

جامعة الجزائر 3
كلية علوم الاعلام و الاتصال
قسم الاعلام

السينما الفرنسية و الحرب التحريرية الجزائرية الصورة و الأيديولوجية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في علوم الإعلام و الاتصال

تحت إشراف الاستاذة الدكتورة:
فايزة يخلف

إعداد الطالب:
عبد الغني ارشن

السنة الجامعية
2018/2017

« Le mensonge s'introduit naturellement dans l'information historique, plusieurs raisons concourent à cette fin ; la première est l'esprit partisan en faveur de certaines opinions ou de certaines tendances, un esprit qui reçoit un renseignement avec impartialité lui accorde le degré voulu d'examen critique, pour trancher de son authenticité ou de son caractère apocryphe, tandis qu'un esprit prévenu acceptera, sans hésiter, la version préférable à ses propres tendances. Ce genre de préjugé viole l'esprit d'examen, et c'est ainsi qu'on admit et transmet le mensonge ».

Iben Khaldûn, préface à Al-Muqaddima

(Discours de l'histoire universelle)

Écrit en 1377

À Taughzut, près de Biskra¹

« Une image n'est jamais innocente, elle est toujours le point de vue de son concepteur »

Jérôme Bimbenet²

« Qui Maîtrise les images, Maîtrise les esprits »

William Henry Gates³

¹ - Jacques Demougin, **Les mensonges de la guerre d'Algérie**, Ed. France Loisir, 2005, p.7.

² - Jérôme Bimbenet, **Film et histoire**, Ed. Armand Colin, Paris, 2007, p.265.

³ - Jacques Gautrand, **L'empire des écrans**, Ed. Le Pré aux Clercs, Paris, 2002, p.11.

كلمة شكر وعرفان

اللهم لك الحمد، حمداً كثيراً، طيباً مباركاً فيه، ولك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك

وعظيم شأنك وسلطانك، وكذلك الشكر يا رب على ما أنعمت علينا من قوة وصبر لإنهاء هذا

العمل.

أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة الدكتورة **فايزة يخلف** التي أشرفت علينا و سهلت لنا

طريق العمل ولم تبخل علينا بنصائحها القيمة، فوجهتنا حين الخطأ و شجعتنا حين الصواب فكانت

نعم المشرفة.

كما أتقدم بالشكر الجزيل و الخالص للبروفيسور "**سيباستيان دنيس**" " Sébastien

"Denis" على منحنا فرصة الاشراف على هذه الاطروحة طوال اقامتنا بفرنسا و الذي افادنا في

التقدم في العمل و البحث بتوجيهاته القيمة.

كما نتقدم إلى جميع أساتذتنا الكرام الذين أشرفوا على تدريسنا خلال السنوات السالفة.

الإهداء

إلى من قال فيها الرسول صلى الله عليه وسلم: "أَمَكْ ثم أَمَكْ ثم أَمَكْ"

أُمِّي الحنون المجاهدة

المرحومة قادري جوهرة

جهادك في سبيل الوطن الجزائر، سيبقى خالدا في ذاكرة التاريخ

عبد الغني إرشن

ملخص:

تعتبر الصور الفيلمية الوثائقية و الصورة الفيلمية الخيالية من بين أشكال و وسائل الدعاية الاستعمارية الفرنسية التي كان لطبيعتها ازدواجية الخطاب من ناحية الرمزية، و هذا ما رمز للسلطة الاستعمارية من جهة جيش و جهة التحرير الوطني من جهة اخرى. وكما تميزت بالتلاعب والتضليل الذي كان دائما أساس تصميم الخطابات الأيقونية الدعائية من صنع التقنيين الضباط المتخصصين في الدعاية النفسية الاستعمارية للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي، اذ استخدمت الافلام بشكل مكثف وعلى نطاق واسع في التمثيل الايجابي للاستعمار، ببناء صور مثالية للمشروع الاستعماري الفرنسي هذا من ناحية، و من ناحية أخرى حملت صور سلبية و احتقارية لجيش التحرير الوطني وما يرمز له.

اليوم، السينما الفرنسية مثلت الحرب التحريرية الجزائرية على انها حرب بدون صورة و بدون وجه، الا ان هذه الحرب ليس من الممكن تجاهلها ، كونها هي محل رهان متجدد، فهي ذاكرة تاريخية مكبوتة يحاول في كل مرة عرضها على الشاشة، الا ان السينما الفرنسية لقيت صعوبة و لم توفق في محاولتها عرض المواقف المتباينة و المتعارضة في هذه الحرب.

Abstract :

L'image filmique, documentaire ou fictionnelle, est parmi les formes et les outils de la propagande coloniale française pendant la guerre de libération Algérienne. Sa nature était caractérisée par un double discours dans la représentation symbolique et significative de l'autorité coloniale d'un côté, et de l'armée et de front de libération national d'un autre côté, En outre, son aspect manipulateur et trompeur a été toujours la base de sa conception, parce qu'elle a été conçue par les techniciens militaires de la

propagande psychologique coloniale relevant du service cinématographique des armées.

Ainsi, les bandes d'images ont été abondamment utilisées dans la représentation idéale et positive du colonialisme en construisant des images positives du projet colonial français, mais paradoxalement, elles renferment un contenu implicite négatif et despotique de l'Armée de Libération Nationale et de ce qu'elle représente.

Aujourd'hui, le cinéma français représente la guerre de libération nationale algérienne comme une guerre sans image et sans visage, mais celle-ci s'avère impossible à taire totalement, car à chaque fois, elle est renouvelée par les enjeux des représentations post-coloniales, car il s'agit d'une mémoire historique refoulée qui tente perpétuellement d'apparaître à l'écran, mais le cinéma français a du mal à faire croiser les différents points de vue opposés à cette guerre.

خطة الدراسة

مقدمة

إشكالية الدراسة

تساؤلات الدراسة

أسباب اختيار الموضوع

أهمية الدراسة

أهداف الدراسة

منهج الدراسة و ادواته

مجتمع البحث و عينة الدراسة

تحديد المفاهيم و المصطلحات

الدراسات السابقة

I- الطرح السينمائي للحرب التحريرية الجزائرية في الأفلام الفرنسية

I-1-1- السينمائية الاستعمارية الفرنسية

I-1-1-1- تاريخ نشأت السينما الفرنسية و أيديولوجية السينما الاستعمارية

I-1-2-1- السينما العسكرية عبر المصلحة السينمائية للجيش اثناء حرب التحرير

I-1-3-1- سياسة الرقابة والعمل البسيكولوجي الاستعماري عبر الصورة والسينما في ظل حرب

التحريرية الجزائرية

I-2-1- صورة حرب التحرير الجزائرية عبر الأفلام الخيالية و الوثائقية الفرنسية بعد 1962.

I-2-1-1- تناول تاريخ حرب التحرير الجزائرية عبر الافلام الخيالية الفرنسية

I-2-2-1- حرب التحرير الجزائرية عبر الأفلام الوثائقية الفرنسية

I-2-3-1- سينما المهاجرين الجزائريين في فرنسا وحرب التحرير الجزائرية

II- ابعاد و رهانات طرح التاريخ الاستعماري في فرنسا

II-1- إشكالية البعد الأيديولوجي للفكر الاستعماري الفرنسي

II-1-1- النشأة والبنية الفكرية للتوجه الاستعماري

II-1-2- الصور النمطية للجزائريين في التصور الاستعماري

II-1-3- التشريع و التاريخ الاستعماري في فرنسا

II-2- ذاكرة حرب التحرير في فرنسا

II-2-1- رهانات إعادة طرح تاريخ حرب التحرير الجزائرية في فرنسا

II-2-2- الجماعات الحاملة لذاكرة حرب التحرير الجزائرية في فرنسا

II-2-3- حساسيات الطرح الاصطلاحي لمدلول حرب التحرير فرنسا

III- تحليل الأفلام الارشيفية للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي

III-1- التحليل السيميولوجي للأفلام الخيالية للمصلحة السينمائية للجيش

III-1-1- التحليل السيميولوجي لفيلم "حرب الصمت" "La guerre de Silence"

III-1-2- التحليل السيميولوجي لفيلم "ما وراء البنادق" "Au-delà des Fusils"

III-2- التحليل السيميولوجي للفيلم الوثائقي الناطق باللغة العربية للمصلحة السينمائية

III-1-2- التحليل السيميولوجي لفيلم "الناحية الغربية الجزائرية" "Zone Ouest Algérois"

III-3- التحليل السيميولوجي للمواد الفيلمية الخامة للمصلحة السينمائية للجيش :

"اكتشاف مدفن بجبال اكفادوا بالقبائل"، "مدفن دار الشيوخ"، "قتل مسلمين في دوار بازينة"، "مجزرة ملوزة"

III-3-1- بطاقة فنية للمواد الفيلمية الارشيفية

III-3-2- التقطيع التقني للمواد الفيلمية الارشيفية

III-3-3- القراءة التعيينية و التضمنية للمواد الفيلمية الارشيفية

III-3-4- نتائج تحليل المواد الفيلمية

IV- تحليل الأفلام الفرنسية الحديثة التي عالجت تاريخ حرب التحرير

IV-1- التحليل اليسيولوجي للفيلم الوثائقي "حرب الجزائر، التمزق"، Guerre d'Algérie,

"la Déchirure"

IV-1-1- بطاقة فنية للفيلم و التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم

IV-1-2- القراءة التعينية و التضمينية للمقاطع المختارة من الفيلم

IV-1-3- نتائج تحليل الفيلم

IV-2- التحليل اليسيولوجي للفيلم الخيالي "العدو الحميم" "l'ennemi intime"

IV-2-1- بطاقة فنية للفيلم و التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم

IV-2-2- القراءة التعينية و التضمينية للمقاطع المختارة من الفيلم

IV-2-3- نتائج تحليل الفيلم

- الاستنتاجات العامة للدراسة

- خاتمة

- قائمة المراجع والمصادر

- ملاحق

مقدمة:

اعتبرت السينما كوسيلة اتصال جماهيرية قوية و فعالة، و كنمط و نسق اتصالي متميز في التأثير على الجماهير بالصوت و الصورة عبر خطاب و لغة متميزة تطورت بتطور تقنيات التقاط الصورة و الصوت، اين هذه اللغة السينمائية تميزت و انفردت بالفهم المشترك لشعوب العالم لفحو مضامينها بأسلوب أكثر فاعلية، مما سمح لها سهولة التبليغ و التأثير، فبظهور الفن السابع تم تصوير و تسجيل مختلف الأحداث و مظاهر الحياة الاجتماعية و السياسية و الثقافية للمجتمعات بما فيها الحروب و الأزمات الدولية في مواد سمعية بصرية على شكل أحداث مصورة أو أفلام وثائقية و خيالية، وثقت و سجلت الأحداث بالصورة و الصوت لتصبح كوثائق أرشيفية مصورة استغلها المؤرخين و الباحثين لدراسة التاريخ و الذاكرة التاريخية في المجتمعات المعاصرة.

فمنذ البدايات الأولى لظهور السينما في العالم كفن ابداعي و وسيلة تعبير كانت لها علاقة متميزة مع التاريخ؛ فالسينما وثيقة الارتباط و الصلة بالتاريخ، إذ أصبحت هي بدورها تعتبر وسيلة للتسجيل و التوثيق و إعادة بناء الحدث التاريخي في قالب خيالي او وثائقي يترجم الواقع في علاقة تشابهيّة لم تستطع الوسائل الاخر من ترجمته و حفظه كما تقوم به للصورة السينمائية، حتى اعتبرت كمرجع للتاريخ اين أصبح للسينما و التاريخ علاقة مرجعية متبادلة، وهذا ما طرحه الباحث "مارك فيرو" "Marc Ferro" في أبحاثه النظرية حول علاقة السينما بالتاريخ في كتابه الشهير "السينما و التاريخ" "Cinéma et Histoire"، اين اعتبر السينما ذاكرة جماعية، تحفظ ذاكرة الشعوب، فالفيلم السينمائي مهما كان نوعه يعتبر وثيقة تاريخية "document historique"⁴، فالسينما إذا بحسب هذا التعبير قد غيرت نمط إدراك الإنسان لماضيه و تاريخه عبر نسق اتصالي متميز و الذي يتمثل في المادة الفيلمية، ليتكون لدى البشرية أسلوب و نمط جديد في التأريخ للظواهر و الأحداث ليتكون بذلك أحداث تاريخية المصورة لتشكّل ما يعرف بالذاكرة السمعية البصرية، و دائما في نفس السياق أشار المؤرخ "بينامين ستورا" "Benjamin Stora" ان مع التدفق الهائل لصور الاحداث افرز معه سياق جديد لفهم التاريخ ، فيجب قراءة موضوع الصورة كما بقرا وثيقة مكتوبة بالبحث فيها عن المؤشرات و القرائن الدالة "indices signifiants"⁵. الا ان من ناحية الوظيفية الصورة مهما كان نوعها لا تعكس فقط البعد الجمالي و الفني، بل وظيفتها تعدت إلى أكثر من ذلك، فهي حاملة للمعاني و الأفكار و المواقف و الميول ذات الصبغة و البصمة الشخصية أو الجماعية و السياسية، فالمبدع و المصمم لفحو الصورة لا يتصف بصفة النزاهة المطلقة، اين يرى في هذا الخصوص و السياق

⁴ - Marc Ferro, **Cinéma et histoire**, Ed. Gallimard, Paris, 1993, p.13.

⁵ - Benjamin Stora, « **A propos des années Algérienne** », *Peuples Méditerranéennes*, N°60, septembre 1992, p.193.

"أرنست فيشر" Ernest Fischer إن : " الإنسان يريد أن يحوي العالم المحيط به و يجعله ملكا له ليس بفعل تجربته فقط، بل يحولها إلى تعبير، كما يحول المادة إلى شكل، و هذه الأشكال تكتسي عبر حقبة من الزمن طابعا يميزها عن الحقب الأخرى، تتلاءم أكثر مع الأفكار السائدة في وضع تاريخي محدد، و مع مطامح الوضع و مطامح الطبقات المختلفة و النظم الاجتماعية المتنافسة التي تفرز أيديولوجيات خاصة بها و التي تفرضها كأيديولوجية عامة للإنسانية".¹

فالسنيما من بين الأشكال الإبداعية التعبيرية و الوسائل الاتصالية الجماهيرية الأكثر قوتا و حضورا في التأثير على الجماهير منذ ظهورها في العالم، إذ اكتسبت مكانة متميزة لدى المجتمعات البشرية، و هذا راجع لقوة لغتها التعبيرية المتميزة التي قوامها الفهم المشترك لعناصر خطابها السينمائي في كل الشعوب العالمية، مما جعلها و بدون منازع محطة أنظار الكثيرين، خاصة رجال السياسة من اجل نشر و تمرير مشاريعهم و أفكارهم الأيديولوجية، فاصطدمت هذه الوسيلة التعبيرية بواقع الصراع الإنساني و الظروف التي تفرضها طبيعة الأحداث و رهاناتها، و الموقف السائد و التوجه العام للنظام الاجتماعي و السياسي و الأيديولوجي، و هذا ما أكدته الحقيقة التاريخية بان هناك حضور سياسي و أيديولوجي في الخطاب السينمائي بشكل كبير و متميز عن باقي الوسائل الاتصالية الأخرى، اين كانت السينما متأثرة مجريات احداث الحربين العالميتين اللتان وظفتا الصورة السينمائية في تعبئة الجماهير للحرب كما اكتشفت ايضا البشرية بشاعة الحرب العالمية الثانية عبر الشاشة التي سجلت الوقائع التاريخية.

فالفيلم وظف كنسق اتصالي لنشر الدعاية السياسية و الأيديولوجية، فعبره بنيت صور نمطية عن العالم و أحداثه، تكونت بفعل التراكمات الناتجة عن المشاهدة اليومية و المستمرة و المكثفة لتلك الأحداث عبر الشاشة، فإدراك الواقع اليوم مرتبط بمضامين الرسائل الإعلامية و السينمائية بغض النظر إلى طبيعتها و مصداقيتها، فهي في الحقيقة ناقلة للحقائق من جهة و من جهة أخرى هي ناقلة ايضا للإشاعات و الدعاية و الأيديولوجية و قناعات مصمم خطابها السينمائي.

فلمجتمعات الأوروبية تفتنت لأهمية السينما بكل أبعادها، اذ قاموا بتحليل وظيفتها و فعاليتها ومنحوها مكانة متميزة في عالم المعرفة و الإعلام و الدعاية و الثقافة، اين اعتبرت المادة السينمائية كنظام رمزي و دلالي يترجم البعد الفكري و الأيديولوجي، فالكاتب الفيلمية أو السينمائية للأحداث هي عبارة عن إعادة بناء لحظة تاريخية أو اجتماعية أو سياسية الا ان هذا البناء لا يعني فقط إعادة سرده، بل كذلك تحليله و تأويله وفق القناعات و التوجهات الأيديولوجية و هذا ما يظهر جالي عبر السينما الاستعمارية الفرنسية في الجزائر التي سعت لبناء تصور عن الذات

¹ - ارنست فيشر، الاشتراكية و الفن، ط2، ترجمة: اسعد حليم، دار القلم، بيروت، 1980، ص 27.

الفرنسي و الذات الجزائري وفقا للاستراتيجية الاتصالية للمشروع الاستعماري، ففي البدايات الاولى كانت الجزائر بالنسبة للسينما الفرنسية تمثل محيطا مثاليا و مميذا للتصوير السينمائي بما تحتويه من جمال طبيعي و عمراني و تنوع ثقافي، حيث قال "هاري بور" "Harry Baur": " أعطت لنا شمال إفريقيا أجود الخمور، و لا أرى أي مانع لكي تعطينا أجود الأفلام"¹، فاعتبرت الجزائر ارض المغامرة السينمائية في نظرة السينما الاستعمارية الفرنسية التي اعتبرت ارض الجزائر على أنها "هوليوود"² و في نفس السياق قال لطفي محرزى: "إن الجزائر اختيرت باعتبارها قطعة فرنسية يتواجد فيها الإطار الفلكلوري، جمال النخيل، فنتازيا، القصبة و الأهالي بالجملة، و كل هذه العناصر تشكل ديكورا متميزا"³

فمنذ السنوات الاولى لميلاد السينما في فرنسا، كانت الجزائر مقصدا لرواد السينما الفرنسية الذين جذبتهم الجزائر للتصوير فيها، الا ان الجمال الطبيعي للجزائر في السينما الاكزوتية (الأجنبية) "cinéma exotique" الفرنسية لم يقتصر من ناحية الدلالة على الجمالية الخارقة للمشاهد السينمائي؛ بل حمل ابعاد ايديولوجية ترجم النظرة الاستعمارية للجزائر و شعبها، اذ كان أول فيلم صُوّر في الجزائر كان للمخرج الفرنسي الكبير "جورج ميلييس" "Georges Méliès" تحت عنوان: "المسلم المضحك" "Le Musulman Rigolo" عام 1897، ليم كذلك اخراج فيلم "علي باربويو" "Ali Barbouyou" كأفلام حملت طابعا عنصريا، ترجم الفكر الاستعماري عبر الرسائل التي تضمنتها قصصها السينمائية و خطاباتها اللسانية عبر العناوين التي تم اختيارها، لتدخل بذلك السينما الاستعمارية في توجه حامل للأيديولوجية المشروع الاستعماري، الذي ارتكز على الاستهزاء من مقومات الشخصية الجزائرية، اذ اشار "رشيد بوجدره" في هذا السياق في قوله: "إن هذه الأفلام تجعل من الفرد الجزائري ذات هيئة بهلوانية، و ذلك قصد إضحاك الفرنسيين"

اهتمت السلطات الفرنسية بالسينما منذ نشأتها وجعلتها وسيلة دعائية لتثبيت و ترسيخ فكرة الجزائر فرنسية و المهمة الحضارية التي تقوم بها فرنسا في الجزائر و منطقة شمال إفريقيا، و هذا ما أكدته العقيد "مارشان" "Marchand" في قوله: "لا توجد إلا طريقة واحدة لنزع سلاح الإنسان البدائي، هي إضحائه .. فإضحاك الإنسان البدائي يعني جعله ينسى حالته المستغلة والمستعمرة، وهذا يعني جعله ينسى الوجود الأجنبي في أرضه، وإضحائه في الأخير هو

¹ - Rachid Boudjdra, *Naissance du cinéma Algérienne*, Ed. Maspero, Paris, 1980, p.14-15.

² - Sylvie Dallet, *guerres révolutionnaires, histoire et cinéma*, Ed. Harmattan, Paris, 1984, p.148

³ - Lotfi Maherzi, *Le Cinéma Algérien*, SNED, Alger, 1980, p.5.

تصغيره وجعله في حالة نقص"¹، فهذا القول ترجم البعد الأيديولوجي العام للسينما الاستعمارية الفرنسية في المستعمرات، اين السينما مثلت في الحقيقة وسيلة للسيطرة على الأفكار و الذهان في محاولة لطمس المقومات الاجتماعية الثقافية و الحضارية للشعب الجزائري لتجريده من ارضه و تاريخه، اذ الافلام الاستعمارية تميزت بالطابع العنصري و احتقار الشخصية الجزائرية، منذ الايام الاولى للحملة الاستعمارية الفرنسية على الجزائر السلطات الاستعمارية وظفت الصورة في بناء و غرس صور نمطية تستجيب للاستراتيجية الدعائية الفرنسية، اذ بحسب الباحث "احمد بجاوي" الذي اكد في هذا السياق في قوله ان: "بدأت معركة الصور في الجزائر في عام 1830، عندما بدا «فن الغزو يهلل لضم الاراضي» مثلما كتب دومنيك لورا" تتواصل السياسية الدعائية السينمائية الاستعمارية في الجزائر بنفس الاسلوب الا ان مع اندلاع حرب التحرير الجزائرية جعلها تبني استراتيجية جديدة تتماشى مع طبيعة الحدث الا ان الميزة القوية و الحاضرة هي الرقابة الشديدة.²

ان حرب التحرير الجزائرية من بين أهم الأحداث في النصف الأخير من القرن المنصرم و الذي مس كل الجوانب السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية و التاريخية للدولة الفرنسية، كونها السبب المباشر في سقوط الجمهورية الرابعة و قيام الجمهورية الخامسة عام 1958، لتمييز تاريخها بالتعقد و الحساسية في الطرح في جميع الاصعدة و بالرغم من هذه الحساسية عرفت احداث الحرب تغطية إعلامية و اهتمام سينمائي كبير في فرنسا، الا ان الحرب التحريرية الجزائرية في طرحها عبر الصورة مثلت حرب بدون وجه، بالرغم من كثرة الصور بمختلف أنواعها و التي صورت و سجلت في فترة الحرب و ما بعدها؛ فالمفارقة في كثرة الصور من جهة و غياب وجه الحرب من جهة اخرى ، يطرح اشكالية بنية صورة حرب التحرير الجزائرية، حيث نوه في هذا السياق المؤرخ المتخصص في حرب التحرير الجزائرية "بنيامين ستورا" Benjamin Stora قائلاً: "...التغطية الفوتوغرافية لحرب الجزائر تبدو مهمة، الا ان الشعور بعدم تمثيلها كحدث كبير في التاريخ الفرنسي المعاصر هو الشعور السائد و المترسخ في الازهان، مما حال دون عرضها في صورة فوتوغرافية متميزة"³، و في نفس السياق اضاف الباحث "سيباستيان ديس" Sébastien Denis ان: "هذا الشعور بغياب الصورة ترتب عن الصمت المفروض من قبل السياسات لعدة سنوات طوال"⁴

¹ - Lotfi Maherzi, Op.cit, p.59.

² - احمد بجاوي، السينما و حرب التحرير: الجزائر المعارك الصور، ترجمة: مسعود جناح، منشورات الشهاب، الجزائر، 2014، ص 13.

³ - Benjamin Stora, « les photographies d'une guerre sans visage, images de la guerre d'Algérie dans les livres d'histoires », dans voir, ne pas voir la guerre, Histoire des représentations photographiques de la guerre, Ed. Art, Paris, 2001, p.237.

⁴ - Sébastien Denis, « la propagande cinématographique française sur l'Algérie (1954-1962) : une recherche en perspective », la guerre d'Algérie et les médias, questions aux archives, Théorème, revue de l'institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel, n° 18, 2013, p. 66.

فالمراقبة المشددة و المفروضة من قبل السلطات الفرنسية المتعاقبة على القضية أثناء الحرب و عبر كل السنوات التي تلت الحرب ، عكر المشهد الحقيقي لأحداث الحرب التي اعتبرت من المحرمات في الساحة السياسية و الإعلامية و السينمائية الفرنسية.

فالصورة الفيلمية لحرب التحرير حملت فكر و موقف ذات طابع أيديولوجي، لتفكيك و تشفير الرسائل الكامنة عبر هذه الصورة استدعى الامر القيام بدراسة عميقة تمكننا من فهم و إدراك الدلائل و الرموز و الرسائل الضمنية الواردة في الصورة السينمائية الفرنسية التي صورت الحرب، فلمعرفة موقع و مكانة الصورة ودلالاتها في اعادة بناء احداث حرب التحرير عبر الصورة السينمائية الفرنسية، اعتمدنا على مقارنة التحليل السيميولوجي للأفلام، و التي تعتبر الفيلم كمنتوج ثقافي و اجتماعي، يحتوي على دوال ظاهرة و مدلولات باطنية ضمنية، أين سيتم الكشف عن مختلف العناصر و الدلالات و المعاني المتعلقة بصورة الحرب في الافلام الوثائقية و الخيالية الفرنسية بتحليل سيميولوجي لبعض اللقطات من الأفلام محل الدراسة .

لذا قسمنا هذه الدراسة إلى ثلاثة محاور رئيسية، كما تتضمن أيضا مقدمة وخاتمة ولائحة بأسماء المراجع و المصادر، اين خصصنا الإطار الأول من الدراسة للجانب المنهجي و الذي جاء بعد مقدمة عامة الدراسة، لننتقل بعده مباشرة إلى طرح إشكالية الدراسة و التي تتمحور حول الدلالات الأيديولوجية لصورة السينمائية الوثائقية و الخيالية لحرب التحرير الجزائرية في فرنسا، و التي تتفرع بدورها إلى تساؤلات فرعية، ثمّ بعدها حددنا أسباب اختيار الموضوع و أهدافه، لننتقل بعده إلى تحديد منهج الدراسة و الذي يتمثل في المنهج السيميولوجي، باعتماد مقارنة التحليل النصي للأفلام لكل من الباحثان " ماري ميشال "Marie Michel" و "جاك امون " Jacques Aumont" التي ساعدتنا في تفكيك بنية الافلام الى متتاليات و لقطات فيلمية ، مثلت الوحدات الدنيا في اللغة السينمائية مما سمح لنا بدراسة طبيعتها التقنية و مضمون رسائلها الايقونية و الالسنية ، و ربطها بالسياق العام للفيلم و السياق التاريخي للأحداث المصورة عبر هذه الصور بالاعتماد على المنهج التاريخي الذي افادنا كثيرا في فهم السياقات التاريخية لأحداث، لننتقل الى تحديد عينة الدراسة و التي تمثلت في افلام وثائقية، خيالية و مواد فيلمية ارشيفية للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي و كذا الافلام الحديثة و التي اقتصرت في الفيلم الوثائقي "حرب الجزائر، التمزق" و الفيلم الخيالي الطويل "العدو الحميم" ، لنختتم هذا الاطار بالدراسات السابقة التي لها صلة مباشرة بموضوع دراستنا.

اما الإطار النظري للدراسة فجاء في فصلين حاولنا عبرهما فهم و تفكيك موضوع و إشكالية الدراسة نظريا، أين تناولنا في الفصل الأول موضوع السينما الفرنسية و الحرب التحريرية الجزائرية و الذي يحتوي على محورين أساسيين

و هما: الدعاية السينمائية الاستعمارية الفرنسية و أيديولوجيتها من ناحية النشأة و العمل البسيكولوجي للسينما العسكرية و المدنية، اما المحور الثاني فتطرقنا فيه الى إشكالية حرب التحرير الجزائرية في السينما الفرنسية بعد 1962 عبر الأفلام الخيالية و الوثائقية و سينما أبناء المهاجرين الجزائريين في فرنسا عبر اهم الأفلام التي انتجت و عاجلت تاريخ الحرب و اثارها في فرنسا.

اما الفصل الثاني فخصصناه لأبعاد و رهانات طرح التاريخ الاستعماري في فرنسا و الذي عاجلنا فيه إشكالية البعد الأيديولوجي للفكر الاستعماري عبر التاريخ و التشريع في فرنسا، للتنقل بعده في محور ثاني الى طرح إشكالية ذاكرة حرب التحرير في فرنسا بين المجموعات الحاملة لها و حساسيات التوظيف الاصطلاحي لمداول الحرب .

أما فيما يخص الإطار التطبيقي لدراستنا فقسمناه إلى فصلين أساسيين إذ يتمثل الفصل الأول في تحليل أفلام السينما الاستعمارية المنتجة في الفترة الممتدة ما بين 1954 و 1962 من قبل المصلحة السينمائية للجيش الفرنسي، اين تتمثل هذه الأفلام في فيلمين خياليين "ما وراء البنادق" و "حرب الصمت" هذا من جهة، و من جهة أخرى حللنا فيلم وثائقي ناطق باللغة العربية تحت عنوان: "الناحية الغربية الجزائرية"، كما ايضا حللنا أربعة مواد فيلمية خامة ارشيفية من تصوير المصلحة السينمائية للجيش و التي صورت في أماكن و تواريخ مختلفة تضم صور الجثث، و ذلك قصد فهم اليات و تقنيات الدعاية العسكرية عبر المادة الفيلمية.

اما الفصل الثاني فحللنا فيه فيلمين، الفيلم الاول يتمثل في فيلم وثائقي طويل تحت عنوان "حرب الجزائر ، التمزق" اما الفيلم الثاني فيتمثل في الفيلم خيالي الطويل "العدو الحميم"، تحليل تحليلًا تعينيًا و تضمينيا و ذلك بتطبيق مقارنة التحليل النصي للأفلام.

و بعد التحليل السيميولوجي للأفلام محل الدراسة توصلنا لاستخلاص النتائج العامة للدراسة و التي اجابة عن الإشكالية والتساؤلات المطروحات في الدراسة.

- إشكالية الدراسة:

تميز تاريخ حرب التحرير الجزائرية في فرنسا بالحساسية الكبيرة في الطرح التاريخي و السياسي و الإعلامي، و خصوصا في إعادة بناء ذاكرته سينمائيا؛ اذ اعتبرت رسميا و لسنوات طوال الوقائع و الاحداث التاريخية للحرب التحريرية الجزائرية من بين المحرمات و المحظورات التي ساد عليها السكوت الرسمي منذ بداية الحرب في عام 1954 الى عام 1999 ، اذ جاء الاعتراف الرسمي للدولة الفرنسية بكلمة الحرب متأخرا جدا و ذلك كان في 18 أكتوبر 1999 اين تم التصويت و بالأغلي الساقطة في البرلمان الفرنسي و مجلس الامة على قانون يعترف بخوض فرنسا "حرب" "Guerre" في الجزائر في الفترة الممتدة ما بين 1954 و 1962.⁶

فالذاكرة التاريخية لحرب التحرير الجزائرية فرضت عليها الدولة الفرنسية سكوت رسمي تحت سياسة النسيان المتعمد، ليتولد مع الزمن ما سماه المؤرخون الفرنسيون بالذاكرة الدفينة، الا ان هذه الذاكرة التاريخية للحرب تعود دائما الى الواجهة عبر كل مستويات النقاشات السياسية و الإعلامية و السينمائية و حتى التشريعية؛ اين ترجم هذا الصراع السياسي الأيديولوجي التاريخي في الفضاء التشريعي الفرنسي فيما يخص التاريخ الاستعماري لفرنسا عبر سن قانون 23 فيفري 2005 الممجد للتاريخ الاستعماري الفرنسي فيما وراء البحار و خاصة في شمال افريقيا، اين المؤرخ الفرنسي "بنيامين ستورا" "Benjamin Stora" قال في هذا السياق: "أنّ سن القوانين المتعلقة بالذاكرة التاريخية في البرلمان الفرنسي يفسّر المعركة السياسية القائمة في المجتمع الفرنسي فيما يتعلق بالتاريخ و الذاكرة، و سن مثل هذه القوانين يمثل إشكالية سياسية و تاريخية معقدة جدا في فرنسا".⁷

فكان طرح الذاكرة التاريخية في فرنسا كان دائما محل تحكم من قبل الحكومات المتعاقبة خاصة في التلفزيون و السينما، اين التلفزيون كان محل سيطرة الدولة لسنوات طوال اين الباحثة "أرييل فيرات ماصون" "" حللت المضامين البرامج التاريخية المبثّة في التلفزيون الفرنسي و قالت ان: "التلفزيون تحت رقابة الحكومة.. فنظرة العالم المعروضة عبر التلفزيون في عهد ديغول "De Gaulle" و جيسكارد "Giscard" تصب في نفس المقاصد و الغاية: تمثل في التحكم في الماضي من اجل رجع الحاضر مقبول".⁸

⁶ - Jacques Demougin, **Les mensonges de la guerre d'Algérie**, Ed. France Loisir, 2005, p.27.

⁷ - Benjamin Stora, **la guerre des mémoires, la France face à son passé colonial**, Ed. Aube, Paris ,2007, p.25.

⁸⁸ - Isabelle Veyrat-Masson (dir) Jean-Pierre Bertin-Maghit, Béatrice Fleury-Vilatte, **les fonctions politiques de l'histoire à la télévision (1953-1981), les institutions de l'images**, Ed. Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris ,2001, p.34.

و هذا ما القى بظله على الإنتاج السينمائي الفرنسي المتعلق بقضية تاريخ حرب التحرير الجزائرية، حيث نوه في هذا السياق "باسكال اوري" "Pascal Ory" الى ان المكانة الضيقة لإشكالية هذه الحرب في السينما الفرنسية؛ اين السينما الفرنسية في تناولها لحرب الجزائر تأثرت بالأوضاع السياسية و الموقف الساسي العام و الأيديولوجية المهيمنة اتجه هذه الذاكرة التاريخية التي غيبت صورتها كليتا.⁹

ففي ظل هذا الجو المعقد و الحساس تناولت السينما الفرنسية قضية الحرب التحريرية الجزائرية بإنتاج و إخراج أفلام عديدة، إذ تطرقت إلى هذا الموضوع من فيلم "الجندي الصغير" 1960 إلى فيلم "العدو الحميم" 2007 و غيرها من الأفلام محاولة وضع و بناء صورة سينمائية ذات أبعاد دلالية مختلفة لهذا الحدث التاريخي، و الى هذا الإنتاج السينمائي المدني نجد أيضا الإنتاج السينمائي العسكري الفرنسي عبر الافلام الوثائقية، المواد الإخبارية السينمائية و الأفلام الخيالية التي انتجت في المرحلة التاريخية للحرب التحريرية الجزائرية 1954-1962 خاصة بعد سنة 1956 اين المصلحة السينمائية كانت خاضعة مباشرة للمكتب العاشر للمختص في العمل البسيكولوجي في الجزائر.¹⁰ فهذه الصورة اذا هي محل دراستنا التحليلية السيميولوجية و التي استعانت كذلك بالمنهج التاريخي في جمع المعلومات و الوثائق الارشيفية الخاصة بالأرشيف الفيلمي لهذه الحرب، و التي من خللها نسعى جاهدين من اجل ضبط و تفكيك المضامين التعبيرية للرسائل الأيقونية و الالسنية في بعدها الدلالي و الإيحائي للمادة الفيلمية الوثائقية و الخيالية التي عرضت صورة الثورة التحريرية في السينما العسكرية الفرنسية المتمثلة في افلام المصلحة السينمائية للجيش الفرنسي "Servie Cinématographique des Armées" و المواد الفيلمية الخامة الارشيفية لهذه المصلحة التي صورت جثث ضحايا الحرب، من اجل معرفة كيفية إعادة بناء هذه الصور خاليا عبر فيلم "العدو الحميم" و توظيفها وثائقيا في الفيلم الوثائقي الارشيفي الملون "حرب الجزائر، التمزق" اين هذا الأخير وظف هذه المواد الفيلمية في إعادة بناء قصة الأحداث التاريخية، فهذه المواد الخامة الارشيفية اصبحت كمرجعية في الاعمال السينمائية و الاعلامية في عرض وجه و صورة حرب التحرير ، هذا من جهة، و من جهة أخرى محاولة فهم بنية الصورة الخالية للحرب عبر الصورة السينمائية الخيالية الفرنسية، بتبسيط و تشفير مضامينها الايقونية و الالسنية كون الصورة حاملة لمعاني دالة سنحاول تسليطها بالتركيز و الاهتمام على كيفية إعادة بناء صورة الماضي و الحدث التاريخي للحرب في السينما الفرنسية في ظل رهانات و منطق الحاضر في فرنسا علما ان الصورة ليست بالبريئة كما أشار في هذا السياق

⁹ - Pascal Ory (dir) Jean-Pierre Rioux, *L'Algérie fait écran, La guerre d'Algérie et les français*, Ed. Fayard, France, 1990, p.572.

¹⁰ - Jérôme Bimbenet, *Film et histoire*, Ed. Armand Colin, Paris, 2007, p. 265.

"جيروم بيمينت" "Jérôme Bimbenet" بان: "الصورة ليست بريئة، فهي دائما تمثل و تترجم نقطة نظر مصممها"¹¹.

و على أساس هذه الحساسية السياسية و التاريخية لطرح الذاكرة التاريخية للحرب التحريرية الجزائرية في فرنسا و كيفية تم بناء و إعادة بناء احداث الحرب عبر الصورة السينمائية عمدنا الى طرح الإشكالية الرئيسية للدراسة و التي صغناها على النحو التالي:

كيف صورت السينما الفرنسية الحرب التحريرية الجزائرية؟ وما هي الأبعاد الدلالية و الأيديولوجية لهذه الصورة؟.

و للإجابة عن كل حشيات و جوانب الإشكالية المطروحة، عمدنا إلى تفكيكها إلى مجموعة من التساؤلات التي تعتبر كركائز أساسية و ضرورية تنبني عليها الإشكالية، والتي تتمثل فيما يلي:

1- ما هي الدلالات الضمنية للخطاب السينمائي للأفلام الفرنسية التي عالجت احداث الحرب التحريرية الجزائرية؟

2- ما هي رهانات التمثيلات للصورة السينمائية لأحداث حرب التحرير في هذه الأفلام؟

3- ما هي الدلالات الضمنية لصورة جيش التحرير و حزب جبهة التحرير الوطني في السينما الفرنسية؟

4- كيف تعاطت السينما الفرنسية مع قضية الثورة الجزائرية و كيف بدى موقفها من هذه القضية؟

5- ما هي دلالات الخطاب الأيقوني الذي أعاد بناء وقائع الحرب دراميا؟

6- كيف تم تصوير مشاهد الحرب و الجثث و ما هي التقنيات الدعائية الاستعمارية عبر الصورة الفيلمية للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي؟

7- فيما تتمثل الأغراض الدعائية و الابعاد الأيديولوجية عبر المادية الفيلمية الارشيفية للمصلحة السينمائية قبل السلطات العسكرية الاستعمارية للتصوير الفيلمي لقضية ملوزة و اكتشاف جثث في غابة أكفادوا و دوار بازينة ؟

8- ما هي دلالات صورة الجيش الفرنسي و جيش التحرير الوطني في الأفلام الوثائقية للمصلحة

السينمائية للجيش الفرنسي؟

¹¹ - Sébastien Denis (dir) sébastiens Denis, Xavier Sené, « le SCA dans la guerre d'Algérie » images d'armées, un siècle de cinéma et de photographie militaires 1919-2015, Ed. CNRS, Ministère de la Défense/ECPAD, Paris, 2015, p. 145.

- 9- ماهي المضامين الدعائية و الأفكار التي طرحها الفيلم الوثائقي "الناحية الغربية الجزائرية" الناطق باللغة العربية المنتج من قبل المصلحة السينمائية للجيش؟
- 10- ما هو التصور العام للثورة التحريرية الجزائرية في البناء السينمائي الخيالي للسينما العسكرية الاستعمارية عبر فيلمي "حرب الصمت" و "ما وراء البنادق"؟
- 11- فيما يتمثل موقف السياسة العسكرية الاستعمارية اتجاه التغطية الإعلامية المدنية للثورة التحريرية الجزائرية عبر الفيلم الخيالي القصير "حرب الصمت"؟
- 12- ما هي الدلالات الالسانية التي تحملها الكلمات و المصطلحات التي تشير الى المجاهد في السينما العسكرية الاستعمارية؟
- 13- ما هو موقف الافلام الفرنسية الحديثة من الثورة الجزائرية؟
- 14- هل الرسائل الالسانية المتضمنة في الخطاب الالساني لأفلام الحديثة مازال يحمل في طياته و مضامينه التعبيرية أيديولوجية الفكر الاستعماري؟
- 15- هل استطاعت الافلام الفرنسية تجاوز الحساسيات التي يطرحها تاريخ حرب التحرير الجزائرية في فرنسا؟
- 16- ما موقف الفيلم الوثائقي "التمزق" من الماضي الاستعماري ؟
- 17- ما هي الابعاد الدلالية للتناول السينمائي للحرب التحريرية الجزائرية في الفيلم الخيالي "العدو الحميم"؟
- 18- هل التناول السينمائي للتاريخ حرب التحرير الجزائرية تأثر بالطرح السياسي المساند و الممجّد للتاريخ الاستعماري الفرنسي المترجم عبر قانون 23 فيفري 2005؟

- أسباب اختيار الموضوع:

يعتبر اختيار موضوع البحث ذا أهمية بالغة، لأنه يمثل مراحل حاسمة تؤثر على سير عملية انجاز البحث بأكمله. فإن اختيارنا لموضوع السينما الفرنسية و الثورة الجزائرية و ما يحمله هذا الموضوع من إشكاليات عميقة و معقدة من حيث البعد السياسي و الأيديولوجي و الاجتماعي و التاريخي تستدعي منا دقة التأمل و التحليل لتفكيك و تشفير كل الرسائل الواردة في المادة السينمائية، فهناك عدة أسباب تجعل الباحث يختار دراسة موضوع ما و يفضله عن بقية المواضيع الأخرى فاختيارنا لموضوع السينما الفرنسية و الثورة التحريرية كان للاعتبارات و الأسباب التالية:

أ- الأسباب الذاتية:

- 1- اهتمامنا بالصور في المجال السمعي البصري والسينمائي وإدراكنا لقيمتها التعبيرية وتأثيرها على الجماهير، دفعني إلى اختيار موضوع الصورة السينمائية.
- 2- اهتمامنا كذلك بقضية التاريخ و كيفية معالجتها إعلاميًا وسينمائيًا.
- 3- اهتمامنا الخاص بميدان سيميولوجية الخطاب السينمائي و السمعي البصري الرغبة في التخصص في مجال الصورة الذي يعتبر ميدانًا خصبًا للدراسات في ميدان الإعلام والسينما.

ب- الأسباب الموضوعية:

- 1- عودة موضوع تاريخ الحرب التحريرية و الماضي الاستعماري إلى الساحة الإعلامية و السينمائية في كل مرة بأطروحات و قراءات متباينة و مختلفة مما يستدعي الوقوف عند هذه الإشكالية المعقدة لفهم حيثيات و رهانات طرحها سينمائيًا و إعلاميًا.
- 2- النقص في الدراسات التي عالجت قضية الطرح السينمائي للثورة الجزائرية في الجزائر.
- 3- كثرة وانتشار الأفلام التي تناولت قضية حرب التحرير بأساليب ورؤى مختلفة ومتباينة من طرف المخرجين الفرنسيين.
- 4- الجدل والخلافات العميقة التي تعكسها الأفلام الوثائقية المعروضة في الأوساط السياسية والإعلامية والتاريخية.
- 5- محاولة فهم الأساليب الدعائية عبر المواد الفيلمية وثائقية و خيالية بتفكيك تقنياتها الاتصالية المتضمنة للخطابات و الرسائل الأيديولوجي.
- 6- دراسة و تحليل السياسة السينمائية العسكرية للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي التي احتكرت المجال الإعلامي و السينمائي في فترة حرب التحرير بتفكيك مظاهر هذه السياسة عبر الأفلام التي أنتجتها.
- 7- دراسة الأفلام الوثائقية و الخيالية الفرنسية الحديثة من اجا فهم مضامينها و مواقفها إزاء الاحداث التاريخية لحرب التحرير الجزائرية.
- 8- فهم البنية الايقونية و الالسنية للخطاب الاستعماري عبر المادة الفيلمية و الخيالية الارشيفية و كيفية إعادة صياغتها من قبل الأفلام الفرنسية الحديثة.

- أهمية الدراسة:

تكتسي هذه الدراسة قيمة علمية كبيرة، كونها تسعى وتحاول الكشف عن أهمية الصورة و رهاناتها في إعادة طرح أحداث الثورة التحريرية في الشاشة السينمائية الفرنسية، فلدراسة أهمية و فوئد علمية و عملية كبيرة والتي نلخصها فيما يلي:

أ- الفوائد العلمية:

- إثراء المكتبة الجامعية الجزائرية بالمواضيع السيميولوجية التي تعالج دلالات الخطاب السمعي البصري والخطاب السينمائي.
- فتح المجال لباحثين آخرين لدراسة هذا الموضوع بزوايا أخرى.
- أمام هذا الواقع المتمثل في حساسية قضية التاريخ المشترك بين البلدين ومكانة الصورة في عصرنا الحالي تكتسي الدراسة أهمية جوهرية في فهم العلاقة الكامنة في إشكاليتي: صراع الذاكرة وحرب الصور في عصرنا الحالي.

ب - الفوائد عملية:

تتميز هذه الدراسة في كونها تحاول فهم تمثيل الأحداث التاريخية لحرب التحرير الجزائرية عبر الصورة الوثائقية و الخيالية في السينما الفرنسية وهذا ما يعطي للباحثين في العمل السينمائي مرجعية علمية تساعد في أعمالهم الإبداعية في المجال السينمائي.

- أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى فهم و استيعاب آليات التوثيق السمعي البصري في عالمنا المعاصر وكيفية عمل الصورة إلى جانب الكتابة في تشكيل الصور النمطية عن قضايا و أحداث تم معالجتها سينمائيا و عليه حددت أهداف هذه الدراسة في النقاط التالية:

- 1- تحاول هذه الدراسة في تحليل و فهم طبيعة العلاقة بين بنية الحدث التاريخي و البناء الدرامي للسينما الفرنسية للثورة التحريرية الجزائرية.
- 2- استقراء و تشفير و تفكيك المضامين الأيديولوجية الواردة في ثنايا الخطاب السينمائي أي الكشف عن الخلفيات الأيديولوجية التي تحملها الأفلام الوثائقية و الخيالية الفرنسية حول مسألة الثورة التحريرية الجزائرية.

3- إبراز مختلف الدلالات الخفية للأفلام المختارة محل الدراسة وذلك بتفكيك الرموز والدلائل وتحليل الرسالة الأيقونية واللسانية.

4- معرفة تطور المعالجة السينمائية للقضية عبر اعداد مقارنة بين أفلام المصلحة السينمائية للجيش الفرنسي المنتجة ابان حرب التحرير و أفلام الالفية قصد فهم موقف السينما الفرنسية ازاء حرب التحرير الجزائرية.

5- إبراز أهمية الصورة الوثائقية في رسم ذاكرة التاريخ وتبيان أساليب التضليل والتوجيه عبر الصورة في القضايا التاريخية.

- منهج الدراسة و ادواته:

يعتبر المنهج العلمي أداة ضرورية في كل دراسة علمية أكاديمية تحترم أسس و ضوابط البحث العلمي و لضبط مفاهيمه العلمية المختلفة باختلاف الاهتمامات و المشارب العلمية و المداخلات النظرية في تحليل الظواهر الإنسانية و الاجتماعية و الطبيعية، ارتأينا للوقوف عند بعض تعريفات المتخصصين و الباحثين في المنهجية العلمية لهذا المصطلح، إذ في اللغة الفرنسية المنهج يعني: "Méthode" التي تعبر عن الخطوات الفكرية المنظمة و العقلانية الهادفة إلى بلوغ نتيجة ما¹² أما في اللغة العربية يعرف المنهج على انه: "مصطلح مرادف لكلمتي: النهج و المناهج، اللتين تعنيان الطريق الواضح"¹³ وفي الاشتقاقات اللغوية و الاستعمالات التاريخية في تحديد معنى المنهج، فالكلمة مأخوذة من الكلمة اللاتينية "Methodus" المأخوذة بدورها من اليونانية و التي تعني عند أفلاطون: " البحث أو النظر أو المعرفة"¹⁴ و عرفه "موريس أنجرس" على انه: "مجموع الإجراءات و الخطوات الدقيقة المتبناة من اجل الوصول إلى النتيجة".¹⁵ و في نفس السياق أشار "عبد الرحمان بدوي" الذي اعتبره هو بدوره على انه: " الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم، بواسطة طائفة من القواعد العامة، تهيمن على سير العقل، و تحدد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة."¹⁶

فالمنهج أمر ضروري ليتسم البحث بالجدية و العلمية و هذا ما نوه إليه "عبد المجيد مروان" إذ قال " لا نستطيع أن نفكر في البحث عن حقيقة، إذا ما كنا سنبحثها بدون منهج، لان الدراسات و الأبحاث بدون منهج تمنع العقل من الوصول إلى حقيقة."¹⁷

¹² - Larousse, **Dictionnaire noms communs**, noms propres, précis de grammaire, paris, Larousse, 1996, p. 419.

¹³ - الفيروز اباذي، القاموس المحيط، الجزء الأول، 1997، ص 210.

¹⁴ - عامر صباح، منهجية البحث في العلوم السياسية و الإعلام، بدون طبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2008، ص 12.

¹⁵ - Maurice Angers, **initiation pratique la méthodologie des sciences humaines**, Ed. Casbah, Alger, 1992, p.09.

¹⁶ - عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث، الطبعة الثالثة، وكالة المطبوعات، الكويت، 1977، ص 05.

¹⁷ - عبد الرحمان مروان، أسس البحث العلمي، ط1، مؤسسة الوراق، عمان، 1999، ص 60.

فمن هذا الاعتبار يحتل المنهج أهمية بالغة في البحوث العلمية ، لأنه يسعى عبر أدواته إلى تفكيك كافة عناصر الظاهرة موضوع الدراسة والتصرف معها بشكل يؤدي إلى استخراج العلاقات والروابط الكائنة بينها، ولقد عرفت الدراسات السينمائية والدراسات المتعلقة باللغة السمعية البصرية مثل: التلفزيون، وكذلك البحوث المتخصصة في النقد السينمائي، عددا كبيرا من المناهج والمقاربات منها "المقاربة السيميولوجية" ومنهج "تحليل المحتوى" وغيرها من المقاربات المنهجية التي تسعى إلى تفكيك و تفسير وتحليل الخطابات السينمائية و السمعية البصرية.

نظرا لطبيعة هذه الدراسة وخصوصية موضوعها عمدنا إلى اختيار المقاربة الأنسب لدراسة هذا النسق الاتصالي المتميز والمتمثلة في المقاربة السيميولوجية، حيث يعرف "موريس أنجرس" المقاربة على أنها "طريقة خاصة غير تقليدية في استعمال النظرية العلمية"² وهذا لا يعني حسب موريس التقليد الأعمى بهذا التناول إذ يجوز للباحث التغيير فيه، وفق ما تقتضيه نوعية الإشكالية.

فمقاربة التحليل السيميولوجي، تسمح لنا بالوقوف عند الدلالات الخفية والضمنية للرسالة الفيلمية، والتي تسعى إلى الكشف عن أهمية وظيفة الصورة باعتبارها أداة إعلامية تحمل أبعاد دلالية خاصة، فالتحليل السيميولوجي كمقاربة تهدف إلى إعادة تشكيل المعاني وتوظيفها بطريقة أفضل لفهم الرسالة الإعلامية مهما كان نوعها، فهي تقوم على دراسة العلاقات الداخلية لعناصر الخطاب بالارتكاز على التحليل النوعي - الضمني - لنظام الرسالة الإعلامية، أي البحث عن الدلالة الحقيقية لمحتوى الرسائل، وحسب الناقد الفرنسي "رولان بارث" **Roland Barthes**، فإن التحليل السيميولوجي هو: "شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية الألسنية، بحيث يلتزم فيها الباحث الحياد نحو الرسالة، والوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل"، و أضاف في القول بأن: "التحليل السيميولوجي يغوص في مضامين الرسالة والخطابات الإعلامية ويسعى لتحقيق التحليل النقدي، فهو تحليل كيفي استقرائي للرسالة ذو مضمون كامن وباطن".¹⁸

استخدمت كلمة "النص" للإشارة إلى النص الأدبي، ففي بداية الستينات من القرن المنصرم، أشار "رولان بارث" **Roland Barthes** إلى أن النصوص الأدبية تتكون من عدة شفرات "Codes"، ليقوم بعده "تيري كونترول" أحد أتباع "كريستيان ماتز" **Christian Metz** بمحاولة تطبيق ما جاء به "بارث" في التحليل الأدبي إلى تحليل النصوص الفيلمية، وبالتالي فإن الأعمال الفنية والأدبية بما فيه الأفلام، يقول "ماتز" هي عبارة عن نصوص أو أنظمة نصية" أين في السابق بقيت دراسة السينما مدة طويلة، وفقا وحكرا على الدراسات المعيارية

¹⁸ - Judith Lazar, **La sociologie de la communication**, Ed. Colin, Paris,1991, pp. 133-134.

2- Judith Lazar, **La science de la communication**, Ed. Dahlab, Alger,1993,p.85.

