل الصوري الفوتوغرافي او السينمائي.

¹ رفعت عارف الضبع، مرجع سابق، ص 67.

² المرسوم رقم 50-67، مؤرخ في 06 ذي الحجة عام 1386، الموافق ل 17 مارس 1967، المادة 09، القانون الجزائري.

إذ ما حاولنا الإجابة على هذه التساؤلات، فمن المفترض ان نتعرف اولاً على ماهية التاريخ، وكيف دَوّن، و ما هي السينما وكيف سجلت وخلدت أحداث التاريخ؟ من المتعارف عليه أن كل فيلم تاريخي هو لقاء بين خطابين و وسيلتين كتابية و بصرية، للحديث عن الخطاب السينمائي ينبغي أن يكون مشهدي الطابع قابلاً للعرض يستحق المشاهدة، و يجذب أو يشد الانتباه. كما يتطلب التقليد الذي نشأ فيه الخطاب التاريخي هو النص الكتابي أو الوثيقة المكتوبة في زمن وقوع الحدث، أو بعده بمدة زمنية طويلة أو قصيرة و هو الذي اصطلح تسميته بالنص التاريخي أو الخطاب التاريخي الذي يطرح نفسه كونه علمي النزعة، و ليس استعراضي لنزعة كما هو عليه الخطاب السينمائي.¹ إن كل واحد من الخطابات هو عذر و حجة لآخر في الفيلم التاريخي، فالملابس و الازياء و الديكورات و العربات أو المركبات و الخيالية أو الفرسان، و وسائل النقل كلها عناصر مهمتها تمرير، و إيصال الرسالة التاريخية للحدث بطريقة أكثر إمتاعاً و إقناعاً أو بطريقة- استعراضية، مرئية- كما لو أنها تحدث من جديد أمام ناظرها، بعد أن كانت تقدم بصورة تبعث على الملل بالطريقة التقريرية المدرسية الجافة الكئيبة المكتوبة أكاديمياً، فالشخصيات التي افلتت من المنهج المدرسي، و كتاب التاريخ ستلبس أو تكتسي عبر السينما و بفضل الصورة السينمائية حقيقة تاريخية أكثر إقناعاً، و إن كانت مغايرة للواقع الحقيقي للحدث التاريخي أو للشخصية التاريخية.

قاسم عبد القاسم يرفض ما يسميه العبث " بالصدق التاريخي بحجة الحفاظ على الصدق الفني" ²، كما يرفض " أن يتحول الفيلم التاريخي إلى محاضرة أكاديمية تسبب الملل و يدعو الابتكار شخصيات درامية غير تاريخية لإثراء الفيلم فنيا دون الإخلال بالصدق التاريخي" ³

من المعروف كذلك أن لكل من السينما و التاريخ مهمة و دعوة ميلاً أو نزعة مشتركة لتغذية خيالنا فمن ضمن الآلات التي نستخدمها للرحلة و التجوال داخل الزمن و الصعود فيها إلى الإمام أو الخلف في عجلة الزمن و حركة الأزمان و هناك المكانة السينمائية التي تتبوأ

¹قاسم عبده قاسم، تطور منهج البحث في الدراسات التاريخية، عين للدراسات والبحوث، مصر، ط01، 2000، ص21.

²قاسم عبده قاسم، نفس المرجع، ص 21

³بدون مؤلف، الافلام التاريخية في السينما المصرية لا علاقة لها بالتاريخ. القاهرة: رويترز، 2012

مكانا مرموقا في مخيلتنا و تمنياتنا. بهذا المعنى يمكن القول أن كل فيلم هو (فيلم تاريخي) ويكفي أن نتمتع قليلا لنرى. إذ نحن نعرف في الوقت نفسه إن كلا من السينما و التاريخ قد تغير عن اصله الأول و وظيفة آليته فلم يعد التاريخ مجرد تدوين وقائع مضاعفة لحياة رجال مشهورين أو إبطال معروفين.

في المقابل لم تعد السينما مجرد مصنع للاحلام، كما كانت عليه في الماضي و في البدايات، هناك سينما معينة معاصرة تفضل الحديث عن منسي التاريخ، و عن تلك الهفوات و الزلات الكاشفة، أو الموحية للجانب الآخر للوقائع، عن المعارك المنسية، هذه السينما تهتم بالجوانب التي صمت التاريخ الأكاديمي عنها أو قدمها بصورة مغالية و منافية للواقع، و مناقضة للحقيقة و المنطق، و عرض المبالغات على أنها حقائق دامغة لا تقبل الدحض أو المناقشة. لننظر إلى وثائق الحربين الأولى و الثانية، و كيف قدمها التاريخ السينمائي الرسمي- إن هذه الجوانب المخيفة أو المعنية عن الوعي الإنساني تهمن بما تنطوي عليه من أحداث، و اسرار و معان و ما تخفيه من حقائق .

فالسينما العالمية، انشغلت بالفيلم التاريخي من خلال الاسطورة و الحدث، و الشخصية الخالدة و كانت بهذا تحيي في زمننا الحاضر قصص التاريخ القديم بكل أحداثه و مآسيه، بكل ما فيه من بطولات خارقة و فروسية نادرة، و بكل ما فيه من مؤتمرات و ثورات، و لعل هذا أو ذاك يجعل الإنسان المعاصر من القمة إلى القاعدة، متهيأ النتائج مستعدا لكل الوقائع، ممثلا البطولات. فكانت هوليوود السباق إلى استخدام التاريخ القديم بكل ما يحمله من حروب و مؤتمرات إلى الإنسان المعاصر كي ينسى حروب الحاضر بمآسيه البشعة¹

I-3-2- أنواع الفيلم التاريخي:

إذا فالسيناريو يصنف حسب نوع الفيلم وتصنف الأفلام إلى ثلاثة أنواع هي:²

I-3-2-1- الأفلام التاريخية ذات الصيغة الموضوعية Objective Films :

و يقصد بها ذلك النوع من الأفلام، الذي يأخذ شكلاً موضوعياً، و يعتمد أساساً على البحث

¹المرجع السابق، نفس المكان
²الأكاديمية السينمائية، سيناريو الأفلام، موقع سابق.

عن الحقيقة و يأخذ مادته من التاريخ أو الواقع مباشرة، أو إعادة تكوينه للهدف نفسه، وهو تقديم تلك الحقيقة بطريقة موضوعية وبعبارة أخرى، فإن هذا النوع من الأفلام، يأخذ الصيغة التسجيلية، التي تقوم على تسجيل وشرح وقائع وأحداث تاريخية، والموضوعات العلمية أو التوجيهية، وذلك بنقل حقائقها وتفصيلها في أسلوب موضوعي أو علمي. ويُسمى هذا النوع من الأفلام "الفيلم التسجيلي Documentary Film"، خاصة عندما يتناول تسجيل وقائع وأحداث الحياة، أو أسلوب الحياة في بيئة محددة، أو لفئة معينة من الناس، أو قد يُسمى "فيلم الحقيقة Film of Act" أو الفيلم غير الخيالي Non Fiction Film"، أي الذي لا يتدخل فيه خيال الفنان، لأنه لا يهدف إلا إلى تقديم الحقيقة إذا فالفيلم الوثائقي هو "المعالجة الخلاقة للواقع"، فالدراما في الفيلم الوثائقي، هي عملية اكتشاف وتبني، بينما تكون الدراما في الفيلم الروائي معدة مسبقا من قبل الكاتب ثم تصل إلى الذروة، وصولا إلى الحل¹، والعالم المتخيل في الفيلم الروائي يمكن له أن يتجاوز الحقيقة أحيانا، بينما لا يمكن تجاوزها في الفيلم الوثائقي لكن قدرة الفيلم الوثائقي على التزييف والتأثير على الرأي العام أقوى من قدرة الفيلم الروائي على ذلك. يرى الباحثين أن الفيلم الوثائقي يمكن أن يكون قصيرا أو طويلا، وبالتالي فالطول أو القصر هما ميزة و ليس خاصية لهذا النوع من الأفلام شأنه في ذلك شأن الفيلم الروائي، وما يحدد ذلك وفي أي نوع من الأفلام هو الموضوع ذاته بالدرجة الأولى، تأتي بعد ذلك طريقة المعالجة، فهما وحدهما يفرضان طول وقصر الفيلم، بغض النظر إن كان فيلما روائيا أو وثائقيا أو غيره. و عند التعامل مع الحقيقة في أي نوع من الأفلام، لابد من تغيير طفيف في هذه الحقيقة بما يتوافق مع الإخراج والصياغة الفنية، حيث نختار منها ونعطيها صيغة معينة وشكلا فنيا ما. وهناك نقطتان مهمتان يبني على أساسهما الفيلم الوثائقي هما² الأكاديمية السينمائية، سيناريو الأفلام الموقع السابق.

عدم المبالغة في الأحداث من جهة، وأن تكون هذه الأحداث أو المعلومات التي تدرج في الفيلم الوثائقي حقيقية غير مزيفة، أو مصنوعة، من جهة أخرى. وقد تطورت هذه النظرية على أيدي بعض المخرجين والمنظرين أمثال: أندريه بازان، روبرت فلاهerti و غيرهما،

¹ Randolph Jordan, **documentary truth between reality and reception of screen**, january 2003, p09.

Anne Roche et Marie-claude Taranger, **L'atelier de scenario: elements d'analyse filmique**. paris, edition ²

Nathan /HER, 2001.p56

وأخذت شكلا أوسع وأعمق منذ قبل، فالسينما الوثائقية أصبحت تركز على المادة الحياتية، وعلى الظواهر والمواد الموجودة موضوعيا، ويكون الواقع في السينما الوثائقية المادة الخام التي يستخرج منها المبدع كل ما هو جديد مثلما كان يحدث في البدايات، دون الاكتفاء بنسخ هذا الواقع وعرضه على الشاشة، إذن السينما الوثائقية هي المعالجة الخلاقة للواقع، حيث أنها تتضمن الجانبين الموضوعي والمعالج، والذاتي الخلاق. كما عرف ريتشارد ما كان RITCHARD.M الفيلم الوثائقي: "إن أصالة الفيلم الوثائقي وقيمه، لا تنبع من اعتماده على مادة من الواقع فقط، بقدر ما ترجع إلى أصالة وتوثيق هذه المادة الواقعية، بمعنى أن الوثيقة هي الأهم عندما تعبر بصدق عن الواقع" ¹ لقد ميز غريسون GRIESON الفيلم الوثائقي وخصه بالقواعد من بينها: أن الفيلم الوثائقي يستمد مادته من واقع المكان الذي يتم فيه التصوير، ومن واقع الحياة أدوار الأشخاص الحقيقية وليست المفبركة. التمييز بين الوصف والدراما أي التمييز بين الأسلوب الذي يقتصر على مجرد وصف القيم السطحية للموضوع والأسلوب الذي يكشف عن دقائق الأمور، وبصفة فعالة.

اختيار وتنظيم المادة المستمدة من واقع الحياة وترتيبها وتقديمها للمتلقى بأسلوب فني يعكس وجهة نظر مخرج الفيلم، بمعنى الوصول على المعالجة الخلاقة للواقع، وتقديم رؤية القائم بالاتصال في موضوع معين لجمهور مستهدف معتمد كالاتماد على الواقع والحقيقة. وتتوقف قدرة الفيلم على النجاح في إقناع مشاهديه بهذا، وفي جعل استقبالهم للفيلم يتجاوب مع واقعياته المفترضة كانت النظرة المستقرة الثابتة حول الفيلم الوثائقي تستند إلى كون "الوثائقي documentary" على النقيض من الفيلم الخيالي fiction أي أنه يعتمد على نقل "الحقيقة" وتجسيد عن "الواقع"، سواء كانت الرسالة "الكامنة في قلب الفيلم تتلخص في الدعوة إلى تغيير الواقع الفيلم الوثائقي الثوري في الستينيات مثلا)، أو دعمه ومساندته والدفاع عنه ضد قوى الثورة المضادة" ².

¹ <http://difaf.net/main/wp-content/uploads> : الفيلم الوثائقي في الموقع

² Randolph Jordan, ipid, p13

I-2-2-3- Subjective or الجمالية الذاتية، أو الأفلام التاريخية ذات الصبغة الذاتية، "Film Aesthetic historique"

هي الأفلام التي تعتمد أساساً على توظيف جماليات السينما، وإعطاء حرية واسعة الذاتية الفنان، كي ينطلق بخياله وقدراته الخلاقة، إلى حد يصل عدم التقيد بالواقع أو المنطق، بل ينطلق بخياله إلى آفاق يعتمد فيها إلى تحريف الواقع وإخضاعه لرؤيته الفنية الخاصة، فيقدم الفيلم في شكل فني خالص، قد لا يحمل مضموناً. أي أنه يقدم ما يُسمى بالسينما الخالصة، أو الفيلم المطلق "Absolute"، حيث يعتبر الشكل المجرد لتكوين الصور، وتركيبها مع الصوتيات¹.

وعلى ذلك، فإن هذا النوع من الأفلام يضع الفنان السينمائي في موقف مخالف تماماً لموقفه من الأفلام التاريخية ذات الصيغة الموضوعية. فبينما هو في تلك يكون في وضع المرتبط بالواقع أو الملتزم بالموضوعية والمنطق، فإنه في هذه يصبح ممتلكاً لحرية البعد الكامل عن كل ذلك، وبعبارة أخرى، فبينما يصبح التزامه بالواقع والموضوعية محدداً لحرية الخلاقة، فإنه يصبح في مجال الأفلام الذاتية، مالكا لأقصى درجات حرية الخلق. في مثل هذه الأفلام، "فإن هدف الفنان قد يتمثل أساساً في تحريك مشاعر المشاهد، وحواسه بالدرجة الأولى إلى حد قد يصل إلى خلق الأحاسيس المجددة فقط"².

يهدف الفيلم إلى خلق جو نفسي أو خيال خاص، مثل إحساس عام بالجمال، أو التوتر، أو القلق، أو الخوف، أو مزيج من هذه المشاعر كلها. أما عن هذا النوع من الأفلام، فقد يتسم شكلها العام بمظهر المحاولات التجريبية، من حيث تقديم استخدامات جديدة في توظيف الكاميرا، أو وسائل المونتاج، أو تركيب بعض عناصر الواقع تركيباً جديداً. فيسمى الفيلم من هذه الناحية تجريبياً "Experimental Film" وقد يقترب هذا النوع في الشكل العام من المذاهب المعروفة في الفن التشكيلي، فتكتسب صفتها، كأن يُعد الفيلم تعبيرياً أو سريالياً. وقد يسمى الفيلم جمالياً "Aesthetic Film"، عندما لا تنطبق عليه الموصفات، التي تدخل تحت تسمية محددة.

¹دون كاتب، سيناريو الأفلام. نفس المكان.

²Annie Roche et Marie-claude Taranger, opcit, p58.

I-3-2-3- الأفلام التاريخية ذات الصبغة الروائية "Narrative historical Movies"

ويقصد الأفلام التي تأخذ قالب الرواية أو القصة، وهي تأخذ موقعا فريدا متميزا بين الأنواع الأخرى للأسباب الآتية¹:

- أ- تتمثل السينما الشائعة التي تؤثر في أوسع قاعدة جماهيرية ممكنة
- ب- بينما تمثل الأفلام ذات الصبغة الموضوعية، التزاما أساساً بالصدق في نقل الواقع وبينما تجنح الأفلام ذات الصلة الذاتية إلى قمة الخلق الحر، فإن الفيلم التاريخي الروائي يأخذ مكانا وسطا بينهما الفيلم التاريخي الروائي، من ناحية يحاول أن يحاكي الواقعة التاريخية، أو يرتبط بمضمون، أو موضوع نابع منه، ولكنه من الناحية الأخرى، يُقدم لنا ذلك من خلال قالب ابتكاري نابع من ذات الفنان . وعلى ذلك فالفيلم التاريخي الروائي يُقدم من خلال إطار يمتزج فيه الجانب الموضوعي مع الجانب الخيالي، وبدرجات متفاوتة تخضع لنوع الفيلم الذي يتم التعامل معه. وتتعدد أنواع الفيلم التاريخي الروائي بشكل كبير يجعلها تتراوح بين قمة الجدية وقاع الهزل، أو بين الاقتراب الشديد من الواقعية والجنوح الكبير إلى الخيال. ومن أمثلة هذا النوع : دراما تاريخية، والأفلام الحربية، وأفلام الجريمة وأفلام السيرة الشخصية، والأفلام الميلودرامية، والأفلام البوليسية، والأفلام التاريخية الروائية التسجيلية.

¹Annie Roche et Marie-claude Taranger, opcit , p59.

خلاصة الفصل:

المواضيع المفضلة في الأفلام السينمائية أو التلفزيونية، كثيرة وتشمل تقريبا كل شيء، من حكايات الحب إلى الحضارات إلى المواضيع البوليسية إلى الخيال العلمي والميلودراما وصولا إلى السياسة وغيرها... أن تعود بين الحين والآخر إلى نوع سينمائي يعرف في أغلب الأحيان كيف يستقطب جمهوراً واسعاً، خاصة وأن استعراضية الشاشة السينمائية والضخامة المطلوبة لمثل هذا النوع، تجعلان السينما من دون منافس تقريبا حتى وإن زعمت الشاشة الصغيرة (التلفزيون) القدرة على خوض النوع نفسه وهذا النوع الذي نغنيه هو السينما التاريخية، وبالمعنى الحرفي للكلمة، طالما أن في إمكان كل فيلم أن يزعم لنفسه أنه يمكن أن يكون تاريخياً بمعنى أنه يعيد تركيب أحداث حصلت بالفعل أو يمكن أن تكون حصلت؛ أو يتوقع حصولها في المستقبل.

II- السينما الجزائرية

تمهيد

II- 1- السينما المناضلة عبر العالم

II- 1-1- ظهور فن السينما وتطوره

II- 1-2- مفهوم السينما المناضلة وأهدافها

II- 2- تاريخ نشأة السينما في الجزائر

II- 2-1- دخول السينما في الجزائر

II- 2-2- مواضيع السينما الكولونيالية

II- 2-3- نشأة السينما الثورية الجزائرية والآباء المؤسسون

II- 3- هيكلية السينما الجزائرية بعد الاستقلال

II- 3-1- المرحلة الاولى 1971/1977

II- 3-2- المرحلة الثانية 1984/1988

II- 3-3- المرحلة الثالثة 1988 / 1997

II- 3-4- المرحلة الرابعة 2003/2011

خلاصة الفصل

تمهيد :

لقد أنجز السينمائيون الجزائريون عددا من الأفلام الروائية الوثائقية التي تحكي الثورة وتحاول نقل واقعها. وبما أن كل تلك الأفلام التي تطرقت للقضية الجزائرية، قدمت مجموعة من المواضيع وأماطت اللثام عن جملة من القضايا، فإنها بالمقابل، فتحت باب النقاش بخصوص ضرورة إخضاعها-الأفلام- للدراسة و البحث والتحليل، بخصوص محتواها ومختلف الرسائل التي يمكنها بثها، خاصة إذا ما علمنا أن الرسالة السينمائية لا يمكنها أن تكون حيادية .

وإذا كانت السينما الجزائرية قد عمدت إلى ترشيح الثورة ونقل وقائعها وهواجسها، من خلال التعرض لعدد من مواضيعها وكذا الظواهر التي ميزت المجتمع خلالها، فإن الباحثين والنقاد لم يتوقفوا عن دراسة هذا النوع من السينما المعروفة عالميا بالأفلام التاريخية أو السينما الثورية.

فكيف تعاطت السينما الجزائرية مع الثورة التحريرية خلال مختلف الفترات الجزائرية ما بين سنة 1957م و سنة 2012م، وما هي المحاور و المواضيع التي تناولتها السينما الجزائرية من خلال الأفلام المنتجة؟.

II- السينما الجزائرية.

II- 1- السينما المناضلة عبر العالم:

II- 1- 1- ظهور فن السينما وتطوره:

إختار لويس لوميير (1864 1948) Lumière Louis الذي صنع سنة 1895 بضعة وإثني عشر فيلماً، موضوعاته على شاكلة المصورين الشمسيين الهواة الذين كانوا عاملاً في ازدهار معمله للمنتوجات الفوتوغرافية. لكن تقنية لوميير كانت بالغة الدقة ، فقد كان من أوائل المصورين الشمسيين في عصره، وكان إختصاصياً في التصوير الفوري Instantané ، فهو ذو حس دقيق في تأليف موضوعاته وإيجاد الأطر المناسبة لها. كان عنوان أول أفلام لويس لوميير "الخروج من المعامل" ¹. وصور هذا السينمائي، لوحات فنية أخرى في معمله، مثل: الحطاب، والحداد، و هدم جدار. وعالج بشغف الموضوعات التقليدية التي يفضلها الهواة، التي تدور حول متعة الحياة العائلية، مثل: غداء الطفل، و بوقال السمكات الحمراء، و شجار بين الأولاد، و الإستحمام في البحر، لعب الورق، ولعب النلاد، و صيد الأربيان (الجمبري) ²

صورت بعض مشاهد الأفلام المذكورة في ضيعة والد لوميير الجميلة خاصة تلك المشاهد العائلية، وكان أخوه أوغست لوميير August Lumière قد صور فيلم " حارقات العشب" الذي لاقى نجاحاً كبيراً بسبب منظر الدخان المتصاعد الذي يعطي العرض السينمائي عمقاً. و هناك فيلم " موكب خارج من المرفأ "، الناجح كذلك بسبب الإضاءة الجيدة والتأطير الموفق، ففي إحدى الزوايا وقفت زوجتا الأخوين لوميير وأطفالهما، إنه لنوع من الشعرية يتصاعد من هذه اللوحة ³.

وتتالت الأفلام بعد ذلك، وظهر فيلم "وصول قطار " وفيلم "الرشاش والمرشوش " اللذين عرفا تحسناً نوعياً، سواء على المستوى التقني أو على مستوى نص السيناريو والحبكة. وإذا كان لوميير قد إبتدع الأنواع الأولى من مواضيع التصوير السينمائي، مثل التحقيقات السينمائية والحوادث والرحلات، فإن "جورج هاتوبروتو" وصلا العمل في نفس الإتجاه،

¹ Dominique, Auzel, **le cinema**, collection Les essentiels , Année non signalée, Editions milans.

² جورج سادول، تاريخ السينما في العالم. تر. إبراهيم الكيلاني و فايز كمنقش، منشورات عويدات، بيروت، ص 30-31.
³ المرجع نفسه، ص 33.

ولكن بشكل جديد نوعا ما. غير أن العالم يبقى مدينا للأخوين لومبار باخترع الحيل السينمائية الأولى، المصورة المتحركة. ثم ظهر فرنسي آخر من باريس، اسمه "جورج ميليس" إستعمل الحيل السينمائية الأولى بصورة طارئة خلال عرضه فيلما صورته في ساحة الأوبرا بباريس ثم طورها بشكل سحري ونقلها من المسرح إلى السينما، ومن أشهر أفلامه: معركة المراسلين في المدرسة، قضية درفوس، سندريون، جان دارك، وغيرها¹. وهكذا تمكن هذا الفن من أسر قلوب الملايين من الناس عبر العالم، إلى أن تطور وصار بالشكل الذي نعرفه اليوم، بعد أن أثر وتأثر ببقية الفنون والعلوم.

II - 1-2- السينما المناضلة وأهدافها:

عادة ما يستخدم النقاد والدارسون لتاريخ الفن السابع، أربعة مصطلحات لدى حديثهم عن هذا النوع من السينما. الأول هو السينما الثورية، والثاني هو سينما المقاومة، والثالث هو السينما المناضلة، والرابع هو السينما التحريرية. وتعتبر كل هذه المصطلحات عن ذات المعنى، ويراد لها تحقيق نفس الهدف. في الواقع فإن هذه السينما عبارة عن تجربة فريدة ومميزة تختلف كلياً عن باقي الأنواع وإشتهرت وانتشرت عبر العالم خاصة منذ النصف الأول من القرن العشرين. أي أنها صاحبت وبقوة، ما يعرف تاريخياً بحركات التحرر التي عرفتها بعض شعوب العالم الثالث في القارات الإفريقية والآسيوية والأمريكية.

على ذلك، فإن السينما النضالية تجربة قديمة نسبياً في العالم، إذ أنها نمت مع الثورات الشعبية المسلحة، الهادفة إلى التحرر من ربة الإستعمار كما في فيتنام وكوبا والجزائر وفلسطين. كما أنها نمت في بلدان أمريكا اللاتينية وأوروبا، حيث قامت جماعات في هذه البلدان بإنتاج أفلام تقضح الأنظمة "الإمبريالية" وعملائها، تمجد نضالات الشعوب في سبيل تحررها².

إن الفيلم النضالي سلاح يخدم الثورة في مهامها سواء في التعبئة الجماهيرية أو في التحريض على التنقيف السياسي وفضح العدو، كما أن أي فيلم يثبط عزيمة الجماهير أو يحرضها ضد الثورة أو يدعو للتخاذل والسلبية أو يحمل فكراً سياسياً إستعمارياً لطموحات ويبشر بأخلاقيات مضادة لأخلاقيات وقيم حرب التحرير الشعبية، أو أي فيلم يستر عورات

¹ جورج سادول، المرجع السابق، ص 52.

² جان الكسان، في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، اصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون و الاداب، 1982، ص 154.

العدو، هو فيلم مضاد الثورة . وقد وضعت حرب الشعب للأفلام النضالية مقاييسها الأولى فخرجت هذه الأفلام بخصائص حرب الشعب الطويلة الأمد.

وحيث أن الأسلحة الخفيفة هي الأسلحة الأساسية في الحرب الشعبية، فإن الكاميرا الخفيفة من نوع 16 ملم و 8 ملم كانت هي الأنسب، والفيلم النضالي الناجح كالعسكرية الناجحة، كلاهما يهدف إلى تحقيق فعل سياسي. وكما أن إرادة القتال هي الأساس في حرب الشعب أمام آلة الحرب، فإن الإرادة أيضا هي الأساس في تحقيق الفيلم النضالي أمام آلة السينما الإمبريالية.

ويشترط في فريق العمل السينمائي العامل ضمن مجال السينما المناضلة القيام بجميع المهام المطلوبة لإنجاز فيلم ما بدءا من السيناريو ومرورا بالتصوير والمونتاج والإخراج وإنهاء بالعرض على الفريق السينمائي أثناء العمل أن يعتبر نفسه خلية تلتزم إستراتيجية وتكتيكيا بالقضية التي يطرحها في فيلمه. ومن جانب آخر فإن طبيعة إنتاج العمل السينمائي النضالي يجب أن تكون متمثلة في نوعين، هما الإنتاج الذي يلتزم بالمرحلة النضالية والإنتاج الذي يلتزم بإستراتيجية النضال. كما أن الفيلم النضالي يجب أن يكون مفيدا وضروري كـ رغيف الخبز لا فائضا كالعطور. ولا يكتمل العمل السينمائي النضالي إلا بـ عرض الأفلام على الجماهير المعنية بالنضال وممارسته، ويتوجب على السينمائي أن يذهب بنفسه لـ عرض أفلامه على هذه الجماهير بشكل علني أو سري حسبما تتطلبه طبيعة المرحلة النضالية. إن العلاقة بين السينمائي والجماهير يجب أن تظل قائمة في جميع مراحل العمل¹

ومن خلال تجربته الذاتية في مجال السينما، يرى الناقد جان الكسان² أن صفات السينما النضالية تتحدث كما يلي:

1- ثورية المضمون: وتأتي بالضرورة لتبني ثورية الفكر السياسي وهذا ما يستدعي إلتزام المخرج والمحقق السينمائي بالنظرية النضالية وممارستها لها.

2- جدية المعالجة : وتكمن وفي الابتعاد عن الأطر التقليدية المعهودة في الأعمال السينمائية الهوليوودية وإيجاد الأطر السينمائية النضالية التي تتناسب مع تجربة نضال الشعوب و تعبر عن روحها وتستعمل لغتها الخاصة للتعبير عن طموحاتها وآمالها في التحرر.

¹ جان الكسان، مرجع سابق، ص 155.

² المرجع نفسه، ص 155-156.

3- جودة الإيصال : ويستدعي هذا اعتماد الفيلم النضالي للتقنية المحددة والمفهومة واللغة البسيطة بالإضافة إلى تقنية واضحة وتجنب التعقيدات لإستيعاب المضامين النضالية ببسر وسهولة ولا يتم ذلك إلا بعد دراسة عميقة وجادة للعلاقة بين الفيلم وال جماهير دراسة العلاقات الإجتماعية و الإقتصادية والسياسية وعبر إستيعاب لرؤية الجماهير وتطورات هذه الرؤية، كما تأخذ بعين الإعتبار التأثيرات السلبية التي خلفتها تراكمات الماضي من حيث النظر للسينما كأداة تسلية وترفيه و مدى تأثير وسائل الإعلام من تلفزيون وكتب وصحافة.

4- قدرتها على التصدي: وبشكل خاص، السينما التي تأتينا من العالم الرأسمالي والتي تهدف للربح و نشر القيم الإحتكارية و القيم السياسية للإستعمار.

II - 2- تاريخ نشأة السينما في الجزائر :

II- 1-2- دخول السينما في الجزائر:

تاريخيا، دخلت السينما باعتبارها فرجة وفنا في نفس الفترة التي ظهر فيها هذا الإختراع الجديد على يد الفرنسي لويس لوميير (1864_1948).¹ Louis Lumière وترافق دخول السينما إلى الجزائر مع مرحلة بداية إكمال التشكيلة الإستعمارية، نتيجة السياسة التي إنتهجتها وبالتالي تسخير الأساليب الإيديولوجية والفكرية كوسائل لتقوية وتبرير هذه السياسة. مباشرة بعد العروض الأولى التي يقدمها الإخوة لوميير بمناسبة المعرض الدولي بباريس سنة 1896 كلف هذا الأخير أحد معاونيه هو فليكس مزغيش Félix Mezguich، بالذهاب إلى الجزائر لإلتقاط بعض الصور للمدن الجزائرية. وفي سنة 1897 أخرج فيلم "المسلم المضحك" وبعده بعشر سنوات أخرج فيلم آخر هو "بارا يويو" تلاوه فيلم "علي يأكل في الزيت" سنة 1907 .

و يمكن تسجيل من خلال " كاتالوج لوميير" الذي ظهر سنة 1897 أكثر من 350 فيلما وثائقيا (طول الواحد 16 ملم) تم تصويرها في فرنسا والمستعمرات.

كذلك قيام فيليكس مزغيش سنة 1885 بجولة في عدد من البلدان ومنها الجزائر لتسجيل بعض المناظر ذات الصبغة الوثائقية.

¹ عيسى شرايطية، السينما الكولونيالية و الثورة الجزائرية، محاضرة مكتوبة غير منشورة، ص 2.

إلى جانب أفلام الوقائع الحقيقية التي إشتهر بها لوميير، فإن الفيلم الخيالي بدأ يعرف وجوده بداية من سنة 1886 خاصة مع ميليس. Melisse

وتعد سنة 1898 تاريخ دخول الفيلم الخيالي إلى الجزائر بفضل شخص معروف بإسم البروفيسور دافيد David القادم من فرنسا، إذ قدم عرضا لأحد أفلامه أمام اللجنة الأدبية لمدينة وهران، ومع شرح وتوضيح لميكانيزمات عمل هذا الاختراع الجديد الذي هو السينما. ولهذا يمكن القول إن السينما بإعتبارها فنا دخلت الجزائر سنة 1898¹.

II - 2-2- مواضيع السينما الكولونيالية:

من المعروف تاريخيا أن الصورة التي أعطتها السينما الكولونيالية للجزائر والجزائريين هي صورة ديكتورية منمطة مع إهمال تصوير حقيقة الحياة الإجتماعية المزرية التي يعيشها الشعب الجزائري في ظل الإستعمار. وعملت السينما على تعظيم دور الجيش الفرنسي و المعمرين وتباين مكانة الجنس الأوروبي و تفوقه على العربي الإفريقي. كما لم تهتم هذه السينما إلا قليلا بالإنسان الجزائري بل فضلت عليه البيئة التي يعيش فيها. وعموما، يمكن حصر أهم المواضيع التي إهتمت بها السينما الكولونيالية بالجزائر من خلال أفلامها في ما يلي:

- 1 - الجزائري، كإنسان عربي طيب : في فيلم "المسلم المضحك"، و"على يأكل بالزيت" و"علي بارابويو"، و"تار تران تراسكون"
- 2 - سحر الكتبان والنخيل في "وجودة محبة أرواح مغلقة" و"صليب الجنوب" و"الأطلنطيد" و"الياقوتة الخضراء" و"أسوار الصمت" و"مبارزة" و"رمال" و"سيول" و"ماريا بيلار."
- 3 - المرأة الجزائرية في صورة جارية في: "ظل الحريم" "السمفونية الحزينة" "الرغبة"، "المرأة و البلبل" و"العاصفة" و"سيدي بلعباس" "الغرب."
- 4 - الجزائر أرض الميعاد : "الرمال المتحركة" و"ريح السموم" "بيبي لوموكو" "بار الجنوب" "أساطير المنتصر" و "سراتي المرعب" "في أفق الجنوب" "المغامر" "الأمير"

¹Younes Dadci, *Premiere histoire du cinemaalgerien*, Ed Dadci, Paris 1980.p44

جان" "فينيسيا" "البلاد" "سيدوني المزيينة" "أس أو أس الصحراء" "نداء الصمت" "ضماً الرجال".

- 5 إنتصار الصليب على الهلال: "الطريق المجهول" "غولغوتا".

- 6 عساكر الليف الأجنبي: "الغطس" "ماما كوليري" "بائع الرمل" "الرقيب س" "الملعونون" "درب الجنوب" "الكتيبة البيضاء" "الدار البيضاء" "إثنان من الليف" "الموعد الكبير".¹

ويكفي تقديم هذه النماذج من المحاور والأفلام للدلالة على مدى الإحتقار و الإزدراء الذي تمارسه السلطة الفرنسية تجاه العنصر الجزائري صاحب الأرض. واللامبالاة التي تمارسها ضده وضد تاريخه وحضارته و بواسطة هذا السلاح الجديد الذي صاحب الحملة الفرنسية على البلاد.

II - 2-3 - نشأة السينما الثورية الجزائرية والآباء المؤسسين:

بما أن فرنسا تعلم جيدا مدى خطورة وجود قواعد عسكرية جزائرية بالحدود الشرقية (تونس) والغربية (المغرب)، فإنها أقامت في عام 1956 حاجزا مكهربا في الحدود الشرقية والغربية يحمل إسم مسؤول سياسي فرنسي : خط "موريس"، أتبع بخط آخر شرق البلاد حمل إسم واضعه أيضا الجنرال "شال"، وهو عبارة عن حاجز مزدوج. وكان هذان الخطان المكهربان و الملغمان الممتدان شرقا على طول خمسمائة كيلومتر وغربا على مسافة سبعمائة كيلومتر بمثابة جحيم حقيقي بالنسبة لعناصر جبهة و جيش التحرير الوطنيين ومنعهم من إمداد الثوار في الجزائر بإحتياجاتهم، فيواجهوا القوة العسكرية الفرنسية خلال عمليات "جوميل" و "الأحجار الكريمة" وغيرها معزولين.²

ولكن فن الحرب لا يكون أبدا حكرا على جانب واحد، فتصدى منها لهذا الهجوم غيرت جبهة التحرير الوطني تكتيكها وإستراتيجياتها وإعتمدت بالموازات مع الأسلوب العسكري أسلوبا سياسيا مكثفا متجها نحو الخارج.

