الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد ابن باديس – مستغانم –

كلية الأدب العربي والفنون

قـــســـم الـــفـــنـــون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث تخصص تقنيات التلقي في فنون العرض

الطرح الفيلمي للثورة الجزائرية من منظور نظرية التلقي

دراسة تحليلية لعينة من الأفلام في الفترة من 2006–2016

إعـــــداد الطالب:

جمال الدين بن سعد

تحـــت إشـــــراف :

أ. الدكتورة: كريمـــة منصـــور

لـــــجـــنـــــة الـــمـــنـــاقـــشـــــة

الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
نوال حيفري	أستاذة التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
كريمة منصور	أستاذة التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا ومقررا
هاجر شرقي	أستاذة محاضرة – أ-	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
عبد الصمد بسدات	أستاذ محاضر – أ-	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
عزوز بن عمر	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	عضوا مناقشا
عبد الله بن عزوزي	أستاذ محاضر – أ-	جامعة معسكر	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2021 / 2022

بسم الله الرحمن الرحيم

وقل
رب زدني علما

شكر وتقدير

الشّكر أولاً للمولى عزّ وجل أنْ أعانني على إنجاز هذا البحث، ويسَّر لي سُبل إتمامه، وغمرني بواسع فَضلِه وكَرَمِه.

ثُمّ أتقدم بخالص شُكري وأجلّ تقديري إلى الدكتورة منصور كريمة، صاحبة الهمَّة العالية والأدب الجمّ، بتَفَضُّلها الإشراف على هذا البحث، وتجشّمها عناءه عبر مختلف مراحله، منذ كان فكرة إلى أن اسْتَتَبّ بحثا مقروءا، فجزاها الله خير الجزاء.

كما أتوجّه بالشكر الجزيل وعظيم التقدير إلى أهل العلم والفضل السادة الأساتذة، أعضاء لجنة المناقشة على تَفَضُّلهم قبول مناقشة هذه الرِّسالة وتَكبُّدهم أتعابها؛ قراءة وتصويبا.

والشُّكر موصول لكلّ من مدّ لي يد العون، من قريب أو بعيد أو دعاء خصَّه لي

جمال الدين بن سعد

إهـــداء

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم النبيين والمرسلين أهدي ثمرة هذا الجهد إلى:

- إلى روحي أبي الطاهرة، إلى أعزّ النّاس، والدتي الكريمة، حفظها الله وأطال في عُمرها.
- إلى اليدّ التي آنستني وزادت من عزيمتي، زوجتي.
- إلى قرّة عيني ومهجة قلبي، أميرة، محمد.
- إلى من أشْدُدْ به أزري، أخي وأُسرته الكريمة.
- إلى القلوب الطاهرة والنفوس البريئة، أخواتي العزيزات.
- إلى من تتلمذت على أيديهم في أمسي ويومي.
- إلى كلّ من يعرفني.

لكم جميعا أهدي ثمرة هذا الجهد.

جمال الدين بن سعد

الملخصات

الملخص:

لقد اعتمدنا في هذه الدراسة على نموذج من نماذج الإنتاج الإعلامي الثقافي، وقد اخترنا السينما بوصفها نموذجا رئيسيا لإعادة إنتاج الواقع وقدرتها على رصد مختلف الأحداث ومالها من تأثير واسع على الجمهور، وذلك بتشكيل مزيج ونسق من المعطيات الحسية البصرية والصوتية بطرق درامية متكاملة. حيث قدّمت أفلاما تناولت أحداث الحروب والصراعات السياسية في جميع المراحل والحقب دون استثناء، محاولة في الكثير من الأحيان إعادة بعث التاريخ وتقديمه لنا من جديد، وهذا جزء حيوي من العلاقة العضوية بين السينما من جهة وبين الحياة من جهة أخرى. والأفلام التي محل الدراسة احتوت على قيّم وأحداث واقعية موجودة في المجتمع الجزائريّ، ويتجلى ذلك من خلال تركيزها على الواقع الاجتماعي والسياسي له أثناء فترة الاستعمار الفرنسي، حيث جاءت الأفلام الثلاثة المعنونة بـ(مصطفى بن بولعيد، كارتوش غولواز، خارجون عن القانون)، تحمل دلائل ضمنية مفادها إظهار همجية الاستعمار والأعمال الإجرامية المرتكبة في حق الشعب الجزائري.

الكلمات المفتاحية: السينما الجزائرية، الطرح الفيلمي، الثورة الجزائرية، الجمهور المتلقي.

Abstract:

In this study, we relied on a model of cultural media production, thus, we have chosen cinema as a major model for reproducing reality and its ability to monitor various events as well as its wide impact on the audience by forming a mixture and arrangement of visual and sound sensory data in integrated dramatic ways.

It presented films that dealt with the events of wars and political conflicts in all stages and eras without exception, often trying to resurrect history and present it to us anew, and this is a vital part of the organic relationship between cinema on the one hand and life on the other. The films under study contained real values and events that exist in Algerian society, and this evidenced by their focus on the social and political reality of this society during the period of French colonialism. All three films entitled (Mustafa Ben Boulaid, Cartridges of Goulwaise, and Outlaws) carry implicit evidence that shows the barbarism of colonialism and the criminal acts committed against the Algerian people.

.

Key words: The cinema Algerian, film presentation, the Algerian revolution, the audience.

Résumé :

Dans cette étude, nous avons choisi un des types de la production médiatique et culturelle. Nous avons choisi le cinéma pour plusieurs motifs: c'est une méthode fondamentale pour reproduire le réel, sa capacité à capter les divers événements et à influer sur le spectateur grâce à un mélange cohérent de données sensationnelles et audiovisuelles…

le cinéma a donné tant de films qui ont traité la guerre et conflicts politiques à travers tous les temps, tentant souvent d'actualiser l'histoire et la présenter à nouveau au spectateur; cela est un lien fort important entre le cinéma et la vie.

Les films choisis dans cette étude contiennent des faits et valeurs réels qui existent dans la société algérienne et se manifestent sur l'écran à travers l'exploration de la réalité sociopolitique pendant la colonisation. Les films sont les suivants :Mustapha Benbou laid , Hors- la loi, cartouches Gauloises. Ces films sont constitués d'un symbolique qui reflète la barbarie de la colonisation et massacres exercés sur le peuple algérien.

Mots-clés : le cinéma algérienne, projection de film, la révolution algérienne, le public- récepteur…

مقدمة

استطاعت السينما في ظرف وجيز أن تنتشر بشكل واسع وأن تلقى اهتماما كبيرا ممن أدركوا قدرتها على التأثير لما لديها من قدرات تعبيرية لاستعمال الصوت، الحركة والإبهار بالصورة على وجه الخصوص، فأصبحت وببساطة فنّا ينمو بالتوازي مع التطوّر التكنولوجي في التقنيات الخاصة بالإنتاج السينمائي من جهة، والتطوّر الفكري والفنّي من قبل المبدعين في المجال السينمائي بمختلف أجزائه من إخراج، تصوير، إضاءة، مونتاج، مؤثرات صوتية ومرئية...الخ.

تعتبر السينما إحدى وسائل مراجعة التاريخ وتصويره، ويعتقد بعض مؤرخي الفنّ السابع أن العلاقة بين التاريخ والسينما وطيدة ومتبادلة، فلقد شكلت السينما ذاكرة سمعية بصرية، بعدما تمكن سينمائيون من انجاز أفلام تحاكي حقبا تاريخية سابقة، بنفس القدر الذي أسهم فيه التاريخ في تقديم المواضيع للفيلم السينمائي، حيث بادر سينمائيون إلى اقتباس أحداث تاريخية وحولوها أفلام سينمائية. لذلك يمكننا القول أنّ السينما تتغذى من التاريخ، وهما بذلك حقلان يلتقيان في وعاء يُعرف بـــ "الفيلم التاريخي"، أو" السينما الثورية"، و"السينما المناضلة"، أو السينما الحربية".

من أكثر من نصف قرن عن استرجاع الجزائر لسيادتها الوطنية واستقلالها السياسي، من فرنسا، غير أن نتائج تلك الحرب ما تزال تلقي بضلالها إلى حدّ الساعة على طبيعة الإنتاج السينمائي في الجزائر وتوجهاته. وبما أن الفيلم الوثائقي يعد من الأنواع السينمائية التي رافقت واقع الناس، فانّه حافظ على تألقه والتزامه بقضايا المجتمعات، ناقلا لأحاسيسهم وانشغالاتهم، في أوقات الحرب والسلم.

ومن الميادين التي ركّز الفيلم الوثائقي اشتغاله عليها في الجزائر، نجد مجال تاريخ الثورة التحريرية، حيث أخذ حصة كبيرة، وصار اليوم متجذّرا في الساحة، لقدرته على تصوير الواقع وإعادة تشكيله، من خلال إعادة تصوير التاريخ.

وقد ارتبطت السينما الجزائرية—بشكل خاص–منذ نشأتها كانت في رحم الثورة، بمحيطها السياسي والاقتصادي والاجتماعي، لتُشكّل الثورة والقضية الوطنية أهم المواضيع التي طرحتها أفلام تلك المرحلة، واستمر بعد الاستقلال، حيث اهتمت بدعم المشاريع وخيارات الدولة

الأساسية: الثورة الزراعية، الصناعية والثقافية خلال السبعينيات، وقد دعّم هذا النهج إشراف الدولة الكامل على القطاع من تمويل وإنتاج وتوزيع، لتتجه السينما في منتصف الثمانينيات إلى الواقع الاجتماعي وتصوير مشاكل العائلة الجزائرية لاسيّما الشباب والمرأة.

وبما أن كل صورة تحمل بين ثناياها رموزا ورسائل تريد أن تبلغها للمتلقي فإنها ستُعبّر حتما عن أي رأي وأفكار منتج العمل ومخرجه وعن البيئة التي نشأ فيها، ولم تشذ السينما الجزائرية عن هذه القاعدة حيث ارتبطت منذ ظهورها بآراء وأفكار منتجيها، حيث شكّلت في العهد الكولونيالي بوقا للأيديولوجية الاستعمارية التي سيطرت عليها، لتكون المرآة العاكسة لأهداف الثورة ومبادئها خلال حرب التحرير. بعد الاستقلال تحولت إلى لسان حال الدولة، المشرف الرئيسي على تنظيمها وتمويل إنتاجها، لتعبّر عن خياراتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

لكن الوضع تغير مع نهاية الثمانينيات التي شهدت الإرهاصات الأولى للأزمة السياسية التي عصفت بالبلاد لتتصاعد على امتداد سنوات التسعينيات وبداية الألفية الثالثة مُفرِزة أزمة "الإرهاب" وقد أنتجت هذه الأزمة وضعا مغايرا مسّ مختلف المجالات بما فيها السينما التي عرفت عهدا جديدا بتخلي الجزائر عن النظام الاشتراكي وتبنيها للتعددية السياسية واقتصاد السوق، ومن ثم رفع الدولة يدها بشكل شبه كلي عن القطاع وفتحه للخواص، وقد أثّر ذلك بشكل مباشر على حجم ومضمون الأعمال المنتجة خلال هذه الفترة من طرف المخرجين الجزائريين، وخلق وضعا جديدا شكلت فيه الأفلام المدعّمة أجنبيا أهم ما أنتج خلال هذه الفترة مقابل إنتاج وطني اقتصر تارة على الأفلام التلفزيونية وتارة أخرى على المناسباتية.

وقد كان لهذه التغيّرات تأثيرا مباشرا على الإنتاج السينمائي للمخرجين الجزائريين، لاسيّما من حيث المضمون، وفي هذا الإطار تأتي دراستنا المعنونة بـــــ **"الطرح الفيلمي للثورة الجزائرية من منظور نظرية التلقي "** والتي نحاول من خلالها استنطاق مضامين الأعمال التي أنتجت خلال الفترة الممتدة من 2006إلى2016. وقع اختيارنا على مجموعة من الأفلام السينمائية الثورية،

ذات موضوعات متباينة، وللاطلاع على كيفية تناول هذه الأعمال للمواضيع المطروحة ومدى ارتباطها بالواقع الذي تنتمي إليه، وذلك من أجل الاجابة عن السؤال المركزي التي تتمحور حوله اشكاليتنا وهو: إلى إي حد وُفقت السينما الثورية في تصوير الواقع وإعادة تشكيله، ومدى تلقي الأفلام وتأثيرها على المشاهد؟ هذه الإشكالية تفرعت عنها مجموعة من التساؤلات:

-ما هي أهم المراحل التي مرت بها السينما الثورية؟

-كيف وظّفت الثورة الجزائرية السينما؟

-ما هي أبرز المواضيع التي تناولتها السينما الجزائرية؟

-ما هي حقيقة الصورة التي حاولت أن تعكسها الأفلام المنجزة خلال الفترة الممتدة من 2006الى2016؟، وغير ذلك من الأسئلة التي يتضمنها البحث طرحا وإجابة.

ولتحقيق هذا الغرض قسمنا الدراسة إلى ثلاثة فصول فضلا عن مقدمة وخاتمة: أين خصصنا الفصل الأول لدراسة نظرية التلقي والمُعنون بـــــجمالية التلقي والتأثير، بحيث سعت هذه الدراسة إلى معالجة هذا الموضوع من منطلق أنّه سيمهّد لنا الطريق من أجل الاطلاع على جماليات التلقي من خلال الآراء التي قدّمها كل من اليونانيين(فكر القدامى واليونانيين) وكيف حاول هؤلاء — من خلال طرح أفكارهم- توضيح الركائز التي بُنيت عليها هذه النظرية هذا في المبحث الأول، وكذا الحديث عن التأصيل المعرفي والفلسفي لدى الغرب، ومن جاء بعدهم خاصة "هانز روبيرت ياوس" و"فلفغانغ أيزر"، اللذين حاولا إقامة نظرية تعنى بدراسة العلاقة بين النص والمتلقي معتمدين في ذلك على مجموعة من الآليات والمبادئ التي حاولنا إبرازها في المبحث الثاني من الفصل الأول.

وخصصنا الفصل الثاني والمعنون بالسينما الجزائرية والذي ضم مبحثين، لدراسة السينما في الجزائر منذ الاستعمار الفرنسي إلى غاية مطلع الألفية الثالثة، وذلك من خلال إعطاء صورة شاملة ومفصّلة عن كيفية وصول السينما إلى الجزائر من خلال الاستعمار، وكيف استغل هذا الأخير سلاح الصورة من أجل نشر الإيديولوجية وأفكاره للتأثير. كما أدرجنا مختلف الأفلام التي صوّرها

الاستعمار في الجزائر والمضامين التي تناولتها والرسائل التي بثّتها منذ أن كانت مجرّد وسيلة للتسلية إلى أن حولت إلى أداة للدعاية، واستعرضنا أيضا خلال هذا الفصل ظهور السينما الجزائرية وظروف نشأتها خلال الثورة وأهم الأسماء التي ساهمت في صنعها بعدما تم إدراك الصورة كسلاح فعّال في خدمة القضية الوطنية، كما حرصنا على إدراج مختلف الأفلام المنتجة خلال هذه المرحلة أيضا للاطلاع على ما تناولته من مضامين وإدراك فحوى الرسائل التي كانت تبثها ومدى ارتباطها بظروف إنتاجها والجهة المنتجة لها. وأيضا تكلمنا عن فترة التسعينيات ومطلع الألفية الثالثة، وتوقفنا أولا عند واقع السينما الجزائرية في ظل التغيرات الجديدة، ثم استعرضنا أهم الموضوعات التي تم إنتاجها خلال هذه الفترة عبر عدد من الأفلام.

أما الفصل الثالث والأخير فقد خصصناه لتحليل ثلاثة أفلام تم اختيارها من بين الأفلام التي أنتجت في الفترة الممتدة من 2006الى2016 لمخرجين جزائريين، بدعم فرنسي وجزائري وهي على النحو الآتي، "مصطفى بن بولعيد "لأحمد راشدي وكارتوش غولواز "لمهدي شارف و"خارجون عن القانون "لرشيد بوشارب". وقد اعتمدنا في ذلك على مقاربة التحليل النصي السيميولوجي، الذي يسمح لنا بالتوغل في الدلائل المستترة التي تحملها تلك الأفلام.

ضمن هذا الإطار نحاول في هذه الدراسة تسليط الضوء على مضامين الأعمال السينمائية قبل وبعد الاستقلال، ومن ثم الكشف على مدى ارتباطها بالسيّاق الزمني الذي أنتجت فيه وسيتم التركيز على الأفلام المنتجة حديثا أي خلال الفترة الممتدة من (2006الى2016).

وقد اخترنا ثلاثة أفلام على أساس الموضوع. نشير إلى أن هدفنا الأساسي من وراء استعراض مختلف المراحل والأعمال المنتجة، هو الكشف عن المواضيع التي كانت تهتم بها السينما التي قدّمها المخرجون الجزائريون، والرسائل التي كانت تسعى إلى بثّها للوقوف على مدى ارتباطها بواقعها ومجتمعها وثقافتها، وتأثير المحيط العام في تلك المضامين، وذلك للتعّرف أكثر على الأفكار التي طرحتها والقيمة الفنية لمختلف الأعمال المنجزة، مع الحرص على تقديم خلاصة في ختام كل فصل.

وقع اختيارنا لهذا الموضوع لجملة من الأسباب منها ما هو موضوعي ومنها ما هو ذاتي: أمّا السبب الموضوعي الذي دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع، هو المتابعة المستمرّة لتلك الأفلام الثورية، الأمر الذي جعلنا نُغيّر وجهة نظرنا، وقراءاتنا، كلّما شاهدنا عرضا من عروضها، حيث لمسنا تغيرا واضحا في مدى تلقي الأفلام وتأثيرها على المشاهد، ذلك لكونها عملت بصفة مباشرة على إنعاش الذاكرة التاريخية للمجتمع الجزائري، وجعلته يتعاطف مع كل الأحداث والشخصيات المعروضة على الشاشة السينمائية. وأيضا نقص الدراسات المتعلقة بتأثير السينما على الجماهير، وفهم آليات توظيف الصورة السينمائية لتحقيق هذا التأثير.

-الأسباب الذاتية:

- الميل إلى فنّ السينما باعتباره يجمع بين جمال الصورة وبلاغة الكلمة، وله رسائل تضمينية عديدة أردنا التعمق لفهمها، لاسيما السينما الثورية التي استطاعت فرض نفسها على الساحة الفنية.

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

- الرغبة والاهتمام بكل ما له علاقة بالتاريخ الوطني وذلك قصد المساهمة في إثراء الموروث التاريخي الجزائري وتأصيله.

لتتبع مراحل نشأة وتطوّر السينما الجزائرية، اعتمدنا المنهج التاريخي لرصد خطواتها أما ما تعلّق بالجانب الموضوعاتي والفني، فإننا اعتمدنا المنهج التحليلي، لمقاربة موضوعات الأفلام، من جهة، والوقوف على العناصر الفنّية المكوّنة من جهة أخرى، كما اعتمدنا أيضا على منهج التحليل السيميولوجي لتحليل بعض اللقطات الفيلمية التي تحمل في طياتها مدلولات معينة.

اعتمدنا في انجاز بحثنا على بعض من الدراسات المنشورة في الكتب والدراسات الجامعية التي لها صلة وثيقة بصلب موضوع دراستنا والتي نلخصها فيما يلي:

الدراسة الأولى:

تتمثل في أطروحة الدكتوراه للباحثة منصور كريمة والموسومة بـــــ" اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، محاولة من خلالها البحث والتقصي عن هوية هذه السينما في الفترة الراهنة كصورة انعكاس للتفاعلات والتحولات الوطنية بكل تجلياتها، وعلى هذا النحو انطلقت الباحثة من الإشكالية التالية: هل استطاعت سينما الألفية الثالثة بالجزائر-باعتبارها كتابة فنية دالة ومرآة عاكسة للواقع- أن تكون المكان التعبيري المناسب لتمثيل وعكس القيّم الاجتماعية الموجودة في واقع المجتمع انطلاقا من فضاء وطني ثقافي تهيمن عليه مدونات أجنبية؟، بحيث تناولت الباحثة بشكل شامل السينما الجزائرية قبل وبعد الاستقلال. جاء الفصل الأوّل تأريخا، حيث تناولت فيه تاريخ السينما الجزائرية منذ النشأة بداية بالفترة الكولونيالية التي اشتغل فيها المستعمر سلاح الصورة لنشر إيديولوجيته، مرورا بفترة الحرب التحريرية التي تعتبر الرحم الأوّل للسينما الجزائرية، وجاء الفصل الثاني ليبرز بداية انقشاع الأزمة السياسية مع بداية الألفية الثالثة وانعكاس ذلك على المنتوج السينمائي. أما الفصل الثالث فقد حوى مضامين الأعمال المنجزة في الألفية الثالثة.

الدراسة الثانية:

« Les Algériennes au miroir du cinéma colonial. Contribution à une sociologie de la décolonisation ». لعبد الغني مغربي الذي تطرق إلى وضعية السينما الجزائرية قبل الاستقلال في الجزء الأوّل من الدراسة، أمّا الجزء الثاني فخصصه الكاتب لإبراز الفضاء الفيلمي في العهد الكولونيالي مستعرضا بالتحليل أهم الأفلام التي تم تصويرها في الجزائر من قبل المخرجين الأوروبيين.

وأخيرا، لا أملك إلا أني حاولت، ومحاولتي هي هذه الدراسة المتواضعة، التي أعتقد يقينا أنها غير مكتملة، ولا تقارب اكتمالا إلا بترشيد من السادة الأساتذة المناقشين المحترمين، وملاحظاتهم وتصويباتهم السديدة، فهم أهل لذلك.

ومن الله أسأل التوفيق...،

الفصل الأول

جمالية التلقي والتأثير

المبحث الأوّل: نظرية التلقي بين فكر القدامى ونظرة المحدثين

المنطلقات الأولى لنظرية التلقي:

الإرهاصات:

بدأ الاهتمام بالأثر ووقعه على المتلقي منذ أزمنة غابرة ومع أولى البحوث الإنسانية، الفلسفية والتي تمحورت في الفلسفة اليونانية القديمة والفكر السفسطائي، حيث اهتم الفلاسفة بأثرين أدبيين هما أدب الملاحم (ملحمة هوميروس) والممارسات المسرحية التي كانت عبارة عن تقليد عقائدي يمارسه الناس للحصول على مساعي روحية تتمثل في التحام الفرد وسط الجماعة بروح الإله. هذه الممارسات التي تحولت فيما بعد وانتقلت من مراحل لا جمالية إلى مراحل واعية وجمالية. وتُعتبر الفلسفة وطيدة الصلة بالعمل المسرحي نتيجة تناولها موضوع "الملفوظ"، وأثره على المتلقي. وقد أهملت البحوث الفلسفية اليونانية قبل السفسطائية الاهتمام بالإدراك الحسي في المعرفة ودعت إلى أنه ثمة طريقتين للمعرفة، طرق الظن والحواس، وقد رغب في الأوّل نبذ الثاني، فالأوّل ساكن وثابت، والثاني متحرك ومُتغيّر من صُنع الحواس.[1]

إن نظرية التلقي أو ما يُعرف بجماليات التلقي لم تنشأ من فراغ –حالها في ذلك حال كثير من النظريات– بل لها جذور متوغِلة في القدم، جذور ترجع إلى الفكر السفسطائي واليوناني اللذان كانا يعتبران القارئ(السامع) هو الذي تقع عليه فعل القراءة، بل اعتباره فاعلا ديناميكيا يؤثر في النص ويتأثر به، فيصنع دلالته، وعندها تتحقق عملية الفهم الحقيقي للمعنى ويشير "اريك بنتلي Eric Bently"إلى أن مشاركة القراءة في العملية الإبداعية(الأدبية) ليست بالمشاركة الهينة، حيث يؤكد على انه "إذا استبعدنا القراءة من العملية الفنية، فقدت هذه العملية أحد عناصره الهامة، وفقدت كذلك جاذبيتها"[2].

---

[1] باحفيظ سنوسية، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، مسرحيات عبد القادر علولة أنموذجا، بحث مقدم لنيل أطروحة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2011-2012، ص10.

[2] عبد الله يوسف، البعد التطهيري الاتصالي، في شعر محمود درويش"ديوان لا تعتذر عمّا فعلت" أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة بسكرة، 2011-2012، ص26.

فالقارئ في هذه العملية أي العملية الأدبية يُعد اللبنة الأساسية وأحد أهم العناصر في تشكيلها، وبغيابه يضيع اكتمال العناصر، والسؤال الذي يتبادر في أذهاننا، هل المفكرون الأوائل نظروا إلى القارئ بهذه النظرة الثاقبة أم أن آراءهم بقيت مجرّد ملاحظات وتخمينات لا غير؟

إن نظرية التلقي نظرية حديثة كما تبدو للدارس من الوهلة الأولى وذلك قياسا على إجراءاتها، وروادها وما إلى ذلك، لكن ذلك لا يمنع من وجود جذور لها في تاريخ النقد والأدب، تصل هذه الجذور إلى العهد اليوناني القديم، إذ وجدت في أدب هذا العهد اهتمامات خاصة بالمتلقي، ولكن من وجهة نظر مخالفة للنظريات الحديثة، وذلك استنادا للمرجعيات التي كان الدارسون يعودون إليها آنذاك، هذه الاهتمامات عُدت فيما بعد الإرهاصات الأولى لهذه النظرية، وذلك لان أي عملية نقدية لا تستقيم إلا بتوفر الثلاثية: المبدع(الباث)، النص والقارئ(المتلقي)، التي وُجدت على مرّ العصور.

ليس من الصعب بصفة عامة العثور على الإرهاصات، فكتاب "فن الشعر" لأرسطو باشتماله على فكرة التطهير بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية، يمكن أن يعد أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقي بدور أساسي، والواقع أن التراث البلاغي كله، وعلاقته بنظرية الشعر، يمكن كذلك النظر إليه على أنّه إرهاص بالنظرية، بفضل تركيزه على أثر الاتصال الشفاهي والكتابي على المستمع أو القارئ، وربما كان تفسير "ليسنغ Lessing" لمقولات أرسطو أفضل مثل معروف على الانطلاقة النظرية التي ضفرت فيها فكرة أن العمل الدرامي يؤثر في المشاهد الفرد بتأكيد حقيقي.[1]

بعبارة أخرى البدايات الأولى كانت عند "أرسطو" وسمّاها بالتطهير في كتابه فن الشعر، يُفسر تجربة جمالية يكسب الجمهور فيها أدوارا أساسية من خلال تفاعله واستجابته للإعمال

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1 ،2000 ،ص47.

الأدبية والفنية. وتتم هذه العملية من خلال اندماج المتلقي أو المشاهد مع العمل الدرامي من خلال فعل "المماثلة" التي يقيمها بين المحاكاة والطبيعة.

لقد اهتم "أرسطو "*في عملية التلقي بعناصرها الثلاثة: المبدع، النص، المتلقي، ولكل عنصر دوره في إطار هذه العلاقة، ولذلك ربط عملية التلقي بين المقدرة الفنية لدى الشاعر وأحوال المتلقي ومعتقداته، فلا يجب أن يكون موضوع النص مستحيلا في رؤية الجمهور فيقول:" أما إذا ادخل الشاعر الأمر اللامعقول، وعرف كيف يقضي عليه مظهرا من الحقيقة، فله ذلك على الرغم من استحالته"[1]

يحتل أي متلقي في فكر أرسطو موقعا هاما من خلال اهتمامه بوظيفة الفنّ المتحققة في عملية الاستجابة بواسطة المثيرات التي يبنى بها النص خاصة في بنائه الداخلي، وبالتالي فان أرسطو أعطى الدور الايجابي للمتلقي وذلك من خلال جعله طرفا ثانيا يستقبل النصوص الفنية، وبالتالي يعطي التطهير لعملية التلقي حضورها الفعلي في التمكّن من المعنى ومن ثم تأويله أو البحث عنه. بعبارة أخرى فان العمل الدرامي يؤثِر في المشاهِد، فمشاهدة الجمهور للعنف يشكل عملية تنقية وتفريغ الشحنة، أي العنف الموجود عنده(المشاهِد) وذلك من خلال عاطفتي الخوف والشفقة التي يظهر المتلقي نتيجة استقباله للرسالة.

كما تحدث عن استخدام الأساطير في الشعر، إذ أن الأسطورة من الأمور المستحيلة وغير ممكنة الوقوع من الناحية العقلية، واستخدامها من عدمه يعود إلى قناعة أرسطو بأهمية العلاقة بين النص والمتلقي ومدى التفاعل بينهما، "والحكم بالجمهور ومعتقداته من ناحية، وقدرة الشاعر على تصوير المستحيل في الأسطورة إلى دائرة الأمر المحتمل وقوعه من ناحية أخرى"،

* أرسطو (384ق.م -322ق-م) أو(أرسطو طاليس)أو (أرسطاطاليس)، أعظم فيلسوف جامع لكل فروع المعرفة الإنسانية في تاريخ البشرية، وبمتاز على أستاذه أفلاطون بدقة المنهج واستقامة البرهان، والاستناد إلى التجربة الواقعية. وهو من وضع علم المنطق كله تقريبا، ومن هنا لقب بـــ (المعلم الأوّل)، وصاحب المنطق. يوناني الأصل: تتلمذ على يد أفلاطون ومعلم (الاسكندر الأكبر): حيث لم تفل مهمة تربية (أرسطو) للأسكندر سوى ثلاث سنوات بسبب توليه العرش وانهماكه في الحياة العسكرية والسياسية. ينظر: خالد وهاب: جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي: ص298.

[1]محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، ط1، 2001، ص57.

فالجمهور اليوناني " كان يعتقد في معجزاته الآلهة والأساطير، ولكن لتقبل الجمهور لها، كان للشعراء أن يصوروها ويروها لا على وجه أنها امثل ولا على وجه صدق، بل على وفق الرأي الشائع"[1]

كانت فلسفة التلقي عند أرسطو مجالا للربط بين الشاعر أو المتلقي أو بين النص والجمهور، وتمييزا بين أجناس الشعر من جهة أخرى "فحديثه عن المحاكاة والتي ترتبط ارتباطا بالشعر الموضوعي المتمثل في الملحمة والمأساة والملهاة"[2]، من منطلق أن للشعر رسالة اجتماعية، فالشاعر مرتبط بالحقيقة والواقع من جهة وبين الجمهور المتلقين من جهة أخرى، فهو لا يصوّر الواقع كما هو كائن، إنما يصوّره كما ينبغي أن يكون في رؤيته الفنية ورؤية الجمهور مع إضفاءه بصمات تجعله ذا أثر لدى الجمهور تتمثل فيه قيمة العمل الأدبي فلا يكون إلا في الشعر الغنائي الذي يعتّد به أرسطو لأنّه أثر الوعي الفردي لا الجماعي، فوظيفة المحاكاة أن الشاعر يحاكي أفعالا تحرك في المتلقي إرادة العمل.

يرى أرسطو أن المأساة تذهب الانفعالات وتجعل الناس أقوى بوصفها عنصرا أو جنسا أكثر تحقيقا للاستجابة المتمثلة في التطهير، ولا يكون ذلك إلا بتراسل المشاعر بين جمهور المتلقين والنص وبهذا التراسل يثار شعور الخوف على اليأس غير المستحق لبؤسه، وشعور الرحمة لحدوث الكوارث ، فهما شعوران متواجدان لدى كل إنسان والتعرض لهما عن طريق مشاهدة المأساة يحدث تفريغا عاطفيا تنتج عنه المتعة ويفيد المشاهد في إعادة توازنه العاطفي، فقد عرّفها أرسطو على أنها "محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء"[3]

1محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مرجع سابق، ص58.

[2]سعيد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 1985، ص47.

[3]أرسطو طاليس، فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي مع الترجمة القديمة لابن سينا وابن رشد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1953، ص18.

أما "ياوس" فيرى أن التطهير هو العنصر الواصل بين الفن والمتلقي من خلال التوحُد الجمالي، فالتوحُد في نظره ما هو إلا عملية سيكولوجية تحدث عندما نقرأ رواية أو نشاهد فيلما أو مسرحية، لكنه نشاط أو عملية لا يمكن أن يحدث أي شكل من أشكال السرد الخيالي تأثيراته من دونها، فهذه العملية تقدم القاعدة الأساسية لتفكير حول ما يربط القارئ بالنص، أو المشاهد بالفيلم أو المسرحية، فإذا كانت الرواية هي نوع من الحلم كما كان الروائي الانجليزي "ستيفنسون" يرى إلى جانب "فرويد" وغيره بعد ذلك، فانه حلم يشتمل على رغبة ما، رغبة يقوم المبدع بتشكيل نصه الروائي أو المسرحي أو السينمائي في ضوئها، حتى يشبع هذه الرغبة لديه ولدى المتلقي في الوقت نفسه.[1]

ومن الإرهاصات الأولى لنظرية التلقي أيضا فرقة فلسفية قد تكون أسبق من أرسطو، وجدت لديها اهتمامات بالمتلقي وهي فرقة السفسطائيين وعلى رأسهم "لونجينوس"*، حيث وجدت عندهم بعض الإشارات التي يمكن إدراجها ضمن الإرهاصات الأولى لتيار التلقي تمكن لونجينوس من وضع نظرية تنطوي على قيمة جمالية خاصة من خلال كتابه "في السمو"، وعدّ من أعظم المؤلفات النقدية في الأدب الأوروبي، حيث يشير إلى التأثير الذي يحدث الملفوظ الشعري لدى المتلقي أما بالانفعال أو الانجذاب أو المشاركة الفعّلة في إثراء الحديث، وكلام لونجينوس، معناه أن القارئ إذا صار جزءا من الحدث، ووقع في تأثير شراك اللغة فلن يبون ثمة حاجة لديه للبحث عن المعنى إي إذا وقع التأثير انتقلت الحاجة إلى التفسير"[2]

لقد جعل السفسطائيون Sophistes المتلقي في وضع مزدوج، إذ يعتقدون أن كل ملفوظ هو احتمال، كما انه في الوقت نفسه يحتوي على بنيات الإقناع التام، وبالتالي فقد سمح الافتراض الأول بتنشيط القدرات التأويلية للمتلقي، أما الافتراض الثاني فيهدف إلى جعل المتلقي

---

[1] برمانة سنية سامية، العلاقة المسرحية وجمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2008-2009، ص 166.

*اختلف في العصر الذي ينتمي إليه، فهناك من يقول أنه الأوّل الميلادي وهناك من يقول أنه الثالث الميلادي، له كتاب بعنوان"في السمو" .

[2] خليل إبراهيم، في النقد الأسبي، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2002، ص105.

في حالة استجابة تامة للملفوظ. وعليه فالمعنى عند السفسطائيين" ينحدر من الملفوظ نفسه، ومن إيماءاته البلاغية، ومن التلاعب الذي يحدث في النسيج اللغوي والأسلوبي له، أما تجربة المتلقي (الفهم)، فهي تقف في الجانب البعيد في عملية بناء المعنى، إن تلك التجربة هي جدلية حديثة، ولكنها تنطوي على طابع تمييزي في مفهوم التلقي"[1].

كان الفلاسفة السفسطائيين أمثال "لوجينوس Longinos" و"بروتاغروس Protagorace" و"هوراس"" Horace" هم الأوائل الذين تحدثوا عن أهمية المعنى في المعرفة، ورأوا أي تغيير في المعرفة يؤدي إلى التغيير في نظرية المعنى، على العكس من فلاسفة اليونان الذين لم يحددوا بالشكل المطلوب العامل الأساسي الذي له دور في تغيير نظرية المعنى، بل راحوا يصدرون قوانين عامة لكل ما في الوجود.

لقد حاول السفسطائيون من هذا المنظور الذاتي في تشكيل معنى الأشياء، حيث افترضوا أنها متغيرة، وان إدراك هذا التغيير إنما هو أمر نسبي، لأنه مرتبط بحواس الإنسان، فهو وحده مقياس للأشياء، وقد طبقوا تلك التصورات جميعها في ميدان الخطابة. وهنا نشير إلى نقطة هامة في الفكر السفسطائي ألا وهي الاستجابة، فقد تحدث السفسطائيون عن الاستجابة وعلاقتها بالخطابة انطلاقا من وضعهم للمستمع(المتلقي) في الطرف الغائي منها، أي أن الخطابة الأولى هي إقناع المستمع فكشفوا بذلك عن أوّل أصل من أصول الاستجابة.[2]

لقد أراد السفسطائيون أن يستخدموا شكل الخطاب وبنيته باعتباره الوسيلة الأنجع في إثارة الاهتمام، وهذا ما يعني أن كسب الاعتقاد وخلق التأثير هما الغاية التي تسند عليها "الخطابة" السفسطائية، ومنه فقدرة الكلام هي قدرة شكلية ذات بناء مؤثر يقوم الشكل فيها بوظيفة تحقق الاعتقاد، بحيث يؤول المتلقي مقتضيات الشكل بالكيفية التي وصلته، وكوّنت اعتقاده بموضوع الخطاب، وهذا ما تؤكده العبارة القائلة" فسرت العديد من الظواهر البلاغية

[1] عبد الله يوسف، البعد التطهيري الاتصالي، مرجع سابق، ص 27.

[2] عبد الله يوسف، البعد التطهيري الاتصالي، مرجع سابق، ص 27.

والأسلوبية عند السفسطائيين في أول استعمالاتها على أنها كانت موجهة على نحو قصدي للتأثير في المستمعين"[1].

ونخلص في الأخير أن الإقناع لدى السفسطائيين هو بنية تواصلية، وعليه فالفهم عندهم يتمثل في ضمان تواصل الآخر، وذلك بإقناعه من خلال آلية اللسان التي لها قابلية التشكُّل بطرائق متعددة.

وبذلك نكون قد قدمنا إحاطة بسيطة عن إرهاصات النظرية برؤية يونانية بدءا بحديثنا عن فلسفة أرسطو المتمثلة في نظرية "التطهير"، حيث اهتم أرسطو بعناصر التلقي الثلاث وهي: النص والمؤلف والمتلقي، وبيّن دور كل عنصر واهتم بالتفاعل الحاصل بينهم، والذي يؤدي إلى الوصول إلى جمالية النص، والفلسفة السفسطائية القائمة على فن الإقناع، حيث قدّمت طرقا لإقناع الآخر، انطلاقا من الأساليب اللغوية التي تستهوي المتلقي وتجعله في حلة من الانبهار، وتبيّن لنا بأن الفكر النقدي اليوناني وخاصة الأرسطي هو المحور الأساسي الذي تقوم عليه نظرية الاستقبال(التلقي).

[1] المرجع نفسه، ص28.

الأصول المعرفية لنظرية التلقي:

نشأة وتطور نظرية التلقي:

إن موضوع التلقي يُشكّل جانبا هاما في حقل الدراسات الأدبية، كما يمثل جانبا حيا في ميدان الاهتمامات العلمية والاجتماعية عامة والأدبية والاتصالية خاصة، فنظرية التلقي تبحث في العلاقة بين النص والمتلقي، هذا الأخير المستحضر في ذهن الكاتب أثناء عملية الكتابة والإنتاج، فهذه النظرية تركز من جهة التفاعل بين النص والمتلقي، ومن جهة ثانية تكز على إبداع المتلقي، حيث جعلت منه المصدر النهائي والأساس والفاعل الحقيقي في إنتاج الدلالات. ومن ثم الحصول على المعنى الذي هو نتاج التفاعل بين القارئ والنص، وبالتالي شكلت علاقة النص بقارئه واحدة من أهم الأطروحات النقدية الحديثة التي أحدثت ثورة في المناهج التقليدية التي اهتمت كثيرا بالمؤلف وحياته وظروفه.[1]

يجمع الدارسون على أن نظرية التلقي ظهرت في ألمانيا في أواخر الستينات من القرن العشرين (ق 20)، "في الوقت الذي عرفت فيه المقاربات البنيوية نوعا من الفتور، حيث تبيّن أنّ اختزال النص الأدبي في مجموعة من الأشكال عديم الجدوى، وأصبحت الشعرية البنيوية في مأزق، فكل دراسة تعني بالبنية فقط نماذج أكثر عمومية وناقصة جدا"[2]، نتيجة الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وحتى النفسية التي عاشها المجتمع الألماني بعد نهاية الحرب الكونية الثانية وما نجم عنها من تطور، وتغير في العقلية الألمانية خاصة مع ظهور الحركات الطلابية وبلوغ جيل ما بعد الحرب مرحلة لابأس بها من الوعي والنضج الفكري ساعد على قيّام ثورة فكرية شملت حتى الجانب الأدبي الذي لم يسْلم هو الآخر من التغيير.

---

[1] شعبان حنان، أثرا الفواصل التلفزيونية على عملية التلقي، دراسة استطلاعية لجمهور الطلبة الجامعيين، مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2008-2009، ص 75.

[2] بومعزة فاطيمة، نظرية القراءة والنقي-المرجعيات والمفاهيم- مجلة الناصر، العدد22 ، سنة 2017، ص169.

فكان من الضروري—وبعد كل هذا-من ظهور نظرية جديدة تكون بمثابة ثورة في الميدان، وذلك بعد انسحاب المنهج البنيوي من الساحة التي شغلها لعشرية كاملة تقريبا فاسحا المجال لها ولغيرها من المناهج الجديدة التي حملت الشعلة لعلّها تصل إلى حل لأزمة المنهج، وذلك بعدما أعطتها المفتاح لفك شفرات العمل، ألا وهو الاهتمام والتركيز على القارئ أو المتلقي الذي تم تغييبه لسنوات طويلة جدّا حتى جاءت البنيوية وأعادت له الاعتبار كعنصر فعّال من عناصر العملية التواصلية معا. وبهذا وتأسيسا على ما سبق ذكره ستكون هذه النظرية بمثابة منهج جديد أعيد بواسطته النظر في القواعد القديمة من اجل تقييم النقد وتقويمه ليسير نحو الأفضل، وقد نشأت وترعرعت بين ثنايا "جامعة كونستانس*".[1]

وفي نفس السيّاق أكّد"روبرت هولب" بأن نظرية التلقي هي نظرية نقدية بامتياز، لها أصولها المعرفية، ومرجعياتها الفلسفية، وقد حصر هولب العوامل المؤثرة في تطوّر هذه النظرية في خمسة تأثيرات هي: الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، ظاهرية رومان انجاردن، وتأويلية هانز جورج جادامير، وسوسيولوجية الأدب. ويضيف الدكتور"عبد الله ابراهيم"، مؤثرا سادسا وهو "نظرية الاتصال" التي جعلها إحدى الأسس التي قامت عليها نظرية التلقي، الموصولة نظريا بها، فهو يقول: "ومع الأخذ بالاعتبار المؤثرات التي تركها الشكلانيون الروس ومدرسة براغ، فضلا عن "انجاردن" و"جادامير"في ظروف نشأة نظرية التلقي، فإنها كانت في الحقيقة مدينة لذلك النشاط العارم الذي بلورته نظرية الاتصال.[2]

* جامعة كونستانس، نسبة لمدينة كونستانس التي تقع في جنوب ألمانيا على بحيرة بودنزي، ونشأت هذه المدرسة في أواخر الستينات كردة فعل على مدارس ثلاثة كانت سائدة في الدراسات النقدية الألمانية حينئذ، ألا وهي مدرسة التفسير الضمني والمدرسة الماركسية، ومدرسة فرانكفورت أهم أعلامها: هانس روبرت ياوس، وفولفغانغ ايزر. جدو سميرة، عملية التلقي فيا لمجالس الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة قسنطينة، 2008. ص26.

[1] جدّو سميرة، عملية التلقي في المجالس الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة قسنطينة، 2007-2008، ص26.

[2] خالد علي مصطفى، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، مجلة ديالي، العدد 69، سنة2016، ص162

وتعد نظرية التلقي ثورة على مفهوم تاريخية الأدب، فلم يعد تاريخ الأدب مرتبطا بظهور المؤلف أو مؤلف بفتح الهمزة، إنما بالأثر الذي يتركه هذا النصفي المتلقي، يقول "ياوس": "ينبغي تجديد التاريخ الأدبي، وإلغاء الأحكام المسبقة التي تتميز بها النزعة الموضوعية التاريخية، وتأسيس جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية، على جمالية الأثر المنتج والمتلقي، فتاريخية الأدب لا تنهض على علاقة تماسك القائمة بُعديا بين الظواهر الأدبية، إنما على تمرس القرّاء أولا". بحيث اتجهت هذه النظرية إلى إعادة النظر في مفهوم تاريخية الأدب وربطها بفهم المتلقي، والتلقي وان يبدو عملية سهلة، ولكنه في الحقيقة عملية معقدة، حيث يستقبل القارئ النص، ثم يعيد إنتاجه، أي ينتج النص الخاص به، وهي عملية تنمو وفق أربعة عناصر كما يرى Ulrich Klein: إعادة الإنتاج، التكييف، استيعاب، والتقييم النقدي.[1]

وليس معنى ذلك أن نظرية التلقي أهملت (المؤلّف والنص) بل أصبحت: (صيغة تحليل تحوِّل الانتباه جذريا من تحليل ثنائية :الكاتب– النص إلى تحليل العلاقة: نص — القارئ).[2]

ويمكن القول بأن نظرية التلقي استمدت مبادئها وأفكارها من هذه النظريات.

المدرسة الشكلانية:

إن الادِّعاء بأن الشكلانية الروسية قد أسهمت بثقل في تطوير نظرية الاستقبال قد يبدو مُربِكا للقارئ الأنجلو–أمريكي. حيث انه في العالم الناطق باللغة الانجليزية، فان هذه الحركة المهمة التي انبثقت في بداية القرن العشرين كانت قد ارتبطت أكثر إما بالنقد الجديد أو البنيوية، وان تلك الارتباطات لم تكن غير موجودة. ويهتم الشكلانيون بمكونات الأعمال الأدبية وأن تحليلاتهم المتأنية للقوافي وللأشكال الشعرية يبدو أنها ساندتهم في النقد الجديد الذي اهتم جدا

[1] خوجة بوعلام، الشخصية والتلقي في مسرح عبدا لقادر علولة، مسرحية الأجواد– دراسة تطبيقية، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، جامعة وهران، 2011–2012، ص31–32.

[2] خالد علي مصطفى، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، مرجع سابق، ص161.

بالتحليل النصي، وان الاعتماد على الأشكال اللغوية للنصوص وكذلك الاهتمامات العامة الإضافية بطبيعة اللغة قد قادت إلى التمييز بين الشكلانية الروسية والبنيوية الباريسية.[1]

يعتبر الشكلانيون النص عبارة عن شكل–وهذا ما يتنافى مع نظرية القراءة – إلا أنها لم تلغ الجانب الجمالي فيه، وأبدت الاهتمام به في فترات لاحقة، وبهذا التحول قامت بتوجيه أنظارها نحو العلاقة ما بين النص والقارئ، وذلك عن طريق توسيع مفهوم الشكل ليشمل الإدراك الجمالي، وتعريف النص على انه مجموع وسائله الفنية، وتوجيه الانتباه إلى سيرورة التفسير ذاتها، بفضل كل ذلك أسهمت الشكلانية الروسية بإعطاء تأويل جديد للأعمال الأدبية، الشيء الذي جعلها تكون منهلا لنظرية التلقي فيما بعد.

انصب اهتمام الشكلانيون، كما هو معروف على إبراز الخاصية الجمالية للأدب، دون الالتفات الظروف التاريخية للعمل الأدبي. وهم أوّل من عرّفوا الأدب تعريفا شكليا ووظيفيا بأنه" حصيلة مجموع الأنساق الفنية الموظفة فيه"، وما عادت التفرقة التقليدية بين الشعر والأدب ملائمة، بل ينبغي النظر إلى الأدب من خلال تعارض اللغة الشعرية مع اللغة العملية، "فالأثر الأدبي قد تم وصفه وتعريفه باعتباره أثرا فنيا اعتمادا على اختلافه النوعي (العدول الشعري)، وليس على العلاقة التي تجعله تابعا من حيث وظيفته لـــ "السلسلة غير الأدبية"، وبهذه تحدث القطيعة التامة بين الأدب والحياة العملية.[2]

تعتبر الخاصية الجمالية للأدب قضية أكّدها الشكلانيون منذ بدايتهم، وهم فئة من الباحثين المنضوين في" جمعية دراسة اللغة الشعرية"، أعلنوا عن نفسهم منذ 1916 بواسطة برامج للبحث العلمي. فلقد أعادت نظرية "المنهج الشكلي" للأدب نبل كونه موضوعا لعلم دقيق يهمل جميع الشروط التاريخية لنشأته، ويعرف العمل الأدبي، قبل اللسانيات البنيوية

[1] روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، تر رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992، ص29.

[2] محمد بابا علي، جمالية تلقي الرواية الجزائرية، رواية سراديق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة وهران، 2014-2015، ص85.

الحديثة، تعريفا شكليا ووظيفيا خالصا، أي بكونه حاصل جميع الأنساق الفنية الموظفة فيه، وعليه فان ثنائية الشعر والأدب التقليدية تفقد ملاءمتها، فلا يمكن إدراك الأدب كفن إلا انطلاقا من التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية.[1]

وفي نفس المضمار يمضي "تينياتوف Tenyatov" قُدما، فيطرح فكرتين مهمتين في مقال له بعنوان"عن الثورة الأدبية"، أما الأولى فتتعلق بخاصية الأدب النوعية والوظيفية، وقد استطاع بطرح هذه الأفكار أن يفهم التطوّر الأدبي على أنه "إحلال نظام مكان آخر". أما الثانية فتتعلق بمصطلح السائد، وهي تعين العنصر أو جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل أدبي بعينه، أو خلال حقبة بعينها، ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقب في التاريخ الأدبي على أنها إحلال مستمر بمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى، على أن هذه الأخيرة لا تستبعد من النوع، ولكنها بالأحرى تتراجع إلى الخلفية لكي تعود فتظهر فيما بعد في ثوب قشيب.[2]

هكذا دشّنت المدرسة الشكلانية سيرورة عودها إلى التاريخ، وتكمن حدّة مشروعها بالنسبة للتأريخ الأدبي التقليدي في عدولها عن فكرة منهج خطي ومطّرد الجوهرية ومعارضتها لمفهوم "التقليد" الكلاسيكي بمبدأ دينامي هو" التطوّر الأدبي"مما افقده فكرة النمو العضوي المستمر قيمتها في تاريخ الفنون والأساليب، بهذا التصوّر فان تحليل التطور الأدبي يكشف في تاريخ الأدب عن إبداع جدلي ذاتي للأشكال الجديدة.[3]

وظّف الشكلانيون مبدأ "التطور الأدبي"، بشكل مغاير وذكي، يتناغم مع منطلقاتهم، حيث إن الشكل الأدبي الجديد بعدوله وانزياحه المحقق لأدبيته، ما إن ينتشر ويبلغ درجة المعيار حتى يبدأ في التراجع والأفول، و"يتحول إلى آليات مبتذلة___، ويؤدي على المستوى السفلي إلى إحداث إشكالات جديدة تحل محل الإشكالات القديمة، وتتطور هذه الإشكالات على نطاق

---

[1] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ، تر رشيد بنحدو، دار الأمان، الرباط، ط1، 2016، ص44.

[2] بومعزة فاطيمة، نظرية القراءة والتلقي-المرجعيات والمفاهيم- مرجع سابق ،ص176.

[3] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي،مرجع سابق،ص46.

واسع، لكي تصبح مهمشة بدورها من قبل آثار أخرى"، والتطور الأدبي بهذا المفهوم لا يعبِّر عن الانتقال الهادئ والمستمر في سيرورة الأشكال الأدبية، بقدر ما يعبر عن "سيرورة حافلة بالصراعات بين الأجناس الأدبية، وبالتحولات الفجائية وبالثورات التي تقوم بها مدارس جديدة ضد الطرق التقليدية السائدة"[1].

يرى شيكلوفسكي Shiklufiski"أن نظرية التطور يمكن النظر إليها بوصفها ثمرة وتطبيقا لمفهوم الأداة، التي لها القدرة على تغريب التصورات، ولما كانت الممارسة الأدبية الراهنة تقر- إلى حد ما – ما هو مألوف فان ما يطرأ على الفن من تغيرات إنما يحدث عن طريق رفض الطرز الفنية المعاصرة، والنتيجة هي ثورة فنية دائمة، تعاقب للأجيال والمدارس، التي تحاول كل منها في دورها أن تستبدل بالتقنيات البالية مبتدعات شكلية ومحرضة"، وبهذه الطريقة يتقدم التاريخ الأدبي ويتطور.[2]

ويرى "بورخيس ايخنباوم" أحد ممثلي المنهج الشكلاني أن كل تعاقب أدبي هو قبل كل شيء، معركة تحطيم كل موجود سلفا وإقامة بناء جديد انطلاقا من عناصر قديمة"، ويذهب الشكلانيون إلى" أن الشكل الجديد لا يظهر لكي يعبر عن مضمون جديد، ولكن لكي يحل محل الشكل القديم، أي أن فهم الشكل كمضمون حقيقي يتبدل دون انقطاع عن طريق علاقته بأعمال الماضي كان يفرض علينا وضع معناه الملموس وأهميته التاريخية".[3]

المدرسة البنيوية: (جان موكاروفسكي وفليكس فوديشكا)

لقد كان موكاروفسكي Mokarovsky وهو زعيم مدرسة براغ البنيوية، من بين منظري الأدب الروسيين الأوائل، الذين تناولوا بعض المشكلات المتعلقة بالمتلقي في كتاباتهم النقدية، رغم أن مؤلفاته لم تكن معروفة في ألمانيا قبل الستينات من هذا القرن، إذ تأخر اطلاع

---

[1] محمد بابا علي، جمالية تلقي الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص86.

[2] بومعزة فاطيمة، نظرية القراءة والتلقي-المرجعيات والمفاهيم- ، مرجع سابق، ص176.

[3] المرجع نفسه، ن ص .

جمهور الأدب هناك في الموطن الأول لنظرية التلقي إلى نهاية الستينات وبداية السبعينات تزامنا مع ميلادها، حيث ظهرت عدة ترجمات باللغة الألمانية للكثير من مقالاته النقدية الساخنة والتي تعرضت للحديث عن إشكالية التلقي بكل جرأة وذلك في الفترة الممتدة ما بين 1967و1974، لتنتشر أفكاره الأدبية هناك انتشارا وصل إلى درجة أن اسمه صار يذكر كلّما كان الحديث عن البنيوية، وحيثما كانت تُذكر نظرية التلقي عند البنيوبة في ألمانيا خلال تلك السنوات كانت الإشارة إلى موكاروفسكي في الغالب شيئا مؤكدا.[1]

وفي الحقيقة أن فكره كان امتداد لفكر الشكلانية الروسية التي امن بأفكارها، فاعتنقها، ودافع عنها لسنوات عدة، لكن ومع منتصف الثلاثينات بدأت أفكاره حول هذا المنهج الذي كان ثورة على التيارات النقدية السياقية يتسرب إليها نوع من الشك، إذ بدأ يحس أن التحليل الداخلي للنص–حتى وان كان مصحوبا على التاريخ التطوري للأدب كما عند "تينيانوف"– لا يكفي التعامل مع هيكل العمل المركب خاصة عندما يتعلق الأمر بالعلاقة بين الأدب والمجتمع. وهذا ما تبيّن بالفعل من مقاله الذي كتبه، ونشره في سنة 1934م، بمناسبة نشر ترجمة كتاب"نظرية النثر" لشيكلوفسكي وهو من أبرز أعلام الاتجاه الشكلاني، حيث قام "موكاروفسكي " بتوجيه نقد موضوعي له فقد رأى انه كان ميالا نحو الاتجاه البنيوي وان كان يزعم العكس.[2]

وقد نبّه "موكاروفسكي"*إلى أن العمل الأدبي في مجمله ينبغي أن يفهم بوصفه رسالة ، ويقسم العمل الفني إلى ثلاثة عناصر: العمل بما هو منتج مصنوع، والرمز الحسي أو الدال عند دوسوسير والموضوع الجمالي في الوعي الجمالي"، "فالمصنوع هو المظهر المادي الثابت للعمل

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص69.