والتجريبية والوصفية، حيث أنها لم تدرس من منظور سيميولوجي دي سوسوري، إلا مع العالم السيميولوجي "كريستيان ماتز" الذي نشر أول دراسة له في هذا المجال، تحت عنوان: "هل السينما لسان أم لغة؟" في سنة 1964 والذي نشر في العدد الرابع من مجلة اتصالات "Communication" الباريسية والتي تتلخص باعتبار السينما "فعلا خطايا" (Acte de discours)، هي لغة ويوصفها شفرة (نحو Grammaire، وتراكيب Syntaxe، مثل المتتاليات Séquences)، فإنها تعد لسانا، وفي تصور "كريستيان ماتز" تعد اللغة السينمائية لغة هجينة "Langue composite" لأنها تتألف من اقتران خمس مواد تعبير دالة "Matières Signifiantes" مختلفة بعضها البعض.¹⁹

مقاربة التحليل النصي هي المقاربة الأكثر ملائمة لدراسة طبيعة الدراسة، ويقول كل من "جاك أمون" Jacques Aumont و "ماري ميشال" Marie Michel في كتابهم "تحليل الأفلام": التحليل النصي يركز أساسا على اعتبار الفيلم نصًا، وهو الذي يحدد أساس الفيلم في تحليله.²⁰

فمفهوم التحليل النصي كان بمثابة حد فاصل للأخطار التي تحدد التحليل الفيلمي من جراء الكم الكبير من الأدوات المستخدمة في التحليل، ويؤكد "جاك أمون" على أهمية التحليل النصي تتمثل في النقاط التالية:

- يطرح التحليل النصي وخاصة مدلول النص سؤال "وحدة العمل وتحليله".

- غالبا ما كان "التحليل النصي" المعادل العام لتحليل الصرف.²¹

والنص الفيلمي هو الخطاب الشامل للفيلم، حيث نجد داخله مختلف التلازمات "configuration" الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية والفنية الثابتة التي بإمكانها أن تنظم في شكل أنظمة نصية، أما النص فهو "كيان" "entité" أي ظاهرة و وحدة ذات وجود وارد "Attesté" اجتماعيا.²²

فيختص التحليل النصي بدراسة النص الفيلمي بكامله (وهو التحليل الذي يشمل على جميع المتتاليات المؤلفة للفيلم الواحد) ويكتفي بدراسة متتالية واحدة فقط، ويسمى في هذه الحالة بالتحليل المتعلق بالمتتالية "Analyse séquentielle" أو التحليل المشهدي، كما أشار في هذا الصدد و السياق الأستاذ "محمود إبراهيم" في كتابه "المدخل إلى سيميولوجية الاتصال" أن النص الفيلمي هو نتاج تركيب "Combinaison" عدة شفرات "Codes" تختلف طريقة توظيفها وإعدادها من متكلم إلى آخر.²³

¹⁹ - Christian Metz, **langage et cinéma**, Ed. Albatros, Paris, 1977, p.25.

²⁰ - ibid, p.66.

²¹ - Michel Marie, **lecture du film**, Ed. Albatros, Paris, 1967, p.54.

²² - Jacquinet Genivière, **Image et pédagogie**, Ed. PUF. Coll. l'éducateur, Paris, 1977, p.193.

²³ - محمود إبراهيم، المدخل إلى سيميولوجية الاتصال، ط1، بنغازي، ماي 1995، ص 12.

إذا من اجل تحليل و تفكيك الرسائل و المعاني و الرموز الواردة و الكامنة في الأفلام المختارة في الدراسة استعنا و اعتمدنا على مقارنة التحليل النصي وهذا لمعرفة مختلف الدلائل والمعاني الضمنية التي تحملها صورة الثورة التحريرية الجزائرية في السينما الفرنسية.

- تحليل الفيلم: يعرّف التحليل الفيلمي على أنه: تجزئة بنيته إلى مكوناته الأساسية، ثم إعادة بنائه لأهداف تخدم التحليل، ولهذا يجب الانطلاق من النص الفيلمي "Le texte filmique" وذلك لتحديد العناصر المميزة للفيلم، وبعد تجزئة الفيلم، يتم تأسيس الروابط "Les Liens" بين مختلف العناصر المعزولة.²⁴ ويستعمل تحليل الفيلم ثلاثة نماذج كبرى²⁵ من الأدوات، وهي:

1- الأدوات الوصفية Instrument descriptif:

يعتمد الباحث أو المحلل أو الناقد السينمائي في تحليل المادة السينمائية أو التلفزيونية على هذه الأدوات الوصفية والتي تضم تقنية التقطيع التقني *découpage technique*، التجزئة *Segmentation* وكذلك وصف صور الفيلم "Description des images".

إذ في هذا المستوى الأول ليست وظيفة المحلل أو الناقد أن يحلل الفيلم صورة بصورة... ولكن يتجه إلى ما يعرف سينمائيا باسم اللقطة أو الوحدات المشهدية في الفيلم.²⁶ وإلى جانب الوحدات المشهدية هناك مفهوم مقترن بها وهو الوحدات السردية، حيث كلا من الوحدات المشهدية والوحدات السردية هي التي ينطبق عليها التحليل السينمائي انطلاقا من أدوات الوصف التي سنتطرق إليها فيما يأتي:

أ- التقطيع التقني *découpage technique*:

التقطيع التقني "le *découpage technique*" هو وصف الفيلم في حالته النهائية بأخذ بعين الاعتبار الوحدات المشهدية والوحدات السردية الموجودة في الفيلم. فهذا المصطلح يشير إلى وصف الفيلم في حالته النهائية، ويرتكز على نوعين من الوحدات وهما اللقطات والمتتاليات.²⁷ فالتقطيع هو تقسيم الفيلم إلى لقطات "Plans" المكونة لمختلف المشاهد و المتتاليات، وبعد هذا التقطيع الأولي يأتي **التقطيع التقني** الذي يستدعي إبراز تسلسل الحوار ووصف الفعل الدرامي، كما ينبغي أن يتضمن تسجيل جميع الملاحظات المتعلقة بالإخراج مثل نوع اللقطات و حركة الكاميرا، زوايا التصوير و مضمون شريط الصوت.

²⁴ - فائزة بخلف، خصوصيات الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، دراسة تحليلية سيميولوجية، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2006، ص 08.

²⁵ - Jaques Aumont, Marie Michel, *analyse des films*, Ed. Nathan, Paris, 1989, p.39.

²⁶ - موقع تحليل الأفلام إنزشتاين www.imdb.com

²⁷ - Jacques Aumont, Marie Michel : Op.Cit, p.36.

يعد التقطيع عملاً ضرورياً لتحديد مهام مرحلتي التصوير والتوليف "Montage"، علماً أن التقطيع يمثل الجانب التحليلي للعمل الفيلمي والتوليف، الجانب التركيبي "Synthétique"، وهو يشير أيضاً إلى الكتابة السابقة للتصوير، وبما أن التقطيع يعتبر أكثر تقنية من الأدوات الأخرى، فهو يوحي بالكلمات والرسومات الأولية إلى ما ستؤول إليه المعطيات التقنية لكل لقطة مرئية.²⁸

في التقطيع التقني نجد عدة عناصر مهمة، وهي:

❖ شريط الصورة: ويشمل على:

- رقم اللقطة: فيه ترقيم كل اللقطات دون استثناء
- سلم اللقطة: في هذا المستوى تحدد طبيعة نوع كل لقطة التي يتكون منها سلم اللقطات، فاللقطة من ناحية حجمها وفضائها ومدتها هي التي تشكل العناصر القاعدية للنحو السينمائي²⁹
- زوايا التصوير: يوجد خمس زوايا تصوير منها؛ الزاوية العادية، الزاوية الغطسية، الزاوية المنخفضة، المجال و المجال المقابل، الكاميرا الذاتية.³⁰

- حركة الكاميرا: وهي بدورها تنقسم إلى نوعين: البانوراما و التنقل أي الترافلنج "travelling"³¹
- البيانات المكتوبة: تعد البيانات المكتوبة "montions écrites" من بين العناصر الدالة الفيلمية المهمة

❖ شريط الصوت "Bonde sons": أما شريط الصوت فيشمل على الموسيقى، الصوت والحوار

والمؤثرات الصوتية والضجيج.

فالتقطيع الفيلمي يبدأ من الوحدات الدنيا (اللقطة Plans) إلى الوحدات الكبرى (Unités) والتي تدخل في البنيات السردية والدرامية للفيلم.³²

ب- التجزئة "Segmentation":

إن التجزئة مرتبطة بالمقاطع الفيلمية، وهي متعلقة بالوحدات السردية، وتتمثل هذه التقنية في عملية تحديد المتتاليات.

ج- وصف صور الفيلم (Description des images):

28 - بيير ماتو، الكتابة الفيلمية، ترجمة، قاسم المقداد، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص 13-14.

29 - محمود ابراقن، مرجع سابق، ص 75.

30 - نفس المرجع، ص 98-99.

31 - نفس المرجع، ص 110.

32 - Patrice Pavis, l'analyse des spectacles, Ed. Armand Colin, Paris, 2005, p.103.

وتعني تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني التي يحتويها الفيلم إلى لغة مكتوبة، وتعطي هذه التقنية التفاصيل الخاصة لمحتوى الصورة.³³

2- الأدوات الشاهدية (الإستشهادية) (Instrument citationnels):

هناك العديد من الأدوات الإستشهادية التي تدخل في إطار التحليل الفيلمي ولكننا نكتفي بذكر أهميتها، حيث تشمل على تقنية نسخة في الفيلم والوقوف على الصورة.

أ- نسخة من الفيلم (Extraits de Film):

تعتبر التقنية المستخدمة في الأدوات الإستشهادية لتحليل الأفلام، والهدف منها هو عرض الأشياء بشكل دقيق وتسهيل عملية التحكم في التحليل باستخدام تقنيات أخرى تساعد على فحص هذه النسخة، منها: التصوير البطيء والوقوف على الصورة.³⁴

ب- الوقوف على الصورة (Arrêt sur image):

إن الحديث عن هذه التقنية يلزمنا الوقوف عند كلمة جد هامة وجوهرية وهي الفوتوغرام الذي هو التوقف على الصورة، وهذا يقتضي طبعاً صورة بدون صوت وبدون حركة وهي عملية أساسية ونموذجية في التحليل الفيلمي، كما أنها عملية انتقائية بعناية فائقة وظيفتها شاهدة في عملية التحليل، حيث يستغل المحلل راحة الحركة ليدرس الحدود الشكلية للصورة من حيث التأطير، عمق المجال، التركيب، الإضاءة بل وحتى الكاميرا، إذ تسمح سلسلة من الفوتوغرامات بتفكيكها ودراستها بصورة أكثر تحليلية.³⁵

كما تعني التوقف التي تحدثها على مستوى في الصورة أثناء التحليل، حيث تسمح باكتشاف أدق وأبسط الدلائل والعناصر التحليلية التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب لقطات الفيلم، كما يمكن اعتبارها كنمط ونوع خاص لتحليل الأفلام بتجميد "Figer" مؤقتاً للقطات أثناء تعاقبها، وهذا ما يسمح بقراءة الصورة واستخراج أهم مكوناتها.³⁶

3- الأدوات الوثائقية:

يقصد بالأدوات الوثائقية جملة المعطيات الخارجة عن الفيلم والقابلة للاستعمال في التحليل وقد اختلف النقاد والباحثون بشأن شرعية هذه الأدوات، حيث استبعدوا فريق منهم استخدامها واعتبروها عناصر دخيلة على الفيلم، بينما قال الآخرون أن التحليل الفيلمي لا يمكنه إلا أن يتغذى من هذه العناصر الخارجية والمدعمة، حيث أكد

³³ - Jaques Aumont, Marie Michel : Op.Cit, p.51.

³⁴ - ibid, p.56.

³⁵ - Michel Marie, Op.cit, p.54.

³⁶ - Jaques Aumont, Marie Michel : Op.Cit, p.36.

"جيروم بيمبينت" "Jérôme Bimbenet" ان التحليل السينمائي الدقيق و السليم يستدعي الاخذ بعين الاعتبار السياق "le contexte" ، فالفيلم ليس بشيء بمعزل عن العالم فهو يتحدد كليتا بفترته الزمانية³⁷.
فالباحثة "ماري ميشال" "Marie Michel" تبنت واعتمدت على هذه الأدوات ووصفتها بالأدوات الوثائقية والت تشمل على:

أ- المعلومات السابقة لبث الفيلم:

وتضم السيناريو المكتوب، أوراق عمل المخرج، ميزانية الإنتاج، التصريحات والروبورتاجات، والمقابلات الصحفية عن الفيلم قبل عملية البث والتصوير ومختلف الوثائق الأخرى... الخ.³⁸ اذ توصلنا الى الحصول على الوثائق الارشيفية للأفلام المنتجة من قبل المصلحة السينمائية للجيش الفرنسي.

ب- المعلومات اللاحقة للبث:

وتشمل على كل المعلومات المتعلقة بالتوزيع ورقم المشاهدين في شبك التذاكر وعدد النسخ الموزعة ونموذج النشر وملصق الفيلم وصور الدعاية... الخ.³⁹

في تحليلنا السيميولوجي للأفلام المختارة في الدراسة سنقوم بمشاهدة الفيلم لعدة مرات من أجل رصد بعض الأفكار الرئيسية للفيلمين موضوع الدراسة، ومعرفة أهم التفاصيل والأحداث، بعده مباشرة نقوم بتحديد أهم المقاطع والمتاليات محل الدراسة وذلك باستخدام تقنية التصوير البطيء والوقوف على الصورة بهدف فحص ومعاينة ومعرفة عناصر الصورة بدقة والتحكم في التحليل بقراءة الصورة قراءة خاصة، بتحويل العناصر والدلائل التي تحتويها الصورة إلى بيانات وعناصر مكتوبة، فالمستوى الأول في الدراسة يعرف بـ "المستوى التعييني" "Dénotation"، اما المستوى الثاني يعرف هو الآخر بالمستوى التضميني "Connotation"، اذ يدخلان هذان المستويين في التحليل وفق منهجية "رولان بارث" "Roland Barth" في التحليل السيميولوجي للصورة والتي تركز اساسا على هذين المستويين في التحليل: التعييني (dénotation) والتضميني (Connotation) أين يتعلق النظام الأول بالمستوى التعييني بين الدال والمدلول في خضم الدليل، أما المستوى الثاني التضميني فيتركز على العلاقة التي تربط الدليل بالمحيط الخارجي أي يرتبط بالنظام الاجتماعي وبالسياق الثقافي.⁴⁰

وعليه، فالصورة السينمائية تحتوي على معنى تعييني للرسالة وعلى معنى تضمين، والتي تعكس سياق مرتبط بالبيئة الاجتماعية والثقافية.

³⁷ - Jérôme Bimbenet, Op.cit., p.265.

³⁸ - Jaques Aumont, Marie Michel, Op.Cit.p.62.

³⁹ - Michel Marie, Op.cit, p.54.

⁴⁰ - Martine Joly, Introduction à l'analyse de l'image, Nathan Université, France, 1994, pp. 71-72.

فمن خلال القيام بعملية تحليلية نصية لفيلم اكل الأفلام محل الدراسة يتم التعبير عن هذه المستويات وذلك بإتباع أدوات تحليل الفيلم، ثم بعدها تحليل الصورة، ففي المستوى التعيني نقوم بتحديد ووصف الصورة، اللقطات وشريط الصوت، أما فيما يخص المستوى التضميني سوف نتطرق إلى تحليل الشفرات البصرية كحركات الكاميرا، زوايا التصوير، سلم اللقطات ودلالات الصورة، والتعمق في معاني الصورة والقيم الرمزية و الأيقونية، كما سنهتم ونركز على المستوى الألسني (على الجانب اللغوي) باهتمامنا بالنص الألسني سواء في شكله المنطوق أو في صيغة بيانات مكتوبة، بعده مباشرة سنقوم بشرح وتفسير الأبعاد الدلالية والمعاني غير المباشرة للنص الفيلمي ككل.

- المنهج التاريخي:

اعتمدنا كذلك في هذه الدراسة على استخدام المنهج التاريخي لكون طبيعة الموضوع المعالج يقتضي هذا، إذ مست الدراسة جانبين أساسيان و هما الجانب التاريخي للسينما الفرنسية، ومن جهة أخرى الجانب التاريخي للثورة الجزائرية، فبناء على طبيعة العلاقة بين السينما و التاريخ تحتم علينا الاعتماد على هذا المنهج العلمي الذي يعتبر كأداة و وسيلة بحث و تقصي للحقيقة التاريخية. فيعرف عن هذا المنهج انه يستلزم استعاد بناء الماضي Reconstruction بطريقة منهجية "Systématique" وموضوعية "Objective" من خلال تجميع الأدلة، و تقييمها، ثم تركيبها لاستخلاص الحقائق و الوصول إلى نتائج و خلاصات محكمة⁴¹.

كما عرف "موريس انجرس" "Maurice Angers" " المنهج التاريخي على انه: " هو المنهج الذي يعيد بناء الماضي بتفحص أحداثه انطلاقا أساسا من الوثائق و الأرشيف، و هو مثل أي منهج آخر يقوم على خطوات بحثية خاصة"⁴²، أما احمد بن مرسل فيوقف عند توظيف هذا المنهج العلمي في قوله: "المنهج التاريخي هو دراسة الظاهرة المنتمية إلى الحاضر بهدف التعرف على جوانبها التي لها امتداد في الماضي قصد توضيحها"⁴³؛ و في نفس السياق أشار كذلك ذوقان عبيدات أن: "المنهج التاريخي مرتبط بدراسة الماضي و أحداثه، إلى جانب دراسة ظواهر حاضرة، من حيث ظروف نشأتها و مراحل تطورها و عوامل تكوينها بالشكل الحالي"⁴⁴

إن استخدام المعطيات التاريخية، لا يعني تطبيق المنهج التاريخي بأسسه وقواعده الحرفية المعروفة، وإنما تدخل في باب الاستشارة للتاريخ و الإحاطة بكل المعلومات و البيانات و السياقات العامة لموضوع و إشكالية البحث، إذ نوه و أشار "محمد عارف" في هذا المضمار و السياق بأن: "معطيات وحقائق التاريخ ليست حكرا على المؤرخ، بل هي

41 - محمد عبد الحميد، البحث العلمي في الدراسات الاعلامية، الطبعة الاولى، علا الكتاب، القاهرة، 2000، ص 262.

42 - Maurice Angers, Op.Cit, p.64.

43 - احمد بن مرسل: مناهج البحث العلمي في علوم الاعلام و الاتصال، الطبعة الرابعة، ديوان المطبوعات الجامعية، 2010، ص 293.

44 - ذوقان عبيدات، عبد الرحمن عدس، عبد الحق كايد، البحث العلمي: مفهومه و أدواته و أساليبه، الطبعة الخامسة، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، عمان، 1996، ص 299.

نتاج الخبرة المتراكمة الإنسانية خلال المراحل الزمنية المتعاقبة، فالتاريخ هو التجربة المدونة للجنس البشري، وللباحث الحق في الاستفادة من هذه التجربة في أي ميدان من المعرفة".⁴⁵

انطلاقاً من هذه النقطة، فإن بحثنا اعتمد على المعطيات والمعلومات التاريخية الواردة في الوثائق الارشيفية للمصلحة السينمائية و الفوتوغرافية للجيش الفرنسي في الحقبة الاستعمارية وما بعدها، فاعتمادنا على كل المعلومات التي تتعلق بالميدان الإعلامي والسينمائي الذي يمس الفترة الزمنية لحرب التحرير الجزائرية وبعدها أمر في بالغ الأهمية، إذ وظفت هذه المعلومات في الفصول المتعلقة بتاريخ السينما الفرنسية و تاريخ الثورة الجزائرية. ويتضمن المنهج التاريخي كأى منهج مسعى خاص ينبغي على الباحث في بادئ الأمر أن يقوم بجمع الوثائق المتنوعة ثم القيام بتقييمها أو نقدها، و لهذا النقد مستويين، أحدهما خارجي و الآخر داخلي، و إن المنهج التاريخي يسمح إذن بتفحص الوثائق، و أي تطبيق له يتوقف على اكتشاف وثائق أخرى جديدة و المحافظة على القديمة منها، و باختصار فإن المنهج التاريخي ليس مجرد عملية بحث عن الوثائق بل يعتبر أيضاً و الحفاظ عليها لإثبات أصالة الوثائق و لتمييزها، و الحفاظ عليها، و من جهة أخرى يمكن تطبيقه عند دراسة كل أنواع الوثائق مكتوبة كانت أم سمعية، بصرية أو سمعية بصرية و التي تم إنتاجها في ماضٍ قديم أو ماضٍ حديث.⁽⁴⁶⁾ و مما لا شك فيه أن المنهج التاريخي من أهم مناهج البحث في العلوم الاجتماعية، فالتاريخ سلسلة متصلة من الحلقات، تتلاحق فيها النتائج بالمقدمات، و يرتبط فيها الماضي بالحاضر و المستقبل، ولكي نتعرف على حقيقة أية ظاهرة اجتماعية لابد من الرجوع إلى الماضي لكي نصل إلى الجذور الحقيقية لهذه الظاهرة، و من ثم ينبغي على الباحث الاجتماعي الرجوع إلى الماضي لتعقب الظاهرة منذ نشأتها و الوقوف على عوامل تغييرها و تطورها، ولكي يستفيد أي باحث من التاريخ عليه أن يستعين بمجموعة من القواعد أو الأسس المنهجية التي تتعامل مع الوقائع التاريخية وتجعلها في خدمة الدراسة العلمية.⁴⁷

إن التعدد في المناهج العلمية المعتمدة و المتبعة في الدراسة سمح لنا من فهم كل السياقات و الأبعاد العامة للموضوع محل الدراسة مما سهل لنا تفكيك بنية إشكالية البحث و تحليل مضامينها.

- مجتمع البحث و عينة الدراسة:

لكل إشكالية بحثية علمية مجتمع بحث يتحدد بطبيعة الظاهرة المدروسة، فمجتمع البحث هو المجتمع الأكبر أو مجموع الأفراد التي يستهدف الباحث دراستها لتحقيق نتائج الدراسة و مجتمع البحث يعرف على انه: "المجتمع

45 - محمد عارف، المنهج في علوم الاجتماع في ضوء نظرية التكامل المنهجي، القاهرة، مكتبة الأنجلو - مصرية، 1975، ص 29.

46 - مورييس أنجرس، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية: تدريبات علمية، ترجمة: مصطفى ماضي، دار القصة للنشر، الجزائر، 2006، ص 105.

47 - محمد علي البدوي، علم اجتماع الأدب، النظرية و المنهج و الموضوع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002، ص 198.

الكل أو المجموع الأكبر المجتمع المستهدف Target Population الذي يهدف الباحث لدراسته، إلا انه يصعب الوصول إلى هذا المجتمع المستهدف بضخامته، فيتم التركيز على المجتمع المتاح Accessible Population أو الممكن الوصول إليه و الاقتراب منه لجمع البيانات و الذي يعتبر عادة جزءا ممثلا للمجتمع المستهدف و يلي حاجات الدراسة و أهدافها و تختار منها عينة البحث⁴⁸ إذا و استنادا إلى هذا المنطق العلمي المفاهيمي يستوجب على الباحث تحديد عينة الدراسة من المجتمع الكلي و الأصلي للدراسة، والتي تعرف على أنها عبارة عن "مجموعة جزئية من مجتمع الدراسة، يتم اختيارها بطريقة معينة و إجراء الدراسة عليها و من ثم استخدام تلك النتائج و تعميمها على كامل مجتمع الدراسة الأصلي"⁴⁹.

و في تعريف آخر، هي ذلك الجزء المختار من مجتمع البحث الكلي وتكون ممثلة لهذا المجتمع، ويشترط للعينة أن تكون فيها جميع صفات الأصل الذي اشتقت منها في جوانبها المختلفة وطبقا لطبيعة الموضوع المدروس.⁵⁰ فتعتبر مرحلة اختيار وتحديد مفردات العينة جد هامة و جوهرية في البحث العلمي، فالباحث يقوم باختيار مجموعة من الوحدات التي تمثل جزء من المجتمع العام ويقوم بدراستها للوصول إلى نتائج قابلة للتعميم على كل المجتمع الأصلي و الكلي، فمن هذا المنطلق فإن موضوع دراستنا يتناول موضوع السينما الفرنسية و الثورة التحريرية الجزائرية، فمجتمع البحث يمثل في هذه الحالة كل الأفلام السينمائية و الوثائقية التي عالجت موضوع تاريخ حرب التحرير الجزائرية في السينما الفرنسية أثناء و بعد حرب التحرير، و نظرا لكبر حجم مجتمع البحث من حيث كبر المدة الزمنية التي تغطيها هذه الدراسة من 1954 سنة اندلاع حرب التحرير الى 2012 اذ اخترنا و ركزنا على فترتين زمانيتين اين تنحصر الفترة الأولى ما بين 1954/1962 و الفترة الثانية ما بين 2007/2012 و فيما يخص أسباب التركيز على هاتين الفترتين المتباينتين سنعلل ذلك في الاسفل ،اما العينة المعتمدة في اختيار المواد الفيلمية فعمدنا إلى اختيار العينة القصدية أو العمدية، و التي بحسب الباحث "احمد بن مرسللي" تقوم على: "التقدير الشخصي للباحث في اختيار مفردات مجتمع البحث، وهذا انطلاقا من دراسته الكاملة و المفصلة لما يحتوي هذا المجتمع من مفردات و لطبيعة هذه الأخيرة، من حيث ما تتضمنه من معلومات و بيانات، و بالتالي اختيار تلك التي لها صلة بالبحث، على الصعيد المذكور، لتشكل عينة البحث، دون الأخذ بعين الاعتبار عامل الانتظام أو الصدفة في ذلك، بل فقط عامل التأكد الشخصي من فائدة الاختيار المحقق للنتائج النهائية للبحث"⁵¹ وعليه

48 - محمد عبد الحميد، مرجع سابق، ص 130.

49 - محمد عبيدات، منهجية البحث العلمي القواعد و المراحل و التطبيقات، الطبعة الثانية، دار وائل للنشر و التوزيع ، جامعة الأردنية ، 1999، ص 84.

50 - محمد الحسان إحسان، الأسس العلمية لمناهج البحث الاجتماعي، (د.ط)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996، ص 23.

51 - احمد بن مرسللي: مرجع سبق ذكره، ص 180.

اعتمدنا على هذه العينة من أجل أهداف تخدم موضوع الدراسة و تتماشى مع طبيعة التحليل السيميولوجي للمادة السينمائية التي تستوجب و تستلزم ضرورة تحديد وتعيين أطر التحليل باختيار دقيق ومحكم للمادة الفيلمية، اذ قمنا باختيار مجموعة من الوحدات و العينات بأسلوب مباشر و قصدي، تحكيمي و عمدي، بعد تفحصنا و مشاهدتنا لمجموعة كبيرة من الأفلام النتجة في الحقبة الاستعمارية في الفترة الممتدة ما بين 1954 و 1962 إذ اخترنا مواد فيلمية خامة و أفلام خيالية للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي التي انتجت في فترة حرب التحرير الجزائرية و فيلمين أخران وثائقي و خيالي التي تم اخراجهما في سنة 2007 و 2012، و مراعاة لاختلاف الفترة الزمنية الممتدة من اندلاع الثورة التحريرية الى فترة الالفية قمنا باختيار أفلام و مزاد فيلمية خامة، حيث سنعلل أسباب اختيار هاتين الفترتين الزمانيتين المتباينتين و كذا أسباب اختيار هذه العينات للدراسة:

أ- أفلام الفترة الاولى 1962/1954:

في هذه الفترة التاريخية اخترنا أفلام و مواد فيلمية خامة للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي:

❖ الأفلام الخيالية:

- الفيلم الأول: "حرب الصمت" **"La guerre de Silence"**

مصدر رقم: Référence N° SCA 182 0008759

تاريخ الإخراج: 1959/07/29.

- الفيلم الثاني: "ما وراء البنادق" **"Au-delà des Fusils"**

مصدر رقم: Référence N° SCA 226 0008808

تاريخ الإخراج: 1960/12/08.

❖ الفيلم الوثائقي:

- "الناحية الغربية الجزائرية" **"Zone Ouest Algérois"** الناطق باللغة العربية

مصدر رقم: Référence N° SCA 153 0008727

تاريخ الإخراج: 1958/01/01.

❖ المواد الفيلمية الخامة (ruches) matières filmiques brutes :

- المادة الفيلمية الارشيفية الأولى: "اكتشاف مدفن جثث في جبل اكفادو بالقبائل" **"Découverte**

d'un Charnier dans le Massif de l'Akfadou en Kabylie

مصدر رقم: Référence N° ACT 58172 0017434

تاريخ التصوير: 1958/09/23.

- المادة الفيلمية الارشيفية الثانية: "مدفن جثث في دار الشيوخ" "le Charnier de Dar el "Chioukh"

مصدر رقم: Référence N° ACT 58141 0005140

تاريخ التصوير: 1958/07/16.

- المادة الفيلمية الارشيفية الثالثة: "قتل مسلمين في دوار بازينة" "Assassinat de "musulmans au Douar Bazina"

مصدر رقم: Référence N° ACT 57200

تاريخ التصوير: 1957/10/23

- المادة الفيلمية الارشيفية الرابعة: "مجزرة ملوزة" "Le massacre de Melouza"

مصدر رقم: Référence N° ACT 57127

تاريخ التصوير: 1957/06/05

وتم اختيار هذه الأفلام والمواد الفيلمية للاعتبارات التالية:

- احتكار و هيمنة المصلحة السينمائية للجيش للفضاء السينمائي و الإعلامي في الجزائر
- احتكار الإدارة الاستعمارية لكل النشاط السينمائي و الإعلامي المتعلق بالحرب التحريرية عبر إنشاء المصلحة السينمائية للجيش و السعي لتمرير أيديولوجيتها الاستعمارية عبرها مما دفعنا لاختيار بعض أفلام هذه المصلحة لفهم طبيعة خطابها السينمائي اتجاه القضية.
- اختيارنا لفيلم "حرب الصمت" و فيلم "ما وراء البنادق" كونهما فيلمين خالين في تمريره للدعاية الاستعمارية.
- كان اختيار الفيلم الوثائقي " الناحية الغربية الجزائرية من اجل فهم طبيعة الدعاية عبر الخطاب الفيلمي الوثائقي، كما كان سبب اختيار فيلم "الناحية الغربية الجزائرية" كونه فيلم ناطق باللغة العربية مما اثار فضولنا العلمي من اجل فهم اليات توظيف عنصر اللغة في الدعاية الاستعمارية من اجل التأثير على الجزائريين كون الفيلم موجه بالأساس لهم.
- كان اختيارنا ايضا للمواد الفيلمية الخامة "Rushes" لكونها لم تكن هناك دراسات كثيرة تطرقت لها، اذ لسنوات كانت محجوبة و لا يرخص للمتخصصين في التاريخ او في مجال الاعلام و السينما بأخذ نسخ عنها فبعض هذه المواد الفيلمية ذات أهمية قصوى لفهم ميكانيزمات الدعاية عبر الصورة الوثائقية، اين

أخذت كمصادر أرشيفية لبعض الأفلام الوثائقية و الخيالية يستعان بها في رسم و عرض أحداث الحرب التحريرية الجزائرية لاحتوائها على مضامين تتسم بالحساسية و ذات قوة تعبيرية عنيفة جدا.

- إعداد مقارنة بين التناول و المعالجة السينمائية و التناول و البناء الوثائقي أحداث الحرب و فهم اليات تطور الخطاب الفيلمي من صورة فيلمية خامة مبنية على لقطات و متتاليات و حركات للكاميرا مع صوت و ضجيج مسجلة مباشرة من موقع الأحداث، الى صورة فيلمية وثائقية تحتوي على الرسائل الالسانية من تعليق و موسيقا و بيانات مكتوبة و مؤثرات صوتية، وصولا الى الصورة السينمائية المبنية على الخيال و ما تحتويه من كل العناصر التعبير للغة السينمائية، مما يعطي لنا صورة مكتملة من بنية الصورة الفيلمية لحرب التحرير من المنظور الفيلمي الفرنسي.

ب- الأفلام الحديثة 2012/2007

❖ الفيلم الوثائقي:

- " **guerre d'Algérie, la Déchirure** " حرب الجزائر التمزق "

إخراج: Gabrielle le Bomin

كتابة النص: Benjamin Stora, Gabrielle le Bomin

سنة الإخراج: 2012

❖ الفيلم الخيالي:

- " **l'Ennemi Intime** " العدو الحميم "

المخرج: Florent-Emilio SIRI

سيناريو: Patrick Rotman

سنة الإخراج: 2007

وكان اختيار هذه الأفلام يستند للاعتبارات و الأسباب التالية:

- جودة هذه الأفلام و رواجها في قاعات العرض السينمائية الفرنسية و عرضها في القنوات التلفزيونية الفرنسية و إثارها لردود أفعال قوية لدى الجماهير و الطبقة السياسية.

- إخراج **العدو الحميم** في ظرف مشحون سياسيا خاصة بعد صدور قانون 23 فيفري 2005 الممجد للماضي الاستعماري الفرنسي و المصادق عليه من قبل البرلمان الفرنسي.

- فيلم **العدو الحميم** كأول فيلم فرنسي تطرق لموضوع الحرب الجزائرية على الطريقة الأمريكية في عرض صورة حرب الجزائر سينمائيا.

- استعمال فيلم التمزق لأرشيف فيلمي يعرض لأول مرة على الجمهور و تم تلوين الصور و إجراء التعديلات الفنية و الجمالية عليها مما أعطى لها بعد آخر من حيث المشاهدة للحرب يقترب من الواقع.
- كلا الفيلمين اعتمادا على مؤرخين فرنسيين "بنيامين ستورا" و "باتريك روتمان" في كتابة نص سيناريو الفيلمين مما يسمح لنا فهم المقاربة التاريخية لكلا الفيلمين في تناولهما لحرب التحرير الجزائرية.
- فيلم التمزق من انتاج القناة الثانية الفرنسية مما يسمح لنا كذلك فهم توجه و موقف القناة العمومية من قضية تاريخ حرب التحرير الجزائرية و تداعياته على الصعيد السياسي و التاريخي و الإعلامي في فرنسا.
- جاء اختيارنا لهذه الأفلام التي ظهرت في فترتين متباينتين زمنيا و تاريخيا و اللتين مست حقبة و فترة الحرب التحريرية و هذه العشرية الأخيرة كفترة ثانية كان عمديا و قصديا و للاعتبارات و الأسباب الآتية:
- اخترنا أفلام حقبة الحرب التحريرية لمحاولة فهم و تفكيك مضامين و بنية الخطاب السينمائي الاستعماري في تلك الفترة من حيث البعد الدعائي و الأيديولوجي في الفترة الممتدة ما بين سنة 1954 و 1962.
- أما اختيار أفلام 2007 و 2012 كان للتداعيات السياسية و الأيديولوجية لقضية التاريخ الاستعماري الفرنسي في الساحة السياسية و الإعلامية و الاجتماعية في فرنسا أين هذه الفترة ترجمت في إنتاج قانوني و تشريعي موجه، فمنذ 1999 كان الاعتراف الرسمي بكلمة "حرب الجزائر" و كذا صدور قانون 23 فيفري 2005 الممجد للتاريخ الاستعماري الفرنسي الذي أثارت نقاشات حادة في فرنسا، اذ هذا الوضع افرز ظهور أفلام كثيرة تطرقت بأسلوب و صيغة مختلفة عن الطرح السينمائي و الإعلامي في العشريتين التي سبقتها و التي تلت استقلال الجزائر، و التي تطرقت إلى الموضوعات المحظورة لسنوات طوال، و التي كانت من الطابوهات في فرنسا. لذا عمدنا إلى تحليلها لفهم موقفها و طريقة معالجتها لقضية التاريخ الاستعماري في الجزائر.
- محاولة فهم بنية و تطور الخطاب السينمائي الفرنسي اتجاه قضية الحرب التحريرية في كل أبعاده السياسية و الأيديولوجية و التاريخية من الأفلام الأولى إلى الأفلام الحديثة.
- إعداد مقارنة بين المعالجة السينمائية للوقائع التاريخية في تلك الفترة و في وقتنا الراهن من حيث مكونات الرسالة الأيقونية و الألسنية في بعدها التاريخي و الأيديولوجي.
- ضبابية و تعقد طرح التاريخ الاستعماري الفرنسي في الساحة السياسية و السينمائية و الإعلامية في السنوات الأخيرة في فرنسا، إذ في كل خروج لفيلم يتناول القضية يكون هناك ردود أفعال مباشرة من قبل ما يعرف بجماعات الضغط في فرنسا

– تحديد مفاهيم و مصطلحات الدراسة:

للمصطلحات و المفاهيم دورا بالغ الأهمية في انجاز البحوث و الدراسات العلمية "فالباحثين على اختلاف مشاربهم يجتهدون في أن تكون مصطلحاتهم و مفاهيمهم واضحة و محددة و لعل أرقى صور هذا التحديد و الوضوح مجسدة في الانتقال من مرحلة التعريف التصوري Conception Definitin إلى مرحلة التعريف الإجرائي Operational Difinition الذي يمكن إخضاعه للقياس الكمي".⁵²

فتحديد المفاهيم و المصطلحات العلمية يعتبر أمرا ضروريا و أساسيا في الدراسات و البحوث العلمية لضبط تصور الدراسة، إذ تكتسي قدرا عاليا من الأهمية في وضع كل حيثيات الدراسة تحت عين الباحث من اجل الإلمام بكل عناصر إشكالية بحثه، و يقول احمد بن مرسل في هذا السياق: "يقوم الباحث بإعطاء التعريف العلمي الشائع لدى الباحثين لهذا المصطلح، ثم تحديد معناه الإجرائي المستخدم في البحث"⁵³ فالعمل الناجح يتطلب من البداية، ضبط ما نرغب في الوصول إليه بصورة دقيقة مفصلة، حتى نتمكن من تحديد طرق و أدوات الوصول إليه على أسس صحيحة.⁵⁴ فمن خلال هذا الاعتبار و المنطق النظري استوجب علينا الوقوف عند جملة من المفاهيم و المصطلحات التي بنينا عليها الإشكالية المطروحة و التي يتركز عليها موضوع بحثنا، وذلك من خلال تحديد معانيها الاصطلاحية و الإجرائية، والتي تتمثل فيما يلي:

1- السينما:

السينما هي كلمة مختصرة للكلمة الفرنسية Cinématographe و تعني الفن السينمائي كوسيلة تعبير مستقلة و متميزة او القاعة التي تعرض فيها الأفلام السينمائية، و يقابل هذا التعبير العربي الفصح "الخيالة".⁵⁵ و أصل هذه الكلمة يعود الى تسمية الجهاز الذي اخترعه الاخوان لوميير بباريس عام 1895 و الذي أتاح لهما عرض الصور المتحركة على الشاشة في قاعة عامة.⁵⁶

اما الناقد السينمائي "ريتشيوتو كاندو" قال عن السينما: "ان العمارة و الموسيقى هما اعظم الفنون، مع مكالمتهما من فنون الرسم و النحت و الشعر والرقص، قد كانوا حتى الان الكورال السداسي الإيقاع، للحلم الإجمالي على مر

52 – محمود سالم جدور، *المصطلحات و المفاهيم في البحث العلمي*، مجلة كلية الآداب، عدد 1، الزاوية، كلية الآداب، 2002، ص 122.

53 – احمد بن مرسل، مرجع سابق، ص 84.

54 – نفس المرجع، ص 85.

55 – محمد ابراقن، ما هي السينما، السينما فن و لغة و وسيلة اتصال، الجزء الاول، ط 1، منشورات المرق، 2013، ص 11.

56 – وهبة مجدي، احمد كامل مرسي، معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1973، ص 66.

العصور، فالسينما تحمل تلك الفنون الستة، و تضمها، اذ فيها من طبيعة الفنون التشكيلية و من طبيعة الفنون الالاقاعية في الوقت نفسه، و لذلك فهي الفن السابع⁵⁷.

2- الصورة:

لضبط مفهوم الصورة سنقف عند النقاط التالية:

- **الصورة لغة:** في اللغة العربية يتخذ لفظ "الصورة" معاني عديدة منها التمثيل لشيء أو على حقيقة هذا الشيء أو وصف وتجسيد هذا الشيء.⁵⁸

فالصورة مشتقة من الفعل صَوَّرَ، "الصورة" هل له صورة مجسمة، صورة الشخص أو الشيء، أي رسمه، وصفه وصفا عن جزئياته، وصور الشيء تكونت له فكرة عنه.⁵⁹

- **الصورة اصطلاحاً:** الصورة هي تمثيل ذهني للواقع أو إعادة محاكاته من خلال الرسم والنحت، اللوحات الزيتية والفوتوغرافية، السينما، الكاريكاتور، وكل الأشياء التي تسمح بالاتصال عن طريق العين، كما تسمح بإعطاء معلومات وتتميز بغنى محتواها.⁶⁰

وبتعريف آخر أكثر تفصيل، فالصورة هي تمثيل ذهني للواقع أو إعادة محاكاته من خلال الرسم والنحت، اللوحات الزيتية والفوتوغرافية، السينما، الكاريكاتور، وكل الأشياء التي تسمح بالاتصال عن طريق العين، كما تسمح بإعطاء معلومات وتتميز بغنى محتواها.⁶¹

فكلمة الصورة باللاتينية "Imago" تدل على تمثيل شخص أو شيء بالرسم أو النحت أو عن طريق الإنتاج البصري للشيء أو الشخص عن طريق جهاز بصري كآلة التصوير الفوتوغرافية أو الكاميرا.⁶²

أما "عبد الله الحيدري" عرفها على ان كلمة الصورة "Image" إغريقية الأصل، تعني ما يشبه وما ينتمي إلى حقل التمثيل "La Représentation"، فهي تدل لغويا على شيء ظاهري وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وجاءت هذه الكلمة من فعل صور والمصور من أسماء الله الحسنى، وكما جاء في لسان العرب، هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها وأعطى لها كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يميز بها على اختلافها وكثرتها.⁶³

57 - محمد الرمحي، السينما بين الصناعة و الثقافة، دراسة نقدية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2008، ص 8.

58 - فايزة بخلف، دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلامية، دراسة لعينة من الإعلانات، مجلة الثورة الإفريقية، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 1996، ص 24.

59 - إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، الجزء الأول، ص 548.

60 - Jaque Deutsh, **Dictionnaire linguistique**, Ed. Dictionnaire de savoir, pp. 344.

61 - Ibid, pp.344.

62 - Vladimir Volkoff, **Désinformation par l'image**, Ed. Rocher, Paris, 2001, p.5.

63 - عبد الله الحيدري، "الصورة"، مجلة الإذاعة العربية، العدد 02، شركة فنون للرسم والنشر والصحافة، تونس، 2000، ص 106.

تعتبر الصورة العنصر القاعدي للغة السينمائية التلفزيونية (اللغة السمعية البصرية)، فهي تعد المادة الأولية الفيلمية، فهي كذلك واقع مميز ومعقد، وعليه فهي منتج لنشاط آلي لجهاز، أو آلة تقنية قادرة على الإنتاج بكل دقة وموضوعية الواقع الممثل لها، ولكن في نفس الوقت هذا النشاط موجه في اتجاه ومعنى معين يريده المخرج أو ملتقط الصورة.

فالصورة تعتبر مادة اتصال تقيم العلاقة بين المرسل والمتلقي، فهرس الصورة لا يقترح رؤية محايدة للأشياء بل يقرأها انطلاقاً مما يسميه الباحث "جون ديفيغمند" "Jean Duvigmand" بالتجربة الجمالية والمخيّل الاجتماعي، وذلك لأن الصورة لا تخاطب حاسة البصر لدى المتلقي فقط، بل تحرك حواسه وأحاسيسه... ويرى أيضاً أن الصورة تحمل بعدين، بُعد تعيني وصف ما هو موجود في الصورة، وبعد تضميني ما تقوله عن الوجود في الصورة، والبعد الثاني لا يفهم دون العودة أو فهم البعد الأول.⁶⁴

أما "جوديث لازار" "Judith Lazar" فهي بدورها تشير إلى الصورة على أنها وسيلة اتصال تحمل حقائق يمكنها أن تدهش من يراها، كما يمكن أن ترعجه، وهي أيضاً قادرة على خلق علاقة مع الشخص الذي يفك رموزها.⁶⁵ كما أكدت على القدرة الاتصالية الكبيرة و الخارقة للصورة اذ قالت " القوة الاتصالية التي تتمتع بها الصورة يعلمها الجميع و هذا السبب الذي يجعل القائمين بالاتصال في اي مرحلة من مراحل التاريخ و في اي مجتمع كان يلجؤون الى الصورة "⁶⁶

-الصورة في السيميولوجية: من ناحية المنظور السيميولوجي، فالصورة هي حامل للمعنى، وفي نفس الوقت تقيم الاتصال، ونجاح العملية الاتصالية يتوقف كثيراً على متلقيها وقارئها، حيث يقوم هذا الأخير أولاً بتأمل الصورة والتمعن فيها، ثم يبحث عن المعنى الحقيقي والجانب التأملي للصورة، ويسمى جانب شكلي أي أنه يقدم أولاً قراءة شكلية جمالية، بينما يتمثل الجانب الثاني في عملية فهم ما تريد أن تقوله فعلاً الصورة بفك رموزها لاكتشاف معناها.⁶⁷

ويقول الباحث "أبراهام مولس" "Abraham Moles" أن الصورة هي دعامة الاتصال البشري تجسد مقتطفاً من الواقع المدرك، قابلة للاستمرار عبر الزمن، وتعتبر أحد أهم العناصر في وسائل الإعلام، وهي نوعين: صورة متحركة، وصورة ثابتة.⁶⁸

⁶⁴ - نصر الدين العياضي، "جمالية الصورة"، مجلة الإذاعة العربية، العدد 12، شركة فنون للرسم والنشر والصحافة، تونس، 2003، ص 35.

⁶⁵ - Judith Lazar, **Ecole, Communication, Télévision**, 1^{er} édition, PUF, Paris, 1985, p.137.

⁶⁶ -Ibid, P86.

⁶⁷ - Judith Lazare, **Science de la communication, que sais-je**, 2^{ème} édition, Ed. Dahlab, Alger, 1993, p.88.

⁶⁸ - Abraham Moles, **l'image, communication, fonctionnelle**, Gasterman, Belgique, 1980, p.20.

فالصورة تمثيل لموضوع ما بواسطة الرسم، النحت، الفن التشكيلي، الفوتوغرافية... الخ، تسمح للإنسان بالحفاظ على المعلومة واستعمالها في الواقع، فهي طريقة للتمثيل الذهني.⁶⁹

إن اللغة البصرية التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة هي لغة بالغة التركيب و التنوع و البعد العلاماتي التشكيلي، والرسالة البصرية تستند من أجل بناء معانيها إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه، أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة...)، وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة إلى أخرى... ويتعلق الأمر بما يطلق عليه التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية، أي العلامات التشكيلية للأشكال والخطوط والألوان والتركيب، والبعد التضميني والدلالي للصورة هي نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني "التقليد التمثيلي المجسد والتعبير البصري الذي يشير إلى المحاكاة الخاصة بكائنات أو أشياء"، ومن بين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسد في أشكال من صنع الإنسان وتصرفه في العناصر الطبيعية.⁷⁰

حدد "جاك امون" "Jacque Aumont" ثلاثة أنماط رئيسية وظيفية للصورة "Trois Modes principaux de fonctions de l'image" وهي:

- النمط الرمزي "Mode Symbolique" الصورة حاملة لرموز
 - النمط المعرفي "Mode Épistémique" في هذا المستوى و الشكل الصورة حاملة لمعلومات بصرية "informations visuelles"
 - النمط الجمالي "Mode Esthétique" هنا الصورة تركز على البعد الجمالي قصد الاعجاب و خلق التأثير الفني الذي يخاطب الأحاسيس، اين هذا الجانب الجمالي للصورة بحسب "جاك امون" طغي حاليا على مفهوم الصورة من الناحية الفنية الجمالية.⁷¹
- اما اجرائيا فالصورة في دراستنا فنقصد بما كل الصورة السينمائية في طابعها الوثائقي و الخيالي التي صورة الحرب التحريرية الجزائرية في شكل صورة فيلمية تسجيلية او صورة خيالية إعادة بناء الوقائع التاريخية للأحداث.

4- اللغة السينمائية:

ان أهم ما يميز الصورة الفيلمية عن الصور الأخرى هي الحركة والصوت إذ تعتبر الحركة "Le mouvement" العنصر الهام والمميز "Le caractère le plus spécifique" للصورة الفيلمية، وكما يعتبر

⁶⁹ - Bernard Lamizet, Ahmed Silem, **Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication**, Ed. Marketing, France, 1997, p.285.

⁷⁰ - قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2008، ص 34

⁷¹ - Jérôme Bimbenet, Op.Cit, p. 10.

الصوت "Le son" المكون الأساسي للصورة، وعن هذا الأساس تترك الصورة الفيلمية إحساس بواقعة موضوع العرض لدى المتفرج أو المشاهد.⁷²

فالحركة هي الخاصية الأساسية للغة الفيلمية، حيث أنها كانت نتاج للتطور التقني الحاصل لآلات التسجيل، إذ هي تعاقب الصور الثابتة تلوى الأخرى بمقدار أربعة وعشرين صورة في الثانية، إذ كانت في البداية الأولى ثمانية عشر صورة في الثانية، فكان اختراع واكتشاف الصورة - الحركة L'image - mouvement، وذلك بعيدا عن الإدراك الحسي La perception الطبيعي، إذا كان الاختراع الاستثنائي والخاص.⁷³

أما من المنظور السيميولوجي، فالصورة الفيلمية أو الكادر الفيلمي هو اتحاد دال ومدلول وفقا لمبدأ الثنائية، أو صورة ومعنى نستخلصه من المعنى الكلي للنظام الفكري، فاتحاد الكلمة والصورة هو الذي يعطي الصورة جوهرها أو معناها في إطار النظام الأساسي أو النص المكتوب.⁷⁴

يرى بعض السينمائيون أن مصطلح لغة سينمائية مفهوم انبثق عن الحركة النقدية التصحيحية المعاصرة في مجال النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة و الفيلم و تكنولوجيا رفق المعلومات، حيث اعتمد الناقد "مرسيل مرتن" في كتابه "اللغة السينمائية" و فيه عكس كل المظاهر التي قدمتها السينما في نصف قرنهما الأول⁷⁵. و يقول الناقد و المؤرخ "جان ميتري" "Jean Mitry" في كتابه "جمال و سيكولوجيا السينما" إن السينما كوسيلة اتصال هي بمثابة لغة، لقدرتها على تنظيم الأفكار و بنائها و نقلها للآراء و تحويلها اين هذه اللغة ترتكز أساسا على الصورة و على تعاقب الصور حسب النوع الحكائي المختار في شكل نظام (دلائل و رموز) أي في شكل لقطات متتاليات، كما أن هذه اللغة تختلف عن اللسان البشري لأنها لا تستمد دلالاتها من مجرد صور اعتباطية ولكن من خلال إعادة إنتاج الشبه البشري و الصوتي.

تعرف "نسمة أحمد البطريق" اللغة السينمائية على أنها: "لغة الصورة المتحركة التي لا يمكن أن تستوعبها جميع طبقات المجتمع بشكل فعال، و ذلك للخصوصية التي تتصف بها تلك اللغة و ما تحتويه من رموز مركبة من إنتاج التراكم الفكري و الثقافي... ذلك الخليط المركب من الرموز لا يمكن أن يفهمه إلا من توافرت فيه شروط و مهارات إدراكية معينة".⁷⁶

⁷² - Martin Marcel, *Le langage cinématographique*, Ed CERF, France, 1992, pp. 21-22.

⁷³ - Gilles Deleuze, *L'image -mouvement*, Ed, Minuit, paris, 1983, pp. 10-11.

⁷⁴ - نسمة أحمد البطريق، الإعلام والمجتمع في عصر العولمة، دراسة في المحل الاجتماعي، دار غرب، القاهرة، 2004، ص 117.

⁷⁵ - سعيد عموري، من النص السردي الى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عبد الرحمان ميرة، العدد 13، بجاية، الجزائر، 2014، ص 15

⁷⁶ - نسمة أحمد البطريق، الدلالة في السينما و التلفزيون في عصر العولمة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص 112-113

و يرى المخرج العالمي "سيرجي ايزنشتاين" "Sergueï Eisentein" أن اللغة السينمائية هي وقف على الأفلام الحكائية التي تريد أن تروي قصصا، فتكون اللغة الفيلمية حينئذ حددت بالقصة أولا و بالحكاية⁷⁷.

السينما لغة عالمية و وسيلة تخاطب بين الشعوب، هي قادرة على الوصول إلى كل مكان على اعتبار أنها تتشكل من عناصر ايقونية متحركة تشتغل في صنع الدلالة فيها مجموعة آليات كاللون و التقطيع والوسط و زاوية الرؤية و العرض و التقديم، مع ما تتطلب هذه الأبعاد من توقع معين للكاميرات في مكان ما خاص هو في حد ذاته جزءا من الدلالة أضف إلى ذلك أن الصوت المصاحب للصورة، هو الآخر بوصفه جزءا من المضمون، سيتم إكسابه مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلالية، حيث يرى "كريستيان ماتز" "Christian Metz" فن اللغة السينمائية لغة مركبة تتألف من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة، نوعان منهم يألفان شريط الصور و هي الصورة الفوتوغرافية المتحركة و البيانات المكتوبة و ثلاث أنواع أخرى تمثل شريط الصوت و هي الصوت الشبهي أو الأيقونة، كالضجيج أو الصوت المنطوق، صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق و الصوت الموسيقي⁷⁸. كما يرى أن الاتصال السينمائي له خمسة مستويات من التشفير تتمثل في:

- الإدراك في حد ذاته، (بوصفه نظام قراءة مكتسب يختلف من ثقافة إلى أخرى).

- التمييز بين مختلف الأشياء البصرية والصوتية، التي تظهر على الشاشة.

- مجموع الرمزيات ودلالات المعنى الناجمة عن الأشياء أو عن علاقات الأشياء بعضها ببعض.

- مجموع البنيات السردية الكبرى.

