الثورة التحريرية في السينما الجزائرية المعاصرة
تحليل نصي سيميولوجي لفيلم "Cartouche Gauloise "
لمهدي شارف

لبنى رحموني
جامعة جامعة أم البواقي

الملخّـص:

إن الدراسة الحالية التي تحمل عنوان " الصورة التحريرية في السينما الجائرية المعاصرة"، و تتخذ منه موضوعا أساسيا لها، تتناوله بطريقة تحليلية عن طريق تطبيق مقاربة رولان بارت للتحليل السيميولوجي، على عينة من الأفلام الجزائرية التي تم اختارها من ين أشهر الأفلام السينمائية الجزائرية، وهي مقاربة تعتمد على ثلاثية (التعيين و التضمين/ المرجع/ الثقافة).

الكلمات المفتاحية: الثورة التحريرية، السينما، السينما الجزائرية.

Résumé:

La présente étude est orienté a étudier «la guerre de Libération dans le cinéma algérien contemporain » a partir d'une étude sémiologique appliqué sur quatre films algérien choisis parmi les meilleurs film les plus populaire dans l'histoire de cet art.ces films sont analysés en appliquant l'approche de Roland Barth qu'elle est composé de trois phases successive : (La dénotation et la connotation/ le référent /la culture).

Les mots clés : la guerre de Libération, le cinéma ; le cinéma algérien

Abstract:

The current study is classified within " **liberation War in contemporizing Algerian cinema** " represents the main subject of this analytic study, which was treated basing on four of the most popular film in Algerian for that we have chosen the Roland Barth's approach which is composed of three successive phases(Denotation and connotation, referent, and the culture).

Key words: lebiration war ;cinema,algerian cinema.

1- مقدمة:

تمتلك السينما اليوم – أكثر من أي وقت مضى – وبسبب اتساع رقعة المجتمعات البشرية، وتطور تقنيات الكتابة والتصوير والمونتاج والعرض وغيرها، العديد من المؤهلات التي تجعلها تتربع على أعلى هرم السلطة الإعلامية داخل المجتمع، خاصة بما تمتلكه من قدرات هائلة على جذب المشاهدين لمضامينها ، فقد أثبتت في كثير من الأحيان علاقتها بالمجتمع وما يحدث فيه،على وقدرتها على معالجة مشكلاته ،نظرا للرعاية والدعم الذين تحظى بهما من قبل كبريات شركات الإنتاج السينمائي في العالم، وتزايد رؤوس الأموال المستثمرة في هذا القطاع يوما بعد يوم، ولا عجب أن نرى اليوم ميزانيات ضخمة لبعض الأفلام، تفوق ميزانيات عدد من الدول الواقعة تحت خط الفقر، ولعل السبب الرئيسي في هذه المكانة التي تمتلكها السينما ، يعود بالأساس إلى قدرتها الفائقة كفن تعبيري على الاستجابة لحاجات المجتمع، والتعبير عن واقعه، واهتمامات أفراده، و دورها في خلق متنفس وفضاء يلجأ إليه الشباب خاصة، للهروب من ضغوطات ومشاكل الحياة على مختلف الأصعدة (نفسية، اجتماعية، اقتصادية و غيرها...)، و قد تصبح السينما في كثير من الأحيان بالنسبة لهؤلاء واقعا آخرا بديلا يهربون إليه من واقعهم المعاش.

وتبرز الحاجة إلى السينما في التعبير عن القضايا والوقائع والأحداث خاصة في فترات الحرب، عندما تصبح الدعاية سلاحا ناجعا لتحقيق طموحات المستعمرين والمستعمرين(بفتح الراء) على حد سواء، حيث يبين لنا تاريخ السينما في العالم كيف وظفت الأفلام توظيفا مكثفا لمناقشة قضايا الحروب وتبرير العدوان الذي تقوم به القوى الاستعمارية الكبرى ضد

الشعوب المستضعفة، من أجل الاستحواذ على خيراتها وممتلكاتها و وثرواتها الباطنية، و تعتبر السينما الأمريكية نموذجا رائدا في هذا المجال، حيث أنتجت مئات الأفلام التي تمجد الجندي الأمريكي الباحث عن نشر السلام من خلال الحروب التي يخوضها في مختلف البلدان لتخليصها من الديكتاتورية و ظلم الحكام، وهي صورة نمطية سعى المخرجون السينمائيون الأمريكان إلى ترسيخها في مختلف الأفلام التي أخرجوها.

بالمقابل نجد سينما المقاومة، أو السينما الثورية، وهي سينما المستعمرات (بفتح الراء)، التي أخذت على عاتقها مسؤولية التبليغ وإيصال صوت الشعوب إلى المحافل الدولية للتعبير عن القضايا العادلة والمطالب المشروعة للشعوب المضطهدة، وفي هذا المجال قدمت السينما الجزائرية – ولا زالت –نموذجا هاما للسينما النضالية، حتى باتت تعرف عند الكثير من النقاد و الدارسين بالسينما الثورية، وهي السينما التي اتخذت من موضوع حرب التحرير مرتكزا أساسيا لعدد لا يستهان به من الأفلام التي عالجت مرحلة الكفاح، والنضال التي خاضها الشعب الجزائري في سبيل نيل استقلاله، فمنذ أن تأسست مدرسة السينما بمدينة تبسة عام 1956 تحت إشراف الفرنسي **رونيه فوتييه**، سعى جيش التحرير الوطني والحكومة الجزائرية المؤقتة إلى توظيف السينما من أجل تدويل القضية الجزائرية من خلال عدد من المجاهدين الذين يحملون الكاميرا على أكتافهم ، و يتنقلون بها في الجبال لتوثيق الأحداث، و تصوير يوميات المعارك التي يخوضونها ضد الجيش الفرنسي.

2– الإشكالية: استمرت الأفلام الجزائرية التسجيلية والروائية المنتجة بعد الاستقلال في تمجيدها لحرب التحرير، وتناول الوقائع والأحداث المرتبطة

بها، و تمكن العديد منها من نيل الإعجاب والاستحسان في عدد من المهرجانات الدولية، حيث نال فيلم **وقائع سنين الجمر** لمخرجه **محمد لخضر حامينا**(197)، السعفة الذهبية لمهرجان كان السينمائي وهي الوحيدة بالنسبة للسينما الجزائرية والعربية والإفريقية، ولم يكف المخرجون عن تناولهم لموضوعات الثورة رغم تقدم الزمن، حيث لا زلنا بعد اثنين و خمسين سنة من الاستقلال، نشاهد ميلاد الأفلام التي تتغنى بها و بأبطالها الذين يحضرون دائما في ذاكرة الشعب والمؤرخين، رغم ارتفاع الأصوات المنادية بالتوجه إلى موضوعات أخرى أجدر بالمعالجة الفيلمية، سيما ما تعلق منها بالأوضاع الاجتماعية و الاقتصادية المتردية، و مشاكل الشباب كالهجرة غير الشرعية والبطالة، وتأخر سن الزواج وغيرها، فيما يرى البعض أن العودة الدائمة إلى إشكالية حرب التحرير والقضايا المحيطة بها يرسخ فكرة ارتباط السينما في الجزائر بالثورة وهي فكرة و إن كانت محمودة البدايات، إلا أنها – حسب رأي الكثير من النقاد – جعلت من هذه السينما حبيسة الموضوع الواحد (الثورة).