¹ عيد الرزاق هلال، تاريخ السينما: صورة الجزائري على الشاشة الفرنسية، تر. موسى اشرشور، منشورات رافار، ص 17.

² المرجع نفسه ص 86

وبالتعبير المعاصر نقول إن هذا المسعى يندرج في إطار عمل ماركييتينغ أو إتصال سياسي فعال هدفه إعلامي بالأساس، لكنه يعمل أيضا على إبراز عدالة القضية وشرعيتها للرأي العام العالمي. وكان عبان رمضان هو مخطط هذه السياسة الجديدة وصاحب فكرة مؤتمر الصومام الداعية إلى "أولوية السياسي على العسكري"¹

لقد ظهرت السينما الجزائرية استجابة لحاجة الثورة الجزائرية إليها، إذ أنها كانت من بين الوسائل الاعلامية الأكثر تأثيرا التي اعتمد عليها قادة الثورة بغية مواصلة الكفاح وتحقيق الإستقلال. فبعد إندلاع الثورة تنبه قادتها إلى مدى أهمية السينما عندما أدركوا أهمية حمل القضية الجزائرية خارج الوطن من خلال الصور. لأجل ذلك إتصلت جبهة التحرير الوطني سنة 1955 بجمال شندرلي لتكلفه بقطاع الإعلام خارج الوطن ولصالح القضية الجزائرية.

وأكدت موثاق الثورة الجزائرية² وعلى رأسها مؤتمر الصومام (أوت 1956)، على الأهمية القصوى التي يكتسبها قطاع الإعلام والدعاية في الداخل والخارج. غير أن تحقيق هذه الأهداف كلها واجهته في البداية عراقيل عديدة بسبب المشاكل الكثيرة التي إعتضت نشاط الثوار الجزائريين. إلى أن التحق بالثورة شاب من جنسية فرنسية لكنه مؤيد للقضية الجزائرية هو روني فوتيي كان ذلك سنة 1956 بجمال الأوراس ثم إلتحقت به مجموعة من السينمائيين الأجانب هم بيار كليمون، وسيسيل ديجوكس، وستيفان لابودوفيتش، يضاف إليهم الدكتور شولي.³

في سنة 1957 تم فتح مدرسة للتكوين السينمائي في جبال الولاية الأولى، تحت إشراف روني فوتيي. وكان الطلبة جنودا تلقوا المبادئ الأولية في السينما وصاروا عبارة عن تقنيين عملوا بدورهم على نقل صور الكفاح في الجبال وتركيبها بعد ذلك وتحميضها في يوغسلافيا و في برلين الشرقية سابقا. قبل أن يستشهد أغلب الطلبة في الميدان أثناء المعارك ولم تصمد المدرسة بدورها أكثر من أربعة أشهر، لكنها أخرجت إلى الوجود عددا من الأفلام الوثائقية الهامة وزعت في البلدان الاشتراكية آنذاك للتعريف بالقضية الجزائرية.⁴

¹ عبد الرزاق هلال، المرجع السابق، ص 86

² النصوص الأساسية لثورة 1954. نداء أول نوفمبر. مؤتمر الصومام. برنامج مؤتمر طرابلس. تصدير عبد العزيز بوتفليقة. Anep 2008

³ جمال حمادي، حوار مع المخرج عمار العسكري، يومية المساء 4 نوفمبر 1996، ص 10.

⁴ ملف خاص باليوم الدراسي حول "السينما و الثورة". اعداد المركز الوطني للدراسات و البحث في الحركة الوطنية و الثورة، نوفمبر 1997، ص23.

وبعد إكتسابهم أبجديات ومبادئ المهنة، أنجز هؤلاء الثوار السينمائيون الجدد (أو ما تبقى منهم) مجموعة من الربورتاجات لكي تثبت على قنوات تلفزيونية أجنبية، وهي: "مدرسة التكوين في السينما" و"ممرضات جيش التحرير" "الهجوم على مناجم الونزة" التي أنجزت كلها في عام 1957. وتلاها "الاجئون" من إخراج سيسيل دو كوجيس، و"الجزائر الملتهبة" "ساقية سيدي يوسف" "لروني فوتي" و"اللاجئون" لبيار كليمون، الذي أنجز عام 1958. لتشرع الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية في إنشاء مصلحة خاصة بالسينما الجزائرية ثم مصلحة السينما التابعة لجيش التحرير الوطني.¹

وأرسلت جبهة التحرير الوطني شبانا جزائريين ليتكفونوا بالخارج في مجال السينما و لدى بعض الدول الاشتراكية الصديقة مثل يوغوسلافيا، وألمانيا الشرقية، وتشيكوسلوفاكيا، وكان منهم محمد لخضر حاميّة، و أحمد راشدي، وعلي يحي وغيرهم.²

وبين عامي 1961 – 1960، ظهرت أفلام جديدة هي: "جزائرنّا" لروني فوتي و"عمري ثماني سنوات" ليان لوماسون، و"ياسمينّة" لجمال شندرلي و محمد الأخضر حمينة ثم "صوت الشعب" و "بنادق الحرية" لذات المخرجين. وفي عام 1962، جاء فيلم "خمسة رجال وشعب" لروني فوتي، إنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة، والتي كان يشرف عليها محمد اليزيد، والتي كانت بمثابة خلية إعلامية يعمل فيها علاوة على المخرجين السينمائيين كتاب أمثال فرانز فانون و مفدي زكرياء. علما أن فيلما "جزائرنّا" و "ياسمينّة" تم عرضهما في الأمم المتحدة سنة 1960 ولأول مرة، وكان الغرض من وراء إنجاز وعرض تلك الأفلام هو إعلام وتحسيس الرأي العام العالمي بحقيقة الوضع في الجزائر وكسب تأييده.³

وعلى الرغم من أن المصادر التاريخية التي تؤكد هذه الفكرة قليلة جدا إلى أن هناك من يقول إن الولادة الحقيقية للسينما الجزائرية من الناحية الزمنية تعود إلى ما قبل نوفمبر 1954 بأقل من سنة تقريبا من خلال أول فيلم ينسب لجزائري وكان من إخراج المدعو الطاهر

¹Boudjedra Rachid. Naissance du Cinema Algerien. François Maspero. Paris 1971. P48

²جمال حمادي. حوار مع المخرج عمار العسكري، مرجع سابق.

³المصدر نفسه

حناش، وحمل عنوان "غطاسو الصحراء"، علما أن حناش إمتلك مؤسسة سينمائية خاصة به منذ مطلع الخمسينيات.¹

علاوة على الصحافة لم تتخلى جبهة التحرير الوطني عن الوسائط السمعية لنشر أفكارها فعلاوة علي تسجيل نشيد "قسما" على جهاز تسجيل، فإنها إستعملت إذاعة "صوت العرب". وأمام هذه الحملة أسست السلطة الفرنسية إذاعة "صوت البلاد" التي إشتغل بها عملاء جزائريون.

يعود بناء مبنى الإذاعة والتلفزيون الفرنسي خلال النصف الثاني من سنة 1956، وتم ذلك بفضل الأموال التي درتها عشرات الأفلام القصيرة والمتوسطة التي تم تصويرها في الجزائر، والتي كانت تتركب في باريس، وهي أفلام يمثل فيها شخصيات محلية يتكلمون العربية العامية و القبائلية، وكانت موجهة لعامة المسلمين. رسالتها تبدو بيداغوجية وتربوية لكنها تحمل محتوى سياسيا وإيديولوجيا، يحرض الرأي العام الجزائري على قبول خيارات المحتل مثلما تبينه بعض الأشرطة التي تتحدث عن الواجب الإنتخابي و النضال الديمقراطي. تحمل عناوين مثل: "الجزائر الرومانية"، "الجزائر الرعوية"، "هييون (عنابة) الملكية" وغيرها. وهناك أفلام أخرى ذات محتوى أكثر إلما وتقدم في شكل فلكلوري. كصورة بلد هادئ يظهر فيها (العربي وهو يغني ويرقص ويضحك).²

*الآباء المؤسسون:

وإذا كان إنشاء النواة الأولى للسينما الجزائرية سنة 1957 جاء كرد فعل على النشاط البسيكولوجي الذي كانت تمارسه الإدارة الإستعمارية من أجل زعزعة إيمان وثقة الشعب الجزائري في الثورة³، إلا أن ذلك تم بفضل أسماء سينمائية أجنبية، يتقدمها الفرنسي روني فوتيي , René Vautier الذي كان أول من إقتحم مجال فضح المستعمر الفرنسي بالصور. وكان فوتيي عضوا في الحزب الشيوعي الفرنسي PCA الذي هجره و فضل الإلتحاق بجبهة التحرير الوطني في سنة 1956، وكان ذلك بمبادرة من الشهيد عيان رمضان، أحد أهم مهندسي مؤتمر الصومام (20 أوت 1956). وبرفقة زملاءه الآخرين، أراد فوتيي

¹ عيد الرزاق هلال، مرجع سابق، ص 87-88.

² عيد الرزاق هلال، مرجع سابق، ص 88.

³ جمال حمادي، حوار مع المخرج عمار العسكري، مرجع سابق.

تأسيس أرشيف خاص بالثورة الجزائرية، مع إعطاء الأولوية للكفاح في الداخل على الخارج¹.

ويعتبر روني فوتيبي أول من إستعمل الكاميرا لتصوير معارك جيش التحرير الوطني ALN في الجبال. وكان ذلك بالولاية التاريخية الأولى (أوراس النمامشة). وكان فوتيبي قبل ذلك مصورا يتابع بكاميرته الإضطرابات الإحتجاجات والمطالب العمالية في فرنسا، قبل أن يلتحق به سينمائيون فرنسيون آخرون، من المناضلين المقربين من الحزب الشيوعي، وعلى رأسهم: بيار كليمون، ويان لوماسون، وسيسيل دي كوجيس، علاوة على، الدكتور بيار شولي. وهو ما يبرر وجود أسمائهم في إخراج أولى الصور في الجزائر².

ولا ننسى بهذا الصدد الدور الذي ساهمت به دول صديقه مثل يوغسلافيا، وعلى رأسها المارشال تيتو الذي أوفد كلا من ستيفان لابودوفيتش، وبانكوك، لتصوير الجنود الجزائريين في مواقع القتال في حين يعتبر جمال الشندرلي عميد السينما الجزائرية لكونه أول جزائري يحمل الكاميرا في جبال الجهة الشرقية للوطن، ليصور معارك جيش التحرير وينقل يوميات المجاهدين للعالم. والذي يضاف إلى كل تلك الأسماء التي عمل معها وتعلم منها، وهو الإعلامي الجزائري الذي كان يعمل آنذاك مصورا في مجلة "الأحداث المصورة" الفرنسية. وحسب المخرج عمار العسكري، فإن تلك الأفلام كانت تصل إلى الخارج عن طريق جمال الشندرلي، الذي يعمل كممثل جبهة التحرير الوطني ثم للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية لدى هيئة الأمم المتحدة³.

أنشأت الثورة، وتحت إشراف روني فوتيبي، مدرسة التكوين السينمائي بجمال الولاية الأولى، لتعليم الجنود الجزائريين تقنيات التصوير. وتخرج من هذه المدرسة عدد من السينمائيين الذين كان لهم فيما بعد إسماء في أسماء الفن السابع الجزائري. كما أخرجت المدرسة وطلابها والمشرّفون عليها عددا من الأفلام التسجيلية التي تحكي نضال الشعب الجزائري وكفاحه من أجل الحرية. ومن تلك الأفلام : الجزائر الملتهبة، المدرسة، ممرضات جيش التحرير الوطني، الهجوم على مناجم الوزنة ، ساقية سيدي يوسف، وغيرها.

¹ Benjamin Stora, *Algerie –Vietnam. Deux guerres vus par deux cinemas*. Imageries de guerre Ed 1 Casbah.1997.P116

² ملف خاص باليوم الدراسي حول "السينما و الثورة"، مرجع سابق، ص 15.
³ جمال حمادي، حوار مع المخرج عمار العسكري، مرجع سابق.

وسقط عدد من طلبة مدرسة التكوين السينمائي في ميدان المعركة بالولاية الأولى، وهم الذين كانت الثورة تعول عليهم ليتحملوا مهمة تلقى التكوين في مجال الصورة وإنجاز أفلام تشرح للعالم حقيقة الوضع في الجزائر. وهؤلاء الطلبة الشهداء هم:

محمود فاضل، معمر زيتوني، عثمان مرابط، مراد بن رايس، صلاح الدين سنوسي، خروبي الغوثي مختار، عبد القادر بن حسينة، سليمان بن سمان، علي جنيلاوي¹.

II-3- هيكلية السينما الجزائرية بعد الاستقلال:

وتأتي مرحلة ما بعد الاستقلال وهي المرحلة الانتقالية للسينما الجزائرية والتي تحمل وجع المجتمع وتناقضاته و آماله و مثله و أحلامه، بعد أن انقشع ضباب الاستعمار وأصبحت تتمتع بالحرية والاستقلال و بعد سنين الحرمان والبؤس والتبعية ، لتحط رحال المخرجين وكتاب السيناريوهات على المعالجة الاجتماعية للتراكمات النفسية التي يتخبط فيها الأفراد . من جانب آخر واجهت السينما الجزائرية بعد الاستقلال مشكلة التأسيس والتجهيز لقاعدة سينمائية من شأنها تحقيق إستراتيجية ثقافية وإيديولوجية تحقق طموحات الشعب ، لأن الوضع العام لجزائر ما بعد الحرب لم يكن يسمح بجعل القطاع الثقافي بشكل عام و قطاع السينما بشكل خاص من أولويات الدولة الفتية، فالاستعمار الذي غادر م خلفا اقتصادا محطما وبطالة وفقر ونقصا في السكن ، إلى جانب مليون ونصف مليون قتيل و 300000 يتيم، أدى بالدولة الجزائرية إلى جعل قطاع السينما من المشاريع المؤجلة، إذ استدعت الضرورة الاهتمام بأمور أخرى أكثر أولوية . لكن و بالرغم من كل تلك العقبات استمرت السينما الجزائرية في إنتاج أفلام تمجد الثورة و تعالج مخلفات الحرب.

"وحسب إحصائيات وزارة الثقافة فقد شهدت الفترة بين 1957 إلى 1980 إنجاز 194 فيلماً طويلاً وقصيراً و 137 فيلماً إخبارياً تم إنجازها في الجزائر، ليصل المجموع إلى 387 فيلماً وشریطاً تم إنجازها في هذه الفترة، شكلت فيها الأفلام الاجتماعية نسبة 23 % أما المضامين السياسية فقد مثلت 21 % من مجموع ما أنتج ، في حين شكلت الأفلام التاريخية نسبة 15 %، 12% مواضيع اقتصادية ، 10% مواضيع ثقافية، مقابل 7% تناولت مواضيع

¹ احمد حمدي، واقع السينما الجزائرية، المجاهد الاسبوعي. الجمعة 3 اوت 1979، العدد 991، ص 6.

تقنية. أما بالنسبة اللغة المستعملة فقد شكلت اللغة العربية 84 % من اللغة المستعملة في مجمل الأعمال مقابل 13 % باللغة الفرنسية و 3 % مثلت أشرطة صامتة¹ وهذا الإنتاج الذي يعتبر مقبولا بالنسبة إلى دولة خارجة من حرب مدمرة - كان بفضل إنشاء بعض المؤسسات السينمائية المتمثلة في:

-إنشاء الديوان الوطني للأحداث الجزائرية و مركز التوزيع الشعبي عام 1963.
-إنشاء المركز الوطني للسينما، و دار الآثار السينمائية الوطنية الجزائرية و المعهد الوطني للسينما و ذلك عام 1964.

-إنشاء مصلحة السينما بالجيش الوطني الشعبي عام 1965.
-تكوين الديوان الوطني للتجارة و الصناعة السينمائية، عام 1967
-المركز الوطني للتسويق و الصناعة السينمائية، عام 1968
-عام: 1974 دمج ديوان الأحداث الجزائرية بالديوان الوطني للتجارة و الصناعة السينمائية و تكليف هذا الديوان بإنتاج و توزيع محلة الأحداث المصورة.
-عام 1975 إنشاء مديرية السينما و الوسائل السمعية والبصرية بوزارة الإعلام والثقافة.² و هذه المراكز كانت تحت السيطرة الكلية للدولة.

و بين أعوام 1962-1965، اضطرت الجمهورية الجزائرية الفتية المنصرفة إلى إعادة تشييد بلد نكب وهدم، إلى الاقتصار على إنتاج أفلام قصيرة مرتبطة في معظم الأحيان بالواقع السياسي كمحو الأمية أو حملة التضامن³

ويمكن أن نحصي في مجال الأفلام الوثائقية القصيرة أكثر من ثلاثين عملاً من بينها فيلم "استفتاء" عام 1962، الذي تناول عملية الاستفتاء المصيري للشعب الجزائري، ثم فيلم "وعد جويلية" لمحمد لخضر حامينا، تناول استغلال الفلاحين الجزائريين للأراضي التي تركها المستعمرون، وكذا "نور للجميع" الذي تطرق فيه حامينا لفئة فاقد البصر غداة الاستقلال، أما "مرة أخرى" فتطرق لصندوق التضامن الوطني في 1963 الذي نظم في عهد بن بلة، "مكافحة الأمية" في 1963 عاد كما يدل عليه اسمه إلى مشكلة الأمية وضرورة

¹ Lotfi Mehrezi ; op cit, p :133

² جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مارس، 1982 ص:220

³ جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1968، ص:556

العلم، كما قدم حامينا أيضا فيلم "عليك بالعناية" في 1964 عالج عبره الحملة الصحية القومية الأولى . أما أحمد رشدي فقد قدم "أيادي كالعصافير" الذي تطرق فيه لعملية إزالة الألغام من الحدود، وكذا فيلم "أقرأ" لذات المخرج الذي طرح موضوع محو الأمية، كذلك قدم أحمد بوزيان وحامينا فيلم "إعلان الحرب على بيوت القصدير" في 1964 ، و"حملة التشجير 1964"، "ولكن في يوم من نوفمبر" وهو فيلم تركي تستعرض فيه مختلف مراحل الكفاح القومي للشعب الجزائري بالفرنسية ، "لييك أيها الحجر الأسود" 1964 صور الحج إلى الأماكن المقدسة، "كوبا نعم" وهو فيلم من معيار 16 ملم إخراج جماعي يتناول النضال البطولي لشعب كوبا والتضامن الجزائري الكوبي، "القدس" أنتج في 1964 من إخراج حامينا وبوزيان، وذكر العمل بالبعد الديني لمدينة القدس، "سوق الجزائر" اخرج في نفس السنة من طرف حامينا و صور أول سوق دولية في الجزائر المستقلة، وقدم غوتي بن ددوش "ألوان الجزائر" في 1965 ، كما أخرج علي يحيى "الحج إلى مكة"، وغيرها من الأعمال الكثيرة التي ركزت على المشاكل الاجتماعية للدولة الفتية على غرار "تكلّموا" الذي تطرق لمنهج تعليم اللغة العربية لحامينا "شبيبة الثورة" الذي تناول إعداد الضباط في جيش الوطني الشعبي، "حذار من الألغام" ل . بوزيان الذي حذر من أخطار الألغام في الحدود الجزائرية - المغربية، "الأمير عبد القادر" في 1966 الذي صور من خلاله حامينا إعادة رفات الأمير عبد القادر إلى الجزائر، وكذا فيلم "الخطوات الأولى" لعربي محمد صور فيه طالبا في مدرسة السينما¹، إلى غير ذلك من الأفلام الوثائقية القصيرة التي صبت بحمل مواضيعها في معاملة مخلفات الاستعمار من أمية و صحة و مناهج التعليم وغيرها. إن تزامن الإنتاج السينمائي مع الثورة التحريرية لعب دورا كبيرا في صياغة توجه مخرجي الاستقلال لإنتاج أفلام مادها الأولى من نسج الواقع اليومي للثورة و مرتبطة ارتباطا مباشرا بالجانب النضالي، إذ سيطر الخطاب السياسي و الثوري التحرري على العديد من الأفلام التي أعقبت الحرب التحريرية ، فالحس الثوري آنذاك ألزم المخرجين ولو وجدانيا أن يطلعوا الجماهير على صحة ما ورد وقيل عن الاستعمار الفرنسي، و برزوا فضائحه التي ارتكبتها في حق المدنيين العزل، وما خلفته تلك الحرب من خسائر، على

¹ -Cinema, production cinematographique, 1957-1973, op cit /P : 104,106,108

الصعيدين المادي و المعنوي .و هل الأيتام أطفال حقاً؟ متى تكون اللعبة ليست لعبة؟ و لمن ينتمي نظام الحرب على أية حال " ¹ هي أسئلة لم يجب عنها الفيلم و بقيت مطروحة، لكنه قد حاول إبراز مشكل تأثير الحرب على الأطفال و على سلوكياتهم.

الليل يخاف من الشمس: 1965 LA NUIT A PEUR DU SOLEIL

مدته ثلاث ساعات و ربع، سيناريو و إخراج : مصطفى بديع" يروي مسيرة و غاية حرب التحرير. مقسم إلى أربع لوحات، اللوحة الأولى: بعنوان "كانت الأرض عطشى" ، و تصور مظاهر الظلم و القمع الاستعماري. اللوحة الثانية: "طرق السجن" يحكي عن آلام أفراد الشعب المشاركين في حرب التحرير. اللوحتان الثالثة و الرابعة تصورات قصتين تراجيديتين، الشخصيتين هما صليحة و فاطمة.

فجر المعذبين 1965 L'aube des damnés

من إخراج : "أحمد راشدي" ، مدته ساعة و أربعين دقيقة، يصور الفيلم كفاح الشعوب الإفريقية وشعوب العالم الثالث ضد الاستعمار، مستعينا بوثائق تدين الاستعمار.

ريح الأوراس : 1966 Le vent des Aures

من إخراج: محمد الأخضر حامينا*، يروي الفيلم قصة عائلة جزائرية متكونة من الأب و الأم و الابن كانت تعيش بشكل طبيعي لكن الحرب دمرت حياتهم، إذ يقتل الأب أثناء هجوم لقوات العدو ،ويأخذ الابن المنتمي إلى جيش التحرير - مسؤولية عائلته، ففي النهار يؤدي واجبه اتجاه الأسرة و في الليل يعير محملاً بالمؤونة للجنود، يعتقل الابن فتروح الأم تبحث عنه من معتقل إلى آخر....²، يمثل هذا الفيلم فصلاً من فصول النضال التحرري ضد الاحتلال الفرنسي إبان الثورة، إذ أن تلك الأم تختلط مأساها الصغيرة الفردية شديدة الخصوصية بالجرح الكبير المتسع النازف لكتلة الناس الآخرين. هنا يلتحم الفرد الجزائري

¹اليزبيث مالمكوس، روي ارمز، مرجع سابق، ص: 185

" مصطفى بديع: مخرج جزائري، ولد في 1928 بالعاصمة، كان مثريها بالتلفزيون الفرنسي، ثم عمل بالتلفزيون الجزائري TA R ، أخرج العديد من الأفلام التلفزيونية و الأشهرلة، أول فيلم سينمائي له كان: الليل يخاف من الشمس.

(VOIR : Roy Armes /dictionnaire des cinéastes africains de long métrage/ éditions Karthala (pour l'édition française) 2008, P 51)

" أحمد راشدي: مخرج و مشح و سينارست جزائري، ولد في 1938، شمة، شارك في حرب التحرير، بدأ العمل في السينما مع بونيه فوتيه، قام

بإخراج أكثر من 20 فيلماً بين يولي و تسجيلي. VOIR : ibid, P; 30.

Cinema, production cinematographique ,1957-1973 , op-it ;P :22²

بالشعب الجزائري، مكونا الأمة الجزائرية"¹، و نهاية الفيلم تبدو مأساوية بموت الأم على الأسلاك الكهربائية الشائكة المحيطة بمعقل ابنها، لكنها في حقيقة الأمر تعطي بصيص الأمل، لأن الأم قبل أن تموت كانت قد وجدت ابنها و أصبحت واثقة بأنه سيعود إلى الحرية و إلى الحياة، فبالنسبة إليها قد حققت ما كانت ترجوه و آن لها أن تستريح، لأن ابنها سيكمل المسيرة.

الطريق: LA VOIE 1968

سيناريو وإخراج: محمد سليم رياض ، يرصد الفيلم جماعة من المعتقلين إبان الحرب التحريرية مبرزا ظروف حياتهم و ظروف اعتقالهم، تعدّ هذه الجماعة تنظيما داخل المعتقل و تحاول الهرب....²

و على نمط هذه الأفلام الثورية نجد الكثير من العناوين نذكر منها حسن طيرو، الجحيم في سن العاشرة، الخارجون عن القانون، قصص من الثورة الجزائرية، الأفقيون و العصا. يمثل فيلم "حسن طيرو" ، أول أفلام الممثل رويشد ، و يعتبر اقتباسا عن مسرحية للممثل و الكاتب نفسه، أخرج الفيلم محمد الأخضر حاميّا عام 1968. و يلعب رويشد دور رجل ضئيل خنوع في فترة الثورة الجزائرية ، لا يرغب إلا في الحفاظ على نظافة يديه و عدم الانحياز إلى جانب ، ناهيك عندما يبدو الجانب الأخطر. لكن تيار الأحداث يجرفه رغما عن كراهيته له ، و يضطلع أخيرا بدور الشخص الذي حسبه هو على سبيل الخطأ ، و هو جزائري إرهابي، محارب في سبيل الحرية"³، إذ أنه يساق على الرغم منه إلى العمل الثوري ، لكنه شيئا فشيئا ينتهي إلى الشعور بمعاناة وطنه. أما فيلم الخارجون عن القانون الذي أخرجه توفيق فارس، سنة 1969، فهو صورة أخرى من صور الكفاح ضد المستعمر تجسدها مجموعة من المناضلين الذين يُعتبرون خارجين عن القانون في عرف المحتل، و

¹إليزيث مالموس - روي ارمز، مرجع سابق، ص: 201

* محمد الأحمر حاميّا ولد سنة 1913، بالمسيلة، يعتبر واحدا من رواد السينما الجزائرية ، وواحداً من أكدا مخرجيها، من أعماله: ربيع الأورام، حسن لير، ديسي، وقائع مسنين الحمرّة عاصفة الرمال، الصورة الأخيرة، ينتظر إليزيث مالموس-روي ارمز، ملحق قاموس المخرجون .

Cinéma, production cinematographique, 1957-1973, 0p-cit., p: 24²

³إليزيث مالموس-روي ارمز، مرجع سابق، ص: 152

" رويشد: اسمه الحقيقي أحمد عباد ، كاتب مسرحي و ممثل كوميدي جزائري ، ولد عام 1921 بالجزائر وتوفي في 28 يناير 1999 بالأبيار ، ينحدر من عائلة القبائل ، مثل رويشد عدة أفلام واشتهر في أدوار حسن نية وحسن مطيرو وحسن ملاكسي وكان من أشهر الكوميديين اخرتين.

هكذا ظهر الخارجون عن القانون و الذين أطلق عليهم اسم قُطاع الطرق و هم محرمون في نظر القانون الفرنسي. و لكن ليس بإمكانهم أن يشعروا بأنهم ليسوا ضحية الظالم، و هكذا كانوا في أعين الكثيرين تجسيدا للرفض رفض هذا القانون الأجنبي أي رفض النظام الاستعماري ، و كانوا في الوقت نفسه في نظر السلطة الاستعمارية عناصر فوضى لا بد من القضاء عليهم مهما كان الثمن¹ شأنهم في ذلك شأن كل الشعوب التي كانت تكافح ضد الظلم و العدوان، فبطل الفيلم يأخذ على عاتقه النضال من أجل الآخرين كما يحفز فيهم الهمم لمساعدته في هذا النضال، في بداية الفيلم يبدو البطل فني شريرا ، فهو جزائري يعمل قناصا في جيش الاستعمار الفرنسي ويثير المتاعب مجانا. لكن بعد أن يفر عائدا إلى أسرته، و يشهد موت أبيه، يقوده إحساسه المستجد بالمسؤولية إلى عقد العزم على الثورة، مما يؤدي به إلى السجن، حيث يتعلم مع زملائه السجناء التضامن مع غيره من مواطنيه الجزائريين و عندما يطلق سراحه يمشط القرية بحثا عن المساعدة ضد القاهرين الفرنسيين وأعوانهم من ملاك الأراضي المحليين الأغنياء ، و يصير وسيطا للقضية الجماعية وداعية للفضيلة² وعلى الرغم من تغير الأنماط الإنتاجية والجهات المسؤولة عن الإنتاج في الجزائر في فترة الستينيات، إلا أن التركيز ظل على الحرب كموضوع رئيس للأفلام الجزائرية ، مع تعدد الرؤى ووجهات النظر في أسلوب تناول هذه الحرب.

II-3-1- المرحلة الأولى: 1971/1977

في فترة السبعينيات تطرق السينمائيون إلى مواضيع في ظاهرها بعيدة عن موضوع الحرب لكنها تحوي ضمنا بعض صور الثورة ، كما شهدت هذه الفترة أقلاما عالية الجودة بعيدا عن الأسلوب السائد، لكن الخطاب السياسي الأيديولوجي بقي يملأ الواجهة فيظل تبني الدولة الجزائرية للفكر الاشتراكي ، حيث تميزت سنوات السبعينيات، بالديناميكية الاجتماعية توافقت مع قرارات سياسية واقتصادية واجتماعية عملت على إحداث تحولات معتبرة في بنية المجتمع الجزائري من بينها الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، تأميم المحروقات، إصلاح التعليم العالي، الطب المجاني، ديمقراطية التعليم كل هذه التغيرات

¹جان ألكسان ، السينما في الوطن العربي، مرجع سابق، ص: 225

²إليزابيث مالكموس، روى ارمز، مرجع سابق، ص: 121

خلقت لدى مختلف القوى السياسية والاجتماعية في البلاد ردود فعل مختلفة بين مؤيد ومعارض وذلك حسب مصالح كل فئة. وضمن هذه التحولات والتناقضات والصراعات المختلفة والمتنوعة تم انجاز أفلام سينمائية تأثرت بتلك التحولات وبالعوامل الاجتماعية الإيديولوجية والنفسية الجديدة التي جرت في المجتمع خلال هذه الفترة، كما أن لسيطرة الدولة على قطاع السينما تأثيره على مضمون الأعمال المنتجة آنذاك. كانت الثورة الزراعية التي انطلقت سنة 1971 السبب الرئيسي في بروز مواضيع أخرى غير الثورة المسلحة في السينما الجزائرية بعد أن كانت الأولوية لها لأكثر من عشر سنوات. في ظل هذه التحولات وجد السينمائي الجزائري نفسه بين فكي كماشة : صورة الماضي القريب بمآسيه و أحزانه وصدمات الواقع السريع التحول ، فكان يلتفت إلى الماضي ليستحضر حرب التحرير ويعبر عن الجزائر الجديدة في الوقت ذاته، نذكر على سبيل المثال: "تحيا يا ديدو" لمحمد زينات* الذي أنتج عام 1971، يصور الفيلم قصة زوج فرنسي جاء سائحين يزوران العاصمة، يبدو "سيمون" قلقا ، أما زوجته ففرحة هذه الرحلة، و هكذا نتعرف على الحياة في العاصمة بعد بضع سنين من الاستقلال . يلتقي "سيمون" في أحد المقاهي "محمد" ، وهو أحد الجزائريين الذين سبق له أن عدّهم إبان حرب التحرير، بينما ينظر "محمد" إلى "سيمون" نظرة قاسية يضطرب هذا الأخير و تملكه مشاعر الخوف مستحضرا في ذاكرته مناظر التعذيب التي كان يمارسها ضد الجزائريين تحت لواء منظمة الجيش السري، يهرب "سيمون" و يظل "محمد" مركزاً جامد النظرات حتى نتبين أنه أعمى....¹ ما يميز هذا العمل هو شخصية "مومو" الذي نكتشف من خلال سرده الكثير عن جزائر الاستقلال فهو لا يتحرك من مجلسه على رصيف على البحر في الجزائر ، واضعا ساقا فوق ساق، لكن بصره يمتد عبر الزمن فهو يرى و يعرف كل شيء عن الجزائر على الأقل- و يعلق على أحداث الفيلم أولاً بأول سواء التي قدّمت لتوها في الفيلم أم التي ستلي بعد برهة.² مستشهدا بأبيات شعرية بالعامية

¹ Cinéma , production cinématographique, 1957-1973, OP-CIT : p : 38

² ليزبيت مالمكوس - در ارمر، مرجع سابق، ص: 258
* محمد زينات؛ (1932، 1995) بالجزائر العامة، شغف مبرا بالمسرح، كان مشابها لجيش التحرير الوطني إبان حرب التحرير، حيث جرح وتمتوجه إلى تونس أين قام ببعث الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني التي كانت بمثابة النواة الأولى لمستقبل المسرح الوطني الجزائري. شارك حين عودته إلى الجزائر سنة 1961 مساعدا في «أيادي حرقه الإثنيولوجي و معركة الجزائر» لجيلي بوتيكورتو. كما أكي دورا في أبناء العم الثلاثة» تروي فوتيه 1970 و «عليرة لعبد اللطيف بن عمار (1980)

الجزائرية لتوسيع نطاق التأثير في كلامه. أن ما استغربه النقاد في هذا العمل أنه جاء تحت الطلب استحابة لرغبة ولاية الجزائر آنذاك لأغراض سياحية وهو ما يتناقض مع شخصية المخرج المعروف باستمائه من أجل الحرية في إنجاز أعماله السينمائية ودون أي قيود¹. وعلى الرغم من ذلك فقد شهد فيلم محمد زينات عند صدوره استحسانا كبيرا من طرف الجمهور والنقاد على حد سواء حيث اعتبره هؤلاء من الأعمال التي سعت إلى إبراز الوجه الآخر للمدينة بعيدا عن الحداثة والتصنيع والعصرنة، في إحياءات صارخة تبرز المفارقة بين الحياة اليومية في المدينة العميقة حيث يتصرف الفرد الجزائري بكل حرية وعلى سجيته دون افتعالية ولا تكلف ولا تصنع من خلال تبني خصال مستوردة باسم الحداثة². لقد مزج زينات في هذا الفيلم الماضي القريب من خلال الغوص في ذاكرة السائح، و بين الحاضر المفعم بالأمل للولوج لمستقبل أكثر إشراقا. و مع فيلم "من أجل أن تحيا الجزائر" *نلمس ذلك التحول من تمجيد الماضي إلى التطلع للمستقبل، من خلال رصده لانجازات الجزائر في التعليم و الصناعة و الثقافة و الثورة الزراعية وتصويره لمعركة البناء و التشييد.