-مجموع الأنظمة المختصة بالسينما، التي توظف عناصر المستويات السابقة لتشكيل خطابا من نوع خاص (الخطاب السينمائي)⁷⁹.

وتسمى في السميولوجية درجة التعليل أو التشابه بين الدال و المدلول بدرجة الأيقونية، وهي الدرجة التي تجعل بعض الصور أكثر وضوحا مقارنة لها من الأخرى، وتعد درجة الأيقونة العنصر الأساسي للإدراك فهي التي تسمح للمتفرج أن يتعرف على مختلف الأشياء التي تعرض عليه. مثال: انعدام الألوان الطبيعية في زهرة صورت بالأبيض والأسود ويخص هذا الإدراك المبسط، جميع الكائنات والأشياء التي لم يعتمد المخرج السينمائي إلى إبراز مرجعها.⁸⁰

77 - جورج سادل، العناصر الدالة للغة السينمائية، ترجمة محمود ابراقن، حوليات جامعة الجزائر، العدد 1، 1997، ص 205

78 - جورج سادل، نفس المرجع ص 185

79- Christian Metz, *langage et cinéma*, Ed. Albatros, Paris, 1977, p.24

80 - محمود ابراقن، مرجع سبق ذكره، ص 198

رؤيتنا للعالم هي تتحكم في اللغة السينمائية، ولكن رؤيتنا لهذا العالم تأتي من كافة العلامات المشكلة لهذا العالم، إذ يرى "يوري لوتمان" "Youri Lotman" في كتابه مدخل إلى سميات الفيلم أن: "إحساسنا البصري للعالم المحيط بنا هو الذي يشكل أساس اللغة السينمائية، ولكن رؤيتنا البصرية في ذاتها تشمل ضمناً فكرة التمييز بين موديل العالم الذي تصنعه وسائل الفنون الصورية الساكنة، و ذلك الذي تصنعه وسائل السينما".⁸¹

5-السيمولوجيا:

السيمولوجيا "Sémiologie" كلمة يونانية الأصل (Semio) والتي تعني العلامة، فهذه الكلمة اقترنت بدراسة الرموز ومختلف الأمراض ودلائلها في العلوم الطبيعية، ووظفه عالم اللسانيات السويسري "فردناند دي سوسور" "Ferdinand de Saussure" في الكشف عن طبيعة الدليل، أين حدّد مفهوم السيمولوجيا على أنّها: هي العلم الذي يدرس جميع الدلائل اللسانية وغير اللسانية ليست سوى جزء من علم السيمولوجيا.⁸²

كما أشار "دي سوسور" "Saussure" وكرائد لهذا العلم على أنّ: اللغة ما هي إلا نتاج اجتماعي، ووصف اللغة يركز على مبدأ الثنائية، أي مبدأ ثنائية الكل والجزء وثنائية الفكر واللغة، أي يعني أن السياق أو البناء أو النظام يتكون من جزئيات داخلية أو سياقية على شكل علامات وإشارات أو دلالات تتكون كل دلالة من هذه الدلالات من الدال والمدلول، وترتبط هذه الدلالات ارتباطاً وثيقاً بالبعد المعرفي.⁸³

فالسيمولوجيا تدرس كل الدلائل (كلام، إشارات، طقوس، تقاليد، أنظمة مختلفة، قوانين) في الحياة الاجتماعية.⁸⁴ أما "لويس بروشر" "Luis Broucher" فلقد لخص مفهوم السيمولوجيا في قوله: "هي وصف عميق لمستوى ظاهر بواسطة لغات أخرى (وسائل أخرى) غير اللغة الطبيعية بواسطة دوال "Signifiants" تمثل أشياء من البيئة".⁸⁵

اهتمت السيمولوجيا بكل أنظمة الدلائل "Systems des images" (رسم، ملصق إشهاري، المسرح، الفيلم السينمائي...) وعلى الصعيد النظري للدراسات المعالجة لهذه الأنظمة السيمولوجية تقترح لكل نظام دلالات ومفاهيم تحليلية أساسية والتي يمكن أن تستعمل في فك رموزه.⁸⁶

81 - لوتمان وري، تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 111

82 - محمد إبراهيم: التحليل السيمولوجي للفيلم، ترجمة: أحمد بن مرسل، (د. ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، 2006، ص 13.

83 - نسمة أحمد البطريق: مرجع سبق ذكره، ص 116.

84 - Dalila Morsly et autres, **Introduction à la sémiologie**, O.P.U, Alger, p.17.

85 - Luis Procher, **Introduction a une sémiotique des images sur quelques exemples d'image publicitaire**, Librairies Didier, Paris, 1976, p.10.

86 - محمود إبراهيم: مرجع سبق ذكره، ص 14.

وكانت الدراسات الأولى المتعلقة بسيميولوجية الصورة للمقالات التي كتبها في هذا الشأن "رولان بارث" Roland Barthes "المحاولات الأولى في مجال تحليل دلائل الصور ومضامينها ليأتي بعد ذلك الكثير من الباحثين ليخضعوا إلى مجال سيميولوجية الصورة من بينهم "أمبرتو إيكو" Umberto Eco " وغيره من الباحثين.⁸⁷ وتهتم السيميولوجيا بثلاث مجالات أساسية وهي:

- **الدليل:** وهو حامل الدلالة ويتكون من الدال والمدلول والعلاقات التي تجمع بينهما اعتبارية.
 - **الأنظمة والشفرات Codes:** هي التي يعمل من خلالها الدليل وهي طريقة تنظم وتطور هذه الشفرات حسب حاجات وثقافة المجتمع.
 - **الثقافة:** وهي التي تدور في خضمها هذه الشفرات وتتفاعل فيما بينها.⁸⁸
- 6- الأيديولوجية:**

استخدم مصطلح الأيديولوجية لأول مرة من طرف المفكر "ديستوت دوتراسي" Destut Detracy " في كتابه الذي نشر عام 1801 " مشروع عناصر الأيديولوجية "⁸⁹ و أصل كلمة الأيديولوجية idéologie من اللغة الإغريقية والتي هي مركبة من كلمة idea التي تعني الفكر و كلمة logos التي تعني العلم أي "علم الأفكار" و تعني مجموع الأفكار الخاصة بمجموعة من الأفراد.⁹⁰ و في سياق دراسة الأفكار اهتم "دوتراسي" بإيجاد مبحث يهتم بدراسة الأفكار أو الوعي الذي يحمله الإنسان دراسة علمية مقننة.

وكلمة الأيديولوجية عرفها "بيكر" Becker " بأنها مجموعة من المرجعيات تتكون من محددات قيمية متداخلة تساعدنا في تحديد رؤيتنا الى العالم و التكيف معه.⁹¹

أما " لوسيان غولدمان" Lucien Goldman " أشار إلى هذا المفهوم على انه كروية للعالم إذ هي " العنصر الأساسي و الملموس للظاهرة التي يصفها علماء الاجتماع منذ عشرات السنين بمصطلح الوعي الجماعي "⁹² في حين عرفها " عبد الله العروي " على أنها " منظومة كلامية... تحاول أن تحقق بواسطتها قيمة ما باستعمال السلطة داخل مجتمع معين... "⁹³

⁸⁷ - Anne Hénault, « Image et texte au regard de la sémiotique », *le français aujourd'hui*, N° 161, Juin 2008, p. 26.

⁸⁸ - Judith Lazar, Opcit, p.134.

⁸⁹ - جورج غورفيتش، المعاني المتعددة للأيديولوجية في الماركسية الأيديولوجية دفاتر فلسفية، ترجمة: محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، دار بونفال، ط1، المغرب، 1999، ص 40 .

⁹⁰ - Encyclopédie Larousse, journal de l'année 1972, France Hauts-de-Seine, 1972, p.524.

⁹¹ - محمد بن سعود البشر، أيديولوجية الاعلام، ط1، دار غناء للنشر، الرياض، 2000، ص 12.

⁹² - Lucien Goldman. **Le dieu caché**, Ed. Gallimard, Paris, 1983, p.25.

⁹³ - عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2004، ص 13.

دل مفهوم الأيديولوجية عند كارل ماركس "Karl Marx" على الوعي الخاطئ الذي ينجم عن الموقف الطبقي للأفراد الاجتماعيين، إذ يظهر لهم واقع العلاقات الاجتماعية محرفا بسبب مصالحهم، و بصورة اعم بسبب وجهة النظر المتحيزة التي يفرضها موقفهم في نظام الإنتاج.⁹⁴

و يعد ماركس أول من استعمل كلمة الأيديولوجية في مجال علم الاجتماع في مقاله الشهير تحت عنوان "الأيديولوجية و الطبقات"، فعنده تنشأ الأيديولوجية في البنية التحتية، و التي قوامها العناصر المادية، و التي أساسها هو ملكية وسائل الإنتاج أفرزت بدورها تصوراتها و أفكارها، كما أن البنية الفوقية تتكون من أشكال محددة من الوعي الاجتماعي كالنظم السياسية و القانونية و الفكرية والجمالية و الاقتصادية و هي ما نسميها بالماركسية الأيديولوجية.⁹⁵

أما المفكر الفرنسي "لوي التوسير" "Luis Althusser" طرح مفهوم الأيديولوجية في مقاله: "الأجهزة الأيديولوجية للدولة" و الذي قال فيه عن الأيديولوجية: "هي وعي الطبقات بظروف وجودهم هو الذي يحدد أشكال وعيهم و من تم نظام فكرهم... فالأيديولوجية ليست شذوذا أو شيئا زائدا عرضيا في التاريخ أنها بنية جوهرية أساسية بالنسبة للحياة..."⁹⁶

في حين ينظر إليها غي روشر "Guy Rocher" إنها عبارة عن: "نسق من الأفكار و الأحكام، ظاهر و منتظم عموما يستخدم ليصف و يفسر و يشرح و يبرر وضع مجموعة أو جماعة من الناس، و الذي يستوحي من مفاهيم القيم بشكل عام و يحدد اتجاه الفعل التاريخي لهذه المجموعة أو الجماعة من الناس."⁹⁷

7-الفيلم:

يُعرّف الفيلم على انه شريط من السيليلوز ذو قشرة من الجلاتين و الرمز يستعمل لتصوير الفوتوغرافي و السينمائي.⁹⁸ اما الفيلم الوثائقي أو التسجيلي على أنه نوع من الأفلام غير الروائية لا يعتمد على القصة والخيال، وإنما يتخذ مادته من الواقع، سواء بنقل الأحداث مباشرة كما جرت في الواقع، أو عن طريق إعادة تعديله بشكل قريب من الحقيقة الواقعة، عكس الجريدة السينمائية أو الأفلام الإخبارية التي تصوّر الأحداث الجارية كما وقعت. ويعتمد على فكرة رئيسية لها قيمة اجتماعية وسياسية وتاريخية، كموضوع درامي ويكون عادة قصيرا يبدأ من 15 دقيقة إلى 30 دقيقة وأحيانا يتجاوز الساعة.

94 - بودون بوللو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة: سليم حداد، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 84.

95 - جورج غورفيتش، مرجع سابق، ص 10 .

96 - تيري اجليتون، الماركسية و النقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة و النشر، الدار البيضاء، 1986، ص 14.

97 - ابن منظور، لسان العرب، المخطط المجلد، ط1، دار الفكر بيروت، 1990، ص5.

98 - غي روشر، الأيديولوجية و الوعي الاجتماعي، ترجمة: نبيل رمزي، ط1، دار الفكر الجامعي، 1992، ص71.

وظهرت كلمة الفيلم التسجيلي لأول مرة في مجلة "نيويورك سون" في مقال في لـ "جون غريسون" "Jean Grison" ، وأصل الكلمة مأخوذ من تعبير فرنسي، حيث كان الفرنسيون يطلقونه على أفلام الرحلات، وعلى مرّ السنين أصبحت كلمة الفيلم التسجيلي تعبّر عن نشاط سينمائي واسع يتمثل في استخدام هذا النوع من الأفلام في التحليل الاجتماعي ونشر الوعي الثقافي وتدعيم المشاعر الإنسانية، لهذا يطلق عليه البعض أفلام المعرفة، ويتطلب الفيلم الوثائقي المعاصر سيناريو يعالج تطور الأحداث الماضية باستعمال الوثائق التاريخية المسجلة والصور لتدعيم التعليق.⁹⁹

– الدراسات السابقة:

اعتمدنا في إنجاز دراستنا على بعض الدراسات الجامعية التي لها صلة وثيقة بصلب موضوع دراستنا وبحثنا، والتي سنلخصها فيما يلي:

– الدراسة الأولى:

تتمثل في أطروحة الباحث "سيباستيان دنيس" "Sébastien Denis" تحت عنوان: "الدولة، الجيش و السينما اثناء حرب الجزائر: من جذور الصراع الى الإعلان عن الاستقلال (1954-1962)"¹⁰⁰، تحت اشراف "جان جيلي" "Jean Gili" رسالة دكتوراه في تخصص "تاريخ الفن و علم الاثار" جامعة باريس 1 "Université Paris 1" تمت مناقشتها في اكتوبر 2004.

تدخل هذه الاطروحة ضمن الدراسات الوصفية التحليلية التاريخية للأفلام السينمائية الارشيفية و التي تتمثل في مجموعة من الأفلام الأرشيفية المصورة في الحقبة الاستعمارية في الجزائر في الفترة الممتدة ما بين 1945/1962، و تتكون الاطروحة من مقدمة عامة تناول فيها الباحث إشكالية علاقة السينما بالتاريخ و الوضع العام للسينما في للجزائر في الحقبة الاستعمارية و علاقتها بالمؤسسة العسكرية، اذ طرح الباحث عدة إشكالية في الدراسة التي نلخص أهمها فيما تتمثل طبيعة علاقة السينما الفرنسية بالدولة و المؤسسة العسكرية اثناء حرب التحرير الجزائرية؟ تنقسم الاطروحة الى ثلاثة أجزاء، اذ نجد الجزء الأول جاء تحت عنوان "الجيش و صور الجزائر" و الذي يحتوي على الفصول التالية:

– الجيش، السينما و المستعمرات قبل حرب الجزائر

– البنية و الأيديولوجية اثناء حرب الجزائر

⁹⁹ – فورست هاري، السينما التسجيلية عند غرتسون، ترجمة: صلاح توهامي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر، 1983، ص ص 111 – 112.

¹⁰⁰ – Sébastien Denis, *L'Etat, L'Armée et Le cinéma pendant la guerre d'Algérie : des origines du conflit a la proclamation de l'indépendance (1945 – 1962)*, sous la direction de Jean Gili, thèse de doctorat d'histoire de l'arts et d'archéologie, Université Paris 1, Paris. Octobre 2004.

- صنع الصور

اما الجزء الثاني للدراسة بدوره جاء تحت عنوان " الدولة امام صور الجزائر " و الذي ينقسم الى الفصول التالية:

- انتاج خاص تحت التأثير فيه تناول موضوع الإنتاج السينمائي المدني ونشر الأيديولوجية عبر الفيلم.

- القطيعة الإعلامية.

- الرقابة السينمائية.

اما الجزء الثالث والأخير من الدراسة تطرق فيه الباحث الى خطاب الأفلام السينمائية في حرب الجزائر والوظيفة

البسيكولوجية، وصنع الصور العسكرية و الذي جاء في الفصول التالية:

- الجزائر، فرنسا و الغرب.

- الجيش الفرنسي وصورته.

- المسلمين، كفرنسيين أجنب بالكامل.

و في الخاتمة خلص "سيباستيان دونيس" إلى ان السينما الاستعمارية الفرنسية في حرب الجزائر كانت سينما تضليلية و مشوهة مبنية على الكذب فهي تمثل سينما دعائية "cinéma de propagande"، و كانت فيها الأفلام القصيرة الأفلام المفضلة من قبل السلطات الفرنسية في نشر الأيديولوجية الاستعمارية. كما كانت الأفلام الدعائية العسكرية في حرب الجزائر متشابهة؛ اين السينمائيين صورها بشكل غير كامل كونها اختارت احداث متفرقة و بمنظور فرنسي تجاهل وجود مجتمع جزائري، اين السينما الاستعمارية اقصت وجوه الجزائريين من الصورة السينمائية، فالدولة تعمدت النسيان لما وقع في حرب الجزائر تاركتا ذاكرة مشتتة لكل المجموعات المختلفة من جنود و اقدم سوداء و حركى و المهاجرين الجزائريين.

فدراسة "سيباستيان دونيس" "Sébastien Denis" لحرب التحرير الجزائرية عبر السينما الفرنسية اقتصرت على الفترة الممتدة ما بين 1954-1962 كدراسة تحليلية تاريخية لمضامين الأفلام، بينما درستنا نحن تناولنا فيها أفلام المصلحة السينمائية للجيش الفرنسي الوثائقية منها و الخيالية المنتجة ما بين 1954 و 1962 ايننا حللنا أفلام و مواد فيلمية خامة لم يتم تحليلها من قبل أي باحث بما فيه "سيباستيان دونيس" كما عاجلنا ايضا الأفلام الحديثة من فيلمي "العدو الحميم" و "حرب الجزائر، التمزق" لفهم تطور بنية الخطاب الفيلمي لحرب التحرير في السينما الفرنسية عبر محطات تاريخية هامة في طرح هذه الذاكرة التاريخية في فرنسا، كدراسة اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج السيميولوجي في تحليل الصورة الفيلمية و المنهج التاريخي في تحليل السياق التاريخي للأفلام قصد التأويل

السليم و الفهم الصحيح لبنية الصورة الفيلمية الوثائقية و الخيالية للأحداث المعالجة و المعروضة في القصص السينمائية.

- الدراسة الثانية:

اما الاطروحة الثانية تتمثل في أطروحة دكتوراه "ماري شومينوت" Marie Chominot " تحت عنوان: "حرب الصور؟ حرب بدون صور، تطبيقات و توظيف الفوتوغرافية ابان الحرب التحريرية الجزائرية (1954-1962)"¹⁰¹ ، تحت اشراف البروفسور "بنيامين ستورا" تمت مناقشتها في شهر ماي 2008 بجامعة باريس 8.

تدخل هذه الاطروحة ضمن الدراسات الوصفية التحليلية التاريخية لفوتوغرافية حرب التحرير الجزائرية في الفترة الممتدة ما بين 1954-1962 و التي تتمحور فيها الإشكالية عن صورة حرب الاستقلال الجزائرية عبر الفوتوغرافية الاستعمارية ما بين 1954-1962؟.

جاءت الاطروحة في ثلاثة أبواب اذ جاء الباب الأول تحت عنوان: "الفوتوغرافية في الجزائر ابان الحرب" و الذي يضم الفصول التالية:

- نحو الهيمنة العسكرية للفوتوغرافية: و الذي فيه عادت "ماري شومينوت" لاحتكار المؤسسة العسكرية الفرنسية للتصوير الفوتوغرافي في الجزائر عبر الرقابة و المنع للتصوير بمنح التراخيص و العمل الصحفي تحت وقابة قوات الأمن، كما عادت أيضا الى توجيه الإنتاج المدني من قبل السلطات الفرنسية وفقا لما يتماشى مع منطق السياسة الرسمية اتجاه الحرب في الجزائر وفقا لعقد "جاك سوستال" "Contrat de Jacques Soustelle" مع مدراء الصحف في 1955، كما عادت أيضا الى صعوبة العمل الإعلامي في الموازنة بين الحق في الاعلام و السر العسكري في ظل الحرب بما سمته ازمة النظام الإعلامي "crise du système de l'information" في اوت 1960 المنجزة جراء الرقابة العسكرية على الاعلام الفرنسي المدني.

- الهيكلية الفوتوغرافية للجيش في الجزائر: في هذا الفصل الباحثة تطرقت تاريخ نشأة المصلحة السينمائية للجيش الفرنسي في الجزائر التي تضم مصلحة الفوتوغرافية، اين هذه الأخيرة تم تطويرها هيكليا و تقنيا عبر خلف فروع متخصصة في النواحي العسكرية لها الخبرة في التصوير في مناطق الحرب، كما عادت الباحثة

¹⁰¹ - Marie Chominot, **Guerre des images, guerre sans image ? Pratiques et usage de la photographie pendant la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962)**, sous la direction de Benjamin Stora, thèse de doctorat d'histoire, Université Paris 8, Paris, mai 2008.

حول الرقابة و التوجيه للمواضيع المصورة وفقا للعقيدة العسكرية الفرنسية في عرض صورة جيدة للمؤسسة العسكرية و دورها في إحلال السلم و الامن في الجزائر.

هذا فيما يخص الجزء الأول اما الجزء الثاني جاء تحت عنوان: فوتوغرافية من اجل القيام بالحرب، و الذي ينقسم بدوره الى الفصول التالية:

- فوتوغرافية الاستعلامات العسكرية: في هذا الفصل عادت الباحثة الى كيفية توظيف الفوتوغرافية الجوية لدراسة مواقع جيش التحرير و الاعتماد عليها في التخطيط العسكري هذا من جانب، كما تطرقت الى دور الفوتوغرافية في رقابة السكان في احصائهم و التعرف عليهم فصور بطاقات التعريف و صور الاستعلامات الخاصة بالتحري و التعرف عن عناصر جبهة و جيش التحري الوطني عبر الحملات المنظمة التي تركز على الصورة الفوتوغرافية للمجاهدين

- الجزائر، استمالة القلوب و تهيب النفوس: في هذا الفصل تطرقت "ماري شومينوت" الى الدعاية الاستعمارية العسكرية عبر الصورة في حرب الجزائر عبر انتهاج دعاية قائمة على سياسة السلم "pacification" هذا من جهة ، و من جهة أخرى مناقضة، تهيب السكان "terroriser" بعرض جثث.

اما الجزء الثالث و الأخير جاء تحت عنوان استفهامي: التحكم في حرب الصور؟ و الذي عادت فيه الباحثة الى حساسيات طرح صورة حرب الجزائر من الجانب الفرنسي، كما عادت أيضا الى استراتيجيات حرب جبهة التحرير الوطني الجزائرية عبر الصورة الفوتوغرافية ابتداء من 1955 التي تصور الحرب داخل معقل جيش التحرير لإعطاء صورة للثورة في استراتيجية إعلامية عبر تأسيس المصلحة المتخصصة في الفوتوغرافية و السينما.

طرحت دراسة الباحثة "ماري شومينوت" نفس الموضوع الذي علجنه و المتمثل في صورة حرب التحرير الجزائرية، الا ان هذه الدراسة تناولتها عبر الصورة الفوتوغرافية للحرب ما بين 1954 و 1962، في حين دراستنا تناولت موضوع حرب التحرير الجزائرية في الصورة السينمائية الاستعمارية العسكرية و الأفلام الحديثة في السينما الفرنسية.

I- الطرح السينمائي للحرب التحريرية الجزائرية في الأفلام الفرنسية

I-1- السينما الاستعمارية الفرنسية

I-1-1- تاريخ نشأت السينما الفرنسية وأيديولوجية السينما الاستعمارية

I-1-2- السينما الاستعمارية العسكرية والمدنية اثناء حرب التحرير الجزائرية

I-1-3- سياسة الرقابة والعمل البسيكولوجي الاستعماري عبر الصورة و السينما في ظل حرب التحرير الجزائرية

I-2- صورة حرب التحرير الجزائرية عبر الأفلام الخيالية و الوثائقية الفرنسية بعد 1962

I-2-1- تناول تاريخ حرب التحرير الجزائرية عبر الافلام الخيالية الفرنسية

I-2-2- حرب التحرير الجزائرية في الافلام الوثائقية الفرنسية

I-2-3- سينما أبناء المهاجرين الجزائريين في فرنسا وحرب التحرير الجزائرية

I-1- السينمائية الاستعمارية الفرنسية :

I-1-1- تاريخ نشأت السينما الفرنسية و أيديولوجية السينما الاستعمارية الفرنسية :

أ- تاريخ نشأت السينما الفرنسية:

تعود بداية ميلاد السينما في فرنسا إلى عام 1895 نتيجة الجمع بين ثلاثة مخترعات هي اللغة البصرية و الفانوس السحري و التصوير الفوتوغرافي. فالاكتشاف الذي سجله الإخوان " أوجوست و لويس لوميير " باختراعهما جهاز " السينماتوغراف " ومنه اشتقت كلمة "سينما"، اذ بفضل هذا الجهاز تم عرض الصور السينمائية المتحركة على الشاشة و ذلك في 13 فبراير عام 1895، ليتمكن الاخوة لوميير بذلك آلة تفوقت على مثيلاتها وبكاملها التقني وجدة موضوعات أفلامها حققت انتصار عالميا.¹⁰² الا ان مولد السينما عرف عدة محطات تاريخية جد هامة ميزتها اختراع أجهزة تقنية لالتقاط الحركة عبر الصورة، و هذا يعود حتي مطلع القرن الخامس الا اننا سنتوقف عند سنة 1832 سنة اختراع جهاز "phénakistiscope" من قبل العالم الفيزيائي البلجيكي "Joseph Plateau"، و هذا الجهاز يسمح للعين برؤية شبيهة للحركة " illusion d'un mouvement " اين توالي عشرة صور فقط في الثانية تكفي لتعطي للعين مشاهدة الحركة¹⁰³. لتتوالى بذلك الاختراعات من جهاز "Stéréo fantascop" عام 1851 الى جهاز "phénakistiscope" 1853. و في نهاية القرن التاسع عشر اخترع العالم الفيزيولوجي الفرنسي "إتيان جول ماري" " Etienne Jule Marey " البندقية المصورة عام 1878 و التي قال عنها: "كنت احلم باختراع ما يشابه بندقية فوتوغرافية قادرة على تصوير الطائر خلال تحليقه في السماء، بالتقاط صور تعبر عن فعلا عن المراحل المتعاقبة لحركة الاجنحة ".¹⁰⁴

¹⁰² - Bernard Lamazet, **Histoire des médias audiovisuels**, Ed. Ellipses, Paris, 1999, p 54.

¹⁰³ - Gérard Betton, **que sais-je ? histoire du Cinéma**, Presses Universitaires de France, 1984, p.3.

¹⁰⁴ - محمد ابراقن، ما هي السينما، السينما، وسيلة اتصال، الجزء الاول، ط1، منشورات الميرق، 2013، ص 13

اما في عام 1888 تم اختراع جهاز "praxinoscope" من قبل العالم "Emile Reynaud" و الذي سمح بعرض رسومات مرفقة بالموسيقى على الجمهور، لتعرف بعده سنة 1892 اختراع العالم الأمريكي "توماس إديسون" "Thomas Edison" جهاز التقاط الصورة "Kinetoscope" والذي لا يسمح بعرضها وإنما يمكن لشخص واحد مشاهدة حركة صور ومشاهد الفيلم تتوالى تلوى الآخر داخل الجهاز نفسه¹⁰⁵.

اما الاخوة "اوغست" "Auguste" و "لويس" "Louis" المدعويين بالاخوة لوميير قاموا في 13 فيفري من عام 1895 بإيداع براءة الاختراع "Brevet" للجهاز السينماتوغراف "Cinématographe" رقم: 2450032 جهاز يسمح بتسجيل و عرض الاحداث الكرونوفوتوغرافية "Chronophotographiques"، بذلك سيتم اول عرض سينمائي على الجمهور في 28 ديسمبر 1895 تحت عنوان "الخروج من المصنع" "la Sortie des usines" كأول فيلم "للاخوة لوميير".¹⁰⁶ فلويس لوميير قام بتطوير تقنيات التقاط و عرض المشاهد السينمائية بإدخال تعديلات تقنية في الطريقة و الأجهزة ليتوصل الى تقديم اول عروض سينمائية على الجمهور لينشأ بذلك مؤسسة سينمائية تفتح و لأول مرة باب الصناعة السينمائية.¹⁰⁷ بدأت أول العروض أمام الجمهور في 23 مارس 1895، و ابتداء من 24 مارس من نفس السنة، وفي احد مقاهي باريس "المقهى الكبير" دخلت السينما مرحلة العرض.¹⁰⁸

انتقى "لوميير" موضوعاته في بعض الأفلام التي صنعها سنة 1885 على شاكلة المصورين الشمسيين الهواة الذين كانوا عاملا في ازدهار مصنعه للمنتجات الفوتوغرافية. ولكن تقنية "لوميير" كانت بالغة في الدقة. فقد كان من الأوائل المصورين في عصره وكان مختصا في التصوير الفوتوغرافي، فهو ذو حس دقيق في تأليف موضوعاته وإيجاد الأطر المناسبة لها.¹⁰⁹

فكما اشرنا كان "الخروج من المصنع" اول عرض سينمائي على الجمهور ليليه مجموعة من العروض مثل "le Déjeuner de bébé" و "la place de cordeliers à lyon" و "le jardinier et le petit" و "l'arroseur arrosé"، و فيلم "l'arrivée d'un train à la ciotat"، كما قاما الاخوة لوميير من تقديم عروض في الأوساط العلمية ليعطي بذلك الاسم النهائي لجهازه

¹⁰⁵ - Gérard Betton, Op.Cit, p.4.

¹⁰⁶ - Philippe Hugues, **almanach du Cinéma**, Ed. Centenaire, Encyclopedia Universalis, France 1995, p.24.

¹⁰⁷ - Pierre Lherminier, **Annales du Cinéma français, les voies du silences 1895-1929**, Ed. Nouveau Monde, Paris, 2012, p.33.

¹⁰⁸ - Gerard Beton, **Histoire du cinéma des origines à 1982**, P.U.F, Paris, 1984, p. 05

¹⁰⁹ - جورج سادول. تاريخ السينما في العالم، الطبعة الأولى، ترجمة: إبراهيم الكيلاني فايز، كم نقش، بيروت، دار عويدات، 1968، ص30

و المتمثل في: "le Cinématographe".¹¹⁰ ابهر العرض الأول "للاخوة لوميير" في "الخروج من المصنع" كل الحضور من بينهم "Léon Gaumont" الذين الحوا لإعادة العرض السينمائي، اذ أشار في هذا السياق مورخ السينما "جورج سادول حول العروض الأولى للسينما قائلًا: بدأ العرض في 28 ديسمبر 1895 و كان طول الفيلم 15 متراً، و ضم العرض عشرة أفلام كان من بينها فلم "ساعة الغداء" في مصنع لوميير الذي كان يصور "العمال وهم يغادرون المصنع" في مدينة ليون و فيلم "وصول القطار إلى المحطة" الذي كان يصور قاطرة آتية إلى المحطة و التي أفرغت المتفرجين.¹¹¹

ان "لويس لوميير" "Louis Lumière" لا يعتبر فقط كأول مخترع لجهاز السينما توغراف وانما أيضا يعد كأول سيناريست. مخرج سينمائي، والذي اعتبر الصور المتحركة كوثائق عائلية وفولكلورية و اثنوغرافية و اجتماعية، فالكاميرا هي عين مفتوحة على العالم.¹¹²

أما أول من سار في الاتجاه الانطباعي كان رجل المسرح الفرنسي "جورج ميليه" "Georges Méliès"، وهو رجل الذي دخل عالم السينما من خلال تصويده أفلام "Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin" وهو أول فيلم له أخرجه في عام و فيلم "السيدة المخفية" و "الحصن المسكون" و فيلمه الشهير "رحلة الى القمر" "le voyage dans la lune" في 1902 وغيرها من الأفلام التي تدور و ارتكزت حول الألعاب السحرية.¹¹³

ان السينما الفرنسية سايرت و تأثرت بالأحداث التاريخية لفرنسا خاصة مع الحرب العالمية الأولى و الثانية لتكن حاملة لأيديولوجية الصراع الحربي هذا من جانب، و من جانب اخر تأثرت بالتغيرات التقنية الحاصلة في السينما العالمية التي كانت هي بحد ذاتها مهد هذه الأخيرة، لتنتقل من السينما الصامتة الى السينما الناطقة في الفترة الممتدة ما بين 1927 و 1940 أي ما قبل الحرب العالمية الثانية التي عرفت ظهور السينما الناطقة و التي اعتبرت كبداية جديدة للسينما التي اعتمدت على الصوت منذ الفيلم الشهير "مغني الجاز" في 6 أكتوبر 1927 الذي اعطى انطلاقة كبيرة لإنتاج الأفلام الناطقة وكذلك ظهور جوائز الاسكار كدافع تحفيزي للسينما الهوليوودية.¹¹⁴

¹¹⁰ - Pierre Lherminier, Op.Cit, p.53.

¹¹¹ - جورج سادول ، مرجع سابق، ص 30.

¹¹² - Bernard Chardère, **Au pays des lumières**, Institut Lumière & Actes Sud, Paris, 1995, p.94.

¹¹³ - أحمد كامل مرسي ، وهبة مجدي، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973 ، ص ص 196-197.

¹¹⁴ - عمار احمد حامد، السينما في القرن العشرين 1990-1999، ط1، منشورات علاء الدين للنشر و التوزيع و الترجمة، سوريا، 2001، ص 86.

و من صورة الأبيض و الأسود الى الصورة السينمائية الملونة و تتبنى مذاهب و اتجاهات سينمائية اثرت في الجانب التقني و الموضوعي لسينما الفرنسية من ناحية الأسلوب السينمائي خاصة، الان التجديد و التغيير كان كخاصية تميزت بالديناميكية في الفكر السينمائي الفرنسي، اذ اعتبرت سنة 1959 كسنة تحول كبير في السينما الفرنسية التي عرفت ظهور أفكار جديدة و أسلوب جديد في السينما بما يعرف "الموجة الجديدة" "Nouvelle Vague" و التي اثرت و بشكل كبير و ملموس على السينما الفرنسية و العالمية¹¹⁵، و جذور هذه الموجة تعود الى سنة 1950 اين ظهر مخرجون شباب انتجوا في الفترة الممتدة ما بين 1950 و 1962 حوالي 132 فيلم، وتعود هذه التسمية " الموجة الجديدة " "Nouvelle Vague" "لفرانسواز جيروود" "Françoise Giroud" رئيسة تحرير صحيفة "اكسبريس" "Express" التي أصدرت تحقيق صحفي حول المخرجين الشباب في فرنسا تحت عنوان: " الموجة الجديدة وصلت!" "la nouvelle vague arrive!"¹¹⁶؛ والذي نشر يوم 3 أكتوبر 1957، كما الفت الصحفية في جويل 1958 كتاب لقي نجاحا كبيرا تحت عنوان: " la Nouvelle Vague, portrait de la jeunesse" الذي تناولت ضرورة التغيير الداخلي العميق للمجتمع الفرنسي من الوجهة و المنظور السياسي، ليقبّس العنوان من قبل "بيير بيارد" "Pierre Billard" في تسمية طموح و مساعي المخرجين الشباب الفرنسيين في تغيير واقع السينما، ليعمم بذلك المصطلح في مهرجان كان 1959 و الذي يعني المخرجين الشباب الحاضرين في هذا المهرجان، الا ان يمكن اعتبار الفيلم القصير "Coup de Berger" من اخراج "جاك ريفيت" "Jacques Rivette" و انتاج "بيير برونبرجير" "Pierre Braunberger" سنة 1956 كيوم مولد للموجة الجديدة الفرنسية.¹¹⁷

ب- الطبيعة الأيديولوجية للسينما الاستعمارية وعلاقتها بالمؤسسة الاستعمارية:

منذ الحملات الاستكشافية و الموجة الاستعمارية الأوروبية و عبر الحقب التاريخية، كانت العلاقة بين الغرب و الشرق تترجم في كل أشكال التعبير الفني بما فيه الرسم و الأدب و الفوتوغرافية و السينما، إلا أن الصورة المقدمة في غالبيتها تعكس نظرة الغرب للشرق و التي ميزها منطق الصراع الحضاري و العقائدي و الهيمنة الثقافية و الايديولوجية، فالشرق لم يكن يمثل فقط الفضاء الجغرافي الذي يقع في شرق أوروبا أي كل ما هو غير أوروبي، بل

¹¹⁵ - Jean-Michel Frodon, **le cinéma français de la nouvelle vague à nos jours**, Cahiers du Cinéma, Paris, 2010, p.17.

¹¹⁶ - Ibid, p.21.

¹¹⁷ - Jean Douchet, **nouvelle vague**, Cinémathèque française & Ed. Hazan, Paris 1998, p.164.

كان الشرق يضم شمال إفريقيا و لا يضم روسيا كونها ذات عادات مسيحية، فالمشرق يمثل الإسلام في الخطابات "الأورو-أمريكية" "euraméricains" فالشرق منذ القديم مثل و يمثل أيضا بناء أيديولوجي.¹¹⁸ وفي ظل هذا التوجه ظهر التيار الاستشراقي "Mouvement Orientaliste" الذي اخذ يدرس الحضارات و المجتمعات و الثقافات الشرقية؛ أين " إدوارد سعيد" "Edward Saïd" اعتبر هذا التيار بما قدمه في الجانب اللغوي و التصويري عبر الرسم و الفنون الأخرى عن الشرق يمثل بوضوح صيغة تعبيرية عن نية إعادة تمثيل الآخر(المجتمع الشرقي) عبر شفرة تتميز بمفهوم غربي محض.¹¹⁹

و إلى جانب هذه الوسائل التعبيرية كانت كذلك السينما محطة اهتمام السلطة الاستعمارية لما تحمله من رسائل تعبيرية تآثر في الجماهير الواسعة، إضافة إلى ذلك، علاقتها بالتاريخ و الوقائع التاريخية التي اتسمت بالتكامل و التعقد في آن واحد، إذ كانت الحروب دائما مصدرا للإلهام لعدسة الكاميرا السينمائية منذ ظهورها، فالحرب الكوبية عام 1898 كانت أول صراع عسكري يستعمل السينما في تغطية الأحداث و إعادة بناء وقائع الحرب سينمائيا، أين سيكون هذا التوظيف بحد ذاته العامل الذي سينقذ السينما من أزمة مالية تجارية حادة في تلك الفترة الزمنية؛ إذ أكد المؤرخ الأمريكي "شارل موسير" "Charles Musser" في هذا السياق أن "...الأزمة الكوبية في الحرب الإسبانية الأمريكية أعادة تفعيل صناعة الفيلم بعد فترة صعبة لتجارة الفيلم"¹²⁰ فالسلطة الإستعمارية الفرنسية أدركت منذ البداية على أهمية السينما في نشر مشروعها الإستعماري عبر الدعاية السينمائية في الجزائر و شمال إفريقيا، كما كان يمتلكه شمال إفريقيا و الجزائر من ديكور طبيعي و اجتماعي زاخر، استلهمت الكثير من رواد السينما الفرنسية منذ ظهور هذه الوسيلة التعبيرية المتميزة، أين وصف "هاري بور" "Harry Baur" في عام 1937 الإمكانيات التي يمنحها شمال إفريقيا للسينما الفرنسية قائلا: " أعطت لنا شمال إفريقيا أجود الخمور، ولا أرى أي مانع لكي تعطينا أجود الأفلام"¹²¹. فالسينما الخيالية الاستعمارية وجدت كل الظروف من اضاءة طبيعية ومناخ و امن و وسائل النقل و ممثلين ثانويين مجانيين كلها أعطت ديكورا غني اكزوتكي "décors riches d'exotisme"¹²².

فكان مصدر الهام كبير للمخرجين الفرنسيين الذين استغلوا هذه الديكورات في اخراج افلامهم مثل الفيلم الشهير "أتلانتيدي" "Atlantide" للمخرج "جاك فيدر" "Jacques Feyder" و فيلم "l'Ame du Bled" و

¹¹⁸ - Erin Addison, « Sauver d'autres femmes d'autres hommes : Disneys Aladdin », *Camera Obscura*, n° 31, janvier-mai 1993, p.7.

¹¹⁹ - Abdelkader Benali, *Le cinéma colonial au Maghreb, l'imaginaire en trompe-l'œil*, Éd. CERF, Paris, 1998, p.26.

¹²⁰ - Charles Musser, *History of the American Cinema, the Emergence of Cinema, the American Screen to 1907*, Ed. Charles Scribner'sSon, New York 1990, p.241.

¹²¹ - Rachid Boudjedra, *Naissance du cinéma Algérienne*, Ed. Maspero, Paris, 1980, pp.14-15

¹²² - Eric Deroo, *l'illusion coloniale*, Ed. Tallandier, Paris, 2005, p.110.

"la Maison du Maltais" و "le Bled" و غيرها من الأفلام التي تعرض فضاءات شاسعة جميلة ز خطيرة في ان واحد تثير الرغبة في الاستكشاف و المغامرة.¹²³

فكان اهتمام السينما الفرنسية بالموضوع الاستعماري يساير التطورات التاريخية أين الباحث "فرنسوا دي لابرتيك" "François de la Bretèque" صنف مرحلتين هامتين في السينما الاستعمارية الأولى تبدأ بعد الحرب العالمية الأولى بخروج فيلم "Atlantide" للمخرج "جاك فايدر" "Jacques Feyder" و المرحلة الثانية تبدأ عام 1931 بإنشاء المعرض الاستعماري و ظهور فيلم "le Bled" للمخرج "جون رنوار" "Jean Renoir"، و كل أفلام الفترة الصامتة تم إعادة إخراجها بنفس السيناريوهات مثل: "l'Atlantide" (1921-1932) و "les Cinq Gentlemen maudits" (l'Aventure) (1919-1934) و "feu" (1926-1937) و "les hommes nouveaux" (1924-1936) (1931) و "l'occident" (1927-1937) ... الخ فبحسب "عبد القادر بن علي" و "مارك فيرو" فإن فيلم "Atlantide" للمخرج "جاك فايدر" 1921 و فيلم "Atlantide" للمخرج "جورج بابست" "Georg Pabst" يمثل هذا الانتقال من الخطاب الغرائبي (الأكزوتي) "discours exotique" (الفيلم الأول) إلى الخطاب الاستعماري "discours colonial" (الفيلم الثاني).¹²⁴

فالسينما الاستعمارية انتقلت من توظيف الديكور الطبيعي و الاجتماعي و العمراني للجزائر و لشمال إفريقيا بصفة عامة، إلى توظيف خطاب سينمائي دال عن الفكر الاستعماري، إذ أكد الجنرال "غالييني" "Galliéni" أن السينما ستوظف من أجل ترسيخ الفكر السلمي في المستعمرات و نشر معالم الحضارة الأوروبية فيها، إذ قال : " السينما يجب أن تقنع الأهالي بالجانب السلمي للتواجد الأوروبي في الجزائر، تواجد يفسر بالأشياء الإيجابية للمهمة الحضارية..."¹²⁵

فمنذ البدايات الأولى للسينما الاستعمارية حملت الأفلام المشروع الاستعماري القائم على تمجيد الحضارة الفرنسية من جهة و من جهة أخرى الاستهزاء والاحتقار و الخط من قيمة الشخصية الجزائرية، بما تحمله من مقومات حضارية و ثقافية اجتماعية، و يظهر هذا من خلال ما تتضمنه عناوين و مضامين الأفلام من معاني و دلالات تحقيرية "sens péjoratifs"، التي توحى رسائلها الألسنية إلى شخصية الرجل الجزائري كشخصية ضعيفة و مضحكة و غير متحضرة، وفي هذا المضمار و السياق عاد الباحث "رشيد بوجدره" عند تناوله لطبيعة السينما الاستعمارية في الجزائر في قوله: "إن هذه الأفلام تجعل من الفرد الجزائري ذات هيئة بهلوانية، وذلك لإضحاك الفرنسيين".¹²⁶ و

¹²³ - Eric Deroo Op.Cit, p.110.

¹²⁴ - François de la Bretèque, (dir) Jean-Pierre Rioux, **le cinéma**, le dictionnaire de la France coloniale, Ed. Flammarion, Paris, 2007, pp.735-736.

¹²⁵ - François de la Bretèque, op.cit, p.58.

¹²⁶ - Rachid Boudjedra, op.cit, p.14.

هذا ما ترجمته فعليا أفلام المخرج الفرنسي الكبير "جورج ميليّاس" "Georges Méliès" عبر العناوين التي اختارها لأفلامه، مثل فيلم "المسلم المضحك" "Le Musulman Rigolo" 1897 و الذي يعد أول فيلم صور في الجزائر. و فيلم "علي باربويو" "Ali Barbouyou" 1907.¹²⁷ و في نفس السياق دائما، حتى الأفلام الأولى "للاخوة لوميير" "frères Lumière" "Baignade de nègres" و "Nègres en corvée" 1896 عكست صفات الاحتقار كونها تناولت ما هو غريب و أجنبي و متوحش، فكانوا عندما يبعثون مصوريهم إلى كل ربوع العالم نيّتهم و أسلوبهم لم تتغير و المتمثل في إقصاء الآخر.¹²⁸

ابتداء من سنة 1920 استعادت السينما الفرنسية "أسطورة الشرق" "le mythe orientale" و التي ركزت على المرأة المغاربية في تمثيل و عرض الأيديولوجية الاستعمارية عبر الشهوة الجنسية فكانت تمثل في السينما موضوع الشهوة و رهان صراع ثقافي سياسي، فكانت تعرض على انما المرأة الثائرة و المتمردة و المتوحشة و من جهة أخرى على انما المرأة الخاضعة و في الحقيقة هي تعكس صورة المجتمع الذي يطمع السيطرة عليه.¹²⁹ ومن أهم الأهداف للسينما الاستعمارية هو ترسيخ القيم ومبادئ الحضارة الغربية في الأوساط الشعبية في المغرب العربي، أين أشار "عبد القادر بن علي" في كتابه "السينما الاستعمارية في المغرب العربي" على أن "...فضاء عمل السينما الحالية الاستعمارية يركز على إدماج الشخص المغاربي في الأسطورة الغربية"¹³⁰.

فحاول الاستعمار عبر الدعاية السينمائية تجريد و طمس المعالم الحضارية و المقومات الشخصية الجزائرية في تقديم صورة مشوهة زورت الواقع الاجتماعي و التاريخي للمجتمع، فالصورة السينمائية الإستعمارية تمثل مرآة عاكسة للمشروع الإستعماري الذي مفاده تجريد هوية و ثقافة المجتمع، و في هذه النقطة عاد المؤرخ الجزائري "عبد الغني مغربي" المتخصص في تاريخ السينما، في دراسته و تحليله للوظيفة الأيديولوجية للسينما الإستعمارية أين قال "l'engouement du colonisateur est autant plus grand que l'image réfléchie s'imbrique explicitement dans son projet de domination, son rêve de "pulvériser" l'autre : le dominé. Celui qui a perdu sa terre et qui, par conséquent, doit encore perdre son âme."¹³¹

¹²⁷ - Nadia El Kanz, *L'odyssée des cinémathèques, La Cinémathèque Algérienne à la recherche d'une mémoire perdue de Méliès à Lakhdar Hamina*, Ed. ANEP, Alger, 2003, p.72.

¹²⁸ - François de la Bretèque, *Op.Cit*, p.736.

¹²⁹ - Selma Bargach, *le statut et le rôle de la femme dans le cinéma marocain*, thèse d'arts plastiques et sciences de l'art, université de Paris-1, 1997, p.85.

¹³⁰ - Abdelkader Benali, *op.cit*, p.50.

¹³¹ - Abdelghani Megharbi, *les Algériens au miroir du cinéma colonial*, SNED, Alger, 1982, p.11.

النظام الإستعماري أدرك أهمية السينما في تحقيق الأهداف المتمثلة في السيطرة والهيمنة و تحقيق الاندماج الاجتماعي و تقبل الثقافة الأوروبية كثقافة بديلة بتبني المجتمعات المغاربية النمط الاجتماعي الفرنسي عبر إستراتيجية التأثير الذي تحدته الصورة السينمائية على أذهان هذه المجتمعات، عن طريق الإغراق و زرع حلم " الحضارة الأوروبية " التي ستحقق الرقي و ستغير النمط المعيشي التقليدي المهش للمجتمعات المغربية ككل، أين هذه الدعاية سعت إلى إقناع الجماهير بالاعتماد على إستراتيجية عرض و إخفاء حقائق و تضخيم بعضها من اجل تحقيق انسجام و تناغم موقف الرأي العام للأهالي "les indigènes" (بحسب التسمية الاستعمارية)، فالدعاية تهدف إلى التلاعب بالأفكار و الأفعال من اجل استوعاب و تقبل الفكرة التي يروج لها، هذا ما طرحه " نوام شومسكي " " Noam Chomsky " في قوله "صنع الموافقة" "fabriquer le consentement"¹³² فالسلطة الاستعمارية ركزت و بشكل كبير على الدعاية عبر السينما؛ أين نجد السينما الاستعمارية في بناء القصة و الرواية السينمائية اعتمدت على فكرة الثنائية : المستعمر و الوطن الأم le colonisateur et la métropole / الأهالي و

المستعمرة "les indigènes et colonie"

الوطن الأصلي "métropole" كانت عرضه سينمائيا ايجابيا، تحتوي الصورة السينمائية في هذا العنصر على: أقدام سوداء، عسكريين، رجال الكنيسة، معلمين و التي تطرح مبدأ الحضارة و الرقي و القوة و الهيمنة و الجمال و التحضر بما يحمله من معاني و صفات ترتبط كلها بالشخصية الأوروبية و حضارتها التي تتميز بالقوة و التفوق ، و في العنصر المقابل نجد المستعمرة "la colonie" التي بدورها تمثل الأهالي و الديكور الطبيعي و العمراني، في فيه الشخصية الجزائرية تظهر دائما كنصر ثانوي و كعنصر يثري فقط الديكور العام للفيلم، و تم عرض الشخصية في المراحل الأولى بصفة تتميز بالهدوء و غير متمردة، لكن بعدها عرضت في حالة صراع و ثوران هنا تظهر أيديولوجية "سياسة السلم" "la pacification"¹³³ و المهمة الحضارية لفرنسا بحسب تعبير الباحث "عبد القادر بن علي". فالثنائية التي جاءت في علاقة مضاد ومتناقضة ومتكاملة في آن واحد تمثل عنصرا روائيا متميزا يترجم علاقة الصراع بين الأطراف المختلفة، إذ هذه العلاقة تعتبر عنصرا فيلما أساسيا في وضع المشهد العام للسينما الاستعمارية وما تتضمنه من صورة نمطية "stéréotypes" متناقضة من حيث الشكل والمضمون في عرض صورة الشخصية الفرنسية التي تقابلها بالتضاد صورة الشخصية الجزائرية، فكانت هذه القاعدة تمثل عقيدة السينما الاستعمارية الفرنسية. معظم الأفلام الاستعمارية الفرنسية عرضت و مثلت المستعمرات كفضاء للمغامرة، فالرواية السينمائية للحملات الاستعمارية مثل فيلم "les fils du soleil" تركز على أن هذه الفضاءات الجديدة مليئة بالمخاطر و السلطة الاستعمارية استتبت الأمن وما تبقى إلا على الفرنسيين بالهجيء و الاستقرار في هذه المناطق و

¹³² - Noam Chomsky, **propaganda**, Ed. Félin, Paris, 2002, p.14.

¹³³ - Abdelkader Benali, op.cit, p.13.

العمل من اجل نقل الأهلي إلى الحضارة، كما اعتمدت السينما الاستعمارية في البناء الدرامي للقصص على الاستعارة أين يحيل المستعمر الفرنسي إلى "الذكر" في حين المستعمرة تدل على "الأنثى" والذي ترجمته الإحالة في فيلم "اتلانتيدي" "l'Atlantide" للمخرج "فيدر" "Feyder".¹³⁴

كما أشار في هذا الجانب ايضا الباحث "عبد الرزاق هلال" في تحليله للمشروع الاستعماري عبر السينما منذ مطلع القرن، و الذي سعي إلى إفراغ الواقع الجزائري و المغربي بشكل عام من محتواه الطبيعي و الذي قدم الواقع الجزائري في قالب فلكلوري، اذ حدد مواضيع السينما الكولونيالية عبر مجموعة من الأفلام على الشكل التالي:

- **الجزائري كإنسان عربي طيب ومضحك:** في "المسلم المضحك"، و"علي يأكل بالزيت" و"علي باربويو"، و "تارتران تراسكون".

- **سحر الكثبان والنخيل:** في "وجوه محتجة، أرواح مغلقة" و"صليب الجنوب"، و "الاطلنطيد"، و "اليافوطة الخضراء"، و"أسوار الصمت"، و"رمال" و"ماريا بيلار".

- **المرأة الجزائرية في صورة الجارية:** في "ظل الحريم"، "السمفونية الحزينة"، "الرغبة"، "المرأة والبلبل"، و "العاصفة"، و"سيدي بلعباس"، و"الغرب".

- **الجزائر أرض الميعاد:** "الرماد المتحركة"، و"ريح السموم"، "بيبي لوموكو"، "حانة الجنوب"، و "أساطير المنتصر"، و"سراي المرعب"، "في افق الجنوب"، "المغامر"، "فينيسيا"، "البلاد"، "نداء الصمت"، ظلماً الرجال".

- **انتصار الصليب على الهلال:** "الطريق المجهول"، "غولغوتا".¹³⁵

كما أيضا نوه البروفيسور "سيباستان دنيس" "Sébastien Denis" في هذا الشأن، أن في الدعاية التجارية عبر السينما الاستعمارية كانت تمارس التضليل و تفبرك صور مختلفة و متناقضة بزوايا تصوير متناقضة لموضوع واحد، إذ لكل جمهور سياسة و دعاية خاصة به و هذا وفق ما يخدم و يتماشى مع السياسة الإستراتيجية السينمائية المتبناة من قبل النظام الاستعماري، و يتجلى هذا في قرار إداري للحكومة العامة في الجزائر "Gouvernement Général de l'Algérie" سنة 1953، أين تم رفض توزيع الفيلم الموجه للجمهور الفرنسي و الذي جاء تحت عنوان "الزربية الجزائرية"¹³⁶ للمؤسسة "Francol"، بحجة أن الفيلم لم يعطي قيمة للتقنية التقليدية الجزائرية

¹³⁴ - François de la Bretèque, Op.Cit, p.739.

¹³⁵ - عبد الرزاق هلال، تاريخ السينما الجزائرية، التصوير الممنوع صورة الجزائري على الشاشات الفرنسية، ترجمة: موسى اشروشور، دار النشر رفار، 2013، ص ص34-35.