[2] جدو سميرة، عملية التلقي في المجالس الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مرجع سابق، ص19.

*جان موكاروفسكي (1896–1975) غالبا ما يصنف هذا المنظر الجمالي التشيكي ضمن فئة البنيويين، على الرغم من كونه تشبع كثيرا بالفكر الشكلاني في مجال النقد والأدب. ويعد أيضا من أهم أعضاء حلقة براغ اللسانية، إلى جانب كل من رومان جاكبسون، وتروبوتزكوي، وماتيسيوس وفاشيك، وترانكا، ويحسب أيضا على المدرسة الشكلانية التشيكية بشكل خاص، وترك موكاروفسكي مجموعة من الكتب والدراسات والمؤلفات منها: الشعر التشيكي، والفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية ومحاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل، والوظيفة الجمالية: المعيار والقيمة، وفصول من الشعرية التشيكية. ينظر: خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي: ص313.

الأدبي، ويتميز بتعقّده وبنائه المحكم، أما الموضوع الجمالي فيمثل نقطة التقاء النص والتلقي بواسطة التحقق الذي ينجزه هذا الأخير، ويتميّز بكونه يتحول عبر التاريخ"، ومن هذه الزاوية نجد أن "ياوس" يقتفي أثر بنيوية براغ وهذا ما يتجلى في قوله" أنني اقصد بهذا المفهوم(التحقق) –مشاطرا النظرية الجمالية لبنيوية براغ – المعنى الذي يسند– في كل مرة وبصف متجددة–إلى مجموع بنية العمل باعتبارها موضوعا جمالي، وذلك تبعا لتغيّر الشروط التاريخية والاجتماعية لتلقيها"[1]

إن إسهام "فوديكا Vodica " في نظرية الاستقبال تضمنت محاولته في التوفيق بين معالجة انجاردن الظاهراتية مع النموذج البنيوي المدروس، وبتبنى مفهوم انجاردن عن التجسيم حاول تجاوز الحدود التاريخية برفض فكرة المحسوس المثالي وبربط المصطلح بالتطور الجمالي للمعيار، بالإضافة إلى ذلك فقد وسع فوديكا هيمنة المفهوم، وبينما ركز انجاردن على تجسيم الأوجه المخططة، فقد أكّد هو على أن بنائية إجمالي العمل تشكل شخصية جديدة حيث تتدخل الظروف الخاصة بالمكان والزمان، أويتم تعديل الظروف الاجتماعية، أن هذا المفهوم للتجسيم مجهز بشكل جيّد كي يتناسب مع الاختلافات التجريبية في الفحص أو مع التغييرات في شعبية النصوص الفردية أو في إجمالي المعايير.[2]

الفلسفة الظاهرانية:

تعد الفلسفة الظاهراتية (phenomenalisme)*: سندا رئيسيا لنظرية التلقي والتأثير، إذ أن المحور الأساس الذي يحرك خيوط هذه النظرية، والمتجلي في العلاقة الجدلية التي

[1] بومعزة فاطيمة، نظرية القراءة والنقي–المرجعيات والمفاهيم، مرجع سابق،ص177.

[2] روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص51.

*phenomenology: رائدها" ادموند هوسرل" وهي تبحث في ماهية الأشياء لا ظواهرها، تدرسها كما يدركها الوعي وتظهر له في خبرة الذات، وتوجد عدة أنواع من الظاهريات أو الظاهراتية (الماهوية: تقوم على أساس الوصف الخالص، الترانسندنتالية، والتكوينية ورائده

تزاوج بين النص والقارئ ليتفاعلا فيما بينهما. هو عينه الذي يؤطِر العلاقة التي تنافح عنها الدراسات الفينومينولوجية وتدعو لها. إضافة إلى ذلك فالفلسفة الألمانية عموما لها باع طويل في هندسة المشهد النقدي الغربي في مراحل كثيرة من مسيرة تشكله، وما يميّز اثر الفلسفة الظاهراتية في التراث النقدي الغربي، هو انه رغم تأخرها في اكتساح ساحة الفكر الأوروبي والأمريكي، فإنها حينما وصلت أثّرت بشكل عميق من الفكر البنيوي المتأخِر، وفي الكثير من فكر التلقي والتفكيك.[1]

تأثرت نظرية التلقي بالفلسفة الظاهراتية وهي تتصل بها اتصالا وثيقا فجذورها الأولى تنحدر من الفينومينولوجيا phenomenology حيث أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها" ادموند هوسول Edmmund Husserl "* و"رومان انجاردن Roman ingarden

" تعتمد هذه الفلسفة على عنصر الذات منطلقا لها في التحديد الموضوعي ولا يمكن أن يتحقق الإدراك لأي ظاهرة ما، أو تصوّر لأي موضوع ما خارج الذات، وعلى هذا الأساس بنت نظرية التلقي منهجها الذي أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في "التحديد الموضوعي ولا

هوسرل، الفينومينوطيقية رائدها هايدغر، الوجودية رائدها ميرلوبونتي وسارتر، ويترجم المصطلح إلى" ظاهرية " و"ظاهريات"و" ظاهراتية" وعلم وصف الظواهر الشعورية. ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دار الثقافة لنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 2002، ص 20-21.

[1] خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، بحث مقدم لنيل أطروحة الدكتوراه، جامعة المسيلة، 2015-2016، ص32.

*"ادموند هوسول "Edmmund Husserl "فيلسوف ألماني مؤسس منهج الظاهريات. ولد في 08 أفريل 1859 في افيم (مورافيا) وتوفي في 28 أفريل 1938.بحث هوسرل في بنية الشعور، فميّز بين الأنا المتعالي، أي الموجود في طبيعة العقل، وبين الأنا النفسي، وفي سبيل ذلك استخدم عملية تلعب دورا بارزا في ظاهراتياهوسرل وهي عملية(الابوخية) أي تعليق الحكم، وفي هذا الشأن يقول هوسرل: "بواسطة الابوخية الظاهراتية أرد أناي الإنسانية الطبيعية والحياة النفسية – وهما ميدان التجربة النفسية الباطنية- إلى أناي المتعالي الظاهراتي. والعالم الموضوعي والذي وجد أو سيوجد بالنسبة اليّ. هذا العالم الموضوعي بكل موضوعاته يستقي من ذاتي- كما قمت انفا – كل المعنى وكل القيمة الوجودية التي بالنسبة اليّ انه يستقيها من أناي المتعالي"، وبعد أن رد الأنا هذا الرد : استخلص التراكيب الأساسية الخاصة بالأنا. وهنا وجد أن التركيب الموحد في الأنا هو الحالة المتبادلة، او القصدية Internationmalite التي هي وحدة بين من يفكر وما يفكر به. ويرى هوسرل بأن فكرة القصدية هي الفكرة الأساسية في الظاهراتيات، ويعرّفها بأنها خاصية كل شعور (أن يكون شعور بشيء) وبهذه المثابة يمكن وصفه مباشرة. والشعور بشيء هو التضايف المتواصل بين أفعال القصد بالمعنى الأوسع وبين الموضوع المقصود. لكن هوسرل يقتصر في أبحاثه على استخدام (الشعور) بالمعنى الثالث فقط. ويعتقد هوسرل أن ما هو موجود في الشعور كتجربة حية هو فقط فعل القصد نفسه. وفي هذا يقوم التمييز بين(المعنى) و(الموضوع)، إن الأفعال هي تجارب حية للمعنى المقصود، أما الموضوع القصدي فهو عالم عن التجربة الجمالية. ينظر: خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص 301.

سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة، فاتخذت هذه الأفكار التي بثها أعلامنا طريقها نحو القارئ ولا سيما نظرية التلقي.[1]بمعنى أن الفهم الذاتي هو أساس المعرفة.

وبهذا يكون "هوسرل" أول فيلسوف يتعرض لإشكالية المعنى بالبحث والدراسة، فقد رأى أنه ناتج طبيعي عن عملية أخرى أعمق هي الفهم التي أولى لها هي الأخرى مكانة لا بأس بها في بحوثه عن المعرفة، والتي كان يؤكد من خلالها دائما على موضوعية المعنى الذي لا يكون بمعزل عن عما أسماه بالشعور الخالص إضافة إلى دور الذات في عملية الإدراك، وفهم العالم المحيط بشكل كلي فبدون توفر هذا العنصر الأساسي لا يمكن أن يكون هناك أي فهم. أو إدراك للوجود والموجودات من حولنا.

أيضا الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهراتية، فتعني الدراسة الوصفية لمجموعة من الظواهر كما تبدو في الزمان والمكان، بغض النظر عن القوانين الثابتة التي تتحكم في هذه الظاهرة، وهي تعتبر الظاهرة والدلالة الجوهرية للشيء وجهين لعملة واحدة، ويعود الفضل في اكتشاف فكرتها إلى "فرانز برنتادوFranz Brentado " وهي تعني فكرة القصدية ، والتي تعني توجيه الفعل البشري في أفعاله إلى موضوع أو مضمون يقصد فعله، وقد ضرب هوسرل مثلا بظاهرة تفتح زهرة الكاردينيا قائلا:عندما أتأمل هذه الظاهرة–تفتح الزهرة– ففي هذه اللحظة أقوم بإقصاء وإرجاء الأفكار التي تفسر هذه الظاهرة تفسيرا ماديا، وأرُكز شعوري على الظاهرة التي تكونت في وعي أي عملية التفتح وحدها"، وقد أكَّد انجاردن أن المعنى هو نتاج تفاعل لبن بنية نمطية وأخرى متغيرة وقد غيّر بذلك مفهوم التعالي الذي تحدث عنه هوسرل.[2]

[1] بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي – أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص34.

[2] حوحة بوعلام، الشخصية والتلقي في مسرح عبدا لقادر عمولة، مرجع سابق، ، ص37.

لقد استحق "انجاردن"* اسم رائد الظاهراتية، لأنه كرّس كل انجازاته الفكرية لإثراء البحث الفلسفي الظاهراتي. ولهذا سنتعرف على تعالق نظرية القراءة وجماليات التلقي مع الظاهراتية من خلال أهم المفاهيم التي تطرق إليها "انجاردن". بحيث عمل على تطويع الأفكار الفلسفية وتوظيفها في المجال الأدبي، ومن أبرز مفاهيمه التي تعرض لها، (المتعالي، القصدية، مواقع اللاتحديد، التعيين، الخبرة الذاتية، طبقات العمل الأدبي).

ومن أبرز المفاهيم المؤثرة في جمالية التلقي مفهوم" التعالي"** وهو النقطة المركزية التي تسيطر على الفكر الظاهراتي، ويعني به "هوسرل" المعنى الخاص بأي موضوع لا يكون إلا إذا كانت الظاهرة معنى يختلج في الشعور والأحاسيس الداخلية، أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية، إلى عالم الشعور الداخلي الخالص.[1]يعني هذا أن إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذاتية الخالصة الحاوية له.

وقد عدّل "انجاردن" من مفهوم "المتعالي" لدى أستاذه "هوسرل"، ومنحه بعدا إجرائيا بتطبيقه على العمل الأدبي، ويعني المتعالي لديه "إن الظاهرة وهو يطبق ذلك على العمل الأدبي تنطوي باستمرار على بنيتين: ثابتة ويسميها نمطية، وعي أساس الفهم وأخرى متغيّرة يسميها مادية، وهي التي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، فالعمل هو حصيلة للتفاعل بين بنية

*لقد كان انجاردن سباقا في البحث الفينومينولوجي، كما أنه الوحيد الذي استمر في مواصلة المشروع الأصلي، ولقد اهتم بنظرية المعرفة وأهميتها في الفلسفة. كتب حول مشكلة المثالية الواقعية(1929) وله في الانطولوجيا كتاب"جدل حول وجود العالم"، وأقام دراسات حول القيّم وماهيتها.

** يعني أن المعنى أو الموضوع، أي الخالي من المعطيات المسبقة، ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى مخصصا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الخالص، ويعني ذلك أن معنى الظاهرة- عند هوسرل- مرتبط على نحو أساسي بعمليات الفهم أي أنّ المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص، وهذه العملية تسمى ب(المتعالي).

[1]صباح رافع محمد، الفينولوجيا عند هوسرل، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991، ص43. نقلا عن بشرى موسى صالح: مفاهيم وإجراءات، ص34.

العمل الأدبي، وفعل الفهم. وهذا التعديل الذي أوجده"انجاردن" أصبح مرتكزا أساسيا في النظريات المهتمة بالقارئ.[1]

ومن المفاهيم التي أخذت مساحة واسعة في مجال اهتمامه بالاستيطيقا هي ثنائية (المثالية/ الواقعية) وعلاقتها بالقصدية، لقد كانت نظرة هوسرل المثالية Transcendantaliseme، تعمل كمثير لانجاردن، فيرى هوسرل "أن العالم الواقعي وعناصره موضوعات قصدية خالصة "تتأسس في أعماق الوعي بعد الارتداد من عالم المحسوسات، هذه القناعة عند "هوسرل" تطرح تساؤلا وإشكالا عند "انجاردن" يتمثل في: هل بنية الموضوعات القصدية الخالصة هي نفسها بنية الموضوعات الواقعية؟

ينشأ مفهوم القصدية، أو الشعور القصدي حسب اعتقاد "هوسرل" من خلال علاقة شعوري خالصة تستبعد المعطيات والقيّم السابقة، ومن هنا كان شعار "هوسرل " العودة إلى الأشياء ذاتها. أن المعنى حسب هذا الفهم لا يتشكّل من التجربة والقيّم السابق، ولا من معايير التفكير الحتمي. بل يتشكل من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني، وفي هذا إلغاء للافتراضات المولّدة لعملية الفهم، وبناء لنظام معرفي لإدراك الظواهر قوامه الذات، ويقتصر دور القارئ إضافة إلى تهيئته الذاتية لكشف عناصر العمل الأدبي عبر جلب قناعات مسبقة، أو خلق سياق به سلسلة من المعتقدات والتوقعات، التي من خلالها تقوم على مختلف سمات العمل.[2]

ان "القصدية الهوسرلية" القائلة بأن الموضوعات لا تمتلك وجودا موضوعيا مستقلا عن الذات، بل تتحقق كتجل لأفعال الوعي القصدية تجاهها، قد وجدت انتقادا من لدن تلميذه" رومان انجاردن"، الذي منح لمفهوم "القصدية " وضعا ماديا ملموسا، بدل وضعها المثالي المتعالي، إذ يعود إلى المشروع الفينومينولوجي لـــ (هوسرل) في مرحلته الأولى الذي ينادي ب"العودة إلى الأشياء ذاتها" للبحث عن ماهية الأشياء وأساليب وجودها، لأنه يعتقد أن الرد

[1] خالد وهاب: جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص44.

[2] المرجع نفسه، ص45.

الماهوي هو ما يمكن أن يكفل لنا استبصار ماهيات الموضوعات من حيث فحص أنماطها البنيوية وأساليب وجودها بشكل مباشر ومحايد.[1]

حيث عمل "انجاردن" على تحويل مفهوم القصدية من إطاره المثالي المجرّد، إلى الحقيقة المادية المحسوسة ونستطيع تحديده إجرائيا من خلال طبقات بنية العمل الأدبي، ولكي ينحو الإدراك منحاه الموضعي يجب أن تكون المعرفة بالمقومات الأساسية لبنية العمل الأدبي، لأن إدراك الظاهرة الأدبية بقصديه"انجاردن" قائم على عامل يوجد في ذاتها وآخر يوجد خارج ذاتها (المتلقي).[2]

والطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي عند"انجاردن" تتألف من أربعة طبقات: وهي طبقة صوتيات الكلمة، طبقة وحدات المعنى، طبقة الموضوعات المتمثلة في المظاهر التخطيطية، حيث تطورت فيما بعد إلى مفهوم الفجوات والثغرات عند "ايزر" التي لا يكاد يخلو منها أي نص وهي تحتاج إلى ذات المؤلف لتقوم بملئها، فالعمل الأدبي لا يعني التحديدات الدقيقة بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض، أي انه يعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته اللغوية، وطرائق تمثل موضوعاته ويأتي دور المتلقي بواسطة فعل الإدراك والية الفهم ليقوم بعمليات الرد والتعليق والتعويض وملء الفراغات.[3]

هذه الطبقات الأربع، ذات وظائف جمالية كامنة، من خلال انطوائها على مجموعة من الفراغات والفجوات وأماكن اللاتحديد، موزعة على مساحة النص تتطلب الملء والتحديد حتى يتجسد الموضوع القصدي للنص، ذلك أن السمة المميزة لكل عمل فني من أي نوع كان، هي أنه ليس من صنف الشيء الذي يكون محددا تماما من كل جهة بواسطة مستوى أولي من

---

[1] محمد بابا علي، جمالية تلقي الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص64.

[2] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي – أصول...وتطبيقات، مرجع سابق، ص 37.

[3] المرجع نفسه، ص38.

كيفياته المتنوعة. وهذا يعني بعبارة أخرى أن العمل الفني ينطوي في باطنه على" فجوات" مميزة لن تدخل في تعريفه، أي مواضع من اللاتحديد، انه إبداع تخطيطي.[1]

أن إجمالي هذه الطبقات الأربع، المكونة للبعد الأول للعمل الأدبي الفني، تحقق تناغما متعدد الأصوات ربطه" انجاردن" بالقيمة الجمالية. أما البعد المؤقت الثاني فيظم سياق الجمل والفقرات والفصول التي يضمها العمل الأدبي.[2]

تأويلية غادامير:

تعتبر التأويلية* من بين أهم الفلسفات التي اهتمت بالعلاقة بين القارئ والنص، حيث تناولت قضية تفسير بشكل النص بشكل عام سواء كان نصا تاريخيا أو نصا دينيا، لهذا استثمرت التأويلية في الإجابة عن الكثير من الأسئلة والإشكالات التي تتعلق بالفهم والنص، من حيث طبيعته وعلاقته بمؤلفه وقارئه، ولقد شاع هذا المصطلح في مختلف العلوم مما جعل إعطاء مفهوم مضبوط له من الأمر الصعب، إذ نستطيع القول بصفة عامة: التأويلية اتجاه في تفسير الظواهر التي نعجز عن فهمها واستيعابها، من خلال التأويل حتى تكون الرؤية واضحة لدينا.[3]

وقبل الغوص في عالم " هانس جورج غادامير" للإحاطة بأهم التصورات، التي استفادت منها نظرية جمالية التلقي والتأثير، لابد من الإشارة إلى نشأة فن التأويل قبل تحوله إلى منهج قرائي ذي أصول حداثية.

---

[1] محمد بابا علي، جمالية تلقي الرواية الجزائرية، مرجع سابق،ص60.

[2] روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص39.

* يعود المصطلح إلى الأصل اليوناني **Hermeneuein** وتعني أن يترجم أو يؤول المرء إلى لغته أمرا غامضا ليستوضحه ويجعله قابلا للفهم، وهي نسبة إلى الإله **Hermes** في الأساطير اليونانية، يقوم بتأويل رسالة الآلهة للبشر، وتعني كلمة **Hermenotike** "فن التأويل" فبداية التأويلية كمبحث علمي من خلال تفسيرات الكتب المقدسة حيث توجد التأويلية عند رجال الكنيسة، ثم نقلت الكلمة من دائرة الاستخدام اللاهوتي إلى الفهم وشروطه في تحليل النصوص. ويعود الفضل في هذا إلى فريدريش شلا يرماخر. ينظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية، – لونجمان–، ط3، 2003، ص112–113.

[3] حفيظة زين، قصيدة"بلقيس" لنزار قباني، دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في قسم اللغة والأدب العربي، جامعة بسكرة، 2004–2005، ص25.

فنظرية التلقي قد انحدرت من الهرمونيوطيقيا والفينومنولوجيا، والهرمونيوطيقيا ترد إلى أصلها اليوناني Hermun الذي الفعل يفسّر " ولقد ذكر أنه أول من استخدم هذا المصطلح هو أرسطو في كتابه الأرغانون باب منطق القضايا، حيث يقول هرمينيا تعني تفسير، كما تعني تفسير وتأويل الكتاب المقدّس، وهي تشير إلى مجموعة من القواعد التي يجب على المفسر إتباعها لفهم النص الديني ... وبعدها اتسع المصطلح ليشمل كافة النصوص من ذات المجال الإنساني.[1]

وتعد التأويلية من المفاهيم الكبرى التي توقف عندها السيميائيون الغربيون على غرار" هانس جورج غادامير"و" بول ريكو Poul Ricoeu "و"امبرتوايكوUmberto Eco" هؤلاء الذين أجمعوا، أو يؤكدون على أن التأويلية تطمح إلى الإفادة من المعطيات غير اللسانية للخطاب، والى شروط إنتاج تلك المعطيات... كما تعتمد إلى توظيف السياق الاجتماعي التاريخي، طامحة إلى بلورة المعاني الممكن استقبالها لدى المتلقي. إذن فالتأويلية وفق هذه النظرة تحاول تجاوز النقد، والابتعاد في تأويل النصوص قدر المستطاع وهذا ما يفسّره لجوءها لتوظيف السياق الاجتماعي التاريخي.[2]

يعد"هانس جورج غادامير Hans Georg Gadamer"*، أحد رواد فن التأويل بلا منازع باعتباره باحثا خصّص قسطا من دراساته للبحث في موضوع التأويل، فقد لا يكون هنالك أي منظر معاصر يهتم بالطبيعة المتوقعة لتأويلاتنا أكثر منه.فكتابه الحقيقة والمنهج Verite et methode،الذي نشر عام 1960 يمثل بؤرة البحث التأويلي، إذ أنه ظل لفترة طويلة محل نقاش، ودراسة ونقد من قبل الكثير من الباحثين سواء في ألمانيا مكان الإصدار

---

[1] خوجة بوعلام، الشخصية والتلقي في مسرح عبدا لقادر علولة، مرجع سابق، ص36.

[2] عبد الله يوسف، البعد التطهيري الاتصالي، مرجع سابق،ص62.

*فيلسوف ألماني ولد سنة 1990 بهاربورغ Harbourg، درس الفلسفة متأثرا بالكانتية الجديدة وبالظاهراتية، درس الفكر الفلسفي وجعل منه أنموذجا للفكر المتجدر في التاريخ، توجد عدة تقاطعات ومقاربات بينه وبين فكر "هيدجر" الفلسفي صاحب النزعة الوجودية، وتحديدا فكرة" التناهي الإنساني" التي سوف تشكل عصب التفكير الهرمينوطيقي عند غادامير،حيث عمل هذا الأخير محاضرا فخريا في" هايدبيرغ، وزميلاته "كارل ياسبيرز" و"كارل لوفيت"، جعلتهم يبحثون عن مصادر التأويل الفلسفي للهرمينوطيقا: أي التأويل لا بوصفه آلية لمقاربة النصوص فقط ، بل بوصفه الدعامة الحقيقية للتعبير عن كينونة متناغمة، من مؤلفاته" الحقيقة والمنهج"، "التأويلية الفلسفية"، "تجلي الجميل" ، أثرت إعماله كثيرا في تطور نظرية التلقي. ينظر: عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2007، ص155.

أو خارجها. كون الدراسات التي ضمّها الكتاب بين دفتيه- كما يقول غادامير – قد عانيت بمشكلة التأويليةHermeneutique وليست ظاهرة الفهم وظاهرة التأويل الصحيح لما تم فهمه مشكلة خاصة بمنهجية العلوم الإنسانية وحدها...فحتى من حيث البدايات التاريخية لمشكلة التأويلية نجد هذه المشكلة تعود إلى أبعد من حدود المنهج كما وضعها العلم الحديث.[1]

يعتبر "هانس جورج غاداميرHans Georg Gadamer"، من أبرز الذين دافعوا عن "الهرمونيوطيقيا الفلسفية Hermeneutic Phosophical " ذلك أنه ركز على ثلاث مفاهيم ترتبط مع بعضها ارتباطا جدليا في العملية الهرمونيوطيقية، لا يوجد ارتباطا منهجيا تصاعديا تترتب فيه خطوة على خطوة سابقة، فإذا كانت الهرمونيوطيقيا بشكل عام هي اتجاه في التفسير، فان التفسير نفسه لا يكون ممكنا إلا من خلال الفهم والحوار. إذن فالتفسير حسب – غادامير- يتطلب الفهم، وهذا الأخير لا يتم إلا بوجود الحوار، وبالتالي فهذه المفاهيم الثلاث كانت المحطة التي انطلق منها غادامير عندما حاول الدفاع عن الهرمونيوطيقيا الفلسفية، وهذا يقودنا إلى القول انه يحاول- بشكل أوبآخر- بناء موقف" هيدغر"* عندما اعتبر أن الهدف من تأويل النص ليس لبحث في مقاصد المؤلف، بل النص نفسه.[2]

لم يبتعد "غادامير" كثيرا عن سابقيه من التأويليين الألمان إلّا أنّه انحرف قليلا عن بعض مفاهيمهم وآرائهم، حيث ركّز بشكل أساسي على حقيقة الفهم كمعضلة وجودية مفرقا بين المنهج والحقيقة، فتجاوز دراسة المنهج ليفتش عن الحقيقة، فلا يريد أن يعالج (ماذا يجب علينا أن نفهم؟) بل (ماذا يحدث في عملية الفهم في حدّ ذاتها؟)، فيقوم القارئ بعملية التفسير باحثا عن

---

[1] خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص27.

*هيدغر مارتن Heidegger Martin : هو فيلسوف ألماني ذائع الصيت، من ابرز ممثلي الفلسفة الوجودية الانطولوجية، فهو وان كان يهدف إلى فهم لغز الوجود بوجه عام إلى انه يرى بان السبيل الأوحد إلى تحقيق ذلك هو المرور حتما عبر البحث في كينونة الوجود، ومن ابرز مؤلفاته كتابه الرئيسي"الوجود والزمان" الذي أودع فيه زبدة فلسفته كلها، ويعد من أعظم مؤلفاته على مدى تاريخ الفلسفة. ينظر: عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2007، ص20.

[2] عبد الله يوسف، البعد التطهيري الاتصالي، مرجع سابق،ص66.

الألفة مع النص أو الموضوع ليتجاوز حالة الاغتراب التي يعيشها في أول لقاء مع الموضوع، ويتم ذلك من خلال غوص "الأنا" القارئة في "أنا" الموضوع ومن خلال عملية التفاعل ثم التواصل تتم عملية الفهم للحقيقة، ويركز غادامير على الاتفاق بين القارئ والنص دون أن يأبه بالمؤلف ولا بقصده.[1]

فالقارئ حسب" غادامير" حينما يواجه النص لأول مرة فانه يأتي إليه وبداخله فهم مسبق تكون لديه نتيجة لآفاقه الشخصية والزمانية معا، وهذا الأخير لابد وأن يكون مسلحا بما اسماه بالتأويل الذي لا يكاد يخلو منه أي فهم للنصوص، من اجل ذلك يرى أنه يجب على القارئ ألا يحلّل النص كمادة أولية عضوية كاملة ومبتورة بل عليه مادام فاعلا. وعلى القارئ أن يتحلى بانفتاح استقبالي استجابي...يسمح لمادة النص "من خلال موروثهما اللغوي المشترك أن تتحاور وتتجاوب معه كقارئ، وان يقوم النص بتوجيه أسئلته الخاصة، ومعنى النص الذي ندركه ما هو إلا حدث نتج بالضرورة من تداخل الآفاق التي يجلبها القارئ إلى النص، والتي يأتي بها النص إلى القارئ.[2]

ينظر "غادامير" إلى الفهم كمشكلة وجودية، لذلك ينطلق من سؤال عن "علاقة الفهم بتجربتنا الكلية التي تتجاوز إطار المنهج بمعناه الكلي"، فهو يتجاوز المنهج ليبحث عن الحقيقة فالفن عنده "يتبرأ من كونه متعة فقط-كما ذهب اتجاه الفن للفن-بل هناك حقيقة كامنة في هذا العمل تتضاءل معها الغاية "الاستطيقية" الجمالية إلى المكانة التأثرية. هذه الحقيقة هي التي تجعلنا نعيش اغترابا عند تلقينا للنصوص على أساس وعينا الجمالي، فلا يمكن تصوّر إبداع فني يقوم على أساس المتعة فقط دون أن نطلع في أعماقه على نوع من الحقيقة.[3]

والفهم عند" غادامير" امتزاج الأفق الخاص للفرد بالأفق التاريخي، بحيث يرى" إن تحيّزات المرء ومفاهيمه المسبقة تشكل ركنا أساسيا في أي موقف تفسيري، وعلى هذا فتاريخية المفسر —على

---

[1] حفيظة زين، قصيدة"بلقيس" لنزار قباني: دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي، مرجع سابق، ص34.

[2] جدو سميرة، عملية التلقي في المجالس الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مرجع سابق، ص11.

[3] حفيظة زين، قصيدة"بلقيس" لنزار قباني: دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي، مرجع سابق، ص35.

نقيض ما تذهب إليه النظرية التفسيرية- لا نشكل حاجزا دون الفهم، والتفكير التفسيري الصحيح ينبغي له أن يأخذ في الحسبان تاريخيته الخاصة، ولا يكون التفسير تفسيرا سليما لا عندما يبين حقيقة فاعلية التاريخ خلال الفهم نفسه"، وهذا ما أقره ياوس فيما بعد وانطلق منه في دراسته.[1]

وربما هذا ما جعل "غادامير" يعيد النظر في مشكلة فهم الفن، فقد أبدى اهتماما بمضمونه، ومعناه على حساب الشكل، ممّا روج له، ولأفكاره لدى منظري جمالية التلقي والتأثير لا سيما "ياوس" الذي استفاد أيما استفادة من التصورات التي اقترحها "غادامير". خصوصا تلك المتعلقة بمفهوم الأفق Horizon "، إذأنهذا المفهوم يعود في ظهوره إلى مفهوم انصهار الأفق Fusion horizon، الذي وظّفه "هانس جورج غادامير"، وعني به التفاعل بين أفق الراهن للمؤول القائم على التوقع المسبق، وبين أفق الماضي الذي تحفل به النصوص المقروءة، فأفق الحاضر لا يمكن له مطلقا أن يشكل بدون الماضي، فكما انه لا يمكن لأفق الحاضر أن يتشكل منعزلا ومنفصلا، لأنه لا توجد كذلك آفاق تاريخية يمكن فتحها و"عزلها".[2]

ولذلك فان "ياوس" يؤكد على ضرورة تحقيق التوافق بين أفق الحاضر والماضي، التي تقوم على تحقيق الثلاثية التأويلية المتجلية في الفهم Conprehension، والتفسير Interpretqtion، والتطبيق Application، والتي سبق وات اعتبرها "غادامير" مراحل أساسية يستند إليها علم التأويل، وهي المراحل ذاتها التي يعتمدها أهل التأويل الأدبي، مع إدخال تعديلات أحيانا، وفي هذا الإطار صمّم"ياوس" – اعتمادا على التراث التأويلي – على تحديد كيفية إدراك العملية الأولية للفهم انطلاقا من الموضوع الجمالي للتأويل الأدبي من جهة، وتحديد إلى أي مدى يجب على الفهم الذي تقدمه المقاربة الجمالية أن يقف عند المنعة الفنية الصرفة فقط.[3]

---

[1] بومعزة فاطيمة، نظرية القراءة والتلقي-المرجعيات والمفاهيم، مرجع سابق: ص173.

[2] خالد وهاب: جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص30.

[3] انس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مرجع سابق، ص113.

وفي تحليله لمفهوم الحقيقة في الإنسانيات عموما وفي الفن على وجه التحديد، يرى "غادامير" أن الفن أو العمل الإبداعي هو في حقيقته مضمون معرفي وليس شكلا جماليا مجردا، "لا يهدف فحسب إلى تحقيق المتعة الجمالية، بل يظهر وبدرجة أساسية حاملا للمعرفة". وهو ينتصر لمضمون الفن ومعناه الذي أهمل لصالح جمالية الشكل، فهو يقول: "نحن حين نتلقى العمل الفني على أساس وعينا الجمالي نغترب عنه، ذلك لأننا ننكر الحقيقة الكامنة في هذا العمل"، ولذلك فان العملية التأويلية عند "غادامير" ينبغي أن تكرّس جهودها لإخراج الفن من خانة الاغتراب التي كرّسها أصحاب الرؤية الجمالية الصرفة. وذلك بالكشف عن المعاني التي ينطوي عليها باعتباره حاملا لمضمون معرفي.[1]

إذن فالكل متغير، الحقيقة متغيرة والمتلقي متغير، وحتى ظروف القارئ الواحد متغيرة، والثابت الوحيد الذي يجعل عملية الفهم ممكنة هو العمل الفني، ممثلا نقطة نهاية لتجربة المبدع وبداية لنشاط القارئ لإنتاج حقيقة جديدة تنصهر فيها الأفاق، ويرى "غادامير" أن المنهج لا ينتج في النهاية إلا ما يبحث عنه ولا يجيب إلا على الأسئلة التي يطرحها، فأي منهج يتضمن إجابات لكن لا يوصلنا إلى شيء جديد، لذا وجب تحليل عملية افهم نفسها.

جعل السعي إلى البحث عن حقيقة الفهم "غادامير" يضحي بالمبدع، حاصرا العملية الإبداعية في المشاركة الحوارية بين النص كوسيط، وشكل ثابت وبين القارئ، مدعما هذه العملية بادراك الماضي وبالخبرة التاريخية، إلا أنه لا يمكننا – بأي حال من الأحوال–تغييب عنصر الثالوث الأساسي للعملية الإبداعية (المبدع، النص والقارئ).

سوسيولوجيا الأدب:

[1] محمد بابا علي، جمالية تلقي الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص34.

بالرغم من أن "هولب" يستبعد استفادة نظرية التلقي من سوسيولوجيا الأدب بشكل مباشر، بحيث يجعل العلاقة بينهما هي مجرد علاقة علة بمعلول، إلاّ أن الحقيقة التاريخية لا تستطيع" تجاهل أن العناية الحقيقية بالقارئ قد برزت واعية بمقاصدها في نطاق علم الاجتماع يعنى بالظواهر الأدبية. لقد ذهبت الدراسات في علم الأدب حول نشأة الآثار الأدبية إلى أن المجتمع لا يتدخل في الإنشاء الأدبي من حيث هو مصدر لها فحسب، وإنما هو يتدخل فيها أيضا من حيث هو متقبل يتلقاها، ومن هنا كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للإنشاء الأدبي من بعد اجتماعي مجسّم في القراء وعملية القراءة، ويبحث علم اجتماع الأدب في المؤثرات على القراءة من مؤسسات ثقافية وقدرات اتصال وظروف الإنتاج والنشر وما إلى ذلك".[1]

ويذهب روبرت هولب في هذا المقام إلى أن الفضل يعود إلى ثلاثة أعلام هم: "ليو لوفينتال"وآرائه في علم الاجتماع النفسي، "جوليان هيرش"في التلقي والتأريخ، الذي تطرق إلى مفهوم الشهرة، بحيث طرح عدة تساؤلات من قبل:" لماذا يصبح عمل بعينيه آو مؤلف بعينيه مشهورا؟ وكيف استمرت هذه الشهرة حقبا من الزمن؟ وما العوامل التي تزيد من الشهرة أو تقلل منها؟ وهذه الأسئلة جميعها تشغل المؤرخ بالقدر الذي به عالم الاجتماع أو عالم النفس"، وأخيرا "ليفين شوكنج" في السوسيولوجيا الذوق.[2]

والمتميز في أطروحة "جوليان هيرش "هو نقل التركيز على الموضوع (الفرد المتميز) إلى التركيز على الذات المقررة للقيمة أو المدركة (الشخص أو الجماعات التي تنسب الشهرة إلى الفرد)، ومن ثم اهتم "جوليان هيرش" بدراسة العوامل التي تهيئ الظروف التي يصدر فيها الحكم على شخص ما بأنه مشهور. والشهرة عند "جوليان هيرش" تستتبع اعتراف الجماهير، ولذا تعد تلك المؤسسات التي تسهم في الاعتراف العام بالتميّز بالغة الأهمية، وان تلك المؤسسات لا تشكل وجهات نظر الذات وآرائها فحسب، بل إن الأثر الناشئ لا ينفصل عن تاريخ كون هذا العمل أو هذا الفرد ذا أثر، وأن الظروف الاجتماعية هي التي تحدد لنا من قبل أحكامنا القيمية، ولكن

[1] بومعزة فاطيمة، نظرية القراءة والتلقي-المرجعيات والمفاهيم، مرجع سابق، ص180.

[2] المرجع نفسه، ص180

أحكامنا إزاء أفراد سابقين تقوم على أساس صورتهم الظواهرية، أي على نحو ما يظهرون لنا، لا على نحو ما هم عليه فعلا في الواقع، ولهذا يقترح "جوليان هيرش " أن يلحق بدراسة السيرة ما اسماه برصد الظاهرة Phanographik ، -أي دراسة الفرد بوصفه ظاهرة- إذ لمعرفة نوع تأثير الفرد على الجماهير لا يمكن أن تعرفه إلا عندما يصبح تطوّر الأشكال الظواهرية ماثلا.[1]

وممن أولوا عناية بالظاهرة الأدبية من منظور السوسيولوجيا نجد" ليو لوفينتال Leo wenthel"، حيث لاحظ عام 1932 نقصا فادحا في الاهتمام بالنقد الأدبي من المنظور السوسيولوجي، حيث عبّر عن ذلك بقوله: "انه لا من اللافت من الناحية الاجتماعية أن عملا مثل دراسة ما للأعمال الأدبية من تأثير، بما هو عمل مهم وأساسي للبحث، كاد أن يهمل إهمالا تاما، على الرغم ما تزخر به المجلات والصحف والخطابات والمذكرات من مادة غير محدودة، هي كفيلة بأن تعلمنا أشياء تتعلق بتلقي الأدب لدى فئات اجتماعية بأعيانها ولدى الأفراد".[2]

ولهذا يؤكد "ليو لوفينتال" أن العمل الأدبي ما له من تأثير يرجع إلى كيانه الخاص، "فكينونته تتحدد بصفة أساسية وفقا لطريقة تمثله والممارسة الإنسانية نفسها خاضعة إلى حد بعيد لشروط مسبقة"، ولهذا السبب يتضمن تحليل عمل أدبي لمؤلف ما على فهم مسيرة الحياة في صورتها الاجتماعية، وذلك بسبب أن للأدب نفوذ في المجتمع بطريقة مركبة، فهو من جهة يُلبي حاجة اجتماعية لفئة من فئات المجتمع والتي قد تهدّد النظام الاجتماعي في كليته إن لم تلبى هذه الحاجيات. وهذه الحاجيات يُسهِم في إشباعها الخيال Befriedigung Phantasie وفق ما يراه "ليو لوفينتال"، والتمثل الباطني الملازم لهذه العملية مما يغني عن الإشباع الاجتماعي الواقعي.[3]

---

[1] باحفيظ سنوسية، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص29.

[3] باحفيظ سنوسية، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، مرجع سابق ، ص30.

ومن خلال هذا المفهوم يرى ليو لوفينتال أن التلقي للأثر الفني يستلزم بالضرورة قوة مكيفة اجتماعيا ومكيفة نفسيا على السواء، فهو يستلزم مقاومة الايدولوجيا، ويستلزم إشباع الحاجات، وتنحية هذا الإشباع على السواء، وهذا أحل تيار الوعي مكانة خاصة في ضوء نظرية التلقي من منظورها الاجتماعي والنفسي.

و لم جاء "ليفين شوكنج" ركّز على الاهتمام بدراسة (الذوق) باعتباره مفتاح فهم تاريخ الأدب وهو ما لم يهتم به هيرش الذي صب جل اهتمامه على شهرة(الفرد)، فالذوق عند شوكنج يشير إلى قدرة عامة على تلقي الفن، إلى" علاقة بالفن تنعكس فيها الفلسفة الكاملة للحياة لدى إنسان ما، أو هي على أي حال علاقة تنطوي على الوجود الإنساني نفسه في أعمق أعماقه"، وهو ليس ثابتا كونيا أو سنة تاريخية، بل هو متغيّر بمرور الزمن بفعل تعاقب الحضارات وتوالي المجتمعات، بل داخل المجتمعات ذاتها وبتعلقه بروح العصرZeitgeisr، بحيث هو مسؤول-أي الذوق- على تقويم الفن في ذلك الزمن وليس فقط على تقويم الأعمال والمؤلفين والتقنيين. وعليه فدراسة تاريخ الذوق أو التربية الذوقية Geschmacksbildung تتضمن العمل الأساسي لمؤرخ الأدب.[1]

[1] المرجع نفسه: ص32-33.

المبحث الثاني: جهود "هانس روبرت ياوس"و" فلفغانغ أيزر" في بناء نظرية التلقي.

1- "هانس روبرت ياوس" وفكرة تجديد الأدب من خلال أفق التوقع:

يعد" ياوس" الرائد الأوّل لنظرية التلقي في مدرسة كونستانس الألمانية، حيث قدّم في درسه الافتتاحي لجامعة كونستانس سنة 1967، آراء جديدة يشرح فيها جمالية التلقي، حين أدرك أن الدراسات الأدبية بعد الحرب العالمية الثانية بقيت سجينة الرؤية التي لا تفرق في العملية الإبداعية بين المؤلف والقارئ، إذ لم تعطي أدنى اهتمام للقارئ ولا لتاريخ القراءة، وأراد من أطروحته تلك أن يقدم تاريخا أدبيا جديدا يكاد يكون مثاليا بالنسبة إليه، وكان لمحاضرته تلك ردود أفعال كثيرة، وقد طرح "ياوس" أسئلة أساسية جديدة قديمة، ما هي وظيفة الأدب؟ ماهي صلتنا بالنصوص الماضية؟ كيف يمكن أن ننجز بحوثا خاصة لعصور كاملة قد مضت؟ ويرى "ياوس" أن تاريخ الأدب ينتج عن جمالية التلقي في زمن النصوص الأدبية من طرف المتلقي الذي يقرأ.[1]

تعتبر جمالية التلقي حسب وجهة نظر رائدها الأول. روبرت ياوس، نظرية للتواصل الأدبي، أما مجال أبحاثها، وميدان تطبيق مفاهيمها وإجراءاتها المختلفة، فهو التأريخ الأدبي. الذي تسعى إلى بعث الحياة فيه، والعمل على تجديده كما سنرى.

"هانس روبرت ياوس"*من رواد نظرية التلقي الذين كانت اهتماماتهم فلسفية، اشتغل على العلاقة بين الأدب و التاريخ حيث ركّز على اضمحلال التاريخ الأدبي والعلاجات الممكنة لهذه

---

[1] محمد سعدون، جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 13: جوان 2013. جامعة بسكرة، ص62.

* أحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية في الستينات، ومن الروّاد الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا. وهو باحث لغوي رومانسي متخصص في الأدب الفرنسي: متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية، كان هدفه المعلن منذ البداية هو ربط بين دراسة الأدب والتاريخ: على أساس أنّ النماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية، ومن الأفكار التي نادى بها "ياوس" وهو محاولته لتخليص الأدب الألماني من الشكلية المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسي في النقد، ومذهب الشكلية الروسية، فالتعارض بين الاتجاهين قائم على أساس أن القارئ الماركسي يتعامل مع النص الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ فهو-في نظر ياوس- قارئ يستقبل النص تحت وطأة الخبرة المذهبية لتقاليد ماركيس، وبالتالي فهو معزول تماما عن جمالية النص. وأما القارئ في مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص معزولا مواقفه التاريخية، وغاية همه أن يقف عند البناء الشكلي. وقد انتهى "ياوس" من محاولاته في التغلب على هذا الانقسام إلى رؤية

الحالة وذلك في كتابه نحو جمالية التلقي إذ يرى ياوس تاريخ الأدب فقد الحظوة التي كان يتمتع بها في القرن الماضي والمتمثلة في كونه جوهر الهوية القومية، حيث أصبح تاريخ الأدب في شكله الموروث عن التقليد يعيش بصعوبة على هامش النشاط الفكري الراهن إذ تم إلغاءه في مقررات التعليم الثانوي والجامعي وإحلال محلّه ملخصات وموسوعات وشروح بحجة إفراط تواريخ الأدب في الطموح وافتقارها إلى الجد.[1] ويربط ياوس التاريخ الأدبي وانحطاطه بفكرة الشخصية القومية التي كانت تعتبر الجزء الخفي في كل معطى وبعد أن ضعف الاقتناع بهذه الفكرة وله أزمة أدت بالتاريخ الأدبي الاستعارة من مناهج العلوم التي أثرت عليه سلبا وأدت إلى اختزال خصوصية العمل الأدبي إلى مجموعة من المؤثرات غير متناهية.[2] وكذا ما وصل إليه النقد الأدبي من انسداد مع المدرستين: الماركسية والشكلانية، الدور البارز في دفعه إلى التفكير في نظرية نقدية جديدة تكفل الخلوص إلى حدود لذلك الانسداد في الرؤيا، مع الاحتراز من التفريط في منجزات كلتا المدرستين.

وفي هذا الإطار وضع "ياوس" نصب عينيه بعث "علم تاريخ الأدب"، وكانت وغايته في ذلك إعادة الاعتبار لذلك الطرف طالما تناسته المدارس النقدية عبر ممارساتها النقدية المختلفة، وذلك على الرغم من تشعّب مشاربها، وتباعد مرتكزاتها الفكرية والفنية.

وكان اهتمام "ياوس" الأساس هو الربط بين الأدب والتاريخ منتقدا بذلك-في فترة الستينات وما قبلها-الدراسات التي أهملت طبيعة الأدب التاريخية، حيث كانت الاتجاهات الأسلوبية والألسنية والشكلية والبنيوية تعتمد الجانب الوصفي "التزامني" دون النظر إلى الجانب التاريخي "التعاقبي" فكانت للنص السلطة المطلقة. ويؤكد "ياوس" على أهمية الصلة بين نتاج الماضي واهتمامات الحاضر على ضوء النظر العلمي لإنعاش دراسة الأدب. ويرى بأن العمل الفني يقوم

جديدة تضع القارئ في موضعه المناسب من النص، وقد أطلق على هذه الرؤية (جمالية الاستقبال). ينظر: عباس محمود عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص27.

[1] هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من اجل تأويل جديد للنص، تر رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 28.

أساسا على تاريخيته، ولا توجد قراءة صحيحة بصفة مطلقة، إذ لكل عصر قراءته، وبهذا يتحتّم على الدارس الربط بين الأدب والتاريخ.[1]

وتلتقي هذه المقاربات التاريخية المختلفة في نقطة واحدة وهي إهمالها للمتلقي والتلقيات المتتالية للظاهرة الأدبية، إذ لا تعير اهتماما للقارئ، ولا لتاريخ القراءة.

التاريخ عند "ياوس" ليس هو التاريخ بصورته التقليدية التي تقطع العلاقة بين التجربة الماضية والمؤلفات الحاضرة، ووظيفة التاريخ عنده تتجلى في تتبع التطورات التي تطرأ على العمل الأدبي بخلاف الدراسات السابقة التي كانت تنظر إلى تاريخ الأدب بصفته تاريخا للمؤلفين فقط، والتاريخ الحقيقي للأدب هو تاريخ التلقيات وردود أفعالها، ولأن الفهم الدقيق والشامل لأي عمل أدبي لا يتحقق دون الاطلاع على القراءات السابقة، وان سيرورة العمل الأدبي ضمن هذا التاريخ لا يتم إدراكها دون المشاركة الفعّالة للقارئ، أي أن العمل الأدبي بدوره لا يجد لنفسه موضعا داخل التاريخ دون الإشراك الحيوي للقارئ.[2]

ان سبب نظرة"ياوس" لتاريخ الأدب هذه النظرة يرجع إلى أنّه يستحيل البحث في السير الذاتية لمنتجي الأدب وتحديد الظروف–على اختلافها– التي تم وفقها إنتاج هذا الأثر أو ذاك لان هذا في الحقيقة لا يحدد قيمة الأثر الأدبي ومكانته، ولأنه ببساطة يمكن تحديد مكانة الأثر وقيمته من خلال الوضع الذي ينتجه جرّاء تفاعله مع القرّاء على اختلاف طبقاتهم وميولهم، ومنه فان "تفعيل تاريخ الأدب من جديد يقتضي بالضرورة إعادة الاعتبار للقارئ باعتباره عنصرا فعّلا ظل مهمّشا لزمن طويل".[3]ومن هنا لابد من النظر إلى القارئ أحد العناصر الأساسية المشكلة للعملية الإبداعية، حيث لا يقل أهمية عن الكاتب أو النص، هذا الأخير يبقى معناه – وفق ما يراه رواد نظرية التلقي– مهما إلى أن يحدث معه تفاعل مباشر من قبل القرّاء.

---

[1] محمد سعدون، جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية، مرجع سابق، ص 65.

[2] علي حمودين ، إشكالات نظرية التلقي المصطلح المفهوم والإجراء، مجلة الأثر، العدد 25، جوان 2016، جامعة ورقلة، ص 307.

[3] .عبد الله يوسف، البعد التطهيري الاتصالي، مرجع سابق،ص71.

من هذا المنطلق، نظر "ياوس" إلى تاريخ الأدب باعتباره سلسلة من التلقيات والانتاجات الجمالية المتراكمة بعد أن تم إدراجها في مقامات، وترتيبها حسب أزمنتها الفنية، يقول ياوس:"إن العلاقة بين العمل الأدبي والقارئ تعرض من خلال وجهين اثنين: وجه جمالي، وآخر تاريخي، وقبل ذلك يكون تلقي القرّاء الأوائل للعمل متضمنا حكم قيمة جمالي، يستند مرجعيا إلى أعمال أخرى قرئت من قبل، إن هذا الفهم الأول للعمل يستطيع من بعد أن يتطوّر ويغتني من جيل إلى آخر، مكونا عبر التاريخ سلسلة من التلقيات هي التي تحدّد الأهمية التاريخية للعمل وتبيّن مقامه ضمن التدرج الجمالي".[1]

وكان يرى أنه بهذه العملية نستطيع تحديد القيمة الجمالية لأي نصّ أدبي، حيث "أن أوّل استقبال من القارئ لعمل ما، يشتمل على اختيار لقيمته الجمالية مقارنا بالأعمال التي قرئت من قبل، والدلالة التاريخية الواضحة لهذا هي أن فهم القارئ الأوّل سيؤخذ به، وسينمّى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى آخر، وبهذه الطريقة سوف تتقرر القيمة التاريخية للعمل، ويتم إيضاح قيمته الجمالية".[2]

إن جمالية النص لا يمكن تقبلها والتفاعل معها إلا ضمن أفق انتظار معيّن. ولا يخفى ما لأفق الانتظار من دور وظيفي في جمالية التلقي، فإما أن يكون نابعا من ذاكرة جماعية تقليدية، تساهم في بناء أجيال سابقة، وعنده تتحقّق متعة الذات داخل متعة الآخر. وإما أن يتم تحطيمه وإعادة تشييده وتكوينه من جديد. وفي نظر "ياوس" فان" العمل الأدبي الكبير هو الذي ينتهك أفق انتظار عصره، وبتكسيره لذلك الأفق يستتبع تحويرا دائما له".[3]

---

[1] حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص26.

[2] بوحال خضر، المتلقي بين التجنّي والغياب قراءة في بعض مدوّنة النقد العربي القديم، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات ، جامعة تلمسان، 2011-2012، ص32.

[3] حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، مرجع سابق، ص27.

وفي الأخير نقول: إن معنى العمل الأدبي لدى "ياوس" يتجسد من خلال أفق الانتظار، ومعنى ذلك أن قراءة وفهم أي نص ترتكز على توقعات Epectation مسبقة يبيّنها القارئ، حول النص الذي أمامه، وبما أن صفة الاختلاف بين أفق القارئ وأفق النص أمر وارد وطبيعي، خاصة إذا ما علمنا أن " العمل الأدبي لا يفي باستمرار ما ننتظره أو نتوقعه منه، لان الزمن والظروف تغيّر معاييرنا وتغيّر كذلك أدوات فهمنا وطرائقه، وتغير هذه العوامل نفسها معايير العمل الأدبي". إذن عملية الفهم وفق ما يراه "ياوس" تقتضي تدوين فعل أفق الانتظار الذي نمر به في كل عملية فهم، وبالتالي يصبح كل أفق انتظار جديد هو في الحقيقة فهم للقراءة الجديدة.[1]

- **أفق التوقعات أو "أفق الانتظار:**

فكرة التكامل التي طرحها"ياوس" بين التاريخ وعلم الجمال أو بين الماركسية والشكلانية، تجد تجسيدها في مفهوم "أفق الانتظار" أو "أفق التوقع"L horizon attente"*"، فما هو هذا الأفق؟ والى أي مدى يراهن عليه "ياوس" في إستراتيجيته الهادفة إلى بناء تاريخ أدبي جديد، يمكّن من فهم الظاهرة الأدبية في بعديها الوظيفي الجمالي والتاريخي؟

يعتبر هذا المفهوم أهم مفهوم إجرائي وظّفه "ياوس" لتوضيح نموذجه الجديد في دراسة الأعمال الأدبية، ودور تجربة القارئ في فهم الأعمال الأدبية وتطورها، ولن نستطيع إعطاء تعريف مدقق للمصطلح كون "ياوس" لم يحدده بدقة، وكتعريف أولي "هو نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات (كنظام مرجعي) أو نظام ذهني، حيث افتراضات الفرد تصح في أي نص "أذن فاق التوقع ببساطة هو ذلك الافتراض الأولي الذي ينطلق منه القارئ ضانا انه سيصل إليه عند إنهاء

---

[1] عبد الله يوسف، البعد التطهيري الاتصالي، مرجع سابق، ص97.

* مفهوم فلسفي يعني (السوابق)،أي الفكرة السابقة عن شيء ما، وهو مفهوم يعيد تعريف التاريخ الأدبي الذي يعتمد في نظر"ياوس" علة الخبرة السابقة لقرّاء النصوص الأدبية، فالنص الأدبي لا يمتلك أي تأثير، ما لم يدرك القارئ افق راءى أي نص ليست مغلقة عن أفق توقعات القراءة، والتاريخ الأدبي في رأيه هو مجموعة من النصوص رشحتها القراءات: وحينما يتعامل القارئ مع نص ما، فانه يقارن بينه وبين نصوص سابقة تشكّل في الحقيقة أفق توقعاته، معنى هذا أن النص عندما يظهر للمرة الأولى يرتبط باستقبال معيّن، ويعتمد على أفق التوقعات السائدة في الفترة الزمنية التي ظهر فيها، وقد يتغير ذلك الاستقبال من فترة زمنية إلى أخرى ترفع من شأن النص، أو تخفظه حسب أفق التوقع الجديد. ينظر: روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، ص 77.

قراءته للعمل الأدبي الذي بين يديه، مستقيا إيّاه من تجاربه الماضية، لذا كان "أفق الانتظار" النقطة الأساسية في نظرية ياوس وتاريخ تلقيات النص، ومن هنا قام" أفق الانتظار" على ثلاثة عوامل أساسية:

-التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عند الجنس الذي ينتمي إليه النص.

-شكل الإعمال السابقة وموضوعاته(ثيماته)التي يفترض معرفتها.

-التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي.[1]

ولا يمكننا الحديث عن أفق الانتظار إلا باستحضار خبرة القارئ الأدبية، التي تمكّنه من بناء افتراض سابق ينتظر تحققه في العمل الأدبي الذي سيتلقيه أثناء القراءة، حيث لا يمكن أن تكون قراءة ما هي القراءة الأولى ولا قراءة وليدة لحظة تفاعل مع النص، فكل قارئ يقبل على النص وهو محمّل بأفكار وأحكام يطرق بها باب هذا العمل، فالجمهور القارئ مهيأ من قبل من خلال مرجعيات تاريخية وثقافية واجتماعية يعيشها في حياته اليومية، فيعيش المتلقي توقعا يجعله في حالة انفعال وإقبال على العمل الأدبي، مما يجعل هدا التوقع ينتهي إلى مصير لا يتحدد إلا بتفاعل القارئ والنص، وبداية عمل القراءة، فقد يحتفظ بهذا التوقع ، كأن يقرأ قارئ عربي قصيدة من الأدب الجاهلي ولأنه يعرف مسبقا ما تحتويه من أغراض، أوزان، والإيقاعات المحتملة). يكون محضرا من كل النواحي لقراءتها، ويحافظ بذلك على توقعاته نتيجة الخبرة الواسعة له بهذا الجنس الأدبي، إلا أن هذه الحالة قد تحدث لدى المتلقي مللا وساما نتيجة الركود والتكرارية التي تؤدي إلى الميكانيكية في إنتاج الفهم والنشاط التأويلي للنص، مما يقتل الروح الإبداعية لدى القارئ، ما دام العمل الأدبي يحتكم إلى نموذج كلاسيكي وتكرار تجارب متوقعة يفصل بينهما الزمن فقط. وعلى النقيض من ذلك قد يصطدم القارئ بنص يجبره على إعادة توجيه الأفق المبنى، أو إيقاعه نهائيا وانقطاعه، نتيجة عدم توافق الأفق القارئ مع أفق النص.

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي – أصول...وتطبيقات، مرجع سابق، ص46.

هذا المصطلح في الحقيقة لم يكن من ابتداع "ياوس". حيث كان مستعملا في الدوائر الفلسفية الألمانية، فقد استخدمه "غادامير"، فمفهوم الأفق عنده يعني أنه: "لا يمكن فهم حقيقة دون أن نأخذ بعين الاعتبار العواقب التي تترتب عليها، لأن تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما، هي التي تمكننا-بعد أن اكتمل العمل وصار ماضيا- من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمه معاصروه بها ".[1]ولذلك كان "غادامير" يدعو إلى فهم تاريخي والى وعي تاريخي بوصفه شرطا أساسيا من شروط أي أية ممارسة تأويلية في نظره، وهذا يعني أن السيّاق التاريخي الذي خلق فيه الأثر يتحدّد من" أفكار المفسّر الشخصي"، حيث يكون رأي المتلقي حاسما في إعادة إحياء النص ويسمي "غادامير" ذلك بأنه "انصهارا لأفق"*أي أفق النص وأفق المؤول المتلقي من خلال تحقق الثلاثية التأويلية(الفهم، التفسير، التطبيق).[2]

يوظف "ياوس" هذا المفهوم لوصف العلاقة الحوارية بين أفق الانتظار التاريخي الراهن، وبين الأفق الماضي للعمل الأدبي والعملية التفاعلية بينهما، بحيث يتم فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي عبر إعادة بناء علاقاته بقرائه المتعاقبين، وسيرورة التلقيات المتتالية، انطلاقا من الحاضر، وهنا يلجأ "ياوس" إلى ما يسميه "غادامير" بـــ"اندماج الآفاق"، والذي يحدده "بأن أفق في تشكل دائم لأنه من واجبنا باستمرار أن نختبر أحكامنا السابقة، من مثل هذا التجريب يأتي اللقاء مع الماضي، وفهم الموروث الذي ننتمي إليه، لا يستطيع أفق الحاضر أبدا إذن أن يتشكل دون الماضي. إضافة إلى ذلك، لا يوجد أفق للحاضر يمكنه أن يوجد إذ لم يكن آفاق تاريخية نتواصل معها.[3]

---

[1]عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وايزر، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002، ص16.

*وظّفه "غادامير"، وعني به التفاعل بين أفق الراهن المؤول القائم على التوقع المسبق، وبين أفق الماضي الذي تحفل به النصوص المقروءة، فان أفق الحاضر لا يكمن له مطلقا أن يتشكل بدون الماضي، فكما انه لا يكمن لأفق الحاضر ان يتشكّل منعزلا ومنفصلا فانه لا يوجد كذلك آفاق تاريخية يمكن فتحها وعزلها. ينظر: خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي: ص334.

[2]يرمانة سنية سامية، العلاقة المسرحية وجمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري: مرجع سابق، ص111.

[3]بحماسة كريمة: إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، بحث مقدم لنيل أطروحة الدكتوراه، كلية الأدب واللغات، جامعة تيزي وزو، السنة(...)، ص153.

الخبرة الجمالية *أو المسافة الجمالية Experience Esthetique/ Distance Esthetique:

ويقتضي الحديث عن أفق الانتظار عند ياوس، الوقوف عند مفهوم آخر يتمّم مفهوم الأفق ويعضّده، ويتعلق الأمر"المسافة الجمالية Ecart esthetique" الذي يطلق على الفجوة الموجودة بين النص وبين أفق الانتظار قديم...ويعّرف ياوس المسافة الجمالية فيقول: "إذا سمينا المسافة الجمالية تلك الفجوة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجودة سلفا والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى تغيير في الأفق وذلك بالسير عكس التجارب المألوفة أو بجعل تجارب أخرى، يعبر عنها أوّل مرة تقفز إلى الوعي. إن هذه المسافة الجمالية تقاس وفق سلم ردود فعل الجمهور وأحكام النقد. يمكن أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي.[1]

حيث أقام "ياوس" هذه علاقة بين مفهوم التوقع وما اصطلح عليه بالمسافة الجمالية، يقوم هذا المفهوم الذي يسعى إلى بناء تاريخ الأدب في نظرية ياوس على التعارض الذي يحصل للقارئ أثناء مباشرته للنص الأدبي، كمجموعة من المحاولات الموسومة الفنية الثقافية، وبين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات أو التوقعات، فيقف القارئ هنا ليبني أفقا جديدا عن طريق اكتساب وعي جديد قد يكون مقياسا يعتمد عليه في تاريخ الأدب.

وبهذا تعتبر المسافة الجمالية من أهم الميكانزمات النقدية الإجرائية، التي وظّفا "ياوس" ضمن نظريته التي تعني بدراسة تاريخ تلقي الأعمال الأدبية، "اذ اتخذها معيارا للحكم على جودة النص، أو عدمها وبما أن هذا الحكم يصدر عن الذات القارئة عند التقائها بالنص المقروء، فانه يفضي إلى نتيجتين حسب ما بيّنه "ياوس":الأولى عندما يحدث(اللا تواصل) بين أفق القارئ وأفق النص، مما يجبر القارئ على الأفق حتى يصل إلى أفق النص، وغالبا ما تحدث في النصوص

*الوحدة الأساسية للاستمتاع بالفهم، وفهم المتعة، حيث أن وظيفة كتابة الشعراء سواء كانوا (مداحين وصافين...أو حتى محاكمين) هي التي تجعل القارئ واعيا بأن العمل الذي يستقبله يشكّل فنّا، وبمعنى آخر فان عمل هؤلاء يستقر في ذهن المتلقي مشكّلا خبرة جمالية يتم إسقاطها على النصوص التي يتلقاها مستقبلا من نفس النوع الأدبي (الشعر كمثال)، وفي حال كانت معايير هذه النصوص تنسجم مع الخبرة التي يمتلكها القارئ: فانه يتلقاها بوصفها فنّا ينسجم مع مكتسباته الجمالية، أمّا في حالة حدوث العكس فإنّها ستشكّل بالنسبة لوعيه الجمالي(نقصا)، أو ما أطلق عليه "ياوس" بمصطلح جمالية السلبية) بحيث تكون هذه النصوص عصية التواصل ولا تزيد لخبرة القارئ شيئا خصوصا، وانه يرفضها بحجّة أنها لا تتوافق مع معاييره الجمالية. ينظر: خالد وهاب. جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص334.

[1]حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، مرجع سابق، ص31.

ذات القيمة الفنية الجمالية، أما الثانية: عندما يحدث تطابق أفقي بين القارئ والنص، مما يؤدي لتلاشي المسافة الجمالية ليصبح التفاعل بين القارئ والنص مبتذلا، وغالبا ما تحدث في النصوص ذات الصفة الاحترازية، فهي إلا تضيف لمعرفة القارئ شيئا، بل تجعله يعاني من السأم والملل.[1]

بهذه العملية يتمكن الناقد، والمؤرخ الأدبي، من تبيين القيمة الجمالية للعمل الفني، الموجود قيد الدراسة والبحث، وبالتالي تغدو" الفجوة الجمالية "مؤشرا على مدى شعرية النص الأدبي، ومعيارا هاما بالنسبة للتحليل التاريخي للعملية الإبداعية.

المتعة الجمالية (la Jouissance Esthetique):

استعمل "ياوس" هذا المفهوم بغية إعادة الخبرة الجمالية إلى مكانها الصحيح في مركز نظرية الأدب، وقد اختلف قليلا عن بارث، الذي اهتم هو الآخر بهذا المفهوم، حيث ذهب "ياوس" إلى تقسيم المتعة الجمالية إلى لحظتين: الأولى تطبق على جميع المتع حيث يتم استسلام الذات للموضوع وتكون سابقة الحدوث على اللحظة الثانية التي يصفها "ياوس" بالغريبة بالنسبة للمتعة الجمالية، لذ تتضمن اتخاذ موقف يؤطر وجود الموضوع ويجعله جماليا.

استطاع "ياوس" التفريق بين" المتعة الحسية العامة "التي قد تحدث للجميع، و"المتعة الجمالية الآدمية التي تحتكم لمعايير حتى يحدث تحققها، وهي لا تحدث إلا عند تحقق فنية العمل الأدبي وحدوث استقبالية الخبرة الجمالية، أي حدوث الإدراك الجمالي، فلقد درس "ياوس" المتعة الجمالية ضمن تصنيفات حيوية ثلاثة هي: إنتاجية "الخبرة الجمالية" و"استقبالية الخبرة الجمالية" و"اتصالية الخبرة الجمالية". وذهب إلى دراسة أبعاد هذه الخبرات عبر التاريخ (البعد الإنتاجي والبعد الاستقبالي والبعد التواصلي) فقام بتفحص عدد من النصوص النموذجية للوقوف على تاريخا لإدراك المتعاقب أين كانت المتعة الحسية لا تنفصل عن المتعة الجمالية.[2]

---

[1] خالد وهاب: جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص59.

[2] حفيظة زين، قصيدة"بلقيس" لنزار قباني: دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي، مرجع سابق، ص81.

تحدث المتعة الجمالية عند "ياوس" من خلال تتابع للمثل الثلاث سابقة الذكر، إذن قيمة النصوص لا تأتي من سلطة المؤلف ولا متعة خبرته، ولا متعة الخبرة الاستقبالية، وإنما من قدرة هذا العمل الأدبي على مواجهة الحياة والتاريخ وحدوث المشاركة بين المتعة الإنتاجية والمتعة الاستقبالية والمتعة التواصلية لتجاوز المسافة الفاصلة والغموض المرتقب على التعاقب الزمني، إذ تمسك كل سلطة بمتعتها يكسب بعدا جماليا وقيمة فنية رائعة.[1]

-" فولفغانغ أيزر" وإسهاماته في بناء المعنى:

رغم أوجه التشابه بين "ياوس" و"ايزر" من حيث تركيز الجهود على العلاقة القائمة بين النص والمتلقي، فان ذلك لا يلغي وجوه الاختلاف الجوهرية بينهما، فإذا كان "ياوس" انصب اهتمامه على عدد من القضايا المتعلقة بالتاريخ الأدبي على النحو الذي سبقت إليه الإشارة، فان "ايزر" قد طرح قضية الصلة بين الأدب والمتلقي" من حيث أن عمليات تحليل النص تستند على نحو أساسي إلى فعل المتلقي في إدراكه لعمل أدبي ما"، في محاولة لتشريح عملية القراءة ، للكشف عن الكيفية التي يكون للنص معنى لدى القارئ، وفي أي ظروف؟، وهذا الطرح يعتبر إضافة نظرية وإجرائية أثرت جمالية التلقي، وجعلت منها نظرية متكاملة من حيث استيعابها الشمولي لمختلف القضايا الأدبية.[2]

ركّز "فولفغانغ ايزر"* في طروحاته على قضية التفاعل بين النص والقارئ، لأنها" نقطة البدء في نظرية فولفغانغ ايزر الجمالية هي ذلك العلاقة الدياليكاتية التي تجمع بين النص والقارئ وتقوم

---

[1] المرجع نفسه، ص81.

[2] محمد بابا علي، جمالية تلقي الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص99.

*ولد" فولفغانغ ايزرWolfgang Iser "سنة 1926، بألمانيا، درس اللغة الانجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، اشتغل بالتدريس في عدّة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، ومنها جامعة (هيدلبورغ)، جامعة (فورزبورغ) ، جامعة (كولوني)، جامعة كونستانس، جامعة كاليفورنيا، كان عضوا بأكاديمية (هيدلبورغ) للفنون والعلوم وبالجمعية الانجيزية للأدب المقارن وبالأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، وبالأكاديمية الأوروبية. وقد شارك في أنشطة أكاديمية عديدة، فهو مؤسس وحدة البحث المسماة (الشعرية والهيرمينوطيقا)، كما كان عضوا بمجلس تأسيس جامعة(بيليفيلد) ورئيس اللجنة المحظطة لجامعة كونستانس، وعضو اللجنة الانتقالية بمؤسستين جامعتين آخرين، له عديد

على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة. حيث يهتم"ايزر" بصفة خاصة بكيفية إنتاج المعنى عند القارئ، وكيفية القيام بصياغة التفسيرات والتأويلات، وكيفية الاستجابة لتكوين ردة فعل تجاه ما يقرأ، ويعتقد أن النص يشتمل على فجوات تستدعي من القارئ أن يقوم بإجراءات ملئها، ومن هذا المنطلق يضع حتمية "القارئ الضمني" الذي يعتمد عليه بصفة أساسية في نظريته".[1]

فكان اعتقاد" ايزر" راسخا بأن المعنى، ليس على الإطلاق شيئا يمكن للقارئ تحديده ووصفه، بعد أن يقوم باكتشافه بواسطة فك التشفير decodage، حينما يحاول أن يسير في عكس الطريق التي سلكها المؤلّف الذي قام بتشفير نصّهencodage، وإنما يتمثّل في تجربة شعورية وذهنية يختبرها القارئ.[2]ولان المعنى لا ينتج إلا بعد التفاعل بين النص (القطب الفني) والقارئ (القطب الجمالي)، أسند "ايزر" لهذا الأخير مهام كثيرة تدخل جميعها في ذلك المجال، أي إنتاج المعنى والمشاركة في اختراعه وبنائه.

القارئ الضمني*[3]:

المؤلفات أشهرها: القارئ الضمني The Implied Reader، فعل القراءةThe act of Reading ، التوقع prospecting، التخييلي والخيالي.The Fictive and the Imaginary . ينظر: خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص328.

[1]محمد سعدون، جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية، مرجع سابق، ص67.

[2]بوحال لخضر: المتلقي بين التجلّي والغياب قراءة في بعض مدوّنة النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص45.

* بنية نصية تتوقع حضور متلقّ دون أن تحدّده بالضرورة، وهو مفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدا." فالقارئ الضمني ليس سوى (دور القارئ) المسجل، أو المكتوب داخل النص، أو بعبارة أخرى (عملية التنسيق) بين منظورات العرض النصية المختلفة (perspective de Systeme)(منظور السرد، ومنظور الشخصيات، ومنظور العقدة أو الحدث ومنظور القارئ المتخيل) وهكذا فان القارئ الضمني باعتباره (دور القارئ)، أو باعتباره (فعل التنسيق)، لا يمتلك أي وجود حقيقي. انه يجسد مجموعة التوجهات الداخلية للنص، والتي تشكل شروط تلقيه، وبالتالي فانه لا يمتلك أي أساس تجريبي. بل هو متجذّر داخل النص ذاته. ينظر: خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص336.

إن عملية التلقي عملية مقابلة للإبداع، لذا فهي تتطلب وجود قارئ متميز ذو ثقافة أدبية واسعة وخبرة كبيرة تمكنه من تحليل النص الذي أمامه والوقوف على مواطن الجمال فيه. ولابد من الإشارة إلى أن "فولفغانغ ايزر" قد ساهم بشكل كبير في الرفع من شأن القارئ، بل وجعله النقطة المحورية في عملية القراءة، فهو يرى" أن العمل الأدبي يتشكّل من خلال فعل القراءة، وان جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النص، بل إلى العملية التي تتفاعل بها الوحدات البنائية النصية مع تصوّر القارئ، ومن ثم انتقل النص في نظرية التلقي من مركز الدراسات الأدبية وصار لا يعيش إلّا من خلال القارئ".[1]

فلم يعد المؤلف والنص يتناوبان على الصدارة، كما جرت بذلك العهود الزاهرة للمناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية، أو ما يعرف بسلطة السياق في الدراسات الأدبية. وكذا ما جاء بعدها، وتربع على عرشها، عندما أعلن(النص) ثورته اللسانية البنيوية، وقام بتقويض ملك(السياق)، فبدأ عصر النصّانيّة المحايثة بدون ادني مناوئ. بل على نقيض التيارين الكبيرين السابقين (السياقيّ والنفسيّ)، تم الالتفاف إلى ذاك الطرف المنسيّ، والخارج عن حسابات السلطة في مملكة النقد. وتم حمله-دون أن يدري- ليعتلي العرش الأثير، بفضل النظرية الألمانية بالدرجة الأولى، وكذا نظريات القراءة المتنوعة الأخرى. وهكذا أصبح المتلقي(القارئ) رقما هامّا في المعادلة النقدية، وعاملا لا يمكن إغفال دوره المباشر في إدراك النصّ الأدبي وفهمه.[2]

بحيث ترى نظرية التلقي أن المشاركة الفعّالة بين بنية النص ومتلقيه، أهم شيء في نظرية الأدب، ويجب على القارئ أن يأخذ موقعه الصحيح باعتباره المرسل إليه ومستقبل النص، ومستهلكه في الآن ذاته، فلم يعد القارئ ذلك المتلقي السلبي الذي يكتفي بما يقدمه له النص، بل أصبح من واجبه أن يخرج النص من حالته المجرّدة إلى حالته الملموسة عبر استيعاب النص وفهمه واستنطاقه.

---

[1] عبد الله يوسف، البعد التطهيري الاتصالي، مرجع سابق، ص86.

[2] بوحال خضر، المتلقي بين التجلّي والغياب قراءة في بعض مدوّنة النقد العربي القديم، مرجع سابق ص45.

ويستعمل "ايزر هذا المفهوم، لفهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها، ويقول في ذلك أننا إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسبّبها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها، يجب علينا أن نسلّم بحضور القارئ دون أن نحدّد مسبقا بأي حال من الأحوال، طبيعته أو وضعيته التاريخية، ويمكن أن نسميه القارئ الضمني وهو" ليس فكرة مجرّدة مستقاة من قارئ حقيقي، بل هو القوة التحكمية التي تكمن وراء نوع من التوتر يفرزه القارئ الحقيقي حين يقبل الدور المسند إليه، وينشأ هذا التوتر في المقام الأوّل من الاختلاف".[1]

فالقارئ الضمني عند" ايزر" يحضر بصفتين أو بمظهرين:

– صفة مضمرة داخل البنية النصية التي تخلق قارئها، من خلال شبكة من الأبنية الاستجابة بطرق معينة من القراءة. فالقارئ هنا" له جذور متأصلة في بنية النص، انّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي ". ذلك أن النص الأدبي يتم تشكيله انطلاقا مما اسماه" انجاردن" (التسلسل القصدي للجمل) تترابط فيه الجمل فيما بينها بطرق مختلفة كي تشكل وحدات من المعنى، تتوفر على بعض شروط التحيين الموجهة لمنظور القارئ، بحيث" تعطي انطلاقة انجازات المعنى، عوض أن تصوغ–بالفعل–المعاني نفسها".

–صفة فعلية (مُبَنينَة)، وفيها يظهر القارئ الحقيقي الفعلي الذي يجسد بعضا من الإمكانيات الدلالية للنص، ضمن شرطيته التاريخية وافق تلقيه، فهو يستقبل صورا ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة، ولكن هذه الصوّر، "لابد أن تتلوّن حتما بلون مخزون التجربة الموجودة عند هذا القارئ".[2]

وهذه الوظيفة المزدوجة للقارئ الضمني، لا تؤدي إلى تشتت المفهوم، بقدر ما تؤكد على انه لا يمكن فهم واستيعاب فعل القراءة، إلا بتتبعه ورصده ابتداء من الخطاطة القصدية في البنية التأثيرية للنص، وانتهاء بصيّغ تحققه وتحيينه في المرحلة الانجازية، "ففي الوقت الذي يحاول فيه

[1] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع: الإمارات، ط1، 2006، ص 56.

[2] محمد بابا علي، جمالية تلقي الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص105.

ايزر أن يفصل ويميّز، يقوم في نفس الوقت بالربط والجمع حينما يقول: أن دور القارئ كبنية نصية يتطابق مع دوره كفعل مُبَنْيَن".[1]

لقد قام "ايزر " بتحليل فعل القراءة وطريقة حدوثه، مرتكزا على مجموعة من مفاهيمه التي استعار بعضها من النظريات الفلسفية والبعض الأخر من المناهج النقدية وبعضها كان خاصا به ومن هذه المفاهيم نذكر (بنية النص، سجل النص الذخيرة)، الاستراتيجيات النصية، مواقع اللاتحديد. وستحاول الآن التعرض لأهم هذه المفاهيم.

-السجّل:

هو كل الإحالات التي يتم بها بناء المعنى، وتكون هذه الإحالات إلى ما هو سابق على النص وهو ليس حديد جدة المطلقة، بل يستند إلى مجموعة من المرجعيات كالنصوص الأخرى أو كل ما هو خارج عن السيّاقات الخارجية المختلفة، كما يشير إليه عبد الكريم شرفي:" بأنه عبارة عن مجموعة من المعايير والمواضعات والاتفاقات التي تكون سابقة عليه ومعروفة لدى الجمهور المتلقين، والتي يستطيع بفضلها أن يخلق وضعية سياقية مشتركة بينه وبين القارئ". أي أن النص لحظة قراءته يتطلب سجّل-النص-الذي في ظلّه تتم عملية التفاعل بينه وبين القارئ، ويتحدّد الأفق، والمعنى الناتج عنه يكون دائما بتفعيل البنيات المنوحة والاستراتيجيات التي توجه القارئ.[2]

-الاستراتيجيات النصية:

إذا كان الرصيد النصي هو مجموعة من العناصر النصية والخارج نصية المنتقاة، والتي تشكّل المنطقة المألوفة للتواصل بين النص والقارئ لتحقيق الموضوع الجمالي، فان هذا الأخير لن يتأتى إذا لم يتحكم النص في عمليات الفهم التي يمارسها القارئ. لأن العناصر المشكلة للسجل النصي تحتاج إلى كيفية تنتظم بها، والى شروط تواصلية حتى تنجز الوظيفة المنوّطة بها. وهذا ما اسماه

[1] محمد بابا علي، جمالية تلقي الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 105.

[2] علي حمودين، إشكالات نظرية التلقي المصطلح المفهوم والإجراء، مرجع سابق، ص 311.

"ايزر" بـــ "الاستراتجيات النصية Strategiest Exteulles "، المسؤولة على "تنظيم بنية النص الباطنية، وعمليات الفهم التي تستشار نتيجة لذلك لدى القارئ".[1]

وهي أيضا مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه، حيث تقام العلاقة بين السياق المرجعي (السجل) وبين (المتلقي)، ونظيف أن الإستراتيجية معناها إحكام العلاقة بين معالم النص ومعناه (علاقة الشكل بالمضمون).[2] وبالتالي فدور الإستراتيجية إذن هو إقامة سلسلة علائقية بين سجل النص والقارئ، بحيث يصبح هذا الأخير وكأنّه بنية ثابتة في النص ولا يمكن تحقق العمل الإبداعي دونها.

ولمعرفة إلى أي مدى تسهم الاستراتيجيات في ترتيب وتنظيم الذخيرة، وإشراك عملية التلقي يكفي إعادة التصرّف في سرد رواية أو مسرحية أو قصيدة، فان تلك المحاولة تنتهي إلى تدمير تلك النصوص، لأنها ألغت استراتيجياتها الأصلية، واتخذت لها استراتيجيات جديدة تقوم على التلخيص والتطويل أو الشرح، أي أنّها اتخذت لها بنية مغايرة. إن ما يحدث حينئذ هو فقدان التنظيم الاستراتيجي للخطاب التخييلي، وهو الجهاز الموصل الذي يربط لبن عناصر السجّل.[3]

وفي هذا الخصوص يقول" ايزر": "إننا بذلك نحطّم النص حينما نوكل تلك الاستراتيجيات نقل(مضمونه) فقط. مما يعني أن "ايزر" يقصد أن هذه الاستراتيجيات تمثل نسيج النص ككل، أي كشكل مادي وكمعنى. ذلك أن الاستراتيجيات ترسم النسق التعادلي للنص، حيث تلحم ما بين أجزائه". على أنّه لا ينبغي أن تفهم هذه الاستراتيجيات على أنّها تنظيم وتنسيق للعناصر النصية المختلفة بصورة كلية وكاملة، "لان القارئ في هذه الحالة لن يكون له أي دور تنظيمي يقوم به".[4]

-مواقع اللاتحديد:

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص141.

[2] .عبد الناصر حسن محمد: نظرية التلقي بين ياوس وايزر، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002. ص43

[3] خالد وهاب: جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص66.

[4] روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص141.

أخذ "ايزر" هذا المفهوم من "انجاردن" حيث ينظر إلى النص على أنّه جوانب تخطيطية مصحوبة بفراغات، يسميها" انجاردن" بالفراغات أو مواقع اللاتحديد، بفضلها يستطيع أن يدخل كل من القارئ والنص في علاقة حوارية تفاعلية لبناء المعنى" تحدث اضطراب في ذهن القارئ الذي يفجّر نشاطه المكوّن، هذا النشاط الذي لا يمكن أن يهدأ إلا بفعل إنتاج الموضوع الجمالي"[1] بمعنى آخر هذه الفجوات هي التي تحقّق الجمالية للنص الأدبي، ويكمن دور القارئ في ملء هذه الفجوات، وقد ذهب ايزر إلى" أنّ درجة اللاتحديد هي مقياس الفعالية الجمالية للعمل الأدبي ومقياس انفتاح بنيته التي تسمح بانجاز تأويلات متعدّدة".[2]

-الفجوات والفراغات:

إن مفهوم الفجوات أو الفراغات في نظرية "ايزر" هي تلك المناطق الغامضة المبهمة وغير المحددة التي وجب على القارئ أن يملأها باستخدام خياله، وهي بالتحديد ذلك الموقع الذي يتطلب فيه القارئ أن يكون مسؤولا في إعادة تركيب المعنى، فهي تمثل المساحة التي يعمل فيها القارئ داخل النص، حيث يحتوي النص على مناطق مبهمة غير محددة تشبه البياض والشغور الذي يجب ملؤه كي يتحقق وجود النص وتتحقق القراءة" فإذا كانت غاية القراءة من منظور "ايزر" هي الوصول إلى حالة من الأنساق الجشتالي والتوازن في فهم النص، فان ذلك لا يتأتى إلا بعد سد تلك الفجوات وملء تلك الفراغات، حيث لا يمكن بلوغ التوازن إلا عندما تملأ الفراغات، فالتواصل بين النص والقارئ لا يبدأ إلا بعد إتمام تلك المهمة أو قل إلا من خلالها".[3]

يناقش "أيزر" مفهوم الفراغ في ضوء دراسته لموضوع التفاعل والتواصل في العمل الأدبي، ويرى أنه لكي تنجح عملية التواصل وينتهي القارئ إلى تشكيل المعنى النصي الذي غالبا ما يزعزع تجربته المكتسبة، ويعطّل توجيهاته الخاصة، فلا بد "للنص أن يقود خطى القارئ ويضبط مسيرته إلى حد ما". أي ينبغي على النص أن ينطوي على مجموعة من العناصر أو العوامل التي تسمح له

---

[1] علي حمودين ، إشكالات نظرية التلقي المصطلح المفهوم والإجراء، مرجع سابق، ص 311.

[2] بومعزة فاطيمة، نظرية القراءة والتلقي-المرجعيات والمفاهيم، مرجع سابق، ص186.

[3] محمد سعدون، جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية، مرجع سابق، ص70.

بمراقبة سيرورة التفاعل التواصلي القائم بينه وبين المتلقي. غير أن هذه العناصر الموجهة لا يمكن أن تمتلك أي محتوى محدد مسبقا. ولا يمكن تصورها كقيّم ايجابية محددة، ومستقلة عن سيرورة العمل التواصلي. ويقصد بهذه العناصر تلك الفراغات التي تتخلل صفحات النص الأدبي من خلال تساؤلات القارئ أثناء القراءة، وتلك الأجزاء الغامضة التي تثير القلق والتوتر في نفسيته، وذلك الصمت الذي يحرضه على فعل البناء وتشكيل المعنى.[1]

إن التفاعل مع النص يجعل القارئ قارئا منتجا ايجابيا لا سلبيا، وهذا التفاعل الهام ناجم عن تقنية فنية في البنية النصية، وتتجلى في مساحات يطلق عليها الفراغات أو الفجوات أو الثغرات. ويشتمل العمل الأدبي على شفرات متعددة" ومادام النص يتسم بتعدد أبعاده وديمومة القراءة والتأويل فان القارئ الفاعل الجيّد هو الذي يملأ فراغات يتركها النص، ويعيد بتأويله وجودا للنص، ربما غفل عنها لقارئ السلبي"، وبهذا فان العلاقة التبادلية في الاتصال بين النص والقارئ تظهر فيما أسماه"ايزر" بالفراغات أو الفجوات وجعلها أساس نظريته.[2]

إن "ايزر" يعوّل كثيرا على دور القارئ في إنتاج معنى النص، وعلى مشاركته الفعّالة في إبداع النص الأدبي، وذلك بأنّه يستكمل الجزء غير المكتوب منه، ولكنه جزء موجود فيه وجودا ضمنيا فقط بحيث يمنحنا الفرصة لتصوّر الأشياء، في حين أن الجزء المكتوب يمنحنا المعرفة. وبالتالي فان كل قارئ يملأ أجزاء النص غير المكتوبة، أي فجوات النص، حسب طريقته الخاصة.[3]

وكخلاصة لهذا الفصل: قامت نظرية التلقي بتمجيد المتلقي وفتحت له الباب على مصراعيه للتعامل مع النصوص الأدبية بشتى التأويلات وكافة التوقعات التي قد تكون راسخة في ذهنه. فالعلاقة التفاعلية عند "ياوس" تكون من القارئ إلى النص، لأنّه يأتي يحمل أفق توقع اكتسبه من

---

[1] بلحماسة كريمة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، مرجع سابق، ص50.

[2] محمد سعدون، جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية، مرجع سابق، ص69.

[3] فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص58.

قراءات سابقة للجنس الأدبي ليواجه النص، أما "ايزر" فتنطلق العلاقة من النص الذي يخبئ في ثنياه الكثير من المعاني غير محددة يأتي القارئ لتحديدها.

تبقى إشكالية نظرية التلقي في تجسيد المفاهيم الإجرائية التي أتى بها روادها على مستوى التطبيق، لان نظرية التلقي كمثيلاتها من النظريات النقدية من بنيوية وسيميائية، ظلت مفاهيمها نظرية أكثر من تطبيقية، خاصة وأن رواد هذه النظرية لم يضعوا نموذجا تجسيديا لكل هذه المفاهيم التنظيرية والتجريدية في الكثير من الأحيان. وعليه نستطيع أن نقول بأن نظرية التلقي هي ممارسة فلسفية حول الكيفية التي يتم بها التلقي وإنتاج المعنى وفهمه، لهذا تبقى بعض المفاهيم الإجرائية عبارة عن موجودات نظرية تستثمر في النشاط الذهني والفكري على مستوى المتلقي كآليات موجّهة لعملية الإدراك والقراءة.

الفصل الثاني
الثورة التحريرية
في السينما الجزائرية

المبحث الأول: التنظيم الهيكلي للسينما الكولونيالية.

1) – ظهور وتطور السينما بالجزائر في العهد الاستعماري:

عرفت السينما طريقها إلى الجزائر مع أول بعثات المصورين الذين أرسلهم الإخوة لوميير إلى مختلف أنحاء العالم من أجل الحصول على الصور الأكثر إثارة عن حياة الشعوب والأمم ليسلي بها جمهور السينما في أوروبا وأمريكا، وقد وصل هؤلاء إلى كل من الجزائر ، مصر، ... واختاروا أبشع ما كانت تراه العين المتمدنة من مناظر الفاقة والتخلف والجهل ... وعادت منها بالعديد من الأفلام الوثائقية عن الحياة في تلك المناطق، ثم تبعهم مصورون من فرنسا، إيطاليا، وأمريكا وغيرهم إلى مراكش، تونس، وطرابلس وصوّروا فيها أشرطة قصيرة وإخبارية.[1]

للسينما في الجزائر جذور قديمة ترجع إلى أواخر القرن التاسع عشر، وذلك راجع إلى اختراع الأخوين "لوميير" للسينما، أين قام هذين الأخيرين ببعث فنين إلى الجزائر لالتقاط بعض الصوّر عن مناظرها الخلابة في الصحراء والأرياف. فكانت الجزائر وما تحتويه من جمال طبيعي وعمران وتراث وثقافة وتقاليد يمثل محيطا مثاليا ومميزا للتصوير، وفي هذا السياق قال "هاري بور"harrybaur في عام 1937أن:"لقد أعطت لنا شمال إفريقيا أجود الخمور ولا أرى أي مانع لكي تعطينا أجود الأفلام ". فاعترت الجزائر بالنسبة إلى المخرجين السينمائيين لتلك الفترة على أنها "هوليودية فرنسية".[2] وأشار لطفي محرزي في هذا الشأن حيث قال: أن الجزائر اختيرت باعتبارها قطعة فرنسية يتواجد فيها الإطار الفلكلوري، جمال النخيل، القصبة والأهالي بالجملة، وكل هذه العناصر تشكل ديكورا.[3] لكن هدف فليكس – حسب عبد الغني مغربي – لم يكن تصوير الجزائريين وإنما استعادة ذكريات طفولته هناك، ووضع أرضية إيكولوجية عن المنطقة.

---

[1] فتيحة جوبالي، الواقع الجديد لسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام، دراسة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، (1990،2007) سنة 2010، ص21.

[2] ينظر: جان الكسان، السينما في الوطن العربي، سلسلة دار المعرفة، الكويت، ب ط، 1982، ص215.

[3] عبد الغني إرشن، رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا، تحليل سيميولوجي لفيلمي سينمائيو الحرية والعذّو الحميم، رسالة لنيل شهادة الماجستير بمعهد علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2011/2010، ص85.

والحقيقة أن نية تشويه المستعمَرة لم يكن واردا في السياسة الكولونيالية حتى ذلك الحين، حسب عبد الغني مغربي، الذي أكد غي كتابه " الجزائريون في مرآة السينما الكولونيالية " لأن فليكس كان يصوّر الواقع كما هو بجماله وقبحه، بثرائه وعوزه، فهو لم يكن يصور بل يوثق، وقد تمكن لوميير من إنجاز أكثر من 4000 فيلم[1].

أما أول العروض السينمائية التي قدمت في الجزائر فكانت مخصصة للمعمرين الأوروبيين بالدرجة الأولى وذلك لهدفين أساسيين هما التعريف أو التثقيف والتسلية. وكان أوّل فيلم صوّر في الجزائر تحت عنوان "المسلم المضحك le Musulman Rigolo للمخرج الفرنسي "جورج مليلس "Georgesmelies الذي أخرجه سنة 1987، وبعد عشر سنوات، أي في سنة 1907 أخرج فيلم آخر تحت عنوان "علي باربويو" Ali barbouyou" فمن خلال هذين العنوانين المختارين للفيلمين يتضح لنا الطابع العنصري الذي تتسم به السينما الفرنسية – السينما الاستعمارية– اتجاه الجزائريين، فإنها تستهزئ بالجزائريين وتجعلهم محل السخرية والضحك، فهم غير متحضرين وبدائيين، ويقول رشيد بوجدرة في هذا الخصوص : " أن الأفلام تجعل من الفرد الجزائري ذو هيئة بهلوانية، وذلك لإضحاك الفرنسيين.[2]

يتضح لنا من خلال هذا الاتجاه الإيديولوجي للسينما الاستعمارية التي هي في الحقيقة وسيلة للسيطرة على الأفكار، وتتسم كذلك بالعنصرية والاحتقار للشعوب المستعمرة دون استثناء، فاكتشفت السلطات الفرنسية أهمية السينما واللغة السمعية البصرية وقوتها في الدعاية والتضليل، فقامت بإنتاج عدة أفلام دعائية والتي يحمل مشروعها الفكر الاستعماري، منها فيلم

[1] فتيحة جوباني: الواقع الجديد للسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق، ص21.

[2] nadia el kenz. « L'odyssée des cinémathèque ; la cinémathèque Algérienne à la recherche d'une mémoire perdu de melies a lakhdarhamina »editions ,ANEP, 2003,p 72

"الجزائر أرض فرنسية"، أيضا التي تهتم بالمسلمين مثل: "الإسلام في الأماكن المقدسة"، "حيالا لمسجد"، وأفلام وثائقية حول فرنسا مثل: "الفرنسيون عمال البحر"، "الحسناء المجهولة"[1]

حيث أوردت العديد من المراجع أسماء عدد من المهتمين بهذا المجال من بينهم عائلة "Godard" التي كانت تقدم من خلال عربة متنقلة عروضا سينمائية إلى جانب عروض أخرى كالظل الصيني والرقص والغناء وغيرها.[2] وإلى جانب المدن شهدت المناطق الريفية خاصة تلك التي تضم مزارع الكولون عروضا سينمائية. وإذا كانت السيطرة في هذا القطاع غائبة في المدن الكبرى فإن الأمر يختلف بالنسبة للأرياف والمناطق الفلاحية التي شهدت سيطرة عدد من وحدات العرض خاصة في فترة الثلاثينيات، بحيث شكلت Copomasi et Sabatier " وحدتي العرض الأساسيتين في منطقة المتيجة ولاكوست "Lacoste" في شلف وويتش "Weinich" في الساحل وموثو" Mothu" بشرشال و Bousquet في منطقة القبائل[3] مع مطلع العشرينيات تطورت السينما الاستعمارية من حيث التصوير وإنتاج الأفلام، فبعد النجاح المبهر الذي تحصل عليه فيلم الأطلنتيد 1921، عرفت دول المغرب العربي وبالخصوص الجزائر ثلة من المخرجين الشباب وبعض محبي هذا الفن من جنسيات مختلفة(فرنسيين، ألمان، إيطاليين، إنجليز، أمريكيين ...)،والذين قدموا إلى الأراضي الجزائرية رفقة مساعديهم كل بأجهزته وسيناريوهاتهم بغية إخراج أفلامهم.

وفي سنة 1922 أخرجت ثمانية أفلام تلتها 24 فيلما ما بين سنتي (1923 إلى 1924) و14 فيلما في 1929 أي بمعدل 60 فيلما في عهد السينما الصامتة (1919-1929). أما في الفترة الناطقة فيمكن تقدير الإنتاج بمعدل خمسة أفلام في السنة.

[1] عبد الغني إرشن ، رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا ، مرجع سابق، ص87

[2] فتيحة حوباني، الواقع الجديد لسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق، ص22.

[3] Abdelghani Megherbi, « Les Algériennes au miroir du cinéma colonial. Contribution à une sociologie de la décolonisation »..p15

لم يعرف الفرد الجزائري فن السينما كموظف إلاّ بعد الحرب العالمية الثانية كبائعي تذاكر أو عارضين مقابل أجور زهيدة، وبقاعات عرض من المستوى الأدنى سواء من حيث البرمجة أو الترفيه أو الراحة الموفرة، أما استثمارهم في القطاع فبدأ في سنوات الثلاثينيات من طرف أفراد يعدون على أصابع اليد الواحدة والذين اهتموا خاصة بالعروض المتنقلة وذلك بعيدا عن المناطق الهامة والرسمية.

وقد شهدت الفترة ما بين (1922 إلى 1932) تضاعف عدد الجمهور المرتاد لقاعات العرض السينمائي وحتى 1933 لم تكن التجمعات السكانية التي تضم الأغلبية الجزائرية، قد عرفت هذه الوسيلة الترفيهية الراقية التي اقتصرت آنذاك على الجمهور الأوروبي من المعمرين وعلى مناطق تواجدهم، خاصة بالعاصمة وضواحيها كمنطقة المتيجة وشمال الضاحية الوهرانية، وسكيكدة والمناطق الشرقية، في حين غابت عن باقي التراب الوطني لاسيما في الجنوب والتيطري والمرتفعات. وكان الإقليم الوهراني يتقدم من خلال قاعات العرض في كل من وهران، مستغانم، سيدي بلعباس متبوعة بالناحية القسنطينية " قسنطينة "، و"سكيكيدة " وكذا العاصمة.

ومن هنا يتبين لنا جليا بأن السينما في الجزائر كانت موجهة في البداية للمستعمر، وقد كانت المدن الكبرى تضم خمس قاعات للعرض على الأقل.[1] ويعود ظهور قاعات السينما في الجزائر لسنة 1908 لتقضي على كل تلك الأشكال التي ابتكرها بعضهم للعرض ما عدا المسرح الذي ضم في أغلب قاعاته فضاء للعروض السينمائية، وقد عرف هذا النوع من القاعات انتشارا كبيرا خاصة في المدن الكبرى كالعاصمة ووهران لتصل بعد ذلك إلى باقي المدن على غرار: قسنطينة، سكيكدة، مستغانم، سيدي بلعباس ...إلى جانب المدن الكبرى للعاصمة كالشراقة، مترفيل، قيوفيل (ثنية حاليا). أيام فقط قبل الحرب العالمية الأولى كانت عاصمة الجزائر تعد سبعة قاعات سينما تستعمل أيضا للعروض المسرحية وعرفت باسم "مسرح

1فتيحة جوباي: الواقع الجديد لسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق، ص22.

السينما " أو "Les théâtres–cinéma" ومن بين هذه القاعات قاعة "الأولمبيا " التي كانت تقدم عرضين يوميا إلى جانب قاعة " l'américain estatingring"[1] وبالتأكيد لم تكن هذه القاعات تقدم نفس العروض ولا توفر نفس ظروف الراحة.

في السنوات الأولى للاستعمار (1908–1914) عرفت السينما سيطرة ثلاث شركات سينمائية فرنسية هي: "Omnai , Pathé, Gaumont" لكنها خلال العشرينيات عرفت تصفية غير منتظرة بسبب المنافسة الأمريكية الحادة.[2] إلى جانب ذلك كانت هناك هيئة سينمائية عسكرية تابعة مباشرة للقيادة العليا للجيش الفرنسي، أنشأتها القوات الاستعمارية بعد بداية إدراكها أهمية السينما كوسيلة تأثير على الرأي العام، رغم أن مغربي أكد أن السينما استعملت حتى الحرب العالمية الثانية كوسيلة ترفيه بالدرجة الأولى.[3] لصالح المعمرين دون أن ينفي بالمقابل أن الفيلم في العشرينيات من القرن الماضي استعمل كوسيلة دعاية للجزائريين، مست خاصة الجزائريين المشتغلين كموظفين لدى المعمرين الذين يؤدون دور الوسيط بين الإدارة الاستعمارية وأغلبية الشعب.

واهتمام السلطات الاستعمارية بالسينما كوسيلة توجيه ظهر من خلال كتابات بعض القادة العسكريين على غرار "Colonel Marchand" الذي كتب يقول : " إن السينما تفعل في الأهالي الأفارقة من السود والأقل سمرة فعل المستأثر، بشرط أن تخضع الأفلام المعروضة لعملية انتقاء دقيقة على أساس أنها للتسلية وليس للترهيب ... فليس هناك وسيلة أحسن من "الضحك" لتجريد البدائيين من سلاحهم ... باختصار السينما الفكاهية هي سلاح للظفر بإفريقيا وغيرها ... ويعطي نتائج فورية ويجعل مالك هذه التقنية بمثابة الساحر وفي نظر هؤلاء البدائيين لا يوجد شيء أعظم من ذلك ".

---

[1]Abdelghani Megherbi, Op cit,p20–19

[2] Lotfi Meherzi :le cinéma Algérien institution imaginaire et idaologies. Alger.SNED.1980.p38.

[3]Abdelghan Megherbi , Op cit,p38

وفي تعليقه على هذا التصريح يقول لطفي محرزي في كتابه:" Le cinéma les " إن إضحاك البدائيين "Algérie Institution imaginaire et idéologie primitifs" معناه جعلهم ينسون الاحتلال ووجود جسم دخيل على أرضهم، وكذا تحقيرهم وجعلهم في مرتبة أدنى وأقل شأنا [1].

وهذه السياسة المتبناة لم تقتصر على الإنتاج السينمائي العسكري -كما سنرى – بل اعتمدها حتى المنتجون الخواص بحيث أنتج "George Méliès" فيلمين هما: المسلم المضحك 1897 " Le Musulman Rigolo" وعلي الملتحي "Ali Barbouyou" والعناوين وحدها كفيلة بكشف المضمون.

هذه التصريحات وغيرها لقادة الجيش الفرنسي إنما هي دليل على إيمان السلطات الاستعمارية بقوة السينما كوسيلة للتأثير والتوجيه فسعوا من خلالها إلى إقناع الأهالي الجزائريين بالرسالة الخيرة للاستعمار الذي يحمل الحضارة لهذا الشعب البائس. وبالمقابل على هذا الشعب أن يدرك بأنه أقل شأنا من الأوروبي وعليه أن يعترف بهذا الدنو، وإذا أراد أن يصبح إنسانا حقيقيا عليه أن يكون مثل الفرنسي وأن يتكلم لغته ويتبنى قيمه ويلقي بقيمه البالية، ذلك كلُّه بهدف التطويع وقتل أي محاولة انتفاضة أو رغبة في المطالبة بالحق.

وقد تأكدت أهمية السينما لدى السلطات الاستعمارية حسب محرزي بعد نزول الأمريكان في إفريقيا الشمالية تحت ظل" الديوان البسيكولوجي للحرب" Psychological Warfaroffice" الذي ارتبط بمصلحة السينما التابعة للجيش الفرنسي " السينما الإعلامية " cinéma d'information" وقبل هذا الإنزال كانت القوات الكولونيالية قد وجهت اهتمامها لهذا النوع من السينما الدعائية بحيث أنشأت في 1940 قسما للإعلام والبرمجة اتخذ اسم " مصلحة الإعلام والتوثيق" وضعت تحت إشراف الحاكم العام في الجزائر، مهمته مراقبة كل المعلومات المكتوبة والمسموعة والمرئية، وكان الهدف من إنشائها السيطرة الإعلامية

[1] Lotfi Mcherzi:Op cit p38

للوقوف في وجه المد النازي، لتتحول فيما بعد لمواجهة الحركات التحررية الوطنية وقد امتد نشاطها لإنتاج حصص إذاعية بثلاثة لغات (الفرنسية، العربية، الأمازيغية) باستعمال مراسلين وقصاصين شعبيين متنقلين .[1]

وفي 1943 وبتحريض من الجنرال"Catroux" أعيد إحياء مشروع الجنرال "Weygand" 1941 المتمثل في تسخير سيارات الإدارة لتجول كل القطر الجزائري من اجل دعم وتقوية الحصص المخصصة للمسلمين من طرف راديو فرنسا "Radio-France" وذلك لإنشاء شبكة إعلامية دعائية ناطقة أساسا بالفرنسية.

وبعدها حولت مصلحة السينما التابعة للجيش هذه السيارات إلى وحدات متحركة للعرض السينمائي ووضعت تحت المسؤولية الإدارية " للقسم الإعلام والتوثيق الإسلامية " وكلفتها للقيام بجولات عبر مختلف ربوع الوطن.

وفي هذا السياق أكد " M. Morrrieti " بأن الأفلام الوثائقية التي كانت تعرض عرفت نجاحا كبيرا الشيء الذي زاد من اهتمام السلطات ووعي الحكومة العليا بأهمية السينما كأداة لتوجيه الأفكار. ومن ثم تقرر إنشاء وحدة متنقلة للعرض السينمائي من باريس إلى مرسيليا قبل أن تحل بالجزائر في جوان 1946 وبعد إنشاء " قسم الدعاية "و" الوحدة المتنقلة " عرفت مصلحة الإعلام والتوثيق دعما وتوسيعا أكبر.

بعدها تم إنشاء" مصلحة السينما" في 22 مارس 1947 التي وضعت تحت سلطة مدير مكتب الحاكم العام، دورها الأساسي هو إنتاج أفلام وثائقية حول الجزائر إلى جانب مهمة شراء أفلام للتزويد المنتظم للفيلمتيك التابع لقسم التوزيع السينمائي SDC الذي أنشئ في 1943.

كما ضمت مصلحة السينما " SAC" قسم عام للسينما والثقافة " مهمته ضمان العلاقة مع المركز السينمائي بفرنسا CNC ودراسة التجارب المتبناة في الجزائر والمأخوذة من التجربة

[1]Lotfi Mcherzi: op cit..p41

الباريسية، إلى جانب مهمة تحضير النصوص القانونية الخاصة بتنظيم المهنة وإعطاء رأيها حول تحديد أسعار التذاكر، وتصنيف قاعات السينما إلى جانب تشجيع إنتاج المضامين الاجتماعية في السينما، بالإضافة إلى مهمة ثقافية محضة تقوم على تطوير السينما غير التجارية ونشاطات الهيئات السينماتوغرافيا والثقافية.

كما اشتملت "مصلحة الإعلام والتوثيق" على "قسم للتوزيع السينماتوغرافي" "Service de diffusion cinématographique"SDC. وفي 1950 تم إنشاء" الديوان الجزائري للسينما التربوية " L'O.A.C.E " L'office Algérien du Cinéma éducateur" وحسب مغربي[1] فإن " لقسم التوزيع السينمائي " الفضل في تقريب السينما لسكان الريف ، ففي 1943 تمكن **SDC** من تنظيم 250 عرضا في المناطق الريفية حضره 465000 مشاهد، ومن جوان 1946 إلى ديسمبر 1948 جاب ما يقارب 45 ألف كلم قدم خلالها 786 عرضا استقطب مليون متفرج، وحسب موريتي تم إحصاء 10000 متفرج للعرض الواحد في بعض المناطق مثل بابا علي، سوق أهراس، الوادي ...

وفي تحليله لدور هذه الهيئة، أشار محرزي أن خلف هذه الأهداف "السامية " كان الاستعمار الفرنسي يخفي نوايا مبيتة، فهذه الهيئة لم تكن "مخلصة " في تأدية مهمتها في إعلام الفرد الجزائري " الأهالي" لاسيما وأن قسم التوزيع هذا أنشئ على أنقاض مصلحة الدعاية التي كانت تابعة " لمصلحة الشؤون الإسلامية" ومصلحة إعادة التأهيل التي تحولت في الفصل الأول من سنة 1947 إلى"La délégation générale du plan" [2]

[1]Abdelghani Megherbi, Op cit,p43

[2]Lotfi Mcherzi.op cit .p.44

2- الدعاية الاستعمارية في الأفلام الوثائقية:

رأينا كيف أن السلطات الكولونيالية احتكرت مجال الإنتاج السينماتوغرافي وذلك بهدف الدعاية، وللتعرف أكثر على السياسة السينمائية الكولونيالية علينا الاطلاع على مضامين الأعمال التي كانت تبث والرسائل التي كانت تسعى إلى تمريرها. وذلك مع التمييز بين المراحل الثلاث التي عرفتها السينما الكولونيالية في الجزائر بداية بما عُرِف بمرحلة "الفيلم الغرائبي" Exotique[1] والتي كان يصوِّر فيها الفرد الجزائري على انه كائن غريب يثير فضول الأوروبيين وتسليتهم ومن الطبيعة الجزائرية كخلفية أو ديكورا جميلا لأعمالها ومن الطابع الفلكلوري للمنطقة إكسيسوارا ساحرا وجذابا حيث قصص الحب والرومانسية .

وفي هذه المرحلة لم يكن هذا النوع من السينما يحمل رسائل مضمرة وما كان يشغله هو الإثارة والبحث عن الغرابة وعن الشمس والسماء الزرقاء والصحراء الشاسعة ... وعليه فإن 80% من مجموع الأفلام التي أنتجت في هذه الفترة تم تصويرها في المناطق الريفية والصحراوية ... وهو ما تجسد في أعمال فليكس التي سبق ذكرها حين راوده الحنين لموطنه ومولده فقال : "ها هي الجزائر تتألق تحت الشمس، المسجد، القصبة، تلك الطرقات الضيقة المتصاعدة، المنازل العربية الصغيرة هنا أصور فترة شبابي وديكورها."

ومن أهم الأعمال التي جسدت هذا الاتجاه فيلم " الواحة " وفيلم "حديقة الله" Jardin d'Allah" والمميز لهذا النوع من الأعمال هو اعتمادها من حيث البناء على المصادفة والانتقاء والتقاط المناظر المثيرة لأحاسيس وأهواء المعمرين، وذلك مقابل تجاهل وإهمال الأهالي، وإظهارهم ككل أو كمجموعة تندرج ضمن الديكور العام للفيلم، بمعنى أن الأهالي في للسينما الكولونيالية لم يكونوا يتصفون أبدا بخصائص تميزهم كذات قائمة لها شخصية .

[1] منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة "بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2013.ص27

المرحلة الثانية هي مرحلة " التحقير " والتي تبنتها السينما الاستعمارية وكانت تتعمّد فيها الأفلام إبراز الجزائريين كمخلوقات دونية قاصرة غير قادرة على التفكير وتحتاج لمن يدعمها، وذلك في مقابل تصوير الشخصية الأوروبية كمنقذة حاملة للحضارة، ومن ثم برز اتجاه جديد في السينما الكولونيالية يقوم على المطاردات والمغامرات البطولية على شكل الأفلام الهوليودية، حيث يبرز قوة وإيجابيات الرجل الأبيض وضعف وحماقة العنصر الأصلي، وذلك دون التخلي عن الخلفية الجميلة والديكور الجذاب.[1]

وقد شهدت هذه الفترة إنتاج العديد من الأفلام أبرزها "المسلم المضحك" Le Musulman Rigolo"، "Méliès" وفيلم "Ali boufal'huile" وفيلم " Ali Barbouyou" لنفس المخرج والتي اشتملت على سخرية واضحة للرجل العربي، بالإضافة إلى فيلم " Tartarin de Tarascon" لـــ B.Remane الذي صوّر ببوسعادة صب أيضا في هذا الاتجاه حيث أظهر الشخصية الجزائرية على أنها ساذجة وعلى درجة مضحكة من الغباء.[2]ومن أشهر تلك الأفلام، فيلم "Visage voilé âmes close" لـــ HenriRousse الذي يُعد من الأفلام الهامة باعتباره من أولى التجارب السينمائية الكولونيالية التي تناولت الشخصية الجزائرية بشكل واضح وصريح، بعدما كان تناولها سطحيا وهامشيا، وذلك من خلال التطرق للعلاقة بين الجزائريين والفرنسيين، وقد صُنِف هذا الفيلم من بين أكثر الأعمال تشويها للمجتمع الجزائري من خلال شخصية "القايد" المستهترة والراكضة وراء ملذاتها الشخصية، وكذا إبراز الهوة الموجودة بين العرب والأوروبيين ومن ثم بين الحضارتين الشرقية والغربية .

[1] منصور كريمة، "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة "، مرجع سابق، ص28.

2فتيحة حوباني، الواقع الجديد لسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق،ص26 .

وقد أولت الصورة السينمائية الكولونيالية مساحة واسعة لشخصية "القايد" التي ارتبطت في كل مرة بقصصه الغرامية التافهة، زيادة على التركيز على تعاون هذا القايد مع الاستعمار وإعطائه كل ما يملك حتى نساءه، والمرأة هنا دلالة على الهوية والأرض.

هذا المعنى نجده في فيلم "ظلام الحريم" لـ L.Matau الذي يقدم مظهرا لاستئثار المستعمر ومقاسمته لنساء "القايد" من خلال قصة "مهندس فرنسي استطاع أن يغالط يقظة أحد الإقطاعيين المحليين واستمالة أكثر فتيات الحريم قربا إلى قلب الإقطاعي والأكثر جمالا، إلاّ أن الإقطاعي يُدرك الأمر فيقوم باحتجاز ابن المهندس ولن يرده إلا بقضاء ليلة مع زوجة المهندس، وبحضورها استمالت الإقطاعي بدموعها لذلك قرر إعادتها مع ابنها إلى الزوج دون مسها بسوء

الرسالة الضمنية هنا تحاول إبراز بعض جوانب تحالف وتعاون شخصية "القايد" مع الاستعمار انطلاقا من مجالات جنسية وعاطفية، والتي لا تستحق أدنى احترام، فهؤلاء الذين خانوا أرضهم قادرين على بيع نسائهم.

كذلك في فيلم Sphahi حيث يتعلق الأمر بأحد المعمّرين وحبيبته التي يرغب فيها أحد القياد ويشترط من أجل عقد اتفاق تحالف مع هذا المعمِّر أن تقدم له الفتاة التي يشتهيها، وبما أن المعمر رجل شرف فقد ترك الفتاة من أجل خدمة البلد، وفجأة يظهر أحد الخونة يشوش الوضع عندما يهاجم المعمر و"القايد" في ذات الوقت، لينقذ أحد أصدقاء الصفاهي الوضع، وكعرفان لصنيعه يمضي "القايد" الاتفاق دون شرط في الوقت الذي يعود المعمر مسرورا من جراء توفيقه بين الحب والواجب، وفي الفيلم أيضا مؤشر قوي مفاده أن تحالف واتفاق "القايد" مع المستعمر لم يكن نتاجا لتوازن القوى بقدر ما كان نتيجة علاقات السيطرة التي كان يمليها ويفرضها المستعمر، كما أن الامتيازات التي يمكن أن يعطيها الاستعمار لهذه الشخصية ما هي إلا لتنازلات أكبر من قبل هذه الأخيرة .

لكن السينما الفرنسية لم تتوقف عند هذا الحد من التشويه بل تجاوزته لتضع المستعمِر في " أظهرته على saratileterribleمقارنة مع المستعمَر في صورته الهزلية المعتادة[1]، ففي فيلم " أنه شخص كسول همجي غير منضبط، متمرد وخارج عن القانون، لذلك فإن جزاءه القوة والسوط، "فالعرب يحبون القوة ويهابونها"

وظهرت خلال هذه الفترة أيضا تسمية "الأنذال" التي كانت تطلق على الأهالي في العديد من الأفلام خاصة ما عرف بـــ " جوقة الشرف" التي مجدت الجيش الفرنسي، هذه التسمية كانت نتيجة عملية التمرد والثورة التي كان يقوم بها سكان الأرياف بين الحين والآخر، خاصة بعد ثورة الفلاحين بالمغرب، ومنذ تلك الفترة أصبحت رائجة في المضامين السينمائية الكولونيالية.

كما سعت هذه الأعمال إلى المساس بتقاليد ومعتقدات المجتمع وقيّمه الإسلامية كما هو الحال في فيلم " La croix du sud" الذي يروي " قصة فرنسي وابنته ألقي عليهما القبض من طرف الطوارق، الابنة الجميلة تقع في حب ترقي وتتزوجه، لكن هذا الأخير المرتبط بتقاليده البالية وحبيبته الأولى التي تنتمي إلى بني جنسه، لا يستطيع الاندماج في الحضارة الأوروبية فيعود إلى جهله وتخلفه "

وفي فيلم " الصحراء الأرض الخصبة" الذي أنتج سنة 1933 يحرص العمل على تبني سياسة التبشير للمسيحية من خلال إبراز الصحراء على أنها مجال خصب لتقوية الروح والقيّم الدينية المسيحية، هذه النظرة تتكرر أيضا في فيلم "LeVent" الذي صور صحراء هادئة حيث السكان والأهالي يعطون لمظهرهم وملابسهم أجواء إنجيلية، وفيلم "Larouteinconnue ،Lecridusilence" التي أخرجها ليون بواريي L.Poirrior

ففيلم "نداء الصمت" جاء تمجيدا للقديس شارل دي فوكو، لكنه لم يلق رواجا كبيرا بين الجمهور، فلقد عرفت سنوات الأربعينيات شبح الحرب المدمرة وأزمات اجتماعية واقتصادية

[1]Abdelghani Megherbi,Op cit,p78

حادة انعكست آثارها على الوضع الاستعماري في الجزائر، ومن هنا فإن ما يقدمه هذا الفيلم عن مسيرة الرجل المسيحي وتعاليمه لم يعد يقنع أو يثير شهية أفراد الجمهورية الذين يعيشون واقعا جديدا وصعبا، وبالتالي لم تعد حلوله مجسَّدة فيما يطرحه هذا الفيلم من محتوى ديني ونصراني.

إلى جانب هذين العملين أنتجت السينما الاستعمارية عددا آخر من الأفلام المخصصة لشخصية المبشر وتعظيم الديانة المسيحية ومحاولة إيجاد موقع شرعي لها في الأرض الجزائرية منها فيلم : "Golgotha" الذي أخرج في 1934 من طرف "جوليان دي قيقيي " صُوِّر العمل في مناطق ريفية بضواحي الجزائر، وفيه تبدو الطبيعة مجالا خصبا لاستلهام الروح الإنجيلية، ويدور محتواه حول تصوير مرحلة من حياة المسيح، ويحمل بين طياته دعوة لتجسيد أفكار ونظريات مفكري الاستعمار أمثال الكاريدنال لفيجري والكاتب " لويس برتراند" الذين يعتقدون أن الجزائر ما هي إلا أرض لاتينية – مسيحية. مثل هذه الأفكار كانت تسعى إلى تكريس الاستعمار واقعيا وبالتالي البحث له عن تبريرات وشرعية تاريخية، من خلال اختلاق أفكار وأوهام غذت الضمير الاستعماري زمنا طويلا.

كما سعت السينما الكولونيالية إلى ترغيب المعمِّرين في الحضور إلى الجزائر، وجعلتها محورا رئيسيا للعديد من أعمالها وذلك دعما لسياسة التعمير التي انتهجها الاستعمار، من خلال إبراز الجزائر على أنها أرض الميعاد ومصدر الخيرات والثراء. وهي الفكرة التي نجدها في الكثير من الأفلام من بينها فيلم"L'aventurier" الذي صور من خلاله المخرج Mariaud Maurise الجزائر على أنها مصدر الغنى وكسب الثروات، وقدمها RenéHervil في فيلمه Le princejean المقتبس من مسرحية Charlesmère على أنها أرض الأحلام، ومصدر الثراء من خلال قصة أحد الأفراد الذي يضيع كل ثروته على القمار ومن أجل استرجاعها لا يتوانى عن الذهاب إلى المستعمرة للعمل، والنتيجة هي الثورة والغنى ، وبالموازاة مع ذلك يظفر بالمرأة جميلة التي كان يحبها، هذه الصورة الصريحة تحمل دلالة مفادها أن هذا

الإنسان سيئ السلوك، بمجرد التحاقه بالمستعمرة أصبح رجلا صالحا من خلال عمله وتفانيه في خدمتها، وهاهي تكافئه في الأخير بالمال والحب .

كذلك في فيلم Le diamant vert للمخرج Pierre Marodan الذي يدعو الأوروبيين إلى زيارة صحراء الجزائر من خلال قصة عاطفية رومانسية مطبوعة بروح المغامرة وسط ديكور جميل مليء بأشجار النخيل والهدوء، وفيلم " Sos shara" لنفس المخرج الذي يتلخص مضمونه في أن الصحراء جميلة وشاسعة، لكنها خطيرة بسبب الأهالي الذين يعيشون فيها، فالفيلم يبرز الشخصية الجزائرية على أنها خبيثة ناكرة للجميل تعض اليد التي امتدت إليها.

يُصوّر فيلم " Venuse" لمخرجه Louis Mercanton، الجزائريين على أنهم خبثاء وينكرون الجميل، ويقابلون الخير بالشر، من طرف السلطات الفرنسية المتمثل في الرعاية الصحية للجزائريين وذلك بتخطيط لكمين لهم قصد تقتيلهم، لكن الفرنسيين أبوا إلا أن يدافعوا على أنفسهم.[1] وهو نفس الطرح الذي قدمه فيلم " أنقذوا الصحراء ".

ومن الأفلام الهامة أيضا في هذه المرحلة فيلم " El Bled" الذي أنتج احتفالا بمئوية الوجود الفرنسي بالجزائر، وذلك من طرف الحاكم العام للجزائر الذي منح المخرج Renoir Jean كل ما يحتاجه من إمكانيات مادية وتقنية لتصوير إنجازات فرنسا في الجزائر على امتداد مئة سنة لاسيما على المستوى العمراني والاقتصادي، واختارت لذلك كل من سيدي فرج وسطاوالي ... وهو فيلم تبريري على حد قول مغربي موجه للفرنسيين بشكل خاص والأوروبيين.

ثالث مرحلة يمكن أن نُميزها في مسيرة السينما الكولونيالية هي تلك التي استعملت فيها السلطات الاستعمارية السينما كوسيلة للدعاية بشكل مدروس ومؤسِس عبر تلك الأفلام التي كان يعرضها مركز التوزيع السينمائي التابع للجيش الفرنسي تحت شعار ما وصفوه " L'information et éducation des masses musulmans " وتأتي هذه

[1]Abdelghani Megherbi, Op cit, p102

المرحلة بعد أحداث ماي 1945 التي كان لها تأثير مباشر على قطاع السينما بعدما شهدته كل من قالمة وخراطة وسكيكدة من غليان أصاب السلطات الاستعمارية بذعر شديد خوفا من ثورة شعبية، حيث حُملت السينما مسؤولية هذا التمرد الشعبي .[1]

وفي هذا المجال كتب موريتي يقول :"... أن السينما تتحمل المسؤولية الكبيرة في محاولة إصلاح الوضع وفوضى الضمائر التي عمت، والمقصود بإصلاح فوضى الضمائر حسب محرزي الابتعاد عن الإنتاج السينمائي التجاري، الذي يعتبر سياسيا خطير والتخلي عن إنتاج الأعمال التي تشتمل على عدائية واضحة تجاه الأهالي وعنصرية لتفادي أي حالة من النقمة والنقد لدى السكان، مما يؤثر سلبا على سياسة الدعاية المتبناة.[2]

ودعما لهذا المسعى سعت الحكومة العامة بالجزائر في 20 نوفمبر 1950 إلى إصدار قانون يشترط الحصول المسبق على تصريح خاص لكل مؤسسة ترغب في ممارسة النشاط السينماتوغرافي، وذلك بهدف مراقبة الرسائل المقدمة، كما تقَرر تغيير لهجة الخطاب السينمائي، وذلك عن طريق اعتماد سياسة دعائية عكسية تقوم على العقلانية والتمرير غير المباشر للخطاب السياسي،[3] ومن ثم تغير اسم " مصلحة الدعاية" إلى "مصلحة التوزيع السينماتوغرافيSDC كما سبق ذكره، وذلك من أجل إقناع الجزائريين عبر رسائل مشفرة وجعلهم يسلمون دون إدراك للوجود الفرنسي بالجزائر وبسلطته الجارية على الجميع، وهذه هي الطريقة المثلى حسب موريتي للتأثير وإعادة البناء الفكري للجمهور دون أن يدرك ذلك، ولإيصال الرسالة الدعائية بدون اصطدام ولا مشاكل.[4]

ركزت الدعاية الاستعمارية في هذه الفترة على محاور أساسية من خلال أعمالها السينمائية المنتجة، بداية بالعزف على وتر الدين ففي فيلمه : " Pèlerinage aux

[1] ينظر: منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة "، مرجع سابق، ص29.

[2] فتيحة حوباني، الواقع الجديد لسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق، ص29 .

[3] منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة "، مرجع سابق، ص30.

[4] Lotfi Meherzi.op cit.p45.

"lieuxsaints de m'islam سعى ميشال إيشاك Michel Ichac إلى القول بأن فرنسا تتعايش مع مختلف الديانات وتحترمها من خلال إظهار العلم الأخضر الخاص بالحج جنبا إلى جنب مع العلم الثلاثي الألوان رمز الحضارة، هذا الإيهام بالتعايش مع الأديان واحترام الشعائر نجده أيضا في فيلمL'Art de l'islam لجورج مارسيGeorge Marçais الذي يبرز نقاط التقاطع بين المسلمين والمسيحيين الذين يعيشون جنبا إلى جنب وهم يؤدون شعائرهم الدينية في احترام متبادل .

ثاني المحاور التي ركزت عليها الدعاية الكولونيالية هو الجانب الاقتصادي والإيهام بتوفير العيش الرغد والحياة الطيبة للفرد الجزائري، ففي فيلم " George Derocles" " Lamoisson sera belle" ركّز على هذه المنطقة من خلال تصوير المنازل والمستشفيات والمراكز الصحية ... التي أنشأتها فرنسا وأبواب الأمل المفتوحة على المستقبل .

في فيلم "Trois usines" لـــM.Colso تأكدت هذه الفكرة بشكل أوضح بحيث تبرز الجهود التي تقوم بها فرنسا من أجل تطوير الجزائر وعصرنتها، وفي فيلم الجزائر " Eljazaire" يعرفنا M.leHerissey على هذه الجهود من خلال إجراء مقارنة بين التطور الذي أحدثته فرنسا في الجزائر وحالة الركود والجمود التي أشاعها الأتراك.[1] كان على المستعمر إقناع الأهالي بأهمية التخلي عن أرضه والاتجاه إلى عالم الشغل وهذا ما تناوله فيلم Cheminde fer en Algérie للمخرجة Colson التي تطرقت لإعادة تأهيل اليد العاملة الجزائرية في رسالة واضحة مفادها أن من يلج عالم السكة الحديدية ينتظره مستقبل كبير.

وفي السياق ذاته يروي فيلم" J'ai gagné un métier "لمخرجه Este Philippe إعادة تصنيف الفلاحين الذين أصبحوا بطالين بعد أن سلبوا أرضهم بحيث يقول الفيلم :" أن بعد شهور قليلة يتقدم البطال للجبهة الاجتماعية مرفوع الرأس ليحوز على وظيفة،

[1]Lotfi Mcherzi op cit.p44

هناك عمل له الآن، وسترد له الحياة الكريمة والسعيدة. أما فيلم" George "Femmes D'Algérie""Cose فيحاول أن يقنع أصحاب المزارع الصغيرة من الجزائريين بضرورة الدخول تحت مظلة المزارع الكبرى التي يسيطر عليها المعمرون كحل لمشاكلهم، وذلك من أجل جعل سيطرة الكولون شاملة على الأراضي الفلاحية، وهنا يتعلق الأمر بإنشاء مراكز الكولونيالية كما يُكرِّس الفيلم فكرة العيش المشترك بين الأوروبيين والمسلمين، والتعاون الذي يحقق الرضا والحياة السعيدة بين الطرفين.

رسالة الفيلم تتلخص في أن الاستعمار تمكن من التخلص من كل المشاكل وبالتالي أصبحت الأراضي ملكا خالصا للمُعمِّر هذا من جهة، ومن جهة أخرى يؤكد الفيلم أنه رغم كل هذه المصاعب وداء الكوليرا يستطيع هذا الفلاح (الذي يمثل المعمرين الأوائل) بعزيمته وإرادته من تحقيق حلمه وهذا نوع من الترغيب وتشجيع المعمرين الأوروبيين للحضور إلى الجزائر، كما أن العمل يحاول تبرئة الاستعمار والمستوطنين من عملية سلب الأراضي والاستيلاء عليها، والتأكيد أن كل أراضي المعمِّرين هي أراضي مستصلحة ومن ثم فهي ثمرة عرقهم وجهدهم وبالتالي تعود لهم شرعا .

أفلام أخرى كانت تربط التواجد الاستعماري بالجزائر بأسباب إنسانية حضارية وتخفي وتتغاضى عن الجانب الحقيقي لوجودها وهو السبب المادي، ففيلم " La caravane de la lumière " يسير في هذا المنحى عندما تعرض لوضع الجزائريين في الجنوب وإصابتهم بداء العيون حتى لم يعد لهم مَخرج إلا الاستعانة بالمراكز الصحية التي خلصتهم من هذه المحنة، كذلك في فيلم "L'assemblée Algérienne الذي يذكر بالتطور الذي تم على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي ويشير إلى قانون 20 سبتمبر 1947 الذي يتناول الجانب التنظيمي للجزائر، حيث أنشئ بموجبه برلمان الجزائر الذي يضم 120 عضوا 60 منهم جزائريون ومثلهم فرنسيون، هذا النموذج المثالي للمساواة يبرز "مدى التطور السياسي المبني على الديمقراطية والتسيير المشترك للبلد المفتوح للجميع " وذلك على أساس الإمكانات

والقدرات. هذا البعد الديمقراطي نجده كذلك في فيلم " La source du sourire" لـــ " J.K.Millet " الذي يُصوِّر الحياة اليومية في قرية مختلطة mixte تجمع بين جزائريين وفرنسيين تقع في عين بسام، الفكرة الرئيسية للفيلم هي إبراز المهمة السامية والإنسانية للإداري الفرنسي وأعوانه وتعامله بالمِثل والمساواة وبدون بيروقراطية بين الجميع، واهتمامه بالعلاقات الإنسانية وهو ما كان يخالفه الواقع طبعا.

فكرة أخرى كانت تسعى السلطات الاستعمارية إلى ترويجها وترسيخها في ذهن الأهالي، هي المهمة السلمية للجيش الفرنسي وذلك عبر أفلام على غرار " école militaire"، "la loi dutalion"، " Unité Française" وهذا ما أكدته مجلة الجيش التي كتبت تقول أن أهم تلك الصوّر التي عرضتها الأفلام هي صورة ذلك الجندي الذي ظهر بشكل سحري في قرية مهجورة، ليخرج الناس من مخابئهم التي لجأوا إليها خوفا من " الفلاقة" أو الخارجين عن القانون ويلتفون حول الجندي للاستماع إلى حديثه حول السلم.

تمجيد صورة جيش الاحتلال وعساكره يتواصل في غالبية الأعمال السينمائية الاستعمارية من خلال إبراز دوره في الحماية والدفاع عن هؤلاء الأهالي العرب التعساء من شتى المخاطر المحاطة بهم، هذا ما تطرق إليه فيلم " La route du sud " الذي صوره P.Billon في صحراء أدرار مُظهرا المهام التي يقوم بها أحد المراكز العسكرية في أقصى الجنوب ... هؤلاء الجنود موجودون هنا ليس لاستعباد السكان المحليين. ولكن من أجل حمايتهم ضد قطّاع الطرق، هؤلاء الذين يُغيّرون على القوافل.

لتصل الدعاية الفرنسية عبر السينما إلى حدها الأقصى بإبراز صوّر كاريكاتورية للمجاهدين قصد تحقيرهم والاستخفاف بهم من جهة، ومن جهة أخرى إبراز صورة الفرنسي والفرنسي المسلم كمواطن صالح أتم واجبه تجاه وطنه فرنسا، هذا ما حاول المخرج فليب أست إظهاره من خلال فيلمه Armée d'Afrique" الذي يصوّر قسم، حيث يستمع التلميذ لدرس حول تاريخ الجزائر، وعلى خلفية ذلك يسمع صوت موسيقى عسكرية بعيدة في البداية

ثم يتصاعد الصوت حتى يصبح قويا، الشيء الذي يثير فوضى في الصف فيسمح الأستاذ للتلميذ بالنظر عبر النافذة لمشاهدة الاستعراضات العسكرية التي ما هي إلا احتفالات بذكرى 14 جويلية للجنود وهم يرتدون بذلة تعود للعهد الأوّل من الاحتلال، والأطفال فرحين سعداء بهذا المنظر.

من الأفكار التي أشاعتها السينما الدعائية أيضا التمييز والجهوية، وهي إحدى الأوتار التي لعب عليها الاستعمار من أجل التفرقة بين فئات المجتمع الجزائري ففيليب أست الذي ركّز في فيلمه "Sur la route de la kabylie" على إبراز خصال الرجل الأمازيغي الذي تميز عن غيره، مُؤكّدا أن الفرد الأمازيغي هو الأكثر ذكاء من غيره وله تفكير ديمقراطي، وأطفاله يحبون الدراسة ويتوجهون إلى المدرسة طوعا، وهي الصفات التي تقربه أكثر من الفرد الفرنسي، ولترسيخ هذه الفكرة أيضا ركز الفيلم عن اهتمام الأمازيغ بالحِرف على غرار صناعة الفضة، الفخار، السلاح ... واعتبارهم محترفين Professionnelle والهدف من وراء ذلك هو دمج الأمازيغ ضمن المعمرين الأوروبيين .[1]

من بين الأفلام التي أنتجت في هذه الفترة كذلك "Appel du bled" لـــ " Maurice Gleize هو الآخر يصف حنين الفرنسيين إلى بلدهم الجزائر، من خلال قصة امرأة فرنسية تزوجت من أحد الكولون، وسكنت جنوب الجزائر، لكنها قررت العودة إلى فرنسا بعد فقدانها لجنينها، ولكن مع اختفاء زوجها عادت لمواصلة مشواره إلى أن يعود زوجها، ومن ثم فإن هذا الفيلم يبرز شخصية المُعمِّر "المرأة" كمحافظ على المكتسبات التي ضمنها له مشروع الاستيطان وذلك حتى في أصعب الظروف ...[2] فهذه المرأة بالرغم من مشاكلها الصحية تعود من جديد لكِوْن المستعمَرة في خطر وبمجرد عودتها رجع إليها أمل الحياة، فكلمة نداء في الفيلم تعني أن الأوضاع في خطر، ومن أجل إزالة هذا الخطر لا بد من الجدية والاستمرارية في العمل .

[1]Lotfi Meherzi op cit.p58-57

[2]Ibid .p273-277

وأخيرا فيلم "Les Oliviers de la justice" الذي يعد آخر حلقة في سلسلة الفيلموغرافية الاستعمارية في الجزائر، أنتج في 1962 واقتبس من رواية لأحد الأقدام السود Jean Pélegri وأخرجه الأمريكي James Blue وهو يختلف عن كل ما قدم من قبل، بحيث قدم الاستعمار بشكل مستتر وذلك أخطر، عبر قصة الفيلم الذي ضم 11 ممثلا مسلما، التي تروي حياة أحد المعمِرين الذي عاد إلى فرنسا، وبعد وفاة والده الذي يملك أراضي شاسعة في منطقة المتيجة، يضطر إلى العودة ليجد نفسه وسط الصراعات السياسية والحرب، ويحن إلى ذكريات الطفولة حيث كان يسود التفاهم والسعادة والعيش الهادئ والهنيء قبل اندلاع الثورة، التي أفسدت كل شيء وتسببت في سقوط الكثير من الأرواح في كلا الطرفين، فالفيلم فيه نداء للعودة إلى العهد القديم والتخلي عن الحرب .

وخطورة هذا الفيلم يكمن في محاولته خلق توازن بين الكتلة المستعمَرة والمستعمِرة، وذلك بسبب الظروف الجديدة التي طبعت الأحداث في تلك الفترة خاصة حرب التحرير، وتبني الاستعمار للعديد من المشاريع الإصلاحية إنقاذا للوضع على غرار مشروع قسنطينة والدعوة إلى سلم الشجعان ... هذه المحاولات التي عكستها السينما من خلال " زيتونة العدالة" هي دعوة صريحة وجديدة لسياسة الاندماج بين الكتلتين.

كما كانت هناك أفلام أخرى كثيرة على غرار" Le " L'escadron blanc "grand rendez vous" ، " Casablanca " "Deux de l'escadrille " La routeinconnue" ، " Le sergent x" لكن إذا كانت هذه هي المضامين التي تناولتها السينما الكولونيالية فما هو الحال بالنسبة لسينما الثورة التي برزت كرد فعل مضاد للصورة التي سعت السينما الكولونيالية لترسيخها عن الجزائر والجزائريين، وذلك بعد أن أدرك قادة الثورة أهمية الصورة وقدرتها على التأثير والتوجيه سواء للرأي العام المحلي وخاصة العالمي .

المبحث الثاني : السينما الجزائرية خلال الثورة

1) –السينما الجزائرية إبان الثورة التحريرية:

تعد السينما من بين أهم الرسائل النضالية، التي اعتمد عليها إبان الثورة التحريرية، نظرا لما عبرت عنه من أحداث مهمة بوجهات نظر مختلفة، وإيديولوجيات متعددة، تسعى للرد على المغالطات التي استعملها المستعمر، وتمجيد الثورة والتغني ببطولات الشعب الجزائري وتضحياته، ولا شك أن مجمل الأفلام السينمائية الجزائرية أنجحُها هي الأفلام الثورية، التي وثّقت للثورة المجيدة وتضحيات أبطالها فاعتُبرت بمثابة أرشيف تاريخي لحرب التحرير، والواقع الذي عاشه الشعب الجزائري إبان الفترة الاستعمارية، وهو ما عالجته العديد من الأفلام الجزائرية، التي تم إخراجها .

ولدت السينما الجزائرية في قلب الثورة التحريرية، وكانت إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير، بل ان مجموعة من السينمائيين استشهدوا في هذه الحرب ونذكر منهم "معمر زينوني"، "عثمان مرابط"، "مراد بن رايس"، "صلاح الدين السنوسي" و"علي جنادي"، وغيرهم، كانت الحاجة ملحة لإيجاد سينما تواكب مسيرة حرب التحرير، التي بدأت عام1954، وكان لابد لهذه السينما أن تنطلق من منطلق علمي مدروس، ولا تكومن مجرد مغامرة.[1]

"في المقابل تندلع حرب التحرير الجزائرية وتتسارع الأحداث نحو التأزم، ولكن السلطات الفرنسية حاولت السيطرة على الأوضاع مدركة فعل الصورة في توجيه الجماهير وبخاصة داخل الجزائر، ففي العاصمة الفرنسية تمتلك فرنسا من الإمكانيات ما يجعلها تتحكم في الإعلام وتوجيه الرأي العام الفرنسي حسب ما تريد".[2]

---

[1] بن عزوزي عبد الله، الخصائص الفنية لسيناريو الفيلم الثوري في السينما الجزائرية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران، سنة 2018، ص113

[2] ينظر: حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري، مقاربة سيميائية لفيلم خارجون عن القانون، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2016، ص72

أدرك مسؤولون في جبهة التحرير الوطني الجزائرية مدى الأهمية البالغة للصورة البصرية، بما فيها السينما في توعية وتعبئة الجماهير الجزائرية والرأي العام العالمي للالتفاف ومساندة قضية حرب التحرير الجزائرية، ضد الاستعمار الفرنسي في الجزائر. وذلك بعد اتساع رقعة الثورة التحريرية وشموليتها، وبروز عدة معطيات سياسية واجتماعية وثقافية جديدة على الصعيد الوطني والعالمي، فجعل جبهة التحرير الوطني تستعمل إلى جانب البندقية الشريط الفيلمي، كأداة دعائية وتعبئة فعّالة. فأخذ السينمائيون المتحمسون يحملون كاميراتهم المتواضعة جنبا إلى جنب أسلحة الثوّار والمجاهدين في صفوف جيش التحرير الوطني لالتقاط وتسجيل المعارك التي يخوضونها ضد قوات الاحتلال الفرنسي، ويُصوِّرون كذلك حالة اللاجئين الجزائريين في الحدود التونسية ودور الممرضات في صفوف جيش التحرير الوطني بكل عفوية، ويتعلق الأمر خاصة بالأفلام القصيرة المسجلة لأغراض الدعاية السياسية والحصول على أرشيف فيلمي، أين سيساهم هذا الأخير في كتابة تاريخ الحرب[1].

إذا رجعنا إلى ظهور أول فيلم في تاريخ السينما الجزائرية كان سنة 1955 للمخرج الفرنسي "رونيه فوتيه"، تحت عنوان"الجزائر أمة"، إلا أن العديد من الدارسين في الحقل السينمائي يرجعون ميلاد السينما الجزائرية إلى سنة 1957 ، بعد تأسيس مدرسة " ecole de cinema du maqui"وهي وحدة للتصوير تابعة للحكومة الجزائرية المؤقتة وجيش التحرير وجاءت على اثر الاتفاق بين "عبّان رمضان"و"رونيه فوتيه".[2]هذه الوحدة كانت متواجدة بالمنطقة الخامسة للولاية في تبسة، وتتكون عدة فنانين كانوا النواة الأولى للمخرجين السينمائيين وهم: محمد قتر"،"على الجناوي"،"جمالشندرلي"، "بيير كليمونت" ،"أحمد راشدي"، "فانتين بولس"،ثم التحق بيهم "لخضر حامينا".

[1] عبد الغني إرشن ، رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا ،مرجع سابق ، ص91

[2] المرجع نفسه ، ص92.

لم يستمر نشاط المدرسة طويلا غير أنها ليست الوحيدة التي عملت لصالح أهداف ثورة التحرير، إذ يبدو واضحا مساهمة المخرجين الأوروبيين من خلال بعض الأفلام الوثائقية القصيرة مثل الفيلم الذي أخرجته الفرنسية دي سيسيلcecil de cujis"اللاجئون 1956، حيث كان موجها للعرض على هامش الجمعية العامة للأمم المتحدة وهو من بين الأفلام الأولى المساندة للقضية الجزائرية، حيث يَعرض صورة المعاناة التي خلفتها سياسة التهجير الفرنسية للشعب الجزائري. هناك أيضا فيلم "الجزائر تحترق "لمخرجه روني فوتيه1958 الذي كان له دور كبير في شرح أبعاد العمليات العسكرية في الجزائر والتعريف بها على أنها ثورة تحريرية، وقد نجح في التأثير على الرأي العام العالمي. نذكر كذلك الفيلم القصير "ساقية سيدي يوسف "للمخرج الفرنسي بيار كليمون pierreclement، وهو فيلم وثائقي يُصوِّر فيه مَشاهد واقعية حول قصف الطيران الفرنسي لقرية ساقية سيدي يوسف الحدودية مع تونس، واتبعه بفيلم أخر "اللاجئون" في 1958، وهو أيضا فيلم قصير حول سياسة التهجير ومعاناة سكان الأرياف.[1]

وفي سنة 1957 وبعد الاتفاق بين رونييه فوتييه وعبّان رمضان تم إنشاء أوّل مدرسة أما المترددون على المدرسة فكانوا أربعة أو خمسة جنود استُشهدوا أغلبهم في ساحة الشرف من بينهم محمد قتر، جمال شندرلي، علي جناوي، بيار كليمون Pierre Clement، عبد الحميد مقداد ... ليلتحق بها فيما بعد أحمد راشدي وفلنتين بيلوزValentin Pelosse .[2]

وزيادة على التكوين الذي كانت تقدمه لعدد من الجنود، أنتجت هذه المدرسة عدة حصص تلفزيونية وزِعت على شبكات تلفزيون البلدان الاشتراكية من بينها حصة حول المدرسة نفسها وحصة حول ممرضات جيش جبهة التحرير الوطني، زيادة على صور ومناظر لمهاجمة مناجم الونزة.[3]

---

[1] حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري، مرجع سابق، ص74 .

[2] فتيحة حوباي، الواقع الجديد لسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق، ص34.

[3] الإنتاج السينمائي الجزائري (1957 – 1974) وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر ، 1974 ، ص 10.

بعد توقف نشاط مدرسة السينما، أنشأت جبهة التحرير الوطني لجنة السينما ثم بعدها مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، أين أُنتِجت عدة أفلام تحت رعاية هذه الهيئة نذكر منها "عمري ثمان سنوات" في 1961 و"صوت الشعب" في 1961 و"جزائرنا" في 1960 و"بنادق الحرية "في 1961و"خمسة رجال وشعب"في 1962، كان بعضها من إخراج جزائري مثل "ياسمينة" في 1961 و"صوت الشعب وبنادق الحرية" للمخرج محمد لخضر حامينا مع جمال شندرلي.[1]

جاءت هذه الأعمال مُعبِّرة وبعفوية عن وحشية المستعمر وكانت تفتقد إلى الجمالية والزخرفة الفنية، وهذا أمر منطقي "فالسينما الثورية لكي تكون حقا ثورية عليها أن تتخلى عن بعض القيّم الجمالية مكتفية بنقل فكرها الإيديولوجي"[2]. إذ قلما اهتم هؤلاء بالجانب الجمالي بل كان التركيز على الجانب الإيديولوجي حيث صورت هذه الأفلام الحرب التحريرية، وفضحت ممارسات المستعمر إزاء الشعب الجزائري.

2) – السينما الجزائرية تيمة لإنجاح الثورة.

سجل تاريخ الجزائر في 1نوفمبر 1954 انطلاق ثورة التحرير المضفرةـــ، أنها مرحلة جديدة من كفاح الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، بحيث لم تكن كسابقاتها من الثورات الشعبية التي عرفتها مختلف المناطق الجزائرية، لأنها كانت ثورة شاملة ومنظمة وموحدة، استهدفت تجنيد كافة أفراد وفئات الشعب الجزائري واستغلال كل المقومات والطرق، خاصة وأن الاستعمار جنَّد كل إمكانياته العسكرية والإدارية والإعلامية من أجل القضاء عليها، وتُعَد الصورة بكل أنواعها من بين الأشكال الخطابية التي استغلها الاستعمار في الدعاية والتضليل، من

[1] حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري ، مرجع سابق،ص74

[2] Cinéma: production cinématographique،1957-1973،ministère de l'information et de la culture/service des arts audio-visuels،p 13

بينها الأفلام بشكل عام سواء كانت سينمائية أو تلفزيونية مستفيدا من احتكاره لوسائل الإنتاج السمعي البصري.[1]

بوسائل بسيطة وتقنيات أولية بدأت فرقة "فريد" في التقاط أولى الصوَّر وإنتاج روبورتاجات على الحدود التونسية الجزائرية، فلم يكن الهاجس في البداية إنجاز أفلام ذات مستوى تقني عالي، فأغلب ما قُدِم كان عبارة عن أفلام بسيطة جدّا وبدائية في ناحيتها التقنية، لكنها كانت مادة خام إخبارية في أغلبها وتلفزيونية.

وقد ركزت تلك الأفلام على نشاط جيش جبهة التحرير الوطني كما سبق وأن ذكرنا، بغرض التوثيق لكفاح الشعب الجزائري، وذلك من خلال إنجاز أكبر عدد من الأشرطة الوثائقية التي كانت مادتها الأولى من الواقع اليومي للثورة وشهادات حيّة حول التقنيات التي كانت تستعملها الإدارة والجيش الفرنسي ضد الشعب الجزائري.

إن الاعتماد على السينما النضالية يُعد توجها مضادا من قبل السينمائيين الجزائريين ضد السينما الكولونيالية، التي استعملتها فرنسا منذ البداية للدعاية والترويج للمشروع الاستعماري الفرنسي في الجزائر، لذلك كان بروز السينما في الجزائر، شأنها شأن بقية "البلدان المغاربية التي كانت في مرحلة استنباتها آلية للشهادة الكولونيالية، على تقدم المستعمر وتخلفنا"، فكانت السينما بالنسبة للمستعمر، أداة فاعلة للغزو والاحتلال، حيث عرفت الجزائر السينما مع بداية الاستعمار الفرنسي، كوسيلة من وسائل الايدولوجيا الرامية إلى الشرعية الاستعمارية، من خلال أفلام وثائقية اتسمت بالدونية والاحتقار".[2]

ومن جملة الأفلام ذات الموضوع الثوري والتاريخي النضالي الجزائري، نذكر وبخاصة تلك التي نالت شهرة عربية وعالمية في طريقة سردها لموضوع الثورة ودلالتها الرمزية في تحرير الشعوب الأخرى، التي كانت تعيش تحت وطأة الاستعمار، محاوِلة بذلك بناء جسر تواصلي لإيصال ذلك الفكر النضالي المتحرِّر والنابع في الوقت نفسه من ذات لا تحِب الاستعباد في

[1] حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري، مرجع سابق، ص67

[2] بن عزوزي عبد الله، الخصائص الفنية لسيناريو الفيلم الثوري في السينما الجزائرية، مرجع سابق، ص115

أرضها ووطنها الأم، ومن هنا جاءت الأفلام الثورية كمشروع مقاوم لجميع مظاهر الاستعمار.[1]

أما بالنسبة للتركيب والتحميض فقد كانت تتم بالجمهورية الألمانية الديمقراطية التي كانت تربطها علاقة بالحكومة المؤقتة، وبعد اشتداد المعارك تم نقل مقر وحدة السينما من الولاية الأولى إلى تونس حيث سمي" بالمصلحة الوطنية للسينما" وضعت تحت الإشراف المباشر لوزارة الإعلام التابعة للحكومة المؤقتة، وكان من أولى الأعمال التي أنجزت فيلم " هجومات مناجم الونزة " L'attaque des mines de l'Ouenza" من إنتاج تلاميذ مدرسة التكوين السينمائي، الفيلم من النوع الوثائقي أنتج في عام 1957 يصوِّر الهجومات التي حققها الأفلان على منجم الونزة، اللاجئون les réfugies 1956-1957 وهو فيلم قصير من 16 ملم إخراج سيسيل دي كوجيسCecile de Cujis التي سافرت إلى تونس من أجل المشاركة في تصوير فيلم " سلاسل الذهب" لكنها اختارت تصوير " اللاجئون" في مخيمات الحدود بمشاركة مساعد تونسي يسمى حدي بن خليفة، وبعد عودتها إلى فرنسا حكم عليها سنتين سجنا [2]، ثاني عمل أنتج في هذه الفترة هو فيلم " الجزائر تلتهب" L'Algérie en flammes " (1957-1958) من نوع 16 ملم بالألوان أخرجه رونييه فوتييه بمساعدة فرقة من جبهة التحرير الوطني، أما الإنتاج فقد اشترك فيه فوتييه إلى جانب شركة من جمهورية ألمانيا الديمقراطية .[3]

بعدها تم إنجاز مجموعة من الأفلام الوثائقية من بينها "المدرسة" "L'école" حول مدرسة التكوين السينمائي "ممرضات جيش التحرير الوطني" Les infirmières de

[1] جدي قدور، الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، دراسة تحليلية نقدية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2009، ص166

[2] فتيحة حوباني، الواقع الجديد لسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق، ص35.

[3] الانتاج السينمائي الجزائري، 1947-1957، مرجع سابق ، ص 12.

L'A.LN "الهجمات على منجم الونزة" " L'attaque des mines de l'Ouenza" 1957 (توجد نسخ هذه الأفلام في تلفزة جمهورية ألمانيا).

وفي هذه الفترة أيضا صوَّر بيار كليمون Pierre Clément فيلمين قصيرين هما: ساقية سيدي يوسف 1958، وهو روبورتاج قدّمه بيار كليمون حول القرية التونسية التي قصفتها الطائرات الفرنسية، أما ثاني عمل فهو حول " اللاجئون" Réfugies 1958.

ومن الأفلام الطويلة التي أنتجت في هذه الفترة أيضا "جزائرنا" Djazairouna" 1959 إخراج جمال شندرلي ومحمد لخضر حمينة، وقد اعتمد العمل على صوّر " حرية الجزائر" الذي أخرجه ساشافي يرني في 1947 و"أمة الجزائر" الذي أخرجه رونييه فوتييه في 1955 وصوّر التقطها جمال شندرلي في الجبال، ثم تم إتمامه وتنقيحه فيما بعد من طرف حمينة وجمال شندرلي في 1961، وأطلق عليه اسم " صوت الشعب La voix du peuple " وقد حرص هذا العمل على تتبُع النشاطات السياسية والعسكرية لجيش جبهة التحرير الوطني بما فيها مظاهرات 11 ديسمبر 1960، وتفجير قاعدة تابعة للجيش الفرنسي على الحدود الجزائرية التونسية[1].

وفي 1961 تم إنجاز فيلم " عمري ثماني سنوات j'ai huit ans" وهو فيلم قصير أخرجه كل من يان وأولقا لوماسونو رونييه فوتييه، وإنتاج لجنة موريس أودان وإعداد فرانس فانون. الفيلم أنجِز في فرنسا بشكل غير مشروع من قبل اللجنة المذكورة، انطلاقا من رسوم عن الحرب نفذها في معسكرات اللاجئين في تونس أطفال تعرضوا لويلات الحرب، أم التعليق الذي كان ينطق به أولئك الأطفال بالفرنسية فكان يُضفي كثيرا من المطابقة على تلك الوثيقة الرهيبة [2].

وفي نفس الفترة قدَّم محمد لخضر حمينة فيلمه القصير "ياسمينة" Yasmina" أنتجته مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، يروي الفيلم قصة طفلة يتيمة في

[1] Lotfi Mecherzi op cit.p64

[2] جورج سادول "تاريخ السينما في العالم" منشورات البحر المتوسط وعويدات، بيروت-باريس ، 1966 ، ص 554.

السادسة من عمرها، قتِل والداها في هجوم فرنسي على القرية التي تعيش فيها، ومن خلال قصة ياسمينة الطفلة الصغيرة يلقي الفيلم الضوء الأخضر على معاناة اللاجئين الجزائريين الذين أجبرهم الاستعمار الفرنسي على مغادرة أراضيهم والعيش في محتشدات على الحدود الجزائرية التونسية.[1] فهو انعكاس لواقع معاش ومأساة التي كانت تتخبط فيها الأسرة الجزائرية.

وألحقه حمينة بعمل آخر بعنوان "بنادق الحرية Les fusils de la liberté " مع مصلحة السينما للحكومة الجزائرية المؤقتة دائما وبالتعاون مع جمال شندرلي، سيناريو سارج ميشال. استعرض من خلاله مسيرة قافلة لجيش جبهة التحرير الوطني محمَّلة بالأسلحة والذخيرة عبر الصحراء انطلاقا من تونس، وتمثلت مهمتها الأساسية في إيصال الحمل بسلام وتجنب نقاط التفتيش التي كانت منتشرة، وعلى امتداد الرحلة تواجه القافلة العديد من الصعوبات والمشاكل، وهنا أيضا نجد أنفسنا أما أحداث واقعية لا تحتاج إلى تزييف أو تلميع لخدمة القضية.

من أجل" فرض ثقافتها بقوة الصورة الإعلامية والفيلمية، وبالتالي فان وجود السينما الكولونيالية في الجزائر، هو بديل ثقافي استعماري بحت، حيث راحت فرنسا تروج لصناعتها السينمائية، كفنّ متنوع يفوق كل الممارسات الشعبية والثقافية الجزائرية"، ومنه كانت السينما احدى أهم وأقوى الوسائل الإعلامية، التي استخدمت للدفاع عن القضية الوطنية، وبالرغم من شراسة العدّو ونقص الخبرة، فقد تمكّنت الثورة من تنظيم جهاز إعلامي قوي، يبلغ صوتها عبر أمواج الأثير توزعت محطاته على بلدان الجوار، كما كانت السينما حاضرة هي الأخرى، حيث ساهم متطوعون بأفلام وثائقية عن المعارك التي خاضتها وحدات جيش التحرير.[2]

كان اقتران السينما بالثورة التحريرية، ردّا على التوجّه الإيديولوجي الفرنسي، الذي تناولته السينما الفرنسية الكولونيالية، التي اتسمت بالعنصرية والاحتقار للشعوب المستضعفة، جعل السينمائيين الفرنسيين يقومون بإنتاج العديد من الأفلام الوثائقية، لأغراض إعلامية

[1]Rachid Boudjadra« Naissance du cinéma Algérienne » éditions Maspero, a Paris,1980.p50.

[2] بن عزوزي عبد الله: الخصائص الفنية لسيناريو الفيلم الثوري في السينما الجزائرية، مرجع سابق، ص117

ودعائية بالدرجة الأولى لخدمة مصالحها، وبسط سياستها الاستيطانية، بغية تحقيق الأهداف من خلال بعض الشعارات مثل:"الجزائر أرض فرنسية"وصوّر وموضوعات عن "تلاميذ الجزائر".

نخلص إلى أن المضامين التي قدمتها السينما الكولونيالية في الجزائر مرت بمراحل عديدة حيث اهتمت في بداية ظهورها بالغرابة واللامألوف، فراحت تسعى وراء كل ما يثير اهتمام ودهشة المشاهد الأوروبي لتتحول الجزائر إلى ديكور جميل، السماء الزرقاء الصافية والأشجار الخضراء. وحتى هذه الفترة لم يكن الفرد الجزائري حاضرا في تلك الأفلام إلا ككل أو مجرد عنصر مكمل للديكور العام إلى جانبه الجمالي، ومن ثم لم تكن تلك السينما جزائرية و لم توجه للجمهور الجزائري، وفي هذا الإطار قال المخرج سارج دو بوليني في جواب عن سؤال وجه له من طرف مجلة "دفاتر السينما" Cahiers du cinéma " حول غياب الرجل العربي في فيلمه " عطش الرجال" " هذا ليس فيلم عرب ... إنه فيلم حول الكولون ".

وبعد إدراك أهمية الصورة وقدرتها على التأثير بدأت السلطات الاستعمارية تستغل هذه الأداة في تمجيد الاستعمار وتصوير الفرد الأوروبي على أنه الأفضل والأسمى على حساب السكان الأصليين الذين أُبرِزوا ككائنات متوحشة ومتخلفة تتحكم فيها غريزتها الحيوانية، وذلك من خلال شخصية " القايد" ومن ثم فهي في حاجة لمن يلقنها الحضارة ويخرجها من الجهل والظلام.

وبذلك أصبحت السينما أداة لخدمة السياسة الاستعمارية حيث راحت من جهة أخرى تحث الأوروبيين للقدوم إلى الجزائر تجسيدا لسياسة الاستيطان التي اعتمدتها وذلك من خلال تصوير الجزائر على أنها أرض الثروات والخيرات، و لم تستطع الأفلام المسماة الإعلامية التربوية إخفاء نواياها الدفينة، حسب محرزي فإنه من الخطأ النظر إلى السينما الاستعمارية على أنها كانت مؤسسة دعائية واضحة النوايا، فالإدارة الاستعمارية أدركت أن الشعب بحاجة إلى المخدر القادر على السيطرة على الرأي والقضاء على أي ردة فعل ومن ثم اتجهت الدعاية المضمرة والخفية لتحقيق أهدافها. والمتمثلة في اخفاء البعد العنصري والدعائي واعتماد أعمال

تدعي في ظاهرها الدعوة إلى المساواة وخدمة مصالح الأهالي بهدف تهدئة الوضع والتحكم في الأمور من جهة وفض الشعب من حول الثورة وقادتها من جهة أخرى. كما رأينا جاءت مضامين هذه المرحلة خدمة للاستعمار وأفكاره وتوجهاته وعبّرت عن رسائله واستُعمِلت كوسيلة لخدمة مصالحه. وبالمقابل أدركت جبهة التحرير الوطني وقادتها أهمية الصورة وقدرتها على التأثير والتوجيه، ومن ثم خدمة أهداف القضية فاستعملوها كطرف فاعل في الحرب ابتداء من 1956، حين كلّف عبّان رمضان رونييه فوتييه بالتقاط أولى الصوّر لجيش جبهة التحرير الوطني في الجبال، وتكوين شباب جزائريين من خلال إنشاء أوّل مدرسة سينما في الجبال ضمت العديد من المخرجين، استُشهِد أغلبهم خلال المعارك ومن بقي منهم مازالوا يمثلون أعمدة الفن السابع في الجزائر وعلى رأسهم محمد لخضر حمينا وأحمد راشدي.

وعليه لم تكن السينما الجزائرية إلا انعكاسا لواقع الثورة، حيث راحت تصوِّر المعارك والهجمات التي خاضها جيش جبهة التحرير الوطني ضد العدّو والتعريف بحقيقة ما يحدث، لتكذيب ادعاءات فرنسا والتعريف بأهداف الثورة وحق الشعب الجزائري في الاستقلال، لذلك عرفت السينما في تلك الفترة "بالسينما النضالية"[1]، حيث كان البطل الوحيد والأوحد هو الشعب. غير أن سينما الثورة كانت عبارة عن محاولات قادها مبتدئون سعوا بالدرجة الأولى إلى خلق أرشيف مُصوَّر للثورة، وإبلاغ صوت الجزائر بالصورة للخارج خدمة لقضية عادلة، بغض النظر عن المستوى التقني والقيمة الفنية لتلك الأعمال التي كان أساسها الواقع.

ونشأة السينما الجزائرية في حضن الثورة سيكون له انعكاسا مباشرا عن المسيرة التي ستتبناها بعد الاستقلال، وهذا ما سنراه في المبحث الموالي الذي نستعرض من خلاله أهم المضامين التي تناولتها السينما الجزائرية بعد حصول البلاد على استقلالها، والسياسة السينمائية المتبناة من الستينات إلى نهاية الثمانينات التي شهدت بداية الأزمة السياسية التي أفرزت وضعا جديدا على مختلف الحالات بما فيها السينما، ومدى انعكاس ذلك عن الإنتاج السينمائي في الجزائر وعلى مضمونه باعتبار أن الهدف الأساسي من دراستنا هو الكشف عن المضامين التي تناولتها السينما الجزائرية على امتداد وجودها ومدى تأثرها بمحيطها.

[1] فتيحة حوباني، الواقع الجديد لسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق، ص39

المبحث الثالث: السينما الجزائرية بعد الاستقلال.

وتأتي مرحلة ما بعد الاستقلال، وهي المرحلة الانتقالية للسينما الجزائرية، والتي تحمل وجع المجتمع وتناقضاته وأماله ومثله وأحلامه، بعد أن انقشع ضباب الاستعمار وأصبحت تتمتع بالحرية والاستقلال، وبعد سنين من الحرمان والبؤس والتبعية، لتحط رحال المخرجين وكتّاب 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 في الجزائر ما بعد الحرب لم يكن ليسمح بجعل القطاع الثقافي بشكل عام وقطاع السينما بشكل خاص من أولويات الدولة الفتية.[1]

مثّل الخروج الاستعماري الفرنسي من الجزائر انتصارا شاملا واستقلالا كاملا على جميع الأصعدة والمستويات، سواء كانت سياسية منها أو اجتماعية وثقافية، ولم يكن الأمر هينا، لينطلق ذلك الجيل الثوري في كفاحه الجديد المتمثل في البناء والتشييد والمُضي قدما لتطوير البنى التحتية للهياكل والمؤسسات.

لكن وبالرغم من كل تلك العقبات استمرت السينما الجزائرية في إنتاج أفلام تمجد الثورة وتعالج مخلفات الحرب." وحسب إحصائيات وزارة الثقافة فقد شهدت هذه الفترة بين1957 إلى 1980 انجاز 194 فيلما طويلا وقصيرا، و137 فيلما إخباريا تم انجازها في الجزائر، ليصل المجموع إلى 387 فيلما وشريطا تم انجازها في هذه الفترة، وشكلت فيها الأفلام الاجتماعية بنسبة 23 بالمائة، أما المضامين السياسية فقد مثّلت 21 بالمائة، من مجموع ما أنتج، في حين شكّلت الأفلام التاريخية نسبة 15بالمائة، 12بالمائة مواضيع اقتصادية،10 بالمائة مواضيع ثقافية، مقابل07 بالمائة تناولت مواضيع تقنية. أما بالنسبة للغة المستعملة فقد شكلت اللغة العربية 84 بالمائة من اللغة المستعملة في مجمل الأعمال مقابل 13 بالمائة باللغة الفرنسية، و03 مثلت

[1] منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، مرجع سابق، ص42.

أشرطة صامتة"[1]، وهذا الكم من الأفلام يعد مقبولا بالنسبة إلى دولة خارجة من حرب مدمِّرة، وذلك راجع إلى إنشاء بعض المؤسسات السينمائية المتمثلة في:

- إنشاء الديوان الوطني للأحداث الجزائرية ومركز التوزيع الشعبي عام1963
- المركز الوطني للسينما، ودار الآثار السينمائية الوطنية الجزائرية والمعهد الوطني للسينما وذلك عام 1964 .
- الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية: وتم تقسيم هذا الديوان إلى ثلاثة مؤسسات وهي:
- الوكالة الوطنية للأحداث وإعداد المجالات السينمائية والأشرطة الوثائقية ذات الصبغة الإعلامية والاشهارية، ومن مهامها أيضا، الاحتفاظ بالأشرطة المنتجة كأرشيف المصورة ANAF ومن مهامها إنتاج الأحداث المصوَّرة.
- المؤسسة الوطنية للإنتاج السينمائي ENAPRO : تتولى هذه المؤسسة إنتاج الأفلام والبرامج السمعية البصرية في الجزائر، ومن مهامها تطوير الإنتاج السينمائي والسمعي البصري.
- المؤسسة الوطنية للتوزيع والاستغلال السينمائي: تهتم هذه المؤسسة بتوزيع المنتوجات السينمائية والسمعية البصرية، كما تستغل أيضا قاعات العرض السينمائية والهياكل الأخرى الخاصة بالنشر.

بالرغم من الاهتمام الذي أولته الحكومة الجزائرية لقطاع السينما منذ الاستقلال، إلا أن مردود هذا القطاع بقي ضئيلا جدّا، وذلك راجع إلى سياسة الاحتكار التي انتهجتها الدولة على القطاع، مما لم يسمح للخواص من مخرجين وفنانين في هذا المجال، فالمخرجون والسينمائيون مقيَّدون بالسياسة المسطرة من قبل الهياكل السينمائية والوزارة الوصية، ظف إلى ذلك فشل هذه الهياكل في تحقيق الأهداف المسطرة وتعرضها للحل، وصرّح المخرج

[1] منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، مرجع سابق، ص43.

أحمد راشدي بأن "السينما الجزائرية كانت سينما حقة وموحية، لكن تعثرت بعد عامين من الاستقلال، إذ كانت كثرة الهياكل المتوالية لم تأت بالثمار المرجوة.[1]

وبما أن النظام الجزائري بعد الاستقلال، كان يستمدّ وجوده كنظام سياسي وكسلطة حاكمة في البلاد من الثورة المسلحة التي انتهت عام 1962 والتي كان شعارها الاستمرارية الثورية، فان هذه الأخيرة أعطت للسلطة شرعيتها، وعلى هذا الأساس كان ضروريا على السينما أن تواكب هذا الوجود الشرعي للسلطة الجزائرية والتي قامت بتوجيه جميع الوسائل السمعية البصرية. بما فيها السينما، نحو الدفاع عن التاريخ الثوري وتجميد مسيرة نضال الشعب الجزائري ضد قوات الاحتلال الفرنسي، فالسلطة تستمد شرعيتها من الثورة ومبادئها لكون لو لم تكون الثورة لما وجدت السلطة. وعلى هذا الأساس احتكرت السلطة كل القطاعات السينمائية وبسطت سلطتها على التلفزيون، فكانت المالكة لقاعات العرض السينمائية، فاحتكرت وسائل الإنتاج والتوزيع والعرض، كما كانت المموّل الوحيد للانجازات التليفزيونية والسينمائية في الجزائر، وحتى سنوات الثمانينات من أجل شراء أشرطة 16ملم للتصوير، يجب الحصول على تصريح من قبل السلطات المختصة.[2]

ومن هنا بدأت الدولة الجزائرية في وضع إستراتيجية عامة، تقوم أساسا على النهج الاشتراكي الذي بواسطته يتم تأسيس لثورة شاملة، تسير وفق النهج العام للدولة. ومن هنا راح السينمائيون الذين كانوا ثوار بالسلاح والكاميرا، يتطلعون إلى رسم ملامح الهوية الجزائرية، في ضوء المستجدّات الجديدة والتطورات الراهنة، جاعلين سينماهم الوجه الآخر للنظام السياسي المتَبع.[3]

واصل المخرجون السينمائيون الجزائريون اتخاذ الثورة أو حرب التحرير موضوع أفلامهم الرئيسي، كفيلم "سلام الصغير" الذي تناول تأثير الحرب على الأطفال، و"فجر

---

[1] عبد الغني إرشن : رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا ، مرجع سابق، ص115

[2] المرجع نفسه، ص109

[3] جدي قدور: الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، دراسة تحليلية نقدية ، مرجع سابق، ص108

المعذبين" Loube des damnes" لأحمد راشدي، الذي تناول مشاكل الجزائريين إبّان الحرب، وأيضا فيلم "الليل يخاف من الشمس" لمصطفى بديع.

كما عانى المخرجون من غياب العتاد اللازم لإنجاز هذه الأفلام، كآلات التصوير ومخابر التمحيص، وحتى ممثلين مؤهلين، لا سيما أستوديو "أفريكا Africa " والذي تم نقله إلى تونس، ليبقى فقط أستوديو التلفزيون، وكل الأفلام أو التسجيلات الأخرى ترسل إلى باريس للتمحيص والتركيب في مخابر خاصة، وهذا حتما بتكلفة باهظة، رغم مناداة المخرجين المستمرة بإعطاء أهمية لقطاع السينما، إلا أنها لم تأت بشيء، ما عدا بعض المشاريع التي باءت بالفشل والإهمال، كمشروع بناء مدينة سينمائية ب"الأربعاء" ناحية البليدة سنة1966"[1].

إضافة إلى أن التكوين السينمائي غائب في الجزائر، ما جعل الراغبين في دراسة هذا الفن السينمائي يتوجهون إلى دول أوروبية، "حيث ذهب العديد من كتّاب السيناريو والمخرجين للدراسة في معاهد السينما سواء في فرنسا، أو بلدان أوروبا الشرقية خاصة بولونيا، تشيكوسلوفاكيا سابقا، يوغسلافيا"[2]

"كان الهاجس الوحيد للسينمائيين الجزائريين إعادة بناء أحداث الثورة حسب ما يمليه الخيال العلمي ليتوافق مع حقائق الحرب، وبهذا يمكن أن نفسر نوجه السينمائيين إلى الأفلام الحربية لمدة عقد من الزمن دون الالتفات إلى المواضيع ذات الصلة المباشرة بالواقع اليومي"[3].

"السينما الجزائرية اهتمت كثيرا بموضوع الثورة، لا سيما في السنوات التي أعقبت الثورة، حيث شكّل هذا الموضوع من أهم المواضيع التي تناولتها سينما الدولة الفتية، لكن من منظار مغاير وإيديولوجية مختلفة نرتكز بالدرجة الأولى على تخليد الماضي المجيد دون الخوض في تفاصيله، والسعي إلى تقديس المجاهِد والثورة"[4]، ومن جملة الأفلام ذات الطابع الثوري والتاريخ النضالي

---

[1]Rachid Boudjadra, op cit p62.

[2]Ibid .p62.

[3]حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري، مرجع سابق، ص82.

[4] أحمد مولاي بن نكاع: ملامح الهوية في السينما الجزائرية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران، 2012-2013، ص 179.

الجزائري، نذكر بخاصة تلك التي نالت شهرة عربية وعالمية في طريقة سردها لموضوع الثورة ودلالتها الرمزية في تحرير الشعوب الأخرى، التي كانت تعيش تحت وطأة الاستعمار، محاولة بذلك بناء جسر تواصلي لإيصال ذلك الفكر النضالي المتحرر والنابع في الوقت نفسه من ذات لا تحب الاستعباد في أرضها ووطنها الأم، من هنا جاءت الأفلام الثورية كمشروع مقاوم لمظاهر الاستعمار، "فجر المعذبين "لمخرجه أحمد راشدي ، الذي تناول مشاكل الجزائريين إبان الجرب، وأيضا فيلم الليل يخاف من الشمس "، سنة 1965 لمصطفى بديع ، بحيث يصوِّر هذا الفيلم الوضع المزري الذي تعرض له الشعب الجزائري من ويلات الاستعمار، ومدى معاناته المريرة من حرمان وجوع، أيضا فيلم "ريح الاوراس"،سنة 1966، حيث يعتبر هذا الفيلم من الأفلام الوطنية التي أحدثت ضجة إعلامية كبيرة، وذلك على المستوى الوطني والدولي، بحيث تحصل على جائزة أوّل تقدير لعمل سينمائي ناجح في مهرجان كان سنة 1966، وجائزة أحسن سيناريو في موسكو 1967، لهذا فقد جلب أنظار النقاد السينمائيين، يتقدمهم "جون فيراتيل" في جريدة le monde، وقد وصف المخرج الفيلم بقوله:"إن لخضر حامينا يبحث بأمانة كبيرة وواقعية خيالية من السطحيات وحياة في كوخ للهضاب العليا في مرحلة النزاع.[1]

ويمكن أن نحصي في مجال الأفلام الوثائقية القصيرة أكثر من ثلاثين عملا من بينها فيلم" استفتاء عام 1962"، الذي تناول عملية الاستفتاء المصيري للشعب الجزائري، ثم فيلم "وعد جويلية" لمحمد لخضر حامينا. بحيث تناول فيه استغلال الفلاحين الجزائريين للأراضي التي تركها المستعمرون، 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 العلم، كما قدم حامينا أيضا فيلم "عليك بالعناية" في 1964، حيث عالج من خلاله الحملة الصحية القومية الأولى. أما أحمد راشدي فقد قدم" أيادي كالعصافير" الذي تطرق فيه لعملية إزالة الألغام من الحدود، وكذا فيلم "اقرأ" لذات المخرج الذي طرح موضوع محو الأمية. كذلك قدَّم أحمد بوزيان

[1] جدي قدور: الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، دراسة تحليلية نقدية، مرجع سابق ، ص169.

وحامينا فيلم "إعلان الحرب على بيوت القصدير" في سنة 1964، و"حملة التشجير"سنة 1964، "ولكن في يوم نوفمبر" وهو فيلم تركيبي تستعرض فيه مختلف مراحل الكفاح القومي للشعب الجزائري بالفرنسية، "لبيك أيها الحجر الأسود" سنة 1964، صوّر الحج إلى الأماكن المقدسة.[1]

وبقيت السينما الجزائرية تحاول فرض نفسها، دائما باتخاذ الثورة موضوعا لها، يجذب المشاهِد الأجنبي أكثر من الجزائري الذي أثقلته هموم الحياة في بلد حديث الاستقلال، ظهور أيضا ما يسمى بـــــــ" الإنتاج المشترك"، بالتعاون بين الجمعيات والمنتجين الأجانب الخواص، خاصة مع فرنسا، ايطاليا واسبانيا، فمؤسسة قصبة الفيلم، الذي كانت له ملكية لأحد قادة الثورة التحريرية "يوسف سعدي" الذي كان يملك إمكانيات مالية ضخمة وطموحات تجارية، ما سمح له باستدعاء تقنيين ومخرجين أجانب، فأنجز أكثر من 13 فيلم مشترك، نذكر منها، "الأيدي الحرة les mains libres للمخرج الايطالي enricolorenzini"، الذي كلف انتاجه 70 مليون فرنك، وقد عرض في مهرجان كان، وفيلم معركة الجزائر La bataille d alger " الذي نال الأسد الذهبي بمهرجان البندقية سنة 1967، لمخرجه الايطالي " panticorvo "، وفي سنة 1967 قامت نفس الشركة بإنتاج فيلمين مشتركين هما: "ثلاث مسدسات ضد قيصر"، وبعده بسنة أنتجت فيلم "الغريب" بالاشتراك مع مؤسسة "دينودو لورا نتيس" بعد تأميم قطاع السينما، وحل مؤسسة "قصبة فيلم" تولى الديوان الوطني للتجارة السينمائية بتقديم عدد من الأفلام المشتركة مع جهات مختلفة، نذكر منها :فيلم" z " مع مؤسسة "ريغان فيلم" الفرنسية، سنة 1968.

نجد في هذه المرحة فيلم آخر بعنوان "الطريق" سنة 1968، وهو أيضا يعتبر من الأفلام الثورية بحيث يصوِّر قصة الحرب الشرسة بين الجيش الفرنسي المجهز بأحدث التقنيات، وجيش جبهة التحرير الوطني الذي اعتمد في مواجهة عدوه على وسائل بسيطة كبنادق الصيد، وفي سنة

[1] منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، مرجع سابق، ص44.

1969 تم إنتاج فيلم بعنوان "خارجون عن القانون " لمخرجه توفيق فارس، والذي كان موضوعه يتشكل بميزة أساسية، تمثلت عبر واقع فرضه المستعمر، بطريقة كان يراها الأنجع والأنسب لدحض كل الجهود التي من شأنها مقاومة للسياسة الفرنسية آنذاك.

- **مرحلة السبعينيات:**

إن الاستقلال السياسي للجزائر يتبعه استقلال كل الهيئات التابعة، على غرار القطاع السينمائي الذي بدأ الإنتاج مباشرة بعد خروج المستعمر من البلد، وذلك بإنتاج عدّة أفلام كفيلم "فجر المعذبين" وغيرها من الأعمال التي أشرف عليها مخرجون تكوّنوا في عهد الثورة كأمثال احمد راشدي وعمّار العسكري، وغيرهم من أسماء لمعت في تلك الفترة.

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

ولقد عرف الإنتاج السينمائي في هذه الفترة نوعا من التباين يمكن أن نصفه بحركات المد والجزر، بنفس القدر الذي عرف فيه أنواع كثيرة من التوجهات، منها ما هو اجتماعي، إيديولوجي، غير أن الغالب كان عبارة عن أفلام ثورية خاصة بعد سنة 1962 مباشرة، حيث سيطرة هذا النوع من الأفلام كانت حاضرة بقوة.

إن هذه المرحلة التي تمثل أولى مراحل تطوّر السينما الجزائرية لما بعد الاستقلال، بحسب ما جاء على حد قولها "رتيبة الحاج موسى،" التي تقسمها إلى ثلاثة مراحل، بحيث تحدد المرحلة الأولى بالفترة الممتدة من 1964الى غاية 1971، وهي مرحلة الأفلام التي اتخذت ثورة التحرير الوطني كموضوعا لها، لتلي بعد ذلك المرحلة الثانية من سنة 1972الى غاية 1975، ثم تأتي المرحلة الثالثة بدءا من سنة 1976 إلى بداية الثمانينات"[1]

[1] أحمد مولاي بن نكاع: ملامح الهوية في السينما الجزائرية، مرجع سابق، ص 24.

لتنتقل السينما الجزائرية بعد ذلك لمرحلة جديدة من مراحل تطورها، والمتمثلة في المرحلة الثانية كما سبق وأن حددناها مع رتيبة الحاج موسى، والتي يشير إليها "جان ألكسان" بقوله:...أما الجيل الثاني الذي عاصر بداية سنوات الاستقلال، فقد بدأت معه مرحلة انطلاق جديدة للسينما الجزائرية، بعد عشر سنوات من الاستقلال أي في عام 1972..."[1]

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

ولقد عرفت السينما الجزائرية خلال هذه الفترة "1970-1980"انفتاحا ثقافيا حقيقيا، لتكون بذلك رائدة بالمقارنة مع السينما الإفريقية والعربية على حد سواء، مُتبنِّية في ذلك سياسة الدولة ومرافعة قراراتها خاصة في الجانب الاجتماعي، ومواكبة كل التغيرات الحاصلة داخل البلد.

والحقيقة أن التفكير في دور جديد للسينما والفن، طرح قبل ذلك عند مجموعة من السينمائيين الشباب سنة 1970، وأخرجوا بيانا في هذا الشأن دعوا فيه إلى الابتعاد عن السينما العربية التي سيطرت بصفة كلية على الإنتاج السينمائي الجزائري، ودعوا فيه إلى التفكير في إنشاء سينما وطنية تصوِّر الواقع مع البحث في أشكال جمالية جديدة في البنية التحتية.[2]

وبهذا تكون هذه المرحلة قد حافظت فيها السينما الجزائرية على معالجة المواضيع المتعلقة بحرب التحرير الوطنية، غير أن ما يميّز هذه المرحلة هو انفتاح هذه السينما على موضوعات أخرى لم تطرقها في المرحلة السابقة، وكانت هذه الموضوعات ذات طبيعة اجتماعية في عمومها، بحيث عالجت القضايا القومية المطروحة مثل الثورة الزراعية وثورة التعريب والتسيير الاشتراكي، وتأكيدا لما سبق، "انه في مرحلة التحولات نحو الاشتراكية لا يجب خلق المقدمات المادية والاجتماعية فحسب، وإنما يجب كذلك خلق المقدمات الإيديولوجية، ويحدد ذلك أهمية

[1] المرجع نفسه، ص26.

[2] حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري، مرجع سابق، ص92.

الوظيفة الإيديولوجية لدولة الاتجاه الاشتراكي الموجهة إلى رفع الوعي السياسي للجماهير العريضة، والى تثقيف وتربية الشعب بروح الاشتراكية والمساواة القومية والديمقراطية وصداقة الشعوب.

هذه التصورات لمجتمع جديد واكبها خلال السبعينيات المنجز الثقافي، الذي حمل بين طيّاته ذلك الحماس الشعبي المفعم بالايدولوجيا، فتحولت السينما خلاله من أداة للتسجيل إلى وسيلة تدعو للتعبير، فعنصر الدعاية عاد إلى الظهور إلى الأفلام الجزائرية ولكن بشكل ومضمون مختلفين، فالأفلام الجزائرية أثناء حرب التحرير كانت دعائية بامتياز، بشكلها الوثائقي وبأهداف خاصة داخلية وخارجية ذات بعد وطني وثوري وإعلامي، يعمل على استقطاب الرأي العام نحو القضية الجزائرية، بينما أفلام السبعينيات وان كانت اغلبها روائية إلا أن الدعاية تبطّنت في بُعدها الإيديولوجي الاجتماعي، حتى وان عادت بعض أفلام السبعينيات إلى التاريخ إلا أن عودتها كانت بدافع الاستثمار لتغيير الواقع، فأصبح التاريخ أداة وليس موضوعا في حد ذاته، "فكما سبق وأن اشرنا إلى أن هذه السينما وان اهتمت في هذه المرحلة بمشاكل ما بعد الاستقلال. إلا أن موضوع الثورة بقي مستمرا دون أن يحضى بالأولوية أو يطفو على الموضوعات الاجتماعية، ففي هذه المرحلة كان تناول موضوع الثورة بعقلانية أكثر مما كانت عليه في المرحلة السابقة" [1]

حيث تميّزت سنوات السبعينات بالديناميكية الاجتماعية، ترافقت 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 خلقت لدى مختلف القوى السياسية والاجتماعية في البلاد ردود أفعال مختلفة بين مؤيد ومعارض، وذلك حسب مصالح كل فئة. وضمن هذه التناقضات والصراعات المختلفة والمتنوعة تم انجاز أفلام سينمائية تأثرت بتلك التحولات وبالعوامل

[1] حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري، مرجع سابق، ص91.

الاجتماعية الإيديولوجية، والنفسية الجديدة التي جرت في المجتمع خلال هذه الفترة، كما أن لسيطرة الدولة على قطاع السينما تأثيره على مضمون الإعمال المنتجة آنذاك.[1]

تندرج هذه الموضوعات الاجتماعية في مرحلة ما بعد الاستقلال، ضمن ما اصطُلح عليه بالسينما الجديدة، في ما بعد الثورة، ورفع التحدي عن طريق الفن السينمائي، بغية تجاوز ذلك الواقع وتلك الذهنيات والرواسب التي خلفها المستعمر في الوسط الاجتماعي الجزائري، وهو ما يؤكد عليه الدكتور عبد الحميد حيفري في كتابه "التلفزيون الجزائري واقع وآفاق حيث يقول: "تتطرق مضامين هذه الأفلام الوطنية المدرجة ضمن ما اصطُلح على تسميته بالسينما الجديدة، إلى مواضيع اجتماعية حساسة، يعيشها المواطن الجزائري...تتفق كلها على معالجة هذه المشاكل، والوقوف في طريق تعاظمها، إلى جانب تقديم محاولة منهجية لتوعية السكان الجزائريين، والقضاء على تلك الرواسب والذهنيات المشبوهة، التي خلفها الاستعمار من ورائه يوم الاستقلال بالجزائر، والتي لا تتوافق اليوم ومراحل التنمية المنتهجة"[2]، والمراد من هذه المواضيع، هو نسيان ما خلّفه الاستعمار الفرنسي من ركود وجمود، أوساط الشعب الجزائري، والنهوض بذهنيات وفكر جديد، في بناء الجزائر المستقلة بمؤسساتها وأنظمتها.

إن هذا التأثير الذي تمارسه السينما على المتلقي يحاول العريس أن يعبّر عنه، من خلال إشارته إلى تسرب السينما إلى الذهنيات، وهذه الإشارة لها دلالات قوية حول العلاقة الجدلية القائمة ما بين السينما والمجتمع، وخصوصا ما لهذا الفن من قدرة هائلة على إحداث أثار عميقة في المجتمع، والتي عبّر عنها العريس قائلا: "أنها تساهم في تشكيل طبيعة ثانية للجماهير العريضة"، أن هذه العبارات الأخيرة تؤكد خطورة هذا الفن وقدراته الهائلة التي تمكنه من إحداث التغيير في المجتمعات، هذه التغيرات التي يمكن أن نصفها بالتغيرات العميقة في المجتمعات، بالشكل الذي تتحول فيه هذه المجتمعات من طبيعة إلى طبيعة ثانية، كما عبّر عنها العريس، وتوظيفه لعبارة طبيعية ثانية ما هي إلا دلالة على عمق هذه التغيرات التي بإمكان السينما أن تحدثها في المجتمع،

[1] منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة" ، مرجع سابق، ص51.

[2] بن عزوزي عبد الله: الخصائص الفنية لسيناريو الفيلم الثوري في السينما الجزائرية، مرجع سابق، ص211.

وهنا نجده يدعم آراءه بمثلين لرجلين بصما التاريخ ببصمات خالدة، وتمكنا من إحداث طفرات غير عادية في حياة الشعوب، أهما "لينين" و"هتلر"، وما التمثيل بهاتين الشخصيتين إلا للإشارة إلى عمق التغيير الذي أحدثته الشخصيتان في مجتمعيهما، وبالتالي ما للسينما من قدرات هائلة في إحداث مثل تلك التغيرات في المجتمع. أو المساهمة في تحقيقها، وذلك من خلال اهتمام هاذين القائدين بالفن السينمائي على وجه الخصوص من بين جميع الفنون.[1]

من هنا يمكننا أن نقول بأن للسينما قدرات هائلة في مجال التأثير في المجتمعات وإحداث تغيرات عميقة فيها، خاصة على المستوى الفكري، وذلك ما يشير إليه نصير بوعلي نقلا عن عزي عبد الرحمان بقوله:" ويرى عزي عبد الرحمان أن ثقافة الصورة التلفزيونية تحمل قيما متماثلة متشابهة، تقوم على النمطية والمعيارية بحيث كما يقول-يصبح إنسان هذه الوسائل يفكر نفس التفكير ويسلك سلوكا شبه موّحد. هذا الواقع قضى تدريجيا على التنوع الثقافي الحضاري الذي يميّز جماعات تتنوع في اللغة والتجربة والإحساس المشترك"[2].

وعلى اثر هذه التغيرات التي ذكرناها سابقا، شهد الحقل السينمائي في الجزائر ميلاد تيار جديد وكان فيلم "الفحّام Le charbonnier"لمحمد بوعماري أوّل الأفلام التي اتخذت اتجاها مغايرا لاتجاه الأفلام الحربية، والتي تميزّت بالتغني بأمجاد وبطولات الماضي، أو إبراز المعاناة التي كان سببها الاستعمار عكس أفلام المرحلة التي تأخذ اتجاها مخالف للأول، وهذا ما جسّده فيلم الذي يعالج الواقع المعاش من خلال قصة الفحّام الذي يصبح ضحية التطور الاجتماعي، الذي نتج عن التغيرات الجديدة، ثم تبع هذا الفيلم مجموعة من الأفلام كان موضوعها حول قضية ملكية الأرض وشرعيتها والثورة الزراعية، وما جاءت به من جديد بالنسبة للفلاحين والإقطاعيين، وقد سمي هذا التيار الجديد بسينما الزراعة كما سماها البعض بأفلام الأرض، في

[1] أحمد مولاي بن نكاع، ملامح الهوية في السينما الجزائرية، مرجع سابق، ص 394.

[2]. المرجع نفسه، ص 394.

حين راح بعض النقاد السينمائيين إلى تلقيبه بالسينما الجديدة نظرا لتناول ها المشاكل الاجتماعية اليومية ومواكبتها للتحولات الاجتماعية التي شهدها المجتمع الجزائري[1].

وإذا أردنا أن نقدم الفيلم من خلال ملخص بسيط، فسنعود لهاشم النحاس الذي يلخصه بقوله:" يتجه الفيلم إلى الواقع المعاش، من خلال قصة حطّاب يقطع الخشب ، ويحوله إلى فحم ويبيعه في سوق القرية، وزوجته تعينه على الحياة بصناعة الأواني الفخارية، ولكن ظهور الغاز الطبيعي، مع التغيّرات الاجتماعية الجديدة، يؤدي إلى الدخول في أتون الصراع الاجتماعي الحاد، الذي يهدده بين القبول بالواقع الجديد، الذي يفرض عليه الالتحاق بمصنع ويفرض عمل الزوجة بالمصنع، كما يفرض إرسال الأطفال إلى المدرسة، أو أن يخضع للتقاليد البدائية ويستسلم للخوف من أقاويل أو همسات الجيران، فيصبح ضحية التطور الجديد. ويختار الفحّام في البداية الاستجابة لتطورات الوضع الجديد.[2]

يعتبر فيلم "الفحّام" تعبيرا عن التحوّل الذي شهده المجتمع الجزائري، بل واغلب مجتمعات العالم الثالث، من الانتقالات من الصناعات التقليدية والحرفية إلى الآلات، وتحولهم إلى عمال، وصنّاع، كما يعبِّر الفيلم أيضا عن التغيير الذي لحق بالعلاقات الاجتماعية، وبداية تلاشي السلطة الذكورية، بتوجه الزوجة إلى العمل.

والى جانب فيلم "الفحّام"، هناك فيلم" قرب الصفصاف" لموسى حداد وفيلم"نوة" لعبد العزيز طولبي و"يوميات عامل شاب" لمحمد افتسان، و"المعتصمون" لـــــ لمين مرباح، و"الطارقة" ل الهاشمي الشريف، وكل هذه الأفلام وبدون استثناء تحدثت على الأرض وندّدت بالانقطاع وذهنية البرجوازية الجديدة البيروقراطية.[3]

---

[1] أحمد طالب أحمد، السينما الجزائرية ومسألة الهوية "دراسة سيميولوجية لعينة من الأفلام"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ،جامعة الجزائر ،2013/2012، ص63.

[2] أحمد مولاي بن نكاع: ملامح الهوية في السينما الجزائرية، مرجع سابق، ص254.

[3] أحمد طالب أحمد، السينما الجزائرية ومسألة الهوية "، مرجع سابق، ص67.

يعتبر فيلم "نوة" كذلك فيلما مميّزا في إطار سلسة هذه المرحلة، والتي تشير إليها رتيبة الحاج موسى بقولها:" كسابقة، فهذا الفيلم كذلك صيغ للاحتفاء بالثورة الزراعية، وتمحور بشكل أساسي حول إدانة الإقطاع الجزائري.[1]

وجاء هذا الفيلم ليعكس الحالة الاجتماعية إبان الثورة التحريرية بطريقة ثورية، على عكس الأفلام السينمائية التي عالجت موضوع الثورة بالطريقة الهوليودية، قبل الثورة وأثناء الثورة في إحدى القرى القسطنطينية، التي ما هي إلا صورة لما حدث في بقية القرى والمداشر على مستوى التراب الجزائري.

وفي نفس الإطار قدّم سيد علي مازيف فيلمه "الرحالة les nomades" غير أن مازيف اتجه إلى طرح واقع المرحلة الثالثة من الثورة الزراعية والخاصة بفئة "الرحالة"، حيث عمد المخرج على متابعة وكشف الظروف الحياتية للرحالة من جهة تصوير نفس التناقضات والصراعات التي يعيشها هذا العالم من الداخل، وذلك من خلال رصد مُجمل تلك التناقضات معتمدا على تحليل العلاقات الموجودة بين الفلاحين والمربّيين والرعاة من جهة، وبين المربّين الصغار والرعاة بالمربين الكبار.[2]

وهكذا فان فيلم"الرحالة" يصب في بوتقة الأعمال التي تناولت إشكالية الإصلاح الزراعي، خارج إطارها الطبقي الراهن على غرار "الأسر الطيبة "لجعفر دمرداجي"،"الطارق" لهاشمي الشريف،"العنكبوت" لرشيد إبراهيم، وبالمقابل اعتبرت وسيلة تمزالي في كتابها" في انتظار عمر قتلاتو":"أن فيلم "الرحالة" مجرد فيلم دعائي طويل وممل عجز على إحداث أي ردة فعل لدى الجمهور، غلب عليه الطابع الخطابي، عمل على تصوير المواقف المختلفة التي يواجهها سكان"الرحالة"، والمشبعة بالعلاقات السوسيولوجية، وكانت النتيجة انه لا أحد اقتنع بتلك الصوَّر المسطحة"، وترى تمزالي أن هذا العمل هو أقرب من الفيلم الوثائقي باستعراضه للكثير من التفاصيل التي كان على المخرج أن يتخلص منها، كما انه يطرح- حسبها- مضامين

[1] أحمد مولاي بن نكاع، ملامح الهوية في السينما الجزائرية، مرجع سابق، ص254

[2] فتيحة حوباني، الواقع الجديد لسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق، ص68.

متناقضة، ففي الوقت الذي يعمل على تناول المرحلة الثالثة من مراحل الإصلاح الزراعي والمتعلقة بالرحلة وإنشاء التعاونيات، فانه يبرز مرحلة الفردية التي تتجسد في ملكية الأسرة التي كان الأب وأبنائه هم المشرفون على تربية المواشي، وبعد كارثة الفيضانات التي أدت إلى هلاك العديد من رؤوس الأغنام يموت الأب، وبوفاته يقرر الابن التخلي عن كل شيء والذهاب إلى المدينة بحثا عن حياة أيسر وأفضل، وبعد مصيبة أخرى تودي بما تبقى من المواشي يقرر الابن الأكبر الذي ظل محافظا على ارث والده، إلى الالتحاق بالتعاونيات كحل أخير.[1]

ومن الأفلام التي تناولت موضوع الإصلاح الزراعي والعلاقة بين الريف والمدينة، نذكر فيلم "الحواجز les barrieres"، الفيلم يصوِّر لنا التغيرات والتحولات التي حدثت وتحدث في المجتمع الجزائري، من خلال شخصية "الحاج مختار" بعقلية سلفية وكرمز للملاك الكبار، بحيث تلجأ هذه الشخصية إلى فرض ممارسات تقليدية وتصورات إيديولوجية لتعطي لمكانتها الاجتماعية غطاء الأبهة الروحية، تستغلها في علاقاتها الاجتماعية الخاصة في علاقاتها مع الجهاز الإداري للحفاظ على أملاكها من التأميم، الذي بدأمع صدور ميثاق الثورة الزراعية. إضافة إلى أفلام تناولت مواضيع الإصلاح الزراعي ونذكر منها فيلم "خط الوصول" للحبيب فوغال، وفيلم "الشبكة" لغوتي بن ددوش، أيضا فيلم "ريح الجنوب" لسليم رياض، وفيلم" المفيد" لعمار العسكري.

يأخذنا فيلم "الغولة" الذي أخرجه مصطفى كاتب عام 1972، إلى كشف المعالم المخزية لبعض المخضرمين ممن شهدوا الثورة وتنعموا بالاستقلال، لكن خانوا طروحاتهم الثورية، وتحولوا إلى انتهازيين واستغلاليين، فعنوان الفيلم مستوحى من التراث الشعبي إذ يقال "لعبة الغولة، معناه الإثراء على حساب المجموعة، مثلا (نلعب الغولة"، أي نستولي على قيمة مالية ضخمة "، الفيلم مقتبس من نص مسرحي لرويشد يحمل العنوان نفسه، ليتبناها للسينما مصطفى كاتب. وهو ذو صبغة اجتماعية واقعية لما آلت إليه الأوضاع بعد الاستقلال، "نشاهد

[1] فتيحة حوباي، الواقع الجديد لسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق ، ص68.

في الفيلم جميع المحاولات التي تقوم بها مجموعة من الانتهازيين، التي تنال يوميا من التسيير الذاتي، والغولة تبدأ من الاستغلال الضّاري للعمال والزراعيين إلى سرقة ممتلكاتهم، وفي الليل نجد هؤلاء الانتهازيين في الكازينو يبعثرون المال على موائد القمار وهم لا يدركون، إن هذا الإثراء عمره قصير ولا مستقبل للذين يثرون على حساب الشعب.[1]

لقد تميزت السينما الجزائرية في هذه الفترة، بعرض مواضيع لها علاقة بالحياة الاجتماعية، كمنازعات الأشخاص واهتماماتهم وعلاقاتهم الاجتماعية، وذلك بغرض التوعية وتوضيح المواقف كي ينتهي المتلقي بوعظ وإرشاد يحثه على العمل من اجل الرقي والتطور.

وبالعودة إلى الفترة الاستعمارية أخرج محمد لخضر حامينا فيلمه الحاصل على السعفة الذهبية في مهرجان "كان" السينمائي الدولي"وقائع سنين الجمر Chronique des Annees de braise" الذي يعد من بين الأعمال التي أثارت اهتمام النقاد، ورغم حصول العمل على السعفة الذهبية إلا انه لم يسلم من انتقادات الدارسين والباحثين وحتى الصحافة. وترى فتيحة جوباني بهذا الخصوص من خلال ما أدلى به رشيد بوجدرة قائلا: العمل تصويرا لصيرورة تطور الوعي الشعبي لدى فئات الشعب في الفترة الممتدة بين 1945 إلى الفاتح من نوفمبر 1954، حيث تحولت المقاومة الاعتباطية غير منظمة إلى كفاح مسلح.[2]

وفيلم سنين الجمر يحاول أن يمرر عبر خطابه السينمائي، قصة جيل عاش ويلات الاستعباد والإذلال بنيران حارقة تلذذ بها المستعمر، انّه جمر يصعب إخماده لان إشعاله يذكيه من جديد...وهي وقائع تبدأ سنة 1939 وتنتهي في نوفمبر 1954، ولكن من خلال الإشارات التاريخية الدالة، يوضح لنا الفيلم غرة نوفمبر 1954 (يوم اندلاع الثورة)، ليست حدثا تاريخيا عارضا، وإنما هي نتيجة منطقية لصراع مرير خاضه الشعب الجزائري"، بكل شرائحه الاجتماعية متحديا منطق الواقع الذي فرضته فرنسا بقوة السلاح .[3]

---

[1] منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، مرجع سابق، ص55.

[2] فتيحة جوباني، الواقع الجديد لسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق، ص73.

[3] جدي قدور، الثورة التحريرية في السينما الجزائرية: دراسة تحليلية نقدية ،مرجع سابق ، ص178.

ويمكننا القول أيضا بأن الفيلم بدا منتقدا للعادات والتقاليد التي قدمها كرمز للجهل والتخلف، مركزا على بعض السلوكيات التي ندعم هذه النظرة، في الوقت الذي حيّد فيه الكثير من العادات والتقاليد والأعراف الحسنة والتي تعبّر بعمق عن الشخصية الجزائرية، بالرغم من أن بيئة الفيلم، بيئة يدوية غنية بمظاهر العادات والتقاليد، والتي لم يبرز منها إلا القلة القليلة.

ومن بين أفلام هذه المرحلة، نجد أيضا فيلم "دورية نحو الشرق"، لمخرجه عمّار العسكري، ويتلخص هذا الفيلم في مهمة تكلّف بها مجموعة من عناصر جيش التحرير الوطني، بنقل أسير من الجند الفرنسي إلى خارج الحدود الجزائرية باتجاه تونس، حيث يسلم الأسير سالما لمجموعة من أفراد جيش التحرير الوطني، وفي إطار هذه الرحلة تعترض المجموعة لبعض العوائق، والمتمثلة أساسا في نشاط جيش الاستعمار عبر كامل التراب الوطني، الشيء الذي يفرض على المجموعة الاشتباك معه لأسباب متعددة إما للثأر للأهالي الذين هاجمهم، أو لضرورة دعم بعض الوحدات في اشتباكها معه، أو لفتح ممر تسلكه المجموعة لإتمام مهمتها.

يعد فيلم دورية نحو الشرق، حسب الباحث عدة شنتوف تجربة خاصة، عاشها المخرج عمار العسكري أيام نضاله في حرب التحرير، وهو ما يؤكده في كتابه السينما الجزائرية وحرب التحرير، حيث يرى أن الفيلم دورية نحو الشرق، "يمتاز بواقعية عالية، طالما انه يروي وقائع حقيقية عاشها مخرج الفيلم، أثناء ثورة التحرير، وحاول الشهادة عليها في هذه المغامرة الحربية الرائعة، التي تصوِّر عملية نقل أسير فرنسي، نحو الحدود التونسية، من قبل دورية تابعة لجيش التحرير الوطني، ومن خلال هذه المخاطر والعقبات التي تواجه عناصر هذه الدورية في المهمة الصعبة التي كلفت بها ، يبين الفيلم روح التضحية والتضامن، الذين اتصفا بهما أولئك الشبّان الذين رفعوا التحدي، وحملوا السلاح لتحرير البلاد"[1]

وفي ظل هذه التحولات وجد السينمائي الجزائري نفسه بين فكي كماشة، صورة الماضي القريب بمآسيه وأحزانه وصدمات الواقع السّريع التحوّل، فكان يلتفت إلى الماضي ليستحضر

[1] بن عزوزي عبد الله، الخصائص الفنية لسيناريو الفيلم الثوري في السينما الجزائرية، مرجع سابق، ص187.

حرب التحرير، ويعبّر عن الجزائر الجديدة في الوقت ذاته، نذكر على سبيل المثال: "تحيا يا ديدو"، لمحمد زينات، الذي أنتج عام 1971.[1] لقد شهد هذا الفيلم 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 إيحاءات 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 الحداثة، لقد مزج زينات في هذا الفيلم الماضي القريب المؤلم من خلال الغوص في ذاكرة السائح، وبين الحاضر المفعم بالأمل للولوج لمستقبل أكثر إشراقا.[2]

وتميّزت هذه المرحلة بإنتاج العديد من الأفلام على غرار فيلم" المنطقة المحرمة"، لمخرجه احمد لعلام، وقد ركز المخرج في الفيلم على التصوير الواقعي للأحداث، وذلك من خلال اعتماده على صوّر من أرشيف الثورة، وكان هدفه وراء ذلك هو إعطاء دليل حي وواقعي لإظهار فظاعة المستعمر.

بقيت السينما الجزائرية تحاول فرض نفسها، دائما باتخاذ الثورة موضوعا لها، يجذب المشاهِد الأجنبي أكثر من الجزائري الذي أثقلته هموم الحياة في بلد حديث الاستقلال. فتم إنتاج فيلم "سنعود" لمخرجه سليم رياض، والذي تطرَّق لنضال الشعب الفلسطيني، وهو إنتاج مشترك بين الجزائر ومنظمة التحرير الفلسطينية. "أصبحت الجزائر تشكل المنطقة المحررة، فكانت ملجأ لعدد من السينمائيين التقدميين الذين لم يتمكنوا من إقناع أي منتج في الغرب بتمويل لأفلامهم"، وقدَّم أيضا المخرج المصري يوسف شاهين فيلمه" العصفور" سنة 1972، وبعدها فيلم بعنوان"

[1] منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، مرجع سابق، ص52.

[2] المرجع نفسه، ص53.

عودة الابن الضال"سنة1976، بالتعاون بين الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية ومؤسسة مصر الدولية.[1]

شهدت الجزائر في منتصف سبعينيات القرن الماضي تحولات كبرى طرأت على صعيدها السياسي والاجتماعي والاقتصادي، ومن ثم أثرت على مظهرها الثقافي، ولكن على العموم كانت هذه التحولات بمثابة الدافع الأساسي نحو خلق مشهد ثقافي متنوع، فبداية من 1976 ومع فيلم "عمر قتلاتو الرجلة" لمرزاق علواش لم تعد السينما الجزائرية على سابق عهدها وفية لقضايا الثورة أو المبادئ الإيديولوجية، إذ سجَّل هذا الفيلم نقلة فريدة في تحول الخطاب السينمائي إلى الرؤية الذاتية الخالصة، تحوَّل إلى مناقشة الحياة الشخصية للمواطن الجزائري وأزماته النفسية، إلى النقد لأحوال المجتمع والمؤسسات بكل مظاهرها، هذا الفيلم الذي يصوِّر بواقعية متناهية حياة الشاب العاصمي (عمر) محملا بالأحلام والعقد النفسية، يعيش حالة الاستلاب في مجتمع يمنعه حتى من إظهار حالاته العاطفية، ويعيش في الوقت ذاته المشاكل الواقعية للشباب الجزائري الطامح إلى النظر في الأفق بعيدا عن ما تفرضه التقاليد والمؤسسات الرمزية.[2]

اعتبر اغلب المحللين أن هذا العمل منعرجا هاما في تاريخ السينما الجزائرية بتناوله للواقع، حيث أكدوا أن "عمر قتلاتو" هو أكثر مصداقية وأكثر وفاء للواقع السيسولوجي الجزائري، وأنّه قدَّم جردا للواقع اليومي للشباب الجزائري. لذلك اعتبر هذا الفيلم بمثابة التأريخ للسينما الواقعية في الجزائر، بعد أن كانت حتى هذا التاريخ مجرد بوق لتزكية الاختيارات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وحتى الثقافية للدول الفتية، وذلك بإنزال كاميراته إلى الشارع ليحمل لنا صوَّر الشباب كما هي في الواقع مليئة بالأحاسيس والعواطف"[3]، لقد لقي الفيلم استحسانا منقطع

[1] قطاف سارة، كتابة سيناريو الأفلام التاريخية، من خلال عينة من الأفلام الجزائرية: "الأفيون والعصا"، الخارجون عن القانون"، "زبانة"، دراسة تحليلية وصفية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر،2013-2014، ص46

[2] حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري ، مرجع سابق،ص96.

[3] منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، مرجع سابق، ص59.

النظير، خاصة من الجمهور المستهدف، ويعود هذا النجاح إلى كيفية الطرح التي اعتمدها علواش لكسب المتلقي، وذلك بالتركيز على الواقع والحياة اليومية للفرد الجزائري، على العكس من الأفلام التي كانت تعتمد في إخراجها الطابع الهوليودي .

وفي نفس الإطار هناك فيلم سينمائي، عن قصة لجيلالي ساري، اقتبسه (السيناريو) مصطفى غريبي والأمين مرباح، أخرجه الأمين مرباح، أنتج سنة 1976، يحاول محمد عبيدو أن يلخّص لنا قصة هذا الفيلم بقوله: "اخرج محمد الأمين مرباح فيلمه بني هندل عام 1976. قرية بني هندل يتم نزع أملاك الفلاحين بطرق الاستغلال البشعة، مما يدفع بالكثير إلى الهجرة خارج وطنهم، ومدنهم. ويضطر البعض منهم إلى بيع ارض الأجداد، ثم يزحفون إلى المدينة، حيث يعيشون حياة جديدة بحثا عن لقمة العيش، فمنهم من يجد عملا كشيّال، أو ماسح أحذية، أو حدّاد، أو في أعمال وضيعة لدى القوادين والساقطات، يقرر ابن القرية محمد إطلاق النيران على المستعمرين الذين كانوا يحتفلون بزواج بين عائلتين.[1]

وإذا ما انتقلنا إلى مضمون الفيلم فإننا نشير بداية إلى بعض المآخذ التي تأخذ على الفيلم، فها هي وسيلة تمزالي تصّرح بقولها:" أن في بني هندل إلى جانب مجتمع المعمرين لدينا مجموعة من الشخصيات ذات الخطوط السوداء، وفي الجانب الآخر الفلاحون الذين يستأثرون بكل الفصائل، إن هذه النزعة القائمة على تقسيم المجتمع وفق مبدأين رئيسيين ومتضادين، الخير والشر، لا نرجعها إلى ضعف في السيناريو أو في الإخراج، للأسف هي واقعة متواصلة في سينمانا".

فيلم" مغامرات بطل" :أحد الأفلام الهامة التي ميّزت هذه المرحلة، واتّسم عموما بجميع الميزات التي تلونت بها أفلام هذه الفترة، فالفيلم مشدود بقوة إلى واقعه ومجتمعه، ليغوص فيها متناولا بذلك بعض القضايا المهمة التي كانت مطروحة في هذه الفترة، مثلما يشير إليه عبد الغني مغربي بقوله:" مغامرات بطل يعالج ظاهرة تفاقمت أكثر فأكثر في البلد، إنها جنوح الأحداث، في

[1] أحمد مولاي بن نكاع، ملامح الهوية في السينما الجزائرية، مرجع سابق، ص213

الواقع كان يجب أن نصوِّر عشرات الأفلام على الأقل لتحسيس المواطن،(على الأقل أولئك الذين يملكون تلفازا بهذه الآفة الاجتماعية.[1]

ويعتر فيلم "بني هندل" آخر فيلم ثوري في فترة السبعينيات ليتوجه المخرجون نحو تيمات أخرى، مثل الثورة الزراعية، ومشاكل تخص المجتمع الجزائري بعد استقلال البلاد بعقد زمني واحد، غير أن السينمائيين الجزائريين عادوا لتصوير الأفلام الثورية من جديد مع مطلع الثمانينيات ليخرج إلى الوجود "الهدية الاخيرة"1982 لغوثي بن ددوش، "القطيعة" 1982لمحمد شويخ، "أبواب الصمت"1987 لعمار العسكري، و"يوسف" 1989 لمحمد شويخ.[2]

نلاحظ من خلال ما ذكرنا أن السينما الجزائرية شهدت ثلاث مراحل أساسية، من حيث مضمون الأعمال المنجزة والتي ارتبطت بشكل مباشرة بالإطار السياسي والأيديولوجي والتنظيمي السائد كما رأينا، حيث شكلت الثورة موضوع السينما الجزائرية في السنوات الأولى التي تلت الاستقلال كاستمرار طبيعي لما بدأته خلال الثورة التي نشأت في رحمها، لتتجه بعدها إلى التعبير عن الخيارات السياسية والاقتصادية والإيديولوجية للدولة التي شكّلت خلال هذه الفترة المشرف الرئيسي للقطاع سواء على مستوى الإنتاج أو التوزيع أو التنظيم بإنشائها للعديد من الهيئات و المؤسسة المسيرة للقطاع و الواقعة تحت إمرتها.

مرحلة الثمانينات:

في ظل الأزمات الاجتماعية والاقتصادية التي عرفتها الجزائر خلال الثمانينات، كان المسلك الذي سلكه مرزاق علواش وأحمد لعلام في فيلم "الحواجر"، وسيد علي مازيف، قد عبّد الطريق فعلا لمناقشة الراهن السياسي والاقتصادي، من خلال تجسيد معاناة الفرد والأسرة الجزائرية

[1] أحمد مولاي بن نكاع، ملامح الهوية في السينما الجزائرية، مرجع سابق ، ص264.

[2] شرقي هاجر، صورة العنف في السينما الجزائرية (1990-2007): دراسة تيمية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران،2013-2014. ص174.

المتأثرين بهذه الأزمات (الأزمة الاقتصادية في الثمانينات وما تبعها من انعكاسات على المعيشة اليومية)، لقد خلَقت مدارس التكوين التي باتت متنوعة في الحقل السينمائي الجزائري تنوعا أيضا في وجهات النظر وطرائق تناول مختلف القضايا. فبعد الجيل الذي تكوّن في رحاب ثورة التحرير لحِقت به أجيال تكوّنت إما في الجزائر داخل المؤسسات السينمائية الوطنية، أو خارج الجزائر سواء في بلدان غرب أوروبا أو شرقها ذات التوجه الاشتراكي، إضافة إلى الفوارق الذهنية والرؤى المختلفة اتجاه التاريخ والسياسة والإيديولوجية والمجتمع، ذلك لان قسما كبيرا من المخرجين الجدد ولدوا أثناء أو بعد ثورة التحرير مما يجعل قراءته تختلف من الجيل المؤسس للسينما الجزائرية.[1]

أما فيما يخص الإنتاج السينمائي في فترة الثمانينات فكانت ضئيلة مقارنة مع الزخم الذي أنتج في مرحلة التسعينيات، حيث تراجع الإنتاج السينمائي الجزائري بشكل واضح جدا، فكان المخرج السينمائي مرزاق علواش هو من أبرز المخرجين في مطلع الثمانينات لكنه كان يواجه مشاكل الرقابة والبيروقراطية التي بدأت تضرب مؤسسات الدولة، والتي كانت تحتكر الإنتاج والتوزيع السينمائي في الجزائر، فأرغم علواش على مغادرة التراب الوطني متجها إلى فرنسا.

حاولت السينما الجزائرية في بداية الثمانينات مواكبة مختلف التطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، والثقافية. وقد قامت أثَّر ذلك بإنتاج العديد من الأفلام الاجتماعية مثل: فيلم "زواج موسى" لمخرجه مفتي الطيب، وفي نفس الفترة عاد مرزاق علواش لوطنه ليواكب التحولات السياسية والاجتماعية التي تشهدها البلاد، لذلك قام بإنتاج أفلام تسجيلية منها: فيلم "ما بعد أكتوبر وانتفاضة الشباب" سنة 1989، وفيلم "رجل ونوافذ" سنة 1982، وقدَّم الأخضر حامينا "ريح الرمال"1983.

ومع بداية الثمانينات يعيش المجتمع الجزائري بعض المشاكل الناتجة عن سوء أحوال المجتمع، وانحصار الفكر الإيديولوجي الذي صبغ العروض السينمائية مع نهاية السبعينات، وجعل التحليل

[1] حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري ، مرجع سابق، ص98.

الإيديولوجي يطغى على الواقع، ولهذا برزت مجموعة من السينمائيين حاولت تشريح هموم المجتمع دون زيف أو حلول إيديولوجية، فكان فيلم "سقف وعائلة" لرابح لعراجي 1982 صورة صادقة لمعاناة الرجل والمرأة على السواء، لبناء أسرة ترتكز على أسس مادية ثم نفسية متينة، فكان موضوع الفيلم البحث عن سكن للبطل سليم، استطاع رابح لعراجي أن يحلّل ظاهرة اجتماعية ذات تأثير قوي على الفرد الجزائري، وبخاصة على الجانب النفسي المهمل.[1]

ومن الأفلام الفكاهية التي أنتجت في نفس الفترة نذكر منها: فيلم "حسان طاكسي" لمخرجه سليم رياض، إذ يعتبر هذا الفيلم من النوع الكوميدي، إلا انه يحمل في طياته العديد من الرسائل الضمنية تعبر عن بعض الآفات التي انتشرت في المجتمع الجزائري.[2]

حسان طاكسي يلخِصه لنا محمد عبيدو:" واخرج سليم رياض فيلم (حسان تاكسي) عام1982. في هذه المغامرة نحن أمام حسن العجوز المتعب والمنهك في السنوات الطويلة الماضية التي تلت الاستقلال في الجزائر، لقد شغل عدة وظائف، محاولا دون جدوى الحصول على حياة كريمة، ولكن كبرياؤه منعه في الكثير من الأحيان من السكوت على الظلم للحصول على العمل، يمنح حسان رخصة القيادة لكونه أحد المجاهدين القدامى وينهض من هاويته ليبدأ بداية جديدة: "انه حسان طاكسي(...)، حسن طاكسي هو رؤية مؤثرة عن حياة أبناء العاصمة الجزائر، إننا نعيش معه كل مشاكله التي هي في النهاية هي مشاكل الناس أجمع.[3]

هذا الفيلم يصوِّر لنا المشاكل والمعاناة اليومية التي يتخبط فيها الفرد الجزائري، وذلك من خلال الرحلة التي يقوم بها الممثل رويشد في البحث عن عملا يضمن له حياة أسعد، وبقالبه الفكاهي وأسلوبه الهزلي استطاع رويشد أن يقلل بهذه الدراما المثقلة بالمشاكل اليومية التي تعيشها الأسَر الجزائرية.

---

[1] بغداد احمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية: نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر، منشورات ليجوند: الجزائر، 2011، ص92.

[2] نايمي نفيسة: صورة المرأة من خلال السينما المغاربية، دراسة تحليلية نصية لعينة من الأفلام الجزائرية، التونسية، والمغربية، في الفترة من 2009/2005، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، جامعة الجزائر، 2013، ص161

[3] حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري ، مرجع سابق، ص266.

وبنظرة رمزية مليئة بالمجازات، يصوِّر محمد لخضر حامينا وضعية المرأة المتزوجة في المجتمع الصحراوي، فكان فيلمه"رياح رملية"1982، محاولة للغوص في أعماق مجتمع متأزم تحكمه أعراف قاسية، إذ لا يصبح الزواج حلا مناسبا لمصير المرأة بدون إنجاب للذكور فيها.[1]

ويغوص محمد شويخ في عمق المجتمع الجزائري محاولا تصوير تناقضاته في فيلم" القلعة"1987، فالقلعة غطاء يتستر وراءه أفراد المجتمع، ولكنهم يعيشون أمراضا اجتماعية خطيرة منها الزواج غير شرعي، والعلاقات الاجتماعية المزيَّفة، وبهذا حاول المخرج أن يبيّن أن المجتمع الجزائري يعاني أزمة خطيرة، ساهم فيها الموروث التاريخي والواقع المنحرف. [2]

موضوع الطفولة طرح في الكثير من الأعمال التي أنتجت في مرحلة الثمانينات، هذه الفترة التي انتهجت منحى جديدا مغايرا للفترة التي سبقتها وذلك بسبب—كما ذكرنا — التغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي طرأت على المجتمع الجزائري، وكذا ظهور اتجاه إيديولوجي اعتنقه الكثير من المخرجين، خاصة وأنَّ هذه الفترة أي بداية الثمانينات عرَفت هجرة جماعية للمخرجين الجزائريين إلى الخارج.

أما إبراهيم تساكي فيتتبع مصير الطفولة المحرومة والمنسية، ففي عمله الأول" أبناء الريح" 1980، يقسم الأحداث إلى ثلاثة، يجمعها موضوع الطفولة، "الصندوق في الصحراء"، "جمال في بلاد الصوَّر"، "البيض المسلوق"، الأفلام الثلاثة قصيرة لا تتجاوز خمسا وعشرون دقيقة، يفضح فيها المخرج التناقضات التي يعيشها الأطفال، سواء مع حقيقة الكبار مثل البيض المسلوق، أو بين وهم الصورة وواقع الحياة في جمال في بلاد الصور، أما الصندوق في الصحراء فيظهر مدى قدرة الأطفال على الإبداع حين لا تتوفر لهم الإمكانيات.[3]

ومن أهم المواضيع التي تناولتها هذه الفترة أيضا هو إشكالية المهجر، بمعنى حياة الجزائريين في ديّار الغربة فرنسا، والتي قدَّمها أحمد راشدي في فيلم" علي في بلاد السراب Ali au pays

[1] بغداد احمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية، مرجع سابق، ص92.

[2] المرجع نفسه، ص85.

[3] بغداد احمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية، مرجع سابق ، ص93.

du mirage"، الذي يروي قصة شاب مغترب يتمكن من العيش وسط متعصبين وعنصريين، ذلك بفضل شخصيته المتفتحة وطريقته في التعامل مع الآخرين بدون عقد.[1]

كذلك بالنسبة لفيلم "الرفض le refus"، لمحمد بوعماري الذي تناول إشكالية عائلة مهاجرة تعيش في فرنسا صراعا بين الأجيال، الجيل الأوّل الذي عاش الثورة وشارك فيها، وبين الجيل الجديد الذي ولِد بعد الثورة، عبر أحد العائلات المهاجرة، حيث الأب "خالد" مجاهد قديم في صفوف جبهة التحرير الوطني مريض يؤرقه الحنين للوطن بعد 15سنة من الاستقلال، زوجته شهرزاد ورفيقة دربه تجد نفسها حائرة بين حب الزوج وطلبات الابن الحنين للوطن والنضال القديم. الابن هو نتاج لماضي تاريخي لم يشارك في إنتاجه وضحية تمزق سوسيو-ثقافي لم يبق أمامه سوى الرفض.

ومع أن الأفلام الحربية سيطرت على الساحة السينمائية خلال العقد السادس والسابع من القرن العشرين، إلّا أن موضوع الثورة لم يأخذ حظه الوفير من اهتمام السينمائيين الجزائريين، فالأفلام المنجزة قليلة جدّا نظرا لأهمية المرحلة التي شهدتها الجزائر، بل أن العديد من الأفلام طرحت الموضوع بسطحية، وكان الغرض من انجاز تلك الأفلام عرض التاريخ أكثر من الاستفادة منه، أو على الأقل فهم الحاضر من خلال التاريخ، وهذا ما سعى إليه كل من محمد بوعماري وغوثي بن ددوش.

وفي سياق السينما الثورية في فترة الثمانينات، نجد العمل السينمائي المثير للانتباه فيلم" السنوات المجنونة للتويست"1983 لمحمد زموري، فإننا نكتشف نظرة جديدة لأحداث الثورة التحريرية، من خلال فئات مختلفة التوجهات، تعكس حياة الجزائريين العادية المتأثرة بالأفكار السائدة في العالم الأخر، وغير مرتبطة مباشرة بالمسيرين الفعليين للثورة والأبطال النمطيين التي اعتادت السينما الجزائرية أن تظهرهم على الشاشة، وذلك من خلال مغامرات الشابين بوعلام وصالح،

[1] منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، مرجع سابق، ص67.

المنافية للأعراف والقيّم الجزائرية في تلك المرحلة، بيد أن محمود زموري يحتكم في توجيه الأحداث بما يتوافق مع منطق ثورة الشعب الجزائري ضد المستعمر.[1]

إلى جانب الأفلام الحربية المرتبطة بموضوعات أحداث ثورة التحرير الجزائرية الممتدة ما بين 1954الى 1962، أو أكثر تقدير ما بين 1952الى نهاية الحرب، والمبنية على حقائق واقعية أو ما تعرض للموضوع انطلاقا من خيال المؤلفين، فان الموضوع يرتبط أيضا بالأفلام ذات الصلة الغير مباشرة بالثورة، ومنها ما تعرض لموضوع معاناة الشعب الجزائري أثناء الاستعمار الفرنسي منذ بدايته 1830 إلى غاية الخلاص منه، وهكذا يأخذ فيلم "ملحمة الشيخ بوعمامة"1983، مكانة هامة في التسلسل التاريخي لموضوع الحرب الجزائرية، فقد صوَّر المخرج مرحلة هامة من تاريخ المقاومة الجزائرية في الجنوب الغربي الجزائري، بداية من 1880 لحظة الإعلان عن محاربة المستعمِر من طرف الشيخ بوعمامة وإتباعه، ويمثل بوعمامة نموذجا للمقاومة الجزائرية للجيوش الفرنسية في المناطق الداخلية من البلاد.[2]

ورغم الاتجاه الواضح نحو الواقع الراهن للمخرجين الجزائريين في هذه الفترة، نلاحظ عودة لسينما الفترة الاستعمارية أي التي تتخذ من فترة الاحتلال زمانا لأحداث الفيلم، لكن بشكل مغاير اعتبره البعض أكثر وعيا خاصة من خلال فيلم" القطيعة Rupture"، لمحمد شويخ، الذي خاض فترة الأربعينيات من خلال تجسيد مختلف الاتجاهات التي كانت سائدة آنذاك بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وذلك أربع شخصيات هي أولا سي عبد الحميد، وهو سياسي، عمار شاب ثائر وابن عمار، إدريس شاعر، وأخيرا عائشة.[3]

فيلم محمد شويخ يهدف أساسا إلى العمل وفق مستويات الوعي السياسي للشعب الجزائري، حيث لم يكن هناك نفس التفكير، هذا الطرح الذي يعد جديدا في السينما الجزائرية.

---

[1] بغداد احمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية، مرجع سابق، ص85.

[2] المرجع نفسه، ص80.

[3] فتيحة حوباني، الواقع الجديد لسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق، ص92.

ومن بين الأفلام التي تناولت الموضوع نفسه، نجد المخرج عمار العسكري والذي يقوم بتصوير فيلمه الحربي الثاني بعد "دورية نحو الشرق"، بحيث اعتمد في فيلمه الثاني "أبواب الصمت"1987، على حقائق تاريخية، إذ عرض فيه موضوعا جديدا وهو مساهمة الجزائريين في خدمة الثورة من داخل الثكنات الفرنسية، وهو الأمر الذي حيّر المؤرخين حول نسبتهم إلى الثورة أو خيانتهم لها، وقد صرح المخرج في العديد من اللقاءات أن القصة حقيقية وواقعية.

لاحظنا في الإنتاج السينمائي الجزائري لهذه الفترة أي فترة الثمانينات، أخذ منعرجا هاما في تاريخ السينما الجزائرية بابتعادها عن الثورات الاقتصادية والغوص في أعماق المجتمع، ليُشكّل هذا المنحى الرئيسي للسينما الجزائرية في سنوات الثمانينيات خاصة مع ظهور أولى بوادر التغيير السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي طرأت على المجتمع الجزائري، وكذا ظهور اتجاه إيديولوجي جديد اعتنقه الكثير من المخرجين الجزائريين خاصة كما عرفت هذه الفترة هجرة جماعية لأغلب المخرجين إلى الخارج.

ومن ثم فإن تغيّر مضامين الأعمال في الفترة واتجاهها إلى إلقاء الضوء على المشاكل الاجتماعية المختلفة، كأزمة السكن والبيروقراطية والزواج التقليدي، وسيطرت التقاليد البالية، كان نتيجة لتغيّر العقليات وبداية التفتح مع تغير القيادات السياسية، ومن ثم الإيديولوجيا السائدة بشكل تدريجي.

سينما العشرية السوداء ومضامين أفلام هذه الفترة:

حملت نهاية الثمانينات وبداية التسعينيات تغيرات جديدة لقطاع السينما، كانت انعكاسا مباشرا للوضع في البلاد، التي شهدت تغييرات عدة لا سيما على السياسي، بتخليها عن نظام الحزب الواحد، وتبني التعددية السياسية ومن ثم رفع الدولة يدها تدريجيا على دعم القطاع، رغم ذلك ظل المركز الجزائري للفنون والصناعات السينمائية في 1993، يشرف على تمويل المشاريع السينمائية للمخرجين الجزائريين في إطار النظام الجديد بعد خضوع هذه الأخيرة للجنة

القراءة التي ترأسها في البداية الروائي رشيد ميموني، إلى أن حل هذا المركز سنة 1998 لتحل محله تعاونيات الإنتاج الخاص في المجال السمعي البصري، بعد أن منح أعضاؤه من مخرجين أجور توازي مرتبات36 شهرا في دعوة لهم من اجل تشكيل كيانات إنتاجية خاصة بهم.[1]

إنها بالفعل ملامح أزمة تلوح في الأفق، أيّدته العشرية الدامية، التي أعطت بشكل عام وجها آخر يملؤه السواد والتشاؤم والحزن، فانطلاق يد العنف والإرهاب لم يكن سياسيا فئويا فقط، بل امتد إلى كل جوانب الحياة وشرائح المجتمع، وعلى رأسها لسان الحال الذي يعبر عن الخيارات الحرة والاختلاف الإيديولوجي، إنها بالفعل الثقافة بكل تمظهراتها التي عرفت استشراقا معتبرا سواء بالاغتيال أو بالهجرة، فالعمل السينمائي أصبح صعبا بحكم التهديد والمخاطر التي تواجهها الفرق السينمائية، وبسبب عدم اهتمام الدولة الجزائرية بالفيلم كأولوية في هذه الفترة التي مرت قاسية على الجزائر، أين تجسد الاختلاف في أبشع صوّره وتعدّى منطق الحوار والتعايش والقبول إلى لغة العنف الشديد، لقد كانت مرحلة تحمُل العديد من التعقيدات والتناقضات التي قسمت ظهر المجتمع الجزائري، وفرّقت بين أفراد الأسرة الواحدة وغلبت الفكر العدائي على صلات التقارب.[2]

إذن تغيَّر مسار السينما الجزائرية من سينما صوّرت الجزائر المكافِحة، جزائر الثورة التحريرية الكبرى، ثم صورتها بعد الاستقلال تبحث عن هويتها وعن مخرج لمشاكلها الاجتماعية والاقتصادية، التي فرضها نظام أراد تكريس أفكار سياسية لم يعهدها من قبل، ثم صوّرت المرحلة السوداء من تاريخ الجزائر، مرحلة الإرهاب التي داهمها دون سابق إنذار، وأنتِجت عدة أفلام جلها بدعم من فرنسا تناولت هذه الظاهرة الجديدة والخطيرة، نذكر منها: فيلم "حب ممنوع" 1990 لسيد علي فتار، وفيلم "باب الواد سيتي" 1993 لمرزاق علواش، أيضا فيلم" loube du desert" 1997 لمحمد شويخ، وفيلم"la vie quand meme"1999،

[1] عدة محمد: إشكالية بلاغة الخطاب السينمائي في تمثيل الواقع: دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم مرزاق علواش"حراقة"، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، 2011-2012، ص92.

[2] حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري، مرجع سابق، ص101.

لجميلة صحراوي. وظهرت موجة من الشباب الفرنسيين ذوي الأصول الجزائرية، صوّروا عن الجزائر، نذكر منها: "les Algeriens 30 ansapres "1995، لأحمد لعلام، فيلم"Femme d alger"1993 لكمال دهان، وفيلمي"Hescogone"1994،" Dousefrance" 1995، لمليك شيبان.

فبدأ من سنوات التسعينات يصبح إخراج الفيلم معجزة نظرا لفترة العشرية السوداء، والتي عانى فيها الشعب الجزائري ويلات الإرهاب، ورغم تردي حال البلد في تلك الفترة التي يسميها الجزائريون بالعشرية الدموية، وانتكاسة الفن السابع إلاّ أن بعض الأشرطة وجدت طريقها إلى الضوء الأخضر على غرار فيلم "يا ولاد"لرشيد بن علال، والفيلم الجزائري المشترك مع الفيتنام "زهرة اللوتس" لعمار العسكري.

وشهدت بداية 1990 إنتاج بعض الأفلام لم يعرف بعضها أي توزيع عبر ما تبقى من قاعات العرض، باعتبار أن الكثير منها أغلقت أبوابها بسبب غيّاب الجمهور، إذ عقد التسعينات شهد إنتاج أفلام قليلة ومنتوعة من حيت المضمون ، التقنية، والقيمة الجمالية الفنية، أبرزها "توشية" لرشيد بلحاج، و"صحراء بلوز" لرابح بوبراس، و"راضية" للمين محمد مرباح، و"شاب" لرشيد بوشارب، ثم "يوسف أو اسطورة النائم السابع" لمحمد شويخ، و"لحن الأمل" لجمال فزاز،"باب الواد سيتي"،" سلام يا ابن العم" لمرزاق علواش، "صنع في " لموسى حداد، "جبل باية" للمرحوم عز الدين مدور، "ما شاهو" لبقاسم حجاج.[1]

أفلام جزائرية عديدة أعادت إنتاج الألم سينمائيا مختصرة سنوات الدم والدمار التي عرفتها البلاد أثناء المجتمع الجزائري، بكل أنواع المآسي من قتل واختطاف فتنوعت الذاكرة الجماعية وامتلأت بمشاهد الدمار والخراب، وانعكس هذا على صنّاع السينما الذين عاشوا تلك الفترة

[1] قطاف سارة، كتابة سيناريو الأفلام التاريخية من خلال عينة من الأفلام الجزائرية الثورية،"الأفيون والعصا"و"نوة"،" الخارجون عن القانون"، و" زبانة"، مذكرة ماجستير، دراسة تحليلية وصفية، جامعة الجزائر، 2013-2014، ص44.

والتأثُر بها بشكل أو بأخر، فحاول أغلبيتهم نقل ولو جزء يسير من تلك المشاهد المفزعة التي أصبحت سينما مستقلة بذاتها اسمها" سينما العشرية السوداء".[1]

فقد سلّط العديد من المخرجين الجزائريين الضوء على هذا العقد ووجهوا عدسات كاميراتهم بشكل مباشر على مآسيها ويمكن الحديث عن ثلاثة أفلام للمخرج مرزاق علواش "باب الواد سيتي""، "العالم الآخر"، "التائب"، كما يمكن أيضا استعادة ثلاثية نذير مقناش الشهيرة وهي "حريم مدام عصمان"، "تحيا الجزائر"، "دليس بالوما "، والتي قارب فيها الأزمة ذاتها مغطيا كل مراحلها الزمنية. بحيث تشترك هذه الأشرطة في نقل واقع النساء الجزائريات في تلك الفترة وتحدّياتهن من زاوية مختلفة وغير مكررة سينمائيا.[2]

وفي سنة 1997 قدم عبد الكريم بهلول فيلمه "ليلة القدر"، يصوّر مأساة مُسِن جزائري يعيش في باريس يُدعى "السيد سليماني"، يكون شاهدا على جريمة قتل وقعت في الحديقة، – وهربا من المجرمين الذين يلاحقونه يختبئ سليماني في المسجد بين حشود المصلين فيضيع بينهم، الأمر الذي ينقذ حياته، إلا أن العدالة تريد شهادته، يكلف أحد المفتشين بالعثور عليه، وخلال بحثه في المدينة المسلمة يعجب المفتش بنورة وهي فتاة شابة سمراء فيغرم بها، إلاّ أنها لم تبادله الشعور ذاته فتختفي عن الأنظار، وأصبح بذلك يفتش عن شخصيتين اثنين، يهرب سليماني سرّا إلى وطنه الجزائر خوفا على حياته من المجرمين، لكنه يعود ليشهد على المجرم الحقيقي.[3]

وعبّرت عنه أيضا المخرجة يمينة بشير شويخ في فيلمها "رشيدة"، الذي يحكي معاناة معلمة مدرسة في فترة أحكمت فيها الجماعات المسلحة المعارضة قبضتها الحديدية على العديد من القرى والمناطق، وفرضت سلطتها، أمّا المخرج رشيد بنحاج فقد روى في فيلمه "عطور الجزائر parfums dAlger" قصة كريمة المقيمة في باريس تهوى التصوير الفوتوغرافي تتلقى اتصال

---

[1] نجمة زراري، الطرح الفيمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة، تحليل سيميولوجي لفيلمي"وراء المرأة"،"عائشات"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2010-2011، ص122.

[2] http //www.aljazeera.net/news/cultureadart.26-04-2015 6:30

[3] منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، مرجع سابق، ص75.

من والدها المقيمة بالجزائر، لتخبرها بان أخاها قد انخرط مع الجماعات المسلحة واعتقل من طرف السلطات، ما يعيدها إلى الوطن والماضي.

في فيلم جميلة صحراوي، المُعنوَن "بيما"، تنقل المخرجة التي أدت دور البطولة، حياة وردية التي تعيش في قرية منعزلة إلى جانب قبر ابنها الذي اغتالته الجماعة المسلحة بقيادة ابنها الآخر علي.

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

هذا ما تناوله المخرجون مثل محمد يرقي في فيلمه "حورية"، وفاطمة بلحاج في فيلمها "مال وطني"، ونادية شرابي في "ما وراء المرأة".

أعادت هذه الأفلام وغيرها إنتاج واقع ذلك الزمن من تصورها الخاص، وذهبت مباشرة إلى مشاهدة الأزمة وإعراضها من دون أن تنقل المسببات الحقيقية لها هي أفلام ركزت على حال المرأة في تلك الفترة المتطرفة.[1]

سينما الألفية الثالثة (ما بعد الأزمة):

بعد عملية الانفراج التي تلت الفترة السوداء، برز خط جديد في السينما الجزائرية من حيث تناول المواضيع المعاصرة التي ترتكز على مواكبة متغيرات الوقت الراهن، حيث حرص كبار السينمائيين على إضفاء صبغة العصرنة في كل فيلم تلا فترة التسعينات، كما ظهر جيل جديد من المخرجين يُعرف بجيل الشباب الذي تميزت أعماله بالجراحة في طرح موضوع الإرهاب من دون أي خوف، بالإضافة إلى جملة من المواضيع الأخرى التي أخذت طابعا متطوِّرا بفعل

[1] نجمة زراري، الطرح القيمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص125.

تكنولوجيا الإعلام ورهانات العولمة في شتى المجالات: الهجرة الغير الشرعية، الجريمة المنظمة، الآفات الاجتماعية المتفاقمة.[1]

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. وتطبيقا لأحكام المادة: 2 من المرسوم التنفيذي رقم 03-297 المؤرخ في 13 رجب عام 1424 الموافق 10 سبتمبر 2003، والذي يحدد شروط تنظيم المهرجانات الثقافية، أسس مهرجان ثقافي دولي سنوي يسمى "مهرجان الجزائر للسينما". وبمجرد رجوع الأمن في لبلاد، عكف مخرجون ومخرجات على انجاز أفلام تصوّر محنة "العشرية السوداء"، مثلما صوّر آخرون ويلات وآلام ثورة التحرير بعد الاستقلال، هذا و لم 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، 2008.[2]

أما دعم الدولة، فقد ارتبط بشكل أساسي بالمناسباتية، بداية بالألفية التي خصصت لها ميزانية لإنتاج ستة أفلام، وبما أن صندوق الدعم Fdatic الذي من المفروض هو من يتولى دعم الإنتاج السينمائي كان فارغا، جراء غلق قطاعات السينما التي يتغذى بمراحلها، اضطرت وزارة الثقافة إلى ملئه بميزانية خاصة في إطار المناسبة، وعقدت الوزارة اتفاقيات مع عدد من المخرجين تقضي بإنتاج 06 مشاريع سينمائية على أن تكون جاهزة قبل 31ديسمبر 2002. وعليه استفادت هذه الأعمال من دعم قيمته 76000 اورو تحت اسم Fdatic، بالإضافة إلى 150000من طرف ميزانية الألفية و30000 متر من شريط الفيلم.[3]

---

[1] المرجع نفسه، ن ص.

[2] قطاف سارة، كتابة سيناريو الأفلام التاريخية من خلال عينة من الأفلام الجزائرية الثورية، مرجع سابق، ص44.

[3] عدة محمد، إشكالية بلاغة الخطاب السينمائي في تمثيل الواقع، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم مرزاق علواش"حراقة"، مرجع سابق، ص95.

ولقد مكّنت "تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007"، من انجاز أكثر من 19 فيلما مطولا، و13 فيلما قصيرا، و33 شريطا، حيث خصصت ميزانيات معتبرة للإخراج السينمائي، استفاد منها العديد من المخرجين الجدد والقدامى على حد سواء، لتجسيد مشاريعهم التي كانت دوما في انتظار الدعم المالي الذي بدونه لا يمكن أن ترى الوجود، على غرار فيلم "ميمونة" لنادية شرابي، "عشر مليون سنتيم" لبشير درايس.

تميزت الألفية الثالثة بإنتاج أفلام ثورية تؤرخ للحرب التحريرية، وأخرى تؤرخ لتاريخ الجزائر قبل الثورة وأثناء الاستعمار الفرنسي، من بينها "البلديون"Indigenes، لرشيد بوشارب(2006) ألقى فيه الضوء على قضية لم يسبق تناولها سينمائيا وهي المجندون من المغاربة الذين استغلتهم فرنسا في حربها ضد النازية، وفيلم خراطيش قلواز cartouches gauloises، لمهدي شارف(2007)، يصوِّر قصة الطفل "علي" بائع الصحف ذو العشر سنوات –أثناء الحرب التحريرية– ينسج علاقات صداقة مع ثلاثة من أقرانه "نيكولا"، دافيد الفرنسي والاسباني "جينو"، جميعهم من عائلات يهودية، وهؤلاء يعتبرون والد "علي" المجاهد إرهابيا، لكنهم يصاحبونه، ويصرون باستمرار على مواجهته بالسؤال المحرج: هل صحيح أن والدك إرهابي؟ صنف هذا العمل من بين الأفلام المتشيعة للبلد الممول وللأقدام السوداء، فقد سعى إلى تكريس الخطاب الفرنسي، وعدم تجريم الاستعمار وتصويره حاملا للحضارة.[1]

لقد سجلت فعاليات خمسينية الثورة الجزائرية حضور أسماء بارزة في عالم الإخراج، فأحمد راشدي من خلال مشاركته تعرض لشخصية مصطفى بن بولعيد في عمل ضخم يصوِّر المعارك والمواجهات على الطريقة الهوليودية، ولكن على الرغم من أن فيلمه الذي يدخل مع فيلم كريم بلقاسم والعقيد لطفي لنفس المخرج وكذلك فيلم زبانة ضمن الانتاجات الأولى التي تتناول الشخصيات التاريخية لثورة التحرير وتكون بمثابة أفلام للسير الذاتية، غير أن هذه الأفلام على مستوى المضمون جاءت مماثلة لفترة الستينات كونها أخذت الطابع التسجيلي، والنقل الحرفي

[1] منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، مرجع سابق، ص139.

لوقائع التاريخ، بل إنها في نظر الكثير من النقاد لم تمنح صفة البطولة السينمائية لشخصياتها وإنما إذابتها في سياق الفعل التاريخي المنجز من قبل المجموعة.[1]

كما أنتجت بعض الأفلام ذات البعد الاجتماعي والتي تتجه إلى واقع الشباب ومشاكلهم من خلال التعرض لظاهرة الهجرة الغير الشرعية (الحرقة)، في فيلم "حراقة" لمرزاق علواش وأزمة البطالة والشباب الطموح الذي يبحث عن مستقبل مشرف ومتفائل في فيلم" الساحة" لـــ دحمان اوزيد2010 ، وفيلم "مسخرة"لـــ الياس سالم2007، الذي يتعرض لازمة المجتمعات المنغلقة في كوميديا بسيطة وعميقة على مستوى مضمون الفيلم، كما لم تخل هذه الفترة من الأفلام التي تنتقد أساليب التنافس والعيش الغير أخلاقية في المجتمع الجزائري في فيلم "دليس بالوما"، لنذير مقناش2007، وهو الفيلم الذي لقي موجة لاذعة من الانتقاد بسبب ما أظهره من مشاهد حميمية على غرار فيلم "فيفا الجيريا" لنفس المخرج2004 .[2]

وفي سنة 2002 تمكنت يمينة شويخ إحدى العاملات في الحقل السينمائي الجزائري من إخراج أوّل عمل لها "رشيدة"، محاولة بدورها المساهمة في مجال الإخراج بعدما مهدت حفصة زناي الطريق أمام الفنانات من النساء للوقوف وراء الكاميرا، وكانت تجربة يمينة شويخ فريدة من نوعها، فقد تحدت الصعاب المتراكمة، والركود الذي شل النشاطات السينمائية والفنية، وبمجهود فردي تمكنت المخرجة من تمويل مشروعها وتحقيقه.[3]

يتطرق الفيلم إلى وضع المرأة الجزائرية خلال العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر من خلال قصة "رشيدة" وهي معلمة شابة تزاول عملها في إحدى المدارس الابتدائية بالعاصمة، وفي يوم من الأيام وأثناء اتجاهها كعادتها للمدرسة يعترض طريقها مجموعة من الشباب ويطلبون منها وضع قنبلة في المدرسة حيث تعمل، وأمام رفضها العنيد وصراخها الحاد يطلق عليها أحدهم النار وتركوها ملقاة على الأرض. بعد مدة من الصمت أتي سيارة الإسعاف وتأخذها إلى

---

[1]. حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري، مرجع سابق، ص107.

[2]. حادو نور الدين عبد الواحد،الخطاب السينمائي الجزائري، مرجع سابق،ص105.

[3] بغداد احمد بمية: فضاءات السينما الجزائرية، مرجع سابق، ص99.

المستشفى أين تلحق بها والدها وصديقها، بعد شفائها تقرر بطلة الفيلم ووالدها مغادرة العاصمة والتوجه إلى الريف حيث تمنح لها صديقتها منزلا صغيرا في منطقة معزولة تجنبا لأي خطر. هناك تلتحق "رشيدة" بمدرسة القرية لتدريس الأطفال، سرعان ما يتحول هذا المكان أيضا إلى كابوس عندما تقوم جماعة مسلحة باختطاف فتاة من القرية واغتصابها، ثم الهجوم على حفل العرس الذي تقيمه إحدى العائلات حيث يقضي المعتدون على العشرات من أهل القرية في عملية إبادة جماعية.

صنف فيلم رشيدة من الأفلام التي تعالج موضوع الإرهاب بالجزائر، غير أن المخرجة زاوجت بين موضوعين اثنين، مشيرة لوضعية المرأة أثناء الأزمة السياسية الجزائرية، ومعاناتها من تلك الأزمة لتخلص إلى أن المجتمع يحوي النساء والرجال، وكل ما حدث فيه مس الطرفين لكنها تركز على عينة من المجتمع الجزائري التي عانت ويلات رعب الإرهاب وبطشه لفئة النساء، وتحديدا في شخصية "رشيدة" التي فرت من الإرهاب لتقع في بؤرته.[1]

ومن الأعمال التي تناولت الموضوع نفسه نذكر فيلم "المنارة" لمخرجه بلقاسم حجاج، يروي لنا الفيلم المأساة التي أدخلت الجزائر في دوامة من الرعب الدموي من خلال قصة ثلاثة شبان "أسماء"، "رمضان"، وفوزي"، تجمعهم صداقة حميمية منذ الطفولة، يأتون إلى العاصمة من مدينة شرشال للدراسة في الجامعة. لكن عاصفة أكتوبر 1988 تهب بهم.

واعتمد المخرج في هذا الإطار على صوّر حقيقية من الأرشيف المصوّر لتلك الأحداث خاص بالتلفزيون، ومع تعاقب الأحداث تتقهقر الصورة الجميلة لمتعة الحياة اليومية ويحل محلها مَشَاهد الدمار، فتتبخر الصداقة وتتكسر المبادئ والمواقف ويتحول الصديقان فوزي ورمضان إلى أعداء وتبقى أسماء بينهما، تحاول الحفاظ على التوازن لكنها تفشل في ذلك، ففي زخم المتناقضات يتبنى الشاب الوسيم الذي اختار مهنة الطب التي من المفروض إن تهب الحياة. فكرة الإسلاميين

[1] شرفي هاجر، صورة العنف في السينما الجزائرية (1990-2007)، دراسة تيمية، مرجع سابق، ص194.

التي تزرع الموت والدمار، ويتحول فوزي الصحافي الشاب الذي كان يسعى في كتاباته إلى إظهار الحقيقة لشخص أخر قاس في أحكامه ومواقفه.[1]

هذا الطرح أضفى على الأحداث الدامية والدرامية التي يرويها الفيلم بُعدا إنسانيا، على الرغم من قسوة بعض المشاهد وهو جعل فيلم "المنارة"، ينفرد عن باقي الأعمال التي تناولت هذا الموضوع على قلتها والتي تحمل إما نوعا من المجاملة للطرف المنتج وإما نظرة ذاتية متحيّزة، كما أن مواضيعها تتوقف عند حد التنديد والاستنكار والصدمة، بينما "المنارة" يقدم شهادة عن تلك التراجيديا من خلال مرجعية سينمائية.

تمت أيضا خلال هذه الألفية إنتاج فيلم "مال وطني" 2007 للمخرجة فاطمة بلحاج، والتي تناولت فيه كفاح المرأة اليومي وصراعها لكسب لقمة العيش، والفيلم مقتبس من مسرحية "بيت برنارد ألبا"، بحيث أعادت المخرجة صياغتها للسينما، ويتعلق الأمر بالأرملة الباتول تعيش مع بناتها الخمس بالقصبة، ويوجد قريبا لها متخلف ذهنيا، وبسبب فقدانها لزوجها التجأت إلى العمل في إحدى أسواق الحي للاستجابة لمتطلبات أسرتها، الفيلم يبرز لنا مدى شجاعة المرأة في إعالة أبنائها متحدية الظروف القاهرة التي تمر بها الأسرة، إلى أن جاء اليوم الذي اغتيل فيه الشرطي والنهاية المأسوية للإرهابي، صُدِمت الباتول بما رأت وعادت من جديد لتنغلق على أسرتها وتغرق في البؤس والشقاء مع بناتها، لكن أمير الجماعة المسلحة الإرهابية الذي كان مندسا بين الناس قرر معاقبتها بسبب صراخها، وآي عقاب؟ ذبحها بقسوة رفقة بناتها في الظلام الدامس، و لم يفلت من هذه المجزرة إلا قريبهم حسيسين، لأنه اختبأ في صندوق خشبي.

توالت الانتاجات السينمائية بدءا من 2002 وعرفت هذه المرحلة دخول العنصر النسوي في مجال السينما، كما برزت في هذه الفترة مخرجات على غرار يمينة بن قيقي في "ذاكرة المهاجرين" و"إن شاء الله يوم الأحد" سنة2001، وفيه يتعرض لحياة امرأة مغاربية تواجه ظروف الهجرة في مدينة من مدن الشمال الفرنسي، إنها سينما تبناها شباب من الجيل الثالث

[1] فتيحة حوباني، الواقع الجديد لسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق، ص108.

مثل مهدي شارف مؤسِس سينما الضواحي "بشاي من الحرم"، وبوعلام قرجو "العيش في الجنة"، الذي يعالج فيه مظاهرات 17 أكتوبر ورشيد بوشارب "السينيغال الصغير" ومصطفى جمجام في "الحدود" الذي عالج مشكلة الهجرة الغير الشرعية، وتألقت نادية لعبيدي في فيلمها ما وراء المرأة تم إنتاجه في سنة2004، وحضي بتغطية واهتمام إعلامي حيث تناول قصة حساسة وهي الأمهات العازبات والأطفال المسعفين.[1]

لقد شهدت هذه الفترة تناول العديد من المواضيع الاجتماعية التي طرحت مجموعة من القضايا على غرار الأسرة والمشاكل التي تتخبط فيها، وأيضا الحرقة والاغتصاب، إلى جانب تناول لقضية الإرهاب الذي صار رهان تلك الفترة، وقد أكد عدد من النقاد أن اغلب الأفلام التي أنتجت خلال هذه الفترة نزحت إلى الرمزية، وذلك بسبب مقتضيات الوضعية التي كانت تعيشها الجزائر، منذ منتصف الثمانينات وبداية الألفية بشكل خاص، والذي فرض على المخرجين المهمومين بمشاكل وطنهم التستّر خلف الرمزية، وهذه الأخيرة الرمزية تتيح للمبدع أن يقدم أكثر من احتمال لما سيحدث في المستقبل، ورغم ذلك أكد الملاحظون أن الأفلام التي أنتجت خلال هذه المرحلة افتقدت إلى الطابع الجمالي وهو ما جعلها الكثيرون يصفونها بالسينما الاستعجالية على شاكلة الأدب الاستعجالي.

خلاصة:

إن القول بأن السينما الجزائرية فرضت نفسها على المستوى الإقليمي والمحلي، هو نتاج مجهودات بذلها أجيال من صناع هذا الفن، ورغم حداثة نشأته مقارنة بالدول الأخرى إلا أننا نكتشف الانجازات التي حققتها في ظرف قياسي، والمتمثلة في سعيها إلى خلق أرشيف مصوّر للثورة وإبلاغ صوت الجزائر بالصورة للعالم، بغض النظر عن المستوى التقني والقيمة الفنية لتلك الأعمال التي كانت الواقع مادتها الأساسية.

[1] صباح ساكر، السينما والسياسة (صورة المجاهد في السينما الجزائرية)، ط1، الديوان الوطني للمطبوعات ليجوند، الجزائر،2012 ، ص60.

الفصل الثالث

تحليل عينة من الأفلام الثورية الجزائرية للفترة ما بين (2006-2016)

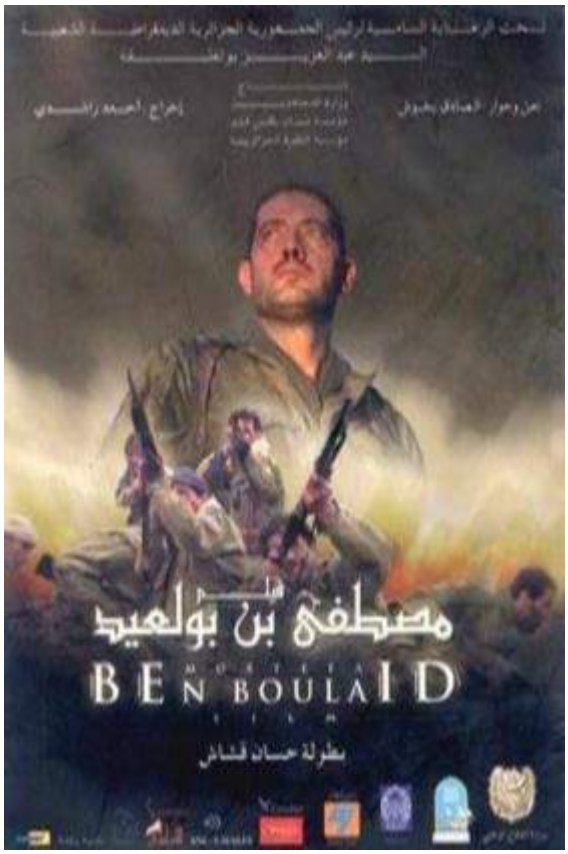
- مصطفى بن بولعيد
- خراطيش قولواز
- خارجون عن القانون

- **فيلم مصطفى بن بولعيد:**

- **بطاقة فنية عن المخرج أحمد راشدي:**

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

بعد استقلال الجزائر عام 1962 ترأس أوّل مركز للسمعيات والبصريات، شارك عام 1962 في انتاج فيلم جماعي عنوانه" مسيرة شعب" ، وفي عام 1964 أصبح مسؤولا في قسم السينما الشعبية في المركز القومي للسينما الجزائرية. ثم مسؤولا في قسم الإنتاج في المؤسسة القومية للتجارة وصناعة السينما بين سنتي 1967و 1973. قام بإخراج أكثر من 20 فيلما روائياً وتسجيلياً إلى جانب مشاركته في إنتاج العديد من الإفلام الجزائرية، كما شارك أيضا في إنتاج الفيلم المصري" العصفور" لمخرجه يوسف شاهين، إلى جانب مشاركته في إنتاج الفيلم العالمي" زد" للمخرج اليوناني الفرنسي كوستا غافراس. من أفلامه "مسيرة شعب" 1963، "فجر المعذبين" 1965، "الافيون والعصا"1969، "تحيا الجزائر" 1972، "طاحونة السيد فابر" 1973، "حليم في باريس"، "علي في بلاد السراب"1979، "الطاحونة"1986، "كانت الحرب" 1993،" مصطفى بن بولعيد" 2007.



-بـــطاقة فنـــية عن الفيلم:

– **عنوان الفيلم:** مصطفى بن بولعيد

-النوع:فيلم تاريخي(شريط) طويل،35 ملم

-المخرج: أحمد راشدي

– **النسخة الأصلية:** العربية

– **مدة الفيلم:**ساعتان وأربعون دقيقة

– **الإنتاج:**ميتم بلقيس للأفلام

– **سيناريو:**الصادق بخوش

– **التركيب:** محفوظ بوجمعة وإيزابيل دوفينيك

– **الصورة:** يوسف بن يوسف،طارق بن عبد اللّه، أحمد بنيس، بيجلييتو.

– **الصوت:**يوسف راشدي

– **الديكور:**جودتقسومة

– **موسيقى:** صافية بوتلة ، صالح سماعي سليم دادا.

– **سنة الصدور 2007:** في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية

– **مكان التصوير:** الجزائر العاصمة وجبال الأوراس

-الممثلون :

-حسان كشاش(مصطفى بن بولعيد) – مبروك فروجي

– سليمان بن عيسى – أحمد رزاق

– رشيد فارس -يحيى مزاحم

-شوقي بوزيد -أحمد بن عيسى

-علي جبارة -عبد الحكيم جمعا

- جمال دكار -سامي علام

-خالد بن عيسى -رماس حميد

- ملخص الفيلم:

إن قراءة سيرة مصطفى بن بولعيد في قالب الدراما السينمائية يحيلنا إلى قراءة النص التاريخي- ولو أنه تاريخ قريب يتمثل في فترة الاستعمار الفرنسي- هذا النص الذي يقوم بعملية وصف الشخصية ومواقفها وصراعها مع المستعمر، وذلك من خلال تزويد المشاهد بمعارف عن هذه الشخصية ربما كان يجهلها،كما أن تجسيد شخصية بارزة من الثورة الجزائرية عبر الأيقون السينمائي يكون بالضرورة بتوحيد الرؤى والقراءات والشهادات،لنقدّم طرحا موضوعيا خاليا من المغالطات التاريخية لتتحقق مصداقية الخلق الفني للعمل السينمائي.

مصطفى بن بولعيد من مواليد 1916 ابن أسرة ميسورة الحال، جند في صفوف الجيش الفرنسي، حيث شارك في الحرب العالمية الثانية، وكان من أصحاب الدور البطولي في المعارك التي شارك فيها مما أهّله لنيل أوسمة عديدة اعترافا بدوره. كان همه انتصار الحلفاء ولا سيما فرنسا التي كانت قد قدمت وعودا للجزائريين بالاستقلال إذا ما ساعدوها في الانتصار على النازية...

لكن بعد انقضاء الحرب وانتصار الحلفاء، دخل إلى الجزائر ليتفاجأ بالمجزرة الهمجية التي ارتكبها العدو المنتصر الذي قاتل إلى جانبه في حق أبناء شعبه العزل الذين خرجوا في 08ماي1945، بمظاهرات سلمية مطالبين فرنسا بتنفيذ وعودها. ولكن هيهات على كيان احترف الكذب والنكوص بالوعود. أمام كل هذا حسم مصطفى بن بولعيد أمره، وآمن بأن الاستعمار الغاشم لن يخرج بغير الكفاح المسلح، فبدأ بالتحضر لأرضية الانطلاق، سواء كان من خلال الاتصال بالرجال الذين يتوسم فيهم الإرادة والإيمان باستقلال الجزائر من خلال الكفاح المسلح...، أو باستخدام علاقاته الواسعة عربيا ودوليا للبدء في جمع الأسلحة وتخزينها تمهيدا لانطلاق الثورة التحريرية. وبعد سلسة من المشاورات والنقاشات شكّل هو ورفاقه حركة انتصار الحريات

الديمقراطية وصولا إلى المنظمة الخاصة. ووصولا أيضا إلى مؤتمر مجموعة(22) حيث كان رئيس المؤتمر الذي حضر بيان أوّل نوفمبر ليكون هذا التاريخ موعد الحسم مع التردد، وانطلاق واحدة من أعظم الثورات على المستوى العالمي. فتمت هيكلة وتقسيم الجزائر إلى مناطق أساسية، حيث قاد عملية تفجير ثورة التحرير في الفاتح من نوفمبر 1954.وقاد مصطفى بن بولعيد معارك شرسة متحدّيا فيها بكل بسالة القوات العسكرية الفرنسية.وأثناء تنقله إلى الخارج من أجل اقتناء الأسلحة،ألقي عليه القبض قبالة الحدود التونسية الليبية، وسجن في تونس ثم حوّل إلى الجزائر، وحكم عليه بالإعدام في سجن الكدية بقسنطينة. ولكنه تمكّن من الفرار، وعاد إلى صفوف الثورة في الولاية التاريخية الأولى "أوراس النمامشة"، ليستشهد في 22 مارس 1956.

- **تحليل مضامين بعض المقاطع المختارة:**

بعد المشاهدة المتكررة للفيلم، ارتأينا اختيار بعض المقاطع من أجل التحليل، وقد وقع اختيارنا لهذه المقاطع بالذات لأسباب عدة نذكر منها:بأن هذه المقاطع تجمع بين جمال الصورة وبلاغة الكلمة وتحمل رسائل تضمينية عديدة أردنا التعمق لفهمها، لاسيما السينما الثورية التي استطاعت فرض نفسها على الساحة الفنية.

- **المقطع الأوّل:**

ينقسم المقطع الأوّل الذي هو بمثابة بداية الفيلم إلى جزأين، الجزء الأول يمثل مرحلة ما قبل عرض الجنيريك، أما الجزء الثاني فيمثل مرحلة عرض الجنيريك. حيث تبدأ مرحلة ما قبل عرض الجنيريك بلقطة أولى والمتمثلة في شعار المؤسسة المنتجة للفيلم، واللقطة الثانية تبدأ بخلفية سوداء لتظهر الشرفة التي أنجز على شرفها الفيلم وكذا المؤسسات المشاركة في الفيلم لتنتهي اللقطة في الأخير إلى عرض عنوان الفيلم، هذا الجزء من السرد يطلق عليه اسم ما قبل العنوان.

لقد جاء هذا الجزء في شكل لقطة ثابتة حيث تمثلت في تصوير مشهد جندي جزائري يراقب المنطقة عند الصباح، ليظهر عنوان الفيلم بعدها مباشرة. أن توظيف مثل هذه اللقطات في بداية

الفيلم سيسمح للمشاهد بفهم الموضوع المطروح على مستوى السرد وبالتالي اللقطة هنا أدت وظيفة توضيحية، فبروز الجندي داخلها أعطى دلالة بأن هذه البداية الفيلمية تهدف إلى التركيز على موضوع المجاهد أو الفيلم الثوري.

أما المرحلة الثانية والتي نقصد بها مرحلة عرض الجنيريك فقد امتاز السرد في هذه المساحة الفيلمية بتنوع المشاهد داخله حيث تخلل عرض محتويات الجينيريك عدة لقطات تُعبر عن الزمن التاريخي الذي يتضمن مشاهد الجنود الجزائريين وهم يشاركون في الحرب العالمية الثانية إلى جانب فرنسا، وقد تراوحت ما بين اللقطات الوثائقية واللقطات الخيالية. فأوّل ملاحظة يمكن الإشارة إليها فيما يخص العنوان الذي كتب باللغة الانجليزية بالإضافة كذلك إلى جنيريك الفيلم. كما أن العنوان يعد من أهم العناصر التي يتكون منها الجنيريك لأن له وظيفة تحديد بداية النص، فالعنوان بمثابة المفتاح الذي ندخل به إلى الفيلم ويمكن من خلاله فهم الموضوع الذي يدور حوله هذا الفيلم.

المقطع الثاني:

بدأ هذا المقطع بسرد الفضاء المكاني والمتمثل في عرض اللوحات الفنية لعودة الجنود الجزائريين من الحرب العالمية الثانية سنة1945، وهذا يندرج ضمن العلاقات التركيبية المكانية الفضائية وهي حسب روجي: "علاقات تعمل وتتشكل في مستوى الفضاء كاللوحة الفنية، الصور الفوتوغرافية، صوّر مشهد سينمائي وعناصرها في علاقة تركيبية مكانية لأنها موجودة(متعايشة) في نفس الرسالة

وتكون مرتبطة فيما بينها"[1] بالإضافة إلى هذا فإن المخرج يعمد إلى سرد الفضاء الخارجي للمكان المتمثل في الميناء أو المكان المسمى "بالسكوار"، بالإضافة إلى متغيرات المكان المتمثلة في العلمين الأمريكي والانجليزي إلى جانب العلم الفرنسي وهذا لإضفاء الواقعية وطابع التصديق على الصورة.

يمتاز السرد الفيلمي لهذا المقطع بعرض الظواهر السمعية التي غلبت على هذا المقطع والمتمثلة في الموسيقى المرتبطة بالزمن التاريخي والمصاحبة للوقفتين الوصفيتين اللتين عرضتا في المشهد الأول والمتعلقتان بعودة الجنود الجزائريين من الحرب العالمية الثانية وبالتحديد في ماي 1945. إضافة إلى هذه الظواهر السمعية فان المخرج عمد كذلك إلى أسلوب الحكي وهذا بغية إبراز الصوت الخارجي لشخصيتي مصطفى وقاسي وهذا بالاعتماد على تقنية (la voix off) حيث يكتشف المشاهد الحوار الذي دار بين الشخصيتين والمتمثل في:

شخصية مصطفى:"...قاسي علاه ما تجيش معايا ..."، شخصية قاسي:"...وين؟ وين نجي معاك ..."، شخصية مصطفى:"... لوراس..."، شخصية قاسي:"...لوراس؟.."شخصية مصطفى"... لوراس الشامخ.."*

وبالتالي وحسب هذا السرد الصوتي لهذا المقطع فان هذا يندرج ضمن العلاقات التركيبية الآنية التي تعمل بين الصورة والكلام وهي حسب تعبير روجي: "تعمل هذه العلاقات بين المواد التعبيرية المختلفة، وهناك ستة مستويات من العلاقات، بين الصورة والضجيج وبين الصورة والكلام، بين الصورة والموسيقى وبين الكلام والضجيج، بين الكلام والموسيقى وبين الموسيقى والضجيج، ويمكن أن نجدها أيضا في الأشكال التعبيرية الأخرى أي في الكلام مثلا أو في الموسيقى..."[2]، كما التمسنا تضمينات مرجعية (referentielles) وتسمح هذه التضمينات بإعطاء معلومات إضافية للمشاهد مثلما قدّمها مصطفى عن المأكولات التي تشتهر بها منطقة الأوراس.

---

[1]Roger Odin:cinéma et production de sens. Paris.1990.p:109.

*مقطع مستخرج من الفيلم. الدقيقة 07 و28 ثانية.

[2]Roger Odin :cinéma et production de sens. Paris.1990 op cit.p 109.

- **المقطع الثالث:**

يبدأ السرد الفيلمي لهذا المقطع بسرد الفضاء الخارجي للمكان والمتمثل في جبال الأوراس وهذا بتصوير جوي مع توظيف للموسيقى الشاوية المنتشرة لدى القبائل التي تتكلم باللهجة الشاوية المنحصرة في(باتنة، خنشلة، تبسة، أم البواقي)، وبالتالي فقد تم توظيف العلاقات التركيبية المكانية الجمالية التي تتحكم في الصورة التي تعطيها خطوط قوية، وتبين كتلتها اللونية، فالجبال ترمز إلى العلو والشموخ والقوة وعظمة منطقة الأوراس، وهذا ما أعطى بعدا جماليا للمكان.

أيضا المظاهر الصوتية تمثلت تقريبا في الموسيقى الشاوية في كامل المقطع، كما تجلى الصوت أيضا في الضجيج (le bruitage)، الذي تضمن صوت قعقعة الحصان.وكذا الضجيج الإنساني (bruitage humain)*، الذي تضمن وقع الكعب العالي للنساء المعمرات في القرية التي يقطن بها مصطفى، بالإضافة إلى صوت العربة الحديدية التي تنقل الأمتعة، وصوت طرق الباب في نهاية المقطع والعديد من الأصوات الأخرى المصاحبة للحمل والشد ورفع الأمتعة فوق حافلة نقل المسافرين مع توظيف طفيف لموسيقى القصبة الشاوية.

ثم ينتقل بنا السرد الفيلمي إلى عرض الفضاء الداخلي والمتمثل في الديكور الداخلي لمنزل مصطفى بن بولعيد، الذي يزخر بمتغيرات المكان من زرابي تقليدية مفروشة والأخرى معلقة على الجدران غلب عليها اللون الأحمر، وهذه عادات ديكورية مرتبطة بمنطقة الأوراس ولا تزال لحد اليوم

* أي الضجيج الذي يحدثه الإنسان سواء كان صادرا منه طبيعيا أو الذي ساهم في صنعه وبالتالي يمكن أن نقول عنه أنه ضجيج ميكانيكي.

متجذّرة في بعض المناطق من القبائل الناطقة باللهجة الشاوية. وكذا النار المشتعلة في المدفأة والإنارة التقليديتين.

كما ينتقل بنا المخرج في آخر المقطع إلى سرد أسلوب الحكي وهذا بإبراز الصوت الخارجي لشخصيتي مصطفى وزوجته عند تناول وجبة العشاء وهذا بالاعتماد على تقنية (la voix off)،حيث يكتشف المشاهد الحوار الذي دار بين الشخصيتين الذي يتمثل في قول: الزوجة :"...وشبيك طولت يا سي مصطفى..، مصطفى:"...اسمحيلي سهرتك كان عندي اجتماع في الحزب وطولنا..."، الزوجة:"...ماعليش ربي يعينك..هيا بسم الله.."*.

- **المقطع الرابع:**

يبدأ السرد الفيلمي في هذا المقطع بسرد الفضاء الداخلي لمترل مصالي الحاج الذي يبدو للوهلة الأولى وكأنه أصبح مكانا لإلقاء الخطابات السياسية، حيث يعرض لنا السرد الصالة الكبيرة المكتظة بالحشود المستمعة لمصالي الحاج، كما تميّز الديكور الداخلي للصالة بوجود متغيّرات المكان التي تمثلت في الصينيات النحاسية التي كانت منتشرة في فترة الستينات والسبعينات والى غاية الثمانينات، بالإضافة إلى أباريق الشاي والقهوة التقليدية والستائر..الخ من متغيرات المكان حتى أصبح المشهد وكأنه لوحة فنية .

* مقطع مستخرج من الفيلم.الدقيقة 10 و 10 ثواني

إضافة إلى ذلك فقد غلب على المقطع الظواهر السمعية المتمثلة أساسا في صوت إلقاء مصالي الحاج وهذا بالاعتماد على تقنية (la voix off) ، حيث يقول في حواره المتتابع: "...ولما نحلل الوضع الصعب والغامض للحركة الوطنية واش نوجد..نوجد ثلاثة اتجاهات.."، ويكمل قائلا:" ...الاتجاه الأول هومة اللي يطلبوا بالاندماج والانتماء لفرنسا يعني.."، ويكمل ذلك بقوله:"...قابلين يكملوا يقعدوا فرانساويين.."*، وبالتالي فان هذا الحوار المتسلسل والمتتابع لمصالي الحاج يندرج ضمن ما يسمى بالعلاقات التركيبية المتعاقبة (Relations de successions)، التي تجمع بين علاقات بين الجمل، في الحوار أو التعليق وتكمن أيضا في العلاقات التركيبية بين الصوت والصورة، والنص المكتوب، الصوت والموسيقى. فقد التمسنا وجود تضمينات مرجعية التي نسمح بإعطاء معلومات إضافية للمشاهد مثلما قدمها مصالي الحاج عن الانقسامات التي مست حزبه.

- **المقطع الخامس:**

تميّز البناء السردي لهذا المقطع بسرد الظواهر السمعية التي غلبت على كامل المقطع، حيث بدأ السرد الفيلمي بعرض الضجيج الذي تمثل في انفتاح الباب وكذلك صوت قعقعة الأقدام نتيجة دخول مصطفى وزملائه إلى المكان المسمى "دار صالومبي".

* مقطع مستخرج من الفيلم. الدقيقة 18 و 20 ثانية.

ثم ينتقل بنا السرد إلى سرد الظواهر الصوتية وهذا بسرد أسلوب الحكي والمتمثل في الحوارات التي تضمنها اجتماع 22، حيث عمد المخرج إلى توظيف تقنية (la voix off)، حيث يفتتح مصطفى بن بولعيد الاجتماع بقوله:"بسم الله الرحمان الرحيم..الجلسة راهي مفتوحة.."[*]، ثم ينتقل إلى الحديث عن ضرورة انتهاج العمل المسلح وهذا بتفجير الثورة وهو ما يؤكده في هذا الحوار:"...حان وقت الحسم واش نقصد بالحسم؟..الحسم هو نشمروا على ذرعاتنا ونتوكلوا على ربي في تقرير مصيرنا بتفجير الثورة في أقرب وقت.."[**]، وبالتالي فقد تضمن حوار مصطفى تضمينات تعبيرية لفضية (لفظية Enonciatives)، بحيث تقدم لنا هذه التضمينات معلومات حول المرسل، المستقبل، وسياق الرسالة التي قدمها مصطفى تؤكد على وجوب وضرورة العمل المسلح.

إضافة إلى الظواهر السمعية فإن السرد الفيلمي لم يخلو من متغيرات المكان، فقد عمد المخرج إلى سرد الفضاء الداخلي لدار صالومبي التي عقد فيها اجتماع22، وهذا بعرض إضاءة ضعيفة نوعا ما، فالديكور الداخلي للصالة الكبيرة مكوّن من صينيات نحاسية من النوع الكبير وأباريق الشاي والقهوة القديمة الصنع، بالإضافة إلى الزرابي التقليدية. وهذا يندرج ضمن العلاقات التركيبية المكانية التي تعمل على جمع العلاقات المكانية المترابطة والمتعايشة فيما بينها. وهو بالنسبة لعناصر المكان التي تضمنها الديكور الداخلي لدار صالومبي.

*مقطع مستخرج من الفيلم.الدقيقة24و 05 ثوان

**مقطع مستخرج من الفيلم.الدقيقة24 و23 ثانية.

كما برزت شخصية هذا المناضل في قمة التواضع رغم بطولتها، بحيث يظهر في المشهد وهو يرتدي برنوس ولباس بدوي ليتبيّن بأنه من أصل بدوي عربي رغم وجوده في السيارة التي تدل على أنه من الفئة البرجوازية.

أيضا نلاحظ حرص الشخصية الثورية على التخطيط والتنظيم والسهر على تحقيق أهدافه ومراده، وحفاظه على السلاح، والسلاح الخاص به كان من النوع الثقيل لإعطاء صفة الشخصية القوية مثل قوة السلاح.

- **المقطع السادس:**

ينتقل بنا السرد في هذا المقطع إلى إبراز الفضاء الداخلي للمكان الذي عقد فيه اجتماع الستة، والذي تميز بشرفة مطلة على البحر بالإضافة إلى الطاولة المستديرة التي اجتمع عليها الأعضاء الستة، فالطاولة كانت عليها صينية نحاسية وضع فيها إبريق الشاي والكأس المملوء بأوراق النعناع هذا لان المجتمع الجزائري في تلك الحقبة كانت له عادات استهلاك الشاي وخاصة بأوراق النعناع التي تعطيه نكهة طبيعية، في حين أن الصينية النحاسية وإبريق الشاي القديمين المرتبطين ببعضيهما وهذا إنما للدلالة على الزمن التاريخي للمشهد ككل.

غلب على هذا المقطع الظواهر السمعية والمتمثلة أساسا في أسلوب الحكي أو الحوار الذي دار بين الأشخاص الستة وهو حوار متسلسل بدأوه بالحديث. وبالتالي فقد تضمّن هذا الحوار تضمينات مرجعية التي تسمح بإعطاء معلومات إضافية للمشاهد مثلما قدمها مصطفى بن بولعيد والزملاء الخمسة ومنها تسمية جبهة التحرير الوطني الجناح السياسي، وجيش التحرير الوطني الجناح العسكري، ومعلومات عن تاريخ تفجير الثورة، ومعلومات أخرى عن بيان أوّل نوفمبر.

- **المقطع السابع:**

يتميز الخطاب السردي لهذا المقطع بسرد الفضاء الخارجي للمكان والمتمثل في نقطة التفتيش الحدودية التونسية الليبية، حيث تظهر اللقطة الأولى مصطفى بن بولعيد في نقطة التفتيش وهو

يتكلم إلى المراقب، ومن هنا ينتقل السرد إلى أسلوب الحكي وهذا بسرد الظواهر السمعية التي تمثلت في الحوار الذي دار بين الشخصيتين السابقتين، فقد بدأت اللقطة الأولى بعرض الموسيقى المعبرة عن الخذر ثم الضجيج والمتمثل في صوت قعقعة قدم المراقب الحدودي وهو يتقدم إلى مصطفى ويقول له:"...وين ماشي.."، ويرد مصطفى :"للحج أنا وصاحبي إن شاء الله.."، ليأمره المراقب بأتباعه بعد التمعُّن في الصورة التي بحوزته وكأن في الأمر وشاية بهم. إضافة إلى الظواهر السمعية السابقة فقد تم توظيف الضجيج مرة أخرى والذي تمثل في صوت إطلاق النار من طرف مصطفى بن بولعيد على المراقب الحدودي ليرديه قتيلا، حيث يندرج هذا الضجيج ضمن الضجيج الإنساني وبالتالي فان هذا الضجيج في فضاء واحد والمتمثل في مشهد نقطة الحدود.

- **المقطع الثامن:**

ينتقل بنا السرد الفيلمي لهذا المقطع بسرد الفضاء الداخلي للمكان والمتمثل في الديكور الداخلي للسجن الجماعي الذي يتميز بإنارة ضعيفة وأفرشة بسيطة للمساجين موضوعة على الأرض والى غير ذلك من عناصر المكان التي تميّز السجن الجماعي، حيث تظهر اللقطة الأولى من المقطع لحظة دخول مصطفى بن بولعيد لهذا الأخير بعد أن كان في السجن الانفرادي، حيث تظهر اللقطة علامات القهر والتعذيب الذي لقيه جرّاء هذا السجن، لقد تضمنت هذه اللقطة تضمينات مرجعية وهذا بإعطاء معلومات عن الحالة المزرية لمصطفى.

كما ينتقل بنا السرد كذلك إلى سرد أسلوب الحكي والمتمثل في سرد الحوار الذي دار بين السجناء لحظة دخول مصطفى إليهم، وهذا باستخدام تقنية (la voix off)، وهذا كي نستمع إلى الحوار الذي دار بينهم، حيث يهلع العيفة إلى مصطفى ويقول"...سي مصطفى..سي مصطفى..بلعقل يالخاوة عاونونا"*، ثم يكمل قائلا"...غير بلعقل بسياسة عباس نوض..دوروه غير بالعقل ، دوروه، بلعقل بسياسة بسياسة،..سي مصطفى ..سي مصطفى..طاهر جيبنا شويه

ما،..أزرب شويا ..بلعقل برك ..قعد روحك..."[*]، وبالتالي فان هذه العناصر الكلامية التي صاحبت مشاهد السجناء وهم يقدمون يد العون لشخصية مصطفى فهذا كله يندرج ضمن العلاقات التركيبية الآنية التي تعمل بين الصورة والكلام على حد تعبير روجي.

- **المقطع التاسع:**

تميّز السرد الفيلمي لهذا المقطع بسرد العناصر الصوتية، وهي الغالبة في هذا المقطع حيث تمثلت هذه العناصر في بادئ الأمر في الضجيج والذي بدوره يندرج ضمن الضجيج الإنساني الصادر عن أقدام كل من شخصيتي مصطفى والعيفة وهذا أثناء نزولهما من الحبل الذي وضعوه قصد الهروب من السجن، حيث أن هذه العناصر الصوتية تندرج ضمن العلاقات التركيبية الفضائية التي تجمع بين المصادر الصوتية والتي توجد في فضاء واحد، وهو الحال بالنسبة للفضاء الذي تواجد فيه كل من مصطفى والعيفة الذي تمثل بدوره في جدار السجن الخارجي.

كما ينتقل بنا السرد إلى سرد الظواهر السمعية والمتمثلة هذه المرة في سرد الموسيقى المعبرة عن الحذر، وتعبر مرة أخرى عن العمل الجدي والانفلات والتحرر، فقد وظفت لشكل قوي لإعطاء التأثير اللازم في المشاهد وهذا لحظة هروب مصطفى والعيفة بالإضافة إلى لحاق بقية السجناء بهم.

كما يعرض لنا السرد مرة أخرى في آخر المقطع العناصر الصوتية والمتمثلة في الضجيج الإنساني حيث تمثل هذه المرة في صوت صفارات الإنذار وقرع الجرس وصوت نباح الكلاب، وهي كلها أصوات إنما دلت على فرار السجناء، وبالتالي يمكننا القول ومن خلال عرض السرد الفيلمي للظواهر الصوتية التي تمثلت في موسيقى الحذر وكذا الضجيج الذي تمثل في صوت الإنذارات التي انطلقت، فهي كلها تندرج ضمت العلاقات التركيبية الآنية التي عملت بين الصورة والضجيج، وبين الصورة والموسيقى.

[*]مقطع مستخرج من الفيلم، 1ساعة والدقيقة 25 و 15 ثانية.

- **المقطع العاشر:**

يبدأ السرد الفيلمي لهذا المقطع بتصوير الفضاء الخارجي للمكان والمتمثل في ميدان المعركة، حيث غلب على هذا المشهد العناصر الصوتية المتمثلة في الضجيج الإنساني، وهذا جراء الإطلاق الكثيف للرصاص من طرف مصطفى وبقية المجاهدين على طائرة من طائرات العدو، كما يسرد لنا هذا المقطع صوت الطيار وهو ينادي ويطلب المساعدة والدعم ويعلن عن سقوطه، حيث يتم إسقاط الطائرة لتنفجر فوق جبل من الجبال ليتم سرد صوت الانفجار وكذا عرض الدخان المتصاعد، فصوت الانفجار يندرج ضمن الضجيج الإنساني ، وهذا إن دل إنما يدل على شجاعة وعزيمة المجاهدين.

- **المقطع الحادي عشر:**

تميز هذا المشهد بتصوير الفضاء الخارجي للمكان حيث تمثل في الفناء المحاذي للكوخ المنفجر، كما تميّز السرد الفيلمي بسيطرة العناصر الصوتية التي غلبت على كامل المشهد، حيث تمثلت في بادئ الأمر في الضجيج الذي أحدثته النيران الملتهبة، والذي يندرج ضمن العلاقات التركيبية الفضائية، والى جانب هذا الضجيج يعرض السرد أصوات المجاهدين وهم إلى جانب مصطفى بن بولعيد وهو ممدّد على الأرض لإسعافه وهذا أثناء إخراجه من الكوخ المنفجر، فهذه الأصوات تمثلت في: التكلم إلى شخصية مصطفى لمعرفته إذا ما كان حيا أو ميتا، حيث يتفقده أخوه ليجده قد فارق الحياة. ويظهر ذلك جليا في الحوار الآتي:"..سي مصطفى..سي مصطفى..سي مصطفى..مصطفى..اه خويا..خويا"*، ليوظف المخرج تكبيرات المجاهدين والبكاء المصاحب للصياح"..الله أكبر..الله أكبر.."**، كما تم توظيف عناصر أخرى تمثلت في زغاريد النساء، فالزغردة يطلقنها النسوة على الشهداء الذين استشهدوا في المعارك ، كل هذه اللقطات لها دلالات عاطفية والتي تقودنا إلى

*مقطع مستخرج من الفيلم، 2 ساعة والدقيقة 51 و 27 ثانية.

**مقطع مستخرج من الفيلم، 2 ساعة والدقيقة 51 و 43 ثانية.

الإحساس بفقدان رجل عظيم من رجالات الثورة. ثم في الأخير يعرض لنا السرد جينيريك نهاية الفيلم الذي يعد بمثابة إعلان نهاية الفيلم.

- **نهاية الفيلم:**

تمثلت نهاية الفيلم في ثلاث لقطات، من نهاية المشهد الحادي عشر، حيث تضمنت كلها جنيريك نهاية الفيلم الذي عرض باللغة الانجليزية، أما فيما يخص خلفية الجنيريك فتمثلت في تصوير لجبال الأوراس وهذا بتصوير جوي وهذا عبر اللقطتين الأوليتين، حيث أن الجبال ترمز إلى العظمة والعلو والشموخ، وما زاد هذه العظمة هو التصوير الجوي من النوع الراقي والذي يدعونا إلى إمعان النظر في هذه الجبال والتأمل فيها أكثر. أما اللقطة الثالثة فقد جاءت بخلفية سوداء لتكمل عرض جنيريك نهاية الفيلم.

- نتائج التحليل:

سمحت عملية تفكيك بنية فيلم"مصطفى بن بولعيد" إلى مقاطع سردية جزئية بتحديد العناصر الداخلية في تشكيل هذه المشاهد وكذلك الكشف عن العلاقة الداخلية التركيبية التي تربط هذه العناصر ببعضها البعض مكونة في الأخير بنية سردية كلية. حيث يمكن ترجمة هذه العملية التحليلية إلى الاستنتاجات التالية:

- يتميّز فيلم" مصطفى بن بولعيد" بواقعية شديدة وهذا بفضل اللقطات الوثائقية المأخوذة من أرشيف الثورة التحريرية والتي جاءت معبّرة عن زمن التاريخ الحي، كذلك بروز الواقع في تلك المشاهد الحية التي تمثل الحياة اليومية لرجال الثورة وبالتالي تم إعادة الواقع بكل حيثياته، حيث يدخل هذا الفيلم ضمن ما يعرف بسينما الواقع لأنه يصوّر أحداثا وقعت بالفعل فهو يروي قصة تجارب إنسانية رائدة في التاريخ الثوري أي يعيد بأمانة وحرص أدّق تفاصيل الواقع.

- إن أهمية الفضاء في فيلم" مصطفى بن بولعيد" تكمن في كونه يعبر عن الفضاء الخارجي من خلال إظهار شخصية مصطفى بن بولعيد متنقلة عبر فضاء خارجي مقتصر على المناظر الطبيعية والبيوت القديمة المبنية بالأحجار التي تزخر بها منطقة الأوراس، في مقابل هذا الفضاء عمد المخرج على توظيف الفضاء الداخلي من خلال إبراز القرى الريفية التي كانت تخدم المجاهدين إبّان فترة الاستعمار، كما تفضل المخرج بتصوير فضاء المدينة وبالتحديد ميناء الجزائر بكل أبعاده الحضرية لكي يبين مدى النشاط والتحرك الذي وصلت إليه الثورة التحريرية في المدن.

- يعتبر عنصر الزمن السردي من العناصر الأساسية التي يتشكل منها أي سرد سينمائي، لان من خلاله يتم تحديد الفترة الزمنية لوقوع الحدث أو الأحداث الفيلمية وهذا ما لاحظناه في فيلم مصطفى بن بولعيد، حيث سرد الفيلم كامل أحداثه في زمن الماضي بصفة واضحة جدّا لان الفيلم بني على أحداث تاريخية وقعت في الماضي.

- غلب على البناء السردي للفيلم الزمن التاريخي الذي طغى على مجمل أحداث الفيلم وهو الملائم لسرد المشاهد الوثائقية المأخوذة من أرشيف الثورة التحريرية.

– لقد ركز المخرج في بناء فيلمه على البناء الداخلي للأصوات حيث جاء في شكل مقاطع موسيقية امتزجت بداخلها موسيقى القصبة الشاوية مع الأغاني الرجالية باللهجة الشاوية في بعض المقاطع الفيلمية، بالإضافة إلى موسيقى الحذر، تم مزجها كذلك مع أصوات طبيعية تمثلت في خرير المياه، زقزقة العصافير، همس النساء وزغاريدهن وكذا صوت الأطفال وأصوات الجماهير والحشود، بالإضافة إلى صوت الرصاص، هذا الكل الشامل للموسيقى والأصوات الطبيعية وغير الطبيعية، شكّل في الأخير شريطا صوتيا متماسكا مع الصورة والنص السردي الفيلمي.

– لقد قدّم الفيلم نموذجين عن الرجل الجزائري تمثل في:

–أولا: نموذج الرجل السياسي والذي عبّرت عنه شخصية مصالي الحاج وهو الرجل المتعلم والمثقف، والذي يؤمن بالنضال السياسي.

– ثانيا: نموذج الرجل العسكري ذو الخبرة العسكرية، والمدرك تماما ما يحيط به فهو ينتقل من مكان لآخر بسهولة كبيرة خارقة ضاربا بذلك مثالا لقوة المحارب الجزائري، وهو مصطفى بن بولعيد.

– إن توظيف الشريط الوثائقي داخل الفيلم أضفى صبغة الواقعية على المشاهد الفيلمية كما أضفى على الرسالة الفيلمية صفة الشرعية وصدق الخطاب المقدم فصورة الرجل الثوري جاءت مطابقة للواقع المعاش وقد تجلى ذلك في الصوّر الحية التي عبّرت عن الحياة اليومية للواقعية للثوار الجزائريين في منطقة الأوراس، فالرجل حضر حضورا كاملا وحقيقيا وهذا ما ميّز الفيلم عن باقي القوالب الجاهزة التي اعتاد المشاهد رؤيتها في معظم الأفلام الجزائرية.

– إن مضمون فيلم" مصطفى بن بولعيد" يحمل رسالة إيديولوجية ناجمة عن خطاب رجالي بحت، يدعو إلى ترسيخ قيّم الحرية والتحرر ونبذ الاستعمار بكل أشكاله، وهو ما يظهره لنا الواقع اليوم، حيث أن الشخصية الجزائرية اليوم تنبذ كل أشكال الاستعباد والانصياع.

– تميّز الفضاء في الفيلم بالتنوع بين المشاهد الطبيعية والحضرية والشبه الحضرية، حيث غلب على الفيلم المشاهد الطبيعية والمتمثلة في الجبال والوديان والأشجار والمناظر الطبيعية، والحضرية وتمثلت في المباني والمساكن الحضرية للمدينة، أما الشبه الحضرية فتمثلت في القرى الريفية والمداشر.

– من النقائص التي تميّز بها البناء السردي للفيلم وهنا فيما يخص لباس الشخصيات الفيلمية، حيث تم اعتماد البذلة الرسمية الحديثة على خلاف البذلة القديمة من طرف الشخصيات الرئيسية في الفيلم مثلما هو الحال في لباس الشخصية البطلة وغيرها مما انعكس سلبا على إمكانية التصديق.

– التمسنا العديد من الهفوات في الفيلم وهذا فيما يخص توظيف الشخصيات في الفيلم، حيث تم تصوير الجيش الجزائري الحديث المتمثل في فرقة القوات الخاصة على أنه من قوات العدّو، حيث أن البذلة التي صوّر بها الجنود الفرنسيين تختلف عن البذلة التي يرتديها الجنود المظليون الذين تم إنزالهم لمواجهة الثوار الجزائريين.

– فيلم "كارتوش غلواز" **Cartouches gauloises**":

– بطاقة فنية عن المخرج"

مهدي شارف":

المخرج مهدي شارف

هو مخرج سينمائي فرنسي وكاتب سيناريو من أصل جزائري، ولد في 21أكتوبر 1952 بمغنية الجزائر، عمل في إحدى عشر فيلما بين عامي 1985و2007.

عُرض فيلمه Le the au harm darchimede، في قسم Un Certain Regard، في عام 1985 مهرجان كان السينمائي، بعد سبع سنوات تنافس للفوز بـــــــ Au pays des Juliets ، في مهرجان palme Dor 1992.

–البـــــطاقة الفنـــية للفـــــــيلم:

العنوان: كارتوش غلوازCartouches gauloises

المخرج: مهدي شارف Mehdi Charef

الإنتاج: ميشال راي قفراس – Michele Ray – K G production – Pathe Pro - gavrase Canal+ -Cinecinema/Battan Film (Salim Brahimi) Pro exécutif Algérien :YacineLaloui (laith Media)- /CNC Français / Fdatic / ministère de la culture Alger / Canal + / cinecinema/.

السنة: 2007

المقياس: 35 ملم

المدة: 1,28 دقيقة

اللغة: الفرنسية

التوزيع: نادية سمير (حبيبة) Nadia Samir

- زهية سعيد ZahiaSaid (عائشة)
- بونفات تربورياش BonnafetTarbouriech
- آسيا براهميAssiaBrahimi (زينة)
- بيتي كريستنسكيBettyKrestinsky
- علي حمادا Ali Hamada (علي)
- توماس ميلات Thomas Millet (نيكولا)
- جوليان أمات Julien Amate (دافيد)
- تولقا كاييرTolgaCayir (جينو)
- محمد مجاهري Medjahri Mohammed
- مارك روبرMarc Robert

تصوير: جيروم الميرسJeromeAlmeras

تركيب: يورقوس لامبرينوس YorgosLamprinos

صوت: اوليفي هيسبال Olivier Hespel

موسيقى: أرموند عمر Armande Amar

العرض الأول: 8 أوت 2007

- ملخص الفـــــيلم:

يروي الفيلم فترة هامة من فترات النضال الجزائري إبان حرب التحرير، وبالضبط في ربيع 1962، وهو الربيع الأخير الذي سبق مغادرة آخر معمّر فرنسي للجزائر، الأحداث في الفيلم تسرد من خلال الرؤية الشخصية لعلي الطفل الصغير وبائع الجرائد المتنقل في شوارع مغنية، وهو نفسه مخرج الفيلم، الذي جسد الذكريات العالقة في مخيلته من زمن الطفولة، حسب ما صرّح به في الكثير من المرات، وتحمل القصة أحداثا تدور حول ثالوث الطفولة، الصداقة، والحرب ، تجمع الطفل "علي" علاقة حميمة مع مجموعة من أبناء المعمرين، "دافيد"اليهودي، و"جينو"الاسباني، وخاصة "نيكولا"الفرنسي رغم أن هذا الأخير يعتبر والد "علي" المجاهد إرهابيا يقتل الأبرياء من المدنيين الفرنسيين. ويشعرنا أيضا بمدى العطف والحب والطيبة التي يحيط بها المعمرين "علي" ووالدته في مقدمتهم السيدة اليهودية رشال وزوجها صاحب الكوشك وموظف السكة الحديدية وسائر المعمرين الذين يتعامل معهم "علي" كل يوم إلى جانب العسكر الفرنسيين .

هؤلاء الأطفال الذين يقومون ببناء كوخ صغير على جوانب الوادي لقضاء أوقاتهم فيه، الفيلم ليس قصة محددة من البداية إلى النهاية، وإنما هو مجموعة من الذكريات والأحداث التي يتم سردها وفق ما تذّكره الطفل علي، ومن بين الأحداث المصوّرة، كذلك ملف الأقدام السوداء الذين رفضوا الذهاب وفضلوا البقاء في الجزائر من خلال شخصية "السيدة راشال"، وزوجها الذي فضل أن يموت ويدفن في الجزائر. ويستعرض المخرج من خلال ذلك موقفه من العديد من القضايا الهامة في

مقدمتها: الاستعمار والأقدام السوداء،وقضية الحركى، ملف الحركى يبرز من خلال شخصية "جلول" الذي يتعاون مع الفرنسيين ضد بني بلدته لكنه في الأخير يترك لمصيره بعد أن رفض الفرنسيون أخذه معهم عند رحيلهم.

في القصة أيضا أحداث تتعلق بالمجاهدين، من بينهم والد علي الذي التحق بالجبال، بالإضافة إلى العلاقة القويّة التي تربط الصديقين نيكولا وعلي، وتردد علي على قاعة السينما التي شيدتها فرنسا والتي يجد فيها متنفسا للهروب من الأحداث اليومية والتفجيرات لإيجاد الطمأنينة والسلام، وهناك أيضا زينة التي يتعلق بها الولد علي ذو العشر سنوات رغم انحرافها الاجتماعي وعملها في أحد بيوت الدعارة.

– القراءة في بعض المقاطع المختارة:

ضم المقطع الأول لخراطيش قلوازجينيريك الفيلم الذي يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أقسام:

مـــــرحلة ما قبل عرض الجينيريك:

تبدأ هذه المرحلة ببيان خطي يبيّن ترشيح الفيلم رسميا خارج المسابقة الرسمية لمهرجان كان السينمائي الدولي مع شعار المهرجان على الشكل التالي:

Festival de Canne

Sélection officielle

Hors compétition

مرحلة عرض الجينيريك:

تنطلق هذه المرحلة بالاستماع إلى صوت اشتعال عود كبريت فتظهر أولى لأسماء المشاركة في تمويل الفيلم ليتوالى استعراض مختلف الأطراف التي ساهمت في إنتاج العمل.

وقد اختار المخرج اللون الأحمر لكتابة تلك الأسماء وهذا يحمل دلالات كثيرة، فعادة ما يرمز اللون الأحمر للدم والحرب والنار، باعتبار أن الفيلم يصوّر فترة حرب التحرير الجزائرية.

لكن فيلم مهدي شارف لم يصوّر أي معركة باعتباره تناول فترة وقف إطلاق النار وبالمقابل إهمال المخرج إبراز جرائم الـــ L'OS التي شهدتها هذه الفترة من تاريخ الثورة في الجزائر.

أما صوت الشعلة فيحمل دلالة على العنوان " إشعال سيجارة قلواز عن طريق عود كبريت".

خلال عرض الجينيريك:

بعدما تبرز أول لقطة في الفيلم أو ما يسمى بلقطة الافتتاحية حيث يأخذ المخرج شعلة من آخر اسم يظهر لتبرز لنا في الظلام شعلة لعود كبريت يتجه إلى مصباح يدوي فتشعله ويتجلى تحت ضوءه الخافت وجه طفل بريء نائم في لقطة مقربة ويد رجل تمسح على رأسه في حنان وموسيقى الربابة متواصلة.

الرجل الذي تغطي وجهه لحية خفيفة يقترب من الطفل يقبله على خده ثم يتراجع قليلا يعود ويقبله مرة ثانية ويقبله ثم ينسحب في هدوء.

في اللقطة أخرى نشاهد امرأة واقفة في الخارج وسط الظلام وأشعة الشمس بارزة من بعيد إيذانا بشروق يوم جديد، الرجل يلحق بالمرأة التي تسلمه سلاح.

ونسمعها تقول:" جيت ما شافكش راك ما شي ما شافكش ولدك ماشافكش".

يجيبها الرجل "أنولي".

ثم تقول المرأة: "روح الراجل روح".

الرجل يقبل رأس المرأة وينصرف تظل هي واقفة، يعلو صوت الربابة صم تبرز في أسفل اللقطة من الجهة اليمنى بيان خطي يبرز كاتب سيناريو العمل ومخرجه

Ecrit et réalise par

Mehdi Charef

ثم عنوان الفيلم: Cartouches Gauloises

جاء هذا الجزء في شكل لقطتين لقطة قريبة وأخرى متوسطة ثابتة وبزوايا تصويرية عادية تعرفنا بالبطل الرئيسي للعمل وهو الطفل "علي" وعائلته، وهو ما يعرف بمرحلة المعلومات التي نتعرف من خلالها على أهم الشخصيات التي سيكون لها الدور الرئيسي في تحريك الأحداث.

وقد تحمل لقطة إشعال عود كبريت وسط الظلام دلالات إيجابية تعبر عن الاستقلال بعد سنوات الاستعمار المظلمة، وهو ما توحي به اللقطة الموالية أيضا عندما تبرز من بعيد بزوغ فجر جديد، لكننا نعتقد أن هذه اللقطات لا تحمل أي دلالة من هذا النوع بل تكتفي بتأدية وضيفة جمالية بحته بالنسبة للقطة الأولى التي لها علاقة مباشرة أيضا بعنوان الفيلم، حيث توحي بإشعال "سيجارة قلواز"، أما اللقطة الثانية فلا تعد كونها تعبر عن الوقت، باعتبار أن الفيلم يروي يوميات الطفل الصغير علي بائع الجرائد من طلوع الشمس إلى غروبها.

كما أنه يوحي عن تستر المجاهدين الذين كانوا مضطرين لدخول بيوتهم في جنح الليل والخروج منها قبل بزوغ الفجر حتى لا يتفطن إليهم العدو هو ما يؤكده قول الأم "جئت وتذهب دون أن يراك ابنك".

من الناحية السردية يكتشف المشاهد أن الرجل هو من المجاهدين يودع طفله النائم وزوجته قبل العودة للكفاح.

- **العـــــنوان:**

يعد العنوان من أهم العناصر التي يضمها الجينيريك وتوظيفها لا يأتي اعتباطيا بل يحمل في طياته معاني توحي بالرسالة التي يحملها الفيلم.

ولكشف الدور الذي وظف من أجله عنوان الفيلم المدروس والمتمثل في "خراطيش قلواز"« Cartouches Gauloises » لا بد من القيام بعملية تحليل له على المستوى الدلالي.

– على المستوى الدلالي:

في تصريحه للعديد من وسائل الإعلام أكد مخرج فيلم "خراطيش قلواز" مهدي شارف أن اختياره لعنوان الفيلم مرتبط بشكل مباشر بما علق في ذاكرته الطفولية خلال معايشته لتلك الفترة من تاريخ الجزائر، باعتبار أن علب سجائر قلواز كانت منتشرة بشكل كبير بين الجنود الفرنسيين خلال الفترة الاستعمارية.حيث قال في أحد حواراته لموقع AlloCiné: "... عندما بدأت بيع الجرائد كان كل العسكر الفرنسيين تقريبا يدخنون، تلك الرائحة لم أكن أعرفها، فالتبغ كان غالي جدا على أهالينا...، لكن كنت أحبها، كانت عالقة في حنجرتي، ...، ثم أن "قلواز" كما درسنا هم جزء من تاريخ فرنسا، ... كذلك الخراطيش تعني ذخيرة السلاح، رصاصات المسدس الذي كنا نسمعه عندما كنا أطفال هذه ذكرى مهمة بالنسبة لي لأنني أول مرة سمعت فيها صوت رصاصة كان عمري ثلاث أو أربع سنوات".[1]

وهذا يعني أن عنوان الفيلم حمل ثلاث دلالات، دلالة مباشرة توافق فيها الدال والمدلول "خراطيش قلواز" و "علب السجائر"، ودلالات مستترة وهي الذخيرة أو الرصاص للدلالة على الحرب والنار ثم دلالة عن الأصول الفرنسية عبر كلمة "Gaule".

– الشخصية النمطية (المرأة المجاهدة) في الفيلم من خلال صورة المرأة :

دأبت الأفلام الجزائرية التي تناولت الثورة التحريرية المباركة أن تظهر المرأة في "صورة المربية وصاحبة الدعم اللوجيستيكي للثورة سواء بالرجال من خلال الابن والأخ والزوج أو من خلال الدعم المادي وتوفير المال والإيواء والأكل، بل نقلت بعض الأفلام –رغم قلتها– صورة المرأة التي تحمل السلاح جنبا إلى جنب مع أخيها الرجل"[2]، وهذا ما تطرق إليه المخرج مهدي شارف في بعض مشاهد الفيلم من خلال مشاهد المرأة التي كانت تخفي المجاهدين في البئر، والتي لقيت حتفها

[1] فتيحة جوباني، الواقع الجديد للسينما الجزائرية،قراءة في المضامين،دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام،مرجع سابق، ص257

[2] جمال شعبان شاوش،صورة المرأة في السينما الجزائرية–قراءة تحليلية لدور المرأة في فيلم"رشيدة"،مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية ،المجلد1، ع1،جانفي 2017 .

على يد المستعمر بعدما انكشف أمرها، وهي مشاهد تعكس الصورة الحقيقية للمرأة الجزائرية المحاربة والمناضلة والمشاركة في الثورة التحريرية.

وبقدر ما عالج قضية حساسة وبالغة الأهمية حول دور المرأة في المجتمع الجزائري إلا أنه قام بعرض مشاهد وخطابات سلبية عنها في الفيلم، فقد تناول موضوع المرأة الجزائرية بمنظور غربي فصورها على أنها ماجنة وساقطة بلباس شبه عاري وفي لقطات جنسية في الحانات التابعة للمعمرين، ومن خلال أحد الحوارات مع الطفل علي وهن تسألنه عن رأي الفلاقة حولهن تتفوه المرأتان بكلام سوقي ومنحط، وهذا تشويه لصورة المرأة المعروفة بترعتها المحافظة وتمسكها بدينها وشرفها، ويعكس صورة سيئة ومغالطة عن مجتمعنا المحافظ المتشرب من الثقافة الإسلامية.

– الفضاء المكاني: يعتبر الفضاء المكاني أحد أهم الركائز التي اعتمد عليها المخرج في سرد أحداث فيلمه، إذ نجده مهتم غاية الاهتمام برسم معالم وديكورات الأمكنة التي عبرها الطفل علي وأصدقائه والعديد من الشخصيات داخل الفيلم، ويمكن تقسيم الأمكنة التي صوّرها الفيلم على شكل التالي:

الأماكن المغلقة: ونقصد بها البيوت بصفة خاصة، حيث نلاحظ الانتقال المستمر لكاميرا التصوير، بين البيوت الريفية والمدينة، الشعبية والراقية بقصد توظيف مظاهر الحياة داخل الجزائر أيّاما قليلة قبل الاستقلال، وقد عمد المخرج إلى تحديد التفاوت الشكلي والمعيشي بين البيوت والفضاءات المغلقة التي تم الانتقال بينها من خلال التركيز الواضح على الموضوعات وتقريب الكاميرا من تفاصيل الأمكنة، اذ 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 ملتحفا غطاءا قديمة وقد أشعل والده مصباحا تقليديا لرؤية وحده ولده، وفي نفس المنزل وهو منزل عائشة تشاهد والدة جينو الجدران المهترئة في منزل عائشة عندما جاءت تبحث عن ابنها وهنا لا يكتفي شارف بالمقارنة الصورية، بل يتفنن في المقارنة عن طريق الحوار، فبعد أن تشاهد والدة جينو تفاصيل المكان(جدران مهترئة، منزل متواضع) تبادر إلى الحديث إلى عائشة وهي تصلي لتطلب منها أن تنتقل إلى السكن في منزلها بما أنها سترحل رفقة عائلتها من خلال تلفظها 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. أمّا المكان المغلق الآخر الذي ركزت الكاميرا كثيرا عليه كفضاء ذو دلالات ثقافية وفكرية عميقة فتمثلت في الكوخ الذي بناه الأصدقاء الأربعة على ضفاف أحد الوديان، إذ تحيط به

الخضرة من كل مكان وفيه يقصي الأصدقاء أوقات طفولتهم الممتعة، يأكلون فيه معا ويتبادلون الهدايا والطعام، والأحاديث الطفولية التي لا تخلو من الحديث عن الثورة والمجاهدين والاستقلال وغيرها من الحكايات التي تدور حولها قيمة الفيلم.

وتتجسد رمزية الكوخ أساسا في الطريقة 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 جميعا ليقضوا فيه أوقاتهم الممتعة، إن الاعتماد على جنسيات هؤلاء الأربعة: يهودي، جزائري، فرنسي، اسباني، لم يكن أبدا عفويا، ففي هذا الإسقاط رمزية ودلالات ثقافية تعود بنا إلى مسألة مهمة مرتبطة بالأصل العرقي للمجتمع الجزائري، وبالحضارات التي تعاقبت عليه لا سيما في العصر الحديث، كالحضارة العربية الإسلامية والحضارة الاسبانية، ثم الفرنسية مع الاحتلال الفرنسي منذ سنة 1830، أما اليهود وتجسدهم شخصية دافيد فيرمز تواجدهم في الفيلم(إضافة إلى العائلة اليهودية) يهود الجزائر.

ومن الأماكن المغلقة أيضا والتي ركزت الكاميرا عليها، بيت الدعارة ذو لون الباب والجدران الأزرق، الذي ترتاده بائعات الهوى من النساء الجزائريات، والجنود الفرنسيون ببذلاتهم الرسمية وهم يحتسون الخمر، ويقيمون علاقات مشبوهة مع النساء الجزائريات، وهو ما يفهم منه بأن المرأة الجزائرية لم تكن مهمتها ابّان الثورة التحريرية مساعدة ودعم الثوار فحسب بل كانت تقوم بأعمال منافية للأخلاق ولشرف والعادات والتقاليد الجزائرية وهو ما يرمز أيضا لحالة الضياع التي عانى منها المجتمع الجزائري.

ومن ثم فهو يعطي صورة مغايرة للمرأة الجزائرية خلال الثورة والتي تعودنا على رؤيتها كامرأة وقورة ومحترمة تدعم القضية وتضحي بنفسها من أجلها، ونراها هنا في صورة امرأة عاهرة تمنح نفسها للجندي الفرنسي مقابل ربح المال وترفض الاستقلال لأنها تخشى أن تخسر حياتها.

وحتى لو أن الفيلم مثلما أسلفنا يسرد حقائق عاشها المخرج في طفولته وهو بذلك يحاول أن يوهمنا بأنها مستقاة من الواقع الجزائري فلا ينبغي أن تعالج عبر الفيلم لأن "السينما ليستتر فيها أو نقل للواقع كما هو وإنما يستخدم كذلك في تمرير رسائل ورموز لأفكار معينة لثقافة المجتمع"[1]، كما أن "الفيلم السينمائي غايته تركيز وتدعيم الصورة الايجابية في مخيال المتلقي وتكرارية هذه العملية بشكلها الايجابي المقنع وليس الشاذ على المجتمع"[2].

وفي المشهد الذي تناول قضية اغتصاب الضابط لقريبة علي في ليلة زفافها تظهر مستسلمة ولا تبدي أي مقاومة والأخطر من هذا تقترب أم علي من الضابط وتعرض عليه نفسها مكان قريبتها وهو أمر غير منطقي وغير مقبول بالنسبة لعادات وأعراف المرأة الجزائرية الرافضة لهذه الأمور حتى لو كلفها حياتها، فهذه المشاهد لا تمت بصلة للواقع الجزائري وتسير عكس المنظومة الفكرية والدينية للمجتمع الجزائري.

وفي لقطة أخرى من الفيلم والتي تبرز علي خلف قضبان حديدية مباشرة بعد إبراز العلم يحمل دلالة الانحصار وغياب الحرية، باعتبار أن القضبان الحديدية ترمز للسجن، وهذه مفارقة واضحة.

– الصوّر التي يسوقها الفيلم عن المجاهدين والثورة:

ومن بين المشاهد التي يمكن القول عنها أنها كانت خارج إطار هويتنا أيضا تصوير المخرج للمجاهدين في محطة القطار بالزي الأفغاني وهو مشهد رمزي تضمن موقفا أيديولوجيا للمخرج عبّر من خلاله عن قناعته بأن المجاهدين مجرد قطاع طرق أو إرهابيين، وما يؤكد هذا الموقف وصفه لأب علي لسان صديقه "أبوك إرهابي، إنه مع الفلاقة في الجبال"، وهذا ما يعتبر إساءة للمجاهدين واتهام صريح لرموز الوطن.

كما حاول المخرج من خلال مشاهد الفيلم التي تدور حول العمليات الفدائية أن يعكس موقفه الرافض لسياسة العنف ضد المعمرين والمدنيين والمستعمر. ويظهر ذلك جليا من خلال صور

[1] بولعباس عبد الرحمان، الهوية في السينما الجزائرية المعاصرة،"فيلم رشيدة"، مجلة افاق سينمائية،العدد: ص30

[2] المرجع نفسه، ص30

وخطابات أصدقاء علي وعائلاتهم الذين قرروا العودة إلى ديارهم هربا من عمليات المداهمة والقتل التي طالت المدنيين، وهي مشاهد أقل ما يقال عنها أنها تُظهر الآخر في صورة الضحية و تستدعي الشفقة والتعاطف معه وتُصور الثوار في دور الظالم. ومن مظاهر العطف والشفقة أيضا حالة الاستياء التي بدت عليها والدة صديق علي "جينيو" وهي تخبرها بأنها مغادرة أرض الجزائر وتتنازل لها عن منزلها الجميل-والذي لا تقوى على فراقه- ، وكذلك قول صديقه "نيكولا" وهو يمنعه من رفع العلم الجزائري على الكوخ "هذا الكوخ لي وليس لك مهما كان وحتى وإن استقلت بلادك، سأظل أنا الرئيس وهذا الكوخ لي" ، وأيضا قول زوجة رب عمله "**رشيل**"أفضل الموت على يد العرب على عيش الإهانة فيفرنسا"، كل هذه المشاهد تعكس موقف المخرج الإنساني تجاه المعمرين وتدعم حق عودة الأقدام السوداء إلى الجزائر وكأن هذا الفيلم في خدمة ثقافة الآخر وليس في خدمة الثقافة المحلية.

– المساس برموز الدولة الجزائرية:

وفي مشهد لا يقل خطورة عن سابقيه ويعد استغباءا لفكر المشاهد، فالطفل علي الذي يظهر من خلال أحداث الفيلم بأنه طفل ذكي وفضولي وناضج يسأل والدته عن ألوان العلم الجزائري، فقضية ألوان العلم يفترض أن تكون معلومة لدى الجميع كبارا وصغارا خاصة علي الذي بدا جليا بأنه يعلم الكثير من أمور الكبار، كيف لا وهو يخوض في الحديث مع صديقه حول علو ناطحات السحاب الفرنسية ومقارنتها بالمساجد وكذلك مزاحهما حول تعدد الزوجات. والأخطر من ذلك تجيبه أمه وهي تضع العلم أرضا بأنها ثلاثة: الأبيض، الأحمر، الأخضر.

يبدوا هذا المقطع بسيطا وجميلا لكنه في الحقيقة يخفي العديد من الدلالات، تمثلت أولا في فرش المرأة للعلم الجزائري على الأرض وهذا يحمل دلالة سلبية فيها استهانة بهذه الراية التي تحمل دلالة الوطن وعزته. حيث أثار حفيظة واستياء شريحة واسعة من الجمهور الجزائري لأن للعلم الجزائري رمزية عظيمة ومكانة خاصة تصل حد القداسة في عقل وذاكرة أبناء الشعب الجزائري، فهو عنوان الشموخ والنصر وفخر الأمة الجزائرية قاطبة. لقد جاءت نهاية الفيلم عبارة عن تصريحات مضمرة

تحمل العديد من الدلالات لخصت الرسالة الأساسية التي أراد المخرج إيصالها عبر فيلمه "خراطيش قلواز".

نبدأها من المشهد الأول الذي يضم كل من علي ونيكولا الواقفان أمام الكوخ القصبي، حيث تبرز لنا الكاميرا نيكولا غاضبا واقفا أمام الكوخ، علي يسأله ما الذي يحدث فيجيبه صديقه في غضب وهو يشير إلى العلم الجزائري المعلق على مدخل الكوخ: "أنزع هذا". دون حتى أن يذكر اسمه drapeau، وفي ذلك استهانة بالراية الوطنية التي يهدد نيكولا بإلقائها أرضا. ثم يواصل: "انزع هذا وإلا رميته أرضا" ثم يضيف: "إن هذا الكوخ هو لي أيضا".

وفي هذا الكلام دلالة أعمق بحيث من الواضح أن المخرج منح هذا الكوخ دلالة أبعد من أن يكون مجرد شيء ساهم الأطفال في إنجازه فقط، بل حمله بعد الوطن "الجزائر".

– الإساءة الى المقدسات الدينية في الفيلم:

تضمّن الفيلم العديد من المشاهد المسيئة إلى الدين الإسلامي الذي يشكل أحد مقدسات الهوية الجزائرية. ولعل المشهد الذي يصور المجاهدين باللحى والزيّ الأفغاني يدل صراحة بأن الإسلام دين الإرهاب القائم على العنف ويعتبر مقاربة خطيرة هدفها تشويه التاريخ والمساس بمقدسات الشعب. ومن مظاهر خدش الدين أيضا "سخريته من المساجد عبر مقارنتها على نحو فلكلوري بناطحات سحاب مدينة مارسيليا، واستهزاؤه بتعدد الزوجات عند المسلمين في حوار جعل من الرجل الجزائري متعطشا جنسيا والمرأة مجردة من الإرادة تخضع لنزواته متى أتى دورها ومتى أراد"[1]، ورغم محاولة المخرج التبرير بأن المشهدين "كانا مجرد حديث أطفال وفكاهة"[2] إلا أن المزاح في أمور الدين من خلال خطاب فيلمي يقوم على أساسه توجيه المتلقي غير مقبول على الإطلاق لأنه من خلال تكرار الصورة الكاذبة تتأصل هذه الصورة بعمق في مجتمعنا.

[1] كامل الشيرازي، فيلم "كارتوش غولواز" يفجر موجة استياء في الجزائر:
https://www.startimes.com

[2] https://www.djazairess.com/

كما أن نصب تمثال السيدة مريم وسط ساحة عمومية يبدو غير واقعي وغير منطقي فالمعروف أن تماثيل السيدة مريم وسيدنا عيسى المقدسة في الديانة المسيحية عادة ما توضع في الكنائس، وهذا دليل آخر على أن المخرج سعى إلى فبركة هذا المشهد ربما لعدم امتلاكه الشجاعة والجرأة في تصوير تفجير المجاهدين لكنيسة إدراكا منه أن ذلك لا أساس له من الصحة في الواقع والدليل أن الكثير من تلك الكنائس مازالت قائمة إلى يومنا هذا، وسعى للتخفي وراء هذا المشهد الذي يبدوا أقل وطأة لكنه يخفي بين طياته نفس الدلالة.

– بالنسبة للمواضيع الثورية في الفيلم:

يتحدد "مفهوم الثورة بحسب سياقات هو غايات استخدامه ونتائجه، وينطوي في جوهره على معطيات الرفض و التمرد و المقاومة وتحقيق الأهداف المنشودة من أجل تغيير وضع راهن يتسم بالسلبية"، لكن المفارقة أن فيلم "**كارتوش غولواز**" تميز بالسطحية في نقل عظمة الثورة التحريرية والاستسهال في تجسيد الصراع بين أصحاب الأرض والاستعمار الفرنسي الذي شهد مواجهة عنيفة من طرف المقاومة الشعبية دامت حوالي ما يقارب القرن من الزمن، حيث جعل المخرج المجاهدين في خلفية الأحداث مختزلا هذه الفئة في أربع شخصيات لا غير، تمثلت في أب علي رفقة ثلاثة مجاهدين تمت الإشارة إليهم فقط في مشهد التعذيب داخل مركز الشرطة وأثناء اقتيادهم إلى السجن. وفي المقابل اختزل بربرية فرنسا وغطرستها في شخصية الضابط الفرنسي لوران. وبالتالي فإن هذا التمرد في كيفية تناول موضوع الثورة من شأنه أن يخلق هوة بين الجمهور والسينما لأن قيمة الفيلم تتحدد عند ما تكون تلك الصوَّر تخاطب وجدان الجمهور وتحمل تاريخه وحاضره، ولعل "كيفية تعامل السينما الأجنبية وخاصة الأمريكية مع ثقافتها المحلية خير دليل على ذلك لأنها تعالجه بطريقة مثلى تجعل الفرد يتمنى لو كان جزء من ذلك المجتمع حتى ولو كانت تلك الصور غير صحيحة البتة"[1].

[1] أنظر:بولعباس عبد الرحمان،مرجع سابق، ص35.

– بالنسبة إلى نظرة المخرج للتواجد الفرنسي في الجزائر:

لا يختلف إثنان بأن "الانطلاقة الثورية للسينما الجزائرية سجلت أفلاما تدافع عن الثورة وتصور الإنسان الجزائري على أنه مقاوم ومجاهد من أجل استقلال بلده فإما التحرر أو الاستشهاد"[1]، حيث أعطت دروسا في الشجاعة والتضحيات بهزمها لأعظم قوة عسكرية آنذاك على غرار فيلم معركة الجزائر لمخرجه الايطالي جيليو بونتيكورفو وفيلم دورية نحو الشرق للمخرج عمار العسكري وغيرها. إلا أن فيلم**كارتوش غولواز** يختلف في تناوله لموضوع الثورة من خلال تصويره للعلاقة الإنسانية بين الفرنسيين والمواطنين الجزائريين.

ورغم محاولة الفيلم تصوير بشاعة فرنسا من خلال مشاهد عمليات القتل الجماعي التي اقترفتها، وإعدام خاله.

..واغتصاب قريبته يوم زفافها من طرف الضابط لوران، ومشهد تعذيب أب والد علي، إلا أنه قدم لنا الكثير من المشاهد التي تخدم فرنسا خاصة وأنها ركزت كثيرا على الجانب الإنساني للمستعمر الفرنسي. ففي أحد المشاهد تنظم فرنسا حملة للقبض على الأطفال وإحالتهم إلى مركز صحي من أجل الكشف الطبي ثم إعطائهم وجبات "ساندويتش" مما يعتبر تلميعا لصورة فرنسا الاستعمارية. وقد سبقه في ذلك المخرج مرزاق علواش صاحب فيلم البئر الذي عبّر عن إنسانية المستعمر من خلال موقف الضابط القاضي بوقف قنص النساء اللاتي أردنا الخروج من القرية بحثا عن الماء.

[1] د. شرفي هاجر: إشكال الهوية في السينما الجزائرية بالمهجر في فيلمي "إن شاء الله الأحد والعالم الآخر: مجلة جماليات، ع1، ص 116

كما تواصل التوظيف الايجابي للمستعمر من خلال مشهد صديقه الفرنسي الذي كان يتردد عليه علي في قاعة السينما ليعرض له أفلام بصفة خاصة، حيث يظهر جليا مدى حسرة علي لفراقه بعد الاستقلال.

وكذلك من خلال حواره مع مدير محطة القطار برناليو هو يستعد لمغادرة الجزائر، حيث يخاطبه: "لا تنسونا لأنكم وحدكم أنتم الذين تعرفتم إلينا".

وفي مشهد آخر يبدو في ظاهره أنه يرسم يوميات طفل جزائري في عهد الاستعمار حيث يقوم ببيع الجرائد التي تقوده إلى أماكن وفضاءات عديدة كما أكّده المخرج في تصريحه، غير أنه يحمل بين طياته العديد من الدلالات.

نبدأها باللطف المبالغ فيه الذي يبديه المعمرون في تعاملهم مع الطفل علي الذي يمثل الفرد الجزائري في الفيلم، ويتجلى ذلك في تعامل النادلة وصاحب الكشك والنظرة الحنونة للجندي.

وكذا موظف السكة الحديد الذي من فرط خوفه على الصبي يصرخ منبها إياه بعدم المشي على خط السكة الحديد، كذلك ملامح السعادة والراحة التي تبدو على محيا الطفل علي تدل على أنه سعيد في حياته محب لمن حوله من المعمرين الذين يعاملونه كواحد منهم، وسيره في حرية مطلقة وابتهاج هو دليل على أنه يعيش في أمان ولا شيء يزعجه أو يعيق حريته. يأخذنا هذا المقطع إلى مكان آخر وهو السوق، بحيث هناك رجل وامرأة من المعمرين مع الطفل علي الذي يحمل على رأسه "قفة" يحمل فيها مقتنيات هؤلاء ويوصلها إلى سيارتهم.

ورغم أن هذه اللقطة تبرز أن علي يشتغل كحمّال لدى المعمّرين وهي حقيقة كانت سائدة في ذلك الوقت، بحيث كان الأطفال الجزائريون يضطرون للعمل كحمالين وماسحي أحذية الكولون من أجل كسب بعض النقود لإعالة عائلاتهم، غير أن مهدي شارف يحرص في كل مرة أن يبرز المعمرين أكثر إنسانية ولطف في التعامل مع الجزائريين من خلال شخصية علي، حتى وإن كانوا يشتغلون لديهم كعتالين وهذا ما تؤكده اللقطة التي تطلب فيها السيدة من زوجها تقديم الفول السوداني للطفل بحنان.

مما لاشك فيه هو أنه من خلال هذه المشاهد يعبّر صراحة على أنهما شخصيتين مسالمتين.كما أنه يعتبر دعوة صريحة لتمجيد الاستعمار.

كل هذه المشاهد من شانها أن تخلق شحنة سلبية للجمهور لأن الآخر المغتصب يمثل في نظر الشعب الجزائري رمز للعداوة والشر، كما أنه شديد الخصومة له ولا يمكن في أي حال من الأحوال تغيير مشاعر الضغينة ضده. فلا شيء يمكنه تغيير هذه النظرة السلبية رغم مرور الأيام والأعوام على تلك الأحداث التي قام بها المستعمِر ضد الشعب الجزائري.

نشاهد بطل الفيلم في حركة تنقل خلفي ولقطة الجزء الأكبر يسرع في وسط الناس الذين يجرون في كل الاتجاهات يصل إلى النافورة يقفز إلى داخلها وفي حركة تنقل خلفي للكاميرا نكتشف أن ما تم تفجيره هو تمثال السيدة مريم الذي تعمد المخرج أن يوقفنا عنده في بداية الفيلم ليبرزه في لقطة ثابتة ومقربة محطما على الأرض بعدما قام المجاهدون الجزائريون بتفجيره.

يدل هذا المشهد على أن المجاهدين الجزائريين كانوا يعتدون على المقدسات الدينية وهذا ما ينكره الواقع والتاريخ، وفي هذا إشارة تزيد من تحامل المشاهد الغربي المعني الأول بهذا العمل على الجزائر وتبرزهم على أنهم أناس متوحشين وإرهابيين ليس لهم احترام حتى للمقدسات وذلك مقابل صورة الشخصية الطيبة والمتسامحة والمتحضرة التي رسمها للمعمر.

وفي ذلك دعم للصورة التي تروجها وسائل الإعلام الغربية حول الجزائريين بل يمنحها مهدي شارف بعد أعمق عندما يربطها بالثورة الجزائرية، وفي هذا استهانة أيضا بالدين الإسلامي الذي يدعو لتسامح الأديان وإبرازه على أنه دين تعصب وتوحش.

في مشهد آخر تبرز الأم عائشة وابنها "علي" يتزلان من الدرج علي يحمل على رأسه صينية فيقطع طريقهما جلول الحركي (جزائري يعمل لصالح الجيش الفرنسي).

جلول يسأل المرأة المختبئة تحت "الحايك": "وين".

تجيبه عائشة: "للكوشة أنطيب خبزي".

يرد عليها جلول: "هذا ما كان، جلول يبغي ايفتش أشكون ايقولي تحت هذا اللحاف ما كانش السلاح" يقول هذا الكلام وهو يحاول لمس المرأة لتفتيشها فتصرخ مفزوعة وهي تقول: "ما عندي والو"

يدفع هذا المشهد الملتقي إلى التفكير في أن الحركى كانوا أشد قسوة على بني بلدهم من الفرنسيين أنفسهم، باعتبار أن هذا المشهد هو الوحيد في الفيلم الذي نشاهد فيه جندي يعترض طريق مدني جزائري. مقابل صورة اللطف والطيبة التي خص بها الجندي الفرنسي عبر عدة لقطات.

– النتائج المتوصل إليها:

– من خلال ما سبق نجد أنفيلم **"كارتوش غولواز"** تفاعل مع قيّم وثقافة المجتمع بشكل مختلف عما كانت عليها السينما سابقا خاصة وأنه لم يقدم لنا تلك الصورة المثالية التي نعرفها عن المجتمع الجزائري عامة والمرأة الجزائرية خاصة.

– كما أنه لم يعطنا صورة واضحة عن الثورة بكل عظمتها،وبالتالي كان مفعوله عكسيا لأنه "أخفق في تقريب الثورة من الأجيال الجديدة وعوض أن ترفع من مستوى الوطنية عند الشباب على العكس عملت على تنفير الناس من الثورة و لم تنل لا رضا الشارع ولا المختصين"[1].

– وإن كانت السينما الجزائرية التي تناولت موضوع الثورة في الألفية السابقة قد استطاعت أن تحقق ذلك الانسجام الاجتماعي وتدعم الفكر الموحد للشعب الجزائري من خلال تصوير أبطال الثورة وشجاعتهم مما يُولّد الهمة لدى الجمهور وتقوية هويته ومعرفة تاريخه المجيد، فإن فيلم **"كارتوش غولواز"**حاد عن الطريق وأصبح فيلما ثوريا بالاسم فقط لأنه عالج قضايا أقل ما يقال عنها قضايا تشوّه صورة الهوية الوطنية والثورة أكثر ما تعطيها حقها.

– وللوصول إلى سينما ثورية أصيلة تجلب انتباه الجمهور وتترك الأثر البليغ في نفسه يجب تصوير الواقع الجزائري بطريقة فنية جمالية تعكس هويتنا الوطنية العربية الإسلامية.

[1] /ينظر: بشير دراييس، الثورة بقيت أكبر من الأفلام،https://www.echoroukonline.com

- **فيلم:"خارجون عن القانون"**
- **بطاقة فنية عن المخرج "رشيد بوشارب":**

مخرج فيلم" الخارجون عن القانون" هو المخرج "رشيد بوشارب"ولد في 01 سبتمبر 1953 بضواحي باريس وهو جزائري الأصل فرنسي الجنسية.

بدأ حياته المهنية كمساعد توجيه" Assistant de mise en scène" على شاشة التلفزيون من 1977الى غاية1984، من خلال هذه الفترة قام رشيد بوشارب بإخراج عدة أفلام قصيرة، أما بالنسبة لأفلامه الطويلة فقد قام بإنتاج أولها سنة 1984، وتعتبر سنة 1989 البداية الحقيقية لهذا المخرج في عالم الإنتاج السينمائي، وذلك عندما تعاون مع المخرج" جون بْرياَ Jean Bréhat " حيث قاما بتأسيس مؤسسة للإنتاج السينمائي أطلق عليها اسم " la maison de production 3b" وأنتج رشيد بوشارب العديد من الأفلام من بينها"حياة يسوع la vie de jésus" 1977، "الإنسانية Humanités" 1999، "فلاندرز Flandres" 2006، وأفلام برينو دومون Bruno Dumont التي حصلت على مكافئات مهرجان كان cannes1.

ورشيد بوشارب أنتج كذلك أفلام طويلة أخرى تم ترشيحها لجوائز عالمية ومحافل سينمائية على جميع الأصعدة، ففيلم "poussières de vie" رشح لنيل جائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي عام 1995، ورشح فيلم" littel Sénégal" لجائزة الدب الذهبي L'ours Dor في برلين وحصل على أفضل فيلم روائي في المهرجان الحادي عشر للسينما الإفريقية في ميلان... ورغم كل هذه النجاحات يبقى النجاح الذي حققه فيلم " أنديجان indigènes" في 2006 بحصوله على

جائزة السعفة الذهبية وأفضل تمثيل من بين الأفلام المشاركة في مهرجان كان2006، ويعد أجمل انجاز لهذا المخرج على حد تعبيره. وفي 2009 فيلمه" نهر لندن London river" يتحصل على جائزة في مهرجان برلين، وتحصل الممثل "S otigui Kouyaté" على جائزة أحسن ممثل في هذا العمل. وفي سنة 2012 أنتج فيلمه الروائي" الخارجون عن القانون Hors la loi" وفي 2011 شرع في تصوير "جزء أوّل من ثلاثين أمريكية Just live a woman"، فيلم الطريق مع سينا مليز "Sienna Miller" "Golshifteh farahani" سنة 2012 والثانية في : La voie de lennemi في سنة 2013.

– البطاقة الفنية للفيلم :

–السيناريو: رشيد بوشارب

–سنة الصدور: 2010

–مكان التصوير :الجزائر،

–المونتاج :يانيككيرغووا

–الموسيقى :ارمون عمار

-مدة الفيلم :120د.

الانتاج :

f.d.at.i.c.novac production tessalit production france2:studioocanal

التوزيع :- STUDIO CANAL[1]

الممثلون : جمال دبوز في دور السعيد، راشدي زام في دور مسعود، سامي بوعجلية في دور عبد القادر، شافية بوذراع في دور الأم ، صابرينا سيفويكو (هيلين)، علي(اسعد بوعب)، عثمان (سمير قاسمي) ، برنارد بلوكان (الكولونيل فاف) ،جيان بيير لوريت (بيكوت)، أحمد بن عيسى (الأب)، المدرب (العربي)، لويزة (زهرة)، سنجاف (مراد خان) ،عبد القادر السيكتور (حميد).[32]

ملخص الفيلم:

تدور أحداث قصة هذا الفيلم بين سنة 1945و 1962، ويركز على ثلاثة إخوة جزائريين يعيشون في فرنسا بعد أن نجو من تبعات مجازر 8 ماي 1945 بسطيف، كما أن فيلم "خارجون عن القانون يروي نضال جبهة التحرير الوطني في فرنسا ويطرح قضية الحركى وصراع الآفلان والمصاليين.

وتبدأ قصة هذا الفيلم من سنة 1925 في إحدى قرى ولاية سطيف حينها تأتي فرقة من العسكر الفرنسي يتقدمهم القايد (وهو جزائري عميل لفرنسا)، الذي يخبر والده بضرورة مغادرة الأرض لأنها ستصبح ملكية لأحد المعمرين الفرنسيين، لتقدم الأحداث بأسلوب وثائقي تظهر فيها مظاهرات 8 ماي 1945 في سطيف، والتي جرت في ساحة شعبية أين كانت تدور أحداث نزال الملاكمة بين جزائري وفرنسي لتنتهي هذه المقابلة باقتحام الشرطة الفرنسية وإطلاقها النار

[1]https://www.Clapnoir.org/fiches-films/hors la loi.htm.23/09/2011.12H30mn

[2]https://www.Clapnoir.org/fiches-films/hors la loi.htm.23/09/2011.12H30mn

الجزائريين دون استثناء ليتوقف النزال وتتفرق الحشود أمام الآلاف من الجثث التي ترقد في الشارع جراء الاقتحام.

لتجبر فرنسا بعد ذلك كل الشباب والزج بهم في السجون وبعضهم أدرجتهم بالقوة في صفوفها من أجل المحاربة معها، فكان من بينها "عبد القادر" الذي سجن في فرنسا و"مسعود" الذي جندته الحرب في الهند الصينية، لتبقى الأم والابن الأصغر في سطيف،ليحاول السعيد إقناعها بضرورة لم الشمل الذي لا يكون إلا بالذهاب لفرنسا وهذا بعدما قام بقتل" القايد" الذي اغتصب أرضهم وكان سببا في إجبارهم على مغادرتهم لها.

ليتم لقاء الأسرة في "بيغال" الفرنسية بخروج "عبد القادر" من السجن و"مسعود" العائد من الحرب، ليختار كل من "عبد القادر"و"مسعود" بعد ذلك الالتحاق بالعمل الثوري في صفوف جبهة التحرير الوطني في فرنسا وذلك بعد اقتناعهم أن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة، وإيمانهم بالقضية العادلة لبلدهم بينما يبقى الأخ الأصغر "السعيد" مؤمنا بضرورة أن العمل في الملهى هو الحل الأمثل للخروج من الوضع المزري الذي تعيشه الجالية الجزائرية في فرنسا.

لتنتهي أحداث القصة باستشهاد كل من "مسعود" الأخ الأكبر في اقتحام البوليس الفرنسي للثوار أثناء دورية لهم في الحدود الفرنسية الألمانية، و"عبد القادر" أثناء مظاهرات 17أكتوبر 1961 في باريس إثر ملاحقته من بوليس في الميترو.

تحليل المقاطع المختارة:

المقطع الأوّل:

التشكيل السردي للمكان في هذا المقطع الأوّل جاء لتأدية وظيفة تعبيرية للمكان، حيث أن الدور الذي يلعبه يتمثل في اختيار الفضاء الخارجي الذي وظفه مخرج الفيلم، فجاء ليعبر عن مظاهر الحياة الخارجية في الريف وكذا عن أسلوب الحياة الشخصية والنفسية والاجتماعية والثقافية. وقد اكتسب المكان في هذا المقطع دورا كبيرا وأهمية بالغة بحيث تحول إلى معنى وأصبح موضوعا يتسم

بالتميّز وخصوصية الطابع، بعبارة أخرى أصبح المكان فاعلا مميزا ومؤثر في الحدث ومشاركا فيه، بدلا من كونه مكان وقوع الحدث فقط وهو ما يتجلى بوضوح في اللقطات التي تضمنها هذا المقطع خاصة تلك المتجلية في الديكور والدلالات الموظفة للتعبير عن بساطة الحياة الريفية.

أما بالنسبة للمحددات المكانية التي تتجسد في عنصر الألوان وكذا عنصر الإضاءة ومختلف الإيحاءات التي تحملها المحددات، ففي هذا المقطع جاءت الألوان طبيعية وتدل على حقيقية الثقافة الريفية البسيطة خاصة ما تعلق منها في لون ملابس الشخصيات التي تظهر في هذا المقطع وكذا شكل البناية وما حولها، أما بالنسبة للإضاءة فجاءت هي كذلك طبيعية والتي تعتمد بالدرجة الأولى على أشعة الشمس وهذا بغرض خلق جو تعبيري مساعد والإحساس بالواقعية.

فأول ما يظهره هذا المقطع صورة شاملة لصبي وهو يعمل بجد في وسط مجال واسع تتربع عليه أرض محروثة مؤخرا، إضافة إلى عنصر الزمن التاريخي والذي يقع على عاتقه سرد الأحداث التاريخية التي وقعت في الماضي، وما أكد ذلك ذكر التاريخ الذي وقعت فيه أحداث هذا المقطع وذلك ما تظهره أسفل الصورة للمقطع عن طريق الكتابة الألسنية التالية"Algerie 1925".

هذه الصورة تحمل دلالات ضمنية نستطيع قراءتها من خلال التدقيق والتركيز خاصة عند الاستماع إلى الموسيقى المرفقة لهذه الصورة، فالمخرج يريد أن يوصل رسالة مفادها أن ما يتلقاه المشاهد هي الأرض التي تعتبر مصدر معيشة عائلة جزائرية تقطن الريف تعمل لتقاوم صعوبة الظروف لكنها إلى حد هذه الصورة تعيش في أمان واستقرار وهو ما تؤكده الصورة التي جاءت

بعد هذا المشهد وهي صورة الأب وهو جالس ويصلح في شيء معين قبل أن يعكّر هذا الجلوس نداء الابن وهو يجري"بابا بابا أجري الجدارميا ...الأب: وين راهم؟"*

المشهد هذا المعبر عن الحياة الريفية يحمل رموز دالة فعلا، فتصوير مثل هذه المشاهد يتطلب اختيار مكان مناسب يعبر ويدل فعلا وهذا ما تجسد في اختيار التصوير في منطقة واسعة جدا تتوسط الجبال كما أن المخرج اختار ديكورا رائعا يحيلنا مباشرة إلى بساطة الحياة الريفية مثل المنزل الذي بني بالحجارة وكذا الأواني الفخارية التقليدية التي كانت تستعمل في جلب الماء عند سكان الريف في القديم ومقاعد الجلوس والحمار والعربة الذي يمثل آنذاك وسيلة نقل وتنقل.

هذا بالإضافة إلى الألبسة المختارة بدقة مثل "العمامة"، "السروال العربي"، وكذا "البرنوس"، وهو اللباس الذي يمثل اللباس التقليدي الجزائري..، هذا من جهة ومن جهة أخرى أن المقطع وظّف لحمل رسالة معينة، سنحاول تحليل المشاهد التي تضمنها أن نفهم ونتوصل إلى قراءة معانيها خفية.

بداية وصول القايد إلى أرض العائلة الريفية، بناء على ما أوردته مختلف المراجع التاريخية نعلم بأن تسمية "القايد" كانت تطلق على مجموعة من الجزائريين الذين استغلهم المستعمر الفرنسي لخدمة مصالحه سواء عن طريق إغرائهم ماديا أو أن هؤلاء من اختاروا العمالة لصالح المستعمر الفرنسي

*مقطع مستخرج من الفيلم، الدقيقة01 و38ثانية.

للجزائر...إذن وصول القايد يحمل رسالة مفادها أنه جاء ليوصل رسالة من الإدارة الفرنسية إلى هذه العائلة الجزائرية، وهو فعلا ما حدث بحيث جاء ليطلب مغادرة العائلة لهذه الأرض لأنها ملك للإدارة الفرنسية بحجة عقد الملكية.وهذا نجده في الحوار الآتي:"القايد:..عندي أمر، تقول بلي هذي القطعة تابعة لمسيو بيجار، أب العائلة: يا سيد القايد: التراب هذا ورثتو من عند جدّي وجدّ جدّي، القايد: عندك عقد الملكية؟، أب العائلة: واش من عقد؟ عمرنا ما كان عندنا حتى عقد، القايد: ملزوم عليك تروح.."*

المخرج من خلال هذا المشهد يريد أن ينقل إلى المشاهد السياسة الاستعمارية الوحشية وغير العادلة في حق المدنيين الجزائريين، وهي سياسة مصادرة الأراضي ونزعها بالقوة وتسليمها للمعمرين قصد تشجيع الهجرة إلى الجزائر وإبقاء هذه الأخيرة مستعمرة فرنسية.

معناه أن هذا القايد ما هو إلا ممثل للمستعمر جاء لمصادرة أرض العائلة الجزائرية لكي تسلم إلى المعمرين، بحجة واهية والمتمثلة في عقد الملكية عند قول القايد لأب العائلة:" عندك عقد الملكية؟"، وهذا يدخل ضمن المستوى الدلالي الذي يشكل محور الرغبة بين الذات وموضوع القيمة أي غاية العائلة البقاء في أراضيها والحفاظ عليها كمصدر عيشهم.. غير أن هذه العقود تعتبر مؤقتة لأنها لم تكن موجودة أثناء الفترة الاستعمارية للجزائر، كما أن الحصول عليها يعتبر صعبا جدا إن لم نقل مستحيلا لأنه كان تحت الوصاية الفرنسية وبالتالي يتحول عقد الملكية إلى عائق لهذه الذات(العائلة) لتحقيق غايتها وهي العيش بأمان في أرضها فتجد هذه الذات أما حتمية الرحيل وهو ما تشير إليه رمزية التراب الذي تضعها لأم وهي تبكي في قماش(للإشارة أن النساء في الجزائر قديما كانوا يمارسون عادة تتمثل في أنهم يحتفظون بتراب أي منطقة مباركة يحلون بها مثلا " الولي الصالح" وهو مكان مخصص لدفن الأولياء الذين كانت لهم أعمال صالحة في عبادة الله وكذا إرشاد الناس إلى ما أمر الله به عباده وإصلاح ذات البيّن ...)، ما يعني أن الوالدة تحتفظ بالتراب تعتبره ذات قيمة كبيرة بالنسبة إليها، ثم أن الأب يحمل التراب بيده اليمنى وهو يقول:" ما تنساوش

*مقطع مستخرج من الفيلم: الدقيقة02 و08ثانية.

يا ولادي بلي هذي أرضكم زدتوا فيها وكبرتوا فيها، واليوم حرمونا منها..، وكيلهم ربي "*، كل هذا يرمز إلى حب العائلة لأرضهم والتشبث بها والتي اغتصبت منهم بالقوة.

المقطع الثاني:

قبل التطرق إلى تحليل المقطع الثاني وجب علينا قراءة عنوان الفيلم قراءة تضمينية، فعنوان الفيلم" خارجون عن القانون " يطلق على كل شخص يخالف القانون وليس من يحارب القانون ولو أردنا التعبير عن هذا المعنى الأخير نقول "خارج عن القانون" وليس خارج على القانون"

أما المعنى الخفي لهذا العنوان خارج عن القانون" يحيل إلى أن هذه الصفة أطلقت على المجندين الجزائريين المسرحين من الجيش الفرنسي الذين عبروا عن رغبتهم في رؤية وطنهم يعيش نفس أجواء الفرحة والاستقلال في 08ماي 1945، وهي الصفة التي أطلقت على كل شخص كان يساند جبهة التحرير الوطني الجزائري في حربه ضد الاستدمار الفرنسي.

هذا المقطع هو عبارة عن مجموعة صور وثائقية صوّرت بالأبيض والأسود ما عدا العلم الفرنسي الذي تمتع بألوانه الطبيعية، فبالنسبة للمكان صوّرت هذه اللقطات في إحدى الشوارع الفرنسية بباريس في ماي1945 وجد ليخدم الوظيفة التفسيرية للحدث لا أكثر بصفته المكان الذي وقعت فيه هذه المظاهرات الاحتفالية ترجمتها الشعارات المرفوعة وتبادل التهاني في الشارع.

في هذا المقطع الثاني توجد عدة رموز يمكن من خلالها قراءة الفكرة التضمينية التي يحملها، بداية ان جميع صور المقطع جاءت بالأبيض والأسود كما أسلفت الذكر، ما عدا العلم الفرنسي في بداية المقطع...

*مقطع مستخرج من الفيلم، الدقيقة04 و34ثانية.

..وكأن الرسالة التي يحملها مفادها أن هذا العلم استعاد ألوانه الطبيعية أي أنه استعاد ألوان الأمل، وهنا يجب الإشارة إلى أن تاريخ 8ماي1945كان يوما احتفاليا لانتصار الحلفاء على النازية التي أطاحت بالعاصمة الفرنسية باريس سنة 1941وفشل خطط ماجينو.

وما يرسخ هذه الفكرة تركيز الكاميرا على المواطنين وهم يتبادلون القبلات والتهاني ببهجة وسرور من مختلف الجنسيات، كما ركزت على عناوين الجرائد التي كتبت ببنط غليظ مثل"victoire"وتعني الانتصار، و"capitulation"أي استسلام، بعبارة أخرى تريد الكاميرا أن تقول بأن هذه المشاهد تصّور احتفالات يقيمها المواطنون من مختلف الجنسيات بفرنسا بعد الانتصار المحقق أثناء الحرب العالمية الثانية ضد النازية والتي استسلمت لقوات الحلفاء سنة1945.

المقطع الثالث:

يؤدي المكان في هذا المقطع وظيفة تفسيرية للحدث لأنه على الرغم من أهمية المكان الذي تم توظيفه من قبل المخرج، إلا أن الحدث والذي عبّر عنه المخرج بالعبارة الألسنية التالية" Algerie le meme jour Setif"أي أن المكان في هذا المقطع يتميز بزمان الماضي هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكن للمكان أن يأخذ أبعادا عدة كالأبعاد المادية والاجتماعية والنفسيةـــ الثقافية، فكما ذكرنا جاء المكان في المقطع الثالث تفسيريا للحدث وهو إقامة مظاهرات شعبية تعتبر ثقافة

شعبية للتعبير إما عن الفرح أو الغضب، ومن هنا يمكننا القول بأن المكان اكتسب بعدا ثقافيا واجتماعيا من خلال تفسيره للحدث.

يصوّر لنا هذا المقطع في البداية تجمعا شعبيا كبيرا لدرجة أن الشارع الذي احتضن هذا التجمع مملوء عن آخره طولا وعرضا، مصحوبا بعبارة السنية أسفل الصورة تقول:" Algerie le meme jour Setif"، معنى هذا أن هذه المشاهد تعتبر مرافقة ومتزامنة مع الأحداث الاحتفالية التي ذكرناها في المقطع الثاني، والمتمثلة في الاحتفال الشعبي بمناسبة الإطاحة بالاستعمار الألماني في 8ماي1945بالعاصمة الفرنسية باريس، لكم أحداث هذا المقطع الثالث هي بولاية سطيف الجزائرية خصوصا وان الهتافات التي برزت شيئا فشيئا مع اقتراب التجمع الشعبي تنادي بحرية الجزائر والمساواة في الحقوق مثل" جزاير حرة...حقوقنا متساوية"*هي إذن مظاهرة جزائرية بولاية سطيف سنة1945، وهي المظاهرة التي شارك فيها حسب المرجعيات التاريخية ، النخبة السياسية في مقدمة الموكب ثم الكشافة الإسلامية متبوعة بالمدنيين من مختلف الأجناس العمرية..

..وحقيقة هذا ما عبرت عنه الكاميرا من خلال تأطير رجال يرتدون ملابس سوداء تدل على الهيئة والفخامة، والكشافة بلباسها التقليدي خاصة الشاب ،الكشاف الثالث الذي يظهر على يسار الصورة والذي يرفع العلم الجزائري في الصفوف الأولى، بالإضافة إلى التقاط الكاميرا للمشاركين في المظاهرة بتصويرها لرجال ينتمون لمختلف الطبقات الاجتماعية والفئات العمرية .

*مقطع مستخرج من الفيلم، الدقيقة07 و30ثانية.

وبعده تنقلنا الكاميرا إلى الحوار الذي دار بين السعيد وعبد القادر وهما من أفراد العائلة الواحدة التي تحدث عنها الفيلم في البداية، فالشاب عبد القادر الشخصية الوطنية التي تريد إقناع الأخ السعيد بالانضمام إلى المظاهرة، وهذا ما جسّده ذلك في قول عبد القادر وهو متحمس:"رانا ربحنا لالمان خاسرة، رايحيين نولّو رجال أحرار"، في حيت صوّر الفيلم شخصية السعيد على أنه مهتم فقط بالربح المادي من خلال مباريات في الملاكمة.

المقطع الرابع:

بالنسبة للمكان في هذا المقطع فهو مثله مثل المكان المذكور في المقطع الثالث لان هذا المشهد هو جزء تابع لما سبقه، غير أن المشهد اكتسب بعدا نفسيا كبيرا بحيث أن صور القتل العمدي وسقوط الضحايا والناس وهي تجري في الشارع خوفا من الموت تترك أثرا نفسيا كبيرا على المشاهد، وهو ما يتجسد عند التوظيف الجيّد للمستوى الدرامي للمكان الذي يمتاز بالمفاجأة والمفارقة تماما كما هو مطبق في أفلام الأكشن والأفلام البوليسية.وذلك ما يظهر جليا من خلال الحوار الذي دار بين الشاب الذي كان يحمل العلم الجزائري وبين الشخصية البوليسية التي نزلت من السيارة، ثم فيما بعد التقطت الكاميرا سقوط الشاب متأثرا رميا بالرصاص من قبل ذاك الشخص البوليسي وإطلاق النار على المتظاهرين وحتى من على شرف المنازل، المشهد لم يأتي اعتباطيا بل جاء ليبيّن الأعمال القمعية والشنيعة في حق المتظاهرين.

هذه الأعمال الوحشية جاءت في الفيلم مطابقة للحقيقة التاريخية تماما، التي وردت في النصوص والكتابات التاريخية بداية بقتل الشاب الكشاف" سعال بوزيد" بعد اعتراض السيارة المجهولة لموكب المتظاهرين ومحاولة الشخصية البوليسية انتزاع العلم الجزائري منه، وبعدها تسارعت الأحداث لتسرد لنا مجريات الأعمال الوحشية المقترفة في حق المتظاهرين، جسّدها الفيلم من خلال إطلاق المعمرين النار على المتظاهرين من على شرف المنازل، وهجوم الجنود والقوات العسكرية المدعمة بمختلف أنواع الأسلحة ، وإصرارهم على القتل وارتكاب الجرائم كالجري وراء

المتظاهرين على طول الشارع وإطلاق النار عليهم، فإصرار المستعمر على الجريمة جعله لا يفرق ولا يميّز بين المتظاهرين والمدنيين الذين لم يهتموا بالمظاهرة على صورة الأخ السعيد والجمهور الذي حظر المنازلة دليلا آخر على وحشية وهمجية المستعمر المبالغ فيها.

أما عبد القادر الذي يعبر عن الشخصية الوطنية المحبة للحرية والتحرر حمل العلم الوطني وركض به في الشارع ليختبأ في الأخير بأحد المنازل طالبا من صاحبة البيت أن تُخبأ العلم الجزائري قائلا:" دسيه، دسيه"، وكأن عبد القادر مثل دور الحامل للكنز في الأفلام التي تروي مثل هذه الروايات الدرامية وهنا تعبير صريح عن حب عبد القادر والعائلة التي استضافته على الرغم من سوء الأوضاع في الخارج

لوطنهم وللعلم الجزائري، غير أن المشهد تابعه عبد القادر من نافذة المترل جعله يتأكد ويتعرف على مصيره الحتمي ، بحيث صوّرت الكاميرا وصول سيارة مشحونة بالأسلحة وقامت بتزويد السكان المعمّرين والجنود ، وكأن هذا المشهد مأخوذ من حرب حقيقة. ويظهر ذلك جليا في اقتحام المنازل وإعدام المدنيين في شكل جماعات بإطلاق الرصاص عليهم بوحشية كبيرة.

كل هذه الأحداث السينمائية جاءت لتنقل لنا حقيقة الجرائم الفرنسية في حق الجزائريين الأبرياء إبان الحرب التحريرية المظفرة التي وقعت في عدة مناسبات و8ماي1945أحسن دليل على ذلك.

المقطع الخامس:

ما نستطيع قراءته من خلال هذا المقطع، هو الرغبة الفرنسية الكبيرة في ردع الجزائريين وجعلهم يتنازلون عن مطالبهم بعدما لمست الإدارة الاستعمارية الوعي الذي رفعته شعارات المتظاهرين وهتافاتهم المنادية بالحرية والتحرّر، فبعد مشاهد التقتيل والتنكيل بالجزائريين جاء الوقت للقيام بجملة اعتقالات جماعية وهو ما صوّره هذا المقطع بداية من صورة اقتحام المترل إلى غاية إظهار عبد القادر وهو يمشي وسط جماعة من المدنيين محاصرين بالقوة العسكرية.

وقد ربط ذلك المشهد بصورة الشارع المملوء بالضحايا تعبيرا عن جسامة ووحشية هذه الأعمال القمعية الشنيعة، وقد ركزّت الكاميرا على عبد القادر الذي كان الخاسر الأكبر بفقدانه لأبيه وأخويه، ومن ثم سيق إلى السجن وكأنّه ارتكب جرما في حق غيره وذنبه فقط أراد التحرر والتمتع بحقوقه كمواطن، كل هذه المشاهد جاءت مصحوبة بحوار قصير بكلام الجنود مع عبد القادر والعائلة "Sortez،Sortez"، تعبيرا عن همجية المستعمر وحوار السعيد مع أبيه المقتول تعبيرا عن الحزن والأسى أو كلام الأم قائلة:" الله يعطيبني الصبر... الله يبدّل محبتهم بمحبة الله...."*، تعبيرا عن الفاجعة التي ألمت بالعائلة التي سُلبت منها أرضها في البداية ثم ذاقت مصيرا كارثيا بفقدانها لفردين وأب العائلة. كما صاحبت موسيقى تصويرية معبّرة عن الحزن جاءت لإعطاء المقطع أكثر دلالة وجاذبية.

المقطع السادس:

يصوّر لنا هذا المقطع الحوار الذي دار الابن السعيد ووالدته بعد المأساة التي لحقت بهم بفقدان العائلة لثلاثة أفراد واعتقال الأخ عبد القادر والتجنيد الإجباري للأخ مسعود، مضمون الحوار هو طلب الأخ السعيد من والدته أن تجمع الحقائب استعدادا للسفر إلى فرنسا لان الثورة قد اندلعت في قوله:" القيرة ناضت درك يجو يقتلونا " لكن الوالدة تبدي رفضها في البداية قبل أن يقنعها السعيد بحتمية ذلك لأنه يُمكّنهم من جمع شمل العائلة والعودة بعد ذلك إلى أرضهم ويتجلى ذلك في قول السعيد:" ..وان شاء الله يلا بغا ربي نولّو جميع في أرضنا في بلادنا"*، وبعد ذلك توافق الوالدة على الرحيل قائلة:" شوف أنا نقولك صح صح إذا نلم وليداتي ونحطهم في حضاني مين تديني نروح معاك.."**، من خلال هذا الحوار الذي أدى دورا مهما في إيصال الفكرة نظرا لما يقدمه الحوار السينمائي على مستوى توضيح سمات الشخصيات، الحالة الاجتماعية، إبراز المكانة

*مقطع مستخرج من الفيلم، الدقيقة13 و18ثانية.

*مقطع مستخرج من الفيلم، الدقيقة17 و53ثانية.

**مقطع مستخرج من الفيلم، الدقيقة18 و03ثواني.

الثقافية، والبعد النفسي، وكذا علاقة الشخصيات فيما بينها. هذا المقطع جاء عفويا بالتوافق مع الشخصية خاصة الوالدة ومع الموقف الدرامي، الذي اكتسى وظيفة تعبيرية وذلك من خلال تجسيده لفكرة الأم الحزينة على فقدانها لأفراد عائلتها وكذا أرض أجدادها التي كانت تعتبر مصدر لقوت العائلة هذا من جهة، ورغبة منها لجمع شمل العائلة وبذلك يسمح لها بالذهاب إلى أي منطقة كانت من اجل تحقيق ذلك هذا من جهة أخرى. إذن استطاعت الوالدة أن تنقل لنا فعلا صورة عن حب الأم الحقيقية لأبنائها ووطنها ما زاد الفيلم جمالا وجاذبية سينمائية.

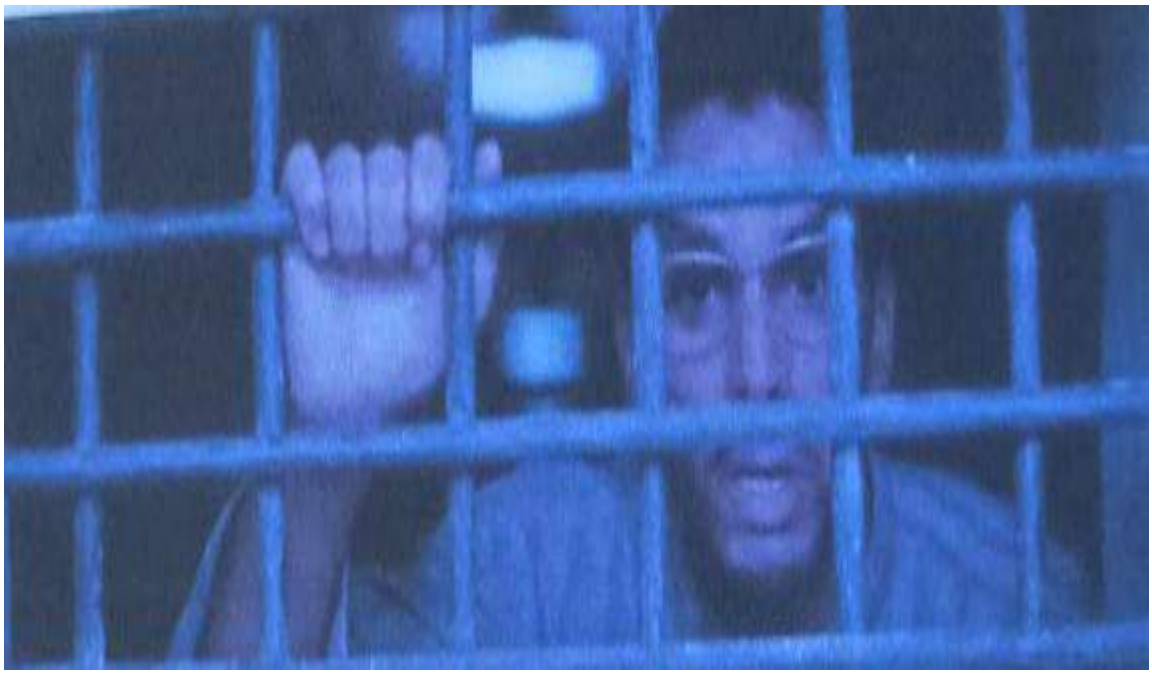
فالمخرج من خلال توظيفه لهذا المقطع أراد التعبير عن القضية التي كانت سائدة أثناء الوجود الاستعماري في الجزائر، وهي الهجرة سواء إلى فرنسا أوالى بلدان أخرى بسبب الأوضاع المعيشية المزرية للمدنيين الجزائريين وفقدانهم لأبسط حقوقهم كالتعليم وهو المشهد الذي عبّر عنه الفيلم بروعة في المقطع الأوّل حينها قال الأب لابنه قائلا:"..خلاص ليكول يا ولدي خلاص..."، فرد عليه الابن مستاءا :"كيفاش تبطلني من القراية راني نعرف نقرا، راني مع اللولين..هذي حقرة"، الأب:" بصح باه نخلصلك الكتوبا..باه؟"*وأيضا بحثا منهم عن الأمن والاستقرار.

المقطع السابع:

بالنسبة للمكان في هذا المقطع فتجسّد من خلال تصوير الفضاء الخارجي ويتمثل في التصوير الشامل للسجن من الخارج وما يحيط به من مباني، أمّا الفضاء الداخلي فتجسد في تصوير الجو الداخلي للسجن مصحوبا بالإضاءة الاصطناعية الخفيفة تعبيرا عن مميزات المكان ألا وهو السجن الذي يمتاز بالسكون والخوف والترقب، لوصف الجو العام والشخصيات داخل السجن وخاصة مصاحبة الكاميرا للسجين وهو يغادر السجن من أجل تنفيذ حكم الإعدام. أمّا فيما يخص الزمن يتميّز بمرحلة زمنية وهي الماضي من خلال الكتابة الألسنية"Printemps1955"، أي أن الأحداث هي أحداث تاريخية تعد من اختصاص الزمن التاريخي.

*مقطع مستخرج من الفيلم: الدقيقة04.

يصوّر لنا هذا المقطع الأحداث التي جرت في سجن باريس"de la sante Prison"، بداية بصورة شاملة للسجن وما يجاوره من مباني ثم تصوير عبد القادر وهو داخل السجن وهو يقرأ إحدى الكتب، بعدها يسمع صوت فتح باب السجن فإذا بها إدارة السجن جاءت من أجل أخذ احد المساجين الجزائريين إلى الساحة المخصصة لتنفيذ حكم الإعدام، ثم بعد ذلك تلتقط الكاميرا صورة لعبد القادر وهو يشاهد المقصلة وهي تقطع رأس السجين من نافذة السجن وهو خائف ومتأثر جدا من المشهد وهو ما ترجمته الصورة التي ظهر فيها عبد القادر في حالة هستيرية من الاندهاش على ملامح وجهه.(الدقيقة19و 28 ثانية).



نستخلص من هذا المشهد أن الجزائريين عانوا الكثير من الويلات في عهد الاستعمار خاصة في السجون، بحيث لم يفلحوا من اجتناب أبشع طرق التعذيب كان الإعدام مصيرهم. كما عاد عبد القادر إلى سريره وكان ساكنا دون حركة خائفا ملاقاته نفس المصير.

المقطع الثامن:

يلعب المكان في هذا المقطع وظيفة تعبيرية، فقد تم توظيف الفضاء الخارجي من خلال تصوير المشهد في الحي القصديري الذي حلت به العائلة السطايفية بعد رحيلها من الجزائر بسبب سوء الأوضاع وكذا من اجل لم شمل العائلة.

يصوّر لنا هذا المقطع تجمع الإخوة الثلاثة: السعيد، مسعود، وعبد القادر، في حي قصديري والحوار الذي دار بينهم، وهو الحوار الذي كشف لنا عن سمات الشخصيات الثلاث عبد القادر مُحب للحرية والاستقلال بعد تجربة عاشها في السجن سانده في ذلك الأخ مسعود الذي يعتبر أحد المجندين العائدين من حرب الفيتنام، أمّا شخصية السعيد فبقي هو هو كما صوّره الفيلم في البداية مُحبا للعيش الراقي والجني والكسب المادي رغبة في حياة أفضل وهو الذي عارض فكرة الثورة.

فالمخرج من خلال هذا المقطع أراد أن يعبّر عن فكرة رئيسية وهي اجتماع شمل العائلة السطايفية وبداية نشر الوعي السياسي بضرورة حمل السلاح ومقاومة العدّو ويتّضح ذلك في قول عبد القادر:" ...الثورة بدات يا الخاوة شي ما يحبسها.."*

المقطع التاسع:

يصوّر لنا هذا المقطع الحوار الذي دار بين الأخوين مسعود وعبد القادر والعمّال حينها قام مسعود بإيقاف العمّال وشرع عبد القادر في التحدث معهم، فمن خلال كلام عبد القادر اتضح لنا بأنه جاء ليدعوهم للانضمام إلى حزب الأفلان (حزب جبهة التحرير الوطني)، أي الانضمام للثورة ومحاربة العدّو الفرنسي وهذا ما يتجلى في قوله:" يا الخاوة، اسمعوا نتاوعنا راهم يحاربوا ، راهم يموتوا على جال البلاد، لازم ندخلوا قاع فالأفلان هو اللي راه يدافع على الثورة..."** قبل أن

*مقطع مستخرج من الفيلم، الدقيقة34 و34ثانية.

**مقطع مستخرج من الفيلم، الدقيقة36 و44ثانية.

يتدخل أحد المسئولين في المصنع ويمنعه من ذلك.وفي حوار آخر"...واش كاين..واش كاين؟ أنا راني معاكم، الأفلان عندو الحق، جاتني برية من البلاد...الأفلان هو اللي طلع للجبل"[***]

إذن هذا المعنى الضمني يدعو إلى نشر الوعي السياسي والرغبة الكبيرة في انتزاع الحقوق خاصة عبد القادر ومسعود اللّذان يعتبران في الفيلم أكثر فردين تعرضا للظّلم بعد فقدانهما لأفراد العائلة وفقدانهما للأرض التي تترعرعا فيها، وهي صورة يمكن اعتبارها حقيقة على المجتمع الجزائري في الفترة الاستعمارية.

المقطع العاشر:

يُثمن هذا المقطع نتيجة المجهودات لكل من عبد القادر ومسعود، بحيث تلتقط الكاميرا صورة لشخص وهو يُقسم بحياته من أجل استقلال الجزائر والعمل لصالح الأفلان والأخ عبد القادر وهو مسرور بذلك ثم يليه رجل آخر وهو يُقسم بذلك أيضا، هنا تُعطى الإشارة إلى أن الثورة الجزائرية قد انطلقت من مجموعة من الأفراد ثم انتشر الوعي السياسي فلاقت الفكرة تأييدا كبيرا من الشعب الجزائري.

المقطع الحادي عشر:

يُصور لنا هذا المقطع توقف السيارة بأحد الأحياء القصديرية، ثم تنزل شخصية مجهولة وبيدها حقيبة بعد ذلك تكشف لنا الكاميرا هوية الشخصية، والتي هي امرأة شقراء وكأنها أوروبية، بعد ذلك ترافقها الكاميرا وهي تمشي في الحي.ثم تظهر لنا الكاميرا عبد القادر وهو بصدد حساب مبلغ مالي، حتى طرقا على الباب، يذهب عبد القادر ليفتح الباب قائلا" C est qui" ثم يجيب الطارق "Alger la blanche"[*]، يفتح بعد ذلك الباب ويستضيف المرأة في منزله وكأنه يعرفها ويتعامل معها في إطار عمل معيّن. تسلّمه الحقيبة التي يضع فيها عبد القادر النقود التي كانت

[***]مقطع مستخرج من الفيلم، الدقيقة40 و57ثانية.

[*]مقطع مستخرج من الفيلم، الدقيقة58 و48ثانية.

بجوزته ثم يرافقها وهي تغادر طالبا منها الحذر لان المبلغ الذي تحمله كبير جدّا قدره 25 مليون. وعند مغادرة المرأة الشقراء لمترل عبد القادر تسأله والدته قائلة:" هذي رومية تخدم معاك في الثورة؟"، فيجيبها الابن " نعم"، الام: لو كان عطيتها شربت حاجة، الابن: لا خلي تروح..بلعي الباب"* من خلال هذه المشاهد حاول المخرج أن ينقل لنا رسالة مفادها أن هناك مجموعة من الأوروبيين ساندوا الثورة الجزائرية ووقفوا جنبا إلى جنب مع الجزائريين في قضيتهم ضد الاستعمار الفرنسي في شكل شبكات أوروبية تدعم الثورة وبالأخص من الفرنسيين الذين دعموا الثورة التحريرية المجيدة، كما أنهم واجهوا سياسة بلادهم القمعية خلال مرحلة الثورة في إطار عمل سري تام عُرف باسم حملة الحقائب.

نتائج التحليل:

قبل التطرق إلى نتائج التحليل يجب الإشارة إلى أن فيلم" الخارجون عن القانون" لم يتطرق فقط إلى أحداث 08ماي1945، بل تعداه إلى تلخيص فترة طويلة من حرب الذاكرة بين فرنسا والجزائر من سنة1925الى غاية استقلال الجزائر سنة1962، كما أن المقاطع التي تم اختيارها لم تكن لتلخيص ما جاء به الفيلم بل اخترنا المقاطع التي لها علاقة بموضوع أحداث08ماي1945في السينما وعليه كانت النتائج التالية:

- اعتماد المخرج "رشيد بوشارب" على صور حقيقية استمدها من الأرشيف لدعم فيلمه وجعله أكثر محاكاة للواقع، ولعل ما يثبت ذلك توظيفه للأرشيف الوثائقي بالأبيض والأسود في المقطع الثاني من الفيلم، وكذا اختياره لشخصيات معبرة مثل شخصية الفلاح، شخصية المدني وشخصية السياسي...الخ، على الرغم من أنها شخصيات غير حقيقية ومتخيلة فقط، لكنها وضعت في إطار جمالي من اجل خدمة الحدث التاريخي.

*مقطع مستخرج من الفيلم، الدقيقة59 و18ثانية.

- إشارة المخرج لأحداث الثامن ماي 1945 كسبب من أسباب اندلاع الثورة التحريرية أعطى للفيلم قيمة تاريخية وفنية كون الفيلم صوّر واقعة استشهاد البطل" شعال بوزيد" بمدينة سطيف مثلما حدثت تماما ويؤكد على أن المخرج اعتمد على مصادر رسمية وثيقة قبل تصويره الفيلم، وبتطرقه لهذه الواقعة جعله ينفرد عن بقية الأفلام الجزائرية التي تناولت الثورة والتي كانت تشير إلى أحداث08ماي1945بطريقة غير مباشرة وفي سياق الفيلم فقط.
- تناول بوشارب ظواهر سلبية عاشها المهاجرون الجزائريون في فرنسا عن طريق إظهاره لـــــ"سعيد" الذي كان يقود شبكة الدعارة في إحدى أحياء فرنسا، إلا أنه في الأخير شارك في مظاهرات 17 أكتوبر 1961كتعبير من المخرج على أن حب الوطن كان مغروسا لدى الفرد الجزائري سواء كان مناضلا أو غير ذلك.
- من ناحية أخرى لابد من الإشارة إلى أن فيلم "الخارجون عن القانون" وبسبب تعرضه لواقعة08ماي1945 أثار ضجة كبيرة وجدلا سياسيا وإعلاميا نظرا لضخامة المجازر التي ارتكبها الجيش الفرنسي المدعم بالميليشات، إلى حد اتهام المخرج "رشيد بوشارب" بتزوير التاريخ ومحاولة الإساءة لفرنسا عقب عرضه للفيلم في مهرجان كان السينمائي الدولي سنة2007، ولهذا نقول أن الفيلم "خارجون عن القانون" حقق هدفا سينمائيا سياسيا وكذلك تاريخيا.

الخاتمة

إن للسينما قدرة فائقة على إعادة إنتاج الواقع بنقل الأفكار والإيديولوجيات وهذا بالتركيز على طريقة استيعاب هذه الأفكار والإيديولوجيات، لان الفيلم يعتبر أهم الأجهزة الإيديولوجية الأكثر تأثيرا على المشاهِد وله دور هام في التعبير عن مختلف المعاني والدلائل وترجمة كل الأوضاع التاريخية والسياسية والاجتماعية، وهذا راجع إلى تميّز مخرجي الأفلام بنظرتهم الخاصة تجاه القضايا والأحداث والمحيط الذي يعيشون فيه، هذا ما يدفعه لصياغة هذه الأفكار والآراء المتداولة وغير المتداولة عن طريق جملة من الرسائل التضمينية التي تحتاج إلى تحليل وفهم دقيقين.

كما تأثرت السينما بالحروب والوقائع التاريخية، فظهر إلى الوجود ما يسميه السينمائيون والمؤرخون الأوائل بالفيلم التاريخي أو الفيلم الحربي، الذي جعل من الحروب والوقائع التاريخية التي عرفها تاريخ البشرية مواضيع تُنقل إلى جمهور السينما بلغة سينمائية متميّزة، محاولة منه لإنتاج صورة وخطاب لوعي تجربة الحرب.

بعد ذلك انتشر هذا النوع من الأفلام السينمائية انتشارا متميزا في جميع بلدان العالم، فنحن في الجزائر عشنا تجربة الحرب مع ثورتنا المجيدة والأعمال البطولية لرجال ونساء الجزائر وتحقيق النصر والاستقلال من الهمجية الاستدمارية الفرنسية، فظهرت تبعا لذلك الإبداعات السينمائية لأفلام جاءت تتغنى تارة باستقلال الجزائر وتارة أخرى منددة بهمجية الاستعمار والأعمال الإجرامية المرتكبة في حق الشعب الجزائري الأبي.

تعتبر السينما من أهم الأجهزة الإيديولوجية التي تستعمل لغرض تمرير رسائل فيلمية ضمنية تحمل أفكار منتجيها. ارتبطت السينما في الجزائر منذ ظهورها بأيديولوجية منتجيها والمتحكم في خيوطها، حيث استعملها الاستعمار كأداة للتسلية أولا من أجل إدهاش المعمرين وإثارة استغرابهم وفضولهم في الوقت التي كانت فيه الجزائر مجرّد ديكور جميل وخلفية ساحرة لأفلام الحب والرومانسية والمغامرات وأهلها مُجرّد أكسيسوارات.

بعد تزايد أهمية الصورة وإدراك قدرتها على التأثير، سعى الاستعمار إلى استعمالها كأداة للدعاية ودعم سياسته في المنطقة، حيث استعملها لإنجاح سياسة الاستيطان وإقناع المعمرين بالمجيء والعيش في هذا البلد حيث البحر والحياة الرغدة والكسب السريع.

كما عمدت هذه الأفلام إلى تقديم الأوروبي في صورة البطل الشجاع الذي جمع كل الخصال الحميدة، على حساب السكان الأصليين(الجزائريين)الذين أبرزوا ككائنات متوحشة ومتخلّفة تتحكّم فيها غريزتها الحيوانية.

لكن هذه السياسة الدعائية العنصرية المعلنة جاءت بنتائج عكسية، وهذا ما أدركه الاستعمار بعد أحداث ماي1945التي كانت منعرجا حاسما، فسارع إلى تغيير إستراتيجيته والعمل على إخفاء البعد العنصري والدعائي واعتماد أعمال تدعي في ظاهرها الدعوة إلى المساواة وخدمة مصلحة الأهالي واحترام الاختلاف الديني وتهدف في باطنها إلى تهدئة الوضع والتحكم في الأمور وفض الشعب من حول الثورة وقادتها.

ومن ثم كانت السينما في تلك الفترة أداة طبيعية في يد المستعمر الذي سيطر عليها فوجهها لخدمة صورته ومصالحه. ومع بداية الثورة أدركت جبهة التحرير الوطني أهمية الصورة وقدرتها الخارقة على التأثير والإقناع والتوجيه، فعمدوا على تبنيها كأداة لخدمة الوطن واستغلت كطرف فاعل في الحرب ابتداءا من 1956،ومن ثم كلّف روني فوتيه بالتقاط أولى الصور لجيش جبهة التحرير الوطني، ومن ثم تكوين مجموعة من الشباب الجزائريين من خلال إنشاء أول مدرسة سينمائية في الجبال.

ومن ثم فان ظهور السينما الجزائرية جاء انعكاسا لمواجهة الدعاية الاستعمارية وأداة لخدمة مصالح الثورة وإيديولوجية قادتها، وسعى إلى خلق أرشيف مصوّر للثورة وإبلاغ صوت الجزائر بالصورة للعالم، بغض النظر عن المستوى التقني والقيمة الفنية لتلك الأعمال التي كانت الواقع مادتها الأساسية.

-المراجع باللغة العربية:

- ✓ جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، سلسلة دار المعرفة، الكويت، ب ط،1982.
- ✓ بغداد أحمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية، نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر، منشورات ليجوند، الجزائر، 2011.
- ✓ جورج سادول،" السينما في البلاد العربية " مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون، بيروت، لبنان ،1966.
- ✓ -الإنتاج السينمائي الجزائري (1957 – 1974) وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، 1974.
- ✓ -جورج سادول"تاريخ السينما في العالم"، منشورات البحر المتوسط وعويدات، بيروت-باريس،1966.
- ✓ صباح ساكر، السينما والسياسة، صورة المجاهد في السينما الجزائرية، ط1، الديوان الوطني للمطبوعات ليجوند، الجزائر،2012.
- ✓ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر،ط1، 2001.
- ✓ سعيد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 1985.
- ✓ أرسطو طاليس، فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي مع الترجمة القديمة لابن سينا وابن رشد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1953.
- ✓ خليل إبراهيم، في النقد الأسني، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2002.
- ✓ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي – أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

- ✓ سماح رافع محمد، الفينولوجيا عند هوسرل، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991، ص43. نقلا عن بشرى موسى صالح، مفاهيم وإجراءات.
- ✓ حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005.
- ✓ عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وايزر، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002.
- ✓ فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، الإمارات، ط1، 2006.

المراجع المترجمة للغة العربية:

- ✓ روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000 .
- ✓ روبرت سي هولب ،نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، تر رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية،سوريا، ط1، 1992.
- ✓ هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر رشيد بنحدو، دار الأمان، الرباط، ط1، 2016.
- ✓ هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من اجل تأويل جديد للنص، تر رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.

المراجع باللغة الأجنبية:

- ✓ nadia el kenz. « L'odyssée des cinémathèque ; la cinémathèque Algérienne à la recherche d'une mémoire

- ✓ perdu de melies a lakhdarhamina »editions ,ANEP, 2003,p 72
- ✓ AbdelghaniMegherbi, « Les Algériennes au miroir du cinéma colonial. Contribution à une sociologie de ladécolonisation ».1982
- ✓ Lotfi Meherzi .:le cinéma Algérien institution imaginaire et idéologies. Alger.SNED.1980op cit.p38.
- ✓ Cinéma، production cinématographique،1957-1973،ministère de l'information et de la culture/servies des arts audio-visuels.
- ✓ Rachid Boudjadra, « Naissance du cinéma Algérienne » éditions Maspero, Paris,1980
- ✓ Youcef ishaghpour، le cinema histoire et theory ،editions farrago،2006 ، France 2001.
- ✓ Roger Odin :cinéma et production de sens.paris.1990

الأطروحات والرسائل الجامعية:

- ✓ جدي قدور، الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، دراسة تحليلية نقدية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2010/2009.
- ✓ مولاي بن نكاع، ملامح الهوية في السينما الجزائرية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران، 2012-2013.
- ✓ منصور كريمة، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2013/2012.

- ✓ شرقي هاجر، صورة العنف في السينما الجزائرية (1990-2007)، دراسة تيمية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران، 2013-2014.
- ✓ بن عزوزي عبد الله، الخصائص الفنية لسيناريو الفيلم الثوري في السينما الجزائرية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران، سنة 2018/2017.
- ✓ حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري، مقاربة سيميائية لفيلم خارجون عن القانون رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران،2016 .
- ✓ نايلي نفيسة، صورة المرأة من خلال السينما المغاربية ،دراسة تحليلية نصية لعينة من الأفلام الجزائرية، التونسية، والمغربية ، في الفترة من 2005/2009، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، جامعة الجزائر، 2013.
- ✓ باحفيظ سنوسية، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، مسرحيات عبد القادر علولة نموذجا، بحث مقدم لنيل أطروحة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران،2011-2012.
- ✓ خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، بحث مقدم لنيل أطروحة الدكتوراه، جامعة المسيلة، 2015-2016.
- ✓ بلخماسةكريمة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، بحث مقدم لنيل أطروحة الدكتوراه، كلية الأدب واللغات، جامعة تيزي وزو، السنة(...).
- ✓ عبد الغني إرشن، رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا، تحليل سيميولوجي لفيلمي سينمائيو الحرية والعدّو الحميم، رسالة لنيل شهادة الماجستير بمعهد علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2011/2010.
- ✓ فتيحة جوباني، الواقع الجديد للسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام للفترة مابين (2007/1990)، رسالة لنيل شهادة الماجستير،جامعة الجزائر، سنة 2010.

- ✓ زراري عواطف، "صورة المرأة في السينما الجزائري"، رسالة لنيل شهادة الماجستير بمعهد علوم الإعلام والاتصال،جامعة الجزائر ،2002/2001،
- ✓ قطاف سارة، كتابة سيناريو الأفلام التاريخية، من خلال عينة من الأفلام الجزائرية:"الأفيون والعصا"، الخارجون عن القانون"، "زبانة"، دراسة تحليلية وصفية، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر،2013-2014.
- ✓ عدة محمد، إشكالية بلاغة الخطاب السينمائي في تمثيل الواقع، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم مرزاق علواش"حراقة"، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، 2011-2012
- ✓ نجمة زراري، الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة، تحليل سيميولوجي لفيلمي"وراء المرأة"،"عائشات"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2011/2010.
- ✓ أحمد طالب أحمد، السينما الجزائرية ومسألة الهوية "دراسة سيميولوجية لعينة من الأفلام"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير،جامعة الجزائر ،2013/2012
- ✓ عبد الله يوسف، البعد التطهيري الاتصالي، في شعر محمود درويش" ديوان لا تعتذر عمّا فعلت" أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،جامعة بسكرة، 2011-2012.
- ✓ برمانة سنية سامية، العلاقة المسرحية وجمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2008-2009.
- ✓ شعبان حنان، أثر الفواصل التلفزيونية على عملية التلقي، دراسة استطلاعية لجمهور الطلبة الجامعيين، مذكرة معدة لنيل شهادة ماجيستير، جامعةالجزائر، 2008-2009.
- ✓ حدو سميرة، عملية التلقي فيا لمجالس الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة قسنطينة، 2007-2008.

- ✓ خوجة بوعلام، الشخصية والتلقي في مسرح عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد- دراسة تطبيقية،مذكرة لنيل شهادة ماجستير،جامعة وهران، 2011-2012.
- ✓ محمد بابا علي، جمالية تلقي الرواية الجزائرية، رواية سراداق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة وهران، 2014-2015.
- ✓ حفيظة زين، قصيدة"بلقيس" لنزار قباني، دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في قسم اللغة والأدب العربي، جامعة بسكرة، 2004-2005.
- ✓ بوخال لخضر، المتلقي بين التجلّي والغياب قراءة في بعض مدوّنة النقد العربي القديم، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة تلمسان، 2011-2012.

المجلات والدوريات:

- ✓ بومعزة فاطيمة، نظرية القراءة والتلقي-المرجعيات والمفاهيم- مجلة الناصر،العدد22 ،سنة 2017.
- ✓ خالد علي مصطفى، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، مجلة ديالي، العدد 69، سنة2016 .
- ✓ محمد سعدون، جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية، مجلة كلية الآداب واللغات،العدد 13، جوان 2013، جامعة بسكرة.
- ✓ علي حمودين، إشكالات نظرية التلقي المصطلح المفهوم والإجراء، مجلة الأثر، العدد 25، جوان 2016، جامعة ورقلة.

✓ جمال شعبان شاوش،صورة المرأة في السينما الجزائرية- قراءة تحليلية لدور المرأة في فيلم"رشيدة"، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية،المجلد1، العدد1، جانفي2017.

✓ بولعباس عبد الرحمان،الهوية في السينما الجزائرية المعاصرة،"فيلم رشيدة"، مجلة آفاق سينمائية،العدد4.

المواقع الالكترونية:

✓ http://www.aljazeera.net/news/cultureadart.26-04-2015/ 6:30

✓ كامل الشيرازي، فيلم "كارتوش غولواز" يفجر موجة استياء في الجزائر:

✓ https://www.djazairess.com/

✓ بشير درايس، الثورة بقيت أكبر من الأفلام:

https://www.echoroukonline.com

✓ -https://www.Clapnoir.org/fiches-films/hors laloi.htm.23/09/2011.12H30mn

الأفلام:

✓ كارتوش غولواز، لمهدي شارف، إنتاج 2007.

✓ مصطفى بن بولعيد، لأحمد راشدي، إنتاج 2010.

✓ خارجون عن القانون، لرشيد بوشارب، إنتاج 2010.

الفهرس

فـــهـــرس الـــمـــوضـــوعـــات

شكر وتقدير	03
ملخص الأطروحة باللغة العربية	06
ملخصات الأطروحة باللغات الأجنبية	06
المقدمة العامة	أ – و
الفصل الأول: جمالية التلقي والتأثير	15
المبحث الأول: نظرية التلقي بين فكر القدامى ونظرة المحدثين	16
أ- المنطلقات الأولى لنظرية التلقي	16
الإرهاصات	16
الأصول المعرفية لنظرية التلقي	23
ب- نشأة وتطور نظرية التلقي	23
المدرسة الشكلانية	25
المدرسة البنيوية	29
الفلسفة الظاهراتية	31
تأويلية غادامير	36
سوسيولوجيا الأدب	42
المبحث الثاني: جهود "هانس روبرت ياوس" و"فولفغانغ أيزر" في بناء نظرية التلقي	45
أ –"هانس روبرت ياوس" وفكرة تجديد الأدب من خلال أفق التوقع:	45
أفق التوقعات أو "أفق الانتظار	49
الخبرة الجمالية أو المسافة الجمالية	53
المتعة الجمالية	54
ب –" فولفغانغ أيزر" واسهاماته في بناء المعنى	55
القارئ الضمني	57
السجّل	59
الاستراتيجيات النصية	59

مواقع اللاتحديد	61
الفجوات والفراغات	61
الخلاصة	63
الفصل الثاني: الثورة التحريرية في السينما الجزائرية	64
المبحث الأول: التنظيم الهيكلي للسينما الجزائرية	65
1) ظهور وتطور السينما بالجزائر في العهد الاستعماري	65
2) الدعاية الاستعمارية في الأفلام الوثائقية	73
المبحث الثاني: السينما الجزائرية خلال الثورة	86
1) السينما الجزائرية إبان الثورة التحريرية	86
2) السينما الجزائرية تيمة لإنجاح الثورة	89
المبحث الثالث: السينما الجزائرية بعد الاستقلال.....	96
– مرحلة السبعينيات.....	102
– مرحلة الثمانينات	116
– سينما العشرية السوداء ومضامين أفلام هذه الفترة	122
– سينما الألفية الثالثة (ما بعد الأزمة)	126
الخلاصة	132
الفصل الثالث: التحليل لعينة من الأفلام الثورية الجزائرية	133
تحليل الفيلم "مصطفى بن بولعيد"	134
- بطاقة فنية عن المخرج أحمد راشدي	134
–بطاقة فنية عن الفيلم	135
–ملخص الفيلم	136
–تحليل بعض المقاطع المختارة	137
–نتائج التحليل	150
– تحليل الفيلم" كارتوش غولواز"	153

– بطاقة فنية عن المخرج رشيد بوشارب	153
–بطاقة فنية عن الفيلم	153
–ملخص الفيلم	155
–تحليل بعض المقاطع المختارة	156
نتائج التحليل	171
تحليل الفيلم "خارجون عن القانون"	172
–بطاقة فنية عن الفيلم	173
–ملخص الفيلم	174
–تحليل بعض المقاطع المختارة	175
نتائج التحليل	191
الخاتـــــمـــة العامة	194
قائمة المراجع	197
فهرس الموضوعات	205