لقد تميزت السينما الجزائرية في هذه الفترة بعرض مواضيع لا علاقة بالحياة الاجتماعية كمنازعات الأشخاص و اهتماماتهم و علاقاتهم الاجتماعية ، و ذلك بغرض التوعية وتوضيح المواقف كي ينتهي المتلقي بوعظ و إرشاد يحنّه على العمل من أجل التطور و الرقي. و من أفلام السبعينيات نذكر أيضا: الغولة، الفحام، الأسر الطيبة، عرق أسود، حرب التحرير، دورية نحو الشرق، منطقة محرمة، عطلة المفتش الطاهر...الخ يأخذنا فيلم الغولة الذي أخرجه مصطفى كاتب عام 1972 إلى كشف المعالم المخزية لبعض المخرمين ممن شهدوا الثورة و تنعموا بالاستقلال لكنهم خانوا طروحاتهم الثورية، وتحولوا إلى انتهازيين و مستغلين ؛ فعنوان الفيلم مستوحى من التراث الشعبي إذ يقال "لعبة الغولة" معناه الإثراء على حساب المجموعة ، مثلا (نلعب الغولة) أي نستولي على قيمة مالية ضخمة"³، الفيلم مقتبس من نص مسرحي لرويشد يحمل العنوان نفسه، ليتبناها للسينما

¹ WassylaTamzali.Enattendant Omar Gatlato. Regard sur le cinéma Algerien. Edition ENAP. Alger. 1979, p : 14
² Ibid, p : 16

*من إخراج: محمد عزيزي و أحمدكرزني و أحمد راشدي سنة 1972 مدته ساعة و 35 دقيقة
³ Cinéma, production cinématographique, 1957-1973, OP-CIT , p : 42

*مصطفى كاتب: من مواليد 1920 بمدينة سوق أهراس مسرحي كبير وسينمائي قدير حيث كان المؤسس لفرقة المسرح

مصطفى كاتب* وهو ذو صيغة اجتماعية واقعية لما آلت إليه الأوضاع بعد الاستقلال. نشاهد في الفيلم جميع المحاولات التي تقوم بها مجموعة من الانتهازيين التي تنال يوميا من التسيير الذاتي، و الغولة تبدأ من الاستغلال الضاري للعمال و الزراعيين إلى سرقة ممتلكاتهم، و في الليل نجد هؤلاء الانتهازيين في الكازينو يبعثرون المال على موائد القمار وهم لا يدركون أن هذا الإثراء عمره قصير و لا مستقبل للذين يثرون على حساب الشعب¹. ومن أهم الانتقادات التي وجهت لعمل" مصطفى كاتب" أنه غير متقن تقنياً وهو ما جعل حسبهم هذا العمل يمر مرور الكرام ولا يلقى اهتماما كبر من طرف الجمهور رغم أهمية الموضوع المتناول.²

بالنسبة لفيلم "الفحّام" يحاول مخرجه محمد بوعماري* أن يدخلنا في إطار التحولات الوطنية بكل تجلياتها و التي أعقبت الاستقلال ، كما يحضر في هذا الفيلم رؤية المخرج ومنطلقاته الفكرية بجسده سينمائياً، فهو يؤيد الثورة الزراعية و يطالب بتحرير المرأة وخروجها للعمل، وقد سعى بذلك إلى تبني خيارات الدولة الفتية والايديولوجيا السائدة آنذاك إما جبرا أو مخيرا ** "فيلقاسم الفحام، رجل في أوج قوته وشبابه، لا يستطيع تحسين معيشته ومعيشة أسرته الصغيرة المتكونة من زوجة وولدين، بالرغم من المجهود الذي يبذله يوميا في مهنته التي لا يعرف غيرها في الحياة، تتمثل في تحويل الخشب إلى فحم و بيعه في السوق"³. لكن العالم تطور و لم يعد الناس بحاجة إلى فحم بل غزا الغاز بيوتهم. لقد عبر مخرج الفيلم عن عملية الانتهاز في إطاره الاجتماعي والسياسي بـ "بجرار الغاز تمر لتحجب عنا رؤية الفحام و هو في السوق، يحاول -دون جدوى- بيع فحمه

العربي بقاعة الاويرا عام 1947 برفقة حي الدين باشطارزي شارك الممثل في فيلم "ريح الأوراس" والليل يخاف من الشمس عام 1965 للمخرج مصطفى بديع ني عام 1951

شكل فرقة للسرّج الجزائري، وأحرزت هذه الفرقة على مجموعة من الجوائز في الكثير من المهرجانات الدولية. في 1958 عين رئيسا للفرقة الفنية التي أنشأتها جبهة التحرير الوطني في تونس ، حيث لعبت هذه الفرقة دورا رائدا في مجال التعريف بالقضية الجزائرية الرأي العام العربي والدولي. بعد الاستقلال عين مديرا للمسرح الوطني الجزائري ، وأنشأ مدرسة للفنون الدرامية والرقص الشعبي. وفي 1973 عين مستشارا ثقافيا بوزارة التعليم العالي والبحث العلمي، وساهم في بعث الحركة الثقافية والمسرحية في الأوساط الجامعية. لي 1985 انتخب بالمجلس الشعبي لمدينة الجزائر، وأسندت له مهمة النشاط الثقافي على مستوى المدينة، حيث أسس خمس مركبات ثقافية ضخمة. وفي 1988 استدعي مرة أخرى لإدارة المسرح الوطني الجزائري» توفي يوم 28 أكتوبر 1989 بفرنسا.

¹جان الكسان، السينما في الوطن العربي، مرجع سابق، ص 228

² AbdelghaniMegherbi, *Le miroir approuvé*, Alger . ENAL. OPU.1985. p : 120.

³ *Cinéma*, production cinématographique, 1957-1973, OP-CIT ; p : 44

*محمد بوعماري: ولد في 1941 بالحائره هو مخرج عصامي علم نفسه بنفسه و أدخل إلى السينما الجزائرية جراً منعشة ، توفي عام 2006. ينظرا لبينيمالكموس-روى ارمزء مرجع سابقه ملحق قاموس المخرجين ،ص: 394.
*باعتبار ان المخرجين في تلك الفترة كانوا يتلقون دعما من الدولة، و يتقاضون اجورا شهرية.

لأناس بدأت جرارات الغاز تدخل حياتهم"¹، يقرر "بلقاسم" بسبب ظروف حياته الصعبة أن يهجر قريته ليحرب حظه في العاصمة... لكنه لا يوفق بسبب أنانية بعض البرجوازيين الجدد، ليعود بلقاسم إلى قريته ويطلب من زوجته الذهاب للعمل في مصنع القرية لتلبية حاجيات أبنائها. صوّر الفيلم وبعمق التحولات الاقتصادية وأثرها على واقع ووجود بعض الفئات الاجتماعية، فلقد أدى استثمار الغاز و وصوله إلى معظم البيوت إلى إفلاس الفحامين، هذا الإفلاس يدفع بعضهم إلى البحث عن عمل في المدينة. يرى بعض المحللين أن فيلم "الفحام" هو ثورة في مجال الإنتاج السينمائي الجزائري الذي اقتصر حق ذلك الوقت إلى بداية السبعينات على إعادة تصوير الثورة التحريرية ليأتي ويتناول مشاكل المجتمع الجزائري على غرار مشكل المرأة و البطالة وغيرها². يعتبر فيلم "الفحام" تعبيراً عن التحول الذي شهده المجتمع الجزائري بل و أغلب مجتمعات العالم الثالث من الانتقال من الصناعات التقليدية و الحرفية إلى الآلات ، و تحولهم إلى عمال و صناع ، كما يعبر الفيلم أيضا عن التغير الذي لحق بالعلاقات الاجتماعية، و بداية تلاشي هيمنة السلطة الذكورية ، بتوجه الزوجة للعمل.

حاولت سينما السبعينيات في كثير من النماذج تغطية منجزات الثورة التحريرية و ما تلاها من اجابيات و سلبيات، فالثورة الزراعية و التسيير الاشتراكي للمؤسسات والتأمينات والطب المجاني.

كل هذه المكتسبات بكل تناقضاتها في هذا الظرف التحولي لم تفرض من فوق و لكنها كانت ثمرة الصراعات النضالية³ جسدها سينما هذه الفترة و عبرت عنها بما أتيح لديها من إمكانيات.

وبالعودة إلى تصوير الفترة الاستعمارية في أفلام السبعينيات، يصادفنا المخرج محمد لخضر حامينا بفيلمه وقائع "سنين الجمر" الذي حاز على جائزة السعفة الذهبية في "مهرجان كان" 1975 و يعتبر أول فيلم عربي و إفريقي يتوج بهذا التكريم أنتجه الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية.

¹جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، مرجع سابق، ص: 241

²WassilaTamzali. Op .cit : 21

³ واسيني لعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 97

يعود بنا الفيلم إلى وقائع تاريخ الجزائر النضالي، يكتب جان ألكسان عن هذا الفيلم قائلا "إن لهب حرائق التاريخ كثيرا ما يخفي بنوره تاريخ نبعه و اندلاعه. و كان لابد من العودة إلى نقطة الانطلاق، إلى النزاع الأساسي إلى الأرض المغتصبة و المنفية، كان لابد من سبر أغوار إنسانية معذبة ترزح تحت نير العبودية..."¹

تحدث الفيلم عن مسار الثورة التحريرية، و توقف طويلاً عند التناقضات التي كانت حاصلة في صفوف الجزائريين أنفسهم. ما ميز الفيلم هو لغته السينمائية المعيرة، وقدرته على جعل الكاميرا تتسلل إلى داخل الأحداث بصور بانورامية قلما وجدت في السينما العربية في تلك الفترة. و حسب " مغربي " فإنّ العمل تعرض إلى الللاعدالة الاستعمارية التي لم يكن من الممكن تحاوها إلا بقوة الكفاح المسلح بما أن الحوار الحقيقي لا يمكن أن يكون أبداً بين مستعمر قوي مسيطر صاحب نظرة إقصائية احتقارية وعنصرية و مستعمر ضعيف ذو هوية مشوهة وحقوق مسلوقة²، و الجدير بالذكر أن سينما السبعينيات في الجزائر قد شهدت أفلاماً مميزة، و على درجة من الجودة، محاولةً الاقتراب من الواقع الجزائري بعد الاستقلال بتناقضاته، و من الأفلام المميزة في هذه الفترة والتي حققت نجاحاً في المهرجانات الدولية نذكر: فيلم "عمر قاتلاتو" المنتج عام 1976 لمرزاق علواش*، و يعد أول فيلم روائي طويل لهذا المخرج المخضرم، و يتناول الحياة اليومية لموظف شاب بأسلوب واقعي بسيط، قام الشخصية المحورية في الفيلم بفكر و يحلم في عله الرجولي، "عمر يتحدث نيابة عن جيله" راوياً قضية الفرد بوصفها قضية الجماعة، لكنه برغم ذلك أحد شباب جيل ما بعد الثورة الذين يتسكعون في تكاسل بلا قضية³، و هو يحكي للمشاهد عن كل تجاريمهم تطلعا إلى الكاميرا لكسر الإيهام، قصد وضع مسافة بين المشاهد و بين المتلقي ليسمح له بالتفكير فيما يراه**. وبالرغم من ازدحام شقة عمر بالشقيقات و العمات و الخالات و بناتهن إلا أن عالم الأنثى بالنسبة للذكر الجزائري الشاب الأعزب لغز بعيد المنال⁴ يقع في حب فتاة لم

¹ جان ألكسان، *السينما في الوطن العربي*، مرجع سابق، ص: 23

AbdelghaniMagherbi, *Le miroir approuvé*, op cit, p : 99²

³إليزابيث مالموس روى ارمز، مرجع سابق، ص: 244.

⁴المرجع نفسه، ص: 144

*مرزاق علواش: مخرج جزائري، ولد بالعاصمة سنة 1944، حصل سنة 1967 على دبلوم في الاخراج من معهد باريس، سنة 1974 كان مساعد مخرج لسليم رياض، اخرج اول فيلم مطول له "عمر قاتلاتو" سنة 1976.

يراها و إنما سمع بضع كلمات صادرة منها عبر شريط تسجيل من المفترض أنه جديد لم يستخدم من قبل، يعاود سماع الصوت كل ليلة و يقرر مقابلة صاحبة الصوت، لكنه يتردد في آخر لحظة بعد أن تسح له الفرصة لذلك ، و يقرر العدو عن رأيه ، لكن عمر بطل لأنه كان يخبرنا بتلك المتناقضات كما هي عليه بدرجة بطولية¹ ، فهو غارق في تفاصيل الرجولة التي يمارسها يوميا، لكنه يُضَيَّع في النهاية على نفسه فرصة عمره، وقفت فيها رجولته موقف المتردد فآثر الانسحاب أمامها بكبرياء...

اعتبر أغلب المحللين هذا العمل منعرجاً هاماً في تاريخ السينما الجزائرية بتناوله للواقع حيث أكدوا أن "عمر قتلاتوا" هو أكثر مصداقية وأكثر وفاء للواقع السيسولوجي للمجتمع الجزائري، وأنه قدم مجرداً للواقع اليومي للشباب الجزائري. لذلك اعتبر هذا الفيلم بمثابة بداية لتأريخ السينما الواقعية في الجزائر، بعد أن كانت حتى هذا التاريخ مجرد بوق لتركبة الاختيارات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وحتى الثقافية للدولة الفتية، وذلك بإنزال كاميراته إلى الشارع ليحمل لنا صور الشباب كما هي في الواقع مليئة بالأحاسيس والعواطف². لقد عرف الفيلم شهرة واسعة و نسبة مشاهدة عالية في تلك الفترة و بعدها. والسر في ذلك أن علواش وجد المفتاح الصحيح لكسب الجمهور ليسفي اعتماد الشكل الهوليودي ولا بالعودة لكنوز الجزائر ولا حتى بإبراز الجنس أو الدم ونا بالاهتمام بالواقع وبالحيات اليومية، ومن ثم فقد كان بمثابة جرعة هواء نقي بعد الأفلام السابقة التي مثلت الصورة الرسمية للدولة المسيطرة على القطاع لاسيما أفلام الثورة المسلحة وبعدها الثورة الزراعية³.

و استمر إنتاج الأفلام في هذه الفترة أكثر من أي وقت مضى ، إذ بين عامي 1976-1978 انتهى العمل في خمسة أفلام عرضت على الجمهور هي: ليلي والأخريات لسيد علي مازيف، و زيتونة أبو الحيلات لمحمد عزيزي، تشريح مؤامرة لسليم رياض، مغامرات بطل لمرزاق

**يذكرنا ذلك بإسلوبيرخت في المسرح التغريبي الملحمي، الداعي الى كسر الجدار الرابع بين الممثلين و الجمهور، قصد اعطاء الفرصة للتفكير في احداث المسرحية.

¹إليزابيث مالكموس-روى امز، مرجع سابق ص: 145

WassilaTimzali. OP cit .P : 88²

Roy Armes . Omar Gattlato de MerzakAllouache. Un regard nouveau sur L'Agerie. Edition L'harmattan. ³

Paris . 1999, P : 15

علواش و المفيد لعمار العسكري¹. فبعيدا عن موضوع الثورة يتناول فيلم "ليلي والأخريات" الوضع الاقتصادي والاجتماعي لجزائر ما بعد الاستقلال، يقوم الفيلم على قصتين: قصة الفتاة "مريم" طالبة في الثانوية تريد عائلتها توقيفها عن الدراسة وتزويجها بأحد الأثرياء لكنها تصر على رفض الزواج، وقصة "ليلي" جارة "مريم" وهي عاملة بمصنع تركيب أجهزة التلفزيون، امرأة متزوجة وأم لطفلتين، تضطر كل يوم للاستماع إلى إهانات زوجها بسبب تأخرها في العمل، وكذا واحتقار رئيسها في العمل... إن توظيف "مريم" في الفيلم جاء كتصوير لوضعية كل الفتيات اللاواتي في سنهن ويعشن نفس حالتها، فمن خلالها حاول الفيلم معالجة ظاهرة الزواج في الجزائر عن طريق الخاطبة، وبالمقابل وضعية ليلي تبرز حق المرأة العاملة في المطالبة بحقوقها وضرورة مساواتها بالرجل. يتناول فيلم "مغامرات بطل" "لمرزاق علواش" قصة شاب يدعى "مهدي" يجعل منه أحد الإقطاعيين شخصية أسطورية خارقة من أجل خدمة مصالحه وإقناع أهل القرية أن الفقر والبؤس الذي يعانون منه إنما هما من جراء لعنة إلية، وذلك بحذف الإبقاء على سيطرة الإقطاعيين على القرية وتبعية الأهالي لهم وعدم مطالبتهم بحقوقهم. العمل لم يلق نفس الاحتفاء الذي لقيه العمل الأول "لمرزاق علواش"، "عمر قاتلاتو" بل هناك من اعتبر المخرج حاد عن سكتته التي كان يمشي فيها كقائد للسينما الواقعية الجديدة، حيث أن العمل لا يعبر عن حاجات وتطلعات المجتمع رغم تصنيفه ضمن أفلام الشباب، وإنما هو مجرد عودة للأسلوب المعتدل والمؤيد لما هو شائع².

يلقي فيلم "المفيد" "لعمار العسكري" * -المنتج عام 1979- هو الآخر الضوء على الوضع الاجتماعي والاقتصادي لجزائر ما بعد الاستقلال من خلال قصة "رشيدة" و"مدني" محققان يتوجهان إلى إحدى القرى وذلك بغرض تصوير فيلم وثائقي، يقوم "المنفي" أحد المجاهدين القدامى بمصاحبتهم إلى أهم الشخصيات والمؤسسات السياسية الاجتماعية للبلدة ليجدا

¹جان ألكسان؛ السينما في الوطن العربي، مرجع سابق، ص: 234

AbdelghaniMagherbi ; **Le miroir approuvé**. OP cit. P : 129²

*عمار العسكري: مخرج جزائري من مواليد عام 1942 بعين الباردة بالجزائر، درس المسرح والسينما في بلغراد من. أهم أعماله: دورية نحو الشرق سنة 1971

المفيد سنة 1978 - أبواب الصمت سنة 1989 - زهرة اللوتس سنة 1998

**موسى حداد: ولد في الجزائر، و بدأ مسيرته السينمائية كمساعد مخرج في فيلم "معركة الجزائر" (1965)، و "نزهات الموت في لاريدو" (1965) أخرج فيلمه الروائي الأول "عطلة المفتش طاهر" (1967)، الذي حاز جماهيرية كبيرة و امتد الى عدة اجزاء من افلامه الاخرى "اطفال نوفمبر" (1975) و "تحرير" (1982) و "صنع في" (1999)

نفسيهما أمام مختلف المشاكل والصراعات التي تحدثها التغيرات الاجتماعية والاقتصادية، ثم يلتقيان بمتطوعي الثورة الزراعية. لقد تناول هذا الفيلم إشكالية الإصلاح الزراعي والعمال والبورجوازية الإقطاعية وكذا العادات والتقاليد.

وفي الطابع الفكاهي أخرج "موسى حداد" ** عام 1973 فيلمه "عطلة المفتش الطاهر" الذي لقي إقبالا ونجاحا جماهيريا، قصة العمل الي اكتست طابعا فكاهيا تروي مغامرات المفتش الطاهر (حاج عبد الرحمان)، ومساعدته لبرونتي (يحيى بن مبروك) وتوجههما إلى تونس في عطلة بدعوة من "أم تراكي". حيث توصلهما الصدفة إلى تحقيق بوليسي لابد من القيام به حول سرقة السيارات وغيرها من القضايا ..ويذهب بهما التحقيق إلى تونس وهناك يجدان "أم تراكي" وعائلتها... ويكتشفان في الأخير أن ابن هذه الأخيرة متورط في العملية. كما نحتل أفلام السبعينيات أيضا من الأراث الشعبي، تجسد ذلك جليا في فيلم "حيزية" من إخراج محمد حازرلي***¹، سنة 1977 و الفيلم مستوحى من قصيدة شعبية ترائية للشاعر الشعبي الجزائري "بن قيطون" **، نحكي عن عاشقين "سعيد و حيزية"، و هي قصة حقيقية تضاربت الروايات حول نهاية قصة حبهما*** رواية تقول بأنهما تزوجا ثم مرضت الفتاة مرضا خطيرا بعد زواجها بشهر واحد وتوفيت، و رواية أخرى تقول بأن حيزية ماتت كمد اعلى حبيبها لأن أباهما قرر تزويجها من غيره ورواية ثالثة تقول بأن سعيد عند رجوعه من رحلة صيد شاهد على باب خيمته، من اعتقد أنه رحل فلم يتوان في تصويب البندقية إليه فأرداه قتيلا ، ولما وصل إلى الجثة و تفقدها ، وجدها زوجته و حبيبته "حيزية" لتبدأ رحلة الندم و الألم ، و كثرة الروايات جعلت القصة تتأرجح بين حدّين، حدّ الواقع، وحدّ الأسطورة. لكن القصيدة تشير ضمنا إلى الرواية الثانية، كتبها الشاعر بلسان حال "سعيد" في رثاء "حيزية" وذكر جمالها ومفاتها دو قد أثرت القصيدة الموروث الشعبي الجزائري ونالت شهرة مغربية، و ما منعها من العالمية لمحتها العامية، تقول القصيدة في مطلعها:

*محمد حازرلي: 8 يناير 1948 في تبسة (هو مخرج جزائري اشتهر بمسلسلاته وحصله بمحطة فسنطينة الجهوية للتلفزيون الجزائري، من أهم أعماله: أعصاب وأوتار مسلسل - البذرة 2008 مسلسل - الهجرة فيلم - على وعلى يدي وعلى ميديش (فيلم) (فيلم 2007 - فيلم السخاب- حيزية 1977

**محمد بن قيطون الصغير البوزيدي ولد عام 1843. في مدينة سيدي خالد، ولاية بسكرة، درس القرآن و اللغة العربية،كتب الشعر و هو شاب، توفي عام 1907، من أشهر قصائده "حيزية"

***هم روايتين لقصة حيزية هما: سرديّة محمد بن قيطون، باللهجة الجزائرية عام 1878م. و سرديّة عز الدين المناصرة، الشاعر الفلسطيني و هي قصيدة من نوع الشعر التفعيلي الحر الحديث، باللغة الفصحى، عام 1986، و عنوانها: (حيزية عاشقة من رذاذ الواحات). و هما سرديتان متناقضتان في شرح اسباب موت حيزية. كما ان هناك اوبرا لعز الدين ميهوي مقتبسة من القصة نفسها.

"عزوني يا الملاح في رايس لبنات سكنت نحت اللحد ناري مقدية
ياخي أنا ضرير بيا ما بيا قلبي سافر مع الضامر حيزية"¹

جاء الفيلم مترجما لأبيات القصيدة إلى صوت و صورة، محافظا على تسلسلها القصصي مصورا في البداية الحزن الذي اعتري سعيد إثر وفاة حبيبته و هومه في الصحاري ، ثم نشاهد قصة الحبيين بتقنية الفلاش باك. و بالرغم من أن "الحياة البدوية المصورة في تلك القصة الشعرية القديمة تبدو أجل من أن تحمل كثيرا من الإدانة التي لا علاقة لها بالقصة ، حيث أن كل ثقلها الروائي يركز على الكلمة المنطوقة، على شعر بن قيطون"² إلا أن المخرج قد نجح إلى حد ما في أفلمة القصيدة.

من بين لقطات الفيلم إصرار "حيزية" على عدم الزواج من أحد خطابها ، "إن كلمات الرفض الخشنة التي توجهها البطلة الشابة للعريس الذي يتقدم لخطبتها فعالة إلى حد يجعله يستدير على عقبيه قافلا من حيث أتى، فتسترد حريتها"³. إن سلطة الأب (أب "حيزية" الذي أراد تزويجها من غير من تحب) في القصة و تجبره دفع أحد الباحثين إلى تشبيهه ب"سلطة الاستعمار المقاوم باستمرار لرغبة سعيد في الزواج من "حيزية" و البناء بماء أي الحرية و الاستقلال"⁴ فمصير "حيزية" المأساوي هو بمثابة نيل لحريتها، ويعتبر سمة من سمات التحرر و الإنعتاق . إن قصة "حيزية" المستمدة من التراث كُيفت لأجل السياق الأيديولوجي لفترة السبعينيات، كيف لحب شخص أن يطغى و يتفوق على إرادة و هيمنة الجماعة، و إذا كان العنوان يوحي بفكرة تمرکز القصة حول شخصية الفتاة "حيزية" إلا أن مآل القصة هو موت البطلة و هيام البطل و انتصار قيم المجتمع المحافظ .

مما سبق نلاحظ أن فترة السبعينيات كانت غنية من حيث الإنتاج السينمائي، إذ أنتجت أفلام مميزة و على درجة من الجودة أسهمت في تقدم السينما الجزائرية إلى العالم. و بالنظر إلى المضامين الأفلام نجدها تمتاز في هذه الفترة بأفكار ذات جوانب غنية بالمعاني، تطرح ما في جعبتها من حقيقة الفعل، موظفة الخطاب الاشتراكي الذي كان حاضرا بقوة، و كانت

¹بن قيطون، حيزية، دراسة و جمع أحمد الأمين، دار المصباح، الجزائر، 1991، ص: 30

²إليزابيث مالكومس-روى ارمز، مرجع سابق، ص: 263

³مرجع نفسه، ص: نفسها

⁴حقناوي بعلي، قصيدة حيزية: قرامة سيميائية في شعرية العشق و الموت، محاضرات الملتقى الثالث في السيميائيات النص الأدبي، 19-20 أفريل 2004، منشورات قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية و الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص: 168

تعنى في كثير من الأحيان بنقل الصورة الاجتماعية إلى قلب الشعب بأسلوب أعمق . لقد تعددت المواضيع الاجتماعية للأفلام و اختلفت مضامينها و أهدافها بحيث يستطيع المجتمع الجزائري أن يتلمس ذاته من خلال ما تطرحه من قضايا تخصه.

II-3-2- المرحلة الثانية: 1984/1988

مع مطلع الثمانينات بدأت موجة الخطاب الاشتراكي تنحصر، إذ كانت هذه الفترة فترة التقلبات الكبرى فبعد وفاة الرئيس هواري بومدين * جاء عهد جديد برئاسة الشاذلي بن جديد ** وهي الحقبة التي وصفها الكثير من الملاحظين بالأكثر حرية عن سابقتها لاسيما في مجال السينما حيث كان هناك انفتاح و قبول للرأي الآخر، لكن كانعكاس مباشر للوضع العام للبلاد شهدت هذه بروز وزوال العديد من المؤسسات السينمائية في وقت قصير و هو ما يوضح حالة اللاستقرار التي كانت سائدة. بحيث تم في 1984 حل المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما الذي أنشأ عام 1967 وكان مسؤولا عن كل الأفلام الروائية الطويلة في الجزائر، وتم توزيع مهام المكتب على هئتين منفصلتين، هما المؤسسة القومية للإنتاج السينمائي، والمؤسسة القومية للتوزيع ودور العرض وتم التخلي عن سياسة الاحتكار، كما بيع العديد من دور العرض التابعة للدولة إلى القطاع الخاص، وأصبح من الممكن أن يقوم السينمائيون بإنشاء شركات الإنتاج الخاصة بهم ¹. وفي نوفمبر 1987 تم إنشاء كيان سينمائي آخر هو المركز الجزائري لفنون وصناعة السينما ليحل محل الموسستين السابقتين ويقوم بالدور الذي كان يقوم به المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما. رغم هذه الخطوات التي قامت بها الدولة الجزائرية إلا أن بريق السينما الجزائرية بدأ يخبو، وربما يرجع ذلك إلى نقص الاهتمام بالبعد الجمالي، كما شهدت هذه الفترة حمى الخصوصية، فبعد أحداث أكتوبر* 1988 دخلت الجزائر مرحلة جديدة من تاريخها عرفت زوال الحزب

¹اليزبيث مالمكوس-روى ارمز، مرجع سابق؛ ص 102

* هواري بومدين: اسمه الحقيقي محمد إبراهيم بوخروبة 23 اغسطس 1932 - 27 ديسمبر 1978) هو الرئيس الرابع للجزائر منذ التكوين والرئيس الثاني منذ الاستقلال. شغل المنصب من 19 يونيو 1965 إلى 27 ديسمبر 1978
** الشاذلي بن جديد: 14 ابريل 1929- 6 اكتوبر 2012، ولد بقرية بوتلجة بولاية الطارف شغل منصب رئيس الجمهورية من 9 فبراير 1979 حتى 11 يناير 1992. توفي عن عمر ناهز 83 عاما، في مستشفى "عين النعجة العسكري" بالعاصمة الجزائرية حيث كان يرقد بقسم العناية المركزة إثر تعرضه لازمة قلبية حادة.

²* مظاهرات 5 أكتوبر 1988: هي أحداث عنف شعبية، شهدتها الجزائر سببها الرئيسي هو الوضع المعيشي المتردي والبطالة

المستشيرة والاقتصاد المنهار والإقصاء والحرمان والبيروقراطية ؛ خلفت خسائر مادية و بشرية.

الواحد وظهور التعددية السياسية واقتصاد السوق، ومن ثم حلت مؤسسات الدولة بما فيها مؤسسات القطاع السينمائي تدريجياً، وفتحت قاعات السينما للخواص كما تم تسريح المخرجين الذين أعطيت لهم أجرة ثلاثة سنوات مسبقاً من أجل إنشاء مؤسسات إنتاج خاصة به.

لكن لا يمكن إنكار أفلام هامة تميزت بها الثمانينيات، فقد استمر مخرجو السينما الجزائرية المخضرمين في تقديم أعمالهم، فقدم مرزاق علواش "رجل ونوافذ" 1982 قبل أن يغادر الجزائر إلى باريس ليقدم "حب في باريس" 1986 ، وقدم الأخضر حامينا "ريح الرمل" 1983 ، و"الصورة الأخيرة" 1985.

وتجري أحداث "ريح الرمل" وسط واحة في قلب الصحراء محاطة بالرمال، تهب عليها باستمرار العواطف الرملية التي تغطي البيوت والخيام في كل مرة تهب فيها العاصفة يتدافع الأهالي في صراع محموم لدرء أخطار الرمال..

غير أن الموضوع الرئيسي للفيلم ليس الحديث عن قسوة الطبيعة بل قسوة الناس والعادات في مجتمع متخلف، جسده المخرج من خلال عائلة يسودها التخلف والجهل والتمسك بالعادات البالية إذ نلاحظ احتقار الرجل لزوجته التي لا تتجرب إلا البنات وإلى كراهيته لزوجته شقيقه الأصغر، نصف المشلول التي أنجبت ذكراً. و تلك الأم القاسية التي تشجع الابن الأكبر على جلد زوجته فور انتهائها من إنجاب البنت التاسعة، الفيلم هو بالدرجة الأولى إبراز لمعاناة المرأة في مجتمع يسوده التخلف والجهل. كما جسّد الفيلم الملحمي "ملحمة الشيخ بوعمامة" ، من إخراج "بن عمر بختي" * سنة 1983، سيرة أحد المقاومين البارزين إبان الاستعمار الفرنسي و هو "الشيخ بوعمامة" الذي انتفض في وجه الاحتلال بمعاونة أنصاره الذين شكلوا جيشاً تحت قيادته، "و يركز الفيلم على حنكة القائد "بوعمامة" القيادية و في الطريقة التي يستجمع بها أنصاره من مختلف القبائل"¹ لحشد الهمم ، كما يركز

¹ دليل مهرجان وهران للفيلم العربي الطبعة السادسة 2012، وزارة الثقافة، الجزائر، ص: 73
* بن عمر بختي مخرج جزائري من مواليد مدينة تلمسان، درس السينما في المعهد العالي للدراسات السينمائية في باريس، اشتغل بعدها مساعداً في تلفزيون فرنسا. لدى عودته إلى الجزائر اشتغل بالإذاعة والتلفزيون الجزائري كمخرج. اشتهر عند جمهور المشاهدين بثلاثة أفلام هي: العودة، الشيخ بوعمامة، و الطاكسي المخفي الذي تم إنتاجه عام 1989.

الفيلم على واحدة من أهم انتقاضات الشعب الجزائري بقيادة هذا الرجل و هي انتقاضة أولاد "سيدي الشيخ".

من أهم المواضيع التي تناولتها هذه الفترة أيضا حياة الجزائريين في ديار الغربة وكان التركيز على فرنسا بالذات لاحتوائها على أكبر كم من الجالية الجزائرية في الخارج قدمها محمد راشدي في فيلم "علي في بلاد السراب" العام 1981، و الذي يروي قصة شاب مغربي تمكن من العيش وسط متعصبين وعنصريين ذلك بفضل شخصيته المتفتحة وطريقته في التعامل مع الآخرين بدون عقد.

ومن المخرجين الذين تعاونوا مع راديو وتلفزيون الجزائر ثم تحولوا إلي السينما في الثمانينيات: محمد شويخ الذي ساهم بفيلم "الانقطاع" عام 1982 و عبد الرحمن بوقرموح الذي قدم "صراخ الحجر" عام 1985.

وفي عام 1987 قدم محمد شويخ فيلم (القلعة) المتميز بالشجاعة في طرح موضوعات الساعة في الوطن العربي في إطار متحرر من قوالب صناعة السينما ذات الهدف التجاري تدور أحداثه في قرية جزائرية، يتشكل الناس من مجتمعين اثنين، مجتمع للرجال وآخر للنساء هناك فاصل حاد بين الرجال والنساء، وهناك جدار، يدخل الرجال من باب بعيد عن باب النساء، يقضي الرجال أوقاتهم في التسلية، وتتهمك النساء في أعمال المنزل محبات ويرتدين الملابس الطويلة، وتظهر كل التناقضات الباطنية من خلال عائلة "سيدي" التي تشكل نموذجاً حقيقياً لهذا المجتمع وهي مرآة تعكس النمط الثقافي والديني وعادات وتقاليد البلد الذي تعيش به حيث العادات القديمة والتخلف والقمع في مواجهة البراءة والتحرر، كبير العائلة (سيدي) متزوج من ثلاث نساء، ويتأهب لجلب الزوجة الرابعة...¹ حاول محمد شويخ من خلال هذا العمل توجيه النقد إلى المجتمع الجزائري المليء بالتناقضات و المتستر على الطابوهات التي تكون ممارستها حكرا على أصحاب النفوذ فالشاب قويدر يحاول بكل الوسائل جذب انتباه زوجة الإسكافي وعشيقته والده الشيخ الجيلالي محمد عبيدو، محمد شويخ -سينما التأمل الجريء بالواقع العربي، الحوار المتمدن، محور الأدب و الفن، عدد: 1589- 2006 رجل الدين، وحين يدرك الوالد الحقيقة يقرر زواج ابنه لكنه لا يعثر على الفتاة التي

¹محمد عبيدو، محمد شويخ -سينما التأمل الجريء بالواقع العربي؛ الحوار المتمدن، محور الأدب و الفن، عدد: 1589، 2006
<http://www.ahewar.org/debat/show.art.aspaid-68132>

تقوم بالدور، فيقرر إجراء الزفاف بالاتفاق مع الجميع، ويدخل قويدر إلى بيت الدخلة و يحاول مغالبة الشيء الجالس بجانبه ليكتشف أن العروس مجرد دمية، فيخرج هاربا دون وعي و قصاد وينتحر في مشهد مثير¹. يجسد قويدر الشخصية الساذجة التي تفضح المستور دون قصد فهو "يعلن أنه يريد أن يحظى أيضا بعاهرة القرية مثله مثل بقية رجال القرية المحترمين المتزوجين"² يحاول الفيلم أن يبرز المجتمع الذكوري الأبوي الذي لا يحق فيه للمرأة إلا أن تطيع أوامر الرجل، وهو يبرز أيضا نموذج المرأة الخائنة من خلال زوجة الاسكافي.

و كما عودنا محمد شويخ في أفلامه، نلاحظ ذلك الإسقاط على المجتمع الجزائري فالأب يمكن أن يرمز إلى القائمين على البلاد في تلك الفترة -أي فترة الثمانينيات- فالحلول التي اقترحوها للخروج من الأزمة كانت مجرد خدعة أدت إلى أزمات متتالية، لمسنا آثارها و تداعياتها فيما بعد...