¹³⁶ - Sylvie Lindeperg, les Ecrans de l'Ombre, la seconde guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969), Ed. Points, Paris, 2014, p.125.

في الطرز و الذي ركز على التقنيات المعاصرة في طرز الزربية الجزائرية، وهذا ما يتنافى مع مبدأ الدعاية التجارية السينمائية المسطرة و التي تهدف إلى عرض فقط الصناعة الجزائرية القائمة على الأساليب و التقنيات البدائية و التقليدية و التي توصف على أنها غير منتجة و لا تسد احتياجات السوق، لذا يجب تنمية اقتصاد الجزائر ليواكب التطور الاقتصادي الفرنسي الذي يستعمل التكنولوجيا المعاصرة، هذه الفكرة يجب تعرض في الأفلام التجارية التي توجه للجمهور الفرنسي، أما الأفلام التجارية الموجهة للجمهور الجزائري فبالعكس، يجب أن تعرض كل احدث التقنيات الصناعية الفرنسية في الجانب الاقتصادي و التجاري لكي تبين المكانة الحضارية الفرنسية و أن الاقتصاد الجزائري التقليدي ينتظر الكثير من التقنية و التكنولوجيا الفرنسية فهذا الطرح يخدم المهمة الحضارية للاستعمار.

تبين المعطيات التاريخية المتعلقة بنشأة السينما الاستعمارية في الجزائر، أنّ هذه الأخيرة كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالسلطة الاستعمارية، وخاصة بالسلطة العسكرية، فكانت تستخدم كأداة دعائية لترويج مخططات السياسة الاستعمارية وأفكارها وأيديولوجيتها، ويتضح ذلك من خلال الحرص الشديد الذي يبديه القائمون على القطاع الحساس سواء أكانوا مدنيين أو عسكريين من أمثال: "مارسل لاربيبي"، الذي نوه بأهمية السينما ودورها الدعائي، وضرورة انتقاء الرجال المسيرين لها، والذين يعرفون جيّداً الأهداف المتوخاة من وراء استخدام هذا القطاع، إذ قال: "إني أوضح بأن أية حكومة تعرف جيّداً قوّة السينما، يجب أن تسند مهمة الإبداع السينماتوغرافي إلى الرجال ذوي الاختصاصات و يختارون بدقة ومدربين جدّاً، ويعرفون جيّداً المهمة السامية التي يُنتظر منهم القيام بها"¹³⁷ في فرنسا، الدولة و الجيش و السينما لا يتفقون إلا في حالات نادرة، ألا و هي الحروب، إذ فيها يتم ربط العلاقات فيما بعضها البعض، و فيها أيضاً تنسجم و تتناغم و تتلاحم مصالح الدولة بالمصالح العسكرية و الإعلامية، مما أعطى مولد لإنتاج سينمائي و سمعي بصري ذات صفات تتماشى و تتلاءم مع المشروع الأيديولوجي الاستعماري، إذ يدخل هذا الإنتاج تحت السياسة المسطرة في الحرب التحريرية الجزائرية والمتمثلة في " الحرب غير المعلنة " على كل من يعارض مشروع " الجزائر فرنسية "، فكانت الدولة بمختلف مؤسساتها تنتهج سياسة الاحتكار و التحكم بصفة قوية و عنيفة، إذ السلطات العسكرية تستعمل القوة الردعية و القانونية ضد كل من يعارض سياسة و منطق الحرب الغير معلنة للدولة الفرنسية ، و هذا المنطق أشار إليه ماكس ويبر "Max Weber" في حديثه عن الدولة و العنف إذ قال: " الدولة هي تلك المؤسسة التي لوحدها تحتكر العنف المادي المشروع " " L'état est cette

¹³⁷ - Younes Dadci, **Première histoires du cinéma Algérien 1895-1979**, Collection R.K Éditeur Dadci, Paris, 1980, p.20.

institution qui a le monopole de la violence physique légitime" ¹³⁸ فالعلاقات بين الدولة و السينما في فرنسا كانت على عدة أصعدة في الفترة الممتدة بين 1945 و 1970، أين وزارة الدفاع هي التي تتحكم في إشكاليات المضامين السينمائية و توجه الإستراتيجية الاتصالية للدولة التي تتعلق مباشرة بالجانب العسكري، في حين وزارة الاتصال تتولى مهمة بث صور المصلحة السينمائية للجيش ¹³⁹، فكان كل ما يتعلق بالقضية الجزائرية و ما يحدث فيها، السلطات الفرنسية ضيقة حيز الاتصال و الإعلام و شددت الرقابة من اجل توجيه الرأي العام وفق وجهة نظر مأطرة و مقصودة، ففي الحرب التحريرية الجزائرية كل أجهزة الدولة بمختلف سلطاتها تكتلت و انتظمت لتشكّل منظمة عملاقة "Méga-organisation" ¹⁴⁰ مما أتاح للدولة السيطرة على مجمل الإنتاج السمعي البصري و السينمائي الذي تناول تلك الحقبة التاريخية، إذ كانت الرقابة و المنع من التصوير و المضايقات و التراخيص، عوامل أدت إلى عدم كثرة وتنوع الأفلام و الأحداث المصورة التي لم تعالج بزوايا و نقاط مختلفة، فكان الحرص كبير جدا على إنتاج الأفلام، فمثلا، في التناول السينمائي للحرب الفيتنامية في الفترة الممتدة ما بين 1950 و 1960 كان ضئيلا جدا و سطحي و هذا لتجنب ردة فعل الرأي العام الفرنسي فيما يحدث فعلا في الحرب في الجزائر، و علاوة على ذلك كانت الرقابة مشددة، فكان إخراج الأفلام عن الحرب الفيتنامية من مهمة المخرجين اللذين كانت لديهم ارتباط شخصي بتاريخ الحرب، مثل "بيير شوندورفر" Pierre Scheodoerffer الذي اخرج سبعة أفلام و "كلود بيرنار اوبيرت" Claud bernard-aubert الذي هو الآخر اخرج ثلاثة أفلام، كليهما عملا في مصلحة الوكالة الصحفية و الإعلامية في الفيتنام، و ثلاثة أفلام أخرى أنتجت من طرف "ريجيس وارنيير" R. Wagnier " ابن جندي فرنسي سابق في الفيتنام، و هذا مؤثر عن سياسة خصوصية الموضوع بحسب تعبير "ديلفين ريبك دياز" Delphine Robic-Diaz ¹⁴¹ أي عدم منح رخص الإخراج لأي كان.

أما في الجزائر في الفترة الممتدة بين 1954 و 1962 أي بعد اندلاع الحرب التحريرية، وظفت السلطات الاستعمارية الدعاية عبر السينما المدنية و السينما العسكرية على شكل صورة موجهة و مناقضة للواقع من اجل

¹³⁸ - Sébastien Denis, **le cinéma et la guerre d'Algérie : la propagande à l'écran (1945-1962)**, Ed. Nouveau Monde, Paris, 2009, p.7.

¹³⁹ - Laurent Creton, Sébastien Denis et autres, (dir) Dimitri Vezyroglou, **Le cinéma une affaire d'état 1945-1970**, comité d'histoire du ministère de la culture et de la communication, Paris, 2014, p.134.135

¹⁴⁰ - Gérard Bergeron, **Petit traité de l'état**, PUF, Paris, 1990, p.182.

¹⁴¹ - Delphine Robic-Diaz, **la guerre d'Indochine dans le cinéma français, image d'un trou de mémoire**, Collection Histoire, presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p.307.

اطمئنان جميع المواطنين و إدامة النظام الاستعماري، فالمصلحة السينمائية للجيش هي التي تهيمن و تحتكر معظم الإنتاج السينمائي المتعلق بالجزائر إلا أن هذا الإنتاج كان الغائب الأكبر فيه هي الحرب، إذ يتفق المتخصصين في السينما و التاريخ على خصوصية طبيعة المادة السينمائية للحرب في الجزائر من بينهم "سيباستان دنيس" Sébastien Denis الذي يرى أن حساسية طبيعة هذه الحرب في جانبها السياسي و التاريخي أنتج سياقاً آخرًا مقارنتًا بالحرب الفيتنامية، التي صورت سينمائيًا كحرب، أين خصص لها معالجة سمعية بصرية ذات نوعية فريدة و متميزة، بينما حرب التحرير الجزائرية كحرب، كانت غائبة في المشهد السينمائي¹⁴²، فهتمش موضوعها من قبل السينما المدنية و السينما العسكرية بالخصوص، فصورة الحرب كانت الغائب الأكبر فيها. فخلال سنوات الحرب في الجزائر وبعدها، عند الحديث عن "أفلام الحرب" السينما الفرنسية تعرض على الواجهة الحرب العالمية الثانية وبالخصوص المقاومة والتي هي مرجعية إلزامية ومشروعة للجمهورية الخامسة.

ج- الإنتاج السينمائي الاستعماري في الجزائر:

إن الفن السابع في فرنسا كان مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا مع الشخصيات الصانعة للقرار و السلطة السياسية في فرنسا و ذلك منذ البدايات الأولى لظهور هذه الوسيلة التعبيرية الجماهيرية، أين تم الاعتماد على الصورة السينمائية و ما تحمله من سمات تعبيرية متميزة في التأثير على الجماهير عبر الصورة و الصوت، و توظيفها من أجل نشر الفكر الأوروبي في المستعمرات، إذ تساءلت الباحثة "مریم موريل ديليال" Myriame Morel-Deleballe عن الدور المتميز للسينما في تكوين الصور النمطية عن الاستعمار و تمثيل المؤسسة الاستعمارية و نشر أيديولوجيتها؟ وقدّرت عدد الأفلام الخيالية الطويلة التي تناولت المؤسسة الاستعمارية والتي أنتجت في المستعمرات الفرنسية ما بين 1900 و 1962 قدر بحوالي 400 فيلم بحسب تقدير "باسكال بلانشارد" و "نيكولا بانسيل".¹⁴³ أما فيما يخص الأفلام الخيالية الطويلة المنتجة في الجزائر في الفترة الممتدة ما بين 1911 و 1954 فقدّرتها الباحثة "نادية الكنز" بحوالي 80 فيلم، بدون حساب الأفلام الوثائقية ذات الطابع الإثنوغرافي و الفلكوري.¹⁴⁴

مع بداية العشرينات عرفت السينما الاستعمارية تطور في مجال تصوير وإنتاج الأفلام، فبعد النجاح الكبير الذي حققه فيلم "الأتلنتيد" سنة 1921، عرفت دول المغرب العربي الثلاث وخاصة الجزائر موجة من المخرجين الشباب

¹⁴² - Sébastien Denis et autres, (dir) Jean-Pierre-Maghit, **une histoire mondiale des cinémas de propagande**, Ed. Nouveau Monde, Paris, 2015, p.512.

¹⁴³ - François de la Bretèque, Op.Cit, p.733.

¹⁴⁴ - Nadia el Kanz, Op.cit, p.73.

والهواة من مختلف الجنسيات (فرنسيين، ألمانين، إيطاليين، إنجليز...)، الذين قدموا إلى الجزائر بصحبة مساعديهم وأجهزتهم وسيناريوهاتهم لإخراج الأفلام في الأراضي الجزائرية، ففي سنة 1922 أخرجت ثمانية أفلام، تلتها 24 فيلما ما بين 1923 – 1929 وأربعة عشر فيلما سنة 1929، أي بمجموع 60 فيلما في الفترة الصامتة 1919 – 1929، أما الفترة الناطقة، فقدر الإنتاج بمعدل 5 أفلام في السنة.¹⁴⁵ إلا أن من الملاحظ عن هذه الأفلام معظمها تروي قصص لزوجين (رجل أوروبي و امرأة من الأهالي) و من المستحيل في الاتجاه المعاكس أي رجل من الأهالي و امرأة أوروبية و هذا ما عكسته أفلام "l'Occident" "Baroud" "la Maison du Maltais" وهذا ما سماه الباحث "بن علي" حدود القران "frontière conjugale".¹⁴⁶

بقيت السينما الاستعمارية في الجزائر تابعة لاستوديوهات فرنسا مثل: شركة "باتي" "Pathé" و شركة "قومونت" "Gaumont"، قام "شارل باتي" الذي كان يدعى "نابوليون السينما" بتأسيس شركة لإنتاج الأفلام سنة 1905، هذه الشركة توسعت بسرعة إذ أصبحت تحتكر كل السينما، ليس فقط من حيث صنع المعدات والتقاط المناظر والإضاءة بل صناعة الأشرطة، فلقد قام ببناء مصنع لتحميض الأفلام وإقامة استوديوهات في مناطق جديدة، وضمن توزيع أفلامه وامتلاك عدد من قاعات العرض.¹⁴⁷ و عرف الإنتاج السينمائي الاستعماري في الجزائر ظهور عدة أفلام مشهورة مثل الفيلم الشهير "اتلانتد" "l'Atlantide" للمخرج "جاك فيدير" "Jacques Feyder" عام 1921 لاو هو فيلم طويل مقتبس من رواية "بيير بونوا" "Pierre Benoit" الذي صور ما بين شهر مارس و أكتوبر من عام 1920 بالهقار و توقرت بالصحراء الجزائرية، و الفيلم يروي قصة أسطورة الطوارق ملكة "انتينعا" "Antinéa" و المعروفة بجمالها الساحر و التي تجذب العشاق لتقتلهم و تقوم بتحريضهم كمومياء. كما تم تصوير مناطق أخرى عبر ربوع الجزائر مرورا بجمال الاوراس إلى الساحل الجبلي و كانت تكلفة الفيلم باغت مليونين فرنك فرنسي، لقي الفيلم رواجا كبيرا لدى الجماهير يوم عرضه في باريس المصادف ليوم 4 جوان 1921 و اعتبرته الصحافة الفرنسية بمثابة أسلوب سينمائي فرنسي متميز يمكنه منافسة النتاج السينمائي الأمريكي.¹⁴⁸ و بمناسبة حلول الذكرى مئة سنة من الحملة الاستعمارية الفرنسية على الجزائر كما اخرج المخرج الكبير "جون رونوار"

¹⁴⁵ - Maurice-Robert Bataille, Claude Veillot, **la caméra sous le soleil : le cinéma en Afrique du nord**, N. Ed, Alger, 1956, p.26.

¹⁴⁶ - François de la Bretèque, Op.Cit, p.740.

¹⁴⁷ - Gérard Beton, **histoire du cinéma des origines à 1982**, P.U.F, Paris, 1984, p.05.

¹⁴⁸ - Antoine de Baecque, (dir) Jean-Pierre Rioux, **cinéma, mes coups de cœur**, Dictionnaire de la France coloniale, Op.Cit, p.741-742.

"Jean Renoir" عام 1929 الفيلم الشهير "le Bled" الذي تم تصويره في "سيدي فرج" و "سطاوالي" بالجزائر أين الفيلم يروي تفاصيل انتقال زوجين من باريس إلى الجزائر للعيش في مزرعة عائلية فالفيلم عكس جمالية الطبيعة الخلابة للجزائر أين ركز المخرج على صيد الغزال في الصحراء الجزائرية و أين هذه الخيرة اعتبرتها السينما الاستعمارية مثل "western hollywoodien" ¹⁴⁹.

و من الأفلام التي تطرقت للجزائريين بصفة تحقيرية و استهزئت بالمقومات الثقافية للمجتمع الجزائري نجد فيلم "Pépé le Moko" للمخرج "جوليان دوفيفير" "Julien Duvivier" الذي أخرجه عام 1937 و الذي عكس الأيديولوجية الاستعمارية في مضامينه، إذ أشار "عبدالقادر بن علي" أن هذا الفيلم في بنيتة السردية "structure narrative" و مضمونه الدرامي "contenu dramatique" يعرض صورة جد سيئة و سلبية أين تم تصوير قصبة الجزائر على أنها شبيهة بالسجن و بشبكة العنكبوت التي سجنت كل الأشخاص غير المرغوب فيهم و المقصين من النظام الاستعماري من بينهم "بيبي" "Pépé" و أتباعه الأوربيين الذين تعاملت معهم السلطة الاستعمارية كممثل معاملة الأهالي "indigènes" ¹⁵⁰ فشخصية "Pépé" جسدت السلطة الاستعمارية كونه استولى على أملاك الناس و حتى على النساء فكل القصبة تحت امرته و سيطرته ¹⁵¹. فشخصية "بيبي لوموكو" "Pépé le Moko" مثلت المنفيين من فرنسا إلى الجزائر لتتحول هذه الشخصية الأوربية إلى قائد "caïd" في أحياء القصبة. ¹⁵²

فابتداء من سنوات الأربعينات اكتشفت السلطات الاستعمارية مدى أهمية السينما والإعلام السمعي البصري في الدعاية وإنشاء وتوجيه الفكر، وعليه أخذ الفيلم يوظف في الإستراتيجية البسيكولوجية العسكرية. فدخل الإعلام في هذه الإستراتيجية وذلك كان في الأول لمواجهة الدعاية الألمانية لتتحول بعد ذلك إلى دعاية لمواجهة المد القومي من حركات وطنية تنادي بالاستقلال في المستعمرات الفرنسية.

وظفت الأفلام الروائية في الدعاية الاستعمارية خاصة في الدعاية السياحية عبر أفلام ملونة تظهر جمال الجزائر وما تزخر به من إمكانات طبيعية من موارد طبيعية وأراضي زراعية، مثل فيلم "La corniche d'amour" للمخرج "فرانكوس" "Francoux" الذي أخرجه سنة 1952 وفيلم "Vacances à Tlemcen" لـ"ألكسندر" ¹⁵³ 1955، وهذه الأفلام أرادت أن تصنع صورة للجزائر على أنه في غاية الجمال والأمن والسلام متفادية بذلك كل أشكال

¹⁴⁹ - Antoine de Baecque, Op.Cit, p.743.

¹⁵⁰ - Abdelkader Benali, **le cinéma colonial au Maghreb**, Ed. CERF, Paris, 1998, p.317.

¹⁵¹ - ibid, p.319.

¹⁵² - Antoine de Baecque, Op.Cit, 2007, p.744.

¹⁵³ - Sébastien Denis, **le cinéma et la guerre d'Algérie : la propagande à l'écran (1945-1962)**, Op.Cit, p.66.

العنف والحرب فيها. فأفلام السنوات الأولى من الحرب احتفظت بالطابع الفولكلوري الذي تميزت به السينما الإشهارية في السنوات الأولى حتى الأربعينيات، أخرج عميد السينما الروائية بالجزائر "جون شارل كارلوس" أفلام أخذت نفس المنحى، مثل فيلم "موسيقى وفرحة" في 1952 وبالمثل أخرج "أندري زووبادا" "André Zwobada" في 1953 فيلم تحت عنوان "الحفلة غير المنتظرة" "La fête imprévue" واتسمت هذه الأفلام بالطابع الهزلي والموسيقي.¹⁵⁴

I-1-2- السينما العسكرية عبر المصلحة السينمائية للجيش اثناء حرب التحرير

أ- ملحة تاريخية عن المصلحة السينمائية للجيش "Service cinématographique des armées":

كانت البدايات الأولى لتأسيس المصلحة السينمائية للجيش Service cinématographique des armées (SCA) في مارس 1915 تحت قرار وزير الحرب "اليكسندر ميليراند" "Alexandre Millerand" و التي اشرف عليها الناقد السينمائي "جون لوويس كروز" "Jean-Louis Croze"¹⁵⁵، في البدايات الأولى للحرب المسؤولين العسكريين رفضوا التقاط الصور في الجبهات الامامية للقتال الا بعد 1916 ليتعرف المصلحة السينمائية تطورا ملحوظا اين يزداد عدد العاملين فيها من 80 الى 800 شخص.¹⁵⁶ لعبت السينما العسكرية دورا كبيرا في الحرب العالمية الثانية في معركة تعبئة الراي العام الفرنسي في مواجهة النازية تحت الشعار الديغولي "اسطورة فرنسا الحقة" "le mythe de la vraie France" التي روج لها عبر اخراج عدة أفلام من اشهرها نجد فيلم "الاختبار الكبير" "la grande épreuve" و فيلم "حرب ثلاثين سنة" "" و فيلم "استمرارية الجمهورية" "continuité républicaine"¹⁵⁷ كما دخلت المصلحة السينمائية للجيش في معركة تعبئة الراي العام عبر أفلام تشيد بدور المستعمرات في صنع مجد فرنسا من اجل تجنيدها للدفاع عن فرنسا و ذلك باعتماد الدعاية عبر الوعود المغرية لتعبئة جنود من المستعمرات تحت شعار "le mythe compensateur"¹⁵⁸ و هذا ما ترجمه

¹⁵⁴ - Sébastien Denis, Op.Cit, p.68.

¹⁵⁵ - Commandant Darret, **le cinéma au service de l'armée (1915-1962)**, *Revue historique de l'armée*, n°2, mai 1962, 2014, p.121.

¹⁵⁶ - Sylvie Lindeperg, Op.Cit, p.125.

¹⁵⁷ - Ibid, p.137.

¹⁵⁸ - Jean-Pierre Rioux, **la France de la IVe République, l'ardeur et la nécessité 1944-1952, la nouvelle histoire contemporaine de la France**, Tom I, Edition Seuil, Paris, 1980, p.126.

فيلم "الاختبار الكبير" "la grande épreuve" الذي عرض دخول التشاد و الكاميرون و كاليدونيا الجديدة مع فرنسا لمواجهة النازية.

وفي عام 1944 اتخذت رئاسة الاركان "état-major" الكامنة في الجزائر قرارا فيما يخص هيكلة و تسيير المصلحة السينمائية للجيش "SCA" و التي ستتولى مهام الانتاج و الحفاظ على أرشيف الحرب بجمع الوثائق السينمائية و الفوتوغرافية التي لها ميزة و خاصية تاريخية، كما ستتبع و تعرض أفلام موجهة خصيصا للتعليم عبر الصورة "l'instruction par l'image" و تساهم في الحفاظ على المعنويات و الدعاية عبر اخراج و توزيع أفلام خيالية و وثائقية¹⁵⁹.

كانت المصلحة تنشط تحت النشاطات الواسعة لمصلحة الاعلام التابعة لوزارة الجيش لتتخذ في شهر اوت 1946 تسميتها "المصلحة السينمائية للجيش" "Service Cinématographique des Armées" أخذ الجيش الفرنسي يشرع في إنتاج أفلام تمجد الدور الذي يؤديه الجيش في الدفاع عن الأمة وقيم الثورة الفرنسية ضد الاحتلال النازي وبرز انتصار دول الوفاق ضد الموجة النازية في أوروبا، وكان ذلك عبر "المصلحة السينمائية للجيش" "Service cinématographique des armées (SCA)" والتي أصبح لها هيكلية قائمة ابتداء من سنة 1948.¹⁶⁰

ابان الحرب العالمية الثانية اخذ الجيش الفرنسي فالجيش الفرنسي ينتج أفلام و مواد سمعية بصرية و سينمائية التي تهدف الى تمجيد و تخليد صورة المؤسسة العسكرية الفرنسية و تثمين جهود دور الجنود فرنسا الام و جنود المستعمرات و تعديل الصورة السلبية للمقاومة الفرنسية و يظهر ذلك في فيلم المخرج "لوشنوا" "Le Chanois" الذي استعمل في فيلمه المعنون "Wolfram" صور ملتقطة من ميدان و ملاجئ تركز القوات الفرنسية و التي تعبر عن الإرادة القوية للمقاومة ضد النازية، وأصبحت السينما العسكرية كمنبر دعاية للجنرال "دي غول" التي تروج للفكرة الحقيقية "لفرنسا المقاومة" "France Résistante"¹⁶¹.

وابتداء من سنة 1946 وضعت هذه المصلحة في الحرب الفيتنامية، واستخدمت في الدعاية في المستعمرات من أجل تعبئة و تحنيد شعوب المستعمرات لخوض غمار الحرب في الفيتنام، و استطاعت مصلحة السينماتوغرافية للجيش

¹⁵⁹ - 1H338, Levant, 17 mars 1944, Etat-major général, Service Historique de l'Armée de Terre SHAT, château de Vincennes.

¹⁶⁰ - Sébastien Denis, *l'état, l'armée et le cinéma pendant la guerre d'Algérie : des origines du conflit à la proclamation de l'indépendance (1945-1962)*, thèse de doctorat en histoire de l'art et archéologie, université Paris1-Panthéon-Sorbonne, Décembre 2004, p.43.

¹⁶¹ - Sylvie Lindeperg, Op.Cit, p.107.

بأن ترجع الثقة للفرنسيين بالمؤسسة العسكرية والمدنية لنسي ذكريات شهر جوان 1940 بإظهار عبر الشاشة جيش قوي متحكم بزمam الأمور وذلك عبر أفلام تصور الإمكانيات الحربية للجيش الجوّي والبرّي لفرنسا.¹⁶² و بعد نهاية الحرب العالمية الثانية أخرجت المصلحة عدة أفلام تبرز فيها المساعدات العسكرية الأمريكية لفرنسا و ذلك عبر فيلم "Montage à la chaine des avions de chasse P 40" و "Bombardiers lourds" و "Armes Modernes"¹⁶³

ب- السياسة العامة للدعاية والاستراتيجية السينمائية للمصلحة السينمائية للجيش ابان حرب التحرير الجزائرية:

كانت المصلحة السينمائية للجيش خاضعة مباشرة لوزارة الدفاع، والقسم الرئيسي للمصلحة متواجد في "إيفري" "fort d'Ivry" التابع لمصلحة الإعلام للدفاع الوطني، وفي داخل هذا القسم يوجد "مكتب السينما" المكلف بالعلاقات بين مصلحة السينما توغرافية للجيش والمؤسسات السينمائية، و تعتبر سنة 1952 كتحول كبير في السياسة الإعلامية العسكرية الفرنسية اين تم فيها تأسيس مصلحة العمل البسيكولوجي و الاعلامي و السينمائي "Service d'Action Psychologique, d'information et cinématographique" اين المصلحة السينمائية للجيش تابعة لمكتب العمل البسيكولوجي و الإعلامي التي عرفت نشاطا واسعا مع نهاية الحرب الفيتنامية¹⁶⁴.

تمكن الجيش الفرنسي من اتقان الأساليب الدعائية، اذ أكد الباحث "سيباستيان دنيس" "Sébastien Denis" أن: "... بعد 1954 السينما العسكرية تطوّرت كثيرًا خاصة من حيث التقنية و الأساليب الدعائية حول موضوع قضية الجزائر، فالتحكم في الصورة أمر ضروري، من أجل تقديم صورة جيدة للمؤسسة العسكرية، اذ كان الجيش يمارس الرقابة على كل الصور الفوتوغرافية والسينمائية المسجلة في ميادين الحرب، رافضا بذلك لكل الصور غير المرغوب فيها."¹⁶⁵

فالجزائر على غرار المستعمرات الأخرى بما فيها الفيتنام، اعتبرت دائما في المنظور والتصور السينمائي العسكري و المدني كوطن من بناء فرنسي في كل الجوانب و قاطنيه (السكان) ليس لديهم أي ثقافة توازي القيم الإنسانية و الحضارية لفرنسا، فالثقافة العربية لم تكن حاضرة و قائمة في الأفلام العسكرية¹⁶⁶.

¹⁶² - Sébastien Denis, le cinéma et la guerre d'Algérie : la propagande à l'écran (1945-1962), Op.Cit, p.115.

¹⁶³ - Sébastien Denis, l'état, l'armée et le cinéma pendant la guerre d'Algérie : des origines du conflit a la proclamation de l'indépendance (1945-1962), Op.Cit, p.43.

¹⁶⁴ - Sébastien Denis, Op.Cit, p.62.

¹⁶⁵ - Sébastien Denis, le cinéma et la guerre d'Algérie : la propagande à l'écran (1945-1962), Op.Cit, p.116.

¹⁶⁶ - Sébastien Denis, l'état, l'armée et le cinéma pendant la guerre d'Algérie : des origines du conflit a la proclamation de l'indépendance (1945-1962), Op.Cit, p.74.

فمنذ سنة 1955 السلطات العسكرية بالجزائر أسست مركز سينماتوغرافي من أجل متابعة التطورات الواقعة في الساحة العسكرية والسياسية عن قرب في الجزائر. ويحرص من حكومة "مولي" "Mollet" تم تأسيس رسميا "مركز الإنتاج السمعي البصري" سنة 1956 والذي كان تحت وصاية "مكتب العمل البسيكولوجي" "bureau d'action psychologique"، لتصبح بذلك للصورة أهمية بالغة جدًا في الحرب التي تخوضها السلطات العسكرية و المدنية ضد جيش التحرير الوطني الجزائري.

في نفس السنة تم تزويد المركز بتجهيزات و موظفين و اداريين تابعين للمصلحة السينمائية للجيش في الهند الصينية و المانيا اين هذه الأخيرة لديها تجهيزات سينمائية ذات نوعية متميزة، اذ هذه التجهيزات سمحت بتجهيز مخابر الصورة المتواجدة في الثكنة العسكرية "مارتيمبري" "Martimprey" بالجزائر "Alger" و هذه المصلحة كانت موجهة من قبل النقيب "روي" "Rouy" الذي كان مسؤول المصلحة السينمائية للجيش في الهند الصينية و التي تضم صحفيين متخصصين في الفوتوغرافية و السينما و طاقم من التقنيين في التركيب و المزج و الصيانة اذ يتراوح عددهم سبعين شخص¹⁶⁷.

اصدرت وزارة الدفاع الوطني و القوات المسلحة في 18 جويلية 1956 تعليمة موجهة الى الجنرال المسؤول عن المكتب الخامس بالجزائر و الممضية من طرف "ابيل توماس" "Abel Thomas" و التي ورد في فحواها: "يجب اعلام الجمهور بالإنجازات الهامة للجيش الفرنسي و أهمية هذا المجهود في الجزائر عبر وسيلة الصحافة والإذاعة و الفوتوغرافية و السينما، و عليه قمت بتدعيم المصلحة السينمائية للجيش بالجزائر من اجل تزويد أسبوعيا مصلحة الاعلام في وزارة الدفاع بوثائق فوتوغرافية و سينمائية اين هذه الأخيرة ستتولى مسؤولية عرضها في الصحافة المكتوبة و السمعية البصرية..."¹⁶⁸

فكل الأفلام التي انتجتها المصلحة السينمائية للجيش سواء في "حصن افري" "fort d'Ivry" بفرنسا او الجزائر ليست مستقلة لكون القرارات تفرض من القيادات العليا للمنظومة العسكرية الفرنسية مما اعطى لهذه السينما طابع السينما المسيطرة والموجهة "cinéma de commande"¹⁶⁹ وكانت هذه المصلحة تابعة لقرارات باريس، و

¹⁶⁷ - Sébastien Denis, l'état, l'armée et le cinéma pendant la guerre d'Algérie : des origines du conflit a la proclamation de l'indépendance (1945-1962), Op.Cit, p.79.

¹⁶⁸ - 1H12515, Abel Thomas, lettre n°1697 bureau Action psychologique, 18 juillet 1956, Service Historique de la défense, Armée de Terre SHAT, château de Vincennes.

¹⁶⁹ - Sébastien Denis, l'état, l'armée et le cinéma pendant la guerre d'Algérie : des origines du conflit a la proclamation de l'indépendance (1945-1962), Op.Cit, p.77.

هذا يتضح من خلال التعليمات الإدارية للوزارة الدفاع التي تحرص كل الحرص من اجل التحكم في المادة الفيلمية للمصلحة السينمائية للجيش في الجزائر اين التعليمات الموجهة للمسؤول من المصلحة تحدد له كل المواضيع التي يرخص لها للتصوير اذ مثلا نجد في التعليمات الادارية المؤرخة في يوم 21 افريل 1959 تحدد بوضوح مهام المصلحة و التي نصت: " المصلحة السينمائية بالجزائر مكلفة بالتموين الدائم لمصلحة الاعلام بكل الوثائق الفوتوغرافية التي لها صلة بالمواضيع التالية:

- الديمقراطية في الجزائر: الانتخابات، المجالس المحلية، القضاء، المجهودات الثقافية...الخ.
 - التطوير الاقتصادي للجزائر.
 - مسلمين تحت خدمة العلم الفرنسي في الجيش.
 - الجيش في تكوين الإطارات الاجتماعية والإدارية الناقصة في الجزائر.
 - العمليات العسكرية، تدعيم الجيش من قبل الجزائريين، المساجين، استتباب الامن.¹⁷⁰
- ودائما في نفس السنة صدرت التعليمات الإدارية العسكرية رقم: 2.789/E.M.I/ACT المؤرخة 16 ماي 1959 المدعمة و المكملة للتعليمات رقم: 1525/RM.10/Presse المؤرخة في يوم 13 افريل 1957، اذ بمقتضاها تم تسطير أهداف المصلحة السينمائية للجيش من حيث إنتاج المواد الفيلمية السينمائية او التليفزيونية و حتى الفوتوغرافية و التي ورد فيها ما يلي:

1- اهداف الريبورتاجات الإعلامية reportages d'information:

- تهدف الريبورتاجات لتموين الصحافة المكتوبة و السمعية البصرية بالصور التي ترد الاهتمام للراي العام لنشاطات القوات المسلحة الفرنسية في الجزائر، و يجب التركيز على الصحافة التي لديها انتشار وجمهور واسع مثل الصحافة الكبيرة الصادرة في باريس و البرامج الإخبارية السينمائية و التليفزيونية.
- هذه الريبورتاجات يجب ان توفر للقيادة العسكرية وثائق اصلية يستند عليها في اقناع البرلمانين الفرنسيين وكذا الهيئات الدولية بالقضايا الفرنسية بالجزائر: الإرهاب، وحشية الخارجين عن القانون، التدخل الأجنبي و خرق الحدود.

2- نوع المواضيع التي يجب معالجتها:

- التشهير بالعمليات العسكرية

¹⁷⁰ - 1H12515, Le lieutenant-colonel GARDES chef du 5^e Etat-major 10^e région, 21 avril 1959, Service Historique de la défense, Armée de Terre SHAT, château de Vincennes.

- الشهادات حول المجاهدين والأسلحة المسترجعة و تسليط الضوء حول المعاملة التي يحظى بها السجناء وتجاوزات المجاهدين على المواطنين و املاكهم وعلى كل ما يمثل الحضارة الفرنسية من مدارس و مؤسسات صحية... فمن المهم جدا اخذ بعين الاعتبار كل الجزئيات الهامة في اخذ الشهادات.
- يوميات الجنود، نشاطات الجنود في إطار سياسة السلم "la politique de la pacification" في المدارس و مراكز التكوين المهني... الخ
- البلد، العادات والتقاليد والمنجزات الفرنسية في الجزائر مثل الطرق والمستشفيات والسدود و كل ما يمثل مشروع قسنطينة.

3- المواضيع و الديكورات التي يجب تفاديها:

- صور الحياء القصدية والاحياء الفقيرة
- مشاهد العنف.¹⁷¹
- احتوت هذه الأفلام على ثلاث محاور جوهرية من ناحية المواضيع المعالجة: أولا فترات الاستراحة و الترفيه، ثانيا النظرة على الآخر و المتمثل في الجزائري المسلم و الأسواق و البلاد و المرأة الجزائرية و الأطفال في الشوارع و الحرف التقليدية، و ثالثا الحرب (مساجين حزب التحرير و التفتيش في القرى، بيوت محروقة، جثث هادمة على الأرض، العمليات العسكرية...) مع العلم ان بالرغم من كون الجنود السينمائيين "soldats-cinéastes" لم يلتقطوا صورا حقيقية عن القتال في حرب، فصوروا فقط لحظات ما قبل المعارك و ما بعدها¹⁷².

ج- الإنتاج الفيلمي للمصلحة السينمائية للجيش اثناء حرب التحرير:

كانت المصلحة السينمائية للجيش تسند مهام التصوير و انتاج المواد السمعية البصرية الخامة والمركبة و كذا الأعمال السينمائية الى جنود والذين كانوا تصورون بكاميرات 35 ملم (35mm Arriflex) و التي وزن 30 كلغ الي 35 كلغ، و الجنود المصورون ليس كلهم محترفين و من بين المحترفين نجد "روبيرت انريكو" "Robert Enrico" و "كلود ليلوش" "Claude Lelouch" و "فليب دي بروكا" "Philippe de Broca" و "انريكو ازاكو" "Enrico Isacco" الذين هم كقلة يتحكمون في التقنية و الخطاب، ففي الفترة الممتدة ما بين 1962/1955

¹⁷¹ - 1H12515, Le colonel C. BOISSIEU chef d'Etat-major note sur les reportages du service cinéma des armées n°2.789/ E.M.I/5/ACT, Alger 16 mai 1959, Service Historique de la défense, Armée de Terre SHAT, château de Vincennes.

¹⁷² - Jean-Pierre Bertin Maghit, lettres filmées d'Algérie, des soldats à la caméra 1954-1962, Ed. Nouveau Monde, Paris, 2015, p.19.

انتجت المصلحة السينمائية للجيش 961 مادة فيلمية خامة "rushes" و 1602 فيلم¹⁷³ كلها أفلام دعائية بعض منا موجهة للجزائريين اذ تم عرضها في مختلف المناطق الجزائرية مثل فيلم "Le Dahra" وفيلم "Vallée de la Mekorra" في سنة 1957، أما في سنة 1958 تم إخراج وعرض فيلم تحت عنوان "Le Zibans pays de palmes" وفيلم "جانت" "Djanet"، وفي سنة 1959 أخرج فيلم "تنس" "Ténès" وفيلم "Zone ouest Algérois"، كما عرفت سنة 1958 كذلك فيلم "La Saoura département Français"، كل هذه الأفلام الدعائية المنتجة في ظل الحرب البسيكولوجية كلها من إنتاج المصلحة السينماتوغرافية للجيش في الجزائر، وتدخل كل هذه الأفلام في إطار وضع صورة إيجابية للجيش الفرنسي،. فهذه الأفلام القصيرة هي أفلام وثائقية كلاسيكية كان هدفها الرئيسي حسب مصلحة السينماتوغرافية للجيش هو الحماية والسلم ومساعدة السكان، وذلك بتوعية الجزائريين بمهمة السلطات المدنية والعسكرية في بناء الجزائر، ويظهر ذلك جلياً في الدعاية خاصة أفلام "C'était le désert" و "La Jeunesse Kabyle" وفيلم "Une Journée à M'sila" وفيلم "au-delà des fusilles" الذي تم إخراجها في سنة 1960، فجل هذه الأفلام لا تحمل أي أثر للحرب وخاصة لا صورة لمشهد مأساة الجزائريين والأسلحة غير الموظفة في الفيلم، إلا في الفيلم الأخير والذي فيه تم عرض دور الجيش في الدفاع عن الشعب ضد ما يسميه بالإرهابيين والقتلى من أجل تحقيق السلم والأمن.¹⁷⁴

و الى جانب أفلام المصلحة السينمائية للجيش توجد أفلام صورت من قبل الجنود الفرنسيين أنفسهم و التي اعتبرت كرسائل فيلمية موجهة خصيصا من قبل الجنود الى عائلاتهم في فرنسا و التي تعرض حياتهم اليومية في الشكبات العسكرية في الجزائر بشكل عفوي، فمعظمها تعرض الأجواء الشخصية للجنود من ترفيه و حميمية، الا ان الباحث في تاريخ السينما "جون بيير بيرتين ماغيت" "Jean-Pierre Bertin Maghit" يعتبرها مادة فيلمية ارشيفية تساهم في بناء الذاكرة التاريخية للحرب في الجزائر اذ قال في هذا الصدد ان: "... هذه الأفلام تتغير مكانتها و قيمتها عندما ينظر اليها من قبل المؤرخ و المخرج، فهي تساهم في بناء تاريخ المحاربين كونها أصبحت أرشيف للقصة التاريخية او السينمائية مما جعلها كرهان في الذاكرة الجماعية الوطنية"¹⁷⁵.

¹⁷³ - Jean-Pierre Bertin Maghit, Op.Cit, p.27-28.

¹⁷⁴ - Évelyne Desbois, **Les actualités Françaises pendant le conflit, des images en quarantaine, la guerre d'Algérie à l'écran, cinémAction**, N°85, 4^e trimestre 1997, p.25- 26.

¹⁷⁵ - Jean-Pierre Bertin Maghit, **le film du sergent-chef Charles : un essai d'anthropologie historique, le corps du soldat au repos Durant la guerre d'Algérie 1954-1962, les mises en scène de la guerre au XXe siècle: théâtre et cinéma**, Ed Nouveau Monde, Paris, 2011, p.238.

2- السينما المدنية و البرامج التلفزيونية الفرنسية التي عاجلت حرب التحرير الجزائرية ما بين 1954 و 1962:

1- الأفلام الخيالية:

عمدت السلطات الفرنسية إلى توظيف السينما في التعريف بالجزائر وما تحتويه من إمكانيات طبيعية ومناظر خلابة من أجل استقطاب الفرنسيين والأوروبيين إليها، وكان الهدف الأساسي هو سياسي وليس سياحي وذلك في ترسيخ تواجدها في الجزائر عبر سياسية تشجيع الاستيطان في الجزائر وشمال إفريقيا، ولتحقيق هذه السياسة الإعلامية عمدت إلى تأسيس هياكل سينمائية تهكل وتنظم العمل السينمائي والإعلامي، ولقد تطورت هذه الهياكل بعد الحرب العالمية الثانية لتعرف السيطرة والهيمنة من طرف السلطة العسكرية في فترة حرب التحرير الجزائرية خاصة، وذلك لتوظيفها كوسيلة دعائية، وكانت أول هيكل مختصة بالأعمال الإبداعية في مجال السينما والأعمال في الجزائر، هو "مركز الوثائق" "Centre de documentation" التابع مباشرة للحكومة العامة في الجزائر والتي تحتوي على مصلحة الفوتوغرافية، إذ كان "ألكسندر بروميو" أحد مديريها، والذي كان أحد "صيادي الصور" عند "لوميير"، والذي أخرج عدّة أشرطة حول موضوع المستعمرات والجزائر خاصة، ولقد صورت عدّة أفلام فولكلورية من أجل تشجيع الفرنسيين للمجيء إلى الجزائر.

ولتفعيل هذه الدعاية أكثر تمّ تأسيس "الديوان الفرنسي للإعلام السينماتوغرافي" "Office Français d'information cinématographique (OFIC)" في أوت 1943 من طرف الجنرال "جيرود" "Giraud"، وكان هذا الديوان المسؤول عن كل الأعمال السينمائية في الجزائر، إلّا أنّه تم حله، فكانت بذلك نقطة انطلاق لصناعة سينمائية تجارية في الجزائر، وفي نفس السنة كذلك تمّ تأسيس "مصلحة البث السينماتوغرافي" "Service de diffusion cinématographique" التابعة للحكومة العامة في الجزائر.¹⁷⁶

فالحكومة العامة في الجزائر لا تسيطر فقط على إمكانيات إنتاج الأفلام الدعائية، بل تحتكر أيضا وسائل العرض والتوزيع عبر كامل التراب الجزائري، وذلك بتأسيس وحدات متنقلة لعرض الأفلام عبر المناطق المختلفة. وإثر قرار صادر في 22 مارس 1947، تمّ تأسيس مصلحة السينما تحت الوصاية المباشرة لمدير مكتب الحاكم العام في

¹⁷⁶ - Sébastien Denis, *le cinéma et la guerre d'Algérie*, Op.cit, p. 41-42.

الجزائر، ومهمتها الأساسية تتمثل في إنتاج أفلام وثائقية حول الجزائر، وبعد مرور ثلاث سنوات تم إنشاء "الديوان الجزائري للسينما التعليمية" "O.A.C.E" من طرف الحاكم العام في الجزائر أو الرابطة الفرنسية للتعليم، وعرف هذا الديوان على أنه يمثل هيكلية إعلامية سينماتوغرافية ذات قاعدة تربوية، فمنذ تأسيس الديوان الجزائري للسينما التعليمية في مارس 1950 أصبح أول ديوان في فرنسا.¹⁷⁷

فمصلحة السينما تضم عدة فروع من أبرزها نجد "اللجنة الجزائرية للسينما" والتي تتكوّن من عمّال ومحترفين في السينما، والتي تأسست في 01 جوان 1950 وهمتها إعطاء رأي حول الصناعة السينمائية في الجزائر وتقديم تقارير سنوية للحكومة العامة في الجزائر، كما تحوّل لها مهمة منح أو رفض منح البطاقات المهنية، كما تعتبر المسؤولة أيضا عن تطبيق القوانين الصادرة عن وزارة الداخلية فيما يخص قطاع السينما.¹⁷⁸

إلا أن الأفلام التي عالجت قضية الحرب في الجزائر قليلة جدّا، ففي سنة 1954 "روني فوتي" "René Vautier" اخرج فيلم قصير و الذي يعتبر أول فيلة قصير ساند القضية الجزائرية اذ جاء تحت عنوان "أمة، الجزائر" "une nation, l'Algérie" معتمدا على الصور و الوثائق الارشيفية المحفوظة في المكتبة الوطنية الفرنسية، اين التعلق لخص تاريخ الحملة الاستعمارية على الجزائر و ووعي الشعب الجزائري في كونه امة مما أدى الى منعه من البث و العرض كونه يهدد الامن الداخلي للدولة¹⁷⁹. فكان النشاط السينمائي مكثف عند "وروني فوتي" خلال حرب التحرير مع كل من "جون لودس" "Jean Lods" و "سيلفي بلان" "Sylvie Blanc" و "أريك بلويت" "Éric Pluet" و الذين دخلوا مع جبهة التحرير الوطني في معركتها الإعلامية و السينمائية، بتصوير أفلام في الحدود التونسية و في الجزائر من بينها "الجزائر الملتهبة" "Algérie en flammes" في سنة 1958 و الذي اتهم به بالخيانة العظمى مما أدى بسجنه لمدة عامين¹⁸⁰.

اما "فروني فوتي" قدم مفهوم لعمله في السينما اذ اعتبره على انه: "شهادة لنضال" "témoignage pour l'action" فالمادة الفيلمية اثناء الحرب تعتبر كدواء للتضليل و التعطيم الإعلامي الرسمي¹⁸¹. وكان ايضا أول فيلم

¹⁷⁷ - Lotfi Maherzi, Op.cit, p. 61-62.

¹⁷⁸ - Sébastien Denis, **le cinéma et la guerre d'Algérie**, Op.cit, p. 43-44.

¹⁷⁹ - Sébastien Layerle, **caméras en lutte en mai 68 : par ailleurs le cinéma est une arme**, Ed. Nouveau Monde, Paris, 2008, p.55.

¹⁸⁰ - Pauline Gallinari, **les communistes et le cinéma : France, de la libération aux années 60**, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015, p.236-237.

¹⁸¹ - Marc Kravetz, « **entretien avec René Vautier** », *Positif*, N°50-52, mars 1963, p.48.

روائي طويل تطرق إلى موضوع حرب التحرير في الجزائر للمخرج "غي شالون" "Guy Chalon" تحت عنوان "58-2B" و المستوحى من رقم التعريف للدفعة العسكرية لمجموعة من الجنود الفرنسيين الذين خاضوا الحرب في الجزائر، فالفيلم عرض تفاصيل قصة جندي فرنسي بعد عودته إلى دياره لم يتمكن من تجاوز الصدمة التي تلقاها إثر مشاهدته لطرق التعذيب والقتل وصار يحس بأنه ملطخ مثل عناصر فرقته "58-2B".¹⁸² كان اخراج هذا الفيلم المكلف جدا بمساعدة "مجموعة جون فيفو" "Groupe Jean Vigo" المتبينة للفكر السياسي للحزب الشيوعي الفرنسي ودامت مدة تصوير الفيلم سنتين كاملتين من 1957 الى 1959، اذ تم التخلي من تصوير لبعض اللقطات بسبب تكلفتها الباهظة، الا ان الفيلم لم يلقى الترحيب و الاعجاب الكبير لبعض الشيوعيين و ذلك بحسب قول المخرج نفسه: "فيلم 58-2B لم يكن اخراجه من طلب حزب، فكانت هناك ردود أفعال إيجابية من قبل الشيوعيين الا انهم وصفوه بالمتشائم...".¹⁸³

وفي نفس السنة عرفت أيضا خروج فيلم "About de souffle" للمخرج الفرنسي الكبير "جون لوك قودار" وهو أول فيلم روائي طويل في السينما الفرنسية التي تناولت موضوع حرب التحرير في الجزائر، والذي تناول بدوره رفض الشباب الفرنسيين التجنيد في جبال الجزائر. وكما نجد أيضا فيلم "Les tricheurs" للمخرج "مارسل كارني" 1958 فيلم تناول الوضع المحبط للشباب الفرنسي.¹⁸⁴ وإلى جانب هذه الأفلام الروائية نجد فيلم "Bernes mais contents"، 1959 للمخرج "جون شارل كارلوس" وهو أول فيلم طويل ناطق باللغة العربية يتناول موضوع الحرب والذي سخرت له إمكانيات مادية كبيرة، إذ قدرت ميزانيته بـ 260 ألف فرنك فرنسي قديم، وهذا راجع إلى الدور الدعائي الذي يلعبه الفيلم، وكان آخر فيلم تم إخراجته في الجزائر قبل الاستقلال، أي عشية الاستقلال هو فيلم "زيتونة العدالة" "Les oliviers de la justice" للمخرج "جامس بلو" "James Blue" الذي صوره في 1961 وخرج عام 1962. عرف هذا الفيلم تمويل من قبل السلطات الفرنسية، إذ قال "جامس بلو": "الفيلم مُوّل في قسطه الكبير من طرف المركز الوطني للسينماتوغرافيا... وأعطى الفيلم صورة الحنين الكبير للفرنسيين للجزائر، كما رسم صورة إيجابية للجيش العسكري الفرنسي...".¹⁸⁵ كما عرفت نفس السنة خروج أول فيلم تطرق لأحداث 17

¹⁸² - Christian Bosséno, « Télévision et cinéma Française : Image fragmentées d'une guerre occultée, France-Algérie image d'une guerre », les cahiers de Cinéma n°01, Juin 1992, p.50.

¹⁸³ - Pauline Gallinari, Op.Cit, p. 237-238.

¹⁸⁴ - Benjamin Stora, Algérie-Vietnam deux guerres vues par deux cinémas : imaginaires de guerre, Ed. Casbah, Alger, 1997, p.136.

¹⁸⁵ - Sébastien Denis, le cinéma et la guerre d'Algérie, Op.Cit, p.71.

أكتوبر 1961 بباريس و هو فيلم " أكتوبر بباريس " "Octobre à Paris" للمخرج "جاك بانيجيل" "Jacques Panijel" مساندا عبره لجمعية "موريس اودان" و صحيفة "vérité-liberté" المساندين للقضية الجزائرية، اين اعتمدوا على شهادات الجزائريين الذين عذبوا من طرف الشرطة الفرنسية لمشاركتهم في تظاهرات ذلك اليوم. تم تصوير الفيلم بالاعتماد على جزائريين الذين لعبوا ادوارهم الحقيقية في الاحداث انطلاقا من التحشيد في الاحياء القصديرية في "ننتير" "Nanterre" معتمدا على صور من الأرشيف، الفيلم كان معاديا للدعاية للتوجه الاستعماري في الجزائر فعرضه كان في سرية تامة بين أعضاء الشبكة المساندة لاستقلال الجزائر اذ تم في 9 أكتوبر 1962 اخذ نسخة الفيلم و توقيف المسؤولين عن حصة العرض في "ciné-club action" ¹⁸⁶ فمعظم المساندين للقضية الجزائرية من الحزب الشيوعي الفرنسي الا ان نشاطهم كان خارج الحزب، فاتخاذ الموقف من القضية الجزائرية من قبل الحزب جاء متأخرا. ¹⁸⁷

عند تطرق المتخصص في تاريخ السينما العالمية " جورج سدول " عاد في الحديث عن اخر انتاج للسينما الاستعمارية في الجزائر في قوله: "... إن آخر حلقة في سلسلة ومسيرة الوجود السينماتوغرافي الاستعماري في الجزائر، كان إنتاج فيلم "زيتون العدالة" "les oliviers de la justice" سنة 1962 الذي جسد لوحة فيها حنين إلى الماضي وحزن على المستقبل الذي ذهب إلى غير رجعة". ¹⁸⁸ كما تبني نفس التحليل "فليب دين" "Philip Dine" عند حديثه عن مخرجي "زيتون العدالة" كل من "جامس بلو" "James Blue" و "جون بيليغري" "Jean Pélégri" و علاقتهما مع الجيش الفرنسي عند اخراجهما للفيلم لمتخرج من السياق المؤلف للنظرة السينمائية الاستعمارية للجزائر المبنية على فكرة المهمة الحضارية و لم يستطيع المخرجين من اتخاذ موقف سياسي سليم اتجاه الحرب بين جبهة التحرير الوطني الجزائرية و السلطة الاستعمارية الفرنسية. ¹⁸⁹

ب- الأفلام الوثائقية:

¹⁸⁶ - Antoine De Baecque, , Op.Cit, 2007, p.747-748.

¹⁸⁷ - Pauline Gallinari, Op.Cit, p. 236.

¹⁸⁸ - جورج سادول: مرجع سابق، ص 30.

¹⁸⁹ - Philip Dine, «Trois regards étranger, les oliviers de la justice" de James Blue, "la bataille d'Alger" de Gillo Pontecorvo, "les centurions" de Mark Robson" », la guerre d'Algérie à l'écran, CinémAction, n°85, 4e trimestre 1997, p.83.

اعتمدتها وبصفة كبيرة الإستراتيجية الدعائية الفرنسية التي برمجت لمواجهة حرب التحرير في الجزائر، فالأفلام الوثائقية أو الأفلام الإعلامية "Les Films d'information" بحسب التعبير المخصص لها في نهاية سنوات الخمسينيات، فمثلت القسط الأوفر الكبير في الإنتاج الفيلمي في الجزائر، فابتداءً من سنة 1945 تم وضع نموذج خاص بالإنتاج الفيلمي وتصوير الأحداث في الجزائر والذي دعم وبشكل كلي من قبل الدولة أين في البدايات الأولى كان التمويل من قبل "المركز الوطني السينماتوغرافي" أو من طرف وزارة الإعلام. وهذا ما يبين مدى أهمية هذه الوسيلة في منظور السلطات الاستعمارية، بحيث من سنة 1945 حتى 1950 تم إنتاج ما يقارب 83 فيلم وثائقي قصير والحكومة العامة في الجزائر تمتلك لوحدها 22 فيلم، إلا أنّ هذا الرقم عرف تراجعاً كبيراً في حدود سنة 1952، إذ عرفت الفترة الممتدة ما بين 1954 – 1957 تراجعاً في الإنتاج، وذلك راجع إلى صدور قانون 1953 والذي وضع قوانين صارمة في إنتاج الأفلام، مما أدى إلى ارتفاع تكاليف الإنتاج للأفلام، ضف إلى ذلك احتكار السلطة العسكرية للسينما عن طريق "مصلحة السينماتوغرافية للجيش" "SCA" والرقابة المفروضة على القطاع الخاص في مجال إنتاج الأفلام، فدخلت هذه الأفلام الوثائقية في الحرب الإعلامية المسطرة من طرف هذه المصلحة.

ومن بين هذه الأفلام، نجد: "Colomb-Béchas" وفيلم "Porte du ciel" في 1955، وفي سنة 1958 خرجت عدة أفلام وثائقية مثل "صياد يحكي" "Un pêcheur raconte" لـ"كارلوس" وفيلم "De quel amour blesses" لـ"غروسيير" وفيلم "Delacroix peintre de l'islam" للمخرج "كوت" "Cotte"¹⁹⁰، فمجمّل هذه الأفلام أنتجت من أجل إخفاء وجه الحرب في الجزائر.

تعتبر اليوم الأحداث المصورة الفرنسية التي تناولت موضوع حرب الاستقلال في الجزائر من بين أحد المراجع الهامة في مشاهدة أحداث الحرب المسجلة في تلك الحقبة الزمنية، إلا أنّها كانت تصور الحرب وفق المنظور المسطر من قبل السلطات الاستعمارية وتخدم مصالح هذه الأخير، أين تساءلت الباحثة "إفلين ديويو" "Evelyne Desbois" عن القيمة العلمية والتاريخية لمادة الفيلمية المصورة اثناء حرب التحرير الفرنسية من قبل المصلحة السينمائية للجيش و المؤسسات السينمائية الخاصة و العمومية، اذ طرحت التساؤلات التالية: ماذا تبقى من الصور الملتقطة في الميدان اثناء حرب الجزائر والتي شهدتها الفرنسيين عبر السينما و التلفزيون و التي مثلت صورة هذه الحرب؟¹⁹¹ فالحرب

¹⁹⁰ - Sébastien Denis, *le cinéma et la guerre d'Algérie*, Op.Cit, p.91.

¹⁹¹ - Evelyn Desbois, *des images en quarantaine, La Guerre d'Algérie et les français*, colloque de l'institut d'histoire du temps présent, Ed. Arthème Fayard, Paris, 1990, p.560.

غائبة تماما في تصويرها عبر الكاميرا السينمائية و التلفزيونية، اذ اشارت الى ذلك الباحثة في قولها: "ان حرب الجزائر في السينما الخيالية غائبة تماما في الشاشة، الا ان الحرب في الشاشة كانت في الأحداث المصورة "actualités" والريورتاجات السينمائية والتلفزيونية، ولكن كانت في جانبها السلمي".¹⁹²

ج- المجلة المصورة "Cinq colonnes à la une":

كانت الروبورتاجات الإخبارية والأفلام القصيرة تعرض على الشاشات الكبيرة وذلك قبل بدء عرض الأفلام الروائية الطويلة، إذ كان الجمهور السينمائي في قاعات العرض يتتبع الأخبار عن حرب التحرير في الجزائر وكانت هذه الروبورتاجات الإخبارية محتكرة من طرف خمسة مجموعات، وهي: "Pathé-journal"، "Éclair-journal"، "Gaumont Actualité" و "Les Actualités Fox-Movieton"، وكذلك "Les Actualités Française"، التي تزود العروض الإخبارية السينمائية و التلفزيون بالوثائق¹⁹³. ولهذه المؤسسات الخمسة كل الشرعية لوحدها في إعداد الجرائد المصورة الأسبوعية اين متوسط مدة الريبورتاجات الاخبارية هو عشر دقائق، توزّع على قاعات العرض السينمائية.¹⁹⁴

أخذت هذه الشركات تصور واقع الحرب منذ نشوبها واندلاعها في الفاتح من نوفمبر 1954، وفي هذه السنة تم تركيب ثلاثة أشرطة مصورة تجمع تحت عنوان: "العمليات في الأوراس"، أما الوثيقة الرابعة في هذه السنة دائما، حملت عنوان "Soumission des fellaghas" والتي عرضت في العاشر من ديسمبر، أما فيما يخص سنة 1955 فتم إعداد وعرض وثيقة إخبارية واحدة تحت عنوان "الأوراس" وذلك في عشرين أوت، وفي السنة الموالية فتم عرض عشرة أفلام إخبارية تحت العناوين التالية: "الأمن"، "السلم"، "توزيع الأسلحة"... الخ. أما في سنة 1958 فظهرت عناوين جديدة مثل: "عودة مسجونني جبهة التحرير الوطني" في 29 أكتوبر، و"ديغول وحرب الجزائر"، أما في سنة 1959 فكان موضوع واحد فقط تحت عنوان "عملية المنظار"، كما تميزت سنة 1960 بإعداد عدة روبورتاجات وأفلام إخبارية منها: "مهمة بومنجل"، "أعمال الشغب"، "الأحداث". أما في 1961 خرج عنوان واحد "أيام الجزائر"، ففي الفترة الممتدة ما بين 1954 و1961 أعدت الأحداث المصورة الفرنسية 28 وثيقة وتوصف على

¹⁹² - Mohamed Harbi, Benjamin Stora, *La Guerre d'Algérie 1954-2004, la Fin de l'amnésie, Tom2*, Alger, Chihab, 2004, p.239.

¹⁹³ - Marcel Huret, *Ciné Actualités, histoire de la presse filmée 1895-1980*, Henri Vaynier, Paris, 1984, p.143.

¹⁹⁴ - Évelyne Desbois, Op.cit, p.22.

أنها جد ضئيلة ولا أثر للحرب في مضامينها، وتعتبر وثيقة "L'attente du cessez-le-feu" في 1962 الوثيقة التي صورت فيها الحرب في الجزائر في المجموع الكلي الذي بلغ 53 فيلم قصير.¹⁹⁵

ومن بين المواعيد الإخبارية الهامة التي تناولت حرب التحرير الجزائرية المجلة المصورة " Cinq Colonnes à la une" اذ تطرقت للموضوع في ستة عشر عدد، في الفترة الممتدة ما بين 1954 و 1962 بمتوسط ثلاث الى أربعة ريبورتاجات في السنة، ومدة كل الحصة تتراوح ما بين 15 دقيقة إلى 20 دقيقة¹⁹⁶، وكان أول موضوع في هذه الحصة خصص لحرب التحرير الجزائرية جاء تحت عنوان " Compagnie opérationnelle d'Algérie : Sergent Robert"¹⁹⁷، و التي برجت في يوم 9 جانفي 1969 مدتها 12 دقيقة، فمجموع المواضيع التي بثتهم الحصة احصتهم الباحثة "فرانسواز لمنتان" " Françoise Lamontagne" بحوالي 23 موضوع من سنة بداية عرض اول موضوع عام 1969 الى 1962.¹⁹⁸

في التاسع من شهر جانفي 1959، أين تناول الحياة اليومية للجنود الفرنسيين في كل من منطقة الأوراس والقبائل، أما الموضوع الثاني للحصة فكان تحت عنوان "الحدود الجزائرية التونسية" في مارس 1959 لـ "فرانسوا شنتال"، تطرّق إلى الخط الكهربائي في الحدود الجزائرية التونسية، وفي أكتوبر من نفس السنة أُعدّت وثيقة تحت عنوان " L'Algérie des combats" ويعتبر هذا الفيلم القصير أول فيلم يعرض صور الحرب على الشاشات، إذ تدور أحداثه حول "عملية المنظار" "opération jumelles" في منطقة القبائل، أين تم تصوير العمليات العسكرية والمعارك.¹⁹⁹ بحسب الباحثة "فرانسواز لمنتان" "Françoise Lamontagne" تناولت حصة " cinq colonnes à la une" في الفترة الممتدة ما بين 1959 و 1962 أربعة مواضيع رئيسية،²⁰⁰ عند تحليلها لنماذج من الحصص من ناحية المواضيع الرئيسية المعالجة و الشخصيات المستجوبة اذ استنتجت ان الحصة التليفزيونية عاجلت قضية حرب التحرير الجزائرية في أربعة مواضيع رئيسية و المتمثلة في:

¹⁹⁵ - Évelyne Desbois, Op.cit., p.23-24.

¹⁹⁶ - Ibid, p.28.

¹⁹⁷ - Jean-Pierre Rioux, **la Guerre d'Algérie et les Français**, Ed. Fayard, Paris, 1990, p.568.

¹⁹⁸ - Françoise Lamontagne, **Cinq colonnes à la une et l'Algérie**, sous la direction René Gallissot , thèse maitrise d'histoire, département Histoire, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, octobre 1998, 1990, p.36.

¹⁹⁹- Jean-Pierre Rioux, Op.Cit, p.568.

²⁰⁰- Françoise Lamontagne, Op.Cit, pp.41-42.

- الجيش: تم عرض الجيش على انه جيش محارب وحامل لمعالم الحضارة بالسعي لمحو الامية و تقديم الخدمات الصحية للسكان، كما يسعى لاستتباب الامن و السلم ففي معظم الحصص المقابلات منحصرة للجنود الذين لديهم خبرة في الجيش و لم تكن صورة العسكريين المجندين للخدمة العسكرية و الجنود ذوي الأصول المغاربية حاضرة في اغلبية الحصص. كما تطرقت الحصص لشعار فرنسا والمهمة الحضرية اين عرضت الإمكانيات التكنولوجية لفرنسا عبر ما سمي بقوافل "line Pipe" و "le Blé du Sahara" و التي تبين التقدم و التطور الحاصل في الاستثمارات في ميدان البيترول و الميدان العسكري بعرض التجارب النووية.
- البحث عن حل سياسي: هو موضوع تم التطرق اليه ابتداء من سنة 1960 و التي تقترح إمكانية بقاء الأوروبيين في الجزائر.
- السكان الأوروبيين: يتمثلون في السكان الاوربيين القاطنين في الجزائر والذين يظهرون في مختلف مواضيع الحصص والتي تبين انقسامهم و تخوفهم من الاحداث.
- السكان الجزائريين المسلمين: غائبة تماما في الصورة والمشاهد التي عرضتهم كعناصر ثانوية في المشاهد اين الوراة احتلت قسط كبير اذ تظهر كمرأة مضطهدة اسندت لها الاعمال الشاقة، اما جبهة و جيش التحرير الوطني لم يظهرها الى بعد شهر ديسمبر 1960.²⁰¹ وعرفت سنة 1961 عدّة وثائق مثل "الجزائر: بعد سبعة سنوات من الحرب"، "الجزائر: نهاية الحرب".

I-1-3- سياسة الرقابة والعمل البسيكولوجي الاستعماري عبر الصورة والسينما في ظل

حرب التحرير الجزائرية :

1- السلطة الاستعمارية والرقابة السينمائية اثناء حرب التحرير الجزائرية:

تعتبر سنة 1909 كأول سنة تنطلق فيها الرقابة و التحكم في السينما من قبل الدولة الفرنسية،²⁰² ليأتي مرسوم 25 جويلية 1919 الذي وضع الاستغلال السينمائي تحت الزامية الحصول على تأشيرة اللجنة

²⁰¹ - Françoise Lamontagne, Op.Cit, pp.41-42.

²⁰² - Laurent Garreau, archives secrètes du cinéma français 1945-1975, Presses Universitaires de France, Paris, 2009, p.33.

الحكومية²⁰³، فكانت السينما محل الرقابة الشديدة لكل مضامينها الفيلمية من قبل السلطة السياسية و العسكرية في فرنسا، لتزداد قوة الرقابة على كل وسائل التعبير في الحرب العالمية الثانية تحت حكومة "فشي" "Vichy" بصدور المرسوم التنفيذي المؤرخ في يوم 1939/08/24 ، والذي فرض الرقابة على الصحافة و المنشورات، ليدعمه بعده المرسوم التنفيذي "décret d'application" 27 اوت و 12 سبتمبر 1939 الخاص بالسينما و الذي بمقتضاه، الأمين العام للأعلام هو المسؤول عن رقابة الأفلام و عرضها و منح تراخيص التوزيع، لتشتد الرقابة أكثر بصدور قرار 20 ديسمبر 1941 الذي بموجبه تم تأسيس لجنة استشارية تتكون من تسعة أعضاء هي التي تمنح تأشيرات الإنتاج و التوزيع و الاستغلال.²⁰⁴ وقامت الدولة الفرنسية بتقديم تفسير لرقابة الدولة "la censure d'état" عبر جملة من المبررات المتضمنة في تعليمة رقم: 45-1464 الصادرة يوم 3 جويلية 1945 و التي تتضمن: "ان التطور السريع الحاصل في الصناعة السينمائية اتى بأشياء حسنة، ففي معظم الدول هناك ضرورة ملحة من اجل تنظيم عرض فيلم على الجمهور و الذي يستوجب الحصول على تأشيرة و رخصة رسمية و التي لها هدف أساسي متمثل في منع الإصدارات التي لا تحترم و تتعارض مع القيم و العادات، و التي تهدد و تسبب في الاخلال بالنظام العام..."²⁰⁵

كانت الرقابة المفروضة على الإعلام و السينما من طرف السلطات السياسية و العسكرية في الفترة الاستعمارية خاصة مع بداية الحرب التحريرية الى نهايتها اذ كانت الرقابة جد شديدة على كل مضامين الصحف و الإذاعة و السينما و التلفزيون، فبحسب "شلمو ساند" "Shlomo Sand" السينما الفرنسية فضلت تجاهل احداث حرب التحرير الجزائرية في وقت حدوثها و وقوعها، و يعود السبب لعدم هذا الاهتمام لنقطتين أساسيتين اذ تتمثل الأولى في الرقابة "Censure" الشديدة المنتهجة من قبل الدولة اما النقطة الثانية تتمثل في الرقابة الذاتية للمخرجين انفسهم، فالجزائر كانت غائبة في الشاشات الفرنسية طوال فترة الحرب، "بيير كليمونتي" و روني فوتي "مخرجين من اليسار الفرنسي ساندا جبهة التحرير الوطني الجزائرية تم متابعتها من قبل السلطات و "كليمونتي" تم سجنه لمدة عشر سنوات، ضف اليهم "فليب دي بروكا" "Philippe de Broca" الذي صور طيلة فترة تجنيده الاعمال الوحشية المقتربة من قبل الفرنسيين، مما أدى به الى زجه في السجن و الفرار فيما بعد الا انه قام بإرجاع الأشرطة الفيلمية و الفوتوغرافية بعد التفاهم مع السلطات²⁰⁶.

فمنذ بداية الحرب التحريرية في الجزائر عمدت السلطة الاستعمارية إلى سن قوانين من اجل تطويق حريات التعبير و إخفاء الحقيقة للرأي العام، إذ في تم سن قانون 3 ابريل 1955 الذي أعلن حالة الطوارئ مما أعطى للسلطة كل

²⁰³ - Catherine Gaston-Mathè, « Le règne de la censure », la guerre d'Algérie à l'écran, CinémAction, N°85, 4^e trimestre 1997, p. 34.

²⁰⁴ - Jean-Pierre Bertin-Maghit, le cinéma français sous l'occupation, Ed. Perrin, Paris, 2002, p.92.

²⁰⁵ - Laurent Garreau, Op.Cit, p.34.

²⁰⁶ - Shlomo Sand, le XXe siècle à l'écran, Ed. Seuil, Paris, 2004, p. 436.

المشروعية المطلقة في التحكم و التدخل في الصحافة و الطبع، و في الحصص الإذاعية و العروض السينمائية و حتى المسرحية، وهذا وفقا للمادة الحادية عشر (11) من القانون، لتشتد و يتوسع أكثر نطاق الرقابة بصدر مرسوم 17 مارس 1956، و الذي بموجبه الرقابة تمس كل الوسائل التعبيرية بدون استثناء، فالأعمال التي تسيء و تشكل خطر على امن الدولة تمنع أو تسحب أو تتابع قضائيا، فكان مجموع الصحف المسحوبة في فرنسا 269 و 586 في الجزائر، و منع 20 فيلم من العرض، و هناك عدة عناوين مستهدفة من قبل الرقابة الاستعمارية مثل "l'Express" و "France Observateur" و "le Libertaire" و "le Canard" و "l'Humanité"، إضافة إليها دار النشر "Minuit" و "Maspero".²⁰⁷

كما كانت الرقابة السينمائية شديدة جدا على كل الأعمال السينمائية التي تتنافى مع السياسة العامة للسلطة الفرنسية، إذ شملت الرقابة المضامين و المواضيع السينمائية و حتى المخرجين انفسهم الذين يعارضون المشروع الاستعماري و قضية الحرب في الجزائر، أين تم منع فيلم "الوطني المقاوم" "Patriote Résistant" للمخرجين "الآن رسني" "Alain Resnais" و "جون كايرول" "Jean Cayrol" المقتبس من كتاب "مأساة الترحيل" "la tragédie de la déportation" الذي يروي معاناة اليهود في الحرب العالمية الثانية، و كان الأسباب في منع و سحب الفيلم من القائمة الرسمية لمهرجان "كان" "Cannes" الدولي يعود إلى كون الفيلم يظهر صورة و واحدة لشرطي فرنسي في الفيلم و التي ترمز لدور "فيشي" "vichy" في تلك المأساة مما يتناقض مع الصورة المروجة و المتمثلة في فرنسا المقاومة، كما يعود السبب الآخر إلى كون المخرج "الآن روسني" ندد بالحرب غير المعلنة في الجزائر، ففي هذا السياق صرح "جون كايرول" "Jean Cayrol" في الصحافة واصفا الرقابة في فرنسا قائلا " .. فرنسا ترفض بان تكون فرنسا الحقيقة، فأكبر مجزرة لكل الأوقات لا تعترف بها لا في سر الذاكرة "clandestinité de la mémoire"...²⁰⁸ فتم تأسيس "لجنة رقابة" تسهر على منع كل الأفلام والروبرتات التي تعالج موضوع الحرب أو تحتوي على مضامين سياسية معادية للسياسة القائمة، فكان أول فيلم منع من البث هو فيلم "L'homme du large" والذي تناول قضية الرشوة في صفوف الشرطة الفرنسية، مما أدى إلى منعه من قبل لجنة الرقابة، ازداد نشاطه في الفترة الممتدة ما بين 1954 و 1962، اذ بموجب القانون المؤرخ يوم 17 مارس 1955 الذي فرض حالة الطوارئ في الجزائر سمح لوزير الداخلية و الحاكم العام باتخاذ كل الاجراءات من اجل التحكم في الصحافة و كل المنشورات بكل أنواعها و كل الحصص الإذاعية و العروض السينمائية و المسرحية.²⁰⁹

²⁰⁷ - Claude Liauzu, **le dictionnaire de la colonisation française**, Larousse, Paris, 2007, p.332.

²⁰⁸ - Serge Wolikow, **les combats de la mémoire, la FNDIRP de 1945 à nos jours**, Ed. Midi, Paris, 2006, p.261.

²⁰⁹ - Sébastien Denis, **l'état, l'armée et le cinéma pendant la guerre d'Algérie : des origines du conflit à la proclamation de l'indépendance (1945-1962)**, sous la direction BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, thèse de doctorat en histoire de l'art et archéologie université Paris1-Panthéon-Sorbonne, 2004, p.359.

أين سعت هذه اللجنة بشتى الوسائل لفرض الرقابة المشددة على كل الوسائل السمعية البصرية والسينمائية التي تثير موضوع الحرب في الجزائر. فوجد السينمائيون والصحفيون أنفسهم مطوقين ومقيدين، فكتبت مجلة "إسبري" "Esprit" في 1957 عن هذه الوضعية التي آلت إليها السينما والصحافة بخصوص قضية الحرب في الجزائر، مقال تحت عنوان كبير على الصياغة التالية: "استقالة السينما" "La démission du cinéma"، فالسينمائيون والصحفيون المتعاطفون مع القضية الجزائرية كانوا محل استجواب ومراقبة مشددة من قبل هذه اللجنة والنظام ككل. فهذه الرقابة منعت من ظهور أفلام سينمائية ذات طابع سياسي، وقال رئيس نقابة التقنيين للسينما "سيامي" "Ciampi": "إنّي أتحداكم في فرنسا بالتكلّم عن الجزائر، بمشاكلها الاجتماعية والعرقية و عن الجيش، الشرطة والإضرابات، وكل الإشكاليات التي تتصل بالسياسة"²¹⁰، و امام الرقابة المشددة وجد الجنود المصورون المكلفون بتصوير الحرب في الجزائر انفسهم تحت ضغط كبير فيما يمكن تصويره و عدم تصويره، في فالسكوت والصمت مفروض على كل الأعمال السينمائية والإعلامية في فرنسا والجزائر، فكل عمل يتبنى موقف معارض للسياسة الرسمية، وازدادت الرقابة بعد تأسيس "المركزية الكاثوليكية للسينما" "La centrale catholique du cinéma" التي مارست رقابة مشددة ومكثفة على كل الأعمال الفيلمية، إذ شرعت في معاينة الأفلام لقطة بلقطة، كما اعتمدت على أساليب أخرى في الرقابة مثل العقوبات المالية، وذلك بفقدان المنتج لحقوقه المادية والمعنوية، فلا يوجد ولا واحد من المخرجين تم تمويله من طرف السلطات أنجز موضوع حول القضية الجزائرية أو الأوضاع السياسية في فرنسا أثناء الحرب في الجزائر، أين أكدت "كاترين جاستون ماتي" "Catherine Gaston-Mathé" في هذا السياق في قولها أن: "... منذ ديسمبر 1948، الأفلام غير التجارية وضعت تحت قرار إلزامية للحصول على تأشيرة، وهذا القرار يطبق على الأفلام القصيرة والأفلام الوثائقية ذات طابع أيديولوجي"، وأضافت أن هذا الوضع أدى إلى النقص الكبير في الأفلام التي عالجت قضية الحرب في الجزائر، إذ قدرتها بـ 1% من مجمل الأفلام التي أنتجت وأخرجت منذ سنة 1955.²¹¹

وأمام هذه الضغوط وما آلت إليه الأوضاع في الحرب من عنف و خراب في الجزائر الصحافة أخذت تفضح الحرب و الأعمال القمعية المبالغ فيها، فقامت الطبقة المثقفة الجامعية بتظاهرة من أجل حرية التعبير و التنديد بالسياسة القمعية في الجزائر المعتمدة من قبل السلطات الاستعمارية فيما يعرف بـ "تظاهرة المئة وواحد وعشرون" "Le manifeste de 121"²¹². وذلك كان في 05 سبتمبر 1960 ، ومن بين هؤلاء الذين أمضوا على الوثيقة

²¹⁰ - Rachid Boudjedra, **Naissance du cinéma Algérienne**, François Maspero, Paris, 1971, p.22-23.

²¹¹ - Catherine Gaston-Mathé, Op.Cit, p.33-34.

²¹² - Christian Ambrosi, Arlette Ambrosi, Bernadette Galloux, **la France de 1870 à nos jours**, Masson & Armand Colin, Paris, 1995, p. 343.

"فرانسوا تروفت" و"ألان روسني"²¹³ ، الرقابة كانت شديدة جدا وهذا راجع إلى السيطرة المطلقة على المعلومة عن طريق المصلحة السينمائية للجيش التي كانت لديها الشرعية المطلقة في التصوير والتسجيل والتوزيع لمختلف الأنشطة والأفلام للمؤسسات الإعلامية والسينمائية، فكان الهدف هو تصوير كل شيء ما عدا الحرب فبحسب "جيرارد كيكوين" "Gérard Kikoïne" فان الرقابة مست الصورة : " الرقابة كانت موجودة فعلا و كانت حاضرة حقا هنا، و من كان يقوم بما حقا هي وزارة الدفاع التي تشاهد و تحتفظ بالصور سنشاهد اليوم او غدا الاشياء الوحشية التي قمنا بها في الجزائر، و من الاكيد، فعندما نشاهد الاحداث المصورة من قبل الأجانب لتلك الفترة ما بين 59/55 فأفنا مشاهد قوية و عنيفة جدا مقارنة بما عرضناه نحن، لان نشاهد جنود يطلقون النار على مجاهدين، رجال لم يقوموا باي شيء، أيديهم مرفوعة في السماء، يخرجون من تحت خيمة، لم يعرضوا علينا هذا اذن قاموا بالرقابة."²¹⁴ و في نفس السياق أشار عن الرقابة "جاك مانلاي" "Jacques Manlay" رئيس مصلحة الإخراج في مصلحة السينما للجيش: "... التعذيب كان قائما، و لا أقول العكس، و لكن لم يطلب منا تصويره ... كنا في خدمة الجيش و الجيش بدوره في خدمة السلطة، كنا نعمل ما ترغب فيه السلطة و الجيش..." و في نفس السياق دائما أكد "فيليب دي بروكا" "Philippe de Broca" على أن "... كنا على يقين بأن بعض المشاهد الوحشية ستقص، كنا نعمل الدعاية في اطار السياسة السلمية "la pacification"، الا ان الأعمال الوحشية المرتكبة من قبل الجزائريين كانت تمر بسهولة على عكس أعمالنا الوحشية نحن."²¹⁵

كانت الخمس شركات المتخصصة في الجرائد المصورة للأحداث الفرنسية "إكلير جورنال"، "باتي"، "فومنت"، "فوكس موفيتون"، "أحداث فرنسية" تحت الرقابة المشددة في الجزائر وفي باريس، فكل الصور ك المصورة من قبل التقنيين و الصحفيين التابعين لهذه الشركات كانت محل المراقبة و المعالجة من طرف المصلحة السينمائية للجيش إذ هذه الأخيرة كانت تحتكر الإنتاج و التصوير في الجزائر، ليفتح لها المجال للسيطرة على السينما والإعلام السمعي البصري ابتداء من سنة 1956، فالصحفيون العسكريون لهم كل السلطة وهم الوحيدون الذين لديهم القدرة والشرعية للوصول إلى المعلومة، ولديهم كل الوسائل التقنية لإعداد وإنتاج الأفلام والروبرتاجات وتوزيعها وبثها عن طريق "جهاز التوزيع السينمائي" الذي أصبحت له خبرة كبيرة والذي تأسس في 1946، فمنذ هذا التاريخ وجهت أنظار الاستعمار إلى

²¹³ Catherine Gaston-Mathè, Op.Cit, p.37.

²¹⁴ - Sébastien Denis, *l'état, l'armée et le cinéma pendant la guerre d'Algérie : des origines du conflit a la proclamation de l'indépendance 1945-1962*, Op.Cit, p.175.

²¹⁵ - DENIS Sébastien, *le cinéma et la guerre d'Algérie*, Op.cit, p.184-185.

أهمية الدور الذي تقوم به السينما في المجال الأيديولوجي والدعائي، إذ تمّ وضع تنظيم جديد لاحتكار المجال السينمائي والإعلامي وتوجيهها لأغراض سياسية تخدم أهداف النظام الاستعماري، فالرقابة كانت أهم الوسائل والطرق في التوجيه، والوقوف ضد الصحفيين والسينمائيين الذين لا يتماشون مع السياسة الإعلامية والسينمائية المسطرة من قبل السلطات الفرنسية، وهذا انعكس سلباً على عدد الأفلام والوثائق السمعية البصرية التي أنتجت في تلك الحقبة، فـ"بنجامين ستورا" أكد على أنّ الرقابة والمنع كان السبب في هذه الوضعية، وذلك في قوله: "عدد قليل من الأفلام الوثائقية والأفلام الروائية، فهو عدد قليل جداً في الإنتاج الفرنسي لتلك الحقبة، والكثير منها لم يتم عرضها وإظهارها، فغياب الفيلم الفرنسي حول حرب الجزائر إبان الحرب نفسها عكّر المشهد البصري " Assombrit le paysage visuel"، فالرقابة لعبت دوراً جوهرياً في هذه الحالة".²¹⁶

وأضاف أن السينما اكتسبت قوة وأهمية جوهريّة بعد الحرب العالمية الثانية، وأمام هذه الأهمية عمدت الدولة الفرنسية إلى وضع رقابة متعددة الأوجه، فعرض الأفلام على العامة، خاضع للقانون المسن في 23 جويلية 1945 والمعدل في 1948 و1952 والذي يلزم المخرج بالحصول على تأشيرة تسمح له بعرض الفيلم²¹⁷. كما أشار "رايموند بورد" "Raymond Borde" في حوصلته السينمائية لحرب الجزائر إلى القلة في عدد الأفلام والتي سماها بحسب تعبيره: "السينما الهامشية" "le cinéma marginal" والتي ميزها السكوت السينمائي الكلي في السينما التجارية فينا يخص حرب الجزائر، فالرقابة منعت كل ما يندد بحرب الجزائر".²¹⁸

فالرقابة على الأفلام السينمائية والتلفزيون كانت أثناء حرب التحرير جدّ مشدّدة، إذ صرّح المخرج "فيليب دي بروكا" — مبعوث خاص للمصلحة السينماتوغرافية للجيش — في حصة تلفزيونية بثت في أبريل 1991 بأنّ: "إذا قمت بتصوير جنود فرنسيين قاموا بأعمال عنف، الضابط يحذف مباشرة المتتاليات "Séquences"، وهكذا شيء فشيء لا أصورها مطلقاً"²¹⁹.

— الأفلام الممنوعة:

كانت الرقابة و المنع تمارس على الأفلام التي تتناول حرب التحرير في الجزائر، فالرقابة كانت تحرص على كل شيء يهدد المؤسسات الاستعمارية فالرقابة منعت "انري جورج كلوزوت" "Henri-Georges Clouzot" من

²¹⁶ - Benjamin Stora, Opcit, p.111.

²¹⁷ - Ibid, p.112.

²¹⁸ - Raymond Borde, « le cinéma marginal et la guerre d'Algérie », *feux sur le cinéma Français, Positif*, n°46, juin 1962, p.15.

²¹⁹ - Sébastien Denis, *le cinéma et la guerre d'Algérie*, Op.cit, p.184-185.

إخراج فيلمه "Mort en Fraude" و الذي يرد سبب هذا القرار الى : "الموقف المتبنى من الاحداث في افريقيا و اسيا و الذي لا يتوافق مع العقيدة الرسمية..."²²⁰، فالأفلام سواء كانت روائية أو وثائقية تتعرض سيناريوهاها للرقابة والمعاينة من طرف لجنة القراءة التابعة لوزارة الإعلام وهذا وفق القرار الصادر في 18 جانفي 1961 والذي من شأنه مراقبة نصوص السيناريوهات وحتى الملصقات الإشهارية للأفلام، وكان هذا القرار يدخل تحت استراتيجية الرقابة السياسية للسينما. فكل الأفلام السينمائية والتلفزيونية كانت محل الرقابة المشددة من طرف السلطات الاستعمارية كما سبق الإشارة إليه في العنوان السابق، إذ أحصاها "بنجامين ستورا" بثمانية عشر فيلم كانت تحت الرقابة والمنع أين كان إخراجهم بعد اتفاقيات إيفيان²²¹. ومن الأفلام التي عرفت المنع من البث والتوزيع في الجزائر وفرنسا، الأفلام المناهضة للاستعمار والمنددة بالسياسات التي تتبناها في الجزائر من تقتيل وقمع ودمار، منها نجد أفلام "رونيه فوتيه": "الجزائر الملتهبة"، "الجزائر أمة"، والتي تم مشاهدتها في عروض متخفية من مجال الرقابة المفروضة من السلطات الفرنسية، وتعرضت أفلام "بيير كليمنسو" للمنع من البث والرقابة من توزيعها في الأسواق مثل فيلم "اللاجئون" و "ساقية سيدي يوسف" وتم توقيفه من طرف السلطات العسكرية الفرنسية والحكم عليه بعشرة سنوات سجن في 1958، كما تعرضت المخرجة الفرنسية "سيسيل دي سوجيس" "Cécil de cujis" للتوقيف في الأراضي التونسية والحكم عليها بالسجن لمدة عشرة سنوات بسبب إخراجها لفيلم يبرز الأعمال الوحشية للاستعمار الفرنسي في الحدود الجزائرية التونسية تحت عنوان "اللاجئون"، وتعرض أيضا فيلم "ميشال قاست" "Le Sahara Brûle" للمنع من البث ونزع بعض اللقطات منه²²².

أما فيلم "Le petit soldat" للمخرج الكبير "جون لوك غودار" "Jean-Luc Godard" فتعرض إلى الرقابة، إذ تمّ تصويره في سنة 1959 ولم يستطع الخروج إلى قاعات العرض إلى بعد سنة 1963 بعد نهاية حرب التحرير في الجزائر بعام،²²³ ففي سبتمبر 1960، قام البرلمان "جون ماري لوبان" بالمطالبة بنفي السينمائي السويسري "جون لوك غودار" وتجريده من الجنسية، كما فسّر وزير الإعلام "لويس ترنوار" منع بث هذا الفيلم في قوله: "في الوقت الذي فيه كل الشباب الفرنسي ملزمون بالخدمة والقتال في الجزائر، يظهر من الصعب جدًّا تقبل تصرف معاكس أو

²²⁰ - Catherine Gaston-Mathè, Op.cit, p.35.

²²¹ - Sébastien Denis, *le cinema et la guerre d'Algérie*, Op.cit, p.121-122.

²²² - Catherine Gaston-Mathè, Op.cit, p.36.

²²³ - Christian Bosséno, « Télévision et cinéma Française : Image fragmentées d'une guerre occultée », *France-Algérie image d'une guerre, les cahiers de Cinéma*, n°01, Juin, 1992, p.50.

مغاير يعرض.²²⁴ و بحسب "رايموند ليفير" "Raymend Lefèvre" تم منع فيلم "الجندي الصغير" من طرف لجنة الرقابة السينمائية المتكونة من 20 شخص، اين تم التصويت على منع الفيلم بـ 13 صوت و 6 أصوات معاضة للمنع و صوت واحد امتنع عن التصويت، و المنع رجح لثلاثة أسباب أساسية وهي:

أ- تحفظت اللجنة وبشكل قاطع على مشاهد التعذيب، والعرض المطول لهذه المشاهد أدى باللجنة لاتخاذ قرار منع الفيلم.

ب- الفيلم تناول جرت أحداثه في سويسرا عام 1958 الذي عرض قصة شاب فرنسي لا يريد تادية واجبة الوطني في الجزائر في حين كل الشباب الفرنسيين مستدعين للقتال في الجزائر فعليه يمنع عرض أي سلوك معادي لهذا الواجب على الشاشة.

ج- الكلمات الواردة في الفيلم تهين و تحط من قيمة مهمة فرنسا في الجزائر، في حين دافع و بشكل مضخم عن قضية المتمردين و هذه النقطة لوحدها تمثل حافز المنع.²²⁵

اما المخرج "فيليب دورند" "Philippe Durand" تعرض فيلمه إلى الرقابة المشددة ومنع البث والتوزيع في الجزائر وفرنسا، والذي يحمل عنوان: "Secteur Postal 89.090"²²⁶ وأخرج الفيلم في سنة 1959، وكان الفيلم – كما سبق في القول – محل الرقابة، وتعرض مخرجه لكثير من الضغوطات كون الفيلم يشجع على التمرد العسكري وذلك عن طريق ذكريات حزينة لجندي فرنسا عائد من الحرب في الجزائر.

فهناك الكثير من الأفلام التي منعت من البث والعرض في قاعات السينما والتلفزيون إلاّ بعد مرور عدّة سنوات من تاريخ إنتاجها، منها نجد فيلم "Muriel" للمخرج "ألان روسني" "Alain Resnais" والذي تناول قضية التعذيب، وفيلم "Le Combat dans l'île" 1961 لـ "ألان كافليير" وفيلم "Adieu Philippine" للمخرج "جاك روزيير". و في سنة 1962 "برونو مويل" "Bruno Muel" فيلم تحت عنوان " الجزائر، سنة الصفر" "Algérie, année zéro" و الذي بدوره منع من البث في فرنسا.²²⁷

²²⁴- Benjamin Stora, Op.cit, p.121.

²²⁵ - Raymond Lefèvre, « une censure à Képi étoilé », la guerre d'Algérie à l'écran, CinémaAction, N°85, 4^e trimestre 1997, p. 41.

²²⁶- Christian Bosséno, Op.Cit, p.50.

²²⁷- Sébastien Lyster, Op.cit, p.58.

أحصت "كاترين غاستون ماتي" هي بدورها عدد الأفلام التي منعت والتي قدرت بحوالي عشرين فيلم منع من البث والتوزيع وموضع المتابعة ما بين الفترة الممتدة من 1954 إلى 1957 وحوالي أربعين عنوان آخر تحت الرقابة في الفترة الممتدة من 1953 إلى 1962 و 105 فيلم رفض مخرجيها تعديلها وتم بثها بعد سنوات طويلة من إنجازها.²²⁸

ب- تقنيات العمل البسيكولوجي عبر السينما، المنشورات و الفوتوغرافيا:

❖ السينما العسكرية والسياسة السلمية " *cinéma des armées et la politique de la*

pacification ":

وظفت السينما في ظل الحرب في الجزائر من قبل السلطات الاستعمارية من أجل تغيير وجهة نظر الشعب الجزائري للدولة الفرنسية والجيش، و ذلك وفق ما سمي بالعمل البسيكولوجي للجيش " *Action Psychologique de l'Armée* " التابعة مباشرة للكولونيل "لاشروي" "Lacheroy" و الذي تبنى إستراتيجية دعائية " *une stratégie de propagande* "، موجهة للشعب الجزائري خاصة و الجنود الفرنسيين أنفسهم، أين تم تأسيس المكتب الخامس " *Bureau 5^e* " للعمل البسيكولوجي المتكون من 156 ضابط متخصص في الدعاية عبر مختلف الوسائل مثل المنشورات، الأفلام، الملصقات و غيرها.²²⁹

فكما اشرنا سابقا ان حكومة "مولي" "Mollet" قامت بتأسيس مركز الإنتاج السمعي البصري في الجزائر مفسرتا ذلك في رسالة وزير الدفاع الذي يوضح فيها ان: "... لكون المجهود العسكري الذي قامت به فرنسا في الجزائر كبير فمن المهم جدا القيام بإعلام واسع للجمهور عبر الصحافة و الإذاعة و الفوتوغرافية و السينما بهذا المجهود الجبار لذا قمت بتدعيم المصلحة السينمائية للجيش في الجزائر ... فبهذا الاشهار ستدعم معنويات هؤلاء الجنود الشبان و الذين سيدركون بان الامة كلها وراءهم في صنع السلم."²³⁰

اعتمدت السلطات المدنية وخاصة السلطة العسكرية في الإستراتيجية الدعائية عبر وسائل الإعلام والسينما على فبركة صور وأفلام تصنع السلم والأمن في الجزائر إبان حرب الاستقلال، وتدخل في إطار السياسة الإعلامية الرامية

²²⁸ - Catherine Gaston-Mathè, Op.cit, p.36.

²²⁹ - Claude Liauzu, Op.cit, p.335.

²³⁰ - 1H2515/1, *le ministère de la défense nationale au général commandant la Xe région militaire, le 18 juillet 1956*. Service Historique de la défense, Armée de Terre SHAT, château de Vincennes.

إلى نشر فكرة فرنسا أعطت الكثير لبناء وتطوير الجزائر في الفترة الممتدة ما بين 1945 - 1962 بمختلف سلطاتها ومؤسساتها سواء منها المدنية أو العسكرية. فمنذ اندلاع ثورة أول نوفمبر 1954 عملت كل أجهزة الإعلام المدنية وخاصة العسكرية في إستراتيجياتها الدعائية في الحرب إلى رسم صورة إيجابية للجيش الفرنسي، وذلك عبر مساهمته في بناء الأمة وسعيه لإحلال السلم والأمن في مختلف ربوع الجزائر، وللوصول إلى تجسيد هذه الفكرة إعلاميا وسينمائيا عمد المسؤولون العسكريون والسياسيون والمختصين في المجال السينمائي والإعلامي إلى فبركة صور الجيش، وتظهر هذه الإستراتيجية الإعلامية المتبناة من طرف مصلحة السينماوغرافية للجيش "SCA" في قول الكولونال "بواسيو" "Boisieu" أن: "... ليس المهم للسينمائي الجريان وراء صيد الصور، بل المهم هو إخراج وإعداد أفلام قصيرة ذات طابع وثائقي محكمة الإعداد المسبق - سيناريو مسبق لمجرى الأحداث - للمواضيع الأصلية، والتي لا تحتوي على المشاهد التي تمت مشاهدتها".²³¹

كما اعتمدت هذه المصلحة على صنف من المواضيع المعالجة والمواضيع ذات ديكور التي يجب تجنبها، وهذا أعطى تأطير دقيق ومحكم للمعالجة الإعلامية والسينمائية لأحداث الحرب، فهي معالجة موجهة ومقصودة في ذاتها، فابتداء من 1955 وخاصة في سنة 1956 في إطار العملية البسيكولوجية، وذلك بمقتضى قرار 13 أبريل 1956 تم ربطها بالمصلحة الجديدة للعمل البسيكولوجي والإعلامي "Service d'Action Psychologique et d'information".²³²

أخذت السلطات العسكرية و المدنية تطبق إستراتيجية العمل البسيكولوجي في ارض الواقع بداية من عام 1956 و بشكل مكثف في اطار سياسة "استتباب الامن" "maintien de l'ordre" بالاعتماد على تقنيات دعائية لاستمالة الشعب لفرنسا و نبذ الفكر الثوري المساند لجبهة التحرير الوطني، مما استدعى الاعتماد على شبكة كبيرة من الخلايا البسيكولوجية المنتشرة في كل النواحي تتصل مباشرة مع السكان، فالعمل البسيكولوجي في الجزائر اصبح كالعقيدة المركزية "doctrine centrale" للجيش²³³ كما تظهر هذه الاستراتيجية المزدوجة و المنسقة من طرف المسؤولين عن العمل البسيكولوجي في التعليم الموجهة للعسكريين من قبل الكولونيل "لانيس" "Lanusse"

²³¹ - Sébastien Denis, *le cinéma et la guerre d'Algérie, la propagande à l'écran (1945-1962)*, Op.Cit, p.140.

²³² - Ibid, p.118.

²³³ - Sébastien Denis, *l'état, l'armée et le cinéma pendant la guerre d'Algérie : des origines du conflit a la proclamation de l'indépendance (1945-1962)*, Op.Cit, p.93.

الذي يقول فيها : " ضد المجاهدين، انما الحرب بالمعنى البسيط للكلمة، الحرب التي يجب خوضها بكل شراسة و يجب الفوز فيها ... و في المقابل مع الآخرين لا يجب ان تكون حربا انما السلمية "pacification" ... و مع هؤلاء الآخرين يجب إعادة بناء الجزائر الفرنسية و بالرغم من كونهم يساندون المجاهدين... " 234

يدخل الجيش في كل الميادين سواء الاقتصادية والاجتماعية والسياسية... الخ، فالجيش صعد إلى خشبة المسرح من أجل إعطاء صورة مرضية لدوره في الجزائر، فكل الأفلام التي أنتجها الجيش بما فيها الأحداث المصورة للحرب دخلت كلها في نفس السياق بدون استثناء، فالصور كلها تحت الرقابة المسبقة، فانصاعت هذه الأفلام والأحداث المصورة تحت فكرة وشعار "لا وجود لحرب في الجزائر"، وهذا ما ورد في كل الخطابات الإعلامية والتعليقات والحوارات السينمائية، إذ نجد "لا وجود لجبهة حربية ولا وجود لحرب"، وحتى الإنتاج الخاص دخل تحت هذا الشعار 235. فكان المخرجون يتلاعبون بالصور والتعليقات وذلك خدمة للسلطة الاستعمارية، فالخطاب والصورة يجب أن يعكس المساعي والأهداف المسطرة من قبل هذه الأخيرة، فبالنسبة لـ"روبير أنريكو" "Robert Enrico" -أحد المخرجين العسكريين في مصلحة السينما توغرافية للجيش- "القيام بالسينما يسمح بالتعرف إلى أبسط الجنود في الجيش ويسمح بمعرفة التطلعات واهتمامات الكولونال والجنرال..."، ويجب بحسبه تأطير تصور حربي محكم فيما يسميه بحسب مقولته "Soldats de choc"، فنوظف الجنود من أجل صنع صور وأفلام، بحيث نقوم بنقلهم إلى مواقع التصوير في البواخر والمروحيات، ويتم تسجيل اللقطات التي نريدها، وبهذا نلعب بالحرب من أجل بثها على الشاشة. 236

في 1955 أخرجت المصلحة السينمائية للجيش سلسلة من الأفلام الوثائقية تحت عنوان "صور من الجزائر images d'Algérie" التي فيها تبين المساعي النبيلة للجيش في التشييد و البناء، اذ تظهر بواخر مكتظة بالجنود الذين يدافعون عن فرنسا المهددة من قبل الثوار الذين ينشرون الرعب و الخراب بين السكان الاوربيين و الجزائريين، تظهر الدعاية المعتمدة في هذه السلسلة الدور الذي تلعبه المؤسسة العسكرية في إعادة السلام و الامن للسكان و توطيد علاقتهم بفرنسا. 237

234 - Sébastien Denis, l'état, l'armée et le cinéma pendant la guerre d'Algérie : des origines du conflit a la proclamation de l'indépendance (1945-1962) p.95.

235 - Sébastien Denis, le cinéma et la guerre d'Algérie : la propagande à l'écran (1945-1962), Op.Cit, p.240.

236 - Ibid, p.152.

237 - Sébastien Denis, l'état, l'armée et le cinéma pendant la guerre d'Algérie : des origines du conflit a la proclamation de l'indépendance (1945-1962), Op.Cit, p.507.

فسياسية السلم "la politique de la pacification" كانت المحور الأساسي في السياسة السينمائية و الإعلامية للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي و هذا عكسه و بشكل واضح فيلم "مركز المراقبة بومعاد" le "poste de bou-maad" 1957 و الذي ارفق بالتعليق التالي: "...الجنود حملوا معهم السلام، رجال القرية اعترفوا بهذا و اصبحوا يتعاونون مع الجيش ، في هذه المنطقة المعزولة فرقة صغيرة من الفرنسيين تمكنوا من إحلال السلم و الامن، فلاحوا "بومعاد" لم يخطئوا عندما عرضوا أسلحتهم بجانب جنود مركز المراقبة، يعلمون انهم افراد من مجتمع واحد، رجال من نفس الوطن، اين العلم يرفرف في سماء جبالهم..."²³⁸

عرفت الحملة البسيكولوجية في شقيها العسكري و السياسي بعد وصول كل من "موريس بورجيس مونوري" Maurice Bourguès-Maunoury الى وزارة الدفاع في جانفي 1956 و "روبيرت لكوست" Robert Lacoste كوزير في الجزائر تنسيقا و تكاملا من اجل موجهة جبهة التحرير الوطني دعائيا و ببيكولوجيا اين تم تأسيس مكتب جهوي للعمل البسيكولوجي "bureau régional d'action psychologique" و الذي ضم اليه المصلحة السينمائية للجيش و صحيفة "بلاد" "Bled" الموجهة للعسكريين و مصلحة الإذاعة التي تبث عبر إذاعة الجزائر، اذ صرح "روبيرت لكوست" ان: "العمل العسكري لا معنى له بدون حملة على الراي العام ... الجيش يجب ان يلعب دور الخيط الذي يربط و يجمع بين السكان المسلمين و السكان الفرنسيين".²³⁹ استعملت الصورة المتحركة كوسيلة أساسية و متميزة في الحرب البسيكولوجية للجيش، والتي أقرت في الجمعية المنعقدة في سبتمبر 1957 على: "الدعاية يجب أن تركز على الصورة والصوت"²⁴⁰، فلعبت الصورة دورا كبيرا في وضع وجه إيجابي للجيش الفرنسي والتواجد الاستعماري ككل في الجزائر، وهذا يتضح جليا في تصريح الكولونال "بواسيو" "Colonel Boissieu" الذي أشار إلى المهام الحقيقية لمصلحة السينماوغرافية للجيش، إذ قال: يجب مراعاة المواضيع المختارة وديكورها، فالصور يجب أن تؤطر بشكل صحيح وحاسم، بحيث في النقطة الأولى يجب فصل كل الصور التي تبين العنف في العمليات العسكرية كالقصف المدفعي أو الجوي الذي يثير ويشير مباشرة إلى هدم القرى بكاملها ويجب كذلك تجنب صور المباني المهدامة والمخربة والأحياء الفقيرة²⁴¹.

²³⁸ - SCA157, le poste de Bou-mâad, film réalisé par le service cinématographique des Armées, Agence d'image de la défense, fort d'Ivry, Ivry-sur-Seine.

²³⁹ - Ibid, p.89.

²⁴⁰ - Sébastien Denis, le cinéma et la guerre d'Algérie : la propagande à l'écran (1945-1962), Op.cit, p.136.

²⁴¹ - Ibid, p.140.

فالهدف من انتقاء الصور وتوجيه عدسة الكاميرا لالتقاط بعض المشاهد والتنحي عن مشاهد أخرى هو إخفاء الوجه الحقيقي للحرب القذرة، وتفضيل صور إيجابية للجيش الفرنسي في عملياته العسكرية في الجزائر وفق ما يسميه النظام الاستعماري بعمليات استتبات الأمن في الجزائر، وتمّ إخراج عدّة أفلام في إطار الحملة البسيكولوجية السينمائية وتم عرضها في المناطق التي رأت فيها السلطة الاستعمارية لتبنيها للأفكار الاستقلالية والتحريرية ومشبهة فيها لمساعدتها لجهة التحرير الوطني خاصة في الفترة الممتدة ما بين 1957 و1959 .

وابتداء من 1958 في الدعاية السينمائية اعتبرت المصلحة السينماتوغرافية للجيش "SCA" في الجزائر من بين الوسائل الدعائية المفضلة عند الجنرال "ديغول" "De Gaulle" من أجل إظهار دوره الإيجابي في تغيير أوضاع السكان المدنيين و العسكريين في الجزائر والدور المتميز للجيش الفرنسي في الحفاظ على السلم واستتبات الأمن، و هذا ما يعرضه فيلم "فرنسا هي هنا" "la France est ici" و الذي يبرز حفاوة الاستقبال المخصصة للجنرال "ديغول" في الجزائر و مدى امكانية التعايش السلمي للمسلمين و دورهم في البناء و التشييد كما تمّ ايضا إخراج وإنتاج فيلم: "التوأم" "Jumeau" "SCA 148" في 4 جوان 1958 موجه بالخصوص لسكان الأرياف والمناطق المعزولة في الجزائر، والذي يعرض مساعي الجنرال "ديغول" في دفع عجلة الاندماج الاجتماعي للجزائريين في المجتمع الفرنسي، و في نفس السنة دائما تم كذلك إخراج فيلم ثاني تحت عنوان: "Je vous ai compris" فيلم ملوّن، موجه خصيصا لسكان الأرياف الذي يعرض أهمية تواجد "ديغول" في الجزائر و ضرورة انخراط الأوروبيين والجزائريين من أجل بناء المشروع الذي قادته فرنسا في الجزائر.²⁴²

❖ الدعاية البسيكولوجية عبر المنشورات والفوتوغرافية العسكرية الفرنسية ابان حرب

التحرير الجزائرية:

1- تقنيات الدعاية عبر المنشورات والملصقات العسكرية:

وظفت المنشورات و الملصقات الدعائية العسكرية في حرب التحرير الجزائرية في التهجم و بصفة مباشرة على جبهة التحرير الوطني و جيش التحرير بوصفهم بالمخربين و الخارجون عن القانون و تعطى صورة ايجابية لفرنسا و مؤسساتها العسكرية و المدنية ، و هذا ما جسده المنشورات "Tracts" العسكرية الموزعة على الجزائريين إبان الحرب والتي تحتوي على الصورة، إذ تتكون هذه الأخيرة من رسومات و أشكال و رموز مختلفة و فوتوغرافيا امتزجت بالألوان في

²⁴² - Sébastien Denis, l'état, l'armée et le cinéma pendant la guerre d'Algérie : des origines du conflit a la proclamation de l'indépendance (1945-1962), Op.Cit, pp.82-83.

بعضها و اقتصر البعض الآخر على اللون الأبيض و الأسود، فالمصلحة البسيكولوجية للجيش درست كل التقنيات للتأثير عبر الصورة باستخدام الألوان لخلق التأثير البسيكولوجي على الافراد و الجماعات بما سمته " سلطة الألوان" "Pouvoir des couleurs" في توظيفها في الكتابة و الرسم، والذي اكتدته التجارب العلمية و التي بينت ان تأثير الألوان يكون بحسب الترتيب و السلم التالي

رقم الترتيب	اللون	رقم الترتيب	اللون	رقم الترتيب	اللون
01	الاسود على الأبيض	05	الأبيض على الأحمر	09	الأحمر على الأصفر
02	الأسود على الأصفر	06	الأصفر على الأسود	10	الأزرق على الأبيض
03	الأحمر على الأبيض	07	الأبيض على الأزرق	11	الأبيض على الأسود
04	الأخضر على الأبيض	08	البیض على الأخضر	12	الاخضر على الأحمر

– جدول يبين التسلسل والترتيب بحسب الاولوية في اختيار ألوان النص و الحامل الموظفة في التقنيات الدعائية البسيكولوجية

المعتمدة عبر المنشورات الدعائية العسكرية.²⁴³

فكان اختيار لون الكتابات و الاشكال و الرسومات و كذا لون الورق و المساحات المخصصة للمنشورات و الملصقات يراعي التدرج وفق الترتيب في الجدول أعلاه، اذ كان الهدف من هذه التقنيات وفقا للمكتب الدعاية البسيكولوجية يكمن في خلق الصدمة و ضرب نفسية المتلقي و تكوين ذاكرة بصرية او سمعية " mémoire visuelle ou auditive" بالقوة التعبيرية للصورة او العبارة الموظفة، كما يجب على الصورة ان تتكلم و العبارات الكتابية و اللفظية ان تعرض صورة واضحة، فالإشكالية كامنة في كيفية تحويل فكرة و تصور ما بسيط الى صدمة بصرية او بسيكولوجية "choc optique ou psychologique"؟ فمثلا النص في الملصق "l'affiche" يأتي فقط كتدعيم توضيحي، فيجب ان يكون في الموضع والرتبة الثانية بعد الصورة لكون هذه الأخيرة تترسخ في الذاكرة بسرعة و عمق اكثر من النص،²⁴⁴ سخرت الإدارة الاستعمارية كل الوسائل البشرية و المادية من اجل إنجاح الاستراتيجية الدعائية المعتمدة، اين التعليم الإداري العسكرية رقم: 2.387 المؤرخة في يوم 25 اوت 1956 ، وضعت كل الشروط الضرورية و التي ورد فيها ما يلي: " الوزير المقيم بالجزائر وضع فرقة من الضباط المتخصصين في العمل البسيكولوجي على سكان المناطق الريفية تكون تابعة للمنطقة العسكرية العاشرة ، و التي تم تجربتها في منطقة القبائل الكبرى... من بين اجهزة الدعاية "public-adresse" و "mégaflex" و

²⁴³ - 1H2533 Dossier n°1, **notice technique- document de propagande 1956, note d'information n°2 concernant la technique de l'action psychologique**, archives de service historique de la défense SHD, château de Vincennes, p.3

²⁴⁴ - Ibid, p.2.

"appareils de projection"..."²⁴⁵، اذ قامت السلطات العسكرية بحملات دعائية بـسيكولوجية مكثفة عبر مدن وقرى الجزائر لعزل الشعب عن الثورة، تحت شعارات " الصمت خطر " " le silence est un danger " و "الصمت جريمة" "le silence est un crime" و "الكلام ضد المتمردين يطرد الجريمة" " La parole contre la rébellion chasse le crime" كما أعطيت للمكاتب البسيكولوجية المحلية إمكانية إضافة شعارات و جمل وفق ما يتماشى مع الوضع المحلي للنواحي التابعة لها، وهذا ما بينته الصور التالية عن الحملات الدعائية العسكرية:



صور فوتوغرافية ارشيفية للحملة الدعائية البسيكولوجية باستخدام الملصقات و المنشورات للجيش الفرنسي سنة 1956.²⁴⁶

²⁴⁵ - 1H2533 Dossier n°2, **note de service n°2.387, le Général de la Division Jean Noiret, 25 aout 1956**, archives de service historique de la défense SHD, château de Vincennes.

²⁴⁶ - 1H2533 Dossier n°2, **Op.Cit**

استخدمت المكاتب البسيكولوجية في بناء تصاميم الملصقات و المنشورات الدعائية اللغة العربية العامية و اللغة الفرنسية بشكل مبسط قصد تسهيل الفهم و الاستعاب المباشر للمضامين النصية كما اعتمدت أيضا و بشكل أساسي على الرسومات و الصور الفوتوغرافية، عبر هذه العينات المختارة حاولنا ان نفهم دلالات عرض صورة المشروع الاستعماري و المشروع الثوري من جهة و جهة اخرى صورة ملامح المجاهد الجزائري عبر المنشورات و الملصقات الدعائية العسكرية و ذلك عبر النقطتين التاليتين:

١- المضامين الأيديولوجية للمشروع الاستعماري و المشروع الثوري عبر الملصقات الدعائية العسكرية:

-الملصق الأول: تضمن رسالة السنية في الأعلى " الفلاقة يحرق المنكر" تقابلة صورة طفلة صغيرة جزائرية تمسك لوحة في وسط قسم مدرسة احترقت بالكامل والخراب يعم المدرسة، مما يدل على ان المجاهدين بثورتهم لا يحصدون لا الدمار للعلم ولأبرياء الذين هم الطفولة. في حين جاءت الرسالة الثانية بالتضاد في شقيها الالسنى والايقوني اذ وردة عبارة "فرنسا حاضرة و تحميكم" مصحوبة بصورة فوتوغرافية تظهر فيها نفس الطفلة الجزائرية بلوحتها بين أحضان جندي فرنسي و هما يتسمان، فهي في امان و حماية ضف الى ذلك الصورة الفوتوغرافية محاطة بثلاثة مربعات بالوان العلم الفرنسي البيض و الحمر و الأزرق مما يوحي بان الأمن و الحماية تحت راية فرنسا و ليس تحت ظل الثورة،

-الملصق الثاني: يحتوي تصميم الملصق الدعائي على ثلاثة محاور أساسية؛ المحور الأول من الجهة اليسرى يتضمن أربعة صور فوتوغرافية التي تعرض التشييد و الرقي و الامن تحت عنوان "الحياة" لدلالة عن فرنسا في حين المحور الثاني في وسط الملصق يحتوي عنوان عنوان رئيسي: "يا جزائري اختار" مرفق بعنوان فرعي: "الجيش الفرنسي يحميك، معه اطرده المجاهد" فالخطاب الالسنى يحمل في دلالاته امر بالاختيار بين فرنسا و المجاهدين ليتم الرد مباشرة في عنوان الإشارة (العنوان الفرعي) بان الاختيار الاحسن و الصائب هو الجيش الفرنسي الذي يوفر الحماية و الامن و المستقبل، اما المحور الثالث تضمن بدوره اربعة صور خراب و حرق و جثث تحت عنوان "الموت" للدلالة عن ان مشروع المجاهدين



منشورين عسكريين. 247 (5)

و الثورة التحريرية هو الموت للشعب و الخراب للممتلكات، فما تبقي للشعب الا الاختيار بين المشروعين الحياة (فرنسا) و الموت (الثورة) كرسالة عامة للملصق الدعائي الاستعماري.



ب- دلالات رسم ملامح المجاهد في المنشورات الدعائية العسكرية اثناء حرب التحرير الجزائرية:

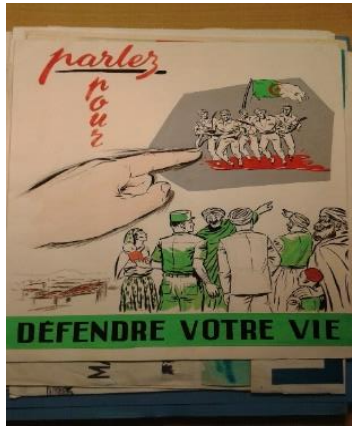
كانت الدعاية البسيكولوجية عبر المنشورات تهدف الى الحط من قيمة الخصم وتدمير سمعته وصورته عند الراي العام الجزائريين و الفرنسي، فالاعتماد على رسم المجاهد على هيئة قاتل و إرهابي بصفته خارج عن القانون، اذ الرسم الأول و الثاني في اعلى الجدول يحي و بصفة مباشرة على ان المجاهدين تحت راية العلم الجزائري مجرمون و الإحالة كانت برسم بركة دماء غطست ارجلهم فيها، كما جاءت ملامح أوجه المجاهد قبيحة و شريرة، جسدها اعين تحمل نظرات الحقد و المكر، و رسم انف المجاهد طويل لاستهزاء منه و السخرية، فشخصية المجاهد رمزت للعنف و المكر و الخداع و سرقة أموال الشعب لتحقيق ثروة شخصية و لا يكتثرون لأحوال العائلات البسيطة، فحاولت الرسومات بناء صورة جد سلبية حتي تم تشبههم ثعابين و افاعي قاتلة، اذ أشار الباحث "كلود ليازو" "Claud Liauzu" في هذا الموضوع قائلا: "كانت الدعاية البسيكولوجية عبر هذه المنشورات تهدف الى الحد من قيمة الخصم وتدمير

سمعته وصورته عند الجزائريين، أين تم رسم صورة جد سلبية لجيش التحرير الذي نعت بكل الصفات القبيحة والذي يرمز للعنف والقتل والتخريب والدمار والوحشية، اذ شبه بالحيوان الخطير الذي يهدد حياة الإنسان، وكثيرا ما شبه بالعقرب والثعبان.²⁴⁸

وهذا ما أكدته المنشورات الارشيفية العسكرية الفرنسية في الجانب الايقوني والالاسني للرسائل التي تضمنتها بشكل فصحيح ولتوضيح ذلك ارتأينا الى تحليل دلالة بعض النماذج من المنشورات الارشيفية (1.2.3.4)²⁴⁹ الرفقة في الجدول التحليلي التالي:

²⁴⁸ - Claude Liauzu, *Colonisation, droit d'inventaire*, Ed. Armand Colin, paris, 2004, p.335.

²⁴⁹ - 1 H 2581, *archives de service historique de la défense SHD*, château de Vincennes.

إحالة المدلول	المنشور(دال)	إحالة المدلول	المنشور(دال)
– الفلاحين في حوث و زرع الأرض = العمل الاجتهاد والتطور –شخص : وضعية الشخص =الترصد و الترقب الخلسة المكر لباس الشخص يحمل هلال و نجمة = عنصر من جيش التحرير خنجر احمر = الطعنة القاتلة منه فجيش التحرير يمثل الحراب لزراع و ارض الفلاحين فمشروعهم لا يحصد الا الموت		التعبان = حيوان السم الخطر والموت الهلال والنجمة = الجيش والجيبة التعبان = الجيش والجيبة فجيش و جيبة التحرير الوطني يمثلان الموت و الخطر على المواطن	
شخص بزي تقليدي = رجل جزائري في صدمة رفع يديه جنتين لامرأة وطفل = قتل لأبرياء جثة خروف = الوحشية و البربرية بيت تحترق = الحراب و الدمار ثلاث من عناصر جيش التحرير رمز لهم بالهلال والنجمة = مسولي الجريمة في حق العائلة اثار اقدام = بصمات طريق الهروب الى الجبل		جيش التحرير = حمام دماء اليد = تصويب الاقمام على جيش التحرير القوات الفرنسية = الامن والاستقرار	

2-الدعاية البسيكولوجية العسكرية عبر الصورة الفوتوغرافية:

وظفت الفوتوغرافية في تصوير للأحداث مع بداية الحرب التحريرية الجزائرية في اول نوفمبر 1954 لتغذية الاخبار سواء في الصحافة المكتوبة او في التلفزيون كصور إخبارية ادرجت مع المواد الإخبارية الاخرى ، اين تم نشر مقال في أسبوعية 'باري ماتش' "Paris Match" و جريدة "L'Humanité" في يوم 6 نوفمبر 1954 يعرضان صورة لجندي فرنسي يقوم بتوقيف رجل جزائري بسلاحه و هو مربوط اليدين بالصفاد و حبل ملتف حول عنقه، اين بحسب تعليق الأسبوعية فالشخص الموقوف هو "إرهابي" "terroriste" اما السلاح المتمثل في الرشاش فيمثل الحضارة و النظام، فبحسب تحليل الباحثة "ماري شومينوا" "Marie Chominot" للتحليل السيمنطقي "sémiotique" لصحفي جريدة "l'Hamanité" للصورة المرفقة لمقاله فانه توقف فقط عن السلاح و لم

يكثر بالصفاد و الحبل اللذان يحلان و يرمزان للعنف الاستبداد، ان الرسالة الكامنة في السلاح و تفادها الصحفي هي الحرب، حرب أعلنت بدايتها الا ان السلطات لا تعترف²⁵⁰.

فالتصوير الفوتوغرافي لو يكن حكرا على المؤسسات الإعلامية و الأشخاص المدنيين، بل المؤسسة العسكرية دخلت هذا الفضاء بانشاء مصلحة خاصة بالفوتوغرافية، نشرت عبرها صورة دعائية خدمت توجهات هذه المؤسسة، اذ مع الوقت بنت المؤسسة العسكرية الفرنسية علاقة قديمة مع الذاكرة والتاريخ، خاصة مع الجنود الذين كانوا مع الاحتكاك اليومي بمجريات الأحداث، اذ الكثير منهم من حاملي الذاكرة التاريخية لحرب التحرير الجزائرية في شكلها المعنوي البسيكولوجي وفي شكلها المادي من صور فوتوغرافية ومادة فيلمية و وثائق إدارية عسكرية مكتوبة، فالكثير منهم الفوا وكتبوا الكثير عنها في كتب و مذكرات شخصية.

فالباحث "كلير موس كوبو" "Claire Mauss-Copeaux" اعتبرت الجنود الفرنسيين الذين عاشوا أحداث حرب التحرير الجزائرية كعناصر فاعلة وشهود و مختصين في القضية اكتسبوا مكانة هامة كونهم هم الذين انتجوا الكثير من الأرشيف المتعلق بتلك الفترة²⁵¹، فالكثير من الأرشيف الفوتوغرافي لتلك الفترة التاريخية يعود لهؤلاء الجنود، و هذا يعود خاصة لقضية مؤسسة "Fox Movieton" التي قامت في ديسمبر 1955 بنشر صور مقتل جزائري من قبل عنصر من قوات الامن الفرنسية مما أدى بالسلطات الفرنسية الى منع أي تصوير دون رخصة من المصلحة السينمائية للجيش، مما منح للجنود العاملين في المصلحة الفوتوغرافية للجيش الفرنسي من احتكار التصوير الفوتوغرافي في الجزائر، اين التصوير الفوتوغرافي يحتكم لسياسة الدعاية العسكرية، اذ كل تصوير يجب ان يراعي تعليمات المكتب البسيكولوجي، فالمصلحة الفوتوغرافية كان لديها مصورين محترفين تم توظيفهم من قبل الضباط المكلفين بالدعاية في هذه المصلحة، فمعظم الصور التي انتجوها كانت موجهة للصحافة العسكرية مثل: "bled" و "hebdomadaire des forces armées" و كما كانت أيضا موجهة للصحافة المدنية²⁵². ان الهدف من انتاج الصور الفوتوغرافية لو يقصر في اعلام المسؤولين العسكريين بواقع الاحداث في الجزائر وانما كان أكثر من ذلك لان الهدف الأساسي كان في فرض أيديولوجية المشروع الاستعماري المتمثل في الجزائر الفرنسية واقناع الراي العام لأهمية والدور الإيجابي للسياسة السلمية بتوظيف شعارات: "الجيش يحمي، يبني، يقدم

²⁵⁰ - Marie Chominot, (dir) Mohammed Harbi, Benjamin Stora, « le film de la guerre, les débuts de la guerre d'Algérie dans l'hebdomadaire illustré Pris Match novembre 1954- juillet 1966 », la guerre d'Algérie, Ed. Hachette Littératures, Paris, 2004, p. 833-834.

²⁵¹ - Claire Mauss-Copeaux, à travers le viseur, images d'appelés en Algérie 1955-1962, Edition Aedelsa, Lyon, 2003, p.120.

²⁵² - Claire Mauss-Copeaux, (dir) Mohammed Harbi, Bejamain Stora, « photographies d'appelés de la guerre d'Algérie », la guerre d'Algérie, Ed. Hachette, Paris, 2004, p.807-808.

الخدمات الصحية والإدارية.²⁵³ فكان اذن اختيار مواضيع التصوير عبر الاجهزة الفوتوغرافية يتماشى مع العقيدة الاستعمارية التي تعرض السلم و تتفادى صور الحرب في الحرب بشكل ذكي و استراتيجي، و من بين المواضيع التي استهوت الجنود الفرنسيين اثناء عرضها الدعائي نجد ما تم تسميته "le thème du Baroudeur" من اعداد و اخراج "مارك فلامونت" "Marc Flament" و الذي يعرض صور المضالين المرافقة لفرقة الكولونيل "بيجار" "Bigeard" و التي نشرت في الصحيفة العسكرية "Bled"، و التي اطرت العمليات العسكرية للجنود في فضاءات طبيعية شاسعة في الجبال تبرز القوة و الشجاعة و القدرة على المقاومة و التحمل الجسدي الكبير للجنود، فاللقطات تعبر عن صورة واحدة للحرب و هي البحث عن العدو و القصف الجوي عبر الطائرات باستعمال القنابل الحارقة "النبالم" "bombes au napalm" التي تبرز المكانيات و قوة الفرقة العسكرية.²⁵⁴

و الى جانب احتكار المؤسسة العسكرية للتصوير الفوتوغرافي فان السلطات الفرنسية فرضة رقابة شديدة على وسائل الاعلام خاصة الصحافة المكتوبة تم التحكم في كل ما تنشره من اخبار و صور عن حرب التحرير، اذ في 7 نوفمبر 1955 عقد "جاك سوستال" "Jacques Soustelle" اجتماع مع مدراء الصحف كل من الجزائر و تونس و المغرب لتوصيتهم عن كيفية عرض و نشر الاخبار المتعلقة بأحداث الجزائر، و الذي خلص بفرض الرقابة على كل ما ينشر في الصحافة المكتوبة، فالخبر المتعلقة بأحداث الجزائر لا يجب ان تتعدى أربعة أعمدة و كل ما المعلومات و الاخبار التي تكتب في الصفحة الأولى و الأخيرة يجب ان تكون موضع الفحص و المعاينة الدقيقة من قبل الحكومة العامة في الجزائر او مصلحة العمل البسيكولوجي او معلومات و اخبار مؤكدة من قبل هذه المصالح و وكالة الانباء الفرنسية.²⁵⁵

فمشاهد القتال في الحرب و المعاك كانت قليلة جدا في التصوير الفوتوغرافي سواء عند المصورين المحترفين او الجنود الهواة، فضلوا التعبير عنها بصيغة غير مباشرة عن طريق عرض قوافل الشاحنات العسكرية و المروحيات و الطائرة التي تعبر عن القوة العسكرية الفرنسية، كما كان عرض نجاح العمليات العسكرية و المعارك ضد جبهة و جيش التحرير الوطني بتصوير أسلحة العدو المسترجعة، انتجت المصلحة السينمائية للجيش عدد كبيرا من الصور الفوتوغرافية لتحقيق اغراضها الدعائية اذ بالغ معدل الصور الفوتوغرافية لكل شهر لسنة 1957 مثلا حوالي 15000 صورة و تم تكبير 1000 صورة.²⁵⁶

²⁵³ - Pierre Miguel, **la guerre d'Algérie, images inédites des archives militaires**, Ed Chêne, Paris, 2001, p.235.

²⁵⁴ - Claire Mauss-Copeaux, Op.Cit, p.812.

²⁵⁵ - Marie Chominot, **Guerre des images, guerre sans image ? pratiques et usages de la photographie pendant la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962)**, volume 1, sous la direction de Benjamin Stora, thèse de doctorat histoire, Ecole doctorale pratiques et théoriques du sens université paris 8, 2008, pp. 78-79.

²⁵⁶ - 1H 2424 / dossier 3, **fiche n° 2058 SCA/ AL**, à l'attention de monsieur le colonel UZUREAU, **fonctionnement de la S.C.A d'Alger durant l'année 1957**. Archives historiques de la défense Vincennes.

فمشاهد القتال في الحرب و المعارك كانت قليلة جدا في التصوير الفوتوغرافي سواء عند المصورين المحترفين او الجنود الهواة، فضلوا التعبير عنها بصيغة غير مباشرة عن طريق عرض قوافل الشاحنات العسكرية و المروحيات و الطائرة التي تعبر عن القوة العسكرية الفرنسية ، كما كان عرض نجاح العمليات العسكرية و المعارك ضد جبهة و جيش التحرير الوطني بتصوير أسلحة العدو المسترجعة، اما التصوير للجثث كان مخصصا لضباط قسم الامن والاستعلامات العسكرية و ذلك وفقا للتعلمة العسكرية المؤرخة يوم 14 أفريل 1954 و 25 أكتوبر 1956، اللتان تلزمان بالمنع الكلي لأي تصوير للعمليات العسكرية، الا ضباط المخابرات و الامن المسموح لهم بمهمة التصوير²⁵⁷.

اما فيما يخص تصوير الموت و الجثث اثناء و بعد المعارك فكان شبه غائب بالنسبة للموتى و الضحايا الجزائرية وذلك لسبب الرقابة التي تمنع تصوير و عرض هذه المشاهد، اما بالنسبة للموتى الفرنسيين فأعطيت لهم أهمية كبيرة كشهداء الامة و الواجب بتصوير جنازاتهم من قبل "مارك فلانمت" "Marc Flament"، المصور الوحيد المرخص له بالتصوير الفوتوغرافي من اجل تقديم صورة جملة عن ابطال الامة الفرنسية لتخليد ذكرتهم وفقا لما تم سميته "بالموت الجميل" "belle mort"²⁵⁸. الا ان جثث المجاهدين الجزائريين لم يتم تطبيق عليهم نفس التقنيات في التصوير اذ معظم الجثث صورة لغرض التعرف عليها من قبل قسم الاستعلامات وكذلك لأغراض دعائية إعلامية ، فمعظم الجثث التقطت بلقطات متوسطة او مقربة و لكن تصويرها بلقطات قريبة (اللقطة الكبيرة و الكبيرة جدا) غائبة تماما اذ السلطات العسكرية رجحة ذلك لعامل نقص الخبرة و ان الجثث المشوهة تم تفاديها لاعتبارات أخلاقية، الا ان في الحقيقة انما تدخل في اطار استراتيجية المنع و تفادي الصورة الصادمة التي تبرز حقيقة الحرب في حين تم تصويب عدسة الالة الفوتوغرافية على جثث الحركى التي صورة بكل أنواع اللقطات، مما يبين طبيعة الاستراتيجية الدعائية الاستعمارية في التعاطي للأحداث بالصورة الفوتوغرافية.

I -2- صورة حرب التحرير الجزائرية عبر الأفلام الخيالية و الوثائقية الفرنسية بعد 1962

I-2-1- تناول تاريخ حرب التحرير الجزائرية عبر الافلام الخيالية الفرنسية:

أ- اشكالية تناول حرب التحرير في السينما الخيالية الفرنسية:

بعد استقلال الجزائر عمد المخرجين السينمائيين الى التطرق لموضوع حرب التحرير الجزائري و لكن بشكل حذر اذ معظمها تناولت المأساة البسيكولوجية للجنود دون الاشارة الى الحرب متفاديتا عرض صور الضحايا الجزائرية.²⁵⁹ فمنذ استقلال الجزائر كان دائما موضوع تاريخ حرب التحرير الجزائرية بفرنسا يتسم بالحساسية، فبمجرد التطرق له سينمائيا و اعلاميا يثير ردود افعال تمس حتى الفضاء السياسي، اذ عرفت الافلام ضغوط و مضايقات من قبل

²⁵⁷ - 1H 2515/D1, Notes de service émises par le 2em Bureau, 14 avril 1954 et 25 octobre 1956, Archives de service historique de la défense, château de Vincennes.

²⁵⁸ - Claire Mauss-Copeaux, Op.Cit, p.830-831.

²⁵⁹ - Shlomo Sand, Op-Cit, p. 437.

لوبيات الذاكرة و بحسب المؤرخ "بنجامين ستورا" Benjamin Stora " فان هذا الموضوع مشتعل دائما وبعض المحاولات المتسمة بالعزيمة عرفت طريق مسدود أمامها.²⁶⁰ فبحسب تعبير "بنجامين ستورا" فإن: "بعض السينمائيين حاولوا حقيقة فهم ملف حرب الجزائر، إذ قاموا بتحريك الذاكرة عن طريق إعادة بناء تشعباتها، ولكن بسرعة، النقاد، رجال السياسة، الجماعات الحاملة للذاكرة الجزائرية طالبوا وأكّدوا على ملكيتهم الخاصة للموضوع، السينمائيون الفرنسيون عمدوا إلى التطرّق لأمر أخرى"، فالصراعات في السلطة السياسية في فرنسا بين اليسار واليمين في خصوص حرب الجزائر والضغط الكبيرة على المجال السينمائي والسمعي البصري أدّى إلى عزوف الكثير من السينمائيين عن عدم تناول هذا الموضوع فـ"جون لوك غودار" لأحد أبرز الأوجه السينمائية في فرنسا قرر عدم معالجة هذا الموضوع بسبب ما تعرض له من ضغوط وتعرّض أعماله إلى الرقابة ونزع بعض اللقطات والمشاهد من فيلمه "Le petit soldat"²⁶¹، والذي لم يلق بترحيب اليمين ولا اليسار في فرنسا، فالفيلم عالج قضية حرب التحرير الجزائرية من زاوية مخالفة للتوجه الرسمي للدولة الفرنسية و الذي يروي تفاصيل كابوس "برونو فورستير" Bruno Forestier الذي لجئ الى سويسرا بعد فراره من الجيش الفرنسي في الجزائر كما تطرق الى قضية التعذيب الممارس على الجاهدين الجزائريين من قبل السلطات الفرنسية²⁶².

ضف الى حساسية الموضوع قلة المادة الأرشيفية وصعوبة الوصول إليها في مراكز الأرشيف لمدة زمنية طويلة جدا، اين وجد المخرجون والصحفيون انفسهم في أزمة نقص في المادة الارشيفية بالنسبة للأفلام الوثائقية، الا ان مع بداية سنوات التسعينيات تم فتح الأرشيف لفترة لم تدم طويلاً، أما فيما يخص الأفلام الروائية فإنها لم تستطع التعمق والانغماس في المواضيع المعقدة والساخنة والتي هي موضع قانون الصمت المفروض من طرف السياسة الرسمية الفرنسية والمصنفة ضمن الطابوهات والخطوط الحمراء التي لا يسمح بتجاوزها مثل: ملف التعذيب، مسؤوليات الشخصيات في النظام الاستعماري، جرائم الحرب، فالقليل من السينمائيين كانت لديهم الجرأة في التطرق لموضوع حرب الجزائر والخوض في طياته، و من اصعب المواضيع طرحا سينمائيا و إعلاميا قضية التعذيب الذي مارسته السلطات الاستعمارية في الجزائر، اذ تناوله و بشكل مباشر و صريح كل من "روني فوتي" René Vautier و "ايف بوايسيت" Yves boisset ففي 1977 "لوران هينمان" Laurent Heynemann اقتبس سيناريو فيلمه الشهير من كتاب "اينري الاج" Henri Alleg الذي يحمل نفس العنوان "la question" الذي صدر سنة 1958 و الذي مارسه عليا السلطات الفرنسية الرقابة و المنع كونه يروي تفاصيل اعتقال "هينري شاريج" Henri Charlègue مدير صحيفة "Alger Républicain" المساندة لاستقلال الجزائر اذ

²⁶⁰ - Benjamin Stora, *Algérie-Vietnam deux guerres vues par deux cinémas, imaginaires de guerre*, Ed. Casbah, 1997, p.181.

²⁶¹ - Ibid, pp. 194-195.

²⁶² - Michel Jacquet, *guerre d'Algérie, la dernière séance*, Ed. Anovi, Paris, 2015, p.32.

تزامن اعتقاله مع صديقه "موريس اودينوت" "Maurice Oudinot" من طرف فرقة مضاليبي الجنيرال "ماسو" "Massu" اين خضعوا لاستجواب بأساليب قوية و عنيفة لمدة شهر اذ فيما شرعا في كتابة شهادات عن أساليب التعذيب في السجون لتوعية الراي العام بما كان تعمل به السلطة العسكرية في السجون في الجزائر، مما اثار فضيحة كبيرة أدت بهما الى الحكم عليهما بالسجن لمدة عشرة سنوات كونهما مسوا بأمن الدولة، ففيلم "la question" اثار نقطة محرجة لتاريخ الدولة الفرنسية التي مارست التعذيب و التي اوضحت من بين القضية الجوهرية في النقاشات حول حرب التحرير الجزائرية²⁶³.

فالروائيون وكتاب السيناريوهات لم يكتبوا الكثير عن المواضيع السوداء في التاريخ الاستعماري الفرنسي بالرغم من كثرة المواضيع وتنوع القصص في ظل الأحداث، والتي يمكن أن تكون مصدر إلهام كبير لهؤلاء الروائيين، وإلى جانب هذه الظاهرة لم تلق الأفلام التي تناولت موضوع حرب التحرير في قاعات العرض السينمائية الإقبال الكبير من طرف الجمهور الفرنسي، إذ قُدِّرَ عدد المشاهدين الذين تنقلوا إلى القاعات السينمائية في فرنسا بالنسبة لفيلم "Mon Colonel" بـ 37 ألف وفيلم "La Trahison" بـ 90 ألف عدد محتشم و ضئيل جدا مقارنة مع أفلام اعتقال اليهود في الحرب العالمية الثانية، ما عدا فيلم "العدو الحميم" "Ennemi intime" الذي بلغ 478 الف مشاهد في قاعات السينما.²⁶⁴ إنتهت السينما الاستعمارية بانتهاء المستعمرات، فكان تواجد هذه السينما لم يكن قيد التطورات الداخلية للسينما مثل ذوق الجمهور و التطور التقني لها، بل كان مرتبط بالأساس بمجرى التاريخ و أحداثه، فزوال السينما الاستعمارية كان بزوال سبب وجودها و المتمثل في الاستعمار الذي أصبح يمثل حدثا و ذاكرة تاريخية، فماتت السينما الاستعمارية لتعوض بسينما ما بعد الاستعمار "cinéma post-colonial" إلا أن هذه الأخيرة اعتبرها كل من الباحثين "ديلفين روبيك دياز" "Delphine Robic-Diaz" و "ألان روسيو" "Alain Ruscio" على أنها استمرارية و تمدد سياسي صحيح للتوجه السينما الاستعمارية، و الدليل على ذلك المصطلح الذي سميت به "سينما ما بعد الاستعمار" "cinéma post-colonial" لا تعتبر كسينما "إنهاء الاستعمار" "décolonisation" أو "مرحلة نهاية الاستعمار" "post-décolonisation"²⁶⁵

ب-الأفلام الخيالية التي عاجلة قضية حرب التحرير الجزائرية بعد 1962 في فرنسا:

²⁶³ - Michel Jacquet, Op.Cit, p.56-57.

²⁶⁴ - Lena Lutaud, Mohammed Aïssaoui, « La guerre d'Algérie à l'épreuve de la fiction », 10/09/2010, <http://www.lefigaro.fr>. Date de consultation 02 octobre 2017 à 12H30.

²⁶⁵ - Delphine Robic-Diaz, Alain Ruscio, (di) Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, « cinéma, chanson, littérature post-coloniaux continuité ou rupture ? », Culture post-colonial 1961-2006, traces et mémoires coloniales en France, Ed. Autrement- Collection Mémoires/Histoire n° 126, Paris, 2006, p188

كان التطرق لموضوع الحرب في الجزائر كان عبر الأفلام الخيالية التجارية التي اعادت احياء أحداث الحرب التحرير الجزائرية بموقف و نظرة مختلفة عن التي كانت سائدة سابقا عند التطرق لموضوع حرب التحرير الجزائرية، مثل فيلم "Adieu Philippine" للمخرج "جاك روزير" "Jacques Rozier" 1962 الذي تناول قصة شاب يدعى "ميشال" و الذي يعمل ككتفي في التلفزيون و عل وشك تجنيده للذهاب الى الجزائر لتأدية واجب الخدمة العسكرية و الذي يتعرف على "جوليات" و "ليليان" من اجل مساعدته من اجل الدخول في عالم السينما و تأجيل خدمته العسكرية في الجزائر²⁶⁶. فكل من أفلام "Adieu Philippine" و "La Belle Vie" تعتبر من أول الأفلام التي عارضت سياسة الحرب في الجزائر و بصيغة علنية²⁶⁷، فالمخرج "روبير أنريكو" "Robert Enrico" في فيلمه "La Belle Vie" الذي اخرجته عام 1963، اعتبر من الأفلام القليلة التي أعطت صورة واضحة عن الحرب في الجزائر وبالرغم من ان كل أحداث الفيلم جرت في فرنسا، و التي تدور حول شخصية بطل متمثلة في جندي فرنسي عائد من الحرب في الجزائر بعد تأديته لسبعة وعشرون شهر من الخدمة العسكرية، الا ان الجندي يعاني من اضطرابات نفسية لتدهور حالته الاجتماعية و يعيش مظاهرات 17 أكتوبر 1960 في باريس و في الأخير يعاد استدعاءه للذهاب الى الجزائر، فشخصية الجندي المضطربة عكست الاثار العميقة للمجتمع الفرنسي جراء الحرب في الجزائر كالم و مأساة في حد ذاتها²⁶⁸.

فالملاحظ ان معظم أفلام فترة ما بعد الاستقلال ركزت و بشكل ملحوظ عن الوضعية البسيكودرامية للجنود الفرنسيين اثناء و بعد الحرب في الجزائر، وهذا ما تناوله وترجمه الفيلم الشهير للمخرج الفرنسي "ألان ريسني" "Alain Resnais" "Muriel ou le temps d'un retour" 1963، أين الفيلم روى المعاناة النفسية و صعوبة تأقلم الجنود الفرنسيين بعد عودتهم إلى فرنسا، نضرا للمهمة العنيفة التي قاموا بها في الجزائر، كما عاد ايضا الفيلم الكبير "Les parapluies de Cherbourg" 1964 للمخرج "جاك ديمي" "Jacques Demy" إلى آلام الجنود الفرنسيين عند تجنيدهم في حرب الجزائر²⁶⁹، و غيرها من الأفلام الكبيرة التي تناولت هذا الموضوع مثل كذلك فيلم "L'insoumis" للمخرج "ألان كفالير".

فبدأ شيء فشيء يتضح واقع حرب التحرير الجزائرية في الازدهان كما تجلت الرهانات السياسية لهذه الحرب لدى كل الأطراف المختلفة، وتتواصل هذه الحركية النضالية في السينما الفرنسية في سنوات السبعينيات في فيلم المخرج "ميشال دراش" "Michel Drach" المعنون: "Élise ou la vraie vie" الذي اخرجته سنة 1970، و أيضا من بين الأفلام النضالية التي ساندت القضية الجزائرية نجد فيلم "سن العشرين في الاوراس" "Avoir 20 ans"

²⁶⁶ - Michel Jacquet, Op.Cit, p.29.

²⁶⁷ - Pierre Guilbert, **La France en guerre d'Algérie**, Collection des publications de la BDIC, Paris, 1992, p 248.

²⁶⁸ - Michel Jacquet, Op.Cit, p.26-27.

²⁶⁹ - Claude liauzu, Op.Cit, p.330.

"dans les Aurès" للمخرج "روني فوتي" "René Vautier" 1972 و فيلم "R.A.S" لمخرج "إيف بواسيت" "Yves Boisset" الذي تعرض لمضايقات و تخريب اثناء تصويره و تحميد تمويله.²⁷⁰ ففيلم " سن العشرين في الاوراس" "Avoir 20 ans dans les Aurès" لـ"روني فوتيه" تناول قضية تمرد الجنود الفرنسيين وعدم تقبلهم للحرب التي يخوضونها في الجزائر، إذ تدور أحداث القصة حول جندي كلف بحراسة أسير ينشط في صفوف جيش التحرير الوطني، وقرر هذا الجندي الفرار مع الأسير الجزائري إلى الحدود التونسية. وعرف هذا الفيلم بثا محدودًا جدًا وذلك راجع للتخوف من حدوث اضطرابات ومظاهرات معادية للفيلم، وفي نفس سياق الفيلم عالج المخرج الفرنسي "إيف بواسيت" "Y. Boisset" في فيلمه الذي خرج سنة 1973 تحت عنوان "R.A.S" قضية ثلاثة جنود فرنسيين نهضوا ضد منطق الحرب الاستعمارية بعدم القتل وتجنب الموت في الحرب، لكن المحاولة باءت بالفشل، عرف الفيلم نجاحا كبيرا في قاعات السينما، اما سنة 1976 عرفت خروج فيلو "la Question" من اخراج "لوران هيميمان" "Laurent Heynemann" الذي اقتبسه من كتاب "هينري الاج" "Henri Alleg" "الممنوع من النشر عام 1958 . فوجد المخرج "Pierre Schoendoerffer" أخرج في سنة 1977 فيلم "Le Crabe-tambour"، وتعرف سنة 1982 خروج فيلم "L'honneur d'un capitaine" فمعظم الأفلام لسنوات الثمانينات و التسعينات ركزت على القصص الخاصة و الحميمة²⁷¹، كما عرفت سنة 1982 خروج فيلم "Les sacrifices" وفي العام الموالي خرج فيلم "Liberté La nuit" و "Liberty Belle"، أما فيلم "وادي الأمل" خرج في 1987 وفي 1988 خرج فيلم "Cher Frangin" للمخرج "جيرارد مورديلات". فيلم "ريح الثورة" "Le vent de la toussaint" عام 1989.²⁷²

اما سنوات التسعينيات عرفت تحولا في السياسة المتعلقة بالماضي الاستعماري الفرنسي مع وصول تيار اليمين "la droite française" الى الحكم والذي ميزه توجيه وتخصيص وتخفيف الإنتاج السينمائي الفرنسي نحو واتجاه المواضيع التاريخية والذي عكس الحنين الى الماضي. وهذا ما يلخصه الجدول التالي عن مجمل الإنتاج السينمائي من سنة 1962-2004

مجموع الأفلام السينمائية	سنوات انتاج الأفلام السينمائية						
	عدد الأفلام السينمائية						
10	–	1969	1967	1965	1963	1962	سنوات الستينات 60
	–	01	01	01	03	04	
09	1977	1976	1975	1974	1973	1972	سنوات السبعينات 70
	01	02	01	01	02	02	
07	1988	1986	1984	1983	1982	1981	سنوات الثمانينات

²⁷⁰ - Mathieu Menossi, « La guerre d'Algérie dans le cinéma Français une histoire sans fin ? », Evéne.Fr, 24/10/ 2007. Date de la consultation 02 octobre 2017.

²⁷¹ - Shlomo Sand, Op-Cit, p. 441-442.

²⁷² - Christian Bosséno, Op.cit, p.51-5

	02	01	01	01	01	01	80
15	1997	1995	1944	1992	1991	1990	سنوات التسعينات
	01	05	03	04	01	03	90
04	-	-	-	2004	2002	2001	سنوات اللفية
	-	-	-	01	02	01	2004/2000

273 جدول يلخص مجمل الأفلام المنتجة منذ فترة 60 الى غاية 2004 والتي تناولت الماضي الاستعماري الفرنسي

I-2-2- حرب التحرير الجزائرية عبر الأفلام الوثائقية الفرنسية:

أما فيما يخص الأفلام الوثائقية عرفت نوعا من التأخر، لان ان ومع استقلال الجزائر ظهرت أفلام وثائقية طرحت حرب التحرير الجزائرية مثل فلم المخرجين "مارسلين لوريدو" Marceline LORIDAN و "جان- بيير سيرجان" Jean- Pierre SERGENT الذي اخرجها في سنة 1962 فيلما وثائقيا عن الأيام الأولى لاستقلال الجزائر بعنوان: " جزائر السنة صفر " Algérie, année zéro اذ تعرض هذا الفيلم للمنع و العرض في كل من فرنسا و الجزائر، وتحصل عام 1965 على الجائزة الكبرى لمهرجان " لايبزيغ " Leipzig لايبزيغ مدينة بجنوب " جمهورية الألمانية الديمقراطية سابقا. وقد اسند تصوير الفيلم إلى برينو مويال " Bruno MUEL " الذي تم تجنيده خلال العامين 1956-1958 في صفوف الجيش الفرنسي في الجزائر و بحسب هذا المصور الفرنسي فان " مشاركته في فيلم عن استقلال الجزائر يعد بحذ ذاته انتصارا على الرعب و الكذب و العبث. 274

لتكن سنوات التسعينيات كانطلاقة فعالة في إعادة طرح تاريخ حرب التحرير الجزائرية وثائقيا، إذ قام مختصون في السينما والتاريخ في إعداد أفلام وثائقية تعتمد خصيصاً على الأرشيف الفيلمي والوثائق المكتوبة وعلى شهادات الشخصيات الصانعة للأحداث في الحرب، ويعود سبب هذا التأخر بالدرجة الأولى إلى عدم وجود الأرشيف، إذ كان فتحها في السنوات الأولى من التسعينيات سببا في ظهور وبروز الأفلام الوثائقية، و يعتبر فيلم المخرج الإنجليزي " بيتر باتي " Peter Batty " حرب الجزائر " La guerre d'Algérie " أول فيلم وثائقي فتح الباب لظهور هذا النوع في معالجة قضية الحرب في الجزائر في التلفزيون الفرنسي في سنوات التسعينيات، تم عرضه ولأول مرة في قناة " بلانت " Planète، ثم تمت برمجته في القناة الفرنسية الثالثة "F3"، واعتمد على الأرشيف الخاص "BBC" والتي كان فيها مبعوثا خاصا لها في أواخر سنوات الحرب في الجزائر، ولم يعتمد على أرشيف شركة "باتي" Pathe لأن بحسبه تمثل الدعاية العسكرية الاستعمارية، والصور الأرشيفية التي وظفها في الفيلم لم يتم مشاهدتها من طرف الجمهور

273 - Caroline Eades, **le cinéma poste-colonial Français**, Ed. Cerf / Corlet, Paris, 2006, p.23.

274 - محمود إبراقن، "ما هي السينما؟"، الطبعة الأولى، الجزء الثاني، ط (1)، منشورات المبرق، الجزائر 2013، ص 159

الفرنسي إلا بعد خروج الفيلم، والتي تظهر عنف العمليات العسكرية مثل قمع المتظاهرين الجزائريين في باريس عام 1961 والعمليات الإرهابية لمنظمة "OAS" في الجزائر.²⁷⁵

وعرفت سنوات التسعينات موجة من الأفلام الوثائقية، منها نجد: فيلم "حرب الجزائر" "إيف كوريير" "Y. Courrière" و"فيليب مونيير" "Philippe Monnier" وفيلم "أنج كاستا" الذي يحمل عنوان "جزائر الجزائريين"²⁷⁶، كما عرفت سنة 1991 ظهور فيلم لقي هو الآخر رواجًا كبيرًا في فرنسا للمخرج والمؤرخ الفرنسي "بنجامين ستورا" و"برنارد فافر" "Bernard Favre" تحت عنوان "سنوات جزائرية".²⁷⁷

أما في السنة الموالية أي في سنة 1992، "بيتراند تافرنير" "Bertrand Tavernier" أخرج فيلم وثائقي تحت عنوان "La guerre sans nom" حاول فيه المخرج أن يسلط الضوء على الموضوع المؤلّم بين البلدين والمتمثل في الحرب ومخلفاتها وتداعياتها على البلدين.²⁷⁸

لتعرف سنوات 2000 إنتاجا و انتقال نوعي في تناول قضية تاريخ حرب التحرير الجزائرية، أين شهدت سنة 2002 إنتاج القناة التلفزيونية الفرنسية الثالثة "France 3" فيلما وثائقيًا تحت عنوان "العدو الحميم، العنف في حرب الجزائر" "l'Ennemi intime, violences dans la guerre d'Algérie" من اخراج "باتريك روتمان".²⁷⁹

وإلى جانب الرقابة الرسمية من طرف السلطات توجد رقابة خاصة من طرف جماعة الضغط المتمثلة في جمعيات قدامى المحاربين التي تمارس الضغط على المسؤولين في قاعات العرض السينمائية، حتى شكلت هذه الجمعيات "لوبيات الذاكرة"، تقوم بالتهديدات ومنع كل الأفلام التي تعرض حقيقة الحرب في الجزائر والتي تسيء إلى تاريخها في الجزائر بحسبها، وكانت نشيطة جدًا في الميدان، حيث تم توقيف مشروع المخرج "أنريكو" من تصوير فيلمه "الحياة السعيدة" "La Belle vie" من طرف المنتجين بسبب ضغط هذه اللوبيات لمدة أربعة سنوات، وبعد خمسة سنوات

²⁷⁵ - Karine Tisseyre, « A la télévision, dans les années 80 », la guerre d'Algérie à l'écran, cinémAction, N°85, 1997, p.101.

²⁷⁶ - Christian Bosséno, Op.cit, p.51.

²⁷⁷ - Karine Tisseyre, Op.cit, p.110.

²⁷⁸ - Shlomo Sand, Op.cit, p.242.

²⁷⁹ - Sylvie Thénault, Algérie, des événements à la guerre, idée reçue sur la guerre d'indépendance algérienne, Ed. Cavalier Bleu, Paris, 2012, p.184.

نفس الوضع أدى إلى تأجيل عرض فيلم "Élise ou la vraie vie"²⁸⁰، فأفلام حرب التحرير الجزائرية في فرنسا عرفت التهميش من قبل السلطات الفرنسية والسينمائيين الذين لم يولوا لها الاهتمام الكبير مقارنة بالمواضيع الأخرى، وإلى جانب هذا فعرض الأفلام التي تناولت موضوع الحرب في الجزائر كان جد محدود في قاعات العرض السينمائية لفرنسا، إذ في الفترة الممتدة ما بين سنة 1973 و1993 تبين أن ولا واحد من الأفلام التي عاجلت قضية الحرب في الجزائر مبرجة في قائمة "بوكس أوفيس" "Box-office" للمائة فيلم المشاهدة من قبل الفرنسيين.²⁸¹

فبعد الحرب تعرضت الأفلام للرقابة مثل فيلم "La Religieuse" للمخرج "جاك ريفيت" وفيلم "Caligula" لـ "جوزي بينازيراف" في عام 1965 وتمّ منع الفيلمين من البث والعرض لمدة عام.²⁸²

ومن الأفلام الأجنبية التي عرفت الرقابة عليها في فرنسا ومنعت لمدة سنوات طويلة، نجد فيلم "جيلو بونتكورفو" المشترك بين الجزائر وإيطاليا، "معركة الجزائر" الذي حاز على الجائزة الذهبية في مهرجان "فينيز" الدولي للسينما، ممّا أدى إلى انسحاب المشاركين الفرنسيين من المهرجان والذي أثار ردّة فعل كبيرة في فرنسا، ممّا أدى إلى منع بثه في فرنسا بالرغم من المحاولات التي قام بها الموزع الأمريكي للفيلم، وكان المنع جراء ضغوط كبيرة من قبل جمعيات قدامى المحاربين في الجزائر، وتمّ عرض الفيلم بعد مرور عدّة سنوات في القاعات السينمائية الباريسية وذلك كان في 20 أوت 1970، وتمت إعادة عرض الفيلم في أكتوبر 1971 في أستوديو "سان سيفران" بباريس، أحدث العرض أعمال شغب في قاعة العرض وتكسير وتخريب القاعة جراء المعارضة للفيلم.²⁸³

انفصلت الجزائر عن فرنسا في قطيعة عنيفة لم يستطع الكثير من مسؤوليها والفرنسيين المعتنقين لشعار "الجزائر فرنسية" خاصة في اليمين المتطرف من تجرّع حقيقة مرّة وهي استقلال الجزائر، فاستمرت السلطات الفرنسية في العشرية الموالية لاستقلال الجزائر بالتكتم والصمت والسكوت الرسمي عن حرب التحرير في الجزائر، فواصلت بذلك نفس المنهج والسياسة المتبناة في ظل الحرب، كما واصلت في سياسة الرقابة على القطاع السينمائي والإعلامي الذي يخوض في أحداث الحرب، فعرفت الأعمال السينمائية من أفلام روائية وأفلام وثائقية المنع والرقابة المشددة سواء أكانت من إنتاج وإخراج فرنسي أو أجنبي، خاصة التي لا تتماشى مع التاريخ الرسمي الفرنسي، فالرقابة منذ اندلاع

²⁸⁰ - Pierre Guilbert : Op.cit, p.250.

²⁸¹ - Benjamin Stora, Op.cit, p.193.

²⁸² - Ibid, p.125.

²⁸³ - Shlomo Sand, Op.cit, p.440.

الثورة التحريرية إلى السنوات الموالية الآتية بعد الاستقلال كانت العنصر الفعال في الإستراتيجية الفرنسية في ظل الاستعمار وبعده، إذ قال "عبد الرزاق حلال" أنّ: "الحديث عن الثورة الجزائرية في السينما الفرنسية لا يمكن تجنب الإشارة إلى الرقابة الفرنسية".²⁸⁴

I-2-3- حرب التحرير الجزائرية في سينما المهاجرين الجزائريين في فرنسا :

لم يكن الاهتمام كبير بذاكرة حرب التحرير الجزائرية من قبل المهاجرين ذوي الأصول الجزائرية، إلا أنهم لم يكنوا بعيدين كل البعد عن تناول هذه القضية التاريخية عبر إنتاج سينمائي وصف بالقلّة والتواضع، و هذا راجع لعدة أسباب وقفت كحاجز امام المخرجين ذوي الأصول الجزائرية، إذ بحسب "سيلفي دورملات" Sylvie "Durmeelat" فهناك أكثر من عائق امام المخرجين ذوي الأصول الجزائرية في محاولتهم لبناء ذاكرة حرب الجزائر اين هذه التاريخ يحمل أكثر من قراءة متناقضة، إذ هؤلاء المخرجين لم يرضوا و شككوا في بنية و عرض مجرى أحداث حرب التحرير في التاريخ الرسمي الفرنسي و بالتوازي ضف إشكالية إعادة الطرح السينمائي لدور المهاجرين الجزائريين في بناء فرنسا.²⁸⁵

إلا أنّ في البدايات الأولى يلاحظ أنّ المعالجة السينمائية في أفلامهم اقتصرت على الأوضاع الاجتماعية للمهاجرين في ضواحي باريس، التي تتمحور أساسا في إشكالية الاندماج الاجتماعي والسياسي و الثقافي في المجتمع الفرنسي، ومن الأفلام التي تعرضت لهذا الجانب، نجد: "المكتوب؟" للمخرج "علي غالم" 1969 والذي يعتبر أول فيلم روائي طويل في سينما المهاجرين، وكذلك فيلم "فرنسا الوجه الآخر" 1974 للمخرج "دري بركاني" و "السفر إلى العاصمة" لـ"علي عكيكة" 1977، فكلها أفلام تعالج ظروف معيشة المهاجرين في فرنسا وحينئذ إلى البلد الأم الجزائر، واستمرت هذه المواضيع في الطرح حتى نهاية سنوات التسعينيات، أين المخرجون والصحفيون من ذوي الأصول الجزائرية، حاولوا التطرق إلى موضوع حرب التحرير في الجزائر، وكان ذلك عبر أول فيلم تحت عنوان "العيش في الجنة" "Vivre au paradis"، والذي تطرّق إلى فرحة المهاجرين الذين يعيشون في حي قصديري في ضواحي باريس بإعلان استقلال الجزائر²⁸⁶، ففيلم "بورلم قيرجو" "Bourlem guerdjou" الذي أخرجه سنة 1997 يعتبر أول فيلم لسينما المهاجرين تطرق إلى مظاهرات 17 أكتوبر 1961، و الذي سلط الضوء على دور المهاجرين الجزائريين في حرب التحرير و الذين صورهم الفيلم بالمسلمين و المطالبين باستقلال الجزائر، في حين تم تصوير الشرطة

²⁸⁴ - Abderrazak Hellal, *Image d'une révolution « La révolution algérienne dans le cinéma et dans les textes Français durant la période du conflit »*, O.P.U, Alger, 2009, p.59.

²⁸⁵ - Sylvie Durmelat, « revoir la guerre d'indépendance algérienne, la mémoire des immigrants algériens sans le cinéma français », *les écrans de l'intégration, l'immigration maghrébine dans le cinéma français*, Presses Universitaires de Vincennes, université Paris 8 Saint-Denis, Paris, 2015, p.113-114.

²⁸⁶ - Lucie Viver, « L'Algérie par ces émigrés, du paradis perdu à la mémoire retrouvée », *Cahiers de la cinémathèque*, n°76, Juillet 2004, p.105.

الفرنسية في الفيلم بالعنفية و العدوانية في قمع المتظاهرين الجزائريين، ففي الفيلم الشخصية الوحيدة التي عارضت فكرة المظاهرات هي شخصية "الخضر"، الا انه في النهاية يلتحق بالمظاهرة و يتخاصم مع الشرطة لحماية عائلته بشكل سلمي الا انه يعتدى عليه من قبل الشرطة مما اعطى للمشاهد صورة عن وطني مسالم يقمع بوحشية، فالمشاهد هنا تترك الجمهور يتعاطف مع الجزائريين و قضيتهم، ليختتم الفيلم بلقطة متوسطة تبرز جثة متظاهر جزائري و جملة في الجزء السفلي من اللقطة وردة فيها العبارة التالية: " باريس، 17 أكتوبر 1961 " و كان هذا التوظيف جد استراتيجي كونه يلخص الحدث التاريخي²⁸⁷.

فسنوات التسعينيات كانت جد حاسمة للمخرجين ذوي الأصول الجزائرية في تحريك و رد الاهتمام للرأي العام لتاريخ حرب التحرير الجزائرية في فرنسا من جهة و من جهة أخرى في إعادة قراءة و بناء هذه الذاكرة بأسلوب و نظرة مختلفة، عبر اخراج أفلام تاريخية ذات ميزانيات ضخمة بتصوير في فرنسا و الجزائر عرف استقطاب جماهير كبيرة جدا وتعرف بذلك سينما أبناء المهاجرين الجزائريين حضور في الساحة السينمائية الفرنسية وحتى الدولية، اذ لقي فيلم المخرج "رشيد بوشارب" "Rachid Bouchareb" "أنديجان" "Indigène" في 27 سبتمبر 2006 رواجًا سينمائيًا وإعلاميًا هز حتى الساحة السياسية في فرنسا، بحسب قول الباحثة "ميريال روزلو" "Mireille Rosello": "الفيلم يدعونا الى اكتشاف مرحلة تم محوها من قبل التاريخ و التي يجب ان لا تنسى، و هي تاريخ دور جنود المستعمرات في تحرير فرنسا اثناء الحرب العالمية الثانية، فأنديجان يعتبر كمحاولة ثقافية و سياسية ناجحة كونه أعاد الى الواجهة ماضي منسي و كما أيضا يدفعنا الى إعادة التفكير في اثاره على حاضرنا نحن".²⁸⁸

استعان "رشيد بوشارب" بشخصيات معروفة في الساحة السينمائية الفرنسية مثل: "جمال دبوز" و "سامي نصري"، والذي تناول قصة ثلاثة جنود جزائريين و جندي مغربي شاركوا في الحرب العالمية الثانية مع فرنسا ضد النازية، و تم وضعهم في الصف الأمامي للحرب، والذين يدعون: "عبد القادر" و الذي لعبه "سامي بوعجيلة"، و "سعيد" الذي اداه "جمال دبوز"، "مسعود" من أداء "روشدي زيم" و "ياسير" لعب دوره "سامي نصري"، ففي الفيلم تم عرض وضعية الجزائر المستعمرة لكن بشكل و أسلوب غير مباشر و ذلك عبر شخصية "سعيد" و شخصية الرقيب "مارتيناز" "Martinez" من الاقدام السوداء و من ام جزائرية، اين الرقيب رفض بشدة و عنف ان تكون له أي علاقة او نسب عائلي بسعيد بعد ان اكتشف هذا الأخير أصول الرقيب، الا انهما جمعتهم الصداقة في حالة الحرب اين سعى "سعيد" بكل ما لديه من اجل انقاذ حياة الرقيب الا انهما لم يسلكا من القذف المدفعي الألماني الذي

²⁸⁷ - Sylvie Durmelat, Op.Cit, p.126.

²⁸⁸ - Mireille Roselle, *Indigènes de Rachid Bouchareb: moments de mémoire et événements de mémoire*, Op.Cit, p.154.

أودى بحياتهما، ليتم عرض في لقطات جثتهما التي تبرز الماضي المشترك لكل من فرنسا و الجزائر و التضحية الكبيرة للجنود الجزائريين.²⁸⁹ الفيلم عرض أيضا نقطة جوهرية تتمثل في تنامي الوعي القومي الجزائري و الوعي السياسي للمهاجرين بعد نهاية الحرب العالمية الثانية اين الفيلم عاد للعدد الكبير من المغاربة الذين جندوا من اجل تحرير فرنسا من الاحتلال النازي و الذي قدروا بحوالي 400000 مجند و الذين اقصتهم السينما الفرنسية.²⁹⁰ فمن الجانب السينمائي الكثير من النقاد و السينمائيين ابحروا في مهرجان "كان" "Cannes" بالقصة السردية للفيلم ليس من الناحية الجمالية و الفنية للغة السينمائية للفيلم و انما من ناحية واقعية و تتطابق القصة السينمائية مع القصة التاريخية، اذ أشار "ماك كب" "MacCabe" في مهرجان "كان" الى ان: "الفيلم الفرنسي الوحيد الذي حقا اثر على الجمهور و أعضاء لجنة التحكيم هو "انديجان" لرشيد بوشارب..."²⁹¹، فأهمية الفيلم كامنة في تأثيره على الجمهور و الرأي العام و ذلك يتجلى في النجاح التجاري للفيلم الذي قدرته "Box-office" ب: 2.995.992 دخول في قاعات السينما بفرنسا عام 2006 ، و لم يقتصر نجاح هذا الفيلم على الجانب التجاري فقط بل لديه صدى سياسي كبير عند عرضه اذ كانت مشاهدته من قبل الرئيس الفرنسي "جاك شيراك" و زوجته "بيرندات" الى اعادت النظر في تاريخ جنود المستعمرات الذين ساهموا في تحرير فرنسا من الاحتلال النازي اين تم اصدار قرار بإلغاء تجميد مستحقاقهم المادية التي حرموها منها لسنوات.²⁹²

كما عرفت سنة 2007 اخراج فيلم "Cartouche gauloises" للمخرج "مهدي شارف" فرنسي من أصول جزائرية، و الذي يعتبر اول فيلم فرنسي يصور في الجزائر و الذي اعتمد على إعادة بناء ذاكرة الحرب عبر شخصية الطفل "علي" و التي تعرض انفصاله عن أصدقائه الأوروبيين مما يحيل للانشقاق و التمزق الحاصل بين الاقدام السوداء و الجزائريين بعد الاستقلال باختيار الجزائر المستعمرة "l'Algérie coloniale".²⁹³

واصل "رشيد بوشارب" في اخراج أفلام تاريخية تعالج التاريخ الاستعماري الفرنسي في الجزائر و ذلك عبر اخراجه فيلم آخر تحت عنوان "خارجون عن القانون" "Hors-la-loi" في 22 سبتمبر 2010، و الذي اعتبر كامتداد لفيلمه "انديجان" اين "الخارجون عن القانون" يبدأ سنة انتهاء فيلم "انديجان" و المتمثلة في 1945 ، اذ اعتمد المخرج على نفس الممثلين الثلاث في فيلم "انديجان" والذي تناول قصة ثلاثة إخوة جزائريين استقروا في فرنسا بعد ان تم اغتصاب ارض و مزرعتهم العائلية من قبل المستوطنين في عام 1925، لتعرف العائلة حدثا هزها بمقتل الاب في مظاهرات الثامن ماي 1945 لتجد العائلة نفسها مضطرة للهجرة و تستقر في حي قصديري بمدينة

²⁸⁹ - Sylvie Durmelat, Op.Cit, p.128-129.

²⁹⁰ - Jean-Luc Douin, **les indigènes ont découvert la société française**, le Monde, 03/10/2006, à 08h32, mable.lemonde.fr, date de la consultation : 16 octobre 2017.

²⁹¹ - Mireille Roselle, Op.Cit, p.154.

²⁹² - Ibid, p.157.

²⁹³ - Sylvie Durmelat, Op.Cit, p.132.

"Nanterre"، ليلتحق اثنان من الخوة بعناصر من جبهة التحرير من أجل النضال لاستقلال الجزائر ويشتركان في المظاهرات المنددة بالاستعمار و التي جرت في 17 أكتوبر 1961 بمدينة باريس، اذ يستشهد فيها اخوهم "عبد القادر"²⁹⁴. الفيلم يؤكد الدور المركزي والمحوري لأبناء المهاجرين في إعادة بناء الذاكرة السينمائية لتاريخ حرب التحرير الجزائرية في فرنسا.

لم تتخذ أفلام أبناء المهاجرين في فرنسا الطابع الوطني فحسب، بل أصبح لها امتداد عالمي، اذ يرى في هذا السياق والصدد "Will Higbee" ان: "أفلام المخرجين ذوي الأصول الجزائرية في فرنسا تدرج ضمن سياق السينما الوطنية المتميزة "Cinéma nationaux spécifique"... ليسميها بذلك "Cinéma de Trans vergence"²⁹⁵

²⁹⁴ - Sylvie Durmelat, Op.Cit, p. 35.

²⁹⁵ - Alec G. Hargreaves, « **Hors des ghettos, ouverts sur le monde : Situer les réalisateurs français-maghrébins** », les écrans de l'intégration, l'immigration maghrébine dans le cinéma français, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, université Paris 8 Saint-Denis, 2015, p.50.

II- ابعاد و رهانات التاريخ الاستعماري في فرنسا

II -1- البعد الأيديولوجي للفكر الاستعماري الفرنسي

II -1-1- النشأة والبنية الايديولوجية للتوجه الاستعماري الفرنسي

II -1-2- الصور النمطية للجزائريين في التصور الاستعماري الفرنسي

II -1-3- الفكر الاستعماري في التشريع الفرنسي

II -2- ذاكرة حرب التحرير الجزائرية في فرنسا

II -2-1- رهانات إعادة طرح تاريخ حرب التحرير الجزائرية في فرنسا

II -2-2- الجماعات الحاملة لذاكرة حرب التحرير الجزائرية في فرنسا

II -2-3- حساسيات الطرح الاصطلاحي لمدلول حرب التحرير فرنسا

II -1- إشكالية البعد الأيديولوجي للفكر الاستعماري الفرنسي :

II -1-1- النشأة والبنية الايديولوجية للتوجه الاستعماري الفرنسي :

منذ البدايات الأولى للحملات الاستكشافية و الاستعمارية الأوروبية، كان المنطق السائد للدول الكبرى التقليدية في تلك الحقبة التاريخية، التوسع الجغرافي لكسب مناطق النفوذ عبر بقاع العالم من آسيا إلى إفريقيا و أمريكا و استراليا، فكان البحث عن المال و الثروة و النفوذ دافعا قويا و مباشرا للدول الأوروبية للدخول في ما يعرف تاريخيا بالموجة الاستعمارية، الا ان هذا التوجه التوسعي حمل بعد أيديولوجي قائم على شعار المهمة الحضارية للاستعمار بنشر الدين و العلم و مبادئ الحضارة الغربية للعالم الشرقي الذي لم يواكب الشعوب الغربية بحسب الدعاية الاستعمارية، اذ اعتبر المدافعين عن الاستعمار، الاستعمار بحد ذاته، على انه: "فعل سخي وكرم من امة متحضرة على شعوب بدائية "peuples primitifs".²⁹⁶ فعظمة كل دولة في الموجة الاستعمارية الأوروبية تتجلى في الرقعة الجغرافية لإمبراطوريتها، إلا أن هذا الامتداد الجغرافي لهذه الدول لم يترجم فقط في هذا التوسع الجغرافي و العسكري و الاقتصادي و الاجتماعي، بل تعدى إلى أكثر من ذلك، إذ مس حتى الجانب الأيديولوجي و الثقافي و الحضاري، ففي 30 جويلية من عام 1885 كان أول نقاش سياسي حاد بين "جول فيري" Jules Ferry و "جورج كليمنسو" George Clemenceau الذي عارض "جول فيري" في مقولته "N'essayons pas de revêtir la violence du nom hypocrite de civilisation"²⁹⁷، بينما "جول فيري" دافع عن المشروع التوسعي الاستعماري في ثلاثة نقاط جوهرية الاقتصاد، المبادئ الإنسانية و الحضارة، أما النقطة الثالثة تتمثل في الأمة العظيمة، فهذه النقاط ارتكزت عليها الفلسفة و العقيدة الجمهورية و التي لديها امتداد حتى وقتنا الراهن²⁹⁸. فكانت فكرة الحضارة من أكبر الشعارات للمشروع الاستعماري الغربي والفرنسي على وجه الخصوص، والتي جاءت محتزلة في شعار "الحضارة و تمدن الشعوب البدائية" و هذا ما ترجمه الخطاب الشهير "جول فيري" Jules Ferry الذي ألقاه في غرفة البرلمانين في شهر جويلية عام 1885 و الذي يقول فيه: "... يجب قوله بكل شفافية: نعم، الأجناس الراقية المتفوقة "les races supérieures" لديهم الحقوق على حساب الأجناس السفلية "les races inférieures". كيف يمكن استفسار، و إلا، تواجدنا في المستعمرات..."¹ أي بمعنى نشر مبادئ الرقي و التحضر للشعوب البدائية التي استعمرتها لتواكب الحضارة الغربية

²⁹⁶ - Éric Deroo, *l'illusion coloniale*, Ed. Tallandier, Paris. 2005, p.78.

²⁹⁷ - Jean-Pierre Rioux, *la France coloniale, sans fard ni déni*, éditeur André Versailles, France, 2011, p.21.

²⁹⁸ - ibid, pp.26-27.

في مختلف جوانبها الاجتماعية و الاقتصادية و الثقافية و العلمية و كذا العمرانية، و غيرها من جوانب و مظاهر الحضارة، في فرنسا الاستعمار كان يعرض على انه التحرير و انه استمرارية للثورة الفرنسية فبصفة عامة الهيمنة على الشعوب لما وراء البحار التي اعتبرت متوحشة و غير قادرة على إدراك و معرفة أين تقع مصالحها هذا ما يعطي للاستعمار المشروع لكونه إبداعا حضاريا تستفيد منه كل البشرية، ففي هذا السياق، الكاتب البريطاني "روديارد كيبلنج" "Rudyard Kipling" أشار إلى "عبء الرجال الأبيض" "le fardeau de l'homme blanc"²⁹⁹ هنا تتضح الأيديولوجية الموجة الاستعمارية الأوروبية التي تأخذت من تمدن و ترقية الشعوب حجة لتفسير الاستعمار، فهذه المهمة الحضارية صعبة و معقدة تنتظر الرجل الأبيض، لكون مظاهر الحضارة غائبة لدى هذه الشعوب التي بقت بدائية و متوحشة فكريا و عقائديا و عمرانيا. الا ان "جورج كليمنسو" "G. Clemenceau" رد قائلا في جريدة "لاتريبون" "la Tribune" واصفا خطاب "جول فيري" حجة النزعة الحضارية للموجة الاستعمارية على انه خطاب يعادى العدالة و الحقوق و انه تكريس للعبودية و الاستبداد في قوله "... لم افهم كيف ام نجمع هنا لكي ننهض في صف واحد لتظاهر و بشدة ضد هذه الكلمات، لا يوجد واجب للأمم تزعم على أنها عالية ضد أمم متدنية... فيجب البقاء في حدود العدالة و الحق، فلا نتكلم هنا عن الواجب و الحق. فالحملة التي تدعمونها... تسعى من اجل التحكم بالإنسان وتعذيبه و تجريده من كل قواه من قبل الإنسان المزعوم بالتحضر... فالتكلم عن الحضارة هو الولوج تحت عنف النفاق."³⁰⁰

ففي عام 1830 أثناء الحملة الاستعمارية الفرنسية على الجزائر أشار "بول رايغال" Paul Raynal "في كتاباته المعنونة تحت عنوان "رسائل شاهد" lettres d'un témoin، إلى أن: "... المناخ ممتاز، التراب رائع، لا ينقص هنا إلا الحضارة"³⁰¹ فبحسب تعبيره، في الجزائر كل شيء ممتاز من ارض و مناخ و ما يتبقى إلا بناء حضارة لهذه البلاد، فهذا الفكر و المنطق كان قائما منذ الحملات الاستكشافية، و كان استعمار فرنسا للجزائر يدخل في إطار المخطط الاستعماري المتمثل في نشر الحضارة و هذا ما وقف عنده المؤرخ "مارك فيرو" Marc Ferro الذي قال أن " حملة فرنسا على الجزائر تدخل في الاستعمار من النوع الثاني، الذي يدعي المهمة الحضارية"³⁰² و كان فرض و بقاء المنطق الاستعماري و قانونه ساري المفعول في المجتمعات الأوروبية لقرون لاستناده على خطاب مستوحى من الأيديولوجية التطورية المعاصرة « idéologie moderne du progrès » التي

¹ - Isabelle Surun, Hélène Balais et autres, **les sociétés coloniales à l'âge des empires 1850-1960**, Ed. Atlande, Paris, 2012, p.96.

³⁰⁰ - Jean-Pierre Rioux, Op-Cit, pp.31-32.

³⁰¹ - Abdelkader Benali, Op.Cit, p.85.

³⁰² - Thomas Beauvils, Yves Bénot et autres, (dir) Marc Ferro, **le livre noir du colonialisme, XVI-XXIe de l'extermination à la repentance**, Ed. Robert Laffont, Paris, 2003, p.490.

غذت مبدأ "المهمة الحضارية" "Mission civilisatrice" إذ كانت الكنيسة و رجال الدين و رجال السياسة من مروجي هذه الفكرة و المهمة، ففي عام 1864 قال "فرنسيس قرنيير" "Française Garnier" أن فرنسا: " هذه الأمة الكريمة، تلقت من الله "la providence" مهمة سامية، وهي التحرير، النداء إلى النور و حرية الأجناس و الشعوب التي لا تزال مستعبدة من طرف الجهل و الاستبداد".

وفي عام 1930 ببلجيكا، ناد "هيندريك كرايمر" "Hendrik Kraemer" الذي يعد من اكبر المنظرين لحركة المهمة البروتستانتية، إلى التبشير المسيحي للأراضي الوثنية، فهو الهدف الأولي للمؤسسة الاستعمارية. فكل الدول الأوروبية دخل تحت هذه المهمة المتمثلة في تحرير الشعوب من العبودية و الجهل وهذا ما يظهر في وصف "جيمس ميل" "James Mill" البريطاني، الهند، مجتمع قائم على العبودية، منحط بسبب الاستبداد الشرقي "despotisme oriental"، فالتحرير من الظلم الشرقي أصبح حجة للتوسع البريطاني، فالشعوب غير الأوروبية سجينات لعاداتها و تقاليدها، تعتبر غير مؤهلة و غير قادرة لتحكم، إذن على الأوروبيين الواجب بقيامه بأنفسهم.³⁰³

فالإنجليز إلى جانب المسيحية أضافوا التجارة لاعتقادهم أن الدين لوحده لا يفي بالغرض، في خطاب "دافيد ليفينغستون" "David Livingstone" بقميريج "Cambridge" أضاف إلى المسيحية التجارة، لتكتمل فكرته البنية على الحضارة و المسيحية و التجارة، أي ما يعرف ب "3C" "الحضارة ممكنة بالمسيحية و التجارة المشروعة" "la Civilisation est possible par la Christianisation et par le Commerce légitime".³⁰⁴

فالمهمة الحضارية كانت كمبدأ، استعين به في مرحلة أين الحملة الاستعمارية بحاجة ملحة لتبرير وتوضيح عقلائي و اقتصادي لهذا المشروع، خاصة مع تيقن الرأي العام لهذه الدول بواقع مزري للمستعمرات و طبيعة السياسة المعتمدة من قبل السلطات الاستعمارية.

و في المهمة الحضارية أيضا رفع شعار نشر العلم و المعرفة و إخراج الشعوب المستعمرة من الجهل و الوحشية و البدائية إلى النور و المعرفة، ففي نهاية القرن الثامن عشر كانت الموجة التوسعية للدول تستند بالأساس على المعلومات العلمية من اجل فهم الدول التي ستستعمرها، فالمعلومة الصحيحة ناجعة جدا للاستراتيجيات العسكرية، إذ "نابوليون

³⁰³ -Isabelle Surun, Hélène Balais et autres, op.cit, p.95.

³⁰⁴ -Ibid, p. 97.

بونبارت "Napoléon Bonaparte" في حملته العسكرية على مصر، اخذ معه فريقا من العلماء و الباحثين الذين وكلت لهم مهمة البحث عن ثروات البلاد و عادات المجتمع و تاريخه، في عام 1884 قام البروفيسور "اوغوست بورديير" Auguste Bordier بتأليف كتاب تحت عنوان " الاستعمار العلمي و المستعمرات الفرنسية" La colonisation scientifique et les colonies françaises. أين فيها أوضح أن المشروع الاستعماري لا يمكن له أن يتكامل إلا بالاعتماد على منهجية علمية حقيقية réelle méthodologie scientifique.³⁰⁵ فأصبحت المعرفة العلمية ذات مرجعية أساسية وضرورية للسلطة السياسية والعسكرية، و هذا ما أكدته في هذا السياق الباحث "جيس بوويتش" Gilles Boëtsch " عند حديثه عن التوأمة الحاصلة بين الباحثين و رجال السياسة و السلطة العسكرية، عند قوله: "هي تواطؤ و تناسق المعرفة مع السلطة" c'est la collusion du savoir et du pouvoir.³⁰⁶ . و من بين العلوم التي عرفت توظيف من قبل السلطات الاستعمارية لمقاصد أيديولوجية عرقية، علم الانتروبولوجية، إذ كانت الكتابات و النصوص في الانثروبولوجيا الجسدية "Anthropologie physiques" في القرن التاسع عشر و في النصف الأول من القرن العشرين أعطت الشرعية لفكرة تفوق الجنس الأبيض، و بررت الأفعال و السلوكيات العنصرية للإدارة الاستعمارية الفرنسية في إفريقيا، فأيدولوجية الزنجية "l'idéologie de la Négritude" كانت مشرعة من قبل المفكرين الفرنسيين مثل سارتر "Sartre" جريبول "Griaule" بلانديي "Blandier"، جييد "Gid" و مونود "Monod"³⁰⁷ فالعلوم الاجتماعية الأوروبية تبنت نظريات عنصرية في الفترة المذكورة أعلاه، أين أكد "ميشال ويفيوركا" Michel Wieviorka في كتابه المعنون "فضاء العنصرية" "L'Espace du racisme" أن العلوم الاجتماعية ساهمة و بشكل مباشر و كبير في نشر أشكال الأيديولوجية العنصرية في الفترة الاستعمارية، أين قال "... يجب قوله منذ البداية و بشكل واضح و صادق، العلوم الاجتماعية ساهمة و بشكل كبير في اختراع العنصرية، و في وضعها و صياغتها على شكل عقيدة..³⁰⁸

II - 1-2- الصور النمطية "stéréotypes" للجزائريين في التصور الاستعماري الفرنسي:

اتضح صورة المستعمرات و شعوبها في الخطابات الرسمية للسلطات الاستعمارية التي حملت أيديولوجية دعائية من شأنها رسم صورة عن الشعوب المستعمرة بصفة مدروسة أين يتضح هذا جاليا في خطاب وزير المستعمرات

³⁰⁵ - Gilles Boëtsch, (dir) Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire et Nicolas Bancel, **culture coloniale en France, de la révolution française à nos jours**, Ed. CNRS, Paris, 2008, p.7

³⁰⁶ - Ibid, p.123

³⁰⁷ -Thomas Beauvils, op.cit, p.728.

³⁰⁸ - Michel Wieviorka, **L'espace du racisme**, Ed. Seuil, Paris, 1991, p.26.

"البيرت ساروت" "Albert Sarraut" الذي القاه في مجلس الامة في 27 فيفري 1920 اين قال فيه : " انه لمن الضروري الاعتماد على دعاية ممنهجة تتسم بالجدية و المتانة، عبر الكلمة و الصورة و الصحافة و المحاضرات و الأفلام و المعارض التي لديها القدرة على التأثير على البالغين و الأطفال في بلدنا ... كما يجب على الصورة و الفيلم ان توعي و تسلي الشاب الفرنسي الذي يجهل مستعمراتنا".³⁰⁹

الا ان منذ القرون الوسطى تتكون نظرة و صورة الشعوب الافريقية في المجتمعات الأوروبية ارتكزت على شكل و لون الجنس الإفريقي الذي يميزه السواد (الجنس الأسود أو الزنجي)، و في مخيلة هذه المجتمعات اللون الأسود يمثل الليل و عالم الظلومات، و قوى الشر، كما يرمز إلى الشيطان، فالإنسان الإفريقي لا يسمو إلى درجة الإنسان الأوروبي المتحضر مما فتح باب الاستعباد للإنسان الإفريقي من قبل الأوروبيين، هذا ما أشار إليه "إقناسي ساش" "Ignacy Sachs" في مقاله المعنون "صورة الأسود في الفن الأوروبي" أين الفكر العنصري اتجه الجنس الأسود تطور و لقي رواج حتى لدى بعض النخبة المثقفة الأوروبية، أمثال فولتير "Voltaire" الذي أعطى الشرعية للعبودية لإستعباد العبيد بإلقاء اللوم على السود، و كذا " لورد سيسسترفيلد " "Lord Chesterfield" الذي وصف الأفارقة في قوله: "... الأفارقة هم الأشخاص الأكثر وقاحة و جهلا في العالم، لا يتحدثون إلا قليلا عن الأسود، النمر والفهود و بقية الوحوش.. " ³¹⁰ كما عرف الإنسان الأسود في موسوعة "ديدروت و المبيرت" "Diderot et d'Alembert" على انه: " الزنجي " "NEGRE"، إنسان يسكن مناطق مختلفة في العالم ... ليس فقط لوهم الذي يميزهم، فيختلفون عن بقية البشر بخطوط وجوههم، انف عريض و مسطح، شفاه كبيرة و الصوف عوض الشعر، يظهرون كنوع جديد من البشر..." ³¹¹ فكانت التعريفات الأنثروبولوجية و العلمية للإنسان الجنوبي "l'homme du sud" غير الأوروبي تعتبره جنسا بشريا غير متقدم بيولوجيا و اجتماعيا و حضاريا، فكانت التسميات للإنسان الجنوبي توظف بشكل عادي من قبل المجتمعات الأوروبية أين حتى النخبة المثقفة استعملت هذه الكلمات و هذا ما ترجمته عناوين الكتب مثل " انثولوجية الزنجي " "l'Anthologie nègre" للكاتب بلايز سيندرارس "Blaise Cendrars" 1921، " روح الزنجي " "l'Ame nègre" 1922 و "الزنوج" "les nègres" 1927 للكاتب "موريس ديلافوس" "Maurice"

³⁰⁹ - Eric Deroo, *l'illusion coloniale*, Ed. Tallandier, Paris, 2005, p.59.

³¹⁰ - Ignacy Sachs (dir) Marc Ferro, *le livre noir du colonialisme XVIe-XXIe siècle, de l'extermination à la repentance*, Ed. Robert Laffont, Paris, 2003, p.690.

³¹¹ - Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tom 11, Société de Gens de Lettre, 17+11 volumes, Paris, 1751-1772, p.76.

"Delafoffe" اعتبرت كتسميات عنصرية تحمل معاني سلبية "sens péjoratifs" إلا بعد الحرب العالمية الثانية.³¹²

بعد الحملة الاستعمارية الفرنسية على الجزائر في عام 1830 و منذ السنوات الأولى للتواجد الفرنسي على ارض الجزائر، تكونت صور و أفكار لدى الجزائريين الذين سمو الفرنسيين بتسميات عكست التصورات الاجتماعية العامة للمجتمع الجزائري من الشخص الأوروبي الأجنبي الذي لقب "بالرومي" "Rûmi"(Romain) و النصراني "Nasrani"(Chrétien)، المحتل الذي جاء من البحر، فالجهاد ضده مشروع، فهو كفار و متوحشون "ghûl"(Orge).³¹³

كانت المجتمعات الأوروبية في الموجة الاستعمارية تنظر إلى المجتمعات و الشعوب التي استعمرتها بنظرة احتقار و سخرية تكونت مع الوقت صورة سلبية عن هذه الشعوب، التي سميت بتسميات تبين درجات الاختلاف بين الإنسان الغربي و بقية الشعوب الأخرى، فالإدارة الاستعمارية الفرنسية لم تقف فقط عند التمييز العنصري عند التسمية للشعوب الغير الفرنسية بل وضعت تشريعا حدد هوية و واجبات هذه الشعوب، مكونتا بذلك صورة واضحة عن إبعاد إيديولوجية للنظرة الاستعمارية اتجاه الشعب الجزائري و كل شعوب مستعمراتها من المنظور اللغوي و العرقي، اين تم تسمية الشعب الجزائري بالأهالي "indigènes" اذ كان تبني مفهوم كلمة انديجان "indigène" و توظيفها من قبل السلطات الاستعمارية الفرنسية، حملت في طياتها معاني وأبعاد أيديولوجية رمزت إلى الطابع العنصري و الاثني و الاحتقار للشعب الجزائري، إذ تغير المفهوم الأصلي للكلمة والذي يعني السكان الأصليين للبلد، ليتخذ تصورا آخر و مختلفا تماما، والذي يعني في التصور الاستعماري: المتوحش و غير المتحضر و البدائي و كل شخص لا ينتمي عرقيا إلى الأمة الفرنسية و الأوروبية المتحضرة. إذ أشار ونوه في هذا السياق المؤرخ "كلود ليازو" "Claude Liauzu" قائلا أن: " مصطلح " انديجان "indigène" ليس بجديد، لكونه يعود إلى القرن السادس عشر، ولكن الشيء الجديد هو الأهمية والمعنى الذي اتخذه في القرن التاسع عشر عندما تم إقران اسم السكان المحليين "Autochtone" باسم المتوحش "Sauvage" لتسمية سكان المستعمرات... وكان استعماله وتوظيفه بصفة عامة على فئات سكانية مختلفة وينفي ويقصي هويتها الخاصة."³¹⁴

³¹² - Norbert Dodille, **introduction aux discours coloniaux**, Presses Universitaires de l'université Paris-Sorbonne PUPS, Paris, 2011, p.35.

³¹³ -Joseph Desparmet, « les chansons de geste de 1830 à 1914 dans la Mitidja », *Revue Africaine*, LXXXIII, 1939, p.192.

³¹⁴ - Claude Liauzu, **colonisation, droit d'inventaire**, Ed. Armand Colin, Paris, 2004, p.119.

II-1-3- التشرية و التاريخ الاستعماري في فرنسا:

كانت الإدارة الاستعمارية توظف النصوص و الأحكام القانونية من اجل بسط السيطرة على الشعوب المستعمرة عبر كل المراحل التاريخية التي عرفتھا الفترة الاستعمارية، أين اعتبر هذا كتشريع عنصري و مححف في حق الشعوب المستعمرة، و الذي أهان كيان و هوية الأشخاص و الجماعات المكونة لهذه المجتمعات، هذا ما لاحظھ و أكدھ البريطاني "ارتور جيرولت" "Arthur Girault" في كتابه الناقد للتشريع الاستعماري عام 1929، أين وضح قائلاً: " النظام التشريعي في مستعمراتنا معقد جدا و يتسم بالفوضى خاصة بعد 1870 ، و الشيء الذي يصدمننا هو العدد الكبير و الضخم للمراسيم و القرارات التي فيها ترفض المساواة..."³¹⁵ فليس نفس القوانين التي تسري في فرنسا و تطبق في المستعمرات، فهذه الأخيرة لديها تشريع خاص "législation spéciale" و هذا كان منذ عهد الجمهورية الثالثة وفقا للميثاق 4 جوان 1814.

ولعل أهم تشريع استعماري يعكس هذا التوجه هو قانون الأهالي Code de l'indigénat "كقانون خاص بالجزائريين والذي سنته السلطات الاستعمارية في الجزائر، فماذا يعني "قانون الأهالي" Code de l'indigénat ؟" وما هي الصورة التي يحملها عن الجزائريين؟ وللإجابة عن الأسئلة ارتأينا إلى عرض بعض التعريفات لهذا القانون لفهم التطور الحاصل لكلمة "انديجان" "indigène" من ناحية المفهوم، التوظيف والدلالة. فقانون الأهالي Code de l'indigénat ، عرفه "كلود ليازو" "Claud Liauzu" في " قاموس الاستعمار الفرنسي" على انه يمثل: " مجموعة القوانين و التنظيمات التعسفية الخاصة بالأهالي، المطبقة من طرف الإدارة و التي تعتدي على مبدأ الفصل بين السلطات، و التي تفرض عقوبات جماعية، و التي كذلك تعتدي و تتناقض مع الحقوق المطبقة في فرنسا، فرضت أولا أثناء الحملة الفرنسية على الجزائر، دونت و قننت "codifié" مع "بيجو" في 1844 ثم اقرھا قانون 28 جوان 1881 و الذي يفرض عقوبات خاصة على الأهالي "infraction spéciales aux indigènes".³¹⁶ أما "إيزابل ميرل" "Isabelle Merle" عرفت قانون الأهالي هو القانون الذي يعود أصله إلى الجزائر المستعمرة أين تم صياغته تدريجيا ما بين 1840 و 1880 ليتيم بقانون 28 جوان 1881 و الذي يحمي النظام العام في المستعمرة و يعطي للإدارة المحلية السلطة المطلقة في القمع الفوري و الناجع لكل عصيان لعصابات الأهالي بدون الاهتمام بالضوابط و الأحكام القانونية الفرنسية³¹⁷

³¹⁵ - Sonia Combe, *Les archives interdites, l'histoire confisquée*, Ed. Découverte & Syros, Paris, 2001, p.45.

³¹⁶ - Claude Liauzu, le dictionnaire de la colonisation française, Op.Cit, pp.367-368.

³¹⁷ - Isabelle Merle, (dir) Alain Saussol et Joseph Zitomersky, « le régime de l'indigénat et impôt de capitation en Nouvelle-Calédonie, de la force et du droit : la genèse d'une législation d'exception ou les principes

قال المؤرخ الفرنسي "جون جاك تور" "Jean-Jacques Tur" "من اجل فهم الصراع الذي اندلع في سنة 1954، يجب العودة إلى الوراثة وإعادة طرح قانون الأهالي "Code de l'indigénat" و الذي كرس في الجزائر نوع من "الابرتيد" "Apartheid Mou"³¹⁸ هو عبارة عن رزمة من التشريعات المتميزة و مجموع التطبيقات الموضوعة في الجزائر بداية من عام 1834 و المعدلة في قانون 28 جوان 1881 و المراسيم التي تلت هذا القانون والذي يحدد نوعين من المواطنين : المواطنين الفرنسيين ذوي الصول الفرنسية و المواضيع الفرنسية "les sujets français" أي الجزائريين و الشعوب أفريقية و غيرهم، فهذا القانون يناقض المبدأ العام للحقوق الفرنسية و الذي يجرّد كل الأشخاص و الأفراد الملقبين و المعرفين بالأهالي "indigènes" من الحريات، و التي تفرض عليهم الأعمال الشاقة و المنع من التجول ليلا و تفرض الضرائب على ممتلكاتهم، و ليس لديهم حقوق مدنية، في حالة تجاوز ما، ليس لديهم الحق في الدفاع أو في رفع شكوى... لا تمنح الجنسية الفرنسية بمجرد فقط إنكار الهوية الإسلامية و ترك العادات التي لا تتماشى مع القانون المدني أو باعتناق المسلمين للكاتوليكية، هناك سبعة و عشرين نقطة و حكم واردة في 1874 و أضيفت لها عدة أحكام سنة 1876 و 1877 و 1881 مثل الاجتماعات الغير المرخص لها ، التنقل إلى منطقة أخرى بدون رخصة سفر، يعرض صاحبه إلى السجن أو النفي، و هذا القانون يشبه التشريعات و الأفعال التي نجدها في الإمبراطورية البريطانية و البرتغالية و الألمانية و الإيطالية الذي يطمس هوية و حقوق السكان الأصليين و الذي اعتبر في أيامنا هذه تمييزا عنصريا، و تم تجميد بعض أحكام هذا القانون و حذفها، بإصدار قانون "لامين قويي" في 07 ابريل 1946 و الذي منع الحكم بالأعمال الشاقة، ثم تليه أحكام 20 سبتمبر 1947 التي نصت على المساواة في الحق السياسي و تساوي الفرص في التوظيف في الخدمة العمومية، إلا أن بعض الأحكام القانونية الجائرة كانت سارية المفعول حتى بعد الاستقلال³¹⁹. فالمؤرخ "رفائيل برانش" "Raphaëlle Branche" تساؤل حول إمكانية محاكمة المسؤولين الفرنسيين حول الجرائم الاستعمارية في الجزائر قائلا: "الساحة القضائية شيء فشيء أصبحت مكان مفضل لاستنطاق الماضي، ان اخر المجرمين الفرنسيين الذين شاركوا في الجرائم النازية و دعموا سياسة التصفية لتلك الحقبة، اذ تم الحكم عليهم من قبل القضاء الفرنسي، فهل يمكن للمسؤولين عن الاعمال القمعية في حرب الجزائر المثل امام العدالة؟ ... الا ان القانون الجنائي "droit

fondateurs d'un ordre colonial », Colonies, territoires, sociétés, l'enjeu français, Ed. Harmattan, Paris, 1996, 2007, p.223.

³¹⁸ - Jean-Jacques Tur, op.cit, p. 93.

³¹⁹ - ibid, p.94.

pénal" وبالخصوص، نظم اختتام هذا الحدث، وبدون حتى الإشارة الى جرائم الحرب... فقرارات العفو العام التي صاحبت نهاية الحرب أمرت بالصمت. فعدم محاسبة مسؤولي وأعوان الدولة الذين ارتكبوا الجرائم كان نظاما منذ الحرب في مشروع العفو لكل اشكال العنف المرتكبة اثناء استتباب الامن في خريف سنة 1958.³²⁰

انتهى الاستعمار و فرنسا لم تتوقف عن سن القوانين التي لهل صلت بالتاريخ الرسمي للجمهورية الفرنسية و أخرى خاصة بالأحداث التاريخية و كذا التاريخ الاستعماري و ذاكرته، إذ تم سن موجة من القوانين التي لها صلة مباشرة بالتاريخ الاستعماري فمنذ 1880 إلى 2005، مثل قانون 6 جويلية 1880 الذي اعتمد يوم 14 جويلية كعيد وطني في فرنسا، و قانون 14 افريل 1954 الذي يحي ذاكرة ضحايا في المحتشدات النازية ما بين 1939 و 1945³²¹، و قانون "Gayssot" في 13 جويلية 1990 والذي يجرم العنصرية النازية والإبادة الجماعية لليهود في ألمانيا و غيرها من الدول الأوروبي، ضف اليها قانون 18 أكتوبر 1999 الذي يخص حقوق ضحايا الحرب و المحاربين القدامى في شمال إفريقيا و حرب الجزائر ، لتعرف سنولت الالفية سن قوانين امتازت بالحساسية الكبير في الساحة السياسية الفرنسية التي وصل صداها ليمس عدة دول مما زاد في حدة التوتر و التأزم في العلاقات الدبلوماسية بين فرنسا و الدول المعنية، كسن قانون في 29 جانفي 2001 الذي بمقتضاه تجرم فيه مرتكبي الإبادة الجماعية في أرمينيا من قبل الاتراك، وفي نفس السنة أيضا أصدرت قانون 21 ماي 2001 المعروف تحت اسم "قانون توييرة" "Loi Taubira" والذي يقر بأن العبودية هي جريمة ضد الإنسانية و الذي يجرم المتاجرة بالعبيد و الرقيق.³²² ليليه القانون الشهير 23 فيفري 2005 الذي يمجّد التاريخ الاستعماري الفرنسي، فورا سن هذه القوانين رهانات سياسية و تاريخية تحمل أكثر من بعد و دلالة عن الصراع القائم حول الذاكرة الاستعمارية و ما يعرف بجماعات الضغط و رجال السياسة و المؤرخين و الإعلاميين، إذ أشار في هذا السياق المؤرخ "بيير فيدال ناكت" "Pierre Vidal-Naquet" في كتابه " قَتْلَة الذاكرة " " les Assassins de la mémoire"، إلى خطورة التشريعات القانونية في مثل هذه المواضيع الحساسة في التاريخ، و التي تحول دون الوصول إلى الحقيقة التاريخية. كما يرى المؤرخ الفرنسي "بنيامين ستورا" "Benjamin Stora"، أنّ سن القوانين المتعلقة بالذاكرة التاريخية في البرلمان الفرنسي يفسّر المعركة السياسية القائمة في المجتمع الفرنسي بما يتعلق بالتاريخ و الذاكرة، و سن مثل هذه القوانين يمثل إشكالية سياسية و تاريخية معقدة، أين أكد المؤرخ أنّ " الموضوع ليس بالدرجة الأولى قانوني بل سياسي و بخلاف القوانين الأخرى السالفة، فقانون 23 فيفري 2005 الممجد للاستعمار يخص

³²⁰ - Claude Liauzu, Gilles Manceron, **la colonisation, la loi et l'histoire**, Ed. Syllepse, Paris, 2006, p.161.

³²¹ - Raphaëlle Branche, **la guerre d'Algérie une histoire apaisée ? l'histoire en débats**, Ed. Seuil, Paris, 2005, p.111.

³²² - Benjamin Stora, **la guerre des mémoires, la France face à son passé colonial**, Ed. Aube, Paris, 2007, p.25.

كل ميادين المجتمع، فعليه تقدر إلى أي بعد ترتبط العلاقات التاريخية مع القانون والذاكرة والسياسة، فكلها أصبحت مسائل جوهرية راهنة في المجتمع الفرنسي، فتبني مثل هذه القوانين خاصة هذا الأخير، يحق للمؤرخين والباحثين أن يطلقوا صفارة الخطورة، كون تعدد وتشابك هذه القوانين تقلص وتعيق من حرية النقد والدراسة".³²³

وفي هذا الإطار أضاف "إريك سفريس" "Éric Savarese" فيما يسميه بـ "Lois Mémoires" في كتابه: "الجزائر، حرب الذاكرة" على أن القوانين التي صدرت في سنوات 1990، 1999، 2001، 2005، هي وثائق فيها يحمل المشرع أحكام قيمة للوقائع والأحداث التاريخية، وأثار نقطة جد حساسة في كون أن الباحثين والمؤرخين هم أمام معضلة كبيرة إزاء هذه القوانين التي تعيق من حرية ونزاهة الوصول إلى الحقائق في البحث التاريخي، والتي بحسبه أن النتائج التي تتعارض في مضامينها مع هذه القوانين تعرض الباحث إلى المتابعة القضائية، وهذا ما جرى للباحث "برنار لويس" "Bernard Lewis" والذي تم الحكم عليه من قبل مجلس قضاء باريس في 1995 لمعارضة توظيف كلمة إبادة "Génocide" فيما يخص كتاباته في القضية الأرمنية.³²⁴ كما اعتبرت الباحثة "صوفي ارنست" "Sophie Ernest" سن مثل هذه القوانين يعيد الهوة والشقاق القائم في السياسة في العهد الاستعماري بين من يفسر الاستعمار و من ينبذه، وكان الحرب انتهت بالارحة³²⁵.

فكانت الحكومات الفرنسية المتعاقبة تبنت نفس السياسات والنطق التشريعي المتعلق بتاريخ الجمهورية بما فيه التاريخ الاستعماري، محاولتا التبرير الإيجابي لهذا التاريخ الذي يمثل العظمة والمجد الفرنسي الذي يحمل قيم ومبادئ إنسانية وحضارية منبثقة من الثورة الفرنسية. ومن بين أهم وأبرز القوانين التي تعكس هذا التوجه الجمهوري، قانون 23 فيفري 2005 المجدد للاستعمار والذي أتى في عدة مواد قانونية تعيد الاعتبار لهذا التاريخ الاستعماري، فقانون 23 فيفري 2005 يعترف بالدور الإيجابي للاستعمار الفرنسي في مستعمراته السابقة خاصة تلك الواقعة في شمال إفريقيا.³²⁶

جاءت نص المادة الأولى (01) من قانون رقم 158-2005 المؤرخ بتاريخ 23 فيفري 2005 في الصياغة التالية: " الأمة تعبر عن اعترافها للنساء و الرجال في صنع المهمة الكاملة من طرف فرنسا في الأقاليم السابقة الفرنسية بالجزائر، في المغرب، و في تونس و الهند الصينية و في المناطق التابعة للسيادة الفرنسية مؤخرا. " " la Nation exprime sa reconnaissance aux femmes et aux hommes qui ont

³²³ - Benjamin Stora, OpCit, p.80-81.

³²⁴ - Éric Savarese, *l'Algérie, la guerre des mémoires*, Ed. N.L-APM, Paris, 2007, p.146.

³²⁵ - Sophie Ernest, (dir) Claude Liauzu, Gilles Manceron, « *le fait colonial, les lois de mémoire et l'enseignement* », la colonisation, la loi et l'histoire, Ed. Syllepse, Paris, 2006, p.111.

³²⁶ - Sébastien Denis, *le cinéma et la guerre d'Algérie, la Propagande à l'écran 1945 – 1962*, Op.Cit, p.409.

participé à l'œuvre accomplie par la France dans les anciens départements français d'Algérie, au Maroc, en Tunisie et Indochine ainsi que dans les ³²⁷territoires placés antérieurement sous la souveraineté française

كما تضمن نص المادة الثالثة (03) من القانون إنشاء جمعية ذاكرة حرب الجزائر ومحاربي المغرب وتونس، أين يكون تمويلها من طرف الميزانية العامة المحلية أو الوطنية من أجل إعادة الاعتبار للإمبراطورية وهذا كان مشروع قديم لرئيس بلدية مرسيليا "جون كلود جودان" "Jean-Claude Gaudin" والذي لقي مساندة واسعة على المستوى الوطني ³²⁸.

أما المادة الرابعة منه، فنصت على: "الدور الإيجابي للوجود الفرنسي فيما وراء البحار، خاصة في شمال إفريقيا" ³²⁹ فتضمنت ضرورة و إجبار الأساتذة على تدريس التلاميذ الدور الإيجابي للتواجد الفرنسي في ما وراء البحار ³³⁰، أين نص القانون على أن "تعترف البرامج التعليمية بالدور الإيجابي للوجود الاستعماري في مستعمراته السابقة وبالخصوص تلك الواقعة في شمال إفريقيا، كما يعترف القانون بتاريخ وجود المحاربين والمجندين في صفوف الجيش الفرنسي الذين جاؤوا من هذه المناطق من أجل رد الاعتبار لهم وإعطاءهم المكانة التي يستحقونها والتي هي حق بالنسبة لهم". ³³¹ و على اثر هذه المادة الرابعة من القانون، تساءلت الباحثة " فاليري اسكلانغون موران " " Valérie Esclançon Morin " على تداعيات مثل هذه التشريعات القانونية على تدريس التاريخ الاستعماري في فرنسا قائلة: الأستاذة، و الذي أنا عليه، لا يمكنه إلا أنطرح عدة تساؤلات . السلطة التشريعية لبلدنا انضمت إلينا، أساتذة التاريخ، لمعالجة التاريخ الاستعماري بـتـثـمـين " الدور الإيجابي ". وهل هذا يعني بان التاريخ الذي ندرسه عبارة عن تاريخ حزبي إيجابي فقط؟ هل يمكن فقط معالجة التاريخ تحت ثنائية " إيجابي / سلبي "؟ وما هي المجموعات الحاملة للذاكرة التي جندت وراء هذا القانون للاعتراف الرسمي لها؟ كيف يمكن تدريس التاريخ الاستعماري بصيغة مختلفة أمام تلاميذ هم أصلا منحدرين من هذه المستعمرات؟ ومن بين ما خلصت إليه الباحثة أن سن قانون 23

³²⁷ - Olivier le Cour Grandmaison, (dir) Claude Liauzu, Gilles Manceron, « le fait colonial, les lois de mémoire et l'enseignement » Op.cit, p.154.

³²⁸ - Olivier le Cour Grandmaison, Op.Cit, p.147.

³²⁹ - عبد الرزاق هلال، مرجع سابق، ص 155.

³³⁰ - David Murphy, Charles Forsdick, ruptures postcoloniales, les nouveaux visages de la société française, Ed. Découverte, Paris, 2010, p.145.

³³¹ - Benjamin Stora, la guerre des mémoires, la France face à son passé colonial, Ed. Aube, Paris, 2007, p.19.

فيفري خاضع مباشرة للتأثيرات السياسية وهذا القانون يحمل بصمة وعلامة ذاكرة حزبية، أين الأقدام السوداء والعسكريين كانوا من الأكثر تعطشا لاعتراف الدولة بذاكرتهم وترسيمها في التاريخ الفرنسي الرسمي.³³²

أثار تشريع هذا القانون خاصة المادة الرابعة منه ردود أفعال معارضة لدى المؤرخين و الأساتذة ، إذ كل من الباحثين المتخصصين في التاريخ الاستعماري "كلود ليازو" "Claude Liauzu" و "جلاس مانسورون" "Ghilles Manceron" اعتبرا سن مثل هذا المادة يمثل و بكل وضوح التدخل في حرية البحث التاريخي العلمي و يعتبر تقيدا للباحث في التاريخ الاستعماري لتبنى الموقف الرسمي المتمثل في الدور الايجابي للاستعمار، فهذه القوانين في الحقيقة تعكس أزمة عميقة في المجتمع بين الدولة و تاريخها الاستعماري و العلاقات بين التاريخ، السياسة، القانون و الذاكرة الاجتماعية، و عادا بالتفصيل عن نص المادة الرابعة من قانون 23 فيفري 2005، الذي يركز على اعتراف البرامج المدرسية عن الدور الايجابي للتواجد الفرنسي فيما وراء البحار و خاصة في شمال إفريقيا، أين اعتبرا هذه التعليم الرسمية خرقا لأدبيات المهنة التعليمية للباحثين و الأساتذة و سن هذا القانون و التصويت عليه لم يكن صدفة بل كان مقصودا، و هو نتيجة تحالفات لوبيات "Lobbying" الذاكرة التي تتغنى بالمجد الاستعماري مع قوى حزبية سياسية تسعى إلى تجنيد الجماهير للتصويت عليها.³³³

و أمام هذه الموجة المعارضة للقانون طلب الرئيس الفرنسي "جاك شيراك" من المجلس الدستوري إلغاء المادة الرابعة من القانون، و الغريب في هذا الأمر، هو الذي يتأثر الحكومة التي عرضت القانون ليصوت عليه النواب في البرلمان بالأغلبية الساحقة، ففي 9 ديسمبر 2005 قام الرئيس الفرنسي بتكليف رئيس المجلس الوطني "جون لوريس ديري" "Jean-Louis Debré" بما سمي "مهمة تقييم دور البرلمان في مجال الذاكرة و التاريخ"³³⁴، و هذا كان جراء الأصوات المعارضة لمشروع القانون، و بين المد و الجزر استبعد الرئيس الفرنسي إلغاء هذا القانون معلنا ذلك في 04 جانفي 2006 مع ضرورة إعادة النظر فيه.³³⁵ توسعت دائرة المعارضة لتشمل معظم النخبة المثقفة الفرنسية من مؤرخين و صحافيين و كتاب و غيرهم، أين استنكروا و بشدة هذا القانون و رفضوه جملة و تفصيلا، إذ وصف "اوليفير لوكور جرنند ميزون" "Olivier le Cour Grandmaison" قانون 23 فيفري 2005 على انه لا يمثل إلا الأكذوبة الرسمية للدولة و العودة العجيبة للتيارات التي تحن للحقبة الاستعمارية و التي تريد و تسعى إلى تبريرها بالدور الايجابي للاستعمار، فهذا التوجه كان مكرسا في كل مؤسسات الدولة منذ الجمهورية الثالثة، فليس

³³² - Valérie Esclangon Morin, (dir) Claude Liauzu, Gilles Manceron, « quelle histoire de la colonisation enseigner ? », Op.Cit, pp.99-100.

³³³ - Claude Liauzu, Gilles Manceron, Op.Cit, p.11.

³³⁴ - Ibid, p.13.

³³⁵ - Charles Debacsh, Jaque Bourron, **Lexique politique**, Ed. Dalloz, Paris, 2007, p.184.

هناك أي حق لأي مشرع مهما كانت صفته لكي يفرض فكرة الدور الإيجابي للاستعمار، فمعظم المثقفين المعاصرين من مؤرخين و المختصين في الجغرافية و أهل التشريع و القانون يدركون و على علم أن البرامج التعليمية في الأطوار الثانوية و الجامعية كانت موجهة و مقصودة من أجل الدفاع عن السياسة الامبريالية للجمهورية، و سن هذا القانون يترجم تهرب فرنسا من الجرائم التي ارتكبتها في المستعمرات منكرتا معاناة الذين كانوا و لأمد طويل تحت وطئت النظام الاستعماري العنصري و المستبد.³³⁶ كما تساءل المؤرخ الفرنسي "بنجامين ستورا" على هذا القانون في قوله: "التصويت على هذا القانون أثار استغراب الباحثين الأجانب خاصة منهم الباحثين الأمريكيين... فكيف يمكن الحديث عن الاستعمار الإيجابي "Colonisation Positif"؟".³³⁷ و في جانب آخر قام المؤرخ "جون بيير أزéma" "Jean-Pierre Azéma" ببناء في عريضة تحت عنوان: "الحرية للتاريخ" "Liberté pour l'histoire" والتي تم نشرها في صحيفة "ليبراسيون" يوم 13 ديسمبر 2005، أين أكد المؤرخ على خطورة التجاوزات و التلاعب على التاريخ بسن هذه القوانين، فالتاريخ يكتب علميا لا بالأيديولوجيات المفرغة.³³⁸ و في نفس السياق و الفكرة في 17 جوان 2005 تم تأسيس جمعية تحت اسم "le comité de vigilance face à l'usages publics de l'histoire" تحت تنشيط "جيرارد نواريل" "Gérard Noirial" الذي أكد ملحاً في قوله "... يجب الحفاظ على استقلالية البحث التاريخي، فدور الباحثين و أساتذة التاريخ تتمثل في البحث والتقصي عن المعلومة التاريخية الصحيحة عبر تحليل نقدي للمصادر المتاحة قصد فهم الظواهر التاريخية، دون إصدار الأحكام التقييمية "إيجابي" أو "سلبي" كونه ليس لديه معنى... فالمعرفة التاريخية تطورت و قطعت أشواطاً كبيرة في المؤسسات و الصرح الجامعي، و عمل هؤلاء لديه علاقات معقدة و شائكة مع الذاكرة الجماعية مع العلم أن هذه الأخيرة ليست هي التاريخ، فيجب رفض كل أنواع و أشكال تسييس الماضي..."³³⁹ أين اجمع المؤرخين على أن إصدار مثل هذه القوانين هو مساس بالعمل و البحث التاريخي كما يتنافى مع الديمقراطية فكل بتخصمه في المجتمع فقول الحقيقة التاريخية ليست من مهمة القانون و هذا ما وقفة لديه "مادلين روبيريو" "Madeleine Rebérioux" "عند قولها" .. القوانين تفرض الممنوعات ... و تحدد الحريات... و مفهوم الحقيقة التاريخية بحد ذاته ترفضه سلطة الدولة، فتجربة الاتحاد السوفيتي كافية في هذا المجال.³⁴⁰ فالصراع الذاكرة كانت في الخفاء و لم تتوقف ولو للحظة، بل كانت حية في أسرار العائلات وفي الكواليس، وهذه الحرب كانت محجوبة في الخفاء، حتى يأتي قانون 23 فيفري

³³⁶ - Olivier le Cour Grandmaison, Op.cit, p.146-147.

³³⁷ - Benjamin Stora, **la gangrène et l'oubli, La mémoire de la guerre d'Algérie**, Paris, Ed. Découverte & Syros, 1998, p.20.

³³⁸ - Ibid, p. 101-102.

³³⁹ - Claude Liauzu, Gilles Manceron, Op.cit., p.12.

³⁴⁰ - Madeleine Rebérioux, « **le génocide, le juge et l'historien** », *l'Histoire*, n°138, novembre 1990, p.92.

2005 لتطفو على الساحة السياسية كصراع ساخن حول التاريخ الاستعماري بين فرنسا ومستعمراتها القديمة وبالأخص بين ضفتي البحر المتوسط أين التوتر أكثر تعقيدا في جميع المستويات من حيث كتابة التاريخ وتدريسه وكذلك في التناول الإعلامي والسينمائي لهذه الحقبة من التاريخ، فأصبحنا نقرأ عناوين في الصحف أحدث ضجة إعلامية كبيرة تفسح المجال أمام أسئلة كثيرة بخصوص الماضي الاستعماري، من هذه العناوين نجد: "جروح الاستعمار" "Blessures de la colonisation"، "تزوير التاريخ" "Falsification de l'histoire"، "شياطين فرنسية" "Démon Français"، "Provocation Colonial".³⁴¹ فكل هذه العناوين تصدرت الصفحات الأولى للجرائد سنة 2005 و التي اعتبرت كسنة "الحرب المفتوحة لذاكرة الاستعمار"³⁴²

والمثير للاهتمام أن سن القوانين من هذا النوع لم يكن وليد هذه الفترة بل كان لعشرات السنين محل جدل الأطراف الفعالة في الساحة السياسية الفرنسية بين معارض لسياسة التذكر والتستر على جرائم الحرب في المستعمرات، والذي يمثل تيار اليمين خاصة الجبهة الوطنية الفرنسية والتي تروج لفكرة المهمة الحضارية للموجة الاستعمارية الفرنسية ودور الاستعمار في نشر الحضارة والعلم، فكانت القوانين تسن الواحدة تلو الأخرى تمجد الاستعمار وتضع حد لأي مساس بالقيم الوطنية للدولة الفرنسية، فكان لهذا الأخير قوة كبيرة في صنع القرار داخل البرلمان ومجلس الأمة في فرنسا، أين في 2002 حاول اليسار الفرنسي أن يمرر عبر المجلس الشعبي الوطني مشروع للاعتراف بيوم 19 مارس يوم وطني لإحياء ذاكرة الضحايا المدنيين والعسكريين لحرب الجزائر، وهذا التاريخ يأتي موازيا مع وقف إطلاق النار في 1962 بالجزائر، مما أدى إلى معارضة اليمين جملة وتفصيلاً لمشروع هذا القانون.³⁴³

II-2- ذاكرة حرب التحرير الجزائرية في فرنسا

II-2-1- رهانات إعادة طرح تاريخ حرب التحرير الجزائرية في فرنسا:

إن إعادة النظر في التاريخ الاستعماري و ما تمخض عنه في المجتمع الفرنسي في الوقت الراهن اكتسب طابعا معقدا و حساسا جدا، أين هذه الحساسية ألقت بظلها على البحث العلمي و الأكاديمي في الجامعة أين فيها و لعقود، اعتبر البحث العلمي للتاريخ الاستعماري ثانوي، لا يرتقي إلى مرتبة البحوث العلمية المتميزة في العلوم الإنسانية و الاجتماعية، و هذا ما أشار إليه المؤرخ البلجيكي "سترينجرس" "Strengers" عند قوله: " التاريخ

³⁴¹ - Eric Savarese, Op.cit, p.05.

³⁴² - Claude Liauzu, Op.cit., p.9.

³⁴³ - Mohamed Harbi, Benjamin Stora, *la Guerre d'Algérie 1954- 2004, la Fin de l'amnésie*, Tom2, Éd. Chihab, Alger, 2004, p.171.

الاستعماري لم تكون لديه مكانة حقيقية، و كعلم في الصرح الجامعي، لم ينمو في صفوف المعارف الأكاديمية المتميزة، فأن تكون مؤرخ متخصص في الاستعمار، و بلا شك في التصور الجامعي، هو الاستثمار في مجال ضيق و محدود...³⁴⁴ فالصعوبة الكامنة في العودة إلى صفحات هذا التاريخ في المجتمع الفرنسي هو التوجه و الموقف الجمهوري السائد فيه و الذي دائما ينكر و ينفي و يعارض الطبيعة الحقيقة للتاريخ الاستعماري للجمهورية الفرنسية، و هذا النكران يعتبر بحد ذاته خرق و طمس لمبادئ الجمهورية و الثورة الفرنسية نفسها، أين النظام الاستعماري باسم الجمهورية فرض عنف و استبداد دام لقرون، اليوم هذا التوجه لا يعتبر جرائم الاستعمار كجريمة ضد الإنسانية و لا يمكن في أي حال من الأحوال بمقارنتها بجرائم النازية، إذ عاد المؤرخ الفرنسي "بيير فيدال ناكيت" Pierre Vidal-Naquet في كتابه المعنون "التعذيب في الجمهورية" سنة 1983 منوها على هذا المنطق الجمهوري السائد قائلا "... هناك القليل من الفرنسيين الذين هم على استعداد لتقبل فكرة المقارنة بين الجرائم النازية و القمع في الشمال القسنطيني يوم 8 ماي 1945..³⁴⁵ فالدولة الفرنسية تتهرب عن الحقيقة في حين المجتمعات المعاصرة اليوم أدركت أهمية و إلزامية الحقيقة التاريخية و الوعي التاريخي كمرجعية من اجل فهم حاضرها و مستقبلها و فك الإشكاليات المعاصرة، إذ في هذا السياق نوه "جيروم باشيت" Jérôme Baschet في مقولة له أين يقول: "... mémoire du passé et possibilité du futur. Rejeter la tyrannie de l'aujourd'hui suppose une conscience historique, indispensable pour briser l'illusion de la fin de l'histoire et rouvrir la perspective d'un avenir qui ne soit pas la répétition du passé.³⁴⁶

اليوم التاريخ الاستعماري خاصة حرب التحرير الجزائرية فرضت نفسها على جميع الأصعدة في المجتمع الفرنسي، فالكثير من المتخصصين يرون أن من الضروري تمحيص هذا التاريخ أين وضع Jean-Pierre Rioux "جون بيير ريوو" أن من الضروري اليوم إعطاء مكانة كبيرة للتاريخ الاستعماري وظاهرة الهجرة في تدريس التاريخ وفي البحث التاريخي وفي وسائل الإعلام بالخصوص من اجل تفعيل وتنمية الثقافة في الوطن.³⁴⁷ فأصبحت إشكاليات تدريس وإعادة طرح التاريخ الاستعماري في فرنسا يطرح تساؤلات عن دواعي التأخر في تدريسه وفي كيفية تدريسه كونه يمثل رمز العنف والاستبداد إذ نوه "جورج بنسوسان" Georges

³⁴⁴ - Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Françoise Vergès, **la république coloniale, Essai sur une utopie**, Ed. Albin Michel, Paris, 2003, p.22.

³⁴⁵ - Nicolas Bancel, Op.Cit, p.22.

³⁴⁶ - Jérôme Baschet, autres, **l'histoire face au présent perpétuel. Quelques remarques sur la relation passé / futur, les usages publics du passé**, Ed. EHESS, Paris, 2001, p.55.

³⁴⁷ - Jean-Pierre Rioux, Op.cit. p.179.

Bensoussan "على أن " الذاكرة المدرسية والذاكرة الوطنية متكاملتين لا يمكن فصلهما، و الشيء الملاحظ في فرنسا أنه هناك تأخر في مناقشة هذا الموضوع و ذلك يفسر بالمسار الطويل لكبت و حجب السنوات السوداء "refoulement et occultations des années noirs" 348.

فإعادة النظر في التاريخ الاستعماري الرسمي و ما يدرس في المدرسة الفرنسية لدى الكثير من الباحثين و المؤرخين يعتبر من الضروريات، أين ظهرت عدت كتب و دراسات علمية أكاديمية مثل "الكتاب الأسود للاستعمار" "le livre noir de colonialisme" للمؤرخ "مارك فيرو" و " و " حرب الذاكرة" "la guerre des mémoires" للمؤرخ "بنجمان ستورا" "Fracture Coloniale" "لباسكال بلانشارد"، أين هذا الأخير مع مؤرخين متخصصين في دراسة التاريخ الاستعماري مثل "نيكولا بانسل" "Nicolas Bancel" أصدروا عدة دراسات في هذا الشأن مثل كتاب "الصور و المستعمرات" "images et colonies" في 1993 و "صور الإمبراطورية" "images de l'empire" 1997 و كتاب "من الانديجان إلى المهاجر" "de l'indigène à l'immigré" 1998 و "الثقافة الاستعمارية" "culture coloniale" 2003 و غيرها من الدراسات التي درست و حللت هذا التاريخ بمنظور و زاوية أخرى قصد فهم الأحداث الاجتماعية والسياسية وموجة الاضطرابات الراهنة في المجتمع الفرنسي، خاصة أمام تصاعد قضية الهوية الوطنية والتاريخية و قضايا المهاجرين في الساحة السياسية والإعلامية الفرنسية و أما الحساسيات التي تعكسها التوجهات و المواقف السياسية المتناقضة في المشهد السياسي الفرنسي، و منذ نهاية سنوات الثمانينيات الباحثين و المؤرخين، مع ظهور جمعية "Association Connaissance de l'Histoire de l'Afrique Contemporaine" سنة 1989، أين تم البحث لإيجاد مقاربات تحليلية أخرى لدراسة الحقبة الاستعمارية و فترة ما بعد الاستعمار و خاصة الثقافة الاستعمارية ككل بمختلف مكوناتها المختلفة و المتباينة المعقدة ، بالاعتماد على مجالات و فضاءات علمية مختلفة (الفوتوغرافية، المعارض، الروايات الأدبية، الأفلام، النصوص التشريعية، الإنتاج الدعائي) تساهم في البناء المعرفي السليم للتاريخ الاستعماري للجمهورية 349 .

إلا أن هذه الإشكالية التاريخية المعقدة لم تكن تدور فقط في الفضاءات العلمية بل كانت تغذي النقاشات السياسية حول الذاكرة الاستعمارية، وهذا ما عاد إليه الباحثان "نيكولس بانسل" "Nicolas Bancel" و "باسكال بلانشارد" "Pascal Blanchard" في تحليلهما للسياق السياسي العام لما سموه بالصراعات الرمزية، إذ

348 - Olivier le Cour Grandmaison, « passé colonial, histoire et guerre des mémoires », **Empire et Colonialité, Poste coloniale et Histoire**, Multitudes revue trimestrielle, Ed. Amsterdam, N° 26, Automne 2006, p.153

349 - Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Françoise Vergès, Op.Cit, pp.8-9.

قالا: "...إن فشل اليسار الفرنسي في جانفي 2002، من تمرير تاريخ 19 مارس في البرلمان كتاريخ تذكاري للحرب في شمال إفريقيا، يكرس و يعكس عدم الخروج من الصراعات الرمزية "combats symboliques".³⁵⁰ فالتاريخ الاستعماري للجزائر لا زال يثير عدت إشكاليات سياسية حساسة منذ استقلال الجزائر حتى الوقت الراهن، إذ غدت إشكاليات التاريخ الاستعماري و الذاكرة و النسيان كل النقاشات السياسية الفرنسية ، إذ نجد المواضيع المتعلقة خاصة بالمنظمة العسكرية السرية "organisation armée secrète OAS" 1968 و 1982 ، و كذلك منادات كل من فرنسيي الجزائر بالتعويضات و قدامى المحاربين في الجزائر بالاعتراف بهم و التي تحققت مطالبهم سنة 1974، إضافة إليها نهوض أبناء الحركة في 1975 و 1991، و علاوة على كل هذه المواضيع و الإشكاليات التي ألفت بظلالها على المشهد السياسي، لعب كذلك خطاب الجبهة الوطنية "Front National" "لماري لوبان" في الانتخابات الأوروبية عام 1984 و الانتخابات التشريعية 1986، الذي ارتكز حول الماضي الاستعماري و الهجرة و الوطنية³⁵¹، في تأجيج الساحة السياسية في فرنسا في كل المواعيد الانتخابية بين التيارات المختلفة للتشكيلات السياسية الحزبية الفرنسية، فالاستعمار اعتبر اليوم كآلم وشر في حد ذاته، ويعتبر كورقة سوداء في ماضي البلدان الاستعمارية بحسب ما تراه الضمائر الحية والواعية، إلا أن هذه الحقيقة تبدو بعيدة في الوسط السياسي الفرنسي خاصة في تيار اليمين.

فطرح التاريخ الاستعماري في فرنسا اختلافت معطياته مع الوقت أين في الفترة ما بين 1970 و 1980 كانت النقاشات قليلة إلا أن مع بداية سنوات 2000 عرفت اختلافا جذريا لتصل إلى أوجها لتطرح إشكالية أزمة الذاكرة "crise mémorielle"³⁵² التي أثرت على المشهد العام للسياسة في فرنسا بتنامي ذاكرات مختلفة و متناقضة حول الاستعمار و التي غدت نقاشات ذات طابع أيديولوجي و حزبي و الذي يترجم في تيارين، الأول خطابه موجه بالأساس لتكريس الاعتراف للسلطات العامة للدولة بالمهمة السامية الاستعمار و الذي كان وراء مشروع قانون 23 فيفري 2005 ، و على نقيضه، التيار الثاني الذي يصف المشروع و الهيمنة الاستعمارية كانت قائمة على العنف.³⁵³

II-2-2- الجماعات الحاملة لذاكرة حرب التحرير الجزائرية في فرنسا:

³⁵⁰ - Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, **culture post-coloniale 1961-2006, traces et mémoire coloniales en France**, collection mémoire/histoire numéro 126, Ed. Autrement, Paris, 2011, p.39.

³⁵¹ - Olivier Dard, **voyage au cœur de l'OAS**, Ed. Perrin, Paris, 2005, pp.314-315.

³⁵² - Romain Bertrand, **mémoires d'empire, la controverse du fait colonial**, Ed. Croquant, France, 2006, p.11.

³⁵³ - ibid, p.11.

ان حرب التحرير الجزائرية في فرنسا تثير بلا توقف صراعات في المجتمع الفرنسي لتباين ذاكرة حاملها مما يعقد مسألة إعادة بناءها و طرحها تاريخيا، سياسيا و إعلاميا و هذا ما أشار إليه "فيليب لابرو" "Philippe Labro": "... أنّ عددًا كبيرًا من المجموعات الحاملة لذاكرة في فرنسا متشعبة و مختلفة، من مقاتلين ومحاربين محبطين من المنظمة العسكرية السرية "OAS"، و الجنود الفارين من الحرب "déserteurs" و الحركة "harkas" و المستوطنين "Pieds-noirs" مسيحيين و يهود من اليمين و اليسار الفرنسي، وفي المجموع حوالي خمسة ملايين شخص في فرنسا لهم علاقة مباشرة بالحرب في الجزائر بتجارب متباينة و خاصة، مما يصعب من تكوين ذاكرة جماعية تؤرخ الأحداث..."³⁵⁴ و هذا يظهر في التأخر الكبير في اعتراف الدولة الفرنسية بنشوب حرب في الجزائر في الفترة الممتدة بين 1954 إلى 1962، و الذي كان عام 1999 أين البرلمان الفرنسي اقر و اعترف رسميا بنشوب حرب في الجزائر³⁵⁵.

إن التاريخ الاستعماري الفرنسي في الجزائر يشكل اعقد الإشكاليات التي تثير حساسيات على جميع الأصعدة في المجتمع الفرنسي، أين في هذا الأخير تتشعب فيه الجماعات الحاملة للذاكرة التاريخية "Les groupes porteurs de mémoires" فكل مجموعة تتشبث بذاكرة معينة تعتبر كمرجعية تاريخية تمخضت عنها مع الوقت مواقف سياسية تاريخية و أيديولوجية عما سموه بأحداث الجزائر "Les événements d'Algérie" و من بين الجماعات الحاملة لذاكرة حرب الجزائر في فرنسا و الأكثر بروز نجد المحاربين القدامى و جماعات الحركى او العملاء و المهاجرين الجزائريين في فرنساو الذين نتوقف عندهم فيما يلي:

١- المحاربين القدامى:

من بين الجماعات الحاملة للذاكرة نجد قدامى المحاربين "Anciens combattants" أين أشار المؤرخ "بينجامين ستورا" "Benjamin Stora" أن هذه المجموعة الحاملة للذاكرة لم تتوقف بالمطالبة بحقوق المحاربين الذين خاضوا الحرب في الجزائر، فيجب الاعتراف بهم³⁵⁶، فقدامى المحاربين تم تجنيدهم من اجل السيطرة على الأحداث في الجزائر و القضاء على الخارجين عن القانون، ففي الفترة الممتدة ما بين 1955 و 1962 عبر البحر المتوسط حوالي 2.000.000 جندي أين هؤلاء الجنود لا يعرفون حقيقة هذه الحرب ورهاناتها وتحدياتها.³⁵⁷

³⁵⁴ - Mohamed Harbi, (dir) Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire, **la Fracture coloniale, la société française au prisme de l'héritage colonial**, Ed. Découverte, Paris, 2006, p.273.

³⁵⁵ - Abderrahmane Bouchène, Jean-Pierre Petroulou, Ouanassa Siari Tengour, Sylvie Thénault, **histoire de l'Algérie à la période coloniale 1830-1962**, Ed. Découvert, Paris, 2012, p.10.

³⁵⁶ - Benjamin Stora, **La guerre des mémoires, la France face à son passé colonial**, Ed. Aube, Paris, 2007, p.15.

³⁵⁷ - Benjamin Stora, **Histoire de l'Algérie contemporaine 1830-1988**, Ed. Casbah, Alger, 2004, p.121.

فبعد الاستقلال ناضلت الفيدرالية الوطنية لقدامى المحاربين في الجزائر "FNACA" والتي أرادت عبر مطالبتها بالاعتراف بتضحياتهم من اجل الجمهورية و الاعتراف بالحرب في الجزائر³⁵⁸، وأمام ضغوطها في الساحة الوطنية خاصة في المناسبات التاريخية الرسمية، أعترف لهم وتم ترسيم يوم 19 مارس كيوم وطني لقدامى المحاربين في شمال إفريقيا، إلا الفيدرالية رفضت هذا التاريخ باعتباره يصادف يوم إعلان وقف إطلاق النار "Le cessez-le feu" بين فرنسا والجزائر، وفقا لاتفاقيات أيفيان الموقعة يوم 18 مارس 1962، فتخلي فرنسا عن الجزائر يعتبر خطأ تاريخي جسيما، فلا يمكن اعتبار يوم الهزيمة بيوم النصر و الاحتفال به كعيد وطني، فبهذا بقي يوم 19 مارس محل جدل سياسي في الأوساط السياسية الفرنسية والمنظمات المنتمة لقدامى المحاربين بين مؤيد ومعارض.

ب- جماعات الحركة:

و هناك أيضا جماعة أخرى حاملة للذاكرة و هي جماعة الحركة "Groupe des Harkis" فبعد إعلان استقلال الجزائر عن فرنسا، هاجرت مجموعة كبيرة من الجزائريين الموالين والتابعين لفرنسا أثناء الحرب إلى فرنسا خاصة إلى جنوبها وبالتحديد إلى مرسيليا وتم إسكانهم في أحياء هشة تفتقد إلى أدنى شروط العيش الكريم وجمعهم في معسكرات مكتظة ومعزولة، وأما هذا الوضع المزري وجدوا أنفسهم أمام دولة فرنسا لا يعرفون عنها شيئا في شتى المجالات والميادين.³⁵⁹ فهذه الفئة الحاملة للذاكرة التاريخية يمثلون و لوقت بعيد الحساسية و يعتبرون كرهان أيديولوجي و مشكلة في العلاقات بين فرنسا و الجزائر، إذ فرنسا تعتبرهم كوافين لها في حين الجزائر تعتبرهم خونة.³⁶⁰ فمنذ وصولهم إلى فرنسا وأمام الوضعية التي آلو إليها دخلوا في معركة طويلة مع السلطات الفرنسية للمطالبة بحقوقهم إزاء الدولة الفرنسية التي لم تلتفت إليهم، فبدلت الجمعيات والتكتلات لأبناء الحركة بالظهور في الساحة السياسية، أين في البداية كانت لا تحمل اسم الحركة، إلا أنّ في السنوات الأخيرة يتبنى أبناء الحركة فكرة النضال من أجل مكانتهم في المجتمع الفرنسي باستعمال الاسم في جميعاتهم التي تناضل من أجل حقوقهم.³⁶¹

ج- المهاجرين الجزائريين:

إلى جانب هذه المجموعات الحاملة للذاكرة هناك المهاجرين المنحدرين من المستعمرات الفرنسية القديمة، الذين كانوا ولعقود محل التهميش والإقصاء الاجتماعي في فرنسا، والذي انجر عنه اضطرابات في المجتمع الفرنسي لمدة طويلة، ففي الفترة الممتدة بين 1973 و1975 قضية الهجرة فرضت نفسها في النقاش السياسي في فرنسا حول دور و

³⁵⁸ - Raphaëlle Branche, **La guerre d'Algérie, Une Histoire apaisée**, Ed. Seuil, Paris, 2005, p.19.

³⁵⁹ - Éric Savarese, **Algérie, la guerre des mémoires**, Ed. APM, Paris, p.57.

³⁶⁰ - Jean-Jacques Jordi, (dir) Jean-Pierre Rioux, « **les harkis** », **dictionnaire de la France coloniale**, Op.Cit, p.505.

³⁶¹ - Mohamed Harbi, Benjamin Stora, **Opcit**, p.340.

مكانة هذه الفئة التي أتت من المستعمرات القديمة. ليأتي أبناء المهاجرين ليواصلوا الطريق الذي بدأه آباؤهم في المطالبة بالحقوق والعدالة الاجتماعية، أين في سنة 1983 تظاهر أبناء المهاجرين في الشوارع الباريسية في مسيرة ذوي الأصول المغاربية "Marche des beurs" مستندين إلى ما يمنحهم قانون 1901 لتبلورت مطالبهم وتجددت، فأصبحوا يطالبون بالعدالة السياسية و حق الاندماج الاجتماعي و ضرورة محاربة التمييز العرقي و الاجتماعي، كما أيضا نضال أبناء المهاجرين و وعيهم بالانتماء لهذا التاريخ المعقد و الشائك في طرح منظور آخر لهذه الإشكالية و طرح تساؤلات عن الماضي الاستعماري لفرنسا وحقيقته، فأعطى هذا الوضع الجديد معادلة أخرى في المجتمع الفرنسي.³⁶²

إن حرب الذاكرة التي ألفت بظلمها على الفضاء السياسي في فرنسا والتي تتجلى في معركة كل طرف من المجموعات الحاملة للذاكرة لتمثيل تاريخ حرب التحرير الجزائرية وفق تصوره الخاص وهذا التوظيف السياسي أعطى لهذا التاريخ ميزة الحاضر فكل الأحداث الراهنة مثل العنف في الضواحي والعنصرية وكذلك مكانة المهاجرين والإسلام في فرنسا يقرن إلى أحداث حرب التحرير الجزائرية، وحتى لفهم طبيعة العلاقات بين فرنسا والمغرب العربي يستوجب العودة إلى هذا التاريخ.³⁶³

II-2-3- حساسيات الطرح الاصطلاحي لمدلول حرب التحرير فرنسا:

ان الاستعمار فرض وجوده بالقوة واعتبر كنظام هيمنة وسيطرة، ومن اجل نشر فكره قام باختيار وتوظيف واستعمال كلمات منسقة من اجل التحكم في الراي العام وبسط سلطته، فكان توظيف المصطلحات وتسمية الاحداث التاريخية و ارض المستعمرات و شعوبها و حتى الاوربيين القطنين فيها خاضع لاستراتيجية سياسية و ايدلوجية خدمت الفلسفة الاستعمارية.

فطوال سنوات الصراع المسلح بين الجزائريين و قوات الاستعمارية الفرنسية سميت بالأحداث "événements"، و لزمّن طويل في فرنسا لم تكن هناك تسمية أخرى، و الا لا كان هناك تأويل اخر للواقع، فالجميع يتكلم عن "عمليات استتباب الامن" "opération de maintien de l'ordre".³⁶⁴ فكلمة "الحرب" "guerre" في حرب الجزائر كان لديها رهان سياسي وعسكري كبير منذ سنة 1955 والتي اتسم بالحساسية والصعوبة من ناحية التوظيف وتسمية هذه الحرب لدى جميع المؤسسات الرسمية التي دحرّتها وعارضت كل توظيف لها، بالرغم من

³⁶² - Benjamin Stora, Op.cit, p.12.

³⁶³ - Sylvie Thénault, Op.Cit, p.188.

³⁶⁴ - Raphaëlle Branche, Op.Cit, p.349.

كونها حاضرة في كل النقاشات منذ بداية الأحداث، اين نواب اليمين الفرنسي استعملوا في النقاشات البرلمانية عبارات "حالة الطوارئ" و "حرب أهلية"³⁶⁵. فالدولة الفرنسية وللسنوات اعتمدت على إستراتيجية النسيان لتاريخها الاستعماري و ذلك بشكل عمدي و مقصود في ذاته، خاصة فيما يتعلق بحرب الاستقلال الجزائرية و التي تم اعتماد تسميتها "بالحرب" وليست "بالأحداث" بعد التصويت في 18 أكتوبر 1999 على قانون يعترف رسميا بأنها "حرب".³⁶⁶ فبتبني هذا القانون تم توظيف و لأول مرة تعبير "حرب الجزائر" في الخطابات الرسمية من طرف أعلى الهيئات الرسمية للدولة، إذ نوهت الباحثة "سيلفي ثينولت" "Sylvie thénault" على أن الاعتراف السيمنطقي "la reconnaissance sémantique" لحرب الجزائر من قبل الدولة نتج عنه عودة التاريخ المشترك بين فرنسا و الجزائر في النقاشات العامة في فرنسا في 2000 و 2001 و الذي بدا بظهور شهادة "لويرات اغيل احريز" مقال في جريدة "لوماندا" "le monde" في 20 جوان 2000 و الذي تتكلم فيه عن التعذيب، و الذي غذته تصريحات الجنرالات السابقين للجيش الفرنسي في معركة الجزائر "ماصو" و "بيجار" و "اوصاريس".³⁶⁷

فكان الصمت الرسمي للتاريخ حرب التحرير الجزائرية تجنبا لأحداث و وقائع تمثل خطرا لمبادئ الجمهورية المرسخة في التصور العام للمجتمع الفرنسي، إذ يعتبر ملف التعذيب الممارس من قبل السلطات الفرنسية من اكبر الملفات الأكثر حساسية و التي طفت على السطح ما بين عام 1990 و 1995، أين الفرنسيين تعرفوا على حرب الجزائر و التعذيب و اخذوا يتساءلون عن التاريخ الاستعماري و ذاكرة العبودية.³⁶⁸ أين أشار في هذا السياق المؤرخ "كلود ليازو" "Claude Liauzu" إلى أن "... الثقافة الوطنية تتكون من الأحداث الهامة في التاريخ الفرنسي التي يحتفل بها، إلا أن ما وقع من أحداث فيما وراء البحار تم محوها و حذفها من كرونولوجية تاريخنا، ليست فقط الصفحات السوداء و إنما حتى الأوقات الغنية و الحافلة في التاريخ، هذا المحو لم يكن فقط في الخطاب السياسي بل مس و شمل أيضا حتى الثقافة التاريخية، أين البرامج المدرسة خصصت 8 % للتاريخ الاستعماري قبل 1960 ليختفي كليتا بعدها، إلا في البرنامج المخصص للأقسام النهائية من الطور الثانوي ... إلا أن الأمور بدأت في التغيير و بشكل حذر، فالطبقة السياسية أخذت تنظر إلى حرب الجزائر، في افريل 1999 صدر قانون اعترف بكلمة "الحرب" "guerre" عوض "تهدة" "pacification" و "استتباب الأمن" "maintien de l'ordre".³⁶⁹

³⁶⁵ - Sylvie Thénault, Op.Cit, p.53.

³⁶⁶ - Guy Pervillé, (dir) Jean-Pierre Rioux, « la France et l'Algérie depuis 1962 », le dictionnaire de la France coloniale, Op.Cit, pp.244-245.

³⁶⁷ - Sylvie Thénault, Op.Cit, pp.183-184.

³⁶⁸ - Emmanuelle Chérel, Krzysztof Wodiczko, Julien Bonder, le mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes , enjeux et controverses 1998-2002, Presses Universitaires de Rennes, France,2012, p.16.

³⁶⁹ - Claude Liauzu, colonisation, droit d'inventaire, Ed. Armand Colin, Paris, 2004, p.308.

كما أشار و أثار المؤرخ "بنجامين ستورا" Benjamin Stora قضية الصمت الرسمي و عودة التاريخ الاستعماري في الآونة الأخيرة بشدة وبحدة في النقاشات والحوارات و تداعياته على المجتمع الفرنسي في قوله: "إن فرنسا مريضة بسبب ماضيها الاستعماري، لكونها تركته ولمدة طويلة على حافة التاريخ، مهمشا في الجامعات وفي الكتب المدرسية، واليوم عاد إلى الواجهة بقوة تفجيرية هائلة "Boomerang" في الحوارات و النقاشات العامة".³⁷⁰ فدائما كانت حرب التحرير الجزائرية من ناحية الطرح التاريخي، السياسي، الإعلامي و السينمائي من بين اكبر الإشكاليات التاريخية حساسية في فرنسا، و على حد تعبير المؤرخ "كلود ليازو" "Claude Liauzu" كانت هذه الحساسية لهذا التاريخ نتاجا للصمت الرسمي و عدم وجود توافق مواقف المؤرخين حول الأحداث التاريخية مما سمح و فتح المجال لحرب الذاكرة الذي عكس حجم الضرر و الألم في المجتمع الفرنسي.³⁷¹

³⁷⁰ - Mohamed Harbi, Benjamin Stora, Op.Cit, pp.387-388.

³⁷¹ - Claude Liauzu, Op.Cit, p.309.

III - تحليل الأفلام الارشيفية للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي "Service Cinématographique de l'Armée"

III-1- التحليل السيميولوجي للأفلام الخيالية للمصلحة السينمائية للجيش

III-1-1- التحليل السيميولوجي لفيلم "حرب الصمت" "La guerre de Silence"

III-1-2- التحليل السيميولوجي لفيلم "ما وراء البنادق" "Au-delà des Fusils"

III-2- التحليل السيميولوجي للفيلم الوثائقي الناطق باللغة العربية للمصلحة السينمائية

III-2-1- التحليل السيميولوجي لفيلم "الناحية الغربية الجزائرية" "Zone Ouest Algérois"

III-3- التحليل السيميولوجي للمواد الفيلمية الخاصة للمصلحة السينمائية للجيش

"اكتشاف مدفن بجبال اكفادوا بالقبائل"، "مدفن دار الشيوخ"، "قتل مسلمين في دوار بازينة"، "مجزرة ملوزة"

III-3-1- بطاقة فنية للمواد الفيلمية الارشيفية

III-3-2- التقطيع التقني للمواد الفيلمية الارشيفية

III-3-3- القراءة التعيينية و التضمينية للمواد الفيلمية الارشيفية

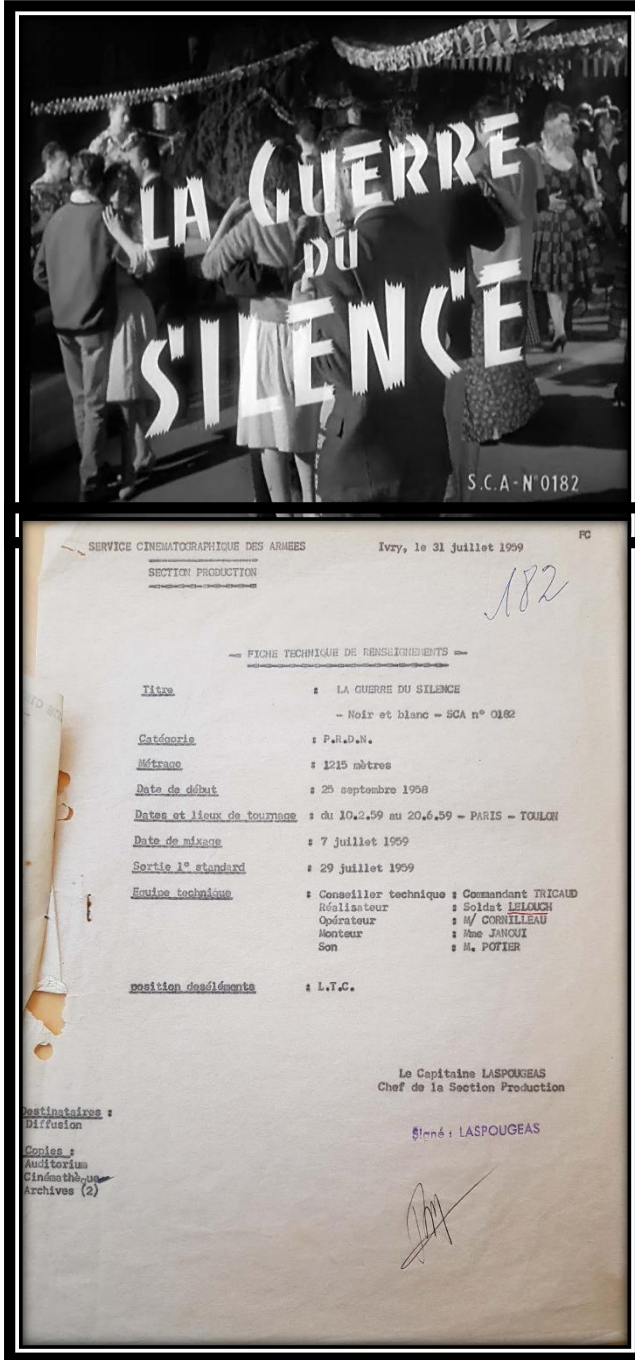
III-3-4- نتائج تحليل المواد الفيلمية

III - تحليل الأفلام الارشيفية للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي

"Service Cinématographique de l'Armée"

III-1- التحليل السيميولوجي للأفلام الخيالية للمصلحة السينمائية للجيش

III-1-1- التحليل السيميولوجي لفيلم "حرب الصمت" "La guerre de S'ilenc'e"



1- بطاقة فنية:

1- بطاقة فنية عن الفيلم:

-العنوان: "حرب الصمت"

"Guerre du Silence"

-نوع الفيلم: فيلم قصير خيالي

-انتاج: المصلحة السينمائية للجيش

-المخرج: Soldat LELOUCH

- التصوير: Mr CORNILEAU

-المونتاج: Mme JANOU

- الصوت: Mr POTIER

-تاريخ الإخراج: 1959/07/29

-مكان التصوير: باريس و تولان

-شريط التسجيل: 35 مم

-نوع الشريط: Eastmancolor

-مدة الفيلم: 34 دقيقة و 10 ثانية

-رقم مصدر الفيلم: SCA 182

-مركز الأرشيف: Etablissement de

Communication et de la

Production Audiovisuelle de la

Défense ECPAD

2- التقطيع التقني:

- المقطع الأول:

شريط الصوت		شريط الصورة							
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	الموسيقى الموظفة	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية	مضمون الصورة
01	34 ثا	متوسطة	عادية	تنقأ بصري تليه حركة بانورامية افقية يسار - يمين	LA GUERRE DU SILENCE	موسيقى كلاسيكية	-	-	مجموعة من الشباب يرقصون في حفلة موسيقية
02	22 ثا	لقطة متتالية Plan séquence	غطسية	بانورامية عمودية اسفل اعلى	-	//	حوار: ريتا: pour moi, pas d'inconvénients, pour vous ça doit être difficile en ce moment ? الجندي: Oh !! nous ne sommes pas de garde tous les jours et puis on s'arrange. ريتا: En effet, vos camarades ont l'air très sympathiques. الجندي: Vous voulez les connaître ? ريتا: je veux bien الجندي: MONIQUE ريتا: Enchanté	-	ريتا الصحفية و جندي يرقصان في الحفلة لينضمما فيما بعد الى طاولة أصدقاء الجندي

		الجندي: Jacques ريتا: Vous me permettez, je vais chercher mon sac							
الجنود الثلاث جالسين مع الصحفية و يقوم احد المصورين بالتقاط لهُو صورة فوتوغرافية	-	المصور: photo monsieur et dame الجندي: oui d'accord	//	-	زوم خلفي	عادية	متوسطة	06 ثا	03
المصور يلتقط الصورة	-	-	//	-	ثابتة	عادية	صدرية	01 ثا	04
الجنود الثلاث جالسين مع الصحفية يتحدثون ثم تقوم بسكب الشراب فوق تنورتها	-	المصور: à partir de demain à 9 heure الجندي: merci ريتا: à votre santé, oh zut que je suis mal à droite, excusez-moi je reviens tout de suite	//	-	ثابتة	عادية	متوسطة	08 ثا	05
الصحفية تجري مكالمة هاتفية	-	-	//	Phone	ثابتة	عادية	صدرية	04 ثا	06
مسؤول التحرير يجري مكالمة هاتفية داخل مكتب	-	مسؤول التحرير: allo bonsoir RITA quoi de neuf? ah, ah intéressant tout ça j'avais une bonne idée nous vous Conseillons d'aller là-bas donc continue avec ces garçons à bientôt	//	-	ثابتة	جانبية	أمريكية	07 ثا	07

08	04 ثا	إيطالية	عادية	ثابتة	-	//	-	الصحفية ريتا ترقص مع الجندي
09	22 ثا	متوسطة	منخفضة	بانورامية عمودية اعلى - اسفل	-	-	-	منطقة تخزين البترول و الغاز فيها دورية حراسة ليلية يظهر مجاهدين يقطعان السياج و يتسللان خفية الى الداخل
10	17 ثا	ايطالية	عادية	ثابتة	27	//	-	المجاهدين يضعان متفجرات امام خزانات البترول
11	18 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	-	//	-	المجاهدين يلذان بالفرار
12	02 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	-	حارس يقوم بالمراقبة
13	04 ثا	أمريكية	عادية	بانورامية أفقية يسار - يمين	-	موسيقى كلاسيكية	-	الصحفية يرقص مع الجندي في وسط الحفلة
14	05 ثا	متوسطة	عكس غطسية	ثابتة	-	قرع الطبول	-	انفجار كبير و السنة الملهب تخرج من الخزانات
15	05 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	-	سيارة اسعاف صفارة انذار
16	07 ثا	جامعة الجزء الصغير	منخفضة	ثابتة	-	//	-	منطقة تخزين البترول كلها تحترق
17	03 ثا	مقربة	منخفضة	ثابتة	-	//	-	خزان يلتهب تحت النيران

– المقطع الثاني:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	شريط الصوت		
						المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقى الموظفة
01	30 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	–	–	حوار: العقيد: ces deux anecdotes que je viens de vous raconter sont des exemples entre mille, des conséquences tragiques de défense nationale, du bavardage, de l'insouciance et de la vantardise, de l'inconscience de tous. Un mot, une photo que nous dévoilons son meurtrier, hélas, quand apprendre nous a dissimuler notre visage ; L'idéal serait que	–
02	04 ثا	قريبة جدا	غطسية	ثابتة	–	–	العقيد: nous soyons comme gâta GARBO toujours mystérieuse	–
03	32 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	–	–	العقيد: nous dévoilons autant que Brigitte bardo الصحفي: oui mon colonel La presse العقيد: puisque vous parlez de la presse elle a fait beaucoup pour nous Voici un reportage complet sur un barrage électrifié important, ici on	–

		indique le départ de transport des troupes, sa destination, en précisant même l'effectif transporté. Là, nous donnons toutes les indications concernant les implantations des unités de la légion le 30 avril date anniversaire de la bataille de Camerone							
العقيد يتحدث في لقاء صحفي	-	C'est un jour vous décédez d'attaquer un poste important ou une installation vitale, un bon conseil, acheter tous les journaux locaux, faites confiance à la presse ?	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	04 ثا	04
العقيد يتحدث و يعود الى الماضي و يبدأ في رواية قصة	-	mais quand même mon colonel- الصحفي: vous pensez vraiment que la presse est dangereuse ? العقيد: je ne vous dit pas ça à la légère j'étais moi-même témoin des répercussions dramatiques d'un simple article c'était le 24 mai (flashback)	-	-	ثابتة	عادية	لقطه مقربة حتى الكتف	06 ثا	05

- المقطع الثالث:

مضمون الصورة	شريط الصوت			شريط الصورة					
	المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقى الموظفة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
الصحفي روجي يجري مكالمة هاتفية في فندق مع مقر الصحيفة في باريس و يبدأ عرض الاحداث	-	روجي: « à allo rédaction « air de temps » ? bon c'est BERTRANT ? ROUGI oui bon je peux y aller ? Le titre : aux frontières du silence. Ha ha ça te plaît ? ha oui ! C'est la vie d'un poste en plein bled Passez-moi la séné., bon vous êtes prêts ?	-	-	ثابتة	خلفية	أمريكية	04 ثا	01
جنود فرنسيين امام ثكنة عسكرية يصل الصحفي روجي على متن سيارة عسكرية و يقوم بتقديم رخصة للجندي الحارس في الباب ليتم إدخاله	-	روجي: c'est toujours un lieu d'une circulation intense et continue, l'arrivée des nouvelles, les briefings	-	-	ترافلينق مصاحب	ثابتة	متوسطة	08 ثا	02
الصحفي روجي داخل مكتب الجنيرال لإمضاء تأشيرة اعداد رورتاج صحفي	-	حوار: روجي: tout mon respect mon général الجنيرال: bonjour monsieur روجي: j'ai besoin que d'une signature	-	-	ثابتة	خلفية	إيطالية	04 ثا	03

		Pour mon autorisation pour faire un reportage dans un poste avancé à quelle heure : الجنيرال il y a un l'hélicoptère dans une minute ça va ? : الجنيرال c'est parfait mon général: روجي							
04	06 ثا	متوسطة	منخفضة	زوم خلفي	-	موسيقى كلاسيكية	soyez un peu naturel : روجي Mettez-vous à genoux, voilà merci	-	الصحفي ورجي يصور جندي في موضع حراسة في ثكنة عسكرية فرنسية
05	10 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية عمودية اسفل - اعلى	-	//	-	-	الصحفي رفقة ضباط يمشون في الثكنة يقوم بتصوير الثكنة
06	07 ثا	ايطالية	عادية	ثابتة	-	//	bonjour : روجي vous êtes le premier civil que je sers : جندي depuis six mois ah, vous aller être la dernière : روجي photographie de mon reportage	-	الصحفي يصور جندي داخل قاعة استدعي لشرب شراب (انتهى الفلاش باك)
07	10 ثا	صدرية	جانبية	ثابتة	-	//	peut-être il n'as pas cette saveur de : روجي sable et de patience pourtant la qualité des hommes n'est pas en cause, terminé	-	الصحفي يواصل سرده لأحداث الريبورتاج عبر مكالمة هاتفية
08	03 ثا	أمريكية	عادية	بانورامية افقية يسار-يمين	-	//	le mal est fait: العقيد	-	العقيد يدخل رفقة امرأة وهران امام الصحفي الذي يجري

مكالمة هاتفية و ينضم الى طاولة ضباط		الضابط: toujours c'est sévère pour la presse mon colonel العقيد: d'abord c'est sévère pour nous							
العقيد يتكلم و الصحفي يظهر جالس خلفه في حوار مع الضباط	-	العقيد: chacun sa guerre الضابط الثاني: mais mon colonel nous n' avons rien à cacher العقيد: ce qui intéresse le publique intéresse les rebelles	//	-	ثابتة	خلفية	قريبة	08 ثا	09
الصحفي روجي يتكلم مع القادة العسكريين	-	روجي: on sera là-bas ce que vous faites ici: العقيد: je vous propose un titre: « La grande mouette se met à table »	//	-	بانورامية افقية يسار-يمين	جانبيه	صدرية	05 ثا	10
مطبعة تطبع نشخ من المقال	-	-	//	-	بانورامية افقية يسار-يمين	عادية	مقربة	04 ثا	11
اعداد منسوخة من الجريدة تخرج من الة الطباعة	-	-	//	L'AIRE du temps Aux frontières du silence	ثابتة	غطسية	كبيرة جدا	07 ثا	12
رجل يقرأ المقال الذي يتصدر الصفحة الأولى للجريدة ثم يتم عرض الفحة الأولى للصحيفة	-	بائع الجرائد: demander l'air du temps, demander les dernières nouvelles aux frontières du silence	//	L'AIRE du temps	ثابتة	خلفية	لقطة مقربة حتى الكتف	09 ثا	13

				Aux frontières du silence					
العقيد يتكلم للصحفي	-	الصحفي: jusque-là mon colonel rien de tragique ? العقيد: jusque-là non, mais cela ajouté à d'autres indiscretions vas aboutir un résultat épouvantable,	//	-	ثابتة	عادية	لقطة مقربة حتى الخصر	08 ثا	14

- المقطع الرابع:

شريط الصوت		شريط الصورة							
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	الموسيقى الموظفة	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية	مضمون الصورة
01	27 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية افقية يمين - يسار	-	-	مجاهد: avance ordu Alors tu es décidé à parler ? جندي فرنسي: ouiiiiiiiiii Ça confirme la liaison radio avec le poste Saint Martin, l'article de journal et les renseignements qu'on connaît bon, mercredi matin objectif قائد المجاهدين: poste Saint Martin, il faut absolument le prendre avant l'arrivée du convoi	-	مجموعة من المجاهدين واحد منهم امام موقد نار واخر يمسح سلاحه واخرين دائرين حول طاولة يدخل عليهم سجين فرنسي يدفعه بالقوة مجاهد يسقط ارضا ويقوم باستنطاقه
02	23 ثا	جامعة جزء الصغير	عادية	ترافليق مصاحب	-	-	-	-	موكب من الشاحنات العسكرية في طريق داخل غابة
03	02 ثا	جامعة جزء الصغير	عادية	ثابتة	-	-	-	-	موكب من الشاحنات العسكرية في طريق داخل غابة
04	46 ثا	لقطة متتالية Plan séquence	عادية	بانورامية افقية يسار - يمين	-	-	الضابط: aller au revoir et merci	-	مرور ثلاثة شاحنات عسكرية مليئة بالجنود و تتوقف سيارة عسكرية يهبط

منها ضابط و تستمر في السير ليتعرض الضابط لاعتداء من قبل مجاهدين و يتعرض للذبح									
سيارة عسكرية تتوقف وسط الغابة و المسؤول فيها يأمر الجندي بأجراء اتصال بالراديو لأخبار	-	الضابط فرنسي: appeler le poste Saint Martin est dites-leur que le convoi arrive الجندي مكلف بالاتصال: allo poste Saint Martin allo poste Saint Martin	-	-	ثابتة	عادية	متوسطة	03 ثا	05
جثة جندي فوق شاحنة عسكرية فيها جهاز الراديو	-	صوت الراديو: allo poste Saint Martin post Saint Martin	-	-	ثابتة	غطسية	مقربة	04 ثا	06
الضابط يلح على الجندي لإعادة الاتصال بالثكنة العسكرية	-	الجندي مكلف بالاتصال: certain, encours est en panne الضابط فرنسي: insister	-	-	ثابتة	عادية	متوسطة	02 ثا	07
جثة جندي يظهر الوجه بوضوح يقوم مجاهدين بسحبها من فوق الشاحنة	-	صوت الراديو: allo poste Saint Martin post Saint Martin مجاهد: il y a encours des cadavres ici	-	-	بانورامية افقية يمين - يسار	عادية	مقربة	12 ثا	08
موكب الشاحنات العسكرية يقتلرب من الثكنة العسكرية اين في انتضارهم مجموعة من المجاهدين الذين يترصدون الموكب في كل مكان	-	-	-	-	بانورامية افقية يمين - يسار	عادية	متوسطة	07 ثا	09

10	03 ثا	لقطة مقربة حتى الخصر	غطسية	بانورامية عمودية اسفل - اعلى	-	-	مجاهد: on attend de tous rentrer	-	مجاهدين مسلحين في برج مراقبة عند بوابة الثكنة و الشحنات العسكرية تقترب واحدة تلوى الاخرى
11	02 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية افقية يمين - يسار	-	-	-	-	سيارة القيادة العسكرية تصل و ينزل منها الضباط
13	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	-	-	صوت الرصاص	اطلاق الرصاص من برج المراقبة على العسكريين الفرنسيين و الضابط يسقط على الارض
14	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	-	-	//	المجاهدين يطلقون الرصاص و القنابل من كل الاتجاهات على الموكب العسكري
15	04 ثا	جامعة جزء الكبير	خلفية	ثابتة	-	-	-	//	أربعة مجاهدين يطلقون الرصاص من اعلى سقف الثكنة
16	07 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	-	-	//	المجاهدين يطلقون الرصاص و القنابل من كل الاتجاهات على الموكب العسكري
17	02 ثا	ثابتة	عادية	ثابتة	-	-	-	//	قنبلة تنفجر
18	04 ثا	جامعة جزء الصغير	غطسية	ثابتة	-	-	-	//	مجموعة من المجاهدين يطاقون الرصاص علي الموكب العسكري الفرنسي من فوق الثكنة العسكرية

19	02 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	-	-	-	قنبلة تنفجر على جندي فرنسي	//
20	04 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	-	-	-	جندي فرنسي يمشى منبطحن على الأرض تنفجر قنبلة امامه	//
21	04 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	-	-	أربعة جنود فرنسيين فوق شاحنة عسكرية وقعوا في الكمين و تنفجر عليهم القنابل في كل الأماكن المحيطة بالشاحنة	//
22	04 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	-	-	-	جندي فرنسي يقاوم بأطلاق الرصاص فوق الشاحنة	//
23	04 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	-	-	-	انفجار قنبلة ومقتل مجاهد	//
24	04 ثا	مقربة	غطسية	بانورامية افقية يمين-يسار	-	-	-	مجاهدين يطلقون القنابل و بجأهم مجاهد ميت	//
25	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	-	-	قنبلة تنفجر بين شاحنتين عسكريتين	//
26	01 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	-	-	جث جنود فرنسيين بين الشاحنات العسكرية	//
27	02 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	-	-	قنبلة تنفجر امام شاحنة يخرج منها جندي و يسقط ارضا	//
28	04 ثا	صدرية	جانبية	ثابتة	-	-	-	مجاهد ميت و بجابه مجاهد يطلق الرصاص بالرشاش	//

شاحنة عسكرية تتحرك لوحدها يسقط منها جندي و تنفجر	//	-	-	-	ثابتة	خلفية	متوسطة	07 ثا	30
شاحنة تفجر امامها قنبلة و يسقط منها جندي فرنسي	//	-	-	-	بانورامية عمودية اعلى-اسفل	غطسية	متوسطة	04 ثا	31

- المقطع الخامس:

شريط الصوت		شريط الصورة							
المؤثرات الصوتية	مضمون الصورة	التعليق أو الحوار	الموسيقى الموظفة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
-	العقيد يتكلم امام الصحفي و على المكتب جريدة ينهض و يقف وراه تم ينظر الى الورقة البيضاء في كراس الصحفي	العقيد: pour un bon article, c'est un très bel article ? vous ne trouvez pas ? quand à vous, vous avez assez d'éléments pour écrire le vôtre, je vois que vous avez compris ? l'ennemi n'as pas de visage pour quoi s'acharne ton pour montrer le nôtre, voyiez-vous ? c'est vraiment très grave, qui est le responsable vous, moi, lui et les autres ? chacun doit se poser la question	موسيقى كلاسيكية	-	بانورامية افقية يمين - يسار	غطسية	لقطة متتالية Plan séquence	41 ثا	01
-	العقيد يتكلم مباشرة للكاميرا بنظرة جدية و صارمة	العقيد: toutes ces fuites à quel échelon quel que soit sont des trahisons, donc des crimes	//	-	زوم امامي	عادية	صدرية	07 ثا	02

3- التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة من الفيلم:

❖ المقطع الأول:

يبدأ المقطع بلقطة متوسطة و بزواية تصوير عادية وبتنقل بصري خلفي يرفقه حركة بانورامية افقية من اليمين الى اليسار، كلقطة أولى



لبداية الفيلم و التي تظهر فيها حفلة رقص في فضاء خارجي تعج برجال و نساء فرنسيين، ليظهر عنوان الفيلم باللغة الفرنسية " LA GUERRE DU SILENCE " " حرب الصمت " و الذي يحيل الى حرب قائمة في صمت بين المؤسسة العسكرية من جهة و التي يمثلها شخصيات الضباط و الجنود في الفيلم و الصحافة من جهة أخرى و التي هي بدورها مثلها الصحافين الذين ترجموا في أدوار مختلفة عبر تطور احداث القصة السينمائية، فالعنوان يحمل بعد دلالي يحيل الى دور و رهانات المعلومة في الحرب، فحرب التحرير الجزائرية هي حرب معلومات تعكس الجدلية بين المعلومة العسكرية و المعلومة الإعلامية .

و بعد لقطة العنوان تظهر امرأة شقراء (الصحفية "ريتا") جالسة لوحدها في طاولة يقوم رجل شاب بدعوها للرقص في لقطة متتالية تبين جمال المرأة "ريتا" في حركة بانورامية عمودية من الأسفل الى الاعلى، لتبادل اطراف الحديث مع الشاب في مشهد رومانسي اذ يتضح من خلال الرسالة الأيقونية الظاهرة من خلال الشارة

العسكرية على كتفيه، وعبر أيضا الخطاب الالسنّي المتضمن في الحوار على انه عنصر في الجيش في قوله: " nous sommes pas de garde tous les jours est puis on s'arrange " فهم ليسوا ملزمين بالحراسة كل يوم، لتسأله مباشرة بعده عن أصدقائه فيقوم الجندي بدعوها للانضمام الى طاولة أصدقائه، لتتوالى اللقطات التي تعرض حديث "ريتا" مع الجنود اللذين يتحدثون عن يوميات حياتهم في الثكنة العسكرية، لترفع بعده كأوس الشراب للاحتفال بالصدقة الجديدة لتقوم "ريتا" بسكب الشراب على ثوبها عمدا لتستأذن بالانصراف من الطاولة، الا انها تتجه مباشرة الى اجراء مكالمة هاتفية مع مسؤول جريدة اين سردت عليه كل المعلومات



التي تحصلت عليها من عند الجنود، فالممثلة هنا أدت دور الصحفية في الفيلم وظفت حلية لتحصل على المعلومات اللازمة لكتابة مقالها والممثلة في اغراء و مغازلة الجنود و هذا ما يؤكد الفوتوغرام "photogramme" المرفق أعلاه.

توالت اللقطات التي تعرض أجواء حفلة الرقص تحت وقع موسيقى ذات طابع رومانسي حميمي لتدخل مباشرة لقطة متوسطة يظهر فