



الصورة السينمائية في الفيلم الثوري الجزائري؛ من الجمالية إلى الإيديولوجيا

"معركة الجزائر" LA BATAILLE D'ALGER «نموذج»

محمد رضا مغربي

قسم اللغة والأدب العربي المركز الجامعي – ميلة/الجزائر

reda7490@gmail.com

<https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/2>

ملخص

تسعى هذه الدراسة لتبیان البعد الإيديولوجي الذي ضمّنه مخرج فيلم معركة الجزائر LA BATAILLE D'ALGER جيلو بنتکورفو Gillo Pontecorvo في لقطاته المصوّرة، التي حاکت فترة تاريخية معينة من تاريخ الثورة الجزائرية المظفرة.

فبعد إخضاع عينة من الصور للتحليل والنقد الموضوعي، استناداً إلى ما تقدم به الفيلسوف والفنان الفرنسي لوران جارفورو Laurent GERVEREAU "بخصوص تحليل الصورة الفوتوغرافية، سالكا العناصر L'étude du context 1 الوصف / Description 2 دراسة السياق / L'interprétation 3 التأويل /" بخصوص تحليل الفيلم التاريخي حاول الترويج لسياسة المستخبّر الفرنسي في الجزائر آنذاك أكثر مما حاول الإشادة بالثورة الجزائرية كما هو مقرّر لدى غالب المشاهد الجزائري.

الكلمات المفتاحية: الإيديولوجيا؛ الصورة؛ السينما؛ النموذج الإشهاري؛ الثورة الجزائرية

Summary

This Study Seeks To Illustrate The Ideological Dimension Within Which The Film Director Of The Battle Of Algeria LA Bataille D'alger Jello Bentkowvo Gillo Pontecorvo In His Photographic Footage, Which Has Shown A Certain Historical Period In The History Of The Triumphant Algerian Revolution.

After Subjecting A Sample Of Images To Analysis And Objective Criticism, Based On The Progress Of The Philosopher And French Artist Laurent Jarvforo LAURENT Erau "Regarding The Analysis Of The Photograph, The Three Elements Are Passable: 1 Description/Descriptions 2 Context Study/L'étude Du Context 3 Exegesis/ L'interpretation That We Have The Historical Film Tried To Promote The Policy Of French Sabotage In Algeria Then More Than He Tried To Praise The Algerian Revolution As Planned By Most Algerian Viewers.

Keywords:

Ideology; Image; Cinema; Model Publisiter; Algerian Revolution

مقدمة:

تشغل الصورة بشتى أنواعها حيزاً معتبراً في دلالات الوجود، كما تمثل آصرة ذات معانٍ بين أفراد الجماعة البشرية. لذلك كانت محطة اهتمامٍ لذي كل رسالة يصبو إلى تمريرها، وكل ذي غاية يعمل لأجلها؛ فيبيت فيها إيديولوجيته، من حيث شعرنا؛ ومن حيث لم نشعر. خصوصاً إذا تعلق الأمر بصورة تحكي تاريخنا؛ هويتنا؛ ثورتنا. فتنساق وراءها دون تحليل، ولا مسألة حتى وإن كانت تضمّر نقيس ما تبدي.

أهمية الموضوع: وللحصورة التاريخية (الثابتة والمحركة) أثر بالغ في المخيلة الجمعية للشعوب، فترى الواحد منا يستحضر تاريخه وأمجاد أسلافه، على نمط الصور المعروضة عليه، فترتسع على إثرها مبادئ وأحكام قيمية تلخص مجرى التاريخ وأحداثه، في قالب يتماشى مع ما تلقيناه من تلك الصور.

فلا غرو حين تجد المؤسسات الإعلامية في يومنا هذا تسعى جاهدة لترسيخ تاريخ الثورات والمحطات التاريخية الفاصلة للشعوب عبر ما يسمى بالأفلام الوثائقية، والتاريخية، إيماناً منها بنجاعة الصورة في لعب هذا الدور الكبير والحساس في آن واحد.

إشكالية الموضوع: قد علمنا مما سلف أهمية الصورة وقدرتها على تمثيل الموقف التاريخي لأحداث الشعوب الماضية، فهل علينا أن نثق بالصورة ثقة عميقه ونبني عليها موقفنا؟ أم أنّ للصورة مجالاً من المغالطة أو التشويه يجب الحذر منه؟ وهل الصورة التاريخية تمتلك حصانة النقد والمسائلة لانتمائها إلى ذلك الماضي المجيد؟ أم أنها تخضع كمثيلاتها من الصور إلى الغريلة والتمحيص؟

مجال البحث:

وأملاً مني لتلمس هذا المعنى الأزدواجي للصورة، حاولت الاقتراب من صور سينمائية مشاهد الفيلم الثوري الجزائري "معركة الجزائر" - التي أصبحت تمثل نموذجاً إشهارياً للثورة الجزائرية في الداخل والخارج - بغية تسلیط الضوء على بعض المناحي الإيديولوجية التي ضمنها مخرج هذا الفيلم بعض لقطات صوره السينمائية. فننظر هل كانت هذه الصور بريئة؟ أم شابها نوع من الأدلة التي تتناقض مع المعطيات التاريخية المدونة؟

منهجية البحث: ولخوض مضمار هذه المغامرة البحثية، انتظم البحث على المنوال التالي:

- فلسفة الصورة
- الإيديولوجيا السينمائية
- قراءة في صور من فيلم معركة الجزائر
- خاتمة

فلسفة الصورة:

جاء في اللسان في مادة (ص و ر) ما يلي: صور؛ في أسماء الله تعالى: المصوّرُ وَهُوَ الَّذِي صَوَرَ جمِيعَ الْمُوْجُودَاتِ وَرَبَّهَا فَأَعْطَى كُلُّ شَيْءٍ مِنْهَا صُورَةً خَاصَّةً وَهِيَنَّةً مُفْرَدةً يَمْيِيزُ بِهَا عَلَى اخْتِلَافِهَا وَكَثْرَتِهَا. قَالَ ابْنُ الْأَثِيرِ: الصُّورَةُ تَرُدُّ فِي كَلَامِ الْأَرَبِ عَلَى ظَاهِرِهَا وَعَلَى مَعْنَى حَقِيقَةِ الشَّيْءِ وَهِيَنَّهُ وَعَلَى مَعْنَى صِيفَتِهِ. يُقَالُ: صُورَةُ الْفَعْلِ كَذَا وَكَذَا أَيْ هِيَنَّهُ، وَصُورَةُ الْأَمْرِ كَذَا وَكَذَا أَيْ صِيفَتُهُ⁽¹⁾.

¹ ابن منظور، (1417هـ - 1997م) لسان العرب، الطبعة السادسة، دار صادر بيروت - لبنان
473 / ج

والصورة في اللغة اللاتينية مشتقة من (imagines) التي تعني:أخذ مكان شيء ما، ونجد لها مرادفات من قبيل: 'effigie' و 'simulacre'. ويعرف أفلاطون (Platon) الصورة بأنها: تلك الظلال أو البريق الذي نراه في الماء أو على سطوح الأجسام الجامدة التي تلمع وتضيء، وكل نموذج من هذا الجنس⁽¹⁾.