و في سياق السينما النسوية في فترة الثمانينيات "قدمت آسيا جبار * -الروائية التي تحولت إلى إنتاج الأفلام- رؤية نسوية مميزة إلى صناعة السينما في أفلام مثل "زردة أو أغاني النسيان" سنة "1982"³، و يعتبر ثان أفلامها بعد فيلم "نوبة نساء جبل شنوة" عام 1979 وقد فاز هذا الفيلم بجائزة أفضل فيلم تاريخي بمهرجان برلين السينمائي، يتمحور موضوعه حول تعبير المرأة عن نفسها بجرأة و شجاعة، و تقول آسيا جبار عن بتجربتها السينمائية هذه: "أحاول ككاتبة أن أصلح الاقتلاع الذي كنت ضحيته في طفولتي. ومجيئي إلى السينما جاء من باب الذهاب إلى العربية المحكية. تجربتي السينمائية جعلتني أعني كوني كاتبة بالفرنسية من دون عقد نقص، ولم العقد ظلما أنني أكتب عن بلدي"⁴، إن ما يحسب لهذه

¹بغداد أحمد بلية؛ المخرج الجزائري محمد شويخ و التزاوج بين الرمز و الواقع و التاريخ؛ أصوات الشمال:مجلة عربية ثقافية اجتماعية

شاملة <http://www.aswat-elchamal.com>

²إليزابيث مالكومس، روى ارمز، مرجع سابق ص: 257

*آسيا جبار: اسمها الحقيقي: فاطمة الزهراء املاين، من مواليد 30 يونيو 1936 بئر شلال، كاتبة و سينمائية جزائرية. تعتبر من أشهر روائيات الجزائر و من أشهر الروائيات في إفريقيا الشمالية. تم انتخابها في 26 يونيو 2005 عضوة أكاديمية اللغة الفرنسية "Académie française" و هي أعلى مؤسسة فرنسية تختص بتراث اللغة الفرنسية. حيث تعتبر أول شخصية من بلاد المغرب تصل لهذا المنصب. نشرت أول أعمالها الروائية و كانت بعنوان "العطش" (1953) و لم تتجاوز العشرين من العمر، بعد استقلال الجزائر توزعت جبار بين تدريس مادة التاريخ في جامعة الجزائر العاصمة و العمل في جريدة المجاهد مع اهتمامها السينمائي و المسرحي.

³جيو فردي نويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم؛ السينما المعاصرة (1960.1995) ترجمة: أحمد يوسف، مراجعة: هاشم النحاس؛ المركز القومي للترجمة؛ القاهرة، ط: 01، 2010، ص: 574

⁴محمد عبيدو، المخرجات السينمائيات الجزائريات، الحوار المتمدن، محور الأدب و

الفن، <http://www.ahewar.org2010>

* فقد فتحت آسيا جبار طريق السينما النسوية الجزائرية فظهرت إلى الوجود أسماء من أمثال: يمينية شويخ؛ و يمينية بنغيغور شيدة كريم...

الكاتبة المخرجة أنها فتحت الطريق أمام مبدعات Lieberman بالكلمة و بالصورة عن مختلف القضايا التي تشغلهن .*في 1983 أخرج "إبراهيم تساكي" فيلمه "قصة لقاء" يصور اللقاء الذي يتم بين بنت وولدها تجمعهما إعاقة مشتركة: فالأثنان من ذوي الاحتياجات الخاصة فهما أصمّان أبكمّان، يُفرقهما تناقض طبقي اجتماعي، هي ابنة مهندس أمريكي يعمل في حقول النفط وهو ابن فلاح جزائري. لكن بالرغم من كل تلك العوائق، يتمكن الولدان من التواصل والتفاعل بانسجام ورقة عبر لغة الإشارات ولغة المشاعر الفيّاضة التي تنسكب من الوجدان والروح. و تنشأ بينهما صداقة وثيقة، لكن هذا اللقاء المتميز والراقي لا يدوم إذ تضطرّ الفتاة إلى مغادرة الجزائر بعد أن يتم نقل أبيها إلى حقل نفط في بلد آخر...

يمتاز أسلوب المخرج إبراهيم تساكي* باعتماده على الصمت والرمزية في أعماله فالصمت جزء لا يتجزأ من شخصيات أفلامه، و هو يقدم في هذا الفيلم نموذجا لتواصل و لنجاح حوار بين طرفين مختلفين من دون حتى أن يستعلا الكلام بلغة الإشارات بديلا عن اللغة المسموعة. لكن يمكن للفيلم أن يحمل أيضا بعدا سياسيا، فحياة الأب العربي مرتبطة بالبترول وبقاء الأمريكي الذي يملك المعرفة والتقنية ومن ثم تنشأ علاقة تبعية وسيطرة.. عام 1988 أخرج "رشيد بلحاج" ** فيلمه الروائي لوس وردة الرمال ، يتمحور موضوعه حول شاب معاق اسمه موسى "هذا الشاب المعاق جسديا يحاول أن يعيش حياة طبيعية في إطار إمكانياته المحدودة"¹، يتابع دروسه بالواحة و تساعد أخته زينب المهمة بحمايته والعناية به، يريد موسى أن يزرع وردة في الرمال... يصور هذا الفيلم التكافل الاجتماعي بين الأفراد وزرع الأمل بين فئة المعاقين. و من الأفلام التي غاصت أكثر في مشاكل المجتمع فيلم "سقف وعائلة" لرابع لعراجي*** 1982 بطرحه لإشكالية السكن والبيروقراطية في العمل والزواج، من خلال قصة "سليم" شاب في ال 28 من عمره هو الابن

¹جان ألكسان، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة؛ مرجع سابق، ص: 295

*إبراهيم تساكي :من مواليد 1946 بسبيدي بلعباس، تكون بمعهد الفنون والبث ببروكسل حيث أصبح مخرجا سينمائيا سنة 1972 عين سنة 1978 بالمعهد الوطني التجارة والصناعة السينمائية بالجزائر العاصمة. للمخرج عدة جوائز : جائزة النقد سنة 1980 في مهرجان لوكرن وبفضل فيلم "أطفال الريح" ، الجائزة الأولى في مهرجان ليل وواغادوغو عام 1976 بفضل فيلم "علبة في الصحراء"، الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج عام 1978 بفضل فيلم "بيض مطبوخ" وجائزة الفوتوغرافيا في مهرجان الفيلم العربي لوهرا عن فيلمه "أيربون".

رشيد بلحاج :ولد بالجزائر، تخرج من كلية الهندسة المعمارية. بعد إشتغاله كمخرج بالتلفزة الجزائرية أقام بروما أين أخرج العديد من الأشرطة الوثائقية و القصيرة. يدرس بمعهد سينشيتا للسينما بروما، إضافة إلى كونه رساما يعرض في مختلف الرواقات. من بين أفلامه "نشيد نساء الجزائر" (1993)، "شجرة الاقدار المعلقة"(1997)، "ميركا"(2000) "الخبز الحافي"(2005)، أحر انتاجاته "عطور الجزائر"(2012). *رابع لعراجي:مخرج جزائري، ولد في 24مارس 1943 ببرج منابل، أخرج في 1982 فيلمه الاجتماعي "سقف و عائلة"

الأكبر لعائلة كثيرة العدد، يعيش في منزل صغير رفقة والديه إخوته وأخواته، ينام في المطبخ حيث يأوي "سلحفاة" و"كناري" لا يجد أمامه إلا الأحلام ملاذاً لتحقيق آماله، تسعى والدته إلى تزويجه وبعد بحث طويل تجد له العروس المناسبة ، لكن الزواج لن يتم إلا بشرط واحد وهو السكن وهنا تبدأ رحلة سليم في البحث عن شقة تأويه هو وزوجته ليجد نفسه في مواجهة أزمة السكن.

مما سبق يمكن القول إن مضامين الأعمال في سينما الثمانينيات قد تغيرت عما كان سائداً – من تمجيد الثورة في الستينيات و التركيز على الخيار الاشتراكي في السبعينيات -ومن ثم اتجهت مضامين الأعمال إلى إلقاء الضوء على المشاكل الاجتماعية المختلفة كأزمة السكن والبيروقراطية والزواج التقليدي و معاناة المرأة وسيطرت التقاليد البالية، كان نتيجة لتغير العقليات وبداية التفتح مع تغير القيادات السياسية ، ومن ثم تغير الإيديولوجيا السائدة بشكل تدريجي.

II-3-3- المرحلة الثالثة:1997/1988

أما في التسعينيات فقد عرفت الجزائر أهلك فتراتنا وعرفت أياما عصيبة لم يشهدها الشعب الجزائري حتى أثناء الاستعمار الفرنسي سميت بالعشرية السوداء .لأن العدو كان معروفا أيام الاستعمار بينما يستحيل أن يعرف العدو فيما سمي في العُرف الدولي بالحرب الأهلية، ودخلت الجزائر عهد الإرهاب الذي قضى فيه العنف على الأخضر واليابس وصارت الجزائر مثالا سيئا للفساد والاستبداد، وعان الجزائري داخليا وخارجيا عشيرة كاملة. و قد كان من نتائجها فقدان العديد من المثقفين و الفنانين الجزائريين، منهم من قتل و منهم من اضطر للهجرة لينجو بنفسه من التهديدات والاغتيالات لكن مع ذلك فإن بعض من الذين اختاروا البقاء رفعوا التحدي وأنجزوا أعمالا مميزة، و"هكذا تم إفراغ البلاد من مثقفيها، و فتح المجال أمام أولئك الذين صمدوا إما لأنهم يستفيدون من العنف، أو لأنهم أكثر شجاعة من الآخرين" ¹

¹خالد عمر بن ققة، أيام الفرع في الجزائر، مركز الحضارة العربية مصر، ط 1، 1998، ص: 8

هذه التغيرات السياسية هددت جدوا الإنتاج السينمائي الجزائري، فدخل نفقا مظلما من الركود والإفلاس الفني، معانیا من التضيق وعدم وجود تمويل لإنتاج الأفلام، وتخلي الدولة عن هذا القطاع الفني الحساس، حيث حلت المراكز السينمائية التي كانت تشرف عليها الدولة مما أثر سلبا على الإنتاج السينمائي، إذ شهدت الفترة ما بين 1998 و 1999 فقط حل كل من "الوكالة الوطنية للأحداث الفلمية ANAF" والمؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري ENPA و"المركز الجزائري للفن والصناعة السينماتوغرافية CAAIC" ولم يثر غلق المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري ENPA في ماي 1997 وتسريح أكثر من 350 موظفا (من مخرجين، تقنيين، مركبين، مهندسي صوت، إضاءة...) أي جدل لأنها كانت من بين 6000 مؤسسة وطنية أخرى تمت تسويتها مع نهاية التسعينيات بطلب من صندوق النقد الدولي.¹

وقد استمر عدد من مخرجي السبعينيات والثمانينيات كذلك في تقدم أعمالهم في أوائل التسعينيات منهم إبراهيم تساكلي الذي أخرج "أطفال النيون" ومحمد زموري* الذي أخرج "شرف القبيلة" 1993، "اضواء" 1992

وفي 1997 قدم عبد الكريم بهلول فيلمه "ليلة القدر"، يصور مأساة مسن جزائري يعيش في باريس يدعى "السيد سليمان" يكون شاهداً على جريمة قتل وقعت في الحديقة العامة وهرباً من المجرمين الذين يلاحقونه يختبئ سليمان في المسجد بين حشود المصلين فيضيع بينهم الأمر الذي ينفذ حياته، إلا أن العدالة تريد شهادته، ويكلف أحد المفتشين بالعثور عليه. وخلال بحثه في المدينة المسلمة يعجب المفتش بنورة وهي فتاة شابة سمراء فيغرم بهاء إلا أنها لم تبادله الشعور ذاته فتختفي عن الأنظار، وأصبح بذلك يفتش عن شخصين اثنين يهرب سليمان سرّاً إلى وطنه الجزائر، خوفاً على حياته من المجرمين، لكنه يعود ليشهد على المجرم الحقيقي. وقد شهدت هذه الفترة إنجاز أفلام ذات قيمة جمالية واجتماعية تعكس التحولات الجديدة بعد أحداث أكتوبر 1988، بالإضافة إلى ميلاد جيل جديد من السينمائيين تصدرهم ابن المخرج الكبير الأحضر حامينا، مالك حامينا بفيلمه "الخريف-أكتوبر في

¹ Elisabeth Lequeret . « 1988-2001 le cinema coule avec l'etat ». Cahier du cinema .N° spécial. Fev 2003.Paris ; France.P68

*محمد زموري: مخرج جزائري، ولد في 22 ديسمبر 1946 ببوفاريك، من أهم أعماله: فيلم "مئة بالمئة أرابيكا" و فيلم "خذ عشرة آلاف و غادر"

الجزائر" الممنوع من العرض بسبب جراته في التطرق إلى الأحداث الدموية في الجزائر التي وقعت يوم 5 أكتوبر 1988 و ما بعدها، حيث يروى قصة عائلة عاشت تلك الأحداث. عام 1993 أخرج محمد بشير شويخ "يوسف أسطورة النائم السابع" و يدل عنوان الفيلم على اعتماد المخرج على الأساطير والخيال ليناقد من خلال ذلك ما آلت إليه الجزائر بعد الاستقلال، أما من حيث الشكل والتركيب السردي، فإن هذا الفيلم يستفيد من مزج حكايتين، إحداهما هي حكاية أهل الكهف أو أحدهم فقط، وثانيهما رواية "دون كيشوت"¹. فيوسف بطل الفيلم أحد أشخاص أهل الكهف الذي استيقظ بعد سنوات ليتحول إلى الفارس "دون كيشوت" الذي يرى الفساد حوله ويعمل على الإصلاح، لقد كان مناضلاً سابقاً من مناضلي حرب التحرير، أصيب في رأسه أثناء إحدى المعارك، فتدهورت صحته ورمت به الأيام في مصح للأمراض النفسية والثورة في أوجها، حيث توقف به الزمن، فنام في هذا المصح ما يشبه نومة أهل الكهف، ليستيقظ بعد ما يزيد على الأربعين عاماً وبهرب من المصح، فيتحول إلى دون كيشوت، فارس يجوب البلاد وقد أصبحت الجزائر دولة مستقلة يحكمها رفاقه السابقون في حرب التحرير، وإذ يكتشف الفساد من حوله وخيانة رفاقه لمبادئ الثورة واستغلالهم لمناصبهم في سبيل المكاسب الشخصية، فهو يشهر سيفه في محاولة الإصلاح، وهكذا تصبح جولة يوسف ولقاءاته برفاق الكفاح الذي تنتقل دوا المسؤوليات في الجزائر المستقلة، نوعاً من الكشف عن الانحرافات التي أصابت مسيرة الثورة الجزائرية بعد الاستقلال. ونرى في الفيلم كيف يصبح إصرار يوسف على تقويم الأخطاء وإصلاح رفاقه أمر مزعج ومقلق لراحة من تربعوا على سدة الحكم. ينتهي الفيلم باغتيال يوسف من قبل أقرب رفاقه القدامى إليه. ومشهد الاغتيال، واحد من أجمل المشاهد وأقواها في السينما العربية المعاصرة. فبعد أن يأس المسؤولون من تهدئة يوسف، يوهمونه بأنهم يوافقونه على كل مطالبه، بل إنهم يريدونه زعيماً للبلاد، ويهيئون احتفالاً رسمياً وجماهيرياً ضخماً وحاشداً لتنصيبه زعيماً قائداً. ويصل يوسف إلى مكان الاحتفال مبهوراً ويسير في طريق الشرف نحو المنصة التي

¹ *دون كيشوت: هي رواية للمؤلف الإسباني ميغيل دي ثيرفانتس. اختار معهد نوبل هذه الرواية لتكون في المرتبة الأولى في قائمة أفضل عمل أدبي في التاريخ؛ كان العمل في مجلدين: الأول في 1605، والثاني في 1615

ينتظره عليها المسؤولون، وقبل أن يعتلي درجات المنصة يغتاله الرصاص أمام أعين المحتفلين، إنه مشهد تراجيدي صاعق ومباغت في نهايته غير المتوقعة.¹

إن اغتيال يوسف في الفيلم يرمز إلى اغتيال الضمير، ذلك الوازع الإنساني الذي يوجه إلى ما فيه خير الأمة و بالتالي الاستمرار في الخطأ لقد وظّف محمد شويخ الرمز في هذا الفيلم ليشرح حالة المجتمع الجزائري بعد الاستقلال و يفضح عن طريقه الممارسات التي ارتكبتها بعض المناضلين المزيفين الذين خانوا طروحاتهم الثورية. "و هكذا يدخل المخرجون في الجزائر مراحل جديدة متقدمة من خلال قصص إنسانية جديدة ولكنها تظل تحمل ميزة الارتباط بالبيئة الجزائرية في فترة النضال و ما بعدها وصولاً إلى موجة العنف الأخيرة من خلال الصراع بين الأصوليين و السلطة"² ، ما ميز سينما التسعينيات هو هجرة أغلب المخرجين والممثلين فراراً من حملة الاغتيالات التي تعرض لما القطاع، و لكنها تميزت أيضاً بإدانتها لأعمال العنف التي كانت في أوجها في تلك الفترة ، من خلال بعض الأفلام التي تصور الظاهرة إما بصورة رمزية أو بصورة مباشرة، على الرغم من الظروف السياسية و الأمنية التي لم يكن من السهل في خضمها مزاوله أي نشاط سينمائي أو فني، من بين هذه الأفلام: "باب الواد سيتي" لمخرجه مرزاق علواش عام 1994، و الذي صوّر ظاهرة الإرهاب كما عايشها المواطن الجزائري في حي عتيق من أحياء العاصمة. قدم "رشيد بوشارب" * عام 1991 فيلمه "شاب" الذي يروي قصة شاب في التاسعة عشر من عمره يدعى " مروان "، وهو ابن أحد الجزائريين المهاجرين إلى فرنسا. ترعرع "مروان" في فرنسا معتبراً نفسه فرنسياً، ولم يخطر بباله يوماً أن يتم ترحيله إلى الجزائر حيث يتم تجنيده مباشرة في صفوف الجيش . ويواجه العدائية والرفض من أبناء جلدته باعتباره غربياً عن أرض آبائه و أجداده إذ لا تشفع له أصوله الجزائرية، وسرعان ما يقوده هذا الوضع إلى الاكتئاب. فتخطر على باله فكرة قد تمكنه من العودة إلى فرنسا بشكل غير قانوني مع صديقه. كما أخرج مرزاق علواش في هذه الفترة فيلم "سلام يا بن العم" العام 1996 وهو إنتاج جزائري فرنسي، يصور حياة مغتربين في فرنسا من خلال الصعوبات التي يتعرض

¹ محمد عبيدو، محمد شويخ-سينما التأمل الجريء بالواقع العربي، الحوار المتمدن، محور الأدب و الفن، عدد: 2006، aid-681321589، <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp>

² جان الكسان؛ الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة؛ مرجع سابق، ص: 295

*رشيد بوشارب: ولد في 1 سبتمبر، 1953 باريس، هو مخرج سينمائي من أصل جزائري. من أهم أعماله: خارحون عن القانون 2010، انديجان: 2006

لها شاب جزائري وابن عمه في العاصمة الفرنسية، حيث يصل "عليلو" من الجزائر العاصمة إلى باريس يستقبله "موك"، ابن عمه الذي ولد وعاش في باريس طوال عمره ومن خلال قصتهما يستعرض الفيلم الضغوط في المجتمع الجزائري من خلال الانبهار الدائم الذي يبديه "عليلو"، وقسوة الحياة الباريسية من خلال الأعمال التي يضطر "موك" للقيام بها ويبقى "عليلو" الجزائري في باريس لأنه يلتقي فتاة يحبها، ولا يعلم أن ابن عمه قد أبعد عن فرنسا وتمت إعادته إلى الجزائر لتورطه في عملية مشبوهة.

على الرغم من مآسي التسعينيات ضحكنا مطولا مع الفيلم الكوميدي "كرنفال في دشرة" لمخرجه محمد أوقاسي*¹ المنتج سنة 1994 صور هذا الفيلم حالة الفساد الإداري المتفشي في البلديات من خلال انتخاب مخلوف البومباردي -الرجل الأمي- على رأس البلدية والمفارقات التي تعقب ذلك التنصيب.

أما في الأفلام الناطقة بالأمازيغية نجد فيلم "جبل باية" لعز الدين مدور**والمنتج سنة 1997 رصد فيه المخرج حياة سكان القبائل في السنوات الأولى من الاحتلال الفرنسي وتتلخص أحداثه حول عادة الثأر التي كانت تميز المنطقة، "فباية" قتل زوجها من طرف ابن القايد، لأنه كان يريد لها لنفسه. تستلم "باية" دية زوجها المقتول من والد القاتل، و يحاول أبناء قريتها الاستيلاء على قيمة الدية لتحسين معيشتهم، ترفض "باية" و تؤكد بأن تلك الدية ستكون نفسها دية قاتل زوجها بعد أن يثأر ابنها الوحيد لدم والده، يستطيع الابن بأمر من والدته أن يثأر لدم أبيه، وأن يقتل ابن القايد في ليلة زواجه، لتكون نفس الدية التي تلقتها "باية" في زوجها هي دية المقتول لوالده.

II-3-4- المرحلة الرابعة: 2003/2011

في أوت 2004 تم إنشاء المركز الوطني السينمائي والسمعي البصري CNCA بعد حوالي عشر سنوات من حل وتفكيك المؤسسات القومية التي كانت تؤطر القطاع في البلاد. و تطبيقا لأحكام المادة: 2 من المرسوم التنفيذي رقم 03 - 297 المؤرخ في 13 رجب عام

¹*محمد أوقاسي مخرج جزائري ولد سنة 1951 بفرنسا وتوفي سنة 2012، أخرج العديد من الأفلام أهمها: كرنفال في دشرة والطاكسي المخفي.
**عز الدين مدور ولد سنة 1947 و توفي سنة 2000 تخرج من معهد السينما «فيجيك» بموسكو. وبمجرد عودته سنة 1978 التحق بالإذاعة و التلغزة الجزائرية، أين أخرج العديد من الأشرطة الوثائقية والقصيرة. قام بإخراج أفلام عديدة مثل "الحملات الجديدة" (1980)، "كم أحبك" (1985)، "أسطورة تكلتات" (1991)، "ابن أوى الذهبي" (1993)، "جبل باية" (1997)، شغل منصب نائب رئيس جمعية المخرجين المنتجين الجزائريين.

1424 الموافق 10 سبتمبر سنة 2003 الذي يحدد شروط تنظيم المهرجانات الثقافية، أسس مهرجان ثقافي دولي سنوي يسمى "مهرجان الجزائر للسينما"¹

وبمجرد رجوع الأمن في البلاد، عكف مخرجون ومخرجات على إنجاز أفلام تصور محنة "العشرية السوداء" مثلما صور آخرون ويلات وآلام ثورة التحرير بعد الاستقلال، هذا ولم يتزامن الانتعاش في بداية الألفية الجديدة مع تحسن الأوضاع الأمنية فحسب، بل كنتيجة منطقية لتحسن الوضع الاقتصادي والمالي الذي شهدته الجزائر في سياق ارتفاع أسعار النفط حيث بلغ سعر البرميل أزيد من 140 دولار سنتي 2007 - 2008². وفي هذا الإطار استفاد قطاع الثقافة باعتمادات مالية هامة شملت كافة الفضاءات الثقافية، وحظي بطبيعة الحال قطاع السينما بميزانية معتبرة، مكنت من إنجاز عدد لا بأس به من الأفلام المطولة والأفلام القصيرة شهدت الساحة السينمائية الجزائرية، وخصوصاً في السنوات الخمس الأخيرة، ظهور عدد من الأسماء الجديدة التي تحاول فرض نفس ونبض جديدين. تجارب مغايرة، يتقارب أصحابها سنا ورغبة في التجاوز، وإن اختلفوا في نظرهم إلى الراهن. القاسم المشترك الأساسي بينها يبقى السعي إلى تحقيق القطيعة مع تجارب السنوات السابقة، لكن المؤسسة الرسمية لا تكاد تعترف بوجود الموجة الجديدة ركزت وزارة الثقافة التي تتحكم في صندوق الدعم السينمائي، على تمويل الأفلام التاريخية تحضيراً للاحتفالات الرسمية باستقلال الجزائر، التي تطرح تطورات الثورة التحريرية (1954-1962)، تحضيراً للاحتفالات الرسمية في مناسبة مرور نصف قرن على استقلال الجزائر عوامل كثيرة صارت تتحكم في سياسة وضع ميزانية الدعم السينمائي في الجزائر، في ظل تراجع المؤسسات والشركات الخاصة عن أداء دور فاعل في هذا المجال. لكن الأكيد أن تجربة الأفلام التاريخية الغارقة في الخطابات القومية السطحية، فقد استنفدت وباتت تمثل عائقاً بوجه التجديد والإبداع ومساءلة الراهن المضطرب بل إن الجزء الأهم من ميزانية القطاع العام للسينما في الجزائر، خلال السنتين الماضيتين، استنفد في مشاريع ضخمة تتحرك فوق

¹قرار مؤرخ في 4 رجب عام 1426 الموافق 9 أوت سنة 2005 على موقع وزارة الثقافة الجزائرية . <http://www.m-cultur.gov.dz>

²عدة شنتوف، المرجع السابق ص 120.

أرضية مكرسة سلفاً نذكر على وجه الخصوص في الفيلمين التاريخين "مصطفى بن بولعيد" لأحمد راشدي و "خارجون على القانون" لرشيد بوشارب¹ فتظاهرت الجزائر عاصمة الثقافة العربية، التي نظمت سنة 2007، مكنت من إنتاج 84 فيلماً بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، من بينها 20 فيلم مطول، و60 فيلماً جديداً بمناسبة تظاهرة تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية(2011)²، حيث خصصت ميزانيات معتبرة للإخراج السينمائي، استفاد منها العديد من المخرجين الجدد والقدامى على حد سواء من بين المبادرات التي اتخذتها وزارة الثقافة قصد إنعاش القطاع السينمائي، والتي يجب التنويه إليها نذكر تلك التي تمثلت في تنظيم مهرجانات دولية ووطنية عديدة منذ منتصف العشرينية الحالية والهدف منها تمكين الجمهور بصفة عامة ومحبي الفن السابع بصفة خاصة من مشاهدة افلام جديدة ذات جودة عالية و حضور ندوات ولقاءات مع المخرجين والممثلين والنقاد المختصين في السينما.

¹سعيد خطوب، مجلة الأخبار، 2012-02-24.
²نفس المرجع.

خلاصة الفصل:

من كل ما سبق، يمكن القول أن السينما الجزائرية على مدار مسارها التاريخي تمكنت من انتزاع مكانة محلية وعالمية لطرحها قضايا متعددة و مهنية طرقت أطر واتجاهات مختلفة وهو ما أطلق العنان للإبداع السينمائي الذي يقتضي إلى جانب الإمكانيات المادية والفنية العمل في فضاء متحرر دون قيود.

الأطار التطبيقي

تحليل الفيلمين "le charbonnier"

و " L'histoire de l'Indépendance de l'Algérie"

تمهيد

I- تحليل الفيلم الخيالي "Le charbonnier"

I-1- بطاقة فنية عن المخرج

I-2- بطاقه فنية عن الفيلم

I-3- ملخص الفيلم

I-4- التقطيع التقني

I-5- تحليل التعييني و التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم

I-6- نتائج التحليل

II- تحليل الفيلم الوثائقي L'histoire de L'indépendance de l'Algérie

II-1- بطاقة فنية عن المخرج

II-2- بطاقة فنية عن الفيلم

II-3- ملخص الفيلم

II-4- التقطيع التقني

II-5- التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة من الفيلم

II-6- نتائج التحليل

النتائج العامة

تمهيد :

إن أي دراسة لا تكتمل أهميتها إلا بإطارها التطبيقي الذي يمثل العمود الفقري للدراسة حيث يتم من خلاله التوصل إلى النتائج التي يسعى إليها أي باحث من خلال بحثه، كما أن الإطار التطبيقي يسمح للباحث بإبراز قدراته وهذا ما يظهر خلال التحليل. فالإطار التطبيقي بشكل أو بآخر يأخذ حصة الأسد في أي دراسة، لكونه يعمل على تدعيم وإثبات أو نفي كل من الإطار المنهجي والنظري وذلك من خلال عدة مراحل يقوم بها الباحث للوصول إلى النتائج النهائية للدراسة.

I - التحليل السيميولوجي للفيلم " Le charbonnier "

I - 1. بطاقة فنية عن المخرج :

محمد بوعماري:

من مواليد 1941م بمدينة سطيف، قضى محمد بوعماري مرحلة شبابه بمدينة ليون (فرنسا) قبل أن يعود إلى الجزائر في سنة 1965م و عمل كمساعد مخرج إلى جانب محمد لخضر حاميّة و كوستا قافراس قبل إنجازّه لفيلم الفحم في 1972م، وهو الفيلم المطول الذي سمح باكتشافه.

ويعد مخرج أربعة أفلام مطولة، من بينها: "الأرث" (1974) و "الرفض" (1982)، في رصيده أفلام قصيرة مثل: "السما والاعمال" (1967) و "البلدية مدرسة الديمقراطية" (1978).

وافته المنية في عمر يناهز 65 سنة، 1 ديسمبر 2006م في الجزائر العاصمة، و ذلك إثر نوبة قلبية .





Presente

LE CHAREBONNIER

UN FILM
DE
MOHAMED
BOUAMARI



I-2. بطاقة فنية عن الفيلم:

عنوان الفيلم: الفحم "Le charbonnier"

مدير التصوير: واصو بوكروش

تصوير: هالو سيد علي

بمساعدة: حميد بشيشي

ديكور: حسين بن قلاق، عبد اللطيف صحراوي، أحمد عبد اللي

سنة الإخراج: 1972م

إخراج و سيناريو: محمد بوعماري

مساعد المخرج: صالح الساسي

إنتاج: الديوان القومي للتجارة و الصناعة السينماتوغرافية (ONCIC)

مكان التصوير: الجزائر (البليدة)

مدة الفيلم: 1:26:28

الممثلون: يوسف حجام، فطومة أوصليحة، مصطفى العنقة، محبوب صطنبولي

الأولاد: نادية ودياني، محمد ودياني

مسؤول التركيب: علي خلايفية

تركيب: رابح بوعكال

جينريك: طوالبية عبد الحميد

المخبر السينمائي للجيش الوطني الشعبي/ الجزائر تأشيرة الرقابة رقم 1213.

I-3- ملخص فيلم الفحم " Le charbonnier "

يقدم الفيلم نظرة نقدية للعشرية الأولى التي أعقبت الاستقلال الوطني، يبكي فيه المخرج على الأوقات الجميلة التي عرفها الجزائريون خلال فترة الحرب، ويتحسر على الفترة التي تلتها، بعد أن ظهر الانتهازيون وأصحاب المصالح الذين تحولوا إلى بيروقراطيين، متناسين رفقاءهم في السلاح، والذين لم يبتسم لهم الحظ مثلهم.

يصور الفيلم معاناة فحّام مغلوب على أمره، في الحصول على فرصة عمل، على الرغم من لجوئه لرفيقه في السلاح الذي يرفض مساعدته. قبل أن تنقذه زوجته من هذه الوضعية المزرية.

اعتبر النقاد هذا العمل بمثابة بداية السينما الجزائرية الجديدة، خاصة بعد عرضه خلال مهرجان الأيام السينمائية بقرطاج سنة 1972، حيث لاقى يومها استحسان الجمهور.

I-4- التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم الأول " الفحم " " le charbonnier "
المقطع الأول:

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقي الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
صوت الصرصور	/	suspense	زوجة الفحم تبدي على وجهها ملامح الحزن و التعب، ثم تقوم بنزع مجوهراتها(الخاتم والأساور)	/	ثابتة ثم بانورامية	عادية	متتالية	30 ثا	1
//	/	//	أبنة الفحم جالسة على ركبتها تمسك بحجر وتضرب بكل قوتها لاستخراج الطين.	/	ثابتة	جانبيهة	إيطالية	8 ثا	2
//	/	//	زوجة الفحم تمسك بحجر وتضرب ويبدو على وجهها التعب.	/	ثابتة	عادية	قريبة إلى الصدر	6 ثا	3
//	/	//	زوجة الفحم تقوم بغرلة التراب.	/	ثابتة ثم بانورامية	جانبيهة	متتالية	16 ثا	4
صوت الصرصور	/	//	زوجة الفحم جالسة تغربل التراب وابتنتها تتأمل أمها وهي تعمل	/	ثابتة	عادية	متوسطة	11 ثا	5
//	/	//	زوجة الفحم وابتنتها تعملان على الطين (تتعاونان)	/	ثابتة	عادية	قريبة إلى الخصر	4 ثا	6
//	/	//	زوجة الفحم جالسة تقوم بصنع طبق من الفخار تتأمل الطبق على شكله النهائي تنهض وتأخذ الطبق	/	ثابتة بانورامية عمودية	جانبيهة	متوسطة	18 ثا	7

المقطع الثاني:

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
صوت الصرصور	/	suspense	الفحام يتجه إلى بيته ويبيده قفة ثم يدخل من الباب	/	بانورامية	خلفية ثم جانبية	متوسطة	11 ثا	1
صوت الصرصور	/	suspense	الفحام يدخل إلى ساحة بيته وتستقبله زوجته وأولاده (الزوجة تأخذ منه القفة وابنه يقبله ثم يدخل إلى البيت)	/	ثابتة	غطسية	متتالية	11 ثا	2
//	حوار: الزوج: واش! والصابون خلاص؟ الزوجة: خلاص....! لا صابون لا قهوة لا سكر - راني وجدتك الطين والفحم باش تهبط. الزوج: عمي الحاج قال لي ولا ما يتباعلوش الزوجة: مابتباعلوش؟!	suspense	زوجة الفحام تمسك بدلو من الماء وتفرغ الماء لزوجها ليغتسل	/	ثابتة	جانبية	متوسطة	16 ثا	3

المقطع الثالث:

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
صوت الصرصور	/	suspense	يظهر الفحام من بعيد داخل الغابة و يتجه نحو الكاميرا حاملا قفة بيد وفي اليد الأخرى دلو	/	تنقل خلفي ثم جانبي ثم أمامية ثم خلفية	أمامية ثم جانبية ثم خلفية	متتالية	1.02د	1
//	/	//	زوجة الفحام تجلس على الأرض	/	ثابتة	أمامية	لقطة متوسطة	3 ثا	2
صوت الفأس	/	//	يظهر الفحام وهو يمسك فأسا ويضرب بكل قوته ليقطع الشجرة	/	ثابتة ثم بانورامية ثم أفقية	جانبية ثم أمامية ثم جانبية	متتالية	11 ثا	3
صوت ضرب الحجر	/	//	زوجة الفحام تضرب بحجر كبير في الصخر الذي وضعته على الأرض	/	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الصدر	1 ثا	4
صوت الفأس	/	//	الفحام يضرب بكل قوته بالفأس في الشجرة	/	ثابتة	جانبية	قريبة إلى الكتف	3 ثا	5
صوت الحجر	/	//	الزوجة تضرب بكل قوتها في الحجر لي يصبح تراب	/	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الصدر	1 ثا	6
صوت الفأس	/	//	الفحام يضرب الفأس في الشجرة بقوة بادية على وجهه علامات التعب	/	ثابتة	جانبية	قريبة إلى الكتف	1 ثا	7

المقطع الرابع:

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقي الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
صوت الزوجة وهي تسعل	/	//	يظهر حائط من الحجر ثم تظهر زوجة الفحام وأولادها جالسين على الأرض الزوجة تحضر الأكل تشغل النار بالفحم وتسعل بشدة من رائحة الدخان.	/	Travelling أفقي ثم ثابتة	أمامية	متتالية	11 ثا	1
سعلة الزوجة	/	//	الفحام يدخل إلى المنزل ثم يقف مندهشا وينظر إلى زوجته	/	ثابتة	أمامية ثم جانبية	متتالية	6 ثا	2
سعلة الزوجة + صوت الصرصور	/	//	الزوجة وأولادها	/	ثابتة	أمامية	متوسطة	7 ثا	3
//	/	//	الفحام يترك كيس الفحم يسقط من كتفه ويجري مسرعا نحو زوجته دفعها وأسقطها	/	بانورامية	جانبية ثم خلفية	متتالية	5 ثا	4
صوت الوعاء وهو يتحطم	/	//	الفحام يقف ينظر إلى الوعاء ثم يركله بكل قوته	/	Zoom avant	غطسية	متوسطة	1 ثا	5
//	الزوجة : واشبيك يا راجل!! الفحام : مليت.	//	تظهر ابنة الفحام وهي تنظر في والدها وتراجع إلى الوراء مرتعبة ثم يظهر أبن الفحام في نفس اللقطة مفزوع يتراجع إلى الوراء	/	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الخصر	6 ثا	6
صوت الصرصور	الزوجة : إيه واشبيك. الفحام: أخلاص... أيّا أمشي نديك لداركم.	//	الفحام يضرب الوعاء برجله مرة أخرى ويصرخ على زوجته والأولاد واقفين مندهشين من الموقف	/	ثابتة	خلفية	لقطة متوسطة	4 ثا	7
/	الفحام يتكلم مع نفسه الله ينعل الشيطان هاذ المرأة مادارتلي والو... واش بيا.	موسيقي حزينة (صوت العود)	الفحام يجلس على الأرض مستندا على شجرة يضع يده على خده	/	Zoom avant ثم ثابتة	أمامية	لقطة قريبة إلى الخصر	16 ثا	8

المقطع الخامس:

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللفظيات	رقم اللقطة
صوت الراديو + صوت الصرصور	صوت الراديو: خطاب لرئيس الجمهورية "يومدين" ... هناك خلاف أساسي بين موقف الشركات الفرنسية، موقف الجزائر اللي هو معروف	/	تظهر زوجة الفحام وابنتها وهما ينقيان الصوف والأم تعلم ابنتها كيف تنقي الصوف	/	ثابتة	أمامية	لقطة متوسطة	1 10 ثا
صوت الراديو + صوت الصرصور	... اللي هو كل مواطن ومواطنة	//	الفحام يجلس على الأرض وهو لايس البرنوسابنه نانم في الأرض يضع رأسه على رجل والده ويستمع لخطاب الرئيس في الراديو	/	ثابتة	أمامية	لقطة متوسطة	2 3 ثا
الصرصور + الراديو	نجاح الثورة الجزائرية في....	//	زوجة الفحام وابنتها يعزلان الصوف (الزوجة تمشط الصوف بالقرداشو الإبنة تنقيه)	/	ثابتة	أمامية	متوسطة	3 3 ثا
الصرصور + الراديو	نجاح الثورة الجزائرية في...	//	الفحام يضع سيجارة في فمه ويشعلها	/	ثابتة	أمامية	متوسطة	4 5 ثا
صوت الصرصور	معركتها البنائية ستكون له اثر سيكون له أثر على إفريقيا، سيكون له أثر...	//	زوجة الفحام تمسك بالقرداش وتقوم بتمشيط الصوف قبل غزله	/	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الصدر	5 11 ثا
//	على دول العالم الثالث..	//	ابنة الفحام تنام على الصوف وهي مرهقة	/	ثابتة	أمامية	إيطالية	6 3 ثا
//	من القارة الإفريقية هذه القارة المستغلة هذه القارة التي مازالت الثورات انتاعها..	//	زوجة الفحام تستخرج الصوف من القرداش وهو جاهز للعزل	/	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الصدر	7 11 ثا
	والخبرات نتاعها نسئله من طرف الإحتكارات... الفحام: نوض ولدي نوض... مستغلة من طرف الإحتكارات و الرأس مال العالمي ، هذه القارة اليوم في حاجة إلى إثبات الدليل إقامة الدليل على أن دول صغيرة أو دولة صغيرة مثل الجزائر أو غيرها قادرة باش ترفع إلى مسار الدول المتقدمة. الأم: نوضي ترقدي. إلى مسار الدول المتحررة... دول العالم الثالث كذلك في حاجة ماسة اليوم إلى أمثلة ناجحة، إلى أدلة قوية ، لكي تستعيد الثقة في نفسها، لكي تسترجع الثقة في نفسها وتستمر بالكفاح. الكفاح من أجل القضاء على استغلالها، من اليوم حقها في الاستعمار المباشر مشى وأعطى لدول العالم الثالث الحرية والاستقلال والسيادة، لكن هناك إستعمار خفي هناك إستعمار خفي في الميدان الثقافي في الميدان نتاع الاجهزة، الأجهزة النظامية وخصوصا في الميدان الإقتصادي.	/	الفحام يوقض ابنه من النوم ينهض ويأخذ الراديو في يد وابنه في يد يمشي بحركة بانورامية مباشرة وتظهر الزوجة وابنتها تجمعان الصوف في أكياس		ثابتة ثم بانورامية ثم تنقل ثم ثابتة	أمامية	متوسطة	8 1.23
الراديو الصرصور	... ولهذا نجد أن هذه الدول مازال تسير من فقر إلى فقر.	/	الفحام مستلقي على سريريه يضع يده على خده	/	ثابتة	أمامية	متوسطة	9 4 ثا
صوت الصرصور	/	/	زوجة الفحام تملئ الأجرة من برميل الماء الموجودة أمام الشجرة في ساحة البيت ثم أصابت برأسها المنجل المغروسة في الشجرة. ثم تملئ الجرة بالماء و هي تنتظر في المنجل.	/	ثابتة ثم دائرية Travelling	خلفية ثم جانبية	متتالية	10 29 ثا

المقطع السادس:

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقى الموضفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
صوت الطبول	/	suspense	يظهر حارس الغابات وسط الأشجار يتقدم مسرعا بحذر (خفيًا)	/	ثابتة	أمامية	متوسطة	7 ثا	1
صوت الطبول	/	suspense	يظهر الفحام في الغابة وهو يجمع الحطب ليحرقه ثم التفت فجأة ويرى حارس الغابة وهو مصدوم ثم يتوقف عن العمل ويتقدم نحوه	/	Zoom avant ثم ثابتة	أمامية	متوسطة	16 ثا	2
صوت الطبول	الشرطي : السلام عليكم	//	ينظر في الفحام ويحنى رأسه إلى اليمين.	/	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الصدر	3 ثا	3
//	الفحام: وعليكم السلام.	suspense	الفحام يحنى رأسه إلى الأمام	/	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الخصر	2 ثا	4
صوت الصرصور	الشرطي: أبلقاسم أصحابي كثرت... ماشي هذي المرة الأولى ولا الثانية اللي راني نغمض عيني	//	الشرطي أو حارس الغابة يتكلم وهو يحرك يديه	/	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الخصر	7 ثا	5
//	الفحام: أنا لا نرضي نعيش.	//	الفحام يرد على الشرطي	/	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الصدر	2 ثا	6
//	الشرطي: بصح ما سرّ خلّك إلا باش تقطع الشجر الميتين.	//	الشرطي يرد على الفحام	/	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الكتف	4 ثا	7
	الفحام: أنا ما نفشدش الطبيعة ما نكسر غير الشجور.		الفحام يتكلم مع الشرطي		ثابتة	أمامية	قريبة إلى الكتف	5 ثا	8
صوت الطبول	المسوسين ... نحب الغابة أو ننصفها.	/	الشرطي يتكلم بغضب وهو يحرك يديه	/	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الخصر	4 ثا	9
صوت الطبول	الشرطي: راني نقولك التسريح نتاعك معمول إلا للشجر الميتين.	/	الفحام يرفع رأسه وينظر في الشرطي ويحيب	/	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الخصر	4 ثا	10
صوت الطبول + صوت الصرصور	/	/	يظهر الشرطي وهو يتقدم نحو الفحام ثم يغادر المكان، الفحام يقترب نحو الكاميرات مكان قفة يأخذ قفته يضع فاسه على كتفه ويغادر	/	ثابتة تحت بانورامية	خلفية	متتالية	27 ثا	11

المقطع السابع:

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
صوت الصرصور + صوت الحشد	الفحام: الفحم... الفحم... الفحم...	/	يظهر فر الصورة حشد من الناس في وسط السوق، الفحم واقف أمامه حماره، وأكياس مليئة بالفحم وهو يصرخ ليبيع فحمه.	/	تنقل خلفي ثم ثابتة	عادية	متوسطة	10 ثا	1

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
الصرصور	/	الطبل	يظهر في الصورة زوجة الفحام رفقة أبنائها وهي تدخل إلى البيت.	/	بانورامية	غطسية أمامية ثم	متوسطة	1د و 30ثا	1
صوت الصرصور	الابن: بابابا جاو النسا اليوم! الفحام: النسا؟ شكون هادا النسا؟ جاو وحدهم؟ الزوجة: نسا بعثتهم الحكومة، هدرولي على شحال من حاجة بالخصوص على هاديك اللوزين اللي بناوها غير كما في البيلاج... طلبوا مني ولا نحب نخدم. الفحام: تخدمي؟	الطبل	يظهر في الصورة الفحام يدخل من السوق معه حمارة ابن الفحام يتجه نحو أبيه، وبعدها تأتي زوجته وتساعد في إنزال ما أتى به من السوق.	/	ثابتة حركية ثابتة	عادية ثم خلفية ثم جانبية	متوسطة	1د و 33ثا	2
//	الزوجة: راهم خلاو كوا غط باش تعمرهم الزوجة: هذا ما جيت؟ الزوج: بعثت شكاراة وحدة. الزوجة: والشكاير لخرين. الفحام: رميت بهم للواد! الزوجة: بركا ما تتمسخر الفحام: ما راحلي الزوجة: كيفاه هكا ما راحلي حارمين روحنا طول العام من	الطبل	يظهر في الصورة زوجة الفحام وهي تتحني إلى القفة التي أتى بها زوجها وتجدها فارغة، وفي نفس الوقت أبنائها ينظرون إلى ما في داخل القفة. الفحام ينزع ما بداخل سراج الحمار ويضعه على الأرض. زوجة الفحام تذهب إلى جانبه ويتجادلان على أكياس الفحم والحالة المزرية التي هي فيهم.	/	متحركة	أمامية	قريبة إلى الخصر	1د و 6ثا	3

الإطار التطبيقي

	كلشي وتقوللي ما راحلك. الفحام: أيا سكتي أيا! الزوجة: كيفاش هكذا نسكت. الفحام: قلتلك أسكتي. الزوجة: ما نستكتش مليت من السكات مليت من السعلة.. من البلوط والفحم تاعك.								
صوت الصفعة	/	//	الفحام يصفع زوجته	/	ثابتة	خلفية	قريبة إلى الخصر	4 ثا	4
//	الزوجة : كي ولات هكذا انا نروح عند يما! وإذا زاد عليا الحال ... نروح نخرج نخدم على ولادي و نتا موت مع الفحم نتاعك!	//	زوجة الفحام تقابل زوجها وملامح الغضب والتأسف بارزة على وجهها وهي تكالم الفحام.	/	ثابتة	خلفية	قريبة إلى الخصر	6 ثا	5

المقطع التاسع:

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
	<p>حوار بين الفحام و جماعة من أهل القرية:</p> <p>شاب 1: بلقاسم جاوك نتاتاني؟</p> <p>الفحام: شكون!اييه جاو...</p> <p>شاب 1: إملا المرار ايحا تخدم.</p> <p>(صوت الجماعة يضحكون)</p> <p>الشيخ: تضحكوا؟ المرا مديورة للدار باش تقابل ولادها وتقابل راجلها .. و فهمتوا؟</p> <p>شاب 2: والمعامل اللي راهم بينوا في القطر الجزائري؟ مصانع، مدرسات، مستشفيات... لمن هاذوا؟</p> <p>شاب 3: والثورة الزراعية اللي راهي توزع مدايرة... ما علا بالكومش بها؟ راهي توزع هاد اليامات الحكومة تمذككم تعاونكم بالتراكورات والدراهم؟ الشرطي: ياسي قدور قالو لي بلي راك رايج تنبرع بشيء قطارات؟</p> <p>الشيخ: معلوم! أنا كيما كل جزائري ...حكومتنا عزيزة علينا راهم عندي زوج قطارات في الجبل اعطيكهم لهم.</p> <p>الشرطي: إيواه صار هادوك زوج قطارات اللي في الجبل ؟ وانت من الغلة رابحين إهدوا.</p> <p>الشيخ: وانا واش عندي... عندي 500 قطار، أنا مدابية لكان الحكومة تاعنا تزيديلي حتى 1000 قطار، وعلا بلك أنا عندي خدامين...</p> <p>الشرطي: ايه عندك ايه ... عندك ثلاث خماسة!</p> <p>الشاب4: انا العجوزة رايحة تخدم.</p> <p>الشيخ: بركانا من هادا الهدرة ! اسمع يا بلقاسم ما تسمعهمش واش راهم اهدروا ... حنا بكري كانت المرا غير تبين وجهها برك تنطلق قدام الجماعة وباباها راضي بهاد الشيء فهمت؟ وحنا عندنا نيف وشلاغم..</p> <p>الشرطي: أي بقاو على خير أجماعة.</p> <p>الشباب: بقاو على خير... بقا على خير أسي قدور...</p> <p>الشيخ: بالسلامة يا جماعة.</p> <p>الشيخ: اسمع يا بلقاسم كاش ما يخصك غير أرواح شوفني كيما وصيتك النيف والشلاغم! رد بالك؟</p> <p>الفحام: بقا على خير!</p> <p>الشيخ: أتهدا!</p>		<p>يظهر الفحام جالس مع جماعة من اهل القرية بينهم شيخ كبير السن يشربون القهوة في وسط مزرعة برفقتهم الشرطي (حارس الغابات). وهم يتكلمون حول الأوضاع السائدة .</p> <p>- يظهر الشباب وهم ينهضون</p>	/	أمامية عمودية ثم أفقية ثم ثابتة ثم بانورامية أفقية ثابتة	أمامية ثم جانبية	متتالية	1 د و 6 ثا	1

المقطع العاشر:

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقى الموضفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
	<p>خطاب رئيس الجمهورية " هواري بومدين " "...أنا نظن ما تخوفناش بعض التجارب التي وقعت في جهة اخرى لكل بلاد والأوضاع تاعهم، كل بلد له الوضع السياسي والاقتصادي والاجتماعي نتاعو.. إذا كانت التعاونيات ما نجحتش في جهة اخرى، ما هوش معنى هذا التعاونيات تفشل في الجزائر... الأوضاع تختلف من بلد في بلدان اخرى كذلك، قامت حاولت نقوم بحروب التحرير لكن فشلت، لكن في الجزائر ... الجزائر قامت بحرب التحرير مثلا وانتصرت بحد السلاح، وهذا له وزنه، عندوا وزن كبير لما نعمل تحليل انتاع مجتمع والعقلية الموجودة عند المواطنين... لأن حرب التحرير نفسها خلقت ثورة وتغيير المجتمع والمجتمع الجزائري اليوم مستعد باش يواجه كل التجارب ... حقيقة فيه عادات وفيه تقاليد وفيه ناس احبوا الأرض ومرتبطين بالأرض هذا صحيح، لكن الأهم من هذا ما نطنش أو أي واحد منكم يقدر يقول العكس، الجزائري اليوم الشيء اللي يطلبوا هو حياة كريمة، حياة شريفة، يعني يحصل على لقمة الخبز نتاعوا، سواء وين يخدم الأرض ولا يخدم في المعمل ولا يخدم في الإدارة هذا هو اليوم العقلية اللي راهي يتمتع بيها الجزائريين، وهذا الشيء مهم لازم تكملوا... ونحن على أبواب الشروع بتطبيق الثورة الزراعية.."</p>	تشويقية	<p>يظهر في الصورة الفحام جالس مع ابنه في ساحة البيت، وفي الجانب الآخر زوجته وابنته تسحن البلوط. الفحام يشعل سيجارة ويستمتع إلى الراديو، إلى خطاب رئيس الدولة آنذاك " هواري بومدين"</p>	/	ثابتة	أمامية	متوسطة	2 د و 8 ثا	1

المقطع الحادي عشر:

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقي الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
تعرف تقرى؟ تعرف تخدم؟	/	الطبل و القيتارة	يظهر الفحام وهو في الجزائر العاصمة وسط حشد من الناس. صورة الرئيس " هواري بومدين " معلقة فوق بناية	/	Travelling	جانبية ثم خلفية ثم أمامية	قريبة إلى الخصر	16 ثا	1

المقطع الثاني عشر:

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقي الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
/	/	الطبل و القيتارة	زوجة الفحام وهي داخل المعمل تتفقد الصوف الذي يخرج من الماكنة وهي تتفكر الزمن الذي كانت تعمل نفس العمل باليد.	/	بانورامية أفقية ثم ثابتة	أمامية ثم خلفية	متوسطة	33 ثا	1

المقطع الثالث عشر:

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقي الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
	<p>كلام الفحم بين نفسه من نعرفش نقرى على خاطر الإستعمار.... ما نعرفش نكتب على خاطر الاستعمار... الصنعة؟ صنعتي الفحم... فحام ابيه... بلادنا فيها بزاف الغاز.. والغاز مليح فيه النظافة، فيه الراحة... وما دابنا نشعل الغاز... لو كان جاو عندي دراهم أنا تاني نشعل الغاز سي أحمد انا جبتوا باش يلقالي خدمة وهو يهدرلي على اللي فات... على الثورة المسلحة... انا خدمتها بقلبي في سبيل الوطن كيما كل الشعب... بصح ما عlish... أنا علا بالي شفت أو فهمت العاصمة... ودورك ما بقالى غير الثورة الزراعية...</p>	قيتارة وطبل	<p>الفحام وهو يتجول في ساحة عامة في الجزائر العاصمة ويفكر في حالته</p>	/	بانورامية أفقية ثم ثابتة	أمامية ثم جانبيهة ثم خلفية	غطسية	1 دو 6 ثا	1

المقطع الرابع عشر:

شريط الصوت			شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقى الموضقة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
الصرصور	صراخ سكان القرية: هاهوا الخبيث ... هاهوا قليل النيف... هاهوا قليل الشجاعة... قليل الملة.	/	الفحام مع عائلته ماشيين وسط ساحة القرية، وأمامهم حشد من أهل القرية يصرخون بوجههم وهذا راجع إلى أنّ الفحام ترك زوجته تعمل في المعمل.	/	Travelling	أمامية ثم جانبية	متتالية	41 ثا	1
	الفحام لزوجته: رواحي أرواحي فلتك أرواحي. الشيخ: واشبيك أبلقاسم... هبلت؟ الفحام: قلعي الحايك والعجار . الزوجة: كيفاه؟ الشيخ: بلاكي أبنتي ما تاخذيش الرأي ... الفحام: كيفاش هكذا ما تأخذيش رأيي؟ واش راحلك؟ الفحام لزوجته: أقلعي الحايك والعجار... الشيخ: والنيف أبلقاسم أو أنيف؟ الفحام: النيف؟ النيف القتال؟ ... أسمعني النيف هو اللي جاء في القلب. زوجة الفحام: صحا نخرج نخدم بصح ما نقلعش الحايك؟ الفحام: أقلعي الحايك أو لعجار... أو زيد نقو لكم مرت الفحام " بلقاسم قالتي" رايحة تخدم وزيد تقلع الحايك والعجار ... إلي ما سمعش يسمع.	طبل + قرقابو / قيتارة	الفحام في ساحة القرية، ينادي لزوجته لتقف بجانبه من ورائه جماعة من الرجال وشيوخ القرية مندهشين من ماذا سيفعله الفحام. يجلب زوجته إلى جانبه ويأمرها بخلع الحايك والعجار. شيخ القرية ينبه الزوجة بعدم خلع الحايك.	/	ثابتة / جانبية/ عادية	أمامية ثم جانبية / عادية	متتالية	1 د و 4 ثا	2
/	/	الطبل + القيتارة	زوجة الفحام قد خلعت الحايك والعجار، وهذا الأخير مبعثر على الأرض ناس القرية حاصروا الفحام وزوجته يمر الشرطي يصافح الفحام.	/	ثابتة	غطسية	جامعة / الجزء الصغير	8 ثا	3

I-5- التحليل التعيني والتضميني للمقاطع المختارة من الفيلم "الفحّام": Le

Chabonnier

المقطع الأول:



تدور أحداث هذا المقطع في فضاء خارجي داخل بيت الفحّام، حيث تظهر زوجة الفحّام في لقطة مقربة إلى الكتف و حركة ثابتة للكاميرا بزاوية تصوير أمامية إذ إستخدم هنا المخرج لقطة قريبة لإظهار ملامح وجه الزوجة التي يسودها الحزن والتعب.



و بتنقل أفقي تتحرك الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل لتظهر يدي الزوجة في لقطة أمامية وهي تقوم بنزع خاتمها ثم تشمر على ذراعيها وتنزع أساورها واحدة تلو الأخرى، كما يحتوي شريط الموسيقى على موسيقى (Suspens) صوت الطبول الى جانب صوت الصرصور الذي يحمل بعد دلالي إذ لا نسمع صوت الصرصور إلا في فصل الربيع والصيف الذي يمثل موسم الحصاد.



بعدها تظهر ابنة الفحّام بلقطة إيطالية وهي جالسة تمسك حجرة متوسطة الحجم في يديها



وتحفر في التربة المبلولة بزاوية تصوير جانبية إذ تحمل هذه اللقطة بعد دلالي إذ يريد المخرج هنا إظهار إلى أي حد تم إغتصاب حقوق الطفولة في هذه الفترة بحيث تقوم الطفلة بالقيام بعمل شاق يقوم به الكبار

عوضاً من الدراسة والتعلم أو اللعب. وذلك راجع إلى الوضع المزري الذي تعيشه معظم الأسر الجزائرية آنذاك (لنيل لقمة العيش).



ثم تظهر زوجة الفحام بلقطة قريبة إلى الصدر وزاوية أمامية وهي تمسك بحجر في يدها و تضرب بكل قوتها يبدو على وجهها التعب والإرهاق.

تليها لقطة قريبة إلى الصدر وزاوية جانبية وهي تغربل التراب وبحركة بانورامية من الأعلى إلى الأسفل تثبت الكاميرا في لقطة مضافة تظهر يدي الزوجة وهي تمسك بالغربال وتقوم بتمرير التراب بيدها في الغربال.

تليها لقطة متوسطة عن الأم وإبنتها (حورية) من زاوية أمامية أين تقوم الأم بغربلة التراب



وتصفيته من الشوائب والحجر بتمعن وإبنتها تتأمل ذلك، ثم بلقطة قريبة إلى الخصر تظهر الأم وإبنتها تتعاونان لخلط التراب بالماء وإستخراج الطين.

ثم بلقطة متوسطة وزاوية جانبية تظهر زوجة

الفحام وهي جالسة تقوم بصنع طبق من الفخار ثم تتأمل الطبق بدقة على شكله النهائي إذا كان يحتاج إلى لمسات أخيرة.

وبحركة بانورامية عمودية تنهض الزوجة، تأخذ الطبق و تخرج من المكان .

المقطع الثاني:



تدور أحداث هذا المقطع في فضاء مكاني آخر وهو خارج البيت (بيت الفحم) حيث يظهر الفحم بلقطة متوسطة وزاوية خلفية وهو يمشي تتحول إلى زاوية بحركة بانورامية من اليسار إلى اليمين، إذ يدخل من باب بيته وهو يحمل قفة في يده.

وبلقطة جامعة (الجزء الصغير) و زاوية تصوير غطسية يظهر الفحم وهو يدخل إلى ساحة



بيته وتستقبله عائلته الصغيرة إذ تتجه نحوه زوجته و تأخذ منه القفة بينما ابنته حورية تكنس الأرض وابنه يلعب فوق الشجرة، وعند رؤية والده يقفز بسرعة و يجري نحوه ليقبله. أما حورية تأخذ قفة الفحم من يد أمها وتأخذها إلى المخزن .



الفحم (بلقاسم) يدخل إلى البيت، و بلقطة متوسطة و زاوية تصوير جانبية يظهر وهو جالس بجانب خابية الماء وهو يمد يديه وزوجته تمسك بجرة الماء و تفرغ على يديه ليغسل و يدور بينهما حديث أو حوار:
-الفحم: واش!... والصابون خلاص؟

-الزوجة: خلاص...! لا صابون، لا قهوة، لا سكر... راني وجدتك الطين و الفحم باش تهبط.

-الفحم: عمي الحاج قال لي ولا ما يتباعلوش.

-الزوجة: ما يتباعلوش !

و في نفس الوقت يأتي ابنه الصغير ويده منشفة يقف أمام أبيه و ينتظر لينتهي من الإغتسال.
أما بالنسبة للموسيقى المستخدمة فهي نفسها صوت الطبول (Suspens) وكذا في المؤثرات
الصوتية نسمع صوت الصرصور .



المقطع الثالث:



يبدأ هذا المقطع بلقطة جامعة (لقطة الجزء الصغير) بزاوية تصوير عادية وبتنقل جانبي من اليسار إلى اليمين وذلك في فضاء خارجي المتمثل في (غابة).



إذ يظهر الفحام من بعيد بين الأشجار ثم يقترب شيئاً فشيئاً نحو الكاميرا بلقطة متوسطة و زاوية جانبية تنتقل جانبي للكاميرا دائماً، بذلك يظهر بيدي الفحام قفة و دلو يمشي و يتأمل الأشجار بتمعن، بعدها يقف أمام شجرة ويقوم



بتأملها للحظات بزاوية خلفية للكاميرا و لقطة متوسطة وحركة ثابتة. يقوم الفحام بوضع القفة والدلو على الأرض جانب الشجرة ثم يأخذ الفأس من القفة، كما يحتوي شريط المؤثرات الصوتية على صوت الصرصور.



بعدها تظهر زوجة الفحام بلقطة متوسطة وهي جالسة على الأرض تمسك بقطعة من الصخر (الذي يستعمل في صناعة الفخار) تضعه على صينية كبيرة وذلك بزاوية أمامية وحركة ثابتة للكاميرا.

ثم تليها لقطة متوسطة و زاوية جانبية للفحام وهو

يضرب الفأس في الشجرة بقوة ثم ينزعها ويضربها مرة أخرى وفي شريط الصوت نسمع صوت الفأس .



بعدها بلقطة مضافة تظهر الفأس و هي مغروسة في الشجرة لبضع ثواني، ثم بحركة بانورامية عمودية من الأعلى إلى الأسفل تظهر الفأس ثم يدي الفحام ثم وجه الفحام بلقطة قريبة إلى الكتف وهو يقطع الشجرة باديا على وجهه التعب والإرهاق.

ثم بلقطة قريبة إلى الصدر و زاوية أمامية تظهر زوجة الفحام لثواني وهي تكسر تلك الصخرة التي وضعتها على الصينية بحجرة كبيرة، ثم يظهر الفحام بلقطة قريبة إلى الكتف وهو يقطع الشجرة بكل قوته في ثانية. ثم



تليها لقطة قريبة إلى الكتف و أمامية للزوجة وهي تضرب الصخرة بقوة (ضربة واحدة) وهي مرهقة، ثم الفحام بلقطة قريبة إلى الكتف يضرب في الشجرة بكل قوته(بلقطات متناوبة des flashes (بين الفحام وزوجته، إذ

تحمل هذه اللقطات المتناوبة بعد دلالي، نفهم منه مدى تعب وإرهاق كل من الفحام و زوجته من أجل كسب لقمة العيش، و أن المرأة تقوم بدور فعال و مجهودات جبارة تساوي مجهودات الرجل داخل الأسرة إذ لا يمكن الاستغناء عن مجهوداتها.

المقطع الرابع:

تم تصوير المقطع في فضاء داخلي تمثل في بيت الفحم بالتحديد ساحة البيت ، حيث وظفت



في اللقطة الأولى منه لقطة مضافة، التي أظهرت

حائط من الحجر بحركة ترافلينغ Travelling

أفقية على طول الحائط ثم تظهر بلقطة متوسطة

وزاوية أمامية زوجة الفحم وأولاده وهي جالسة

على الأرض في ساحة البيت تشعل النار تحت

الوعاء الذي تحضر فيه الأكل وهي تسعل بشدة

من رائحة الدخان. تجلس بجانبها إبنتها الصغيرة التي تقشر الخضر و من خلفها يجلس إبنتها

و يتأمل ما تفعله أمه. كما يحتوي شريط المؤثرات الصوتية على صوت الصرصور و سعلة

زوجة الفحم.

ثم تليها لقطة متوسطة للفحم وهو يدخل من باب المنزل وهو يحمل القفة وكيس الفحم ثم



يقف وينظر في زوجته وهو مندهش بلقطة

قريبة إلى الخصر و زاوية جانبية، بعدها بلقطة

متوسطة للزوجة و أولادها، أين تظهر الزوجة

وهي تسعل بشدة من رائحة الدخان، ثم بلقطة

قريبة إلى الخصر و زاوية جانبية يظهر الفحم

و يترك كيس الفحم يسقط من كتفه، وبحركة

بانورامية يجري الفحم مسرعا نحو زوجته بحيث تصبح اللقطة متوسطة، إذ يمسك الفحم

زوجته من يدها ويدفعها بوحشية ويسقطها أرضا .

ثم بعدها بلقطة متوسطة و زاوية غطسية يظهر الفحام وهو واقف ينظر في وعاء الأكل ثم يضربه برجله بقوة و يكسر الوعاء وذلك بزوم Zoom avant على الوعاء (في شريط المؤثرات الصوتية صوت الوعاء وهو يتحطم) بلقطة قريبة إلى الخصر و زاوية أمامية تظهر ابنة الفحام و هي تتراجع إلى



الوراء وهي مرتعبة، ثم لقطة أخرى قريبة إلى الصدر لابن الفحام مذعور هو الآخر من تصرف أبيه. في نفس الوقت يدور حوار بين الفحام و زوجته و تتعالى أصواتهما .



بعدها بلقطة متوسطة و زاوية خلفية يظهر الفحام وهو يضرب الوعاء بقوة برجله مرة أخرى و يصرخ على زوجته والزوجة و الأولاد واقفين مندهشين من الموقف، إذ يدور حوار بين الفحام و زوجته تبين من خلال هذا الحوار المعاملة القاسية للفحام و بلقطة قريبة إلى الخصر و زاوية أمامية و زوم Zoom avant الفحام يجلس على الأرض خارج المنزل مستندا على شجرة يضع يده على خده ثم يلتفت وهو غاضب ثم يلتفت وينظر إلى البيت بعدها يدير رأسه ويهزها ببطء ويتكلم مع نفسه و يندم على ما إقترفه في حق زوجته التي لم تفعل له شيئا. كما يحتوي شريط الموسيقى على موسيقى حزينة(صوت العود).



المقطع الخامس :



-هذا المقطع الفيلمي صُور في ساحة بيت الفحام في ساعة متأخرة من الليل أين نرى زوجة الفحام و إبنته جالستان على الأرض بلقطة متوسطة و زاوية أمامية وحركة ثابتة للكاميرا، ينقيان الصوت

من الشوائب العالقة فيه، (الأم تعلم إبنتها كيف تقوم بذلك). كما نسمع صوت الراديو أو بالاحرى خطاب رئيس الجمهورية "هواري بومدين"

"...هناك خلاف سياسي بين موقف الجزائر و بين موقف الشركات الفرنسية، موقف الجزائر اللي هو معروف..."



-تليها لقطة متوسطة بزاوية أمامية وحركة ثابتة للكاميرا يظهر فيها الفحام يجلس على الأرض وهو لابس البرنوس و ابنه نائم بجانبه يضع رأسه على رجل والده، يضع الراديو أمامه ويسمع خطاب الرئيس: "... اللي هو كل

مواطن ومواطنة..." بعدها تظهر زوجة الفحام و إبنتها يغزلان الصوف (الزوجة تمسك الصوف بالقرداش و الإبنة تنقيه، وذلك بنفس اللقطة أي بلقطة متوسطة.

صوت الراديو "...لنجاح الثورة الجزائرية..."

-بعدها يظهر الفحام بلقطة متوسطة وهو

يضع السيجارة في فمه و يشعلها

-الى جانب صوت الراديو "...نجاح الثورة

الجزائرية في ..."

-بلقطة قريبة إلى الخصر نرى زوجة الفحام

وهي تمسك بالقرداش تقوم بتمشيط الصوف



قبل غزله و ذلك بوضع الصوف على جزء من القرداش ثم يتم تصفيفه بتوظيف الجزئين ذهابا و إيابا.



إلى جانب خطاب الرئيس: "...معركتها البنائية سيكون له أثر، سيكون له أثر على إفريقيا سيكون له أثر..."

-بلقطة إيطالية و زاوية أمامية وحركة ثابتة تظهر ابنة الفحام وهي نائمة على الصوف مربعة يداها من شدة البرد والإرهاق .

نسمع دائما صوت الراديو: "...على دول العالم الثالث ..."

-تليها لقطة قريبة إلى الصدر لزوجة الفحام وهي تستخرج الصوف من القرداش وهو جاهز للغزل.

خطاب الرئيس: "...من القارة الأفريقية، هذه القارة المستغلة هذه الفترة اللي مازالت الثروات نتاعها..."



مباشرة تأتي لقطة متوسطة بزاوية أمامية وحركة ثابتة للفحام وهو يوقض ابنه من النوم قائلا: "نوض، وليدي، نوض"

ينهض الفحام ويأخذ الراديو في يد وفي اليد الأخرى يمسك بيد ابنه و يمشي بحركة بانورامية للكاميرا، ثم تنقل جانبي لتظهر زوجته و ابنته على الأرض(الزوجة تلعب بقطعة من الصوف في يدها وتتأمل في زوجها بنظرة يملأها الحزن) ثم تثبت الكاميرا عندها، تأخذ الزوجة القرداش و تضعه جانبا و توقض ابنتها قائلة: "نوضي ترقدي "

ثم تقومان بجمع الصوف في الأكياس. تأخذ ابنتها الأكياس وتغادر .

-صوت الراديو: "...والخيارات نتاعها مستغلة من طرف الإحتكارات، مستغلة من طرف الإحتكارات والرأس مال العالمي هذه القارة اليوم في حاجة إلى إثبات الدليل، إقامة الدليل على أن الدولة صغيرة أو دولة صغيرة، مثل الجزائر أو غيرها قادرة باش ترتفع إلى مسار

الدول المتقدمة، إلى مسار الدول المتحررة دول العالم الثالث كذلك في حاجة ماسة اليوم إلى أمثلة ناجحة إلى أدلة قوية، لكي تستعيد الثقة في نفسها لكي تسترجع الثقة في نفسها وتستمر بالكفاح، الكفاح من أجل القضاء على إستغلالها في اليوم حقها في الإستعمار المباشر وأعطى لدول العالم الثالث الحرية والإستقلال والسيادة لكن هناك إستعمار خفي هناك إستعمار خفي في الميدان الثقافي في الميدان نتاع الأجهزة، الاجهزة النظامية وخصوصا في الميدان الإقتصادي..."

تليها لقطة متوسطة بزاوية أمامية وحركة ثابتة للكاميرا داخل غرفة النوم أين يظهر الفحام



وهو مستلقي على سريره يضع يده على خده (بحيث تحمل هذه الوضعية بعد دلالي تظهر للمشاهد مدى حزن و إنشغال فكر الفحام في مسألة ما) ونسمع صوت الراديو دائما: "... ولهذا نجد أن هذه الدول مازال تسير من فقر إلى فقر..."