والملاحظة الأساسية التي انطلقت منها هذه الدراسة هي الاختلاف الواضح في تناول قضايا الثورة من قبل المخرجين الجزائريين منذ الاستقلال إلى يومنا هذا، حيث تباينت طرق المعالجة، والبناء السينمائي لهذا الموضوع ، والمواضيع الأخرى المرتبطة به، و هو ما جعل الباحثة تسعى من خلال هذا الطرح إلى التعرف على خصائص السينما الجزائرية المعاصرة في معالجتها للقضايا الثورية من خلال طرح التساؤل الرئيسي التالي:

كيف تناولت السينما الجزائرية المعاصرة موضوع ثورة التحرير؟

ويمكن تقسيم هذا التساؤل الرئيس إلى **التساؤلات الفرعية** الموالية:

– ما أهم المواضيع الثورية التي تناولتها السينما الجزائرية المعاصرة حسب عينة الدراسة ؟

– ما هي دلالات التوظيف المكاني والزماني في الفيلم السينمائي المحلل؟

– ما هي الصور التي تسوقها السينما الجزائرية المعاصرة عن المجاهدين والثورة؟

-كيف ينظر السينمائيون الجزائريون من خلال أفلامهم المعاصرة إلى التواجد الفرنسي في الجزائر (الاحتلال)؟

وعلى هذا الأساس ستحاول الدراسة **تحقيق الأهداف** التالية:

– التعرف على الدلالات المكانية والزمانية التي تم توظيفها في عينة الدراسة؟

– الوقوف على الصور التي يسوقها الفيلم في العينة عن المجاهدين والثورة؟

– الكشف عن نظرة المخرج للوجود الفرنسي في الجزائر إبان حرب التحرير؟

3– أهمية الدراسة: تكمن أهمية الدراسة في تزايد الاهتمام و الجدل فيما يخص عودة السينمائيين الجزائريين وخاصة منهم السينمائيين الفرنكوفونيين إلى معالجة القضايا الثورة، بعد أكثر من نصف قرن على استقلال الجزائر، وهي عودة يراها الكثير من النقاد غير مبررة بالنظر إلى وجود أولويات في أجندة المجتمع الجزائري تتطلب تبنيها سينمائيا، إضافة إلى النقد الذي قوبلت به هذه الأفلام سيما في طريقة الطرح التي عالجت بها قضايا حرب التحرير وما يحيط بها من وقائع.

4- منهج الدراسة وأدواتها:

يحظى الفيلم السينمائي باهتمام واسع من قبل الباحثين في عدة مجالات و فروع معرفية، سعت متفرقة إلى البحث عن مقاربات و مناهج يمكن من خلالها دراسة و تفكيك الفيلم و تحليله، و ذلك نظرا إلى العلاقة التي تربط سياقات البناء الفيلمي والمشاهدة والتلقي، إضافة إلى ظروف الإنتاج والصناعة السينمائية، و قد ظهرت العديد من المقاربات التي اهتمت بنقد الفيلم ودراسته، منها المقاربة التفكيكية لجاك ديريدا، ومقاربة التحليل النفسي، والدراسات الفلسفية ودراسات تحليل المضمون وغيرها، أما المقاربة التحليلية التي تبنتها هذه الدراسة فتتمثل في مقاربة **التحليل السيميولوجي**، وهي المقاربة التي ترى الباحثة بأنها الأنسب لدراسة هذا الموضوع، من حيث كونها تشتغل بالأساس على تحليل الرسائل البصرية، و الوقوف على المعاني الخفية والظاهرة فيها.

وفي هذا الإطار اعتمدت الدراسة على منهج **التحليل النصي للفيلم** ، وتحليل الفيلم السينمائي في الأساس هو عملية يتم من خلالها تفكيك الفيلم من أجل الوصف المنظم للطريقة التي يحاول بها تقديم الأشياء، و إيصالها للمشاهد، أي بمعنى آخر تأويله[1]، أما منهج التحليل النصي، فهو المنهج الذي يعتبر الفيلم نصا يصنعه صاحب الفيلم، و يوجهه إلى مجموعة من المتلقين لتحقيق أهداف معينة، و هكذا فإن النص الفيلمي هو الفيلم كوحدة خطاب، مكونة من رموز اللغة السينمائية، وهي الصورة والصوت[2]، و في سياق تحليل النص دائما، وظفت طريقة **رولان بارت** في التحليل النصي التي تعتمد على ثلاث أنظمة وهي:

– التعيين والتضمين، ونعني بهما على التوالي المعاني الظاهرة و الخفية، وقد حاولت الدراسة استجلاء الدلالات التي وظفها السينمائيون الجزائريون في معالجتهم للمواضيع الثورية.

– المرجع: وهو السياق العام الذي يتم فيه تكوين الرسالة السينمائية، ويسمى أيضا المرجع النصي[3].

– الثقافة، وهي السياق الثقافي لتكوين الفيلم السينمائي.

استنادا إلى الخصائص التي يحملها منهج التحليل النصي وفق المقاربة السيميولوجية، فقد مرت مراحل التحليل في الدراسة الحالية بالخطوات التالية:

أ– مرحلة التقطيع الفني: والتي بدأتها الباحثة بالمشاهدة الدقيقة والمتكررة للفيلم – عينة الدراسة – ، والوقوف على البناء الدرامي للأحداث فيه ،وذلك من خلال وثيقة التحليل التي صممت لهذا الغرض، والتي ضمت بيانات أساسية حول الفيلم، من حيث: سلم اللقطات، زوايا التصوير في اللقطة، حركات الكاميرا أثناء التصوير، وصف مضمون اللقطة و مدتها الزمنية، والديكورات المرتبطة بها، ثم الوقوف على خصائص الصوت وبعض الخصائص الفنية الأخرى كالإضاءة مثلا.

ب– مرحلة الاستشهاد، وتعتمد على عرض موجز للفيلم (Synopsis)، للتعرف على القصة والشخصيات و الأحداث.