والمتأمل في كلا التعريفين – العربي واللاتيني – يجد أن الصورة هي محدد لهيئة الشيء ملزمة له حالاً، ترتبط أيّما ارتباط بالمشهد العيني الذي هو أقرب للتمثيل البصري دون سواه من الحواس. لذلك نجد الإنسان منذ القديم يهتم بإبراز أفكاره في شكل صور تتلاءم والرسالة التي يضمّنها إياها، مانحا للعين أولوية على حساب العقل، وكأنه يحاكي الفيلسوف حين يتفرّس الوجود؛ إذ الفلسفة ما هي إلا آلية تعلّمنا كيف نرى الوجود وندرك العالم؛ كما رأى ميرلوبونتي (Merleau Ponty)⁽²⁾.

فالرسام/ المصور إذن كالفيلسوف مطالب بأنْ يقيم في العالم لا أن يحلّ فوقه. فإذا ما كانت الفلسفة وصفاً لامتزاج الوعي بالعالم ولانخراط الوعي ضمن الجسد، والحضور الوعي/الذات مع الآخرين فإنّ هذا الموضوع سينمائي بامتياز⁽³⁾. لذلك لا يستغرب أن تتعاصر الفلسفة الجديدة، أي الفينومينولوجيا (phénoménologie)، مع السينما لأنّ المطلوب هو أن نندّش لحدث محاباة الذات للعالم، ومحاباة الذات للذوات الأخرى. وهو ما يفسّر استنجاد الناقد السينمائي بالفلسفة والفيلسوف في وقتنا المعاصر.

هكذا نلاحظ أنّ ميرلوبونتي ومن سلك دريه مثل: "رولان بارث" (Roland Barthes) يسحب فلسفته في الصورة إلى صورة للفلسفة معدّة سلفاً، هي الفلسفة في وجهها الفينومينولوجيا. لكنّ ما يهمّ في الصور، سواء أكانت رسماً أم فوتوغرافياً أم سينماً أم نحتاً أم معماراً...، هو جانبها الفلسفـي، وقدرتها على إثارة القضايا الفلسفية الأساسية في نظر الفينومينولوجي :

¹ MARTINE JOLY, introduction à l'analyse de l'image, Nathan université, France 1998, page :08

² ميرلوبونتي، (دون تاريخ) العين و العقل، تعرّيف الحبيب الشّaroni، منشأة المعارف الاسكندرية، ص 58.

³ ميرلوبونتي، (1996) المعنى واللامعنى، طبعة قليمار. ص 75

قضايا الوعي والإدراك، والقصد والمعنى، والدلالة، والتشابك الأنطولوجي بين الذات والأشياء ، وما بين الذوات ذاتها .

وكما أن اللغة هي نتاج تواضع جماعي فهناك أيضا لغة فوتografية متواضع عليها؛ تشمل على علامات وقواعد دلالات لها جذور في التمثيلات الاجتماعية والإيديولوجية.⁽¹⁾ لكن ألا تفقد هذه المقاربة الفينومينولوجية الصورة استقلاليتها وأصالتها الذاتية؟ وكيف تقبل الماهاة بين الفلسفة وفنون الصورة؟ وإذا ما قبلنا ذلك فعلى أي معنى: هل في معنى أن الفلسفة مازالت هي القول الجامع للأقوال الأخرى أم في معنى التأكيد على تعاضد كافة أشكال الخلق والإبداع: من فلسفات وعلوم وفنون؟

ذاك ما ثبّته إليه باولا ماراتي Paola Marrati في كتابها: "جيل دلوز، السينما والفلسفة"⁽²⁾، لأن دلوز G- Deleuze حسب رؤيتها لم يتجاوز المعالجة البنوية والنفسية للسينما فقط، وإنما كذلك تجاوز المعالجة الفينومينولوجية التي لم تقدر خصوصية السينما والصورة السينمائية، إذ ظلت الفينومينولوجيا تحكم إلى نموذج أقرب إلى المرجع؛ هو الإدراك الذاتي، في حين أن خصوصية الإدراك السينمائي حسب دلوز يمكن تحديدا في استحالة إرجاعه إلى أي مركز ذاتي، وهي الخاصية ذاتها التي أخطأتها البنوية حين رأت في الأفلام مجرد ملفوظات وفي الصور مجرد نصوص تحكمها بنى دقيقة .

فهل الفيلم مجرد ملفوظ؟ وهل الصورة مجرد نص؟ أما من "ماهية" السينما؟ ألا تدفع السينما الفلسفة إلى التفكير؟ أما من فكر في السينما يضاهي فكر العلوم، وفكـر الفلسفـات؟⁽³⁾

¹ -ROLAND BARTHES,(1957) mythologie, seuil, paris, France, pa 200,

² -Paola Marrati, (2008)Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy (Trans. Alisa Hartz). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.;p50.

³ - توفيق بن إبراهيم الصويفي،(د- ت) الفلسفة والصورة – منزلة الصورة ضمن الفلسفة- (د- ط) ص08

الصورة هي موضوع مشترك بين علوم ومهارات عديدة، فهي برأي حسن حنفي "العالم المتوسط بين الواقع والفكر بين الحس والعقل، فالإنسان لا يعيش وسط عالم من الأشياء، بل وسط عالم من الصور؛ تحدد رؤيته للعالم وطبيعة تعامله مع غيره. وإن الحوار الذي يتم بين طرفين؛ إنما يتم بين صورة كل طرف في ذهن الآخر. والحروب الأهلية داخل الأوطان والصراعات الكبرى بين الدول؛ إنما هي صراعات بين صور متعارضة يصنعها الإعلام والتعليم الثقافي"⁽¹⁾ إن الصورة وسيلة تواصلية فعالة متعددة الوظائف، وهي عنصر من عناصر التمثيل الثقافي في ميدان الثقافة البصرية على وجه الخصوص la culture visuelle فيمكننا بواسطتها الوقوف على أهمية العالم البصري في إنتاج المعاني وفي تأسيس القيم الجمالية، ومعرفة علاقات القوة داخل الثقافة أيّاً كانت، وكشف الديناميات النفسية الخاصة بعمليات المشاهدة والتلقي؛ التي تلقي بقوة رواسيها في هذا المجال. إنّه تناص intertextualité من نوع خاص؛ يمكن من خلاله قراءة الصور والأصوات والتحطيمات والتوصيفات المكانية عبر الوسائل المتعددة، وكل ما يعكس اللحظة الراهنة في ميدان الدراسات الثقافية المختلفة.⁽²⁾

إذا كان مفهوم الواقع مرتبط بالتجربة الحسية، فإن مفهوم الصورة يلازم التجربة الذهنية. لذلك تكتسب دراسة الصورة بعدا ثقافيا يلح النّسق المحرّك لها. وهو ما يعني أن دراسة الصورة الثقافية لن تتشبث بالبحث عن مدى مطابقة هذه الصورة للواقع. وبهذا المفهوم تصبح الصورة علاماً لا تدل استناداً لما يمكن أن يجمعها بمرجعها من تماثل، وإنما لما يمكن أن تستحضره من تجربة ثقافية حاولت تسنيتها، واعطاء هوية لها.⁽³⁾

الإيديولوجيا السينمائية

¹ ينظر: حسن حنفي،(2003) عالم الأشياء أم عالم الصور، مجلة فصول، ع/ 62.ص 27-26.

² ينظر: إيريت روغوف،(2003) دراسة الثقافة البصرية، تر: شاكر عبد الحميد، مجلة فصول، ع/ 62.ص 164.

³ حبيب مونسي،(2014) الحياد والتعبير، والتكييف، والتمرد. نحو طريقة عملية لقراءة الصور. ورقة مقدمة لأعمال الملتقى الوطني السادس "السيمياء، والنّص الأدبي" ص 515

أ- وقفة مع مصطلح الإيديولوجيا

استخدمت كلمة الإيديولوجيا لأول مرة في مطلع القرن التاسع عشر، وهي كلمة إغريقية الأصل؛ تتكون من idea أي فكرة. وlogos أي علم. وبالتالي فإن الإيديولوجيا تعني عالم الأفكار المقابل للعالم المادي، أو المحسوس. وتطور هذا المفهوم كل من ماركس Marx وإنجلز Engels في كتابهما "الإيديولوجيا الألمانية" حيث اعتبرا أن الإيديولوجيا هي التمثيلات التي يشكلها الأفراد. أو هي مجموعة الأفكار والقيم التي تحدد علاقتهم بذاته، وبالطبيعة. وهذا مفهوم الإيديولوجيا في معناه الأشمل؛ أي مجموعة المعتقدات والقيم التي تتبناها مجموعة اجتماعية ما.⁽¹⁾

كما نجد أيضاً المفكر الماركسي البولوني آدم شيف Adam schaff يصف الإيديولوجيا بأنّها نظام الأفكار التي تُؤسّس على نظام قيم متّفق عليه، تحدّده مواقف وسلوكيات الأفراد اتجاه الأهداف المسطّرة لتحقيق تنمية الجماعة الاجتماعية، أو الأفراد.⁽²⁾

ويمكن إجمال تمظهر مصطلح ومفهوم الإيديولوجيا على خمسة أطوار تاريخية، نلخصها كالتالي:⁽³⁾

أولاً : استعمال القرن الثامن عشر حيث تعني الإيديولوجيا الأفكار المسبقة الموروثة عن عصور الجهل والاستبعاد والاستغفال. فينظر إليها انطلاقاً من العقل الفردي.

ثانياً : استعمال الفلسفه الألمان، وهي تعني- الإيديولوجيا- منظومة فكرية تعبر عن الروح التي تحفّز حقبة تاريخية إلى هدف مرسوم في خطة التاريخ العام. فينظر إلى الإيديولوجيا؛ انطلاقاً من التاريخ كخطّة واعية بذاتها.

¹- ينظر: ماركس، إنجلز. (1976) الإيديولوجيا الألمانية، تر: فؤاد أيوب. دار دمشق العربية، ط1 سوريا مقدمة الكتاب.

²- Lotfi Meherzi, le cinéma Algérien. Institutions imaginaire SNED. P21. idéologie نقاً عن: حورية حرّات، (2013) الإيديولوجيا في الفيلم التارخي الجزائري. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية. ص 39.

³- ينظر: عبد الله العروي، (1993) مفهوم الإيديولوجيا. ط5 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب الفصل الثالث الرابع الخامس.

ثالثاً : الاستعمال الماركسي حيث تصبح الإيديولوجيا منظومة فكرية تعكس بنية النظام الاجتماعي، فينظر إليها انطلاقاً من البنية الباطنية للمجتمع الإنساني.

رابعاً : استعمال "نيتشه" لهذا المصطلح باعتباره مجموع الأوهام والتعليلات والخيل التي يعكس بها الإنسان قانون الحياة. فنظر إليها انطلاقاً من الحياة كظاهرة عامة تفصل عالم الجماد عن عالم الأحياء.

خامساً : استعمل فرويد لهذا المصطلح باعتباره مجموع الأفكار الناتجة عن التعامل؛ الذي يُبرر السلوك المعاكس لقانون اللذة؛ والضروري لبناء الحضارة. فنظر إلى الإيديولوجيا انطلاقاً في رغبة الإنسان من التحرر من قيود اللذة الغريزية الحيوانية. وبالتالي فهي - الإيديولوجيا - اتجاه معاكس للشعور الإنسان؛ المتمثل في درجة أولى في اللذة الجنسية.

ب- الإيديولوجيا كواقع سينمائي

مهما اختلفت أنواع الأفلام التاريخية التي من المفترض أن تنطلق من أحداث واقعية حدثت في الماضي، إلا أنّ منتجي هذه الأفلام يدافعون عن توجهاتهم الإيديولوجية. لأنّهم في حقيقة الأمر يروّجون لفكرة أو توجّه إيديولوجي ما، يظهر ذلك في دفعاتهم عن أفكارهم الخاصة اتجاه الأحداث التاريخية، والقناعات المختلفة حول كيفية استقبالها أو قراءتها.

فكل فيلم؛ مهما كان نوعه، يقترح نمطاً فكريّاً يحاول أن يفرضه على الجمهور بالصورة المقنعة والتركيب المحكم. وبالتالي فإنّ تناول أحداث تاريخية في إطار فيلم سينمائي لا يتم دون تدخل ذاتية السينمائي أو المخرج بوجه محدد. وفي هذا الصدد يصرّح المؤرخ الروسي "مارك فيرو" Marc Ferro قائلاً: إنّ تصور التاريخ وكتابته سينمائياً؛ لا يتم دون تدخل ذاتية صاحب العمل، سواء بالتركيب أو الاعتماد على عناصر دون أخرى⁽¹⁾

كما تتميّز جلّ الأنواع السينمائية بخصوصيّة تسخير كلّ القصة التي يسردها الفيلم، لخدمة الرسائل الإيديولوجية. من خلفية انتقاء الأحداث، أو

تطور العقدة، أو اختيار الشخصيات؛ التي تُعتبر حاملة للأفكار خاصة البطل؛ الذي غالباً ما يعكس قناعات القائمين على الفيلم.

ومهمة إنجاز الفيلم التاريخي تُعدّ من أصعب الأنواع السينمائية، لأنّه يتطلّب تسخير معدّات مادية وجهود لوجستية هامة. فهو نوع سينمائي يتفرّد بتصوير تاريخ المجتمعات أثناء حقب معينة. مما يساهم في تبليغ الذاكرة التاريخية للأجيال عن طريق تقنيات تساعد على فهم ما حدث في الماضي، هذا ما يُسمّى

⁽¹⁾ la vulgarisation de l'histoire

وهي هذه الأسطر سنقترب من الممارسة الإيديولوجية في الفن السينمائي منتقين قطباً التّرّازِ أثناء الحرب الباردة (الاتحاد السوفيتي؛ والولايات المتحدة الأمريكية)

1- المدرسة السينمائية السوفياتية

شكّلت الثورة البلشفية 1917 الشّرارة الأولى التي من خلالها انطلقت السينما السوفياتية. لتغطي بعد ذلك بمبادئها وتوجهاتها، على الكثير من البلدان الاشتراكية لفترة طويلة. وكان من أبرز المخرجين وكتّاب السيناريو السينمائي، السوفيات: بوتفكين، كلوتشاف، دزيقاڤروفوف، إيزنشتاين. الذين تمكّنوا بدورهم من إنجاز روائع في السينما العالمية.

تقوم المبادئ الإيديولوجية في السينما السوفياتية على اعتبار أنّ الأفلام تساهم بفعالية في تقوية المؤسّسة الثورية، فهي تغيّر ذهنيات الجماهير وتعكس بواقعية الفترة التي ظهرت فيها هذه الأفلام.⁽²⁾ وفي السينما السوفياتية لا مجال للخيال والهروب من الواقع، بل على العكس من ذلك. الاهتمام بالواقع، والقيام بتغطية أشكاله وأحداثه بصورة مهيمنة في الفيلم. وفي هذا السياق يقول "إيزنشتاين" موضّحاً مغزى السينما السوفياتية، أنها وسيلة للمعرفة، سلاح للدفاع عن الإيديولوجيا الاشتراكية، وسيلة نبيلة للتأثير على المجتمع، إنّها موقف في الحياة.... وليس لقضاء وقت الفراغ أو الترويح عن النفس.⁽³⁾

1- Mark Ferro, Ibid : P75 ينظر

2- Jean Pivasset, (1985) Essai sur la signification du cinéma.

3- .Presse Universitaire de France. P364. / نقل عن حورية حراث، ص49.

Jean Pivasset, Ibid. p136.

كما لا تؤمن الإيديولوجيا الشيوعية في مجال السينما بوجود موضوعية في الفن السينمائي، أو معنى للحياد الفكري. وهذا ما نصّ عليه مؤتمر الحزب البلشفي 1925.

ومن الأفلام التي ساهمت في تجسيد المعنى الإيديولوجي الاشتراكي، فيلم (تشابايف)، للأخوين فاسيلييف¹ الذي أنتج في عهد ستالين. وتعود أحداث الفيلم إلى سنة 1919 أي أثناء الحرب الأهلية الروسية، بطل هذا الفيلم القائد العسكري "فاسيلي تشابايف" الذي يخوض معركة ضد أعداء ثورة أكتوبر، حيث يحقق النصر إلا أنه ارتكب بعض الأخطاء؛ خاصة وأن الجيش غير مدرب لأن أغلبهم من الفلاحين. ولترقية مجموعة تشبايف عسكرياً قام الحزب الشيوعي البلشفي بإرسال "فورمانوف" القائد العسكري الخبر لمقاسمه الكتبية. وتمت ترقية قدرات هذه الكتبية لتصبح في ظرف يسير على درجة جيدة من التأهيل العسكري. والشيء الذي دفعهم إلى بلوغ هذا المستوى هو تحليهم بروح الإيديولوجيا الشيوعية، والاستماتة في الدفاع عنها. وبفضل هذا الإيمان كان النصر حليف الجيش الأحمر.

ثم ينتهي الفيلم بموت تشبايف بسبب إحدى رصاصات المنشفة.⁽²⁾ ويبدو أن الدلالات الإيديولوجية لهذا الفيلم تدور حول الفكرة التالية: تموت الأبطال في

¹ في فترة ما بعد الحرب الأهلية أُلْف المفهوم السياسي السابق للفرقـة الخامـسة والعـشـرين والـكاتب دـمـيـتـري فـورـمـانـوف كـتابـا بـعنـوان "تشـابـاـيف" وـصـفـ فيـه مـآـثـرـ الفـرـقةـ وـقـائـدـهاـ. وـفـيـ عامـ 1934 قـامـ المـخـرـجـانـ السـوـفـيـاتـيـانـ الـأـخـوـانـ فـاسـيـلـيـيفـ بـإـخـرـاجـ فـيلـمـ "تشـابـاـيفـ" عـلـىـ أـسـاسـ سـيـنـارـيوـ الـكـاتـبـ دـمـيـتـريـ فـورـمـانـوفـ وـالـذـيـ حـازـ عـلـىـ الجـائـزةـ الـأـولـىـ فيـ مـهـرجـانـ مـوسـكـوـ السـيـنـمـائـيـ عـامـ 1934ـ. وـقـامـ الـمـمـثـلـ الـمـعـرـوـفـ بـبـوريـسـ باـبـوشـكـينـ بـأـدـاءـ دورـ تشـابـاـيفـ فيـ هـذـاـ الـفـيـلـمـ. وـمـنـذـ ذـلـكـ الـحـينـ دـاعـ صـيـتـ فـاسـيـلـيـ إـيـفـانـوـفـيـشـ تشـابـاـيفـ وـانتـصارـهـ إـلـىـ الـدـرـجـةـ الـتـيـ أـصـبـحـ فـيـهاـ فـاسـيـلـيـ إـيـفـانـوـفـيـشـ بـطـلاـ لـلنـكـ الشـعـبـيـةـ إـلـىـ جـانـبـ مـرـاقـفـهـ بـيـتـكـاـ وـزـوجـتـهـ أـنـكـاـ وـالـتـيـ تـحـظـىـ بـشـعـبـيـةـ كـبـيرـةـ لـحدـ الـآنـ بـيـنـ فـئـاتـ الشـعـبـ الرـوـسـيـ.

ينظر: موقع روسيا اليوم. الرابط: <http://arabic.rt.com/info/39179/>

² القصة كانت بدايتها في عام 1903 عندما انقسم حزب العمل الديمقراطي الروسي إلى أقلية عرفت بالمناشفة بقيادة " يوليوس مارتوف"، وأغلبية عرفت بالبلاشفة تحت قيادة " فلاديمير لينين". فالأتلون عرفا بالبرجماتية، والآخرون عرفا بالحلول الثورية والراديكالية. ورغم اتفاق الأغلبية والأقلية على الإطاحة بنظام الحكم القيصري، وتحقيق ما عرف بالبرجوازية الديمقراطية نتيجة التخلف الروسي، إلا أن كليهما

سبيل قضايا الشعب، وفعلاً لقد تحققت أهداف الثورة البلشفيّة وتمثل ذلك في القضاء على الملكية القيصرية، وانتصار إرادة الشعب الثائر تحت قيادة المضلة الشووعية، الاشتراكيّة.

فالطابع العام للسينما السوفياتية إيديولوجي بامتياز، يعكس توجه السلطة الحاكمة، التي نشأت في أحضان الشيوعية الاشتراكية. وفي هذا السياق يؤكد المخرج السينمائي الروسي "بوتيفكين" أن أفضل كاتب سيناريو هو الذي يشغل بالتفكير حول كيفية الوصول إلى التعبير بفعالية وبالصور عن أفكاره، فهو يتساءل دائمًا ويبحث عن مبرر لكل فعل داخل كل لقطة.⁽¹⁾

2- المدرسة السينمائية الأمريكية

تمثّل السينما في الولايات المتحدة الأمريكية، واحدة من بين أضخم الصناعات وأقوى وسائل نشر الثقافة الليبرالية الرأسمالية.

ومن أبرز سمات الانتاج السينمائي الأمريكي؛ الاعتماد على نظام النجوم Star-system لتصبح البطولة الفردية هي السمة الغالبة على الأفلام الأمريكية؛ إذ تولي أهمية بقدرة الفرد على القيام بمسؤولية يعود نفعها على الجميع. كما تختص هوليوود في ابتكار عالم الأحلام عبر أفلام مشحونة بالغمارات؛ تهيئ للمشاهد جواً من الاسترخاء؛ يكون بمثابة المهد الذي يساعده على الهروب بعيداً عن هموم الواقع ومشكلاته. وفي هذا إشمار لنمط الحياة في المجتمع الرأسمالي.

وعليه فإنَّ السينما الأمريكية تمثل آلة إيديولوجية تستخدَم لكسب إعجاب الأفراد، وإغراء فكر المشاهدين وتوجيه أحاسيسهم، وتوجيه ردود أفعالهم اتجاه قضايا الحرية والديمقراطية. عن طريق تقنيات الصورة والmontage السينمائي المهر.⁽²⁾

وقد كانت البدايات الأولى للسينما الأمريكية مع ديفيد وورك غريفيث D-W Griffith الذي يعترف له المؤرخون بريادته لهذا الفن، وتطويره وسائل

سرعان ما ذهبوا في اتجاهين متضادين أثناء ما عرف بالثورة الروسية في عام 1917. ينظر:

عبد المنعم سعيد، المناشفة والبلاغة. الأهرام اليومي، 22 مارس 2012

¹ نقلًا عن حورية حرأت، الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري : ص 21.

² ينظر: حورية حرات، المرجع نفسه ص 53.

التعبير السينمائية، حيث أصبح هذا الفن له خصوصيّته المميّزة. أضف إلى ذلك دوره في جعل عملية إخراج الأفلام ذات جدوى اقتصادية. هنا يحضر البعد الرأسمالي للسينما. فأصبحت السينما على إثر ذلك صناعة مزدهرة ذات دخل واسع. فهذه الإنجازات أهلته ليحمل بجدارة لقب "أب السينما" ليس في أمريكا فقط بل على المستوى العالمي.⁽¹⁾

ومن أعماله التي نال بها شهرة عالمية وحرز بها السبق في هذا الفن، فيلم "ولادة أمة" وهو مأخوذ عن رواية شعبية بعنوان "رجل القبيلة" أو The Clansman صدرت عام 1905 من تأليف توماس ديكسون. ويدور الفيلم حول أسرتين: أسرة ستونمان من الشمال، وكاميرون من الجنوب. الابن الأكبر لأسرة كاميرون الجنوبية ينضم لعصبة الكوكلوكس كلان المعادية لتحرير السود، والتي تقوم بتصفيّتهم من شوارع مدن الجنوب تحت رايات عنصرية ودينية. ويصور الفيلم كيف تتمكن العصابة العنصرية من تخليص فتاة بيضاء اختطفها زوج بطريقة مثيرة تضفي البطولة على الأمريكي الأبيض.

ظل هذا الفيلم يمثل مأزقا محراً أمام النقاد: فهل يمكن لفيلم واضح في عنصريته أن يُعتبر عملا فنيا رفيعا بفضل الأسلوب واللغة السينمائية المتقدمة التي استخدمها غريفيث؟ فمن المؤكد أن غريفيث تناول الرواية من وجهة نظره كرجل جنوبي يؤمن بأنه يتعين على زوج أمريكا الالتزام بخط "العم توم" الشهير أي الإخلاص للسيد الأمريكي الأبيض والبقاء في خدمته، أما الزنجي السيء فهو الذي يتمرد على سادته، وهنا تكمن الإيديولوجيا العرقية والعنصرية التي طغت على الفيلم.⁽²⁾

وهذا الموضوع يجب فهمه في ضوء التاريخ الأمريكي وظروف نشأة العصبة الشهيرة نفسها. وكان الفكر العنصري فكر رسمي معترف به في كتابات

¹ عدنان مدادات، (05 يناير 2010) عولمة السينما / عولمة الصورة / الوثيقة. مجلة الجزيزة الوثائقية. ص 01

² ينظر: جورج سادول، (1979) تاريخ السينما العالمية. المكتبة العربية - بيروت - ص 138.

المفكرين بل وتبنته التشريعات التي صدرت عن الكونجرس إلى أن تم إبطالها فيما بعد.⁽¹⁾

إذا من أهم أهداف السينما الأمريكية توجيه الرأي العام الأمريكي وحتى العالمي، لتبصير الفكر الإيديولوجي، والمواقف السياسية اتجاه القضايا الاستراتيجية. ويتجلى هذا العنصر أيمما تجلي في الأفلام التي صورت الحرب الباردة موازية مع لجنة مكارثي سنة 1950 وقائمته السوداء التي ضمت كبار المخرجين والممثلين السينمائيين في هوليوود؛ متهمًا إياهم بالمعاملة أو التعاطف مع المد الشيوعي.

وكذلك نجد حضور هذا المد الإيديولوجي في الأفلام التاريخية التي صورت حرب الفيتنام مثل فيلم، " جيمس باوند، و"رامبو " وغيرها. أما في أيامنا فطابع السينما الأمريكية مشحون بإيديولوجيا مكافحة الإرهاب، والقاعدة. عبر Of Elah In The Valley Of Re Ndition الأمريكية من أصل مصرى وتسلیمه لبلد عربى للتحقيق معه عن صلته المزعومة بإرهابي متهم بمسؤولية عن عدة تفجيرات. وغيرها كثیر⁽²⁾

نستنتج مما سبق أن السينما الأمريكية، ليست وسيلة ترفيهية فحسب، بل هي أداة لنشر الإيديولوجيا الليبرالية، والأفكار التي تدافع عن توجهاتها ومصالحها. حتى وإن اقتضى الأمر تزييف بعض الأحداث التاريخية. وهذا ما ذهب إليه بيار سورلان Pierre Sorlin حين رأى بأنَّ الفيلم ليس مجرد قصة، بل هو إخراج اجتماعي، يُمثل اختياراً لبعض الأشياء دون غيرها، ثم تنتظم هذه العناصر على نمط معين تعكس توجه المخرج.⁽³⁾

قراءة في صور من فيلم معركة الجزائر

¹ ينظر: أمريكيون أفارقة، الموسوعة الحرة ويكيبيديا الرابط: [/http://ar.wikipedia.org/wiki/](http://ar.wikipedia.org/wiki/)

² ينظر: الأفلام الأمريكية عن الحرب على الإرهاب لم تنجح في اجتذاب الجمهور، جريدة الراية. الخميس 22/11/2007

³ PIRRE SORLIN (1970)sociologie du cinéma Edition aubier montaigne. p19

سألستند في قراءتي هذه إلى ما تقدم به الفيلسوف والفنان الفرنسي لوران جارفورو "LAURENT GERVEREAU" بخصوص تحليل الصورة الفوتوغرافية، سالكا العناصر الثلاث:⁽¹⁾

1 الوصف / Description

في هذا العنصر سأصف الصورة من حيث دلالات معانيها، وسأتحاشى الجانب التقني فيها؛ لأنّه ينأى بي نوعاً ما عن الهدف المقصود، وهو جانب التأويل الإيديولوجي الذي تكتنّه الصورة.

2 دراسة السياق / L'étude du context

السياق في الصورة يتفرّع بدوره إلى سياقين: داخلي، وخارجي. فالداخلي يشير إلى توالي الأحداث داخل الفيلم وحظ هذه الصورة من تلکم الأحداث. ثم سياق خارجي قد يربط مجريات أحداث تلك الصورة تاريخياً. وما محلّ مصداقيتها التاريخية.

3 التأويل / L'interprétation

في هذه المرحلة يتدخل الباحث بتأويله؛ ليملّم شفرات الصورة عبر مستواها الوصفي والسياسي، ليخلص إلى مغزى هذه الصورة وما كانت تضمّنه من خطاب إيديولوجي. وكأنّنا بهذه الطريقة نثبت للصورة نسقاً سيميائياً، تتفاعل فيه الدلالات لتشكل خطاباً ثقافياً، وكلما تكاملت المثافة بين المنتج والمتلقي، كلما فعلاً أمام نموذج دلالي في القراءة والتأويل. ومن أجل امتلاك دعامة أساسية في التأويل حسب "العيashi السنوسي" لا بد من النظر إلى نسق الصورة مستقلاً بذاته؛ أولاً، ثم مالكا لسياقاته الخاصة قادراً على إنتاج معانيه ثانياً.⁽²⁾

مسلسل هذه الثلاثية التحليلية على صور – مقاطع فيديو ثابتة – من فيلم سينمائي للثورة الجزائرية. "معركة الجزائر" مخرجه الإيطالي جيلو بنتكورفو Gillo Pontecorvo

ورشة العمل:

¹ Laurent Gervereau, Voir, comprendre, analyser les - , Universite de Lausanne , p12images

² ينظر: العيashi السنوسي،(2008) مبادئ النقد السيميائي للنص الشعري المادح، المؤتمر الثاني عشر" تداخل الأنواع الأدبية" قسم اللغة العربية إربد - الأردن- . ج/1 ص1061.

فيلم معركة الجزائر تدور رحاه على شخصيتين رئيسيتين هما: "على لابوانت" الذي يمثل جبهة التحرير الوطني FLN في هذا الفيلم. وشخصية قائد فرقة المضليين "ماسيو" MASSU والذي يمثل بدوره السلطات الفرنسية المستعمرة للجزائر. فقطبا الصور التي سوف اختارها تدور حول هذين الشخصيتين



صورة FLN /02



صورة FLN /01



صورة FLN /04



صورة FLN /03



صورة FLN /06



صورة FLN /05



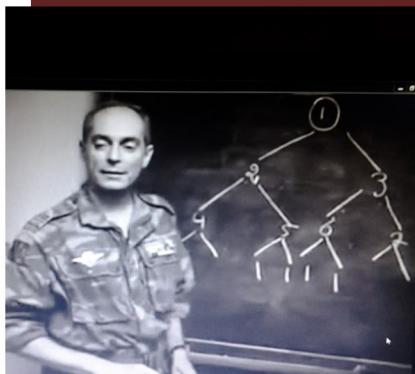
صورة FLN /07



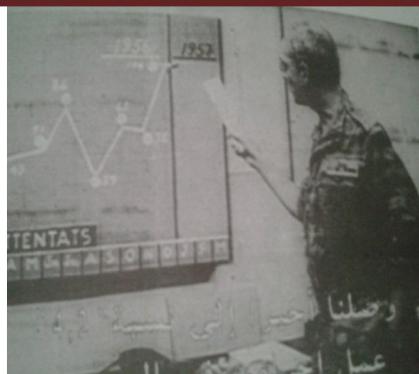
صورة Fra /02



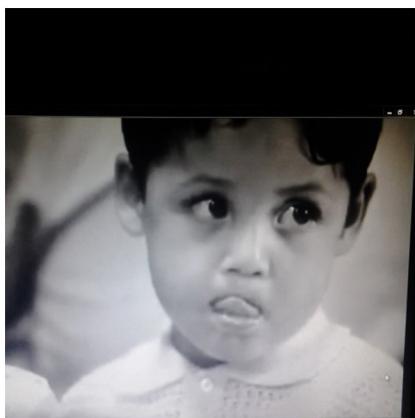
صورة Fra /01



صورة /04



صورة /03



صورة /06



صورة /05

التحليل :

صور 1 - 2 - 3 ملامح وجه علي لابوانت، الشاحبة، التي تضم

جرائمها خصوصا نظارات العين الحادتين التي تنبع عن إجرام هذه الشخصية

تبين الصورة 4 - 5 إندفاع شخصية علي لابوانت بشكل ملفت. ومحاولة

تهيج أكبر مجموعة من الجزائريين.

ب- السياق

السياق الخارجي: شخصية علي لابوانت: عمار على المعروف بعلي لابوانت ولد في 15 جانفي 1937 بمليانة، المهنة مساعد بناء...بناء...ملاكم، في تلك

الفترة بلا عمل. هارب من الخدمة العسكرية، عام 1942 حكمت عليه محكمة الجزائر بسجن مدة سنة، بتهمة التخريب. كما حكمت عليه محكمة وهران بعامين سجن بتهمة الإخلال بالنظام العام سنة 1944.

السياق الداخلي: الذي يمثل مجريات هذه الصور داخل الفيلم، فهي لقطات أخذت على لابوانت تارة في الشارع، وتارة أخرى في حديث له مع والدته.

ج- التأويل

إذا ما فتحنا شراع التأويل وأبحرنا في معاني هذه الصور، خلصنا إلى بعض الدلالات المضمرة، التي لولا العنصران السابقان – الوصف والسياق – لما وقفنا عليها.

- استغلال الثورة أصحاب السوابق العدلية، فطابعهم المتمرّد يجعلهم أداة إرهابية في وجه الاستعمار الفرنسي. وظروفهم الاجتماعية القاسية تدفعهم للانتقام ممن تسبّب في ذلك. والجبهة N L F هي الحاضن باعتبارها آمنت بالعملسلح. على العكس من الحركة الوطنية A N M التي رأت في العمل السياسي هو الطريق الأنسب للاستقلال.

- العنصر السابق يقود إلى أن فكرة الثورة ارتبطت بطبقة معينة، مورس عليها نوع من التهميش، فأرادت رد الاعتبار لها بطريقة مسلحة.

ونتيجة لهذا التأويل تقود إلى أن الثورة الجزائرية أساسها الوحيد التهميش الفرنسي؛ طبقة ما من المجتمع، وبالتالي نفي الصبغة الإيديولوجية لها. - بعدها المقاوم للوجود الأجنبي/ الصليبي على أرض الوطن. ولو أن السلطات الفرنسية وفرت للجزائريين أمثال علي لا بوانت وغيره، فرص عمل وحياة ملائمة. لما ساورتهم فكرة الثورة من أساس.

وإذا سلّمنا تأويلاً بهذه النتيجة المنطقية للتحليل السابق، فهذا قدح للثورة الجزائرية، بل مغالطة تقدمها هذه الصور للرأي العام؛ حيث تحجر الثورة في زاوية ضيقة، وتتجاهل عن بعدها التاريخي المتبدّل إلى الثورات السابقةمنذ دخول المستعمر بلادنا، وبعدها الجهادي ضد غزو صليبي حديث. حاول طمس هويتنا الإسلامية والعربية.

صورة 6

أ- الوصف

تبين الصورة ثلاثة نسوة يرتدين الكساء التقليدي الجزائري ذي اللون الأبيض، مارين بجوار جنود من المضليين الفرنسيين، وقد أمعن جندي التّنظر فيهن؛ ليتبّه أنهن يلبسن أحذية رجال.

ب - السياق

الداخلي: دورية تفتيشية لجنود المضليين داخل شارع حي القصبة بالعاصمة.

الخارجي : الحملة التي قام بها الجنرال ماسيو قائد فرقة المضليين بالجزائر العاصمة وخصوصا حي القصبة سنة 1956 قصد القضاء على منفذى الهجمات الفدائية وواضعى العبوة في العاصمة.

ج - التأويل

تعكس هذه الصورة جنبا عناصر الجبهة، وتسترهم وراء كساء نسائي، للتنقل في أحياط القصبة. كما تعكس كذلك احترام الجانب الفرنسي والممثل في المضليين للمرأة الجزائرية، فلولا قناعة الجبهة بهذه المعاملة لما أقدم مناضلوها على التستر في زي النساء.

فلننظر كيف قدمت هذه الصورة عناصر الجبهة في أدنى صور المكر والجبن معا، وهذا خلاف ما انبنت عليه الثورة من مبادئ، وعكس ما ترويه لنا الأحداث التاريخية؛ من جرم وبطش الجنود المضليين اتجاه المرأة الجزائرية.

صورة 7

أ - الوصف

لقطات قريبة لأوجه شابين، وشابة و طفل. تبرز خوف، وقلق، وارتباك.

ب - السياق

الداخلي: تحصن أربعة ناشطين من الجبهة، داخل مخبأ في أحد بيوتات القصبة.

الخارجي: اللحظة، التي كشف فيها مضليّوا ماسيو عن آخر معاقل منفذى الهجمات الفدائية داخل العاصمة، بعد اعتراف أحد الفدائين بمكانتهم تحت التعذيب. وهم: لابوانت، عمر، حسيبة، محمود. (من اليمين إلى اليسار)

ج - التأويل

ما تريده أن تقوله هذه الصورة: هو مآل المغرر بهم من FLN فالمخرج قد برع في استخدامه لتقنية الصمت التام، لتفويية القلق والتوتر، لأن الصمت كدال يمثل تأيماً في الموقف، ويشدّ انتباه الجمهور، كما ساهمت الإضاءة أيضاً في لعب هذا البعد الدرامي، المشحون بالخوف، والندم ربما؟ حيث كانت الإضاءة المركزية خاصة على وجه علي لابوان تتبادر بين الظل والضوء، إشارة إلى الاضطراب النفسي التي تشعر به هذه الشخصية.

Fra 03 - 02 صورة

أ - الوصف

صورة تبين قائد عسكري مع فرقته؛ في حفل استعراضي، تحت وقع أهازيج الجماهير المحيطة به.

ب - السياق

الداخلي: وهو يمثل قodium الجنرال ماسيو مع فرقته من المضليين، لإخماد العمليات الفدائية، المتتسارعة في العاصمة.

الخارجي: وهو لا يختلف عن سابقه، ففي نهاية سنة 1956 وبداية 1957 أعلن رئيس المجلس قي مولي G MOLLET عن استبدال السلطة المدنية، بالسلطة العسكرية في العاصمة، وبالفعل كان له ذلك واستجلب الجنرال ماسيو وفرته من المضليين، لتحقيق مكاسب قد فشلت السلطة المدنية من تحقيقها.

ج - التأويل

لقطة قريبة للقائد ماسيو لإبراز عنصر الشجاعة وقدرة تحقيق الانتصار، وتم تصوير المضليين كذلك بلقطات عامة، للدلالة على الكثرة والتنظيم. فهذا استشراف لمجريات الأحداث فيما بعد، وكان عقدة الفيلم التي تمثلت في كثرة العمليات الفدائية - الإرهابية - في العاصمة، قد آن وقت فكها بقدوم الجنرال ماسيو، الذي قدمه المعلق بقوله، هو الضابط الذي حارب النازية، ودعم القوات الفرنسية بمدغشقر والسويد، وشارك في حرب الهند الصينية. وكانتنا أما لحظة حاسمة لرد النظام والأمن، الذي حاول مجموعة من المخرّبين العبث به !

خصوصاً إذا تابعنا جيداً الصورة رقم 03 - 04 التي كانت تظهر الجنرال ماسيو ذلك الخبير العسكري الذي يحسن التحليل، الذي يمتلك مفاتيح المعركة وأسرارها، وكأنه أصبح وثيقة تاريخية يستجلي منها المشاهد سير معركة الجزائر من جانب صفوف الثوار، حتى وإن كانت على لسان عدوهم. ويكون الأمر كما أراد وخطط بالفعل، فتقديم هذه الشخصية بهذه الصورة، فهي الإيديولوجيا بعينها، التي تريد بالفعل رسم التوجه الأحادي لمجريات الأحداث. كما رأتها فرنسا والمخرج؛ لا كما وقعت بالفعل.

Fra 06 - صورة 05

أ - الوصف

تظهر الصورتان، مشهد براءة ومسالمة، لمدنيين فرنسيين، الأولى لصاحب مقهى وهو في حالة ابتسامة، وفرح، والثانية تظهر طفلاً يتناول المثلجات. وعيشه تضمّن براءة تامة.

ب - السياق

مشاهد الصورتان للمدنيين الذين كانوا داخل مقهى أو كافيتيريا الجزائر، أثناء انفجار القنبلة التي وضعها فدائيو FLN وهو سياق محاكٍ للسياق الخارجي والمتمثل في حادثة القنابل الثلاث التي قامت بوضعها؛ كل من زهرة طريف، سامية لخضاري، وجميلة بوحيرد بتوجيهه من ياسف سعدي في كافيتيريا، وميلك بار، وبالخطوط الجوية الفرنسية في أواخر سبتمبر 1956.

ج - التأويل

هذه اللقطات المقربة لأوجه الأوروبيين المتواجددين في كافيتيريا أثناء انفجار القنبلة، هي بمثابة تضمينات عاطفية من المخرج؛ لجمهور المشاهدين. تظهر الأبراء التي سوف تطالهم يد الاجرام FLN من جهة، كما تريد التبرير للحملة الدموية والهمجية لعناصر المضليين فيما بعد على الجزائريين من جهة أخرى. كما أن المخرج عموماً في حادثة انفجار القنبلتين كما صور الفيلم، أطّل في لقطات الضحايا من موتي وجراحي، بينما عندما فجر الفرنسيون قنبلة بشارع تاب بالقصبة، قدمها المخرج في لقطتين فقط. مرکزاً على الخسائر المادية. سأحاول فيما يلي إعطاء مسحة مختصرة حول التوجه الإيديولوجي للصور المختارة في هذه المقاربة.

نبدأ بعنوان الفيلم "معركة الجزائر"⁽¹⁾ الذي كان اسم الحملة البربرية التي قامت بها السلطات المستعمرة على العاصمة، بعد تصاعد وتيرة العمل الثوري بها. وحقيقة هذا المصطلح في ميدانه، تدلّ على تواجه جيشين للقتال بعدّة وعنتاد الجيوش النظامية المتعارف عليها. لكن الأمر كان في حقيقته حملة، - ولن يستعير معركة - قمعية، دموية، على شعب أعزل في غالبه لإخמד رغبته ونضاله نحو الحرية والاستقلال.

وقد استعمل هذا الاسم مخرج الفيلم كعنوان لفيلمه؛ قناعة منه بالرواية الفرنسية لمجريات تلك الأحداث، ثم إنّ فيلم معركة الجزائر من المستحيل أن يحتوي على كل الأحداث التاريخية التي عاشتها العاصمة في تلك الفترة، لذا فإن المخرج سعى إلى اختيار عناصر من الأحداث تتناسب وتوجهاته ورؤيته للقضية - معركة الجزائر. ويفتقر هذا الاختيار في المشاهد التي اختارت بعض الصور منها في دراستي.

فلننظر مثلاً إلى شخصية علي لابوانت التي يحاول المخرج تقديمها بصورة إجرامية، لها سوابق عدالية، تتميز بالاندفاع البدني والعنف المفرط. في حين تجاهل تماماً دور صانع معركة الجزائر بحقه؛ القائد الكبير "العربي بن مهيدى" واكتفى بلقطات مختطفة عن هذه الشخصية.

أما مع شخصية ماسيو فالامر مختلف تماماً، فهو الشخصية المتميزة ذات السمعة الحسنة الراخمة بالبطولات، فيخصص له المخرج كافة الوقت لشرح وجهة نظره حول ما يحدث في الجزائر، ووضع خطّته الهرمية للقضاء على إرهاب الأفلان. وغاية المخرج من ذلك محاولة إقناع المشاهد بوجهة النظر الفرنسية اتجاه ما حدث في العاصمة في تلك الفترة. كما يعتبر ماسيو الشخصية الوحيدة في الفيلم الذي استخدم معها المخرج تقنية النظر إلى الكاميرا، والتي تستعمل لإقصام المشاهد *l'insertion du spectateur*⁽²⁾

¹ "معركة الجزائر" فرنسا هي من أطلق هذا الاسم، وليس المجاهدين. حوار: وردة بوجملين مع ياسف سعدي لجريدة الشروق/ الحلقة الأولى الشروق أون لاين: آخر تحديث: 15/03/2014 على الساعة 20:20

² ينظر: حورية حراث، الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري، ص 145

فهذه المؤشرات وغيرها مما لم يتسع المقام لذكرها؛ تؤكد على إيديولوجية المشاهد السينمائية في الفيلم، ولو لا التعامل معها بنوع من التحليل النقدي/ التأويلي لظلت مساحتها الإيديولوجية مخبأة وراء عباءة الجمال والصورة المؤثرة.

ومن باب الأمانة العلمية والتاريخية، أقول: فيلم معركة الجزائر احتوى في مشاهد عديدة كذلك؛ على الروح الجماعية التي ميزت كل فئات الشعب الجزائري في العاصمة، حيث حرص هؤلاء على بذل التضحيات الغالية لنيل كرامتهم وحربيتهم. فمن مشاهد إخفاء المسدسات، إلى المساهمة البطولية للمرأة الجزائرية، خصوصاً عند إخراجها القنابل من القصبة، والمروء بها عبر أصعب المرارات التي يطوقها المظليون.

فرغم المقاربة التي حاولتها مع بعض الصور لمشاهد الفيلم، إلا أنه يبقى عملاً متميزاً يشهد له القريب والبعيد بالتميز، وروح الثورة الصادقة؛ التي تربى في أحضان كل فئات الشعب حين تريد فعلاً استرداد حريتها. وما جرأت هذه إلا وقوداً يذكي نار التميز والأصالة في هذا الفيلم. فكما هو معلوم أن الأعمال المتميزة هي التي تثير حولها القراءات والآراء المتعددة، دون انتقاص من وزنها.

خاتمة

إذا فهذه صور فوتوغرافية لمشاهد فيديو متحركة، حاولت الاشتغال عليها لإبراز الجانب الإيديولوجي التي أضمرتها. وهو جانب في أغلب التقدير ظلّ مسكتاً عنه¹ لطغيان الشهرة الإشهارية لفيلم معركة الجزائر، فجمالية صوره وأحداثه الثورية التي حاكت نضال شعبنا في تلك الفترة، هي التي مررت خطاباً إيديولوجياً مستمراً مع العملة البصرية التي لها تأثيرها على العقول والعواطف في آن. فلو كان هذا الصنيع – فيلم معركة الجزائر- أرشيفاً مكتوباً، أو محاضرة مسموعة، لانهالت عليه أقلام النقد يمنة وشمالاً. ولا اسطاع أن يضلّ

¹ نشير في هذا المقام إلى الدراسة المتميزة، والتي تمت في الوسط النقدي التي قامت بها الباحثة حورية حراث "الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري" والتي كانت سندى للإقدام على هذا العمل المتواضع في حجمه، ومضمونه.

محافظاً على قداسته البصرية التي يحظى بها إلى يومنا هذا. ولكنَّه عندما انتهى إلى هذا الجنس حادث عنه التقدُّد، بدعوى الجمال البصري.

وإنِّي من خلال هذه الوقفة أدعو المشتغلين في ميدان النقد الأدبي؛ إلى التوجُّه نحو حقول الصورة بشتى أنواعها (المتحركة، والتثابرة) لمقاربة أبعادها الفكرية؛ التي أصبحت اليوم ثُمَرَ ثقافياً تحت مُسمٍّ الجمال. وما الاهتمام الكبير في أيامنا هذه بالصورة، وما يدور في فلكها. من طرف الغربيين إلا إدراكاً منهم أنَّ ما استحال تمريره بمعادلة القوَّة والنفوذ؛ يمكن تمريره تحت مسمٍّ الجمال والفنون!

قائمة المراجع

باللغة العربية:

- ابن منظور، (1417هـ - 1997م) لسان العرب، الطبعة السادسة، دار صادر بيروت - لبنان ج 4
- السنوسي العياشي، (2008) مبادئ النقد السيميائي للنص الشعري المادح، المؤتمر الثاني عشر "تدخل الأنواع الأدبية" قسم اللغة العربية إربد - الأردن -
- الصويفي بن إبراهيم توفيق، (د- ت) الفلسفة والصورة - منزلة الصورة ضمن الفلسفة - (د- ط)
- العروي عبد الله، (1993) مفهوم الإيديولوجيا. ط5 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب الفصل الثالث الرابع الخامس
- حرّات حورية، (2013) الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية.

- حنفي حسن، (2003) عالم الأشياء أم عالم الصور، مجلة فصوص، ع / 62.
 - روغوف ايريت.(2003) دراسة الثقافة البصرية، تر: شاكر عبد الحميد، مجلة فصوص، ع / 62.
 - سادول جورج،(1979) تاريخ السينما العالمية. المكتبة العربية—بيروت لبنان
 - سعيد عبد المنعم ، المناشفة والblasphème. الأهرام اليومي، 22 مارس 2012
 - ماركس، إنجلز. (1976)الإيديولوجيا الألمانية، تر: فؤاد أيوب. دار دمشق العربية، ط 1 سوريا مقدمة الكتاب.
 - مدنات عدنان، (05 يناير 2010) عولمة السينما/ عولمة الصورة/ الوثيقة. مجلة الجزيرة الوثائقية.
 - مونسي حبيب،(2014) الحياد والتعبير، والتكييف، والتمرد. نحو طريقة عملية لقراءة الصور. ورقة مقدمة لأعمال الملتقى الوطني السادس "السيمياء، والنص الأدبي"
 - ميرلوبونتي، (دون تاريخ) العين و العقل، تعریف الحبيب الشاروني، منشأة المعارف الإسكندرية
 - ميرلوبونتي، (1996) المعنى واللامعنى، طبعة قليمار.
-

- الموسوعة الحرة ويكيبيديا الرابط: <http://ar.wikipedia.org/wiki/>
- جريدة الرأي. الخميس 22/11/2007
- جريدة الشروق/ الحلقة الأولى الشروق أون لاين: آخر تحديث 15/03/2014 على الساعة 2020:

<http://arabic.rt.com/info/39179/> موقع روسيا اليوم. الرابط:
باللغة الأجنبية:

- Laurent Gervreau(1994), Voir, comprendre, analyser les images, Universite de Lausanne.
- Mark Ferro, (1977)Cinema et histoire. Editions hachette.-
- MARTINE JOLY, introduction à l'analyse de l'image, Nathan université, France1998
- Paola Marrati, (2008)Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy - (Trans. Alisa Hartz). Baltimore: The Johns Hopkins University Press
- ROLAND BARTHES,(1957) mythologie, seuil, paris, France-