بعدها صورت اللقطة الأخيرة من هذا المقطع خارجا أي في فناء منزل الفحام، دائما في ساعة متأخرة من الليل، حيث تظهر زوجة الفحام بلقطة أمريكية و زاوية خلفية بحركة ثابتة للكاميرا، وهي تملأ الجرة من برميل

الماء الموجود أمام الشجرة ثم تصيب برأسها المنجل المغروس في الشجرة، تنظر فيه و تتراجع إلى الوراء ثم تنزع المنجل و تتأمله لثواني لتصبح حركة الكاميرا متنقلة من اليمين إلى اليسار و تثبت الكاميرا في لقطة أمريكية و زاوية جانبية (الزوجة تمسك بالمنجل وتسرح لثواني).

المنجل هنا يحمل بعد دلالي الذي إتخذ موضع شفرة إيديولوجية المتمثلة في حمل أبعاد دلالية للثورة الزراعية، كما يمثل القوة والعمل الجاد.

فهذه الفترة بين 1967 و 1978 كانت مصحوبة بثورة زراعية تهدف بشكل واضح إلى تحديث القطاع الفلاحي و عالم الريف، بالإضافة إلى مجموعة المؤسسات الفلاحية و الصناعية التي ظهرت إلى الوجود في هذه الفترة ، وكذا النسيج التقني الإداري الذي أصبح يشكل اليوم الإطار الذي تعي فيه البيئة الفلاحية في الجزائر.

كما نسمع في شريط الصوت صوت الصرصور الموجود من بداية المقطع إلى نهايته .

المقطع السادس:

هذا المقطع من الفيلم يعرض الحوار الدائر بين شخصية محورية و شخصية أساسية المتمثلة



في الفحام والشرطي أو حارس الغابات وذلك في فضاء خارجي (الغابة)، إذ يبدأ المقطع بلقطة متوسطة وزاوية أمامية وحركة ثابتة للكاميرا، يظهر حارس الغابة وسط الأشجار يتقدم مسرعا خفيئا (بدون القيام بأي ضجيج) تليها لقطة متوسطة مع تقنية الزوم Zoom avant التي



يظهر فيها الفحام وهو يجمع الحطب ليحرقه ثم يلتفت وتصبح حركه الكاميرا ثابتة، ينظر الفحام في الشرطي ثم يتقدم نحوه، تليها مباشرة لقطة قريبة إلى الصدر بزاوية أمامية وحركة ثابتة للكاميرا يظهر فيها الشرطي وهو يحني رأسه إلى اليمين قائلا:

-السلام عليكم.

يجيبه الفحام وهو يهز رأسه :

-و عليكم السلام.

بلقطة قريبة إلى الخصر و زاوية أمامية وحركة ثابتة بعدها مباشرة لقطة أخرى قريبة إلى الخصر وأمامية للشرطي وهو يضع يديه في حزامي قائلا:

-آ بلقاسم!... أصحابي كثرت...

ماشى هادي المرة اللولة ولا الثانية اللي راني نغمض عينيا.

وهو يحرك يده (يتكلم مستخدما يده).

تليها لقطة قريبة إلى الصدر و أمامية للفحام وهو
يجيب:

-أنا لازمني نعيش .



بعدها لقطة قريبة إلى الكتف و أمامية للشرطي قائلا :

-صبح ماسرحولك إلا باش تقطع الشجر المتين.

تليها لقطة قريبة إلى الكتف و أمامية للفحام، قائلا:

-أنا ما نفشدش الطبيعة، ما نكسر غير الشجور
المسوسين... أنا نحب الغابة أو ننصفها .



وبلقطة قريبة إلى الخصر و زاوية أمامية يظهر

الشرطي وهو غاضب يجيب على الفحام وهو يشير بيده:

-راني نقولك التسريح نتاعك معمول إلا للشجر الميتين .

تليها لقطة أخرى قريبة إلى الخصر بزاوية أمامية أين يرفع الفحام رأسه و ينظر في

الشرطي ويجيب عليه باستهزاء:

-الميتين؟ ... الميتة

و إلى الجانب الألسني أو الحوار اللفظي وصف المخرج الإتصال الغير اللفظي عبر

الايماءات و الإشارات من نضرات العينين و الوجه و اليدين لشخصية الشرطي التي

ترجمت الحزم والصرامة و القوة في التعامل مع الفحام، أما الفحام

فطأطأت الرأس والنظرة الغامضة والحزينة تترجم الفقر و العجز الذي يعاني منهما الفحام.

فكان إختيار اللقطات القريبة هام كون طبيعة

هذه اللقطات تمرر الأفكار والحالة

البيكولوجية للشخصية. بعدها بلقطة متوسطة

وزاوية خلفية (خلف الفحام) وحركة ثابتة أين

يظهر الفحام والشرطي بحيث يقترب هذا

الأخير من الفحام و يحييه بوضع يده على



رأسه ثم يغادر، بعدها يأخذ الفحم دلوه وفأسه من الأرض ثم يمشي قليلا نحو الكاميرا، بذلك توضع حركة بانورامية وتصبح اللقطة إيطالية إذ ينحني الفحم ويجمع قفته. يضع الفأس على كتفه ويحمل الدلو في يده، ثم يغادر المكان.

كما نسمع في شريط الصوت من بداية المقطع إلى نهايته صوت الطبول Suspence وكذا صوت الصرصور.



المقطع السابع:

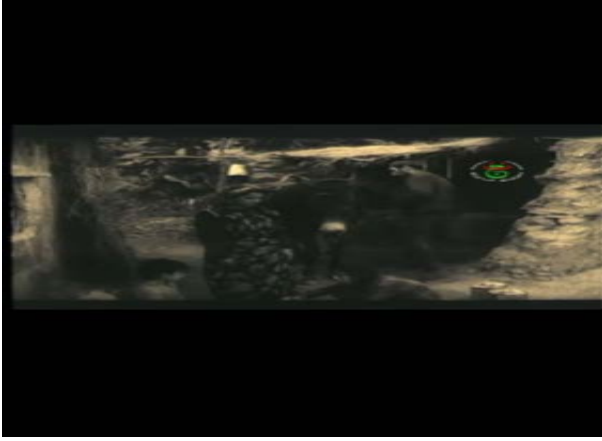
تدور أحداث هذا المقطع في فضاء خارجي، بالتحديد في السوق، أين يقف الفحم في الوسط. أخذ هذا المقطع بلقطة متوسطة، زاوية تصوير عادية، و تنقل خلفي للكاميرا.

نرى في الصورة حشد من الناس و هم يقضون مستلزماتهم، و كصوت خلفي نسمع ضجيج ذلك الحشد و صوت الصرصور، أما الفحم فهو واقف في زاوية من السوق و هو يحاول دون جدوى بيع فحمه، يصرخ "الفحم...الفحم...الفحم" و على وجهه علامات الحزن و اليأس لأنه لم يستطع بيع و لا كيس واحد... و إذ بشاحنة كبيرة محملة بجرار الغاز تمر لتحجب عنا رؤية بلقاسم... هذا المشهد يحمل بعدا دلاليا، الغاز بدأ يغزو حياة الناس.



المقطع الثامن:

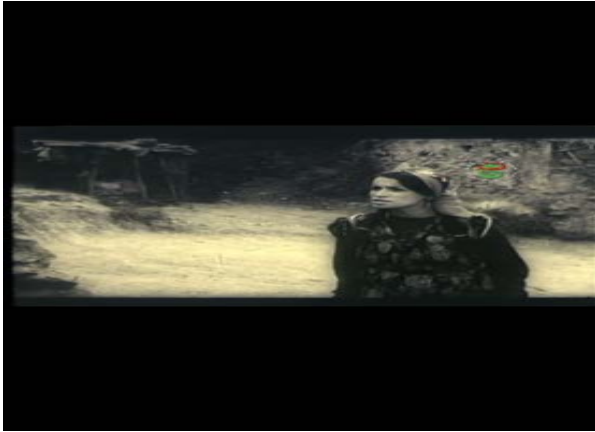
تدور أحداث هذا المقطع في فضاء داخلي في بيت الفحم، حيث أخذ هذا المشهد بقطات



متوسطة، و زاوية غطسية و تنقل بانورامي للكاميرا، نرى زوجة بلقاسم تدخل إلى البيت رفقة أولادها، و بعد ذلك يدخل الفحم و بجانبه حماره، و تساعد زوجته في إنزال ما جلبه من السوق. يأتي ابنه ليقول له: "بابا..بابا جاو النسا اليوم"، يرد عليه بلقاسم: "النسا؟ شكون هاد النسا؟ جاو وحدهم؟" هذه الجملة لديها بعد دلالي الذي يعني إذا تلك

النساء أتوا لوحدهم أو بصحبة رجال، دليل على الحرمة، لأن النساء آنذاك لا يكلمن الرجال لوحدهن.

ترد عليه الزوجة: "نسا بعثتهم الحكومة، هدرولي على شحال من حاجة بالخصوص على هاديك اللوزين اللي بناوها غير كيما في البيلاج طلبو مني و لا نحب نخدم؟" إذ يرد عليها الزوج: "تخدمي؟" و على وجهه ملامح التعجب.



بعدها بلقطة قريبة إلى الخصر، و زاوية تصوير عادية، و حركة بانورامية، تظهر في الصورة زوجة الفحم و هي تنحني إلى القفة التي أتى بها

زوجها، و في نفس الوقت أبنائها ينحنون إلى هذه القفة. إذ الزوجة متعجبة بوجودها للقفة فارغة. يدور حديث بينهما، الزوجة تسأل بلقاسم: "هذا ما جبت؟" يرد عليها بلقاسم: "بعت شكارا وحدة..." إذ في هذه الفترة بدأ الناس بإستخدام جرارات الغاز، فبطبيعة الحال بلقاسم لن يستطع تلبية حاجيات عائلته. يجري شجار بينهما، أين تلومه زوجته على الحالة المزرية التي فيهم، و تحاول إقناعه بأن يتركها لتذهب للعمل في المصنع الجديد، إلا أنّ بلقاسم مصمم بأن لا يتركها، و يزداد الكلام عن حدّه بينهما فيصفعها، و يرجع صدى هذه الأخيرة. نرى

على وجه الزوجة ملامح الصدمة و الخوف في آن واحد. فنتحداه بنظرة حادة، إذ تقول له: "كي ولات هكدا أنا نروح عند يما...إذا زاد عليا الحال نروح نخدم على ولادي...و أنتا موت مع الفحم نتاعك" فكلام الزوجة يعبر عن كرهها و سئها من الحياة التي تعيشها.



المقطع التاسع:



تدور أحداث هذا المقطع في فضاء خارجي، بلقطات متتالية متوسطة و زوايا تصوير أمامية، يظهر الفحام جالس على الأرض برفقة شيخ و فئة من شباب القرية، إذ يحكون على الأحوال الإقتصادية و السياسية و الإجتماعية التي تسود الوطن، ففي هذا المقطع يحاول الشباب إقناع بلقاسم بتركه لزوجته أن تعمل، إذ يؤيدون فكرتهم بعد قول الشيخ: "... المرا مديورة للدار باش تقابل ولادها و تقابل راجلها.. و فهمتوا؟" إذ بالشباب يدافعون عن فكرتهم بقولهم: "... و المعامل اللي راهم بينوا في القطر الجزائري؟ مصانع، مدرسات، مستشفيات.. لمن هادوا؟" . و إذا بشاب آخر يقول: " و الثورة الزراعية اللي راهي توزع مدايرة.. ما علا بالكمش بها؟ راهي توزع هاد اليامات الحكومة تمداكم و تعاونكم بتراكتورات و الدراهم؟"



عكس ما يراه شيخ القرية الذي لا يؤيد تلك الفكرة، بقوله "... و النيف أ بلقاسم؟" إذ يحمل هذا المشهد بعد دلالي الذي هو مسألة "النيف و الحرمة"، فبرأيه المرأة لا تستطع أن تكون "إمرأة مجتمع" بل ربة بيت و فقط.



المقطع العاشر:



تدور أحداث هذا المقطع في فضاء داخلي، في بيت الفحام. بلقطات متوسطة متتالية، يظهر الفحام جالس في ساحة البيت مع ابنه بجنبه، و زوجته و ابنته في طرف آخر، إذ الزوجة تسحن البلوط، و بلقاسم يستمع إلى الراديو لخطاب "هوارى بومدين".

إذ يقول: "أنا نظن ما تخوفناش بعض التجارب التي وقعت في جهة أخرى لكل بلاد و الأوضاع تاعهم، كل بلد له الوضع السياسي و الاقتصادي و الاجتماعي نتاعو... الأوضاع تختلف من بلد في بلدان أخرى كذلك، قامت، حاولت، تقوم بحروب التحرير لكن فشلت، لكن في الجزائر.. الجزائر قامت بحرب التحرير مثلاً و انتصرت بحد السلاح، هذا و له وزنه، عنده وزن كبير لما نعمل تحليل نتاع مجتمع و العقلية الموجودة عند



المواطنيين... حقيقة فيه عادات و فيه تقاليد و فيه ناس إحبوا الارض و مرتبطين بالارض هذا

صحيح.. الجزائري اليوم الشيء اللي يطلبوا هو حياة كريمة،

حياة شريفة، يعني يحصل على لقمة الخبز نتاعوا، سواء وين يخدم الارض و لا يخدم في المعمل و لا يخدم في الادارة... هذا هو اليوم العقلية اللي راهي يتمتع بيها الجزائريين، و هذا الشيء مهم لازم تكملوا.. و نحن على أبواب الشروع بتطبيق الثورة الزراعية... " إذ يعتبر رسالة ألسنية أين بدأ تطبيق المذهب الإيديولوجي الإشتراكي في الجزائر.



المقطع الحادي عشر:



تدور أحداث هذا المقطع في فضاء خارجي، في وسط المدينة، أين يظهر الفحام بلقطة قريبة إلى الخصر، و حركة Travelling ، أين يدور حوله و هو يفكر في حالته، إذ بصوت خلفي لصدى موظف الإدارة و هو يقول: "... تعرف تقري؟ تعرف تخدم؟..." . هذه الكلمات هي كلمات نطق بها موظف بالإدارة الذي هو من نفس قرية بلقاسم، إذ رفض مساعدته. فالفحام يدور حوله و علامات فقدان الامل بارزة على وجهه. فإستثمار الغاز و وصوله إلى معظم البيوت أدى إلى إفلاس الفحامين مثل بلقاسم، و هذا ما أدى به إلى البحث عن العمل في المدينة. تليها لقطة قريبة إلى الصدر بزاوية خلفية و حركة بانورامية للكاميرا، يظهر فيه الفحام في وسط حشد من الناس يقابله مبنى معلق عليه صورة هوارى بومدين، بحيث يملك هذا المشهد بعد دلالي الذي يتمثل في دور هذا الرجل في بناء الدولة الجزائرية الحديثة، بحيث ازدهر القطاع الزراعي في عهد بومدين و استرجع حيويته التي كانت عليها أيام الاستعمار الفرنسي.

المقطع الثاني عشر:



تدور أحداث هذا المقطع في وسط داخلي، داخل المصنع. حيث تظهر زوجة الفحام بلقطات متتالية، و بحركات بانوراميا و هي تتأمل الصوف الذي يخرج من الماكينة، و هي تتذكر تلك الايام التي كانت تغزل فيها الصوف بيديها، بحيث وظف هنا المخرج تقنية (الفلاش

باك) flash back و ذلك بانقطاع التسلسل الزمني للفيلم لاستحضار مشهد او مشاهد ماضية. فهذا المقطع تعبير عن التحول الذي شهده المجتمع الجزائري من الانتقال من الصناعات التقليدية و الحرفية إلى آلات، و تحولهم إلى صناع. فعلى صعيد الصناعات الثقيلة قام الرئيس هواري بومدين بإنشاء مئات المصانع الثقيلة، و التي كان خبراء من دول الكتلة الاشتراكية و من الغرب يساهمون في بنائها. فكان بومدين يقول أن الجزائر ستخرج بشكل كامل من دائرة التخلف و ستصبح "يابان الوطن العربي".



المقطع الثالث عشر:



تدور أحداث هذا المقطع في فضاء خارجي، في ساحة عامة من المدينة، يظهر بلقاسم بلقطات متتالية وهو يكلم نفسه، و كصوت خلفي، صدى موظف الإدارة الذي يقول: " تحوس خدمة... تعرف تقرى؟... تعرف تكتب؟" ... " فحّام؟" ... أو اه... فحّام مكاش خدمة..."



الفحّام يكلم نفسه: " ما نعرفش تقرى على خاطر الإستعمار... ما نعرفش نكتب على خاطر الاستعمار... الصنعة؟ صنعتي فحّام.. فحّام إبيه.. بلادنا فيها بزاف الغاز.. و الغاز مليح فيه النظافة فيه الراحة و مدابيا نشعل الغاز...



لو كان جاو عندي دراهم أنا تاني نشعل الغاز... سي أحمد أنا جيتوا باش يلقاني خدمة و هو يهدرلي على اللي فات... على الثورة المسلحة.. أنا خدمتها بقلبي في سبيل الوطن كيما كل الشعب.. بصح ما عlish.. أنا علابالي شفت أو فهمت العاصمة.. و دورك ما بقالي غير الثورة الزراعية. إذ يقرر بلقاسم اللجوء إلى الثورة الزراعية بعد ما إنعدمت كل فرص العمل في العاصمة.



المقطع الرابع عشر:



تدور الأحداث في فضاء خارجي، في ساحة القرية، بلقطات متتالية و حركات بانوراميا، نرى الفحام و عائلته محاصرون من طرف سكان القرية، حيث يصرخون بوجههم " هاهو الخبيث.. هاهو قليل النيف.. هاهو قليل الشجاعة.. قليل الملة". هذا الأخير راجع لترك الفحام لزوجته بالعمل في المصنع، فحسب العادات السائدة في المناطق النائية فإن المرأة مكانها في البيت، فعلى الزوج العمل لوحده و تلبية حاجيات العائلة.



و بعدها تلي اللقطة أين أمر بلقاسم زوجته بقلع الحايك و العجار أمام سكان القرية، هذه الأخيرة ترفض. إذ بشيخ القرية يتدخل و ينصحها بعدم الإصغاء لزوجها بقوله: " بلاكي أبنتي ما تاخذيش الراي...". إلا و أنّ بلقاسم يصر على كلامه و يأمرها بالنزع،



بقوله: " أقلعي الحايك و العجار...أوزيد نقولكم...مرت الفحام "بلقاسم قالتي" رايحة تخدم و زيد تقلع العجار و الحايك...ألي ما سمعش يسمع...".



و بلقطة متوسطة و حركة ثابتة، تظهر الزوجة و هي قد خلعت الحايك و العجار، و هذا الأخير مبعثر في الأرض، إذ بالشرطي يمر و يصافح بلقاسم رمز لموافقة الرأي و المبدأ. فهذا المقطع عبارة عبارة عن التغيير الذي لحق بالعلاقات الاجتماعية و بداية تلاشي هيمنة السلطة الذكورية بتوجه الزوجة للعمل.



I- 6- نتائج الفيلم :

1- تطرق الفيلم الخيالي إلى عرض الواقع الاجتماعي الذي يميزه فقر كبير للجزائريين في المناطق النائية في الجزائر وعرض عمل الرجل والمرأة في الأسرة الجزائرية في كل القطاعات الاقتصادية من فلاحية و صناعة تقليدية وكذا المصانع وصولا إلى الإدارة.

2- تبنى المذهب الاشتراكي في صياغة رسالة الفيلم من الناحية الأيقونية إذ تجسدت في عناصر الديكور الموظفة في الفيلم والذي يتمثل في المنجل ومن الناحية الالسانية أرفقت مشاهد فيلم "الفحام" بصوت إذاعي بين هذا التوجه الإيديولوجي وهو خطاب الرئيس هواري بومدين أين بصريح العبارات في خطابه يشيد بالإيديولوجية الاشتراكية .

3- نلتمس في الفيلم الدور الفعال للمرأة في المجتمع الجزائري بقيامها بمجهودات جبارة تساوي مجهودات الرجل من أجل كسب لقمة العيش نظرا للظروف المعيشية القاسية التي مرت بها الأسرة الجزائرية بعد الإستقلال التي تعتبر مرحلة بناء دولة جديدة .

4- تعرفنا من خلال الفيلم على عادات وتقاليد أو بالأحرى الثقافة الجزائرية من خلال ديكور البيت الجزائري " غزل الصوف، صناعه الفخار وغيرها..." أما من ناحية أخرى نلتمس الوضع المزري الذي تعيشه هذه العائلة من خلال الملابس الهشة التي يرتدونها.

5- حاول المخرج "محمد بوعماري" أن يدخلنا في إطار التحولات الوطنية بكل تجلياتها والتي أعقبت الإستقلال، كما يحضر في هذا الفيلم رؤية المخرج ومنطلقاته الفكرية مجسدة سينمائيا، فهو يؤيد الثورة الزراعية ويطالب بتحرير المرأة وخروجها للعمل .

6- صور هذا الفيلم وبعمق التحولات الاقتصادية وأثرها على واقع وجود بعض الفئات الاجتماعية، فلقد أدى استثمار الغاز و وصوله إلى معظم البيوت إلى إفلاس الفحامين، هذا الإفلاس يدفع بعضهم إلى البحث على عمل في المدينة .

- 7- إن فيلم "الفحام" هو ثورة في مجال الإنتاج السينمائي الجزائري الذي إقتصر حتى ذلك الوقت إلى بداية السبعينيات على إعادة تصوير الثورة التحريرية ليأتي ويتناول مشاكل المجتمع الجزائري على غرار مشكل المرأة والبطالة وغيرها .
- 8- يعتبر فيلم الفحام تعبير عن التحول الذي شهده المجتمع الجزائري بل وأغلب مجتمعات العالم الثالث من الإنتقال من الصناعات التقليدية والحرفية إلى الآلات، وتحولهم إلى عمال وصناع .
- 9- كما يعبر الفيلم أيضا عن التغيير الذي لحق بالعلاقات الإجتماعية وبداية تلاشي هيمنة السلطة الذكورية، بتوجه الزوجة للعمل.

II- التحليل السيميولوجي للفيلم الوثائقي: L'histoire de l'Indépendance de l'Algérie

II-1. بطاقة فنية للمخرج:

جون ميشال موريس، من مواليد 6 ديسمبر 1938م، في مدينة "ليل" بفرنسا. وثائقي وفنان تشكيلي، من مؤسسي مجموعة (Supports/Surfaces) لديه عدد كبير من الأفلام الوثائقية، إذ نال على جائزة "أكبر جائزة وطنية في السمعي البصري في 1992م". من مؤسسي القناة الفرونكو-ألمانيا ARTE وكان مديرها من 1986 إلى 1989م. أعماله الفنية معروضة في كل أنحاء العالم.





II - 2. بطاقة فنية عن الفيلم:

عنوان الفيلم: L'histoire de l'indépendance de l'Algérie

نوع الفيلم: فيلم وثائقي طويل

إنتاج: Anthracité-2002

المنتج: Emmanuelle Fage-Jean Paul Llamazares avec la participation

du centre National de la Cinématographie

إخراج وتصوير: Jean-Michel Meurice

تعليق: Benjamin Stora

مدة الفيلم: 52:41

II -3- ملخص الفيلم الوثائقي:

يتمحور الفيلم حول الحرية التي تتنعم بها الجزائر والتي خرجت من قبضة مستعمر غاشم سلب أرضها وعمر بها لمدة 132 سنة، مدة طويلة ولكنها تجسدت فيها كل معاني النضال والكفاح في وجه العدو، ومعارك آخرها كان تفجير أول نوفمبر 1954 و التي عرفت بحرب دامت سبع سنوات إلى غاية 1962 وهي السنة التي نالت فيها الجزائر سيادتها وإستقلالها إذ يرجع الفضل في إنتصار الثورة الجزائرية إلى وضوح أهداف القائمين بها والتضحيات الشعبية الهائلة التي قدمها الشعب الجزائري الذي عبأ كل طاقاته لتحقيق الإنتصار، يضاف إلى ذلك الأساليب المبتكرة التي لجأ إليها المجاهدين والمجاهدات لتوجيه الضربات الأليمة لجيش متفوق في العدد والعدة.

إذ حمل المجاهدون الأوائل السلاح في وجه الاستعمار، من أجل جزائر مزدهرة، حرة وديمقراطية، يعيش فيها المواطن حرا بكرامته، و إذ بالحال هو أن وجد الجزائريون أنفسهم تحت حكم الحزب الواحد من 1962 إلى 1989، أو تحت حكم الانقلاب و الفساد من 1992 إلى يومنا هذا. فكان أن خرجت الجزائر من الاستعمار الفرنسي (1830-1962) لتجد نفسها أمام استقلال ناقص أو استحلال و وصاية و انتداب مغلف ساهمت فيه بقصد وافر اتفاقيات إيفيان (18 مارس 1962) خاصة في بنودها السرية التي رهنّت الجزائر ثقافيا، سياسيا، واقتصاديا.

II- 4- التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم الثاني L’histoire de l’Indépendance de l’Algérie المقطع الأول:

رقم اللقطة	مدة اللقطات	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	مضمون الصورة	شريط الصورة	موسيقى الموظفة	التعليق أو الصورة	شريط الصوت	المؤثرات الصوتية
1	4 ثا	متوسطة	أمامية	Travelling	/	يبدأ الفيلم الوثائقي بموكب من السيارات في شارع من شوارع الجزائر العاصمة مواطنون يجلسون إلى نوافذ السيارات حاملين أعلام الجزائر يهتفون بأعلى أصواتهم	النشيد الوطني (الات موسيقية)	يبدأ التعليق في آخر اللقطة	« Alger	زغاريد النساء	
2	5 ثا	متوسطة	خلفية	Travelling	/	دراجة نارية يقودها مواطنات حملات لم الجزائر وموكب من السيارات	النشيد الوطني	...Il ya 40 ans, Matin du 5 juillet 1962.	زغاريد النساء		
3	3 ثا	متوسطة	جانبية ثم أمامية	Travelling	/	دراجة نارية يقودها رجل وراءه طفلين يربط إلى الدرجة عربة صغيرة بداخلها أطفال	النشيد الوطني	/	زغاريد النساء وهتاف المواطنين		
4	5 ثا	متوسطة	أمامية	Travelling	/	تظهر مواطنون يجلسون في صندوق السيارة ويهتفون ويحتفلون	النشيد الوطني	... après 7 ans de guerre en fin la paix	زغاريد النساء وهتاف		
5	4 ثا	متوسطة	أمامية	Travelling	/	سيارة مزينة بأعلام الجزائر	النشيد الوطني	L’Algérie est indépendante..	زغاريد وهتاف		
6	05 ثا	متوسطة	جانبية	ثابتة	/	مقابلة ملينة بالمواطنين (المواطنون فوق الحافلة) (يهتفون بأصوات مرتفعة)	النشيد الوطني	/	زغاريد وهتاف		
7	3 ثا	قريبة إلى الصدر	عكس غطسية	ثابتة	/	نافذة منزل تطل منها نساء محجبات يصفون	النشيد الوطني	... un jour si attendu...			
8	4 ثا	متوسطة	خلفية	ثابتة	/	مجموعة من المواطنين يحملون أعلام ويهتفون نسمع صوت التدخل	/	تدخل الأول: C’est quelque chose d’absolument extraordinaire de passer...	هتاف		
9	19 ثا	قريبة إلى الصدر	جانبية	ثابتة	/	المتدخل يتكلم وهو يحرك يديه	/	D’un système à un autre, de participer à la libération de son pays : normalement on doit poursuivre ses études, avoir une vie normale Tranquille calme etc, Finalement c’est l’aventure dans l’aventure et on était tout jeune à l’époque on avait pas d’expérience.	/		
10	19 ثا	قريبة إلى الكتف	أمامية	ثابتة	/	المتدخل الثاني يتكلم Salah Boubnider الولاية 2	/	Salah Boubnider : Responsable de la wilaya 2 - oui y a beaucoup de gens qui disent, nous, on a vaincu l’armée Française moi je dis ce n’est pas vrai, nous on à obtenu uniquement notre droit autant qu’être humain, vivre dans une petite démocratie d’abord Ah ! parcequ’on à pas de démocratie C’est un autre problème.			

المقطع الثاني:

شريط الصوت			شريط الصورة								رقم اللقطة
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الصورة	موسيقى الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطات			
/	Après la signature des accords d'Evian	التعليق: موسيقى حزينة	خيم وسط الصحراء ونساء مجلبات يحملن حقائب ويمشين (عدد كبير من النساء والأطفال)	/	ثابتة	أمامية	متوسطة	6 ثا		1	
/	... les frontières s'ouvrent des centaines de milliers de réfugiés dont la plupart sont	موسيقى حزينة	نساء يمسكن بأطفالهن ويمشين (بالحايك والعجار)	/	ثابتة	عكس غطسية	أمريكة	07 ثا		2	
/	Des paysans déplacés par la guerre, sont autorisés à revenir en Algérie	//	ضباط من الجيش الفرنسي واقفيت ومجموعة من النساء والأطفال يمرأن.	/	بانورامية	غطسية	متوسطة	5 ثا		3	
/		/	//	ضباط فرنسي يحمل امرأة بين ذراعيه ويمشي بسرعة يرفقه ضابط آخر.	/	بانورامية	أمامية ثم جانبية ثم خلفية	متتالية	6 ثا	4	
/		/	موسيقى حزينة	إمرأة بالحايك تحمل ابنتها الصغيرة في يد واليد الآخر تحمل حقيبة في الحدود التونسية	/	بانورامية	جانبية ثم خلفية	متوسطة	10 ثا	5	
/		/	موسيقى حزينة	رجال ونساء وأطفال يدخلون من الحدود التونسية	/	بانورامية	جانبية	متتالية	14 ثا	6	
/		/	موسيقى حزينة	ضباط من الجيش الفرنسي واقفون يمر أمامهم نساء وأطفال	/	ثابتة	غطسية	متوسطة	14 ثا	7	
/	Parmi eux après 7 ans d'exil Abderrzak Bouhara	تعليق: /	قائد الكتيبة (جيش التحرير الوطني عبد الرزاق بوحرة يضع يده على خده	/	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الصدر	7 ثا		08	
/	C'était le retour des réfugiés organisé conjointement, les Algériens et les Français il y avait des commissions mixtes et sinon ce passage que j'ai retrouvé donc ma mère, après 7annés d'absence, quand elle à su que je venais de franchir les frontières et avec le réseau du FLN ils m'ont ramené sur les frontières du coté de « Gambetta » bien entendu je l'ai reconnu, on ne pouvait pas ne pas reconnaitre sa mère même après 7 ans d'absence, mais il y avait avec ma mère mon jeune frère je lui ai posé la question pour savoir qui était ce jeune homme qui était avec elle, je ne l'ai pas reconnu, je ne l'ai pas reconnu...	/	التدخل: BOUHARA Abderrazak Bouhara Chef de bataillon de L'ALN يتكلم ويحكي عن تجربة	Abderrazak Bouhara Chef de bataillon de L'ALN	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الصدر	42 ثا		09	

المقطع الثالث:

شريط الصوت		شريط الصورة							رقم اللقطة
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الصورة	موسيقى الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطات	
/	RafikBensaci : Engagé très jeune dans les combats du nationalisme Algérien et dans la clandestinité depuis de nombreuses années arrive à Rocher Noir près d'Alger, lieu de l'exécutif provisoire algérien pour préparer le passage à l'indépendance	/	رفيق بن سامي صورة فوتوغرافية	RafikBensaci envoyé du GPRA à Rocher noir	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الكنف	15 ثا	1
	Rafik Bensaci : J'étais envoyé par le colonel karimBelkacem qui à l'époque assurait la fonction de président du comité de guerre, moi j'ai appartenu à son cabinet militaire je m'occupais des renseignements et d'autres choses aussi, Journaliste : donc vous étiez envoyé à Rocher noir à l'exécutif provisoire ? R.B : oui. J : pour préparer le passage à l'indépendance ? R.B : préparer un peu ça, mais c'est surtout pour la lutte anti OAS, fallait mettre en place des commandants à partir des éléments qui rentraient de l'ex fédération de France et qui venaient pour préparer un embryon de police et de gendarmerie Algérienne et au même temps passer à la phase finale...	/	رفيق بن سياسي يحكي عن تجربته	/	ثابتة	جانبية	قريبة إلى الصدر	31 ثا	2
/	De la lutte anti OAS avec les commandants de service français aussi qui ont participé	Suspense	رجل يكتب على الحائط عبارات "OAS" وحوله درجات نارية	كتابة على الحائط: OAS Algérie SALAN OAS Vaincra	Zoom Arrière	أمامية	متتالية	8 ثا	3
/	Au nom de L'Algérie Française l'OAS plastique et assassine	/	سقف مهدم من الداخل	/	بانورامية من الأعلى إلى الأسفل	أمامية	متوسطة	5 ثا	4
/	Politique du chaos et de la terre brûlée	/	صورتين فوتوغرافيتين واحدة يظهر فيها مواطنين واقفين بجانب شرطي يشاهدون في جثة، أما الصورة الكافية جثث في الأرض ودماء مغطاة بقصاصات أبيض في الرصيف.	/	ثابتة	أمامية	متوسطة	5 ثا	5
	Journaliste : est ce que L'OAS avait songé à s'approcher de rocher noir ? P.B. Bah ils ont fait exploser plusieurs bombes d'intérieur de la cité administrative, c'était truffé, il y avait beaucoup de sympathisants de l'OAS donc c'était une espèce de coexistence un peu bizarre mais bon ça factionnait comme ça.	/	تدخل لرفيق بن سناسي Rafikbensaci حوار مع الصحفي يمرد فيه على الأسئلة	/	ثابتة	جانبية	قريبة إلى الصدر	20 ثا	6
	/	موسيقى	مجموعة من المواطنين يحملون	/	ثابتة	غسبية	جامعة	3 ثا	7

الإطار التطبيقي

		حزينة	علم الجزائر ويركضون في وسط الشارع				(الجزء الصغير)		
8	3ثا	متوسطة	أمامية	ثابتة	/	شبان فيالشارع يقومون بإشعال النيران ويهربون	موسيقى حزينة	تعليق:	Violences, assassinats
9	2ثا	متوسطة	جانبيهة	بانورامية	كتابة على الحائط Vive GPRI	نشوب حريق في وسط المدينة ومجموعة من المواطنين يتأملون	/		Destructions, affrontements
10	30ثا	متتالية	خلفية	ثابتة	/	مجموعة من الشباب ينشبون حريق وسط المدينة.	موسيقى حزينة		L'Algérie semble plongée dans le chaos.
11	20ثا	متتالية	خلفية	ثابتة	/	مجموعة من الشباب ينشدون حريق وسط المدينة	موسيقى حزينة		Ces 100 ans abandonnée
12	1ثا	جامعة (الجزء الكبير)	غطسية	ثابتة	/	نشوب حريق وسط المدينة المواطنين (نساء اطفال يهربون في كل الاتجاهات)	/		Sans protection
13	2 ثا	جامعة (الجزء الكبير)	أمامية	بانورامية من الأسفل إلى الأعلى	/	شوارع مخربة ونيران منشوبة في كل مكان (في السيارات والمنازل)	/		Livrés à eux-mêmes
14	7 ثا	متتالية	خلفية	بانورامية	رجل (فرنسي مقيم بالجزائر يدخل إلى منزله	/	/		Les Européens d'Algérie ceux que l'on appellera plus tard les pieds-noirs décident de quitter en masse le pays.
15	3ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	/	حشد من الفرنسية المقيمين في الجزائر واقفين جامعين حقائب.	/	يتكلم RafikBensaci	C' était une vision,
16	3ثا	قريبة إلى الخصر	جانبيهة	ثابتة	/	صف من الفرنسيين المقيمين في الجزائر ينتظرون	/		Je ne peux pas dire acceptable,
17	2 ثا	جامعة (الجزء الصغير)	أمامية	ثابتة	/	حشد من الفرنسيين في الشارع			Mais vraiment pénible..

المقطع الرابع:

شريط الصوت		شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الصورة	موسيقى الوظيفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	رقم اللقطة
	« C'est pendant les négociations GPRA, gouvernement français, que la crise, l'attente qui existait entre ce qu'on appelle les hauts commandements de l'armée aux frontières marocaines et aux frontières Tunisiennes, c'est à ce moment là que les militaires ont pris l'initiative politique très très forte, ont manifesté leur désaccord avant la signature des accords d'EVIAN, et c'était pour nous un devoir de rappeler à l'ordre l'état major, donc nous avons écrits aux dirigeants militaires pour leur dire c'est une erreur politique grave que d'avoir ouvert une crise au moment de négociations, et au même temps, nous avons écrits une lettre de soutien à « Ben Khedda »	/	المتدخل المجاهد الحسين أيت أحمد	Hocine AIT Ahmed Leader Historique du FLN	ثابتة	جانبية	قريبة إلى الصدر	1 د 7 ثا
/	Boumediene à cette époque la il était contre toutes négociations.. Il faut d'abord régler les problèmes internes de l'Algérie, et ce problème interne qui empoisonne notre existence pour aller ensuite à ces négociations dans des conditions plus favorables.	/	المتدخل المجاهد رضا مالك	Réda Malek Négociateur à Evian	ثابتة	جانبية	قريبة إلى الصدر	19 ثا
/	صوت الصحافي: « ... Officier formé au Caire, fortement influencé par NACER, le colonel Houari BOUMEDIENE, N'est pas suffisamment connu dans la société Algérienne. Il recherche des appuis politiques auprès des chefs Historiques de l'insurrection Algerienne, toujours emprisonnés en France...	Tombons/suspense	صور من الأرشيف المجاهد هواري بومدين	Houari Boumedien chef de l'Etat Major Général de l'ALN	ثابتة	جانبية	متتالية	19 ثا
	المتدخل: « sans Ben Bella, je ne pense pas que l'état Major de « ghard ,maou » aurait eu besoin d'une tete politique qui passe et Ben Bella passait depuis des années comme étant le leader politique du front allons sous la baniere de Ben Bella l'état Major pouvait se placer.	/	المتدخل المجاهد علي هارون	Ali Haroun dirigeant de la fédération de France de FLN	ثابتة	جانبية	قريبة إلى الصدر	20 ثا
	المتدخل: C'était la lutte contre le pouvoir qui avait commencé, qui avait déjà lorsque les cinq étaient en prison dont le président actuel Boutefflika servi d'agent de liaison, il à été vendre un coup d'état à Boudhial l'a refusé, il a trouvé un preneur qui s'appelle Ben-Bella il a acheté le coup de état..	/	المتدخل المجاهد القائد عن الدين مع شخصية أخرى مجهولة	Commandant Azzedine responsable de la ville d'Alger	ثابتة	جانبية	قريبة إلى الخصر	39 ثا
	A l'époque, Ben Bella, il n'a rien compris dans la situation, il voulait le pouvoir et puis ca s'arrête la... Boumediene il a utilisé Ben Bella comme pion, et après quarante ans on vitencre de la crise de 62...		المتدخل المجاهد صالح بو بنيدر	Salah Boubnider Responsable de la wilaya2	ثابتة	جانبية	قريبة إلى الصدر	21 ثا

المقطع الخامس:

شريط الصوت			شريط الصورة						رقم اللقطة
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الصورة	موسيقى الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	
زغاريد النساء	تعليق الصحفي: « début Avril, la guerre est finie... »	النشيد الوطني الجزائر قسما	يظهر العسكر وهم يمشون صفوف	/	ثابتة	أمامية ثم جانبية ثم خلفية	متتالية	9 ثا	1
/	تعليق الصحفي: « ... les cinqs historiques sont libres, reçus en Tunisie par Boumedien... »	النشيد الوطني قسما	يظهر الرئيس هواري بومدين مع السجناء الخمس والعسكر محيطين هم	/	ثابتة	جانبية ثم خلفية	قريبة إلى الصدر	6 ثا	2
إثارة	تعليق الصحفي: « ... Mais ils sont ici ensemble pour la dernier fois, la lutte pour le pouvoir les a déjà séparé.	النشيد الوطني قسما	السجناء الخمس يمشون وهم يحيون.	/	ثابتة ثم بانورامية	لقطة متوسطة	متوسطة	14 ثا	3

المقطع السادس:

شريط الصوت		شريط الصورة							رقم اللقطة
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الصورة	موسيقى الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	
/	تعليق الصحفي: « l'acte suivant va se jouer loin de l'Algérie, en Lybie, à Tripoli exactement .ou le GPRA convoque en mai l'ensemble des cadres nationalistes, ceux qui sont encore dans les maquis, et ceux qui sont en France, au Maroc et en Tunisie. L'enjeux est important,ils'agit à la fois d'adopter un programme de gouvernement et de ratifier les accords d'Evian.	/	صورة لخريطة إفريقيا أين يظهر الجزء الشمالي منها.	/	ثابتة ثم متحركة Zoom avant	أمامية	مضافة	27 ثا	1
	المتدخل: ... nous n'avons pas été parce que nous étions ici à Alger à faire des choses beaucoup plus importantes et plus sérieuses, c'était la lutte contre l'OAS. Faut pas oublier qu'à l'époque, il y'avait une centaine de morts par jour...	/	القائد عز الدين يتكلم	Commandant Azzedine responsable de la wilaya d'Alger.	ثابتة	جانبية	إلى قريبة الصدر	16 ثا	2
	Malgré tout, le conseil national de la révolution Algérienne s'ouvre à Tripoli fin mai. Pourquoi ? Raison toujours inconnue aujourd'hui. Par sécurité et par crainte de l'OAS, aucune photo, aucune image n'était prise de cet événement ! avec les accords de cessez le feu, le conseil doit aussi adopter un programme de gouvernement.	/	تظهر بنايات	/	travel ling	غطسية	عادية	24 ثا	3
	المتدخل: C'était le malheur de l'Algerie Actuelle ! c'était le premier coup d'état, et ils nous ont même collé la crise, en disant c'était une crise de wilayas ... c'est faux ! on s'entendaient merveilleusement, la willaya I s'entendait avec la II, la III , la IV, ... tout marchait très bien jusqu'à cettedate là de la réunion de tripoli... C'est làou ils nous ont introduit, Si vos voulez le poison de la discorde !	/	القائد عن الدين داخل مكتب	Commandant Azzedine Responsable de la ville d'Alger.	ثابتة	جانبية	إلى قريبة الصدر	39 ثا	4
	تعليق الصحفي: « discorde, mise-entente, le programme de Tripoli est accordé a l'unanimité, mais les accord de cessez-le feu ne seront pas respecté ! premièreentorse, le commandant Abderezzak BOUHARA reçoit l'ordre de faire mouvement vers l'Algérie.	/	يظهر في الصورة شاحنات وفي داخلها عسكر	/	ثابتة	عادية	متوسطة	16 ثا	5

المقطع السابع:

شريط الصوت			شريط الصورة						رقم اللقطة
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الصورة	موسيقى الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	
/	تعليق الصحفي: Alors, le 5 juillet, quand le peuple d'Alger fête en toute innocence . L'indépendance, les responsables eux sont inquiets !	/	الشعب الجزائري يحتفل بالاستقلال ريات الجزائر تهتف في السماء	/	/	/	متتالية	13 ثا	1
/	تعليق الصحفي: Entre temps l'armée des frontières commencé à s'avancer le 24 juillet ils sont devant Constantine.	/	ظهور العسكر وهم يمشون	/	ثابتة	أمامية	مضافة	12 ثا	2
	تعليق الصحفي: Certains responsables des maquis de l'interieur comme salahBoubnider, tentent de s'opposer à ce coup de force, à cette avancée de l'armée des frontières ..	/	صورة ثابتة لصالح بونبيدر		ثابتة	جانبية	مضافة	11 ثا	3
هتافات الشعب زغاريد النساء	تعليق الصحفي: Le pouvoir à tout prix... Ahmed Ben Bella pénètre dans Alger le 3 aout pratiquement sans opposition sérieuse le GPARA se disloque.	/	يظهر بن بلة وسط حشد من الناس		متحركة	أمامية	متتالية	10 ثا	4
هتافات الشعب	تعليق الصحافي: Fin aout de manière inexorable, l'armée dirigée par le colonel Boumediene avance vers Alger.	النشيد الوطني قسما	يظهر في الصورة هواري بومدين فوق سيارة حربية وهو يلوح بيديه للشعب.	Aout 1962 ... entre Constantine et Alger	بانورامية	أمامية ثم خلفية	متتالية	18 ثا	5

المقطع الثامن:

شريط الصوت			شريط الصورة						رقم اللقطة
المؤثرات الصوتية	التعليق أو الصورة	موسيقى الموظفة	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	
/	تصريح فرحات عباس: J'ai le privilège et l'honneur de présider en ce jour historique à l'ouverture des travaux de la premier assemblée nationale Algérienne souveraine..	/	فرحات عباس واقف وبيده ورقة ويقرأ خطابه	Ferhat Abbas Président de l'assemblée Constituante	ثابتة	جانبية	قريبة إلى الخصر	9 ثا	1
/	المتدخل: La constitution à été faite dans un cinéma par des gens triés sur le volé et qui évidemment chaque fois ils essayent de respecter les formes, ils l'ont imposé à l'assemblée constituante c'est la ou le sens de l'honneur chez certains de ces hommes comme Ferhat ABBAS et d'autres ont démissionnés.	/	الحسين أيت حمد وهو يتكلم	/	ثابتة	أمامية	قريبة إلى الخصر	23 ثا	2
/	/	النشيد الوطني	نص مكتوب باللغة الفرنسية	Elu president de la république en 1962 Ahmed Ben Bella sera renversé trois ans plus tard par Houari Boumediene	ثابتة	عادية	لقطة مضافة	6 ثا	3

II-5- التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة من الفيلم

المقطع الأول:



يبدأ هذا المقطع مع بداية الفيلم الذي يعرض مشاهد لشوارع الجزائر العاصمة صبيحة الخامس من جويلية 1962، أين يظهر بصفة بارزة وسط شوارع العاصمة موكب من السيارات، الدراجات النارية و الشاحنات مليئة بالمواطنين يحملون الرايات الوطنية ويهتفون بأعلى أصواتهم ويحتفلون بإستقلال البلاد وتحرر ها من قيود العدو وزغاريد النساء تعلو الأرجاء.

إذ تتوالى لقطات متوسطة للسيارات المزينة بالرايات الوطنية بزاوية تصوير أمامية بعدها خلفية ثم جانبية وحركة كاميرا Travling.

ثم تليها لقطة قريبة إلى الصدر عكس غطسية وثابتة لنساء يطلن من نافذة منزل ويحملن أعلام، يهتفن ويصفقن لنيل الحرية؛ أجواء تعكس الفرحة التي تغمر قلوب المواطنين نساء، رجال، اطفال و شيوخ من كل الفئات العمرية خرجوا للتعبير عن

فرحتهم بالإستقلال وذلك بالزغاريد والهتاف بأعلى أصواتهم كما صاحب عرض المشاهد تعليق بصوت "Benjamin Stora" الذي جاء في الصياغة التالية:

« Alger, il y a 40 ans ,matin du 5 juillet 1962 ,après 7 ans de guerre enfin la paix, l'Algérie est indépendante ,un jour si attendu... »



إعتمد الفيلم على توظيف اللغة الفرنسية لإعتباره من إخراج فرنسي، فالخطاب الألسني من ناحية الإلقاء والقراءة جاء تحت نبرة صوتية جديدة. أما من ناحية المضمون والبنية الإصطلاحية لنص التعليق الذي يعكس المشاهد حمل بعد دلالي ألسني بحيث إستعمل كلمة الحرب **guerre** التي كانت محل السمت الرسمي الفرنسي التي لم تعترف بها كحرب إلا بعد سنة 1999.

وأخيرا السلم "**enfin la paix**" تظهر بذلك فرحة الشعب الجزائري من إنتهاء القتال والحرب وسواد الإستقرار والهدوء في البلاد. بعدها يتم التنقل إلى التدخلات إذ يظهر المتدخل الأول "رفيق بن ساسي" في لقطة قريبة إلى الصدر وزاوية جانبية للكاميرا يتحدث:

« ...C'est quelque chose d'absolument extraordinaire ,de passer d'un système à un autre ,de participer à la libération de son pays ,normalement on doit poursuivre ses études, avoir une vie normale, tranquille ,calme etc ; finalement c'est l'aventure dans l'aventure ,et on était tout jeune à l'époque on avait pas d'expérience... »

فالنص الألسني تضمن على عبارات وكلمات صورت الإستقلال وفرحه الشعب الجزائري بالانتقال من نظام إلى آخر والمشاركة في تحرير البلاد من قيود الإحتلال الفرنسي بالرغم

من شبابهم وعدم خبرتهم ، بحيث كان عليهم متابعة دراستهم والتمتع بحياة هادئة، الذي لخصه التعليق في ثلاث كلمات دالة على الحرية

Extraordinaire, libération, aventure

أي رائع، الإستقلال، مغامرة.

يليه التدخل الثاني مباشرة "لصالح بوبنيدر"

المسؤول عن الولاية الثانية(2) الذي يقول:

« ...Oui, il y a beaucoup de gens qui disent,nous on a vaincu l'armée française, moi je dis ce n'est pas vrai, nous on a obtenu uniquement notre



droit autant que être humain, de vivre dans une petite démocratie d'abord, ah!, parce qu'on a pas de démocratie, c'est un autre problème... »

صالح بوبنيدر هنا يبدي رأيه عن مفهوم إستقلال الجزائر أي إذا كان البعض يقول أنهم إنتصروا عن الجيش الفرنسي فهم مخطئون، لأننا حصلنا فقط على حقوقنا كبشر في العيش في جزء من الديمقراطية ، **"une petite démocratie"** لأننا لا نملك ديمقراطية أساسا وهذا يعتبر مشكلا آخر.

تعني كلمة ديمقراطية حكم الشعب لنفسه، بحيث لم يكن يوجد في عام 1900 نظام ديمقراطي ليبرالي واحد يضمن حق التصويت وفق المعايير الدولية، بحيث إعتمدت الجزائر بعد إستقلالها في رسم معالم دولتها الحديثة التي حددتها الثورة ومواثيقها كدولة قادرة على إستكمال مقومات السيادة الوطنية من جهة والإنطلاق في مشاريع تنموية من جهة أخرى.

المقطع الثاني:



تم تصوير المشهد الأول من هذا المقطع في فضاء خارجي إذ تتوالى اللقطات المتوسطة بمختلف زوايا

التصوير وحركات الكاميرا التي تعرض مشاهد لدخول ملايين اللاجئين الجزائريين من الحدود التونسية(نساء وأطفال) إذ تدفق اللاجئين الجزائريين على تونس والمغرب الأقصى بأعداد

هائلة هروبا من سياسة التقتيل الجماعي بعد تعرض القرى والمداشر والدواوير إلى التدمير الشامل وقد فاق عدد اللاجئين الجزائريين في كل من تونس والمغرب الأقصى خلال الثورة التحريرية 200 ألف نسمة من شبوخ ونساء وأطفال و

معطوبين إذ يسمح لهم بالدخول إلى أرض الوطن بعد التوقيع على إتفاقياتإيفيان أواخر شهر مارس 1962 م .

كما صاحب عرض المشاهد تعليق بصوت Benjamin Stora الذي جاء في

الصياغة التالية:

«... Après la signature des accords d'Evian, les frontières s'ouvrent des certaines de milliers de réfugiés dans la plupart ce sont des paysans déplacer par la guerre sont autorisés à revenir en Algérie... »



تصاحبه موسيقى حزينة تبين الوضع المزري الذي عاشه اللاجئين بتغريهم على بلادهم وعائلاتهم ثم تليها مباشرة لقطة قريبة للكثف بزاوية أمامية وحركة ثابتة للكاميرا يظهر فيها قائد

الكتيبة لجيش التحرير الوطني "عبد الرزاق بوحرا" AbderrazakBouhara "يضع يده على خده في أسفل الصورة مكتوب : AbderrazakBouhara chefs de bataillon de l'Aln

بعدها يظهر عبد الرزاق بوحارة بلقطة قريبة إلى الصدر و زاوية تصوير أمامية و حركات ثابتة في تدخل يتكلم و يحكي عن تجربته :

« C'était le retour des réfugiés organisé conjointement les Algériens et les Français, il y avait des commissions mixtes, et sinon ce passage que j'ai



retrouvé donc ma mère après 7 années d'absence quand elle a su que je venais de franchir les frontières et avec le réseau du FLN ils m'ont ramené sur les frontières du côté de "Gambetta" bien entendu je l'ai reconnu, on ne pouvait pas ne pas reconnaître sa mère; même après 7 ans d'absence mais il y avait avec ma mère mon jeune frère je lui ai posé la question pour savoir qui était ce jeune homme qui était avec elle, je ne l'ai pas reconnu; je ne l'ai pas reconnu. »

من خلال النص الألسني نتعرف على تجربة عبد الرزاق بوحارة عند دخوله من الحدود التونسية و إلتقائه بأمه بعد سبع سنوات من الغياب وأخيه الصغير الذي لم يتعرف عليه.

المقطع الثالث:

تطرق المخرج في هذا المقطع إلى الحديث عن منظمة الجيش السري بالفرنسية (OAS) هي منظمة إرهابية فرنسية أسست 11 فبراير 1961 بعد لقاء (مدريد) بين "جون جاك سوسيني" و"بيير لاغيار"، وهي منظمة الموالين لأطروحة "الجزائر الفرنسية" "l'Algérie française" بالإعتماد على العمل المسلح.

أول ظهور لعلامة (OAS) كان على جدار الجزائر العاصمة مصحوبة بشعارات "الجزائر فرنسية وستبقى فرنسية" **" l'Algérie est française et le restera**

إذ يبدأ المقطع بلقطة قريبة إلى الكتف وزاوية أمامية وحركة ثابتة للكاميرا "الرفيق بنساسي" والبيانات المكتوبة تضمن على :

RafikBensaci, envoyez du GPRA a rocher noir

Gouvernement provisoire de la République algérienne

مصحوبة بتعليق الذي جاء على الصيغة التالية:

« RafikBensaci : Engagé très jeune dans les combats du nationalisme algérien et dans la clandestinité depuis de nombreuses années. Arrives à Rocher-Noir près d'Alger lieu l'exécutif provisoire algérien pour préparer le passage à l'indépendance ».

فالنص الألسني تضمن على عبارات وكلمات صورت فترة ما بعد الإستقلالrochernoirأو الصخرة السوداء الهيئة التنفيذية المؤقتة التي تأسست سنة 1960 لتكون مقرا للمحافظة السامية لفرنسا بالجزائر، بقيادة "كريستيان فوشي" وذلك نظرا للمضايقات التي كانت تتعرض لها الحكومة الإستعمارية الفرنسية ومن طرف حزب جبهة التحرير الوطني



و بعد إتفاقيات إيفيان وإعلان الإستقلال التام للجزائر رفع أول علم جزائري على أديم الصخرة و بالضبط بمقر الهيئة التنفيذية المؤقتة.

تليها لقطة قريبة إلى الصدر بزاوية جانبية يظهر فيها "رفيق بن ساسي" في التدخل الذي يحكي فيه على تجربته الشخصية في حوار مع صحفي:

- « J'étais envoyer par le colonel Krim Belkacem qui a à l'époque assurait la fonction de président du comité de guerre, moi j'ai appartenu à son cabinet militaire je m'occupais des renseignements et d'autres choses aussi.

Journaliste: Donc vous étiez envoyer à Rocher-Noir à l'exécutif provisoire.

Rafik Bensaci: Oui



Journaliste: Pour Préparer le passage à l'indépendance?

Rafik Bensaci : Préparer un peu ça, mais c'est surtout pour la lutte anti OAS, fallait mettre en place des commandants à partir des éléments qui rentraient de L'ex Fédération de France et qui venaient pour préparer un embryon de police et de gendarmerie algérienne et en même temps passer à la phase finale... »

إذ جاء في هذا النص الألسني أو الحوار الذي جرى بين الصحفي و"رفيق بن ساسي" الذي يوضح فيه هذا الأخير سبب بعثه إلى "الصخرة السوداء" "rocher noir" فحسب كلامه قد بعث إلى الصخرة السوداء للتحضير للإستقلال وكذلك للنضال ضد المنظمة السرية.(OAS)

تتوالى بعدها اللقطات لصورة فوتوغرافية بحركة "zoom arrière" للكاميرا يظهر فيها رجل يكتب على الحائط عبارات:

OAS, Salan OAS vaincra , Algérie

وحول الرجل دراجات النارية ، مصحوبة بموسيقى. Suspens. وصوت المتدخل يكمل كلامه:

« ...De la lutte anti OAS avec les commandants de service français aussi qui ont participé... »

بعدها يدخل التعليق:

« La guerre n'est pas finie, au nom de l'Algérie française l'OAS plastique et Assassine, politique du chaos et de la terre brûlée. »

سلط المخرج "Jean Michel Meurice"



الضوء على العمليات الإجرامية أو السياسة القمعية التي تبنتها المنظمة السرية (OAS) ، فالحرب لم تنتهي حقيقة ، إذ بشعار "الجزائر الفرنسية" منظمة الجيش السري قامت بأعمال إجرامية في حق الشعب الجزائري و ذلك بعد

التوقيع على وقف إطلاق النار من ذلك تم إطلاق عدة قذائف مدنية على الأحياء السكنية في 20 مارس 1962، وكذا تنفيذ سلسلة من التفجيرات قدرت بنحو 2293 تفجير بالعبوات



البلاستيكية، قتل المساجين في زنانات مراكز الشرطة إلى جانب الحرق العمدي للمؤسسات و غيرها من الجرائم المشينة، فرغم محاولاتها للوقوف ضد التطور الحتمي للقضية الجزائرية إلا أنها فقدت كل الأمل في تحقيق أهدافها.



بحيث يصاحب التعليق لقطات متتالية متوسطة للجرائم والخسائر التي خلفتها المنظمة الإرهابية الفرنسية (OAS) أي جثث مرمية على الأرض وسط شوارع العاصمة .

تليها مباشرة لقطة قريبة إلى الصدر بزاوية جانبية وحركة ثابتة للكاميرا يظهر فيها "رفيق بن ساسي" في تدخل و حوار مع صحفي يجيب فيه على الأسئلة، الذي جاء في هذه الصيغة:

Journaliste: Est-ce que l'OAS avait songé s'approcher de rochers noirs?

Rafik Bensaci : Bah, ils ont fait exploser plusieurs bombes à l'intérieur de la cité administrative ,c'était truffé, il y avait beaucoup de sympathisants dans l'OAS, donc c'était une espèce de coexistence un peu bizarre mais bon, ça fonctionnait comme ça.



تليه لقطة جامعة (لقطة الجزء الصغير) بزاوية غطسية وحركة ثابتة، لمجموعة من المواطنين يحملون علم الجزائر ويركضون في وسط الشارع، تصاحبه موسيقى حزينة، يحمل بعدا دلاليا الذي يتمثل في طلب الحرية التامة والأمن والإستقرار. بعدها تتوالى اللقطات المتوسطة لعمليات التخريب (شباب جزائريين في الشوارع يقومون بتخريب الممتلكات العمومية وإشعال النيران...)

تليها لقطات متوسطة "للأقدام السوداء" الفرنسيين المقيمين في الجزائر وهم يهيئون أنفسهم للرجوع إلى وطنهم هروبا من الوضع المتدهور في الجزائر، مصحوبا بتعليق وموسيقى حزينة:



« Violences, assassinats, destructions, affrontements... l'Algérie semble plongée dans le chaos, ces 100 ans abandonnés sans protection,



livrés à eux-mêmes, les Européens d'Algérie ce que l'on appellera plus tard les pieds-noirs décident de quitter en masse le pays. »



النص الألسني تضمن على عبارات صورت المنظمة السرية (OAS) بالمنظمة العنيفة التي إنتهجت العنف والتقتيل بشكل متوحش وعدواني، الذي لخص في الكلمات التالية:

"Violences, assassinats, destructions, affrontements, le chaos, sans protection"

اي "إغتيال، عنف، تدمير، فوضى، بدون حماية."



كما تحدث عن الأقدام السوداء “ les pieds-noirs ” الذين بدأوا النزوح بمجرد أن أصبح

واضحا أن الجزائر سوف تصبح مستقلة، إذ

بحلول ماي 1961 معنويات الأقدام السوداء

قد إنخفضت بسبب أعمال العنف، والمزاعم

أن مجتمع الأقدام السوداء والرعايا

الفرنسيين بأكمله مسؤول عن الإرهاب

والتعذيب والعنصرية الإستعمارية وإستمرار

العنف بشكل عام، وبسبب هذه العوامل بدأ نزوح الأقدام السوداء بشكل جدي.



المقطع الرابع:

يبدأ هذا المقطع في فضاء داخلي، بتدخل "حسين أيت أحمد" - قائد تاريخي لجبهة التحرير الوطني- و هو جالس فوق أريكة. أخذ هذا المشهد بلقطة قريبة إلى الصدر، بزاوية جانبية و حركة كاميرا ثابتة. هنا المتدخل يشرح بأنه كان من الخطأ على القائد العسكري اتخاذ قرار سياسي قبل اتفاقيات إيفيان، و أنه كان من الواجب عليهم التذكير بذلك بقوله:

« ...C'était pour nous un devoir de rappeler l'ordre l'étatmajor , donc nous avons écrits aux dirigeants militaires pour leur dire c'est une erreur politique grave d'avoir ouvert une crise au moment de la négociation... »



و أكد أيضا أنهم كتبوا رسالة لمساندة "بن يوسف بن خدة" بقوله:

« ...Nous avons écrits une lettre de soutiens à BEN KHEDDA... »



و بعد ذلك بلقطات متتالية و بزاوية جانبية، و حركة كاميرا ثابتة، يظهر "هواري بومدين" - رئيس قائد الأركان- و هذا بصور من الارشيف، يرافق الصور تعليق الصحفي، الذي يؤكد بأن "بومدين" لم يكن معروفا لدى الشعب الجزائري، إذ يحاول الإتكاء بطريقة سياسية لدى الزعماء التاريخيين الجزائريين المسجونين في فرنسا بقوله:

« ...Le colonel Houari BOUMEDIENE, n'est pas suffisamment connu dans la société Algérienne. Il recherche des appuis politiques auprès des chefs historiques de l'insurrection Algérienne ... »



و بعد ذلك و في فضاء داخلي، يظهر "علي هارون" -Dirigeants de la

Federation de France du FLN-

بلقطة قريبة الى الصدر، و بزاوية جانبية، حركة الكاميرا ثابتة، و هو يصرح بأن من

دون "بن بلة"، قائد رئيس الاركان، لم يتمكن من الظهور، و ذلك لكونه شخصية تاريخية داخل جبهة التحرير و ذلك بقوله:

« ...Il avait eu besoin d'une tete politique qui passe, et BEN BELLA passait depuis des années comme étant leader politique du Front... »



و بعدها بلقطة قريبة الى الصدر، و زاوية أمامية، و حركة كاميرا ثابتة، يظهر المتدخل "صالح بوبنيدر" -مسؤول الولاية 2- و في فضاء داخلي، أين يصرح بأن آنذاك "احمد بن بلة" كان يسعى إلى الحكم و فقط، و أنّ "بومدين" من استخدمه، و لهذا السبب، فإنّ الجزائر مازالت بعد اربعين سنة تعيش أزمة 1962 و هذا بقوله:

« ...Il voulait le pouvoir et puis ça s'arrête là... BOUMEDIENE a utilisé BEN BELLA comme pion, et après quarantes ans, on vit encore la crise de 62... »

المقطع الخامس:



يبدأ هذا المقطع في فضاء خارجي، مستوحى من الارشيف، أين يظهر العسكر يمشون صفوفًا، و ذلك بلقطات متتالية و بزاوية التصوير أمامية ثم جانبية ثم خلفية، و حركة الكاميرا ثابتة، و تصاحب هذه الصور تعليق الصحفي:

« Début avril, la guerre est finie... »



و بعد ذلك تليها صورة "هوارى بومدين" يستقبل السجناء الخمس، و العسكر محيطين بهم، و ذلك بلقطة قريبة إلى الصدر و زاوية جانبية ثم خلفية، و حركة الكاميرا ثابتة، أين يؤكد الصحفي في تعليقه بأنه مستقبلين في تونس.

« ...Les cinq historiques sont libres, reçus en Tunisie par BOUMEDIENE... »

و بعدها بلقطة متوسطة، و زاوية تصوير غطسية أمامية، و حركة الكاميرا ثابتة ثم بانورامية، يظهر السجناء الخمس و هم يحيون الشعب، مصاحب بتعليق الصحفي أين يؤكد بأنهم هنا مع بعض للمرة الأخيرة، فالنضال من أجل الحكم قد فرقههم.

« ...Mais ils sont ici ensemble pour la dernière fois, la lutte pour le pouvoir les à déjà séparé... »



المقطع السادس:



يبدأ هذا المقطع بلقطة مضافة، و حركة zoom avant ، اذ نرى في الصورة خريطة شمال إفريقيا، أين وضعت نقطة على مدينة "طرابلس" ، و أقيم zoom avant على تلك المدينة، أين نسمع تعليق الصحفي لهذه الصورة، إذ يشرح بأنه تم عقد إجتماع في طرابلس لأعضاء الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية (GPRA) مع بقية القوميين للتصديق على إتفاقياتيفيان.

« L'enjeux est important , il s'agit a la fois d'adopter un programme de gouvernement et de rectifier les accords d'Evian ... »

و بعدها يتدخل "القائد عز الدين"-مسؤول ولاية الجزائر- بلقطة قريبة الى الصدر و حركة ثابتة، يشرح لماذا لم يتدخلوا في هذا الاجتماع، برأيه النضال ضد المنظمة السرية أهم من ذلك.

« Nous n'avons pas été parce que nous étions a Alger a faire des choses plus importantes et plus serieuses, c'était la lutte contre L'OAS. Faut pas oublier qu'a l'époque il y avait une centaine de morts par jour... »



يؤكد بأنّ هذا الاجتماع في طرابلس كان أول انقلاب للدولة

« C'était le malheur de l'Algerie actuelle, c'était le premier coup d'état ... »

و من ذاك الوقت تم زرع سم الخلاف

« ...C'est là ou ils nous ont introduit, si vous voulez, le poison de la discorde » .

المقطع السابع:

يظهر في هذا المقطع صور مستوحات من الارشيف، بلقطات متتالية، نرى الشعب الجزائري يحتفل بالاستقلال، و رايات الجزائر تعلوا في السماء. يرافق الصور تعليق الصحفي أين يشرح بأنّ في ذاك الوقت أين كان الشعب الجزائري يحتفل بالحرية بكل براءة، المسؤولين قلقون عتى مستقبل الجزائر.



« Alors le 05 juillet, quand le peuple d'Alger fete en toute innocence l'indépendance, les responsables, eux sont inquiets... »



و بلقطة مضافة، و حركة كاميرا ثابتة، دائما من الارشيف، يظهر عسكر الحدود و هم يمشون، إذ من 24 جويلية قد غزوا قسنطينة، ذلك حسب تعليق الصحفي:

« Entre temps l'armée des frontières commence à s'avancer, le 24 juillet, ils sont devant Constantine... »



و بلقطة مضافة ، تظهر صورة "صالح بوبنيدر" -مسؤول الولاية 2- بحركة كاميرا ثابتة، أين يشرح الصحفي أنّ "بوبنيدر" يحاول معارضة دخول عسكر الحدود.

« Certains responsables des maquis de l'intérieur comme 'Salah BOUBNIDER' tentent de s'opposer à ce coup de force, à cette avancée de l'armée des frontières... »



و بعدها بلقطات متتالية، و حركة كاميرا متحركة، يظهر "بن بلة" وسط حشد من الناس و هو يحيي باليد. ترافق هذه اللقطة تعليق الصحفي أين يؤكد بأن "بن بلة" يريد أخذ الحكم مهما كان الثمن... و الحكومة المؤقتة تنتهي.

« Le pouvoir à tout prix...Ahmed BEN BELLA dans Alger le 03 aout, pratiquement sans opposition serieuse, le GPRA se disloque... »

و بلقطات متتالية، و حركة كاميرا بانورامية، يظهر "هوارى بومدين" فوق سيارة حربية و هو يلوح بيديه للشعب، و النشيد الوطني "قسما" كموسيقى موظفة، و يرافق بتعليق الصحفي:

« Fin aout, de manière inexorable, l'armée dirigée par le colonel BOUMEDIENE , avance vers Alger. »

المقطع الثامن:

يبدأ هذا المقطع بصور مستوحات من الارشيف، و بلقطة قريبة الى الخصر و حركة كاميرا ثابتة، يظهر "فرحات عباس"- رئيس الجمعية التأسيسية- و هو يقرأ خطابه، و يؤكد بأنه من يترأس الجمعية.

« J'ai le privilège et l'honneur de presider en ce jour historique à l'ouverture des travaux de la première assemblée nationale Algerienne souveraine... »



و بعدها تليه لقطة قريبة إلى الخصر بحركة كاميرا ثابتة، يظهر "حسين أيت أحمد" و هو يصرح بأن الجمعية التأسيسية ساد فيها الفساد، الشيء الذي دفع "فرحات عباس" و آخرون للاستقالة من الجمعية.

« ...La constitution a été faite dans un cinéma par des gens triés sur le volé, et puis évidemment chaque fois ils essayent de respecter les formes, ils l'ont imposé à l'assemblée constituante, c'est là ou le sens de l'honneur chez certains de ces hommes comme Ferhat ABBAS et autres ont demissionnés »



و تليها لقطة مضافة، بحركة كاميرا ثابتة، أين كتب بأن تم تعيين "أحمد بن بلة" عام 1962 كرئيس دولة، و ثلاثة سنوات بعد تم تبديله بهواري بومدين.

« Elu president de la république en 1962 , Ahmed BEN BELLA sera renversé trois ans plus tard par Houari BOUMEDIENE »



II- 6- نتائج الفيلم الوثائقي L'histoire de l'indépendance de l'Algérie

- 1- من إنتاج القناة الخامسة الفرنسية مما يسمح لنا بفهم توجه وموقف القناة العمومية من قضية تاريخ حرب التحرير الجزائرية وتداعياته على صعيد السياسي والتاريخي والاعلامي في فرنسا.
- 2- تطرق المخرج في هذا الفيلم الوثائقي إلى أهم الأحداث التي مرت بها الجزائر بعد الإستقلال من 5 جويلية 1962 إلى غاية تأسيس جمهورية جزائرية جديدة.
- 3- تسليط الضوء على اللاجئين الجزائريين في تونس خلال الثورة التحريرية الجزائرية (1954_ 1962) والدور الكبير لبلدان المغرب العربي عامة و تونس خاصة في دعم الثورة الجزائرية ونصرتها في المرحلة الأخيرة لتصفية الإستعمار الفرنسي بالمغرب العربي.
- 4- غرق الجزائر بعد الإستقلال في الدماء بعد ظهور منظمة الجيش السري (OAS)، التي إستهدفت عددا كبيرا من الجزائريين من مختلف الشرائح بالقتل، التفجير والحرق العمدي للمؤسسات العمومية وغيرها وذلك تحت شعار "الجزائر الفرنسية **Algérie française**".
- 5- إبراز الأعمال الخالدة التي قام بها المجاهدين للكفاح ضد المنظمة السرية (OAS) .
- 6- ركز المخرج على كيفية استخدام "بومدين" ل "بن بلة" في الشؤون السياسية لمدشعبيته عند الجزائريين، الاستيلاء على الحكم.
- 7- بغية المخرج في إبراز حقيقة الحكم الذي ساد في الجزائر منذ الاستقلال الى يومنا هذا.

نتائج الدراسة:

توصلنا في نهاية الدراسة إلى عدد من النتائج نلخصها في عناصر محددة، محاولين الإجابة عن إشكالية البحث والتساؤلات التي طرحناها في بداية العمل، علما وأن هذه النتائج تعطينا لمحة موجزة عن سمات وملامح السينما الثورية الجزائرية و الفرنسية.

- إذا أمعنا النظر في السينما الجزائرية وتاريخها 50 سنة من الإنتاجات الفنية، سنرى بأن غالبية الأعمال أنجزت للحديث عن حرب التحرير الجزائرية أو على الأقل لها علاقة بالثورة والنضال والكفاح فالمخرجون سخرُوا إبداعاتهم لخدمة الوطن جنبا إلى جنب رفقة المجاهدين في ساحة القتال، والواقع أن السينما الجزائرية ولدت مع الثورة والحرب، فإنطلقت في بادئ الأمر كسينما تسجيلية أو ما يعرف بالأفلام الوثائقية، حيث أضاف هذا النوع الفني الكثير للسينما الجزائرية خاصة أنه يعتمد على وقائع التاريخ إلى حد بعيد ومع إستقلال البلاد بدأ إستثمار الخيال في هذا المجال من خلال أعمال سينمائية روائية خاصة مع حلول عقد السبعينيات، حينها بلغت السينما الجزائرية دروتها لتدخل في عصرها الذهبي و تضع بصمتها إلى جانبي رواد هذا الفن .

- ساعد عدد من المخرجين الأجانب أوروبيين بالأساس، جبهه التحرير الوطني في ترسيخ الإهتمام بالفن السابع، ومن ثم إستعماله كسلاح فعال.

- تعتبر فترة السبعينيات من القرن الماضي زاهرة على مستوى إنتاج الأفلام الثورية في الجزائر، من حيث الكم والنوع معا. و أنجز المخرجون الجزائريون عددا هاما من الأعمال الجماعية سواء أثناء أو بعد الثورة التحريرية .

- القطاع العمومي هو صاحب أكبر عدد من الأفلام السينمائية الثورية في الجزائر، بسبب إحتكار وتدعيم الدولة للقطاع وتجلى ذلك منذ الإستقلال إلى غاية نهاية الثمانينات .

- تمتاز السينما المناضلة بالجدية والإلتزام وهو ما يفسر إعتقاد المخرجين الجزائريين على الأفلام الدرامية والتسجيلية، كقوالب فنية مغيبين النوع الكوميدي بشكل كبير.

- ركزت السينما الجزائرية على تصوير الثورة في بيئة ريفية، وشهدت الجزائر تصوير العدد الأكبر من الأفلام مقارنة مع تلك التي صورت في الخارج(فرنسا خاصة).

- لم تكتفي الأفلام السينمائية الثورية الجزائرية بتصوير الحرب والمعارك، بل حاولت نقل واقع الحياة اليومية للسكان، أثناء الثورة وبعد الإستقلال، من خلال تجسيد البؤس والفقر و بعض الظواهر الإجتماعية، التي تدخل ضمن الحياة اليومية للسكان غير أنها تعالج بالشكل التام، وتركت مواضيع أخرى ضمن الطابوهات .
- صورت السينما الثورية الجزائرية إسهام أغلب فعاليات المجتمع الجزائري، في تنمية الإقتصاد بعد الإستقلال بحيث ركزت على دور الرجل والمرأة.
- حاولت سينما السبعينيات في كثير من النماذج تغطية منجزات الثورة التحريرية وما تلاها من إيجابيات وسلبات، "فالثورة الزراعية و التسيير الإشتراكي للمؤسسات والتأمينات والطب المجاني... كل هذه المكتسبات بكل تناقضاتها في هذا الظرف التحولي، لم تفرض من فوق ولكنها كانت ثمرة الصراعات النضالية"، جسدها سينما هذه الفترة وعبرت عنها بما أتيح لديها من إمكانيات .
- بعد الإستقلال لاحظنا إنتاج أفلام تمجد الثورة و بطولات الشعب، وأفلاما أخرى تسائر النهج الإشتراكي تبعا للمقتضيات السياسية للفترة، فقد تحولت السينما إلى لستن حال الدولة التي كانت تعتبر المشرف الرئيسي على تمويل إنتاجها لتعبر عن خياراتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.
- كما لاحظنا ذلك الفتور والنقص في الإنتاج في أواخر الثمانينيات و سنوات السبعينيات، بسبب الأزمة السياسية التي عصفت بالبلاد مفرزة أزمة الارهاب و الوضع الأمني المتردي، أنتج ذلك وضعاً مغايراً للسينما بتخلي الدولة بصفة شبه كلية عن تمويل الإنتاج السينمائي، بعد تخليها عن النظام الإشتراكي وتبنيها للتعددية السياسية و إقتصاد السوق، أثر ذلك بشكل مباشر على شكل الأعمال المنتجة وعلى حجمها، إضافة إلى هجرة أغلب المخرجين هروبا من ملاحقة المتطرفين .
- مع مطلع عام 1972 بقيت الأفلام الحربية سواء التي صورت الحرب أو المشاكل الإجتماعية تسلط الضوء على المجاهد وإيجابيته، ففي فيلم "الفحام" كان البطل مجاهد سابق في صفوف جبهة التحرير الوطني الذي حرر الأرض ليصل هذا البطل مرحلة البناء

والتشديد، نفس الشيء بالنسبة لكل أفلام هذه المرحلة التي حاولت تناول المجاهد بدقه من خلال ظروف معيشته، يومياته، آماله وآلامه... الخ

- لقد عرفت السينما الجزائرية خلال هذه الفترة 1970-1980 إنفتاحا ثقافيا حقيقيا لتكون بذلك قائدة السينما الإفريقية والعربية على حد سواء، متبينة في ذلك سياسة الدولة ومرافعة على قراراتها خاصة في الجانب الاجتماعي ومواكبة لكل التغيرات الاجتماعية، الاقتصادية والثقافية الحاصلة في المجتمع آنذاك كالثورة الزراعية، حيث أصبحت تسمى سينما الأرض أو سينما الثورة الزراعية.

- تبنى فيلم "الفحام" المذهب الاشتراكي، إلتمسنا ذلك من خلال عناصر الديكور الموظفة في الفيلم الذي يتمثل في المنجل الذي إتخذ موضع شفرة إيديولوجية المتمثلة في حمل أبعاد دلالية للثورة الزراعية.

- تمكنت السينما الجزائرية من القيام بدور فعال وذلك بتقديم صورة حية واقعية من خلال فيلم "الفحام" عن التحولات الوطنية بكل تجلياتها والتي أعقبت الإستقلال وذلك بمعالجة التحولات الاقتصادية وأثرها على وجود بعض الفئات الاجتماعية على غرار مشكل المرأة والبطالة وغيرها.

- أبرز الفيلم الوثائقي الفرنسي L'histoire de l'indépendance de l'Algérie تفاصيل الأحداث التي مرت بها الجزائر بعد الإستقلال كما قدم صورة واضحة على حقيقة الإستعمار الفرنسي في الجزائر وذلك من خلال إبراز الجرائم الوحشية التي إقترفتها منظمة الجيش السري (OAS) في حق الشعب الجزائري، وكذا إبراز الحقائق السياسية أو النزاعات التي سادت بعد الإستقلال حول الإستيلاء على الحكم.

- الإيديولوجية السياسية للفيلمين متناقضة بحيث أن "الفحام" أيد وبشكل واضح سياسة "بومدين" السائدة آنذاك، وإلتمسنا ذلك من خلال الصوت الإذاعي الذي أرفق مشاهد الفيلم الذي هو خطاب الرئيس "هواري بومدين" أين و بصريح العبارات في خطابه يشيد الإيديولوجية الاشتراكية و يتحدث عن إعادة بناء الجزائر من خلال مختلف المشاريع التي

سيقوم بها، مقارنة مع الفيلم الوثائقي الفرنسي L'histoire de l'indépendance de

l'Algérie الذي قلل من قيمة الرئيس "هوارى بومدين" بالحرص على كشف خبايا سياسية بإبراز حقيقة الانقلاب العسكري الذي قاده هذا الأخير ضد "بن بلة" للاستيلاء على الحكم.

- عالج المخرج "jean-Michel Meurice" قضية إستقلال الجزائر بصفة موضوعية إذ لم يقدم موقفه الشخصي إنما أعطى حقيقة مولد الدولة الجزائرية بصفة سطحية.

- ركز المخرج من خلال الفيلم الوثائقي في تفاصيل إنتقال الجزائر من الحرب، الدمار والرعب إلى مرحلة جديدة أدخلت القلق في نفوس المناضلين خوفا من اتخاذ تاريخ الإستقلال مجرى آخر .

- بين الفيلم الوثائقي L'histoire de l'indépendance de l'Algérie أن المبادئ التي أعلنها المجاهدون في بيان أول نوفمبر الخالد لتفجير الثورة التحريرية، لم يتحقق منها إلا صورة استرجاع الأرض ظاهريا، بينما سقطت بقية الأهداف السمية في واد سحيق من العمالة و الخيانة بإقصاء الحكام للتاريخيين و المناضلين و صراعهم للاستيلاء على الحكم.

خاتمة:

إخترنا السينما كفن تعبيرى فى دراستنا بوصفها نموذج رئيسى لإعادة إنتاج الواقع وقدراته على رصد مختلف الأحداث، وما لها من تأثير واسع و قوى على الجمهور بحكم إشتغالها لعناصر التشويق والتأثير، وقدرتها على تشكيل مزيج ونسق من المعطيات الحسية البصرية والصوتية .

إن مولد الدولة الجزائرية على غرار الثورة التحريرية قد شغل إهتمام المخرجين والمنتجين الجزائريين والفرنسيين على حد سواء باعتباره ماضى مشترك وذلك بترجمة تلك الفترة إلى مجموعة من الأفلام الخيالية والوثائقية كل على طريقته إستنادا لمرجعياته وإنتماؤه وخلفياته السياسية والإيديولوجية.

وبناء على ما سبق، فبعد إنجاز 150 فيلما من الجانب الفرنسى و 86 من الجانب الجزائرى تبقى علاقة الثورة الجزائرية وإستقلال الجزائر بالصورة محتشمة تخفى الكثير من الأسرار التى يبقى الزمان وحده كفلا بكشفها.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المراجع:

أ- المراجع باللغة العربية

• المصادر:

1. بن قبطون حيزية، دراسة بوجمعة أحمد الأمين، دار المصباح، الجزائر، 1991
2. القرآن الكريم.

• الكتب:

1. ابراقن محمود، المدخل إلى السيميولوجيا للاتصال، ط1، بنغازي ماي 1995
2. ابراقن محمود، ترجمة أحمد بن مرسل، التحليل السيميولوجي للفيلم (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعة 2006
3. إبراقن محمود، هذه هي السينما الحققة، ط1، بن غازي، 1995
4. أبو نصار محمد وآخرون، منهجية البحث العلمي، القواعد المراحل والتطبيقات، دار وائل للطباعة والنشر، عمان، 1999
5. أقليمون عبد السلام، الرواية والتاريخ، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، ليبيا، 2010
6. ألكسان جان، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، منشورات، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 1999
7. ألكسان جان، السينما في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1982
8. ألكسان جان، السينما في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982
9. بدون مؤلف، الأفلام التاريخية في السينما المصرية لا علاقة لها بالتاريخ، القاهرة، 2012
10. برونل أدريان، ترجمة محرم مصطفى، سيناريو الفيلم السينمائي: تقنية الكتابة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق، 2007.
11. البشر محمد بن سعود، إيديولوجية الاعلام، ط1، دار غناء للنشر، الرياض، 2000.

12. بليه بغداد أحمد، الترجمة بين سينمائية الرواية والفيلم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2008
13. بن قفة خالد عمر، أيام الفزع في الجزائر، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 1998
14. بورلو بودون، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة: سليم حداد، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.
15. ثاني قدور عبد الله، سيميائية الصورة مغامرة سينمائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم، (د.ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، 2005.
16. جورنو ماري تيريز، ميشل ماري، ترجمة فائز بشور، معجم المصطلحات السينمائية، وزارة الثقافة، دمشق، 2007
17. دون كتاب، الإنتاج السينمائي الجزائري، 1957-1974، وزارة الإعلام وثقافة الجزائر، طباعة التاميرا رويوترس
18. دويدي رجاد، البحث العلمي، أساسياته النظرية وممارساته العلمية، دار الفكر، دمشق، 2000
19. سادول جورج، تاريخ السينما في العالم، ترجمة، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، فايز كمنش، منشورات عويدات، بيروت لبنان، 1968
20. سليمان ميساء، البنية السردية في كتاب الامتاع والموانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011.
21. السميحي مومن، حديث السينما، طنجة، سليكي إخوان، ج1، 2005
22. شطيق محمد، البحث العلمي، ط4، المكتبة الجامعية، الاسكندرية، 2000
23. شنتوف عدة، السينما الجزائرية، وهران: دار الغرب للنشر، 2012
24. الضبع رفعت عارف، السيناريو، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2011
25. العروي عبد الله، مفهوم الايديولوجية، المركز الثقافي العربي، ط1، دار البيضاء، 2004.

26. الفیصل سمر روعي، الرواية الغربية البناء والرؤیا، اتجاه الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2003.
27. قاسم عبده قاسم، تطور منهج البحث في الدراسات التاريخية، عين الدراسات والبحوث، ط1، مصر 2000
28. الكردي عبد الرحيم، البنية السردية في القضية القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، د ت
29. كوت يان، ت: جبرا إبراهيم جبرا، شكسبير معاصرنا، بغداد، وزارة الثقافة والفنون، 1989.
30. لحميدان حميد، بنية النص السردی من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003.
31. لعرج واسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986
32. لوکاش جورج، ت: جواد صالح كاظم، الرواية والتاريخ، بغداد وزارة الثقافة والفنون، 1987.
33. ليور ميشال، ت: أحمد بهجت، الدراما، بيروت، منشورات عويدات، 1965.
34. ماتو بير، ترجمة قاسم المقداد، الكتابة الفيلمية، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997
35. مروان عبد المجيد ابراهيم ، اسس البحث العلمي لاعداد الرسائل الجامعية، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع، عمان الاردن ، 2000

● المترجمة:

1. مذكور ثابت، النظرية والابداع في السيناريو وإخراج الفيلم السينمائي، الهيئة العامة للكتاب، 2008
2. مزيان عمر محمد، البحث العلمي، مناهجه وتقنياته، ط2، الهيئة المصرية للكتاب، جدة، 2002
3. مزيان عمر محمد، البحث العلمي، مناهجه وتقنياته-ط1، ديوان المطبوعات، الجامعة، الجزائر، 1989

4. معتصم محمد، **بنية السرد العربي**، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2010

5. نعمان منصور، **ديب النموي غسان، البحث العلمي: حرفة وفن**، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، 1998

6. هلال عبد الرزاق، **تاريخ السينما: صورة الجزائر على الشاشات الفرنسية**، ترجمة موسى اشرشور، منشورات رافار، الجزائر، 2003.

7. يوسف آمنة، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.

8. إبراقن محمود، **تحليل سيميولوجي للفيلم**، ترجمة: أحمد مورسلي، ديوان المطبوعات الجامعة، 2006.

9. ألكان جان، ترجمة: أحمد مشاري العدوان، **السينما في الوطن العربي**، عالم المعرفة، الكويت، 1992.

10. غورفيتش جورج، **المعاني المتعددة للإيديولوجية في الماركسية الإيديولوجية دفاتر فلسفية**، ترجمة: محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي بوبقال، ط1، المغرب، 1999.

• القواميس والدوريات باللغة العربية:

1. ابن منصور: **لسان العرب مادة (السرد)**

2. الرباعي محمد وآخرون، **المنجد المعاصر في اللغة العربية**، دار المشرق، ط1، بيروت، 2000

3. سلمان علي صباح، **المعالجة الإخراجية لمشاهد المعارك في الدراما التاريخية مسلسل هولاكو نموجا**، مجلة كلية التربية العراق، ع2، 2009

4. قاسم عبده قاسم، **الرواية التاريخية العربية: زمن الازدهار، المستقبل ثقافة وفنون**، ع: 3723، 2010

5. مالكموس ليزبيث، روي أرمز، **السينما العربية والافريقية**، ترجمة: سهام عبد السلام، مراجعة: هاشم النحاس، الهيئة العامة لشؤون المطابع الامرية، القاهرة، ط1، 2003

6. نويل سميث جيوفري، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الصامتة، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، إشراف ومراجعة: هاشم النحاس، المركز القومي، للترجمة، القاهرة، ط1، 2010

7. نويل سميث جيوفري، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما المعاصرة (1995-1960) ترجمة: أحمد يوسف، مراجعة: هاشم النحاس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010

8. وافي يوسف، هوامش حول السينما والرواية- السطوة والحضور، مجلة الحياة السينمائية، ع 42، 1994

• المعاجم:

1. وهبة مجدي، مرسى أحمد كامل، معجم الفن السنمائي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1973

• المذكرات والرسائل الجامعية:

1. إبراقن محمود، علاقة السيمولوجية بالظاهرة الاتصالية، دراسة حالة لسيمولوجية السينما، أطروحة دكتوراه، دولة بالأبحاث جامعة الجزائر، جوان 2001

2. منصور كريمة، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة ، بحث مقدم شهادة دكتوراه في الفنون الدرامية للسنة الجامعية 2012-2013.

3. يخلف فايزة، خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، دراسة تحليلية سيميولوجية، أطروحة دكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، الجزائر-2006

4. قطاف سارة، كتابة الأفلام التاريخية، مذكرة مقدمة شهادة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الإتصال الحديثة (2013 – 2014).

5. تامساوت فايزة، مسألة الشرف في السينما الأمازيغية، تحليل سيميولوجي لفيلمي "مشاهو" و"أذرار نباية" أطروحة ماجستير- جامعة الجزائر 2009-2010

6. شعبان شاوش جمال، صورة الارهاب في السينما الجزائرية، مذكرة شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2007-2008

7. يخلف فايزة، دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الاعلامية، دراسة لعينة من اعلانات مجلة الثورة للافريقية، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، الجزائر 1996.

8. وزناجي مراد، الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، دراسة توثيقية للأفلام السينمائية الجزائرية (1957_ 2012) مذكرة شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال، تخصص إذاعة وتلفزيون (2012_ 2013)

• المحاضرات:

1. شرايطية عيسي، السينما الكولونيالية والثورة الجزائرية، محاضرة مكتوبة غير منشورة، أقيمت بالمركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية والثورة، يوم 15-1996-03

• مجلات والجرائد:

1. بشارة جواد، السينما والتاريخ، مجلة الحوار المتمدن، العدد: 1041، 2004
2. بعلي حفناوي، قصيدة حيزية: قراءة سيميائية في شعرية العشق والموت، محاضرات الملتقى الثالث في السينما والنص الأدبي، 19-20 أبريل 2004، منشورات قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة
3. الحيدر عبد الله، الصورة، مجلة الاذاعة العربية، العدد 02، شركة فن للرسم والنشر والصحافة، تونس 2000
4. خ. نافع، أشغال ملتقى "التاريخ السينما وحرب التحرير"، جريدة المساء، 2012/12/22

5. خطيبي سعيد، مجلة الأخبار، 24 فيفري 2012، 27: 39: 13
6. دليل مهرجان وهران للفيلم العربي الطبعة السادسة 2012، وزارة الثقافة، الجزائر
7. العياضي نصر الدين، جمالية الصورة، مجلة الاذاعة العربية، العدد 02، شركة فنون للرسم والنشر والصحافة، تونس 2003

• المقالات:

1. حمدي أحمد، واقع السينما الجزائرية، المجاهد الأسبوعي، الجمعة 03 ماي 1979، العدد 991

• التشريعات:

1. قانون المجاهد والشهيد، رقم 91 / 16 ، موقع وزارة المجاهدين: <http://www.m-moudjahidine.dz>
2. المرسوم رقم 50-67 مؤرخ في 6 ذي الحجة عام 1386 الموافق 17 مارس سنة 1967
3. قرار مؤرخ في 4 رجب عام 1426 الموافق لـ 9 أوت سنة 2005
4. أمر رقم 611-68 مؤرخ في 24 شعبان عام 1388 الموافق لـ 15 نوفمبر سنة 1968

• وثائق مختلفة:

1. ملف خاص باليوم الدراسي حول: السينما والثورة الجزائرية، الذكرى الأربعين للتأسيس 1997/11/30، المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية والثورة.

• مواقع الانترنت:

1. الفيلم التاريخي، موقع ويكيبيديا، 12 أوت 2012
2. <http://www.aswat-elchamal.com>
3. بلية بغداد أحمد، المخرج الجزائري محمد شويخ والتزاوج بين الرمز والواقع والتاريخ، أصوات الشمال: مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة
4. عبيدو محمد، المخرجات السيمائيات الجزائريات، الحوار المتمدن، محور الأدب والفن 2010. <http://www.ahewar.org>
5. عبيدو محمد، محمد شويخ- سينما التأمل الجري بالواقع العربي، الحوار المتمدن، محور الأدب والفن، عدد: 2006.1589
6. <http://www.ahewar.org/debat/show-art-asp?aid:68132>
7. الأكاديمية السينمائية السيناريو السينمائي على الموقع

8. <http://www.Arabfilm.tv/school.edu.eg> 15/10/2012

9. ألكسندر استريمسكي، كيف نكتب السيناريو على موقع:

<http://moviemaker.ma/> 15/10/2012

11. الفيلم الوثائقي في الموقع: <http://difaf.net/main/wp-content/uploads> يوم

[2014/09](#)

12. موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة، والفن <http://ar-wikipedia.org> يوم 02/

2019/05

ب- الكتب باللغة الفرنسية:

1. Armes roy, « **Omar gattlato de Merzak Allouache, un regard nouveau sur l'Algérie** » édition l'harmattan. Paris-1999
2. Auzel Dominique, **le cinéma**, collection les essentiels milan, édition milan, année non signalée
3. Boudjedra Rachid, **naissance du cinéma algérien**, François Maspero- paris. 1971
4. Cinéma, production cinématographique.1957-1973 ministère de l'information et de la culture/service des arts-audio-visuels.
5. Dadci Younes, **Première histoire du cinéma algérien**, éd. Dadci-paris. Paris France-1980
6. Denis Sébastien, **Le cinéma et la guerre d'Algérie- la propagande à l'écran**, nouveau monde, édition, paris. 2009
7. Gazennenne jean, **la communication de mass**, édition danol, paris, 1976
8. Goldman Lucien, **Le Dieu caché**, Ed.Gallimard, Paris, 1983

9. Hénault Anne, « **Image et texte au regard de la sémiotique** », le français aujourd'hui ,N°161, juin2008
10. Hequeret Elisabeth, « **1988-2001 le cinéma coule avec l'état** » cahier de cinéma N° spécial fév. 2003. Paris. France.
11. Jaques Aumont, Michel marie , **l'analyse des films**, Nathan université, paris 1989
12. Joly Martine, **introduction à l'analyse de l'image** , Nathan université, France -1994
13. Lamizet bernad et silem Ahmed, **dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication**, édition marketing France, 1997
14. Lazar Judith ,**Ecole, Communication, Télévision**,1ère edition PUF, Paris,1985.
15. Lazar Judith, **Ecoles communication, télévision**, PUF, 1^{er} édition, paris 1985
16. Lazar Judith, **La sociologie de la communication de mass**, a colin, paris, 1991
17. Lazar Judith, **Science de communication, que, sais, je**, édition dahlab, 2^{ème} édition, corrigé Alger, 1993
18. Maghrebi Abdelghani, **Le miroir apprivoisé**, Alger ENAL.OPU.1985
19. Maghrebi Abdelghani, **Les algériens aux miroirs du cinéma clonial** , SNED. Alger 1982
20. Martine Marcel , **Le langage cinématographique**, les éditeurs français réunis, paris, 1997

21. Meherzi Lotfi, **Le cinéma algérien, institution imaginaire, idiologie**, édition Smed, Alger.1980
22. Moles abraham, **L'image, communication, fonctionnelle**, gasterman Belgique, 1980
23. Morsly Dalila et autres, **Introduction à la sémiologie**, O, P, U. Alger
24. Office des actualités algériennes
25. Office national pour le commerce et l'industrie cinématographique
26. Plac frederic, **Faire son premier film**. France : édition dixit, 2000.
27. Porcher louis, **Introduction à une sémiotique des images sur quelques exemples d'image publicitaires**, librairies –Didier, paris, 1976
28. Randolph jondan, **Documentary truth betwen reality and perception of screen**, Janury 2003
29. Roche Anne et Tranger marie- Claude, **L'atelier de scénario : élément d'analyse filmique**, paris, édition Nathan/ HER, 2001
30. Steven bernas, **L'écrivaine au cinéma France**, l'harmattan, 2005
31. Stora Benjamin, **Algérie Vietnam, deux guerres vues par deux cinémas imaginaires de guerre**. Ed casbah.1997
32. Tamzali Wassyla, « **En attendant Omar gattlato, regard sur le cinéma algérien** » édition ENAP. Alger- 1979

33. Theodore, w, Hahen, **Drama principales and play**. Appleton, centry, crofts, new York. 1986

ت- المعاجم والقواميس باللغة الأجنبية:

1.Armes . Roy, **Dictionnaire des cinéastes africains de long métrage**, éditions Karthala (pour l'édition française) 2008

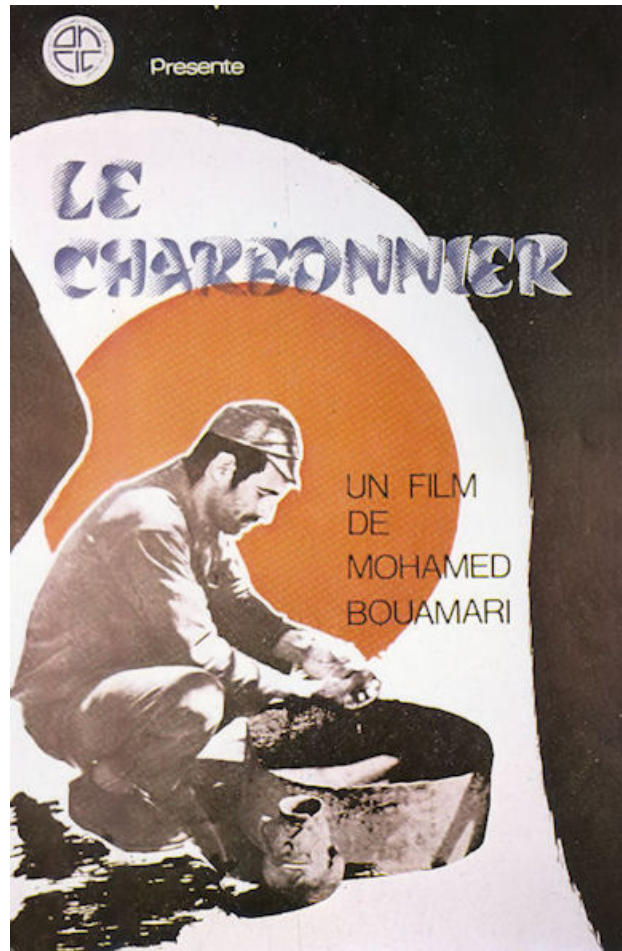
2.Clunny Claude Michel, **Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes**, la bibliothèque arabe sindbad, sur les presses de l'imprimerie tardy quercy S.A 1978

3.Deutch Jaques , **Dictionnaire linguistique**, édition dictionnaire de savoir, (s,d)

4. Encyclopédie Larousse , journal de l'année 1972 ,France Hauts-de-Seine, 1972.

الملاحق

الملاحق



ملحق رقم: 01
ملصقة فيلم "الفحام" إنتاج سنة 1972



ملحق رقم: 02
مخرج فيلم الفحام "محمد بوعماري"



ملحق رقم: 03
لقطة من المقطع الأول من فيلم الفحم



ملحق رقم: 04
لقطة من المقطع الثاني من فيلم الفحم



ملحق رقم: 05
لقطة من المقطع الثالث من فيلم الفحام



ملحق رقم: 06
لقطة من المقطع الرابع من فيلم الفحام



ملحق رقم: 07
لقطة من المقطع الخامس من فيلم الفحام



ملحق رقم: 08
لقطة من المقطع السادس من فيلم الفحام



ملحق رقم: 09
لقطة من المقطع السابع من فيلم الفحام



ملحق رقم: 10
لقطة من المقطع الثامن من فيلم الفحام



ملحق رقم: 11
لقطة من المقطع التاسع من فيلم الفحام



ملحق رقم: 12
لقطة من المقطع العاشر من فيلم الفحام



ملحق رقم: 13
لقطة من المقطع الحادي عشر من فيلم الفحم



ملحق رقم: 14
لقطة من المقطع الثاني عشر من فيلم الفحم



ملحق رقم: 15
لقطة من المقطع الثالث عشر من فيلم الفحام

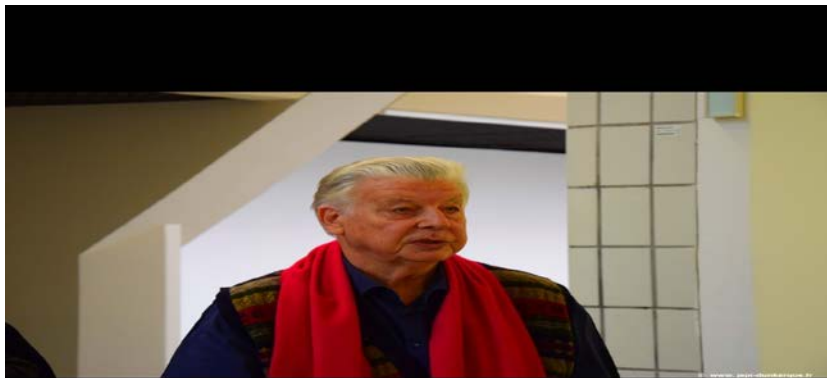


ملحق رقم: 16
لقطة من المقطع الرابع عشر من فيلم الفحام



ملحق رقم: 17

ملصقة الفيلم الوثائقي l'histoire de l'Indépendance de l'Algérie
إنتاج 2002



ملحق رقم: 18

مخرج الفيلم الوثائقي l'histoire de l'Indépendance de l'Algérie
Jean-Michel MEURICE



ملحق رقم: 19

لقطة من المقطع الأول للفيلم الوثائقي l'histoire de l'Indépendance de l'Algérie



ملحق رقم: 20

لقطة من المقطع الثاني للفيلم الوثائقي l'histoire de l'Indépendance de l'Algérie



ملحق رقم: 21

لقطة من المقطع الثالث للفيلم الوثائقي l'histoire de l'Indepence de l'Algérie



ملحق رقم: 22

لقطة من المقطع الرابع للفيلم الوثائقي l'histoire de l'Indepence de l'Algérie



ملحق رقم: 23

لقطه من المقطع الخامس للفيلم الوثائقي l'histoire de l'Independence de l'Algérie



ملحق رقم: 24

لقطه من المقطع السادس للفيلم الوثائقي l'histoire de l'Independence de l'Algérie



ملحق رقم: 25

لقطة من المقطع السابع للفيلم الوثائقي l'histoire de l'Indépendance de l'Algérie



ملحق رقم: 26

لقطة من المقطع الثامن للفيلم الوثائقي l'histoire de l'Indépendance de l'Algérie



ملحق رقم: 27

لقطه من المقطع الثامن للفيلم الوثائقي l'histoire de l'Independence de l'Algérie

الفهرس

فهرس

كلمة شكر

إهداء

مقدمة.....أ.ب-ج

1. الاشكالية وتساؤلات الدراسة.....12-13

2. أسباب إختيار الموضوع.....14

3. أهمية الدراسة.....14

4. أهداف الدراسة.....15

5. منهج الدراسة.....15

6. مجتمع الدراسة و عينته.....21

7. تحديد المفاهيم.....23

8. الدراسات السابقة.....32

الإطار النظري:

I- السينما والتاريخ

تمهيد:.....41

I-1- الدراما والتاريخ.....42

I-1-1- الفن والتاريخ.....42

I-1-2- الأدب والتاريخ.....43

I-1-3- السينما والتاريخ.....43

I-1-4- التلفزيون والتاريخ.....45

I-2- السيناريو.....47

I-2-1- كاتب سيناريو.....47

I-2-2- تقسيمات السيناريو و أنواعه.....48-49

I-3- الفيلم التاريخي.....49

I-3-1- مفهوم الفيلم التاريخي.....49

I-3-2- أنواع الفيلم التاريخي.....51

51.....	I -3-2-1- الأفلام التاريخية ذات الصيغة الموضوعية
54.....	I -3-2-2- الأفلام التاريخية ذات الصيغة الذاتية و الجمالية
55.....	I -3-2-3- الأفلام التاريخية ذات الصيغة الروائية
56.....	خلاصة الفصل

II - السينما الجزائرية

59.....	تمهيد
60.....	II -1- السينما المناضلة عبر العالم
60.....	II -1-1- ظهور فن السينما وتطوره
61.....	II -1-2- السينما المناضلة وأهدافها
63.....	II -2- تاريخ نشأة السينما في الجزائر
63.....	II -2-1- دخول السينما في الجزائر
64.....	II -2-2- مواضيع السينما الكولونيالية
65.....	II -2-3- نشأة السينما الثورية الجزائرية والآباء المؤسسون
70.....	II -3- هيكلية السينما الجزائرية بعد الاستقلال
75.....	II -3-1- المرحلة الأولى 1971/1977
85.....	II -3-2- المرحلة الثانية 1984/1988
90.....	II -3-3- المرحلة الثالثة 1988 / 1997
94.....	II -3-4- المرحلة الرابعة 2003/2011
97.....	خلاصة الفصل

الاطار التطبيقي:

- تحليل الفيلمين "le charbonnier"

و " L'histoire de l'Indépendance de l'Algérie"

100.....	تمهيد.....
101.....	I- تحليل الفيلم الخيالي "Le charbonnier".....
101.....	I-1- بطاقة فنية عن المخرج.....
103	I-2- بطاقة فنية عن الفيلم.....
104.....	I-3- ملخص الفيلم.....
105.....	I-4- التقطيع التقني.....
120.....	I-5- تحليل التعييني و التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم.....
144.....	I-6- نتائج التحليل.....
146.....	II- تحليل الفيلم الوثائقي L'histoire de L'indépendance de l'Algérie.....
146.....	II-1- بطاقة فنية عن المخرج.....
147.....	II-2- بطاقة فنية عن الفيلم.....
149.....	II-3- ملخص الفيلم.....
150.....	II-4- التقطيع التقني.....
159.....	II-5- التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة من الفيلم.....
177.....	II-6- نتائج التحليل.....
178.....	النتائج العامة.....
182.....	خاتمة.....
184.....	قائمة المصادر و المراجع.....

الملاحق

الفهرس