جـــ- الاعتماد على الوثائق السابقة و اللاحقة لعملية النشر، مثل السيناريو، الإنتاج، خطة الإنتاج، التمويل، الكتابات النقدية والنقاشات التي أثيرت حول الفيلم.

أما المرحلة الأخيرة والتي تعنى أساسا بالقراءات التضمينية للفيلم فقد حاولت الباحثة من خلاله تفسير الأحداث، وبيان طبيعة تناول السينمائيين الجزائريين لقضايا الثورة التحريرية، للوقوف على القيم والمبادئ والجوانب التي عولجت من خلالها هذه القضايا.

5- مجتمع الدراسة والعينة:

يتمثل مجتمع الدراسة في هذه الدراسة في الأفلام السينمائية الثورية ، ذات الإنتاج الجزائري المحلي أو التي أنتجت بالشراكة مع جهات أجنبية والتي تناولت مواضيع الثورة التحريرية الكبرى، أو المواضيع المرتبطة بها مثل السير الذاتية للمجاهدين والشهداء الذين خاضوا حرب التحرير، أما عينة الدراسة فقد اختيرت بطريقة قصدية، والعينة القصدية هي العينة التي يتم اختيار المفردات التي يقع عليها البحث بطريقة عمدية لاعتقاد الباحث بتوافر خصائص مجتمع البحث فيها,[4] وقد وقع الاختيار قصديا على فيلم خراطيش قولواز للمخرج الجزائري مهدي شارف، بسبب أنه من الأفلام الجزائرية المعاصرة التي لاقت جدلا واسعا بسبب جدة الطرح للمواضيع الثورية.

6- الخلفية النظرية:

السينما الثورية في الجزائر :

ويطلق عليها أيضا السينما التحررية، سينما المقاومة أو السينما النضالية، وكلها تحمل الدلائل نفسها، وهي السينما التي انتشرت في العالم منذ النصف

الأول من القرن العشرين، بالموازاة مع انتشار الحركات التحررية في العالم، خاصة في دول إفريقيا و آسيا و أمريكا الجنوبية، أما الأفلام التي أنتجتها الدول الغربية الاستعمارية والتي تعالج هي الأخرى مواضيع الحروب والنزاعات المسلحة، فتصب في خانة السينما المعادية للثورة، لكونها تسعى بالأساس إلى الاستحواذ على خيرات الشعوب المستضعفة و الاستيلاء على ممتلكاتها، والقضاء على الثورات فيها.

وقد اعتمدت الأفلام الأولى التي رعاها السينمائيون الثائرون ممن حملوا سلاح الصورة إلى جانب البندقية في ساحات القتال على الكاميرات من نوع 16 و 8 ملم، لسهولة حملها و خفة وزنها، و مرونة استخدامها في ساحات القتال، أما اليوم ومع تطور تقنيات التصوير و رقمنة الفضاء السينمائي صناعة و تسويقا وعرضا، فقد ظهرت إلى الوجود كاميرات رقمية عالية الدقة، أكثر مرونة و سهولة في الاستخدام.

ويشير الناقد جان ألكسان إلى مجموعة من الخصائص الهامة التي تحملها السينما الثورية، أو السينما التي تعالج مواضيع الثورات و الحروب من قبل المستعمرات السابقة أو تلك التي مازالت قيد الاحتلال (فلسطين مثلا)، وهي[5] :

– ثورية المضمون، و تعني التزام المخرج بالنظرية النضالية و ممارسته لها من خلال الطرح الذي يتبناه في المعالجة الفيلمية للقصص المصورة.

جدية المعالجة، و تجنب الأساليب و الأطر الهوليودية التقليدية المعهودة في الأفلام.

جودة الإيصال باعتماد تقنيات محددة وواضحة و تجنب التعقيدات من أجل تسهيل استيعاب المضامين.

قدرتها على التصدي للسينما الإمبريالية.

وقد قدمت السينما العربية نماذج هامة في مجال السينما الثورية، إذ أنتجت مصر عددا معتبرا من الأفلام النضالية، ليس فقط فيما يخص الحروب التي خاضها المصريون، بل شملت حتى الحروب التي خاضتها الدول العربية، ويأتي فيلم جميلة للمخرج يوسف شاهين معبرا بحق عن رفض الجزائريين والدول المستعمرة لكل أشكال الاستغلال و الاستعباد الممارسة عليها

لقد امتلكت السينما الجزائرية منذ ظهورها وتبنيها من قبل جبهة التحرير الوطني والحكومة الجزائرية المؤقتة خاصية نضالية هامة، كونها من أبرز السينمائيات العالمية التي وظفت لخدمة أهداف الثورة التحريرية، وهو ما كان له انعكاس مباشر على أفلام الرعيل الأول من السينمائيين الجزائريين، حيث استمر موضوع الثورة حاضرا بقوة على خارطة أهم المواضيع التي عولجت ولاتزال تسيطر على ساحة الأفلام في البلاد، رغم تصاعد الأصوات الرافضة لهذا الارتباط الذي زاوج بين السينما و الثورة و جعل منها – أي الثورة – حاضرة بعد أكثر من نصف قرن على الاستقلال في الأفلام المنتجة.

و قد حرص محمد لخضر حامينة و و أحمد راشدي و غيرهما من الشباب المولع بالصناعة الفيلمية في بداية مشوارهم الإخراجي بعد الاستقلال مباشرة، على تصوير أفلام وثائقية في البداية من أجل عرض الحقائق التاريخية، وذلك بسبب إتقانهم لهذا النوع من الأفلام باعتباره النوع الأول

الذي أتقنـــوه خلال الحرب، فأخرج أحمد راشدي " استفتاء " (1962)، تناول فيه موضوع الاستفتاء و تقرير المصير بالنسبة للشعب الجزائري، بالإضافة إلى " الأحد للجزائر "، و "لجنة التسيير "، و " تبسة السنة صفر "، عام 1963، ثم أخرج " فجر المعذبين " سنة 1965، بمساعدة رونييه فوتييه، و هو فيلم اعتمد على المادة الأرشيفية و آراء بعض المفكرين حول تاريخ الاستعمار في إفريقي أو حول الكفاح الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، أما حامينة، فقد كانت بداياته هو الآخر مع الفيلم الوثائقي الثوري ليتحول فيما بعد لإخراج الأفلام الروائية بداية من فيلمه الشهير " ريح الأوراس "، سنة 1965، وهو الفيلم الذي وضعه على رأس قائمة أفضل المخرجين الجزائريين[6].

و يشكل فيلم وقائع سنين الجمر" الذي أخرجه محمد لخضر حامينة دائما، في سنة 1994، أيقونة وعلامة فارقة في تاريخ السينما الجزائرية و العربية والأفريقية، باعتباره الوحيد من بينها الحائز على السعفة الذهبية لمهرجان كان السينمائي عام 1975، و يحكي عن المراحل التي مرت بها الجزائر قبل أن تصل إلى إطلاق أول رصاصة معلنة انطلاق الثورة، وهي سنوات الرماد، سنوات الجمر، سنوات النار، سنة العربة والهجمة، و كلها مراحل فجرت في الأخير الحرب التحريرية.

ثم توالت الأفلام التي تناولت موضوع الحرب ، على مر السنوات التي تلت الاستقلال، لتعود بقوة خلال الخمسة عشر سنة الأخيرة من خلال أعمال السينمائيين الجزائريين خاصة المغتربين منهم والذين قاموا بإخراج عدد من الأفلام التي أثارت حولها انتقادات واسعة سيما في طريقة الطرح والمعالجة، ومن بين هؤلاء السينمائيين نجد مهدي شارف صاحب فيلم خراطيش قولواز

وهو الفيلم الذي تم اختياره في العينة، ورشيد بوشارب الذي أخرج Les Indigènes سنة *2006 الذي* صور معاناة الجنود الأفارقة والمغاربة في الجيش الفرنسي خلال الحرب العالمية الثانية، بالإضافة إلى فيلمه " خارجون عن القانون " سنة *2010* الذي يصور مأساة عائلة جزائرية تصادر أراضيها فيتحول أولادها الثلاثة إلى حياتهم الخاصة، وكل واحد ينخرط في الثورة بطريقته الخاصة، من خلال العمل السياسي، والانخراط في صفوف جبهة التحرير الوطني، والأخير يدعم الثورة من خلال الأموال التي يحصل عليها بطرق غير مشروعة كالدعارة، بالإضافة إلى أفلام أخرى حديثة منها فيلم زابانا للمخرج سعيد ولد خليفة والفيلم الأخير للمخرج لياس سالم الذي تعرض لهجوم شديد من قبل الأسرة الثورية والأشخاص الذين حضروا لمشاهدة العرض الأول في سبتمبر 2014 بسبب مواقفه وصوره المسيئة للمجاهدين والثورة من خلال لقطات المجون و احتساء الخمر و غيرها من الأحداث الأخرى.

7- **قصة الفيلم:**

يروي الفيلم فترة مهمة من فترات النضال الجزائري إبان حرب التحرير و بالضبط في ربيع 1962 وهو الربيع الأخير الذي سبق مغادرة آخر معمر فرنسي للجزائر، الأحداث في الفيلم تسرد من خلال الرؤية الشخصية لعلي الطفل الصغير و بائع الجرائد المتنقل في شوارع مغنية، و هو نفسه مخرج الفيلم، الذي جسد الذكريات العالقة في مخيلته من زمن الطفولة، حسب ما صرح به في كثير من المرات، و تحمل القصة أحداثا تدور حول ثالوث الطفولة، الصداقة، و الحرب، حيث تجمع الصداقة بين أربع أطفال من بينهم المخرج نفسه (علي)، وثلاثة أجانب آخرين هم نيكولا

الفرنسي، جينو الإسباني، ودافيد اليهودي، الذين يقومون ببناء كوخ صغير على جوانب الوادي لقضاء أوقاتهم فيه ، الفيلم ليس قصة محددة من البداية إلى النهاية، و إنما هو مجموعة من الذكريات و الأحداث التي يتم سردها وفق ما تذكره الطفل علي، ومن بين الأحداث المصورة، قصة المرأة اليهودية التي ترفض الرحيل من الجزائر و تفضل الموت على أيدي العرب في الجزائر على أن تموت على أيدي الفرنسيين، في القصة أيضا أحداث تتعلق بالمجاهدين و من بينهم والد علي الذي التحق بالجبال، بالإضافة إلى العلاقة القوية التي تربط الصديقين نيكولا و علي، و تردد علي على قاعة السينما التي شيدتها فرنسا و التي يجد فيها متنفسا للهروب من الأحداث اليومية و التفجيرات لإيجاد الطمأنينة والسلام، و هناك أيضا زينة التي يتعلق بها الولد علي ذو العشر سنوات رغم انحرافها الاجتماعي و عملها في أحد بيوت الدعارة.

8- تحليل الفيلم:

أولا: شخصيّات الفيلم:

اعتمد المخرج على عدد من الشخصيات التي تقوم بتنفيذ العمل الدرامي داخل الفيلم، وقد كوّنت تشكيلة منوعة وخليطاً من النماذج التي تباينت مواقفها وردود أفعالها، وسلوكاتها، بحيث سعى المخرج منذ بداية الفيلم إلى الغوص في أعماق الشّخصيّة، دون أن يركّز على بعضها دون الآخر، ما عدا الصديقين علي الجزائري، ونيكولا الفرنسي الذين تتحرك أحداث الفيلم في أحيان كثيرة في وجودها (علي وبدرجة اقل نيكولا)، والسبب في ذلك يعود إلى أن الفيلم أصلا هو رواية المخرج، كما قال لمرحلة من مراحل طفولته وهي تجسّد الصّائفة الاخيرة قبل استقلال الجزائر، حيث

يسجّل –المخرج– عدداً من المواقف والأحداث المعبّرة التي عاشها رفقة أهله وأصدقائه من العرب والمعرين، ويمكن تحديد أهم الشخصيات التي ارتكز عليها الفيلم على النّحو التّالي:

1–**الأصدقاء الأربعة:** وهم الجزائري علي (مخرج الفيلم)، نيكولا الفرنسي، جينو الاسباني، ودافيد اليهودي، ومن بين هؤلاء الأربعة نلاحظ أن المخرج قد ركّز بصفة لافتة على:

– علي: لأنه راوي القصة بطريقة غير مباشرة، إذ تتحرك الأحداث في وجوده، وتنتقل لنا المواقف عبر رؤيته الشخصية أو الذاتية لما يحصل حوله، وهو أمر طبيعي جدّاً ما دام المخرج يروي من خلاله تفاصيلاً قال بأنّه عاشها في طفولته، وعلي هو طفل جزائر من عائلة معوزّة، يعتمد على نفسه في كسب قوت يومه وإعالة والدته، بعد أن التحق والده بصفوف جيش التّحرير الوطني، ولكنّه في نفس الوقت فتى مثقّف، إذ ينتقل بين الأحياء الأوروبية، ويتلقّى تعليمه في مدرسة فرنسيّة، ويشاهد الأفلام السّينمائية ويتحدّث الفرنسية بطلاقة.

– نيكولا: صديق علي الفرنسي، وأكثر من ظهر معه في مشاهد ثنائية في الفيلم، تجمعه بعلي صداقة متينة، بحيث نشاهدهما يتنقلان معاً في الحقول، والوديان وفي الكوخ الذي بناه الأصدقاء الاربعة، وفي وسط الاحياء الأوروبية الراقية، وحتى بين خيم البدو الرحل الجزائريون ووسط الأماكن الفقيرة التي يقطنها الجزائريون، ويبدو نيكولا من خلال الفيلم صاحب شخصية قوية إذ يجادل علي ويناقشه في الكثير من المواقف من بينها قيام علي برفع العلم الجزائري أعلى الكوخ، إذ طالبه بنزعه فوراً لأنه ملك

للجميع (أي الكوخ)، وقوله في لقطة أخرى لعي: أن تستقل بلدك لا يعني أن تصبح أنت السيّد. (*Le chef*)

2 -**شخصيّة العجوز اليهودية وزوجها:** وهي امرأة مبتسمة تعيش رفقة زوجها، ويقوم علي بين لحظة وأخرى بخدمتهما، وتلبية حاجاتها فيكرمانه، ويقدمان له الطعام والنقود، وبدعواته إلى مائدتهما.

3- موظّف محطّة القطار: وهو كهل فرنسي يظهر في معظم اللّقطات إمّا منظماً للعمل داخل المحطة أو قارئاً للجريدة وهو دائماً يضحك مبتسماً لعلي الذي تربطه به علاقة جيّدة (علي يبيعه الجرائد يومياً) وتظهر ملامح هذه العلاقة في عدّو لقطات:

– عندما يطلب الموظّف من علي عدم المشي على السّكة الحديدية حتى وإن كانت فارغة ولم يكن هنالك قطار قادم من بعيد.

– عندما يتساءل عمّا سيفعله الجزائريون عندما يغادر الفرنسيون البلاد.

4- شخصية زينة: زينة هي امرأة جزائرية تمارس الأفعال المخلة بالحياء في بيت للدّعارة يقصده الجنود الفرنسيون، ويبدو الطفل علي معجباً بها "إذ لا يتردّد في اختلاس النظر إليها كلّما قصد البيت الذي تعل فيه لتلبية حاجيات الزّبائن خاصّة تزويدهم بالجرائد اليوميّة ولشدّة إعجاب "علي" الصّغير بالمرأة زينة فإنّه يخلصها من الموت مرّتين، الأولى عندما ينجح في تهريبها من بين يدي إخوتها الذين يترصّدون لها قرب مكان تردّدها لقتلها، والمرّة الثّانية، عندما يدّعي بأنها والدته بعدما شك في أمرها أحد المجاهدين ويسألها إن كانت هي التي تعمل مع الجنود الفرنسيين؟ قبل أن يحميها علي

مرّة أخرى بادعائه أنّها والدته، وذكر اسم والدة "العربي السبع" وهنا ينسحب المجاهد ويتركهما في حال سبيلهما.

5- المرأة الأم: وقد قدّمها المخرج في صورة نمطيّة، والشّخصيّة النمطية هي الشخصية التي تعتبر نمط أو جماعة معينة من الناس لهم نفس الخصائص، مقل مجتمع الفلاحين أو الطلبة أو العمال، وهي عادة شخصيات عابرة في الفيلم لا تمنح لها البطولة في آداء الأدوار الرّئيسيّة[7]، فشخصية عائشة هي فعلا ليست شخصية بطلة، ولكن كون المخرج قد سعى إلى تقديم النماذج المختلفة عن الشخصيات الجزائرية والأوروبية فإننا نجده –رغم السّطحية التي ميّزت بها الشخصية- مهتماً بالحديث عنها، وذلك بتكرار ظهورها في العديد من المشاهد، حتى وإن كانت ديكوراً فقط لا يضيف لمعنى المشهد شيئاً.

6- المرأة المجاهدة: تجسدها حبيبة، وهي امرأة جزائرية تظهر في مشاهد قليلة جدّاً في الفيلم تقوم بدعم الثّوار من خلال امدادهم بالطّعام والمؤونة، واختفائهم داخل منزلها يتم قتلها في الأخير على يد الجنود الفرنسيين.

ثانيا: الفضاءات الزمانية والمكانية:

أ/ الفضاء الزّماني: قام المخرج بتحديد الفترة الزّمنيّة الّتي تجري فيها أحداث الفيلم بداية من ملصقة الفيلم، إذ حدّده بصيف سنة 1962، والمتتبّع لأحداث الفيلم يمكنه الوقوف على الزّمن الطّبيعي من خلال الاستدلال عليه بالأراضي الزّراعيّة وقد تمّ حصادها وبدت مصفرّة، إضافة إلى عدد من الدّيكورات التي وظّفها المخرج كالملابس، وغيرها، أمّا كونه يتحدّث عن الصائفة الأخيرة قبل الاستقلال (صيف 1962) فيعبّر عنه

الحوار والمشاهد المختلفة، إذ كثيراً ما تتردّد عبارة الرّحيل على لسان كل من في الفيلم خاصّة المعمّرين منهم، وعلى سبيل المثال يمكن ذكر:

- ما قاله عامل المحطّة للطّفل علي:

Demain c'est l'indépendance, vous préparez pas le fête ?.

- ما قاله نيكولا لصديقه علي:

C*'est pas parce que c'est l'indépendance que tu seras le chef.*

- ما قالته والدة جينو لعائشة وهي تودّعها:

On s'en va Aicha, Ma maison, ma belle maison habite là, elle est à toi avec tous ce qu'on laisse dedans, On part pour toujours tu as compris Aicha …

كما يمكن أن نستدل على ذلك من خلال صور ومشاهد المعمّرين وهم يحملون حقائبهم ويستعدّون للرّحيل سواء عبر المحطّات أو عبر وسائل النّقل الخاصّة بهم.

غير أن الملاحظ في المنحنى الزمني لأحداث القصة أن مهدي شارف لم يهتم بصناعة منحنى تصاعدي ومتسلسل لأحداث قصّته، وإنّما اعتمد على تسريع السّرد داخل القصّة من خلال تقنيّتين أساسيّتين وهما:

تقنيّة الخلاصة: ***Le sommaire***: وهي تعني سرد أحداث وقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في مشاهد أو سطور أو كلمات دون التعرض بشكل مستفيض للتفاصيل[8] وقد قام مهدي شارف في الفيلم بتقليص الزمن من خلال القفز عبر الذّكريات التي قال أنها علقت في ذاكرته عندما كا طفلاً وعايش فترة الاحتلال الفرنسي والاستقلال، فقد جاءت مشاهد الفيلم غير متسلسلة ولا مترابطة وإنّما هي عبارة عن

صور أراد الكاتب إيصالها رفقة معانيها إلى المشاهد، دون أن يكون هناك ربط وانتقال منطقي بين المشاهد.

كما اعتمد المخرج مهدي شارف على تقنية القطع ***Ellipses*** ويظهر ذلك جليّاً من خلال استغنائه عن عدد من الأحداث والفترات المهمّة الّتي عايشتها الجزائر أشهراً وأيّاماً قليلة قبل الاستقلال مثلما حدث مع جرائم منظمة "***OS***" التي عاثت في الأرض فساداً عشية الاستقلال وهو ما يدعمه تحليلنا بأن المخرج كان يسعى إلى إيصال معانٍ ومعلومات بعينها دون أخرى.

ب/الفضاء المكاني:يعتبر الفضاء المكاني أحد أهم الرّكائز التي اعتمد عليها المخرج في سرد أحداث فيلمه، إذ نجده مهتماً غاية الاهتمام برسم معالم وديكورات الأمكنة الّتي ينتقل عبرها الطفل علي وأصدقائه والعديد من الشخصيات داخل الفيلم، ويمكن تقسيم الأمكنة التي صوّرها الفيلم على الشكل التالي:

– الأماكن المغلقة: ونقصد بها البيوت بصفة خاصة، حيث نلاحظ الانتقال المستمر لكاميرا التصوير، بين البيوت الريفية والمدنية، الشعبية والراقية بقصد توصيف مظاهر الحياة داخل الجزائر أيّاماً قليلة قبل الاستقلال، وقد عمد المخرج إلى تحديد التفاوت الشكلي والمعيشي بين البيوت أو الفضاءات المغلقة التي تم الانتقال بينها من خلال التركيز الواضح على الموضوعات وتقريب الكاميرا من تفاصيل الأمكنة، إذ نجده يقارن بين البيوت الريفية المتواضعة التي يقطنها الجزائريون والتي تختفي فيها أبسط ضروريات الحياة الكريمة وذلك بداية من المشهد الافتتاحي الذي يبرز لنا صورة الطفل علي ملتحفاً غطاءاً قديمة وقد أشعل والده مصباحاً تقليدياً لرؤية وجده وَلَدِهِ،

وفي نفس المنزل وهو منزل عائشة تشاهد والدة جينو الجدران المهترئة في منزل عائشة عندما جاءت باحثة عن ولدها وهنا لا يكتفي شارف بالمقارنة الصّوريّة بل يتفنن في المقارنة عن طريق الحوار، فبعد أن تشاهد والدة جينو تفاصيل المكان (جدران مهترئة، منزل متواضع) تبادر إلى الحديث إلى عائشة وهي تصلي لتطلب منها أن تنتقل إلى السكن في منولها بما أنها سترحل رفقة عائلتها من خلال قولها وتلفّظها بعبارات تدل على جمال منزلها:

- *Ma maison, Ma belle maison.*
- *Mes fleurs, mon jardin.*
- *Avec tous ce qu'on laisse dedans*.

هذه العبارات تأتي مباشرة بعد مشاهدة والدة جينو لتفاصيل المكان الذي تسكنه عائشة رفقة ابنها علي.

في نفس الاتجاه اعتمد المخرج على المقارنة بين البيوت التي يسكنها المعمّرون والبيوت التي يسكنها الجزائريون، إذ نجد الكاميرا تقترب من تفاصيل منزل جولي الفتاة الفرنسية، الصغير التي قتل أفراد عائلتها من قبل المجاهدين الجزائريين فبعد أن يدخل علي ونيكولا إلى المنزل تنتقل الكاميرا لنصف المكان المرتب والمنظم من الداخل ثم تنتقل مرة أخرى لوصف الحديقة التي جلس فيها أفراد العائلة حول مائدة الطّعام قبل اغتيالهم، بالمقابل يصوّر لنا نفس المخرج تفاصيل البيوت الشّعبية الجزائرية داخل المدينة وهي بيوت مكتظة بالسّكان الذين يتقاسمون الفناء والسّطح وبعضاً من الفضاءات الأخرى داخل المنزل الكبير الذي يضم الجميع.

أمّا المكان المغلق الآخر الذي ركّزت الكاميرا كثيراً عليه كفضاء ذو دلالات ثقافية وفكرية عميقة فتمثل في الكوخ الذي بناه الأصدقاء الأربعة

على ضفاف أحد الوديان، إذ تحيط به الخضرة من كل مكان وفيه يقضي الأصدقاء أوقات طفولتهم الممتعة، يأكلون فيه معاً ويتبادلون الهدايا والطعام، والأحاديث الطفولية التي لا تخلوا من الحديث عن الثورة والمجاهدين والاستقلال وغيرها من الحكايات التي تدور حولها قيمة الفيلم.

وتتجسد رمزية الكوخ أساساً في الطّريقة التي تم بناؤه من خلالها، فالأصدقاء الأربعة علي الجزائري، نيكو الفرنسي، جينو الاسباني، ودافيد اليهودي تعاونوا فيما بينهم وتقاسموا المجهودات لبناء ذلك المكان الجميل الذي يهربون إليه جميعاً ليقضوا فيه أوقاتهم الممتعة، إنّ الاعتماد على جنسيات هؤلاء الأربعة: يهودي / جزائري / فرنسي / إسباني، لم يكن أبداً عفوياً، ففي هذا الاسقاط رمزية ودلالات ثقافية تعود بنا إلى مسألة مهمة مرتبطة بالأصل العرفي للمجتمع الجزائري، وبالحضارات التي تعاقبت عليه لاسيما في العصر الحديث، كالحضارة العربية الاسلامية والحضارة الاسبانية، ثم الفرنسية مع الاحتلال الفرنسي منذ سنة 1830، أمّا اليهود وتجسِّدُهم شخصيّة دافيد فيرمز تواجدهم في الفيلم (إضافة إلى العائلة اليهودية) يهود الجزائر.

ومن البيوت التي ركزت عليها الكاميرا، بيت الدّعارة ذو لون الباب والجدران الأزرق، الذي ترتاده بائعات الهوى من النّساء الجزائريّات، والجنود الفرنسيّون ببذلاتهم الرّسميّة والّذين يحتسون الخمر، ويقيمون علاقات مشبوهة مع النّساء الجزائريات، وهو ما يفهم منه بأنّ المرأة الجزائريّة لم تكن مهمّتها إبّان الثّورة التحريريّة مساعدة ودعم الثّوار فحسب بل كانت تقوم بأعمال منافية للأخلاق ولشّرف والعادات والتّقاليد الجزائريّة وهو ما يرمز أيضاً لحالة الضّياع التي عانى منها المجتمع الجزائري.

– الأماكن المفتوحة: وأهمها:

أ–دار السّينما: استغلّ المخرج قاعة السّينما كفضاء مكاني مفتوح للمتخرّجين رغم أن المدينة التي تتواجد بها القاعة ليست كبيرة، خلافا لما هو شائع بأنّ فرنا عملت على تشييد قاعات السّينما في المدن الكبرى، ورمزية السّينما في حدّ ذاتها تحمل دلالات عميقة.

وتعتبر السّينما من وسائل الاتصال الحديثة التي عرفتها المجتمعات الأوروبية، بداية من فرنسا وسرعان ما انتقلت إلى الجزائر وغيرها من دول المغرب العربي بفضل المصوّرين الذي ابتعثهم الاخوة لومير لتصوير المستعمرات.

وقد عمد الاحتلال الفرنسي بمجرّد ظهور هذا الفن إلى تشييد قاعات السّينما للمعمّرين والجزائريين على حدّ سواء، وللسّينما رمزيّة فكرية وثقافية فهي تدل إلى حدّ ما إلى تحظّر وثقافة المجتمع، وهو ما أراد المخرج إيصاله إلى المتفرّج، كون فرنسا قد عملت على تنوير الشعب وتثقيفه في المدن الكبرى بل حتى المدن الدّاخليّة البعيدة ولمناطق النّائية.

محطّة القطار: لجأ المخرج في عدة مرات إلى تصوير مشاهد في محطة القطار بهدف التركيز على شخصية عامل المحطة الفرنسي، الذي كان يتعامل بلطف مع الطّفل "علي"، والمعمّرين الأوروبّيين الّذين كانت تعجّ بهم المحطّة، وهم في ذهاب وإياب حاملين حقائبهم استعداداً للرّحيل وتمهيداً للاستقلال وذلك لأنّ الموضوع الأساسي للفيلم يحاكي اللّحظات الأخيرة فيها المعمرون والجنود حقائبهم للرّحيل، ولهذا كان من المنطقي جدّاً توظيف المحطّة كفضاء خارجي مفتوح رغم أنّ هذا التّوظيف ذاته لم يسلم من

إيحاءات فكريّة حاول المخرج إيصالها للمشاهد، وهو ما سنراه لاحقاً عند التّحليل التّضميني.

إضافة إلى دار السّينما ومحطّة القطار، وظّف المخرج عددا من الفضاءات الأخرى على غرار المدرسة، الثّكنة العسكريّة: السّوق الخضراء، وكلّها للتّدليل على تفاصيل الحياة اليوميّة للشّخصيات.

9- النتائج العامة للدراسة في ضوء تساؤلاتها:

بعد القيام بعملية التحليل الفني للمشاهد المختارة من فيلم خراطيش قولواز، قامت الباحثة بالقراءة التعيينية والتضمينية للمشاهد، والتي كانت أهم من نتائجها:

بالنسبة للمواضيع الثورية في الفيلم:

تطرق الفيلم إلى عدد من القضايا المرتبطة بالثورة التحريرية والتي شكلت ملفات ساخنة وثقيلة في تاريخ العلاقة بين الجزائر و فرنسا على مر السنين، سيما منها ما تعلق بحق الأقدام السوداء في استرجاع الممتلكات التي تركوها في البلاد قبل أن يغادروها، و ذلك لأنهم إنما اكتسبوها – حسب ما يشير إليه الفيلم – بعرق جبينهم، و أصدق مشهد يجسد هذه الفكرة هو المشهد الذي يجمع علي بأصدقائه الأوروبيين الثلاثة، وهم يبنون بتعاون الكوخ الصغير الذي يقضون فيه أوقات فراغهم، ثم المشهد الذي يحاول فيه علي رفع العلم الوطني أعلى الكوخ فيتصدى له نيكولا الطفل الفرنسي بحجة أن الكوخ ليس ملكا لعلي وحده، و إنما هو ملك لجميع من ساهم في بنائه، فالكوخ هو كناية صريحة عن الجزائر و الأصدقاء الأربعة يمثلون المزيج السكاني الذي يقطن الجزائر و الذي يملك الحق في الاستفادة من خيراتها، و

يتزامن هذا الطرح السينمائي مع تعالي الأصوات في فرنسا خاصة من قبل قدماء المعمرين و اليهود للمطالبة في حقهم في استرجاع ممتلكاته التي تركوها و غادروا البلاد غداة الاستقلال.

– كما تطرق الفيلم إلى مسألة الحركى، وهي قضية لا زالت تطفو إلى السطح، كلما فتح الملف، خاصة بعد أن أعادت فرنسا لهم الاعتبار واعترفت بالخدمات التي قدموها للحكومات الفرنسية أبان الاحتلال، ويظهر ذلك من خلال شخصية جلول، الحركي الذي كان يمثل اليد القاسية التي تمارس من خلالها فرنسا عنفها بطريقة غير مباشرة على الجزائريين يأتي ذلك توازيا مع تصويت مجلس الشيوخ الفرنسي (الغرفة العليا بالبرلمان الفرنسي) بالأغلبية الساحقة على مشروع قانون تقدم به اليمين الحاكم ويهدف إلى تجريم إهانة "الحركى" وهم الجزائريون الذين خدموا فرنسا خلال حرب التحرير الجزائرية، والذي يعتبر من الملفات الحساسة العالقة بين البلدين بعد أكثر من 50 عاما على حصول الجزائريين على استقلالهم.

<u>بالنسبة للدلالات المكانية و الزمانية في الفيلم:</u>

– حرص مهدي شارف على توظيف المكان توظيفا دراميا يحمل معه عددا من الدلالات والإيحاءات، ،فالديكورات الطبيعية الخلابة من بساتين وحقول الكروم، وأراضي خصبة، و في التوظيف عودة إلى الجزائر الحلم الفرنسي الدائم والجنة التي تزخر بالخيرات، والتي طرد منها الفرنسيون بعد أن كانوا يتمتعون بكل شيء فيها، يضاف إلى المناظر الطبيعية، الكوخ الذي بناه الأطفال الصغار، و الذي يشير إلى قيمة أراد المخرج ترسيخها، و هي حق الجميع في المكان، في حين تشير قاعة السينما التي كان يتردد عليها علي و

يستمتع بها إلى النهضة الثقافية التي يرى المخرج أن فرنسا سعت إلى إدخالها للجزائر.

– لم يكن للزمن أهمية في سرد أحداث الفيلم إلا في بيان أن الأحداث حصلت في آخر ربيع قبل استقلال الجزائر، فيما عدا ذلك فقد قام المخرج بالانتقال الزمني من مشهد إلى آخر لأنه كان يتحدث عن ذكريات مختلفة من محطات حياته الطفولية.

بالنسبة للصور التي يسوقها الفيلم عن المجاهدين و الثورة:

– حرص في أحد مشاهد الفيلم على تصوير المجاهدين في لباسهم بطريقة مختلفة تماما على الصورة التي عهدناهم بها في الأفلام السينمائية السابقة، حيث جاءت صورة المجاهد "باهي " غريبة نوعا من ، إذ أطلق لحيته الكثة، وتكحل ، ولبس هنداما يشبه اللباس الذي ظهرت به الجماعات المسلحة و لا تزال لحد اليوم تظهر به، وفي هذا التشبيه المنظم و المقصود على مايبدو دلالات تحيلنا إلى أمرين أساسيين: الأول يربط صورة المجاهد بصورة الإرهابي و هو اتهام مبطن تحترفه الصناعات الإعلامية الغربية ، وهو ليس بالأمر الجديد فلطالما صور العرب والمسلمون على أنهم إرهابيون وقتلة، أما الأمر الثاني فهو محاولة التركيز على الدور الإيجابي الذي كانت تؤديه القوات العسكرية الفرنسية في البلاد، بحفاظها على الأمن والاستقرار، وأن خروجها قد تسبب بتقادم الزمن في انتشار الفوضى واللاأمن، هذا الموقف تدعمه مشاهد أخرى، من بينها مشهد عامل السكة الحديدية وهو يسأل عما سيفعله الجزائريون بعد أن تغادر فرنسا، إضافة إلى وصف الطفل نيكولا المتكرر للمجاهدين بالإرهابيين، في حين كان موقف علي جد سلبي بحيث لم

يكن يقوى على الرد على هذه المزاعم وهو ما يجعل الطفل الفرنسي في موقف أقوى.

– كما ربط الفيلم بطريقة غير مباشرة بين الثورة الجزائرية والنتائج السلبية التي جلبتها للبلاد والتي من بينها الانحرافات الاجتماعية الخطيرة، كممارسة الرذيلة من خلال شخصية ' زينة ' الفتاة التي يتعلق بها علي، وتضطر في الأخير إلى الهرب خوفا من أخيها ومن المجاهدين.

بالنسبة إلى نظرة المخرج للتواجد الفرنسي في الجزائر:

– الغريب في فيلم خراطيش قولواز أنه مارس عملية تنميط عكسية، حيث سعى من خلاله المخرج جاهدا إلى تقديم صورة بيضاوية عن الفرنسيين جنودا و معمرين، و بالمقابل تشويه صورة الجزائريين على اختلاف فئاتهم وطبقاتهم، وقد رصدت الباحثة في هذا الإطار عددا من اللقطات المعبرة والموحية عن هذا التنميط: من بينها مشهد الجنود الفرنسيين وهم يطاردون مجموعة من الأطفال من أجل اصطحابهم لعملية تطعيم وتلقيح ضد الأمراض والأوبئة ثم يعطونهم قطعا من الحلوى، وفيه تركيز على فرنسا إنما جاءت لتخدم لا لتهدّم، ومن اللقطات الأخرى المعبرة عن هذه الصورة، اللقطة التي تظهر من خلالها والدة جينو قبل الرحيل وهي تعدد لوالدة على الجالسة على سجاد الصلاة الممتلكات التي تركتها لها قبل الرحيل.

– سجلت الدراسة لقطات قليلة تعرض فيها الباحث للعنف الممارس من قبل الجنود الفرنسيين في عمليات القتل التي قاموا بها، والتي كانت تبرر في كل لحظة بسبب معين (مثلا قتل أحد الجزائريين عند محاولته للفرار)، في حين

هناك مشاهد متكررة للمجاهدين و هم يقتحمون منازل المعمرين العزل من أجل قتلهم.

الخاتمة:

كشفت الدراسة الحالية عن وجود كليشيهات فائقة السواد ورسائل إيديولوجية مبطنة حاول الفيلم تمريرها من خلال علاقات اجتماعية تربط الجزائريين بغيرهم من الفرنسيين و الأوروبيين المتواجدين في الجزائر خلال فترة الحرب، ومن بينها العلاقة البريئة التي تربط أصدقاء الطفولة علي والآخرون، الذين وجدوا أنفسهم متفرقين بسبب استقلال الجزائر بعد حربها ضد فرنسا، إضافة إلى علاقات المعمرين و منهم العجوز راشيل و والدة جينو مع العائلات الجزائرية وجو التآخي السائد بينهم في معاملاتهم اليومية،والصورة الحسنة التي ظهر بها الجنود الفرنسيون الباحثون عن خدمة البلاد ، وهو ما جعل النتيجة الأساسية لهذه الدراسة واستنادا إلى المعلومات النظرية الموظفة سيما ما تعلق منها بمفهوم السينما الثورية تنفي بنوع من التحفظ صفة الثورية عن بعض الأفلام الجزائرية المعاصرة التي تعالج قضايا الثورة والنضال الجزائري ضد المستعمر الفرنسي، فقد أثبت التحليل للفيلم المعني وهو ما يمكن إسقاطه على عدد من الأفلام التي تصب في نفس الخانة، عن طرح مغاير تماما لحقيقة الأمور، ما جعل الباحثة ترى بأن رأس المال الذي تمول به هذه الأفلام يفرض عليها توجها مهادنا للسياسات الفرنسية وفق ترتيبات و أجندات فرنسية مدروسة، فما الذي يدعو مخرجا جزائريا إلى تبني الطرح المغاير و المعاكس للطرح الحقيقي لوقائع الثورة التحريرية، وإثارة مسائل تعتبر من الطابوهات والملفات السوداء بالنسبة للبلدين، سيما منها ملف الحركى، و الأقدام السوداء؟

الهوامش :

[1] - Anne Galiot L'Eté**, Précis de l'analyse Filmique**,3eme ed,Armand Colin ,Paris,2012, P43

[2]– جاك أومون، ميشال ماري، **تحليل الأفلام**، ترجمة أنطوان حمصي، منشورات وزارة الثقافة،دمشق، 1999، ص 97.

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

4 - Frankel Jack R(Ed),**How to Design and Evaluate Research In Education**, 8ED,MC Grow Hil , New York ,2011,p 100

[5]– جان ألكسان، **السينما العربية**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة بالكويت، 1982، ص ص 155–156

[6] – *Roy* Armes, **Les cinémas du Maghreb(images postcloniales)** , Ed Harmattan,Paris,*s d,p25*

[7]– عزالدين المصري، **الدراما التلفزيونية، مقوماتها وضوابطها الفنية**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الإسلامية، غزّة، 2010، ص 213.

[8]– نضال الصالح، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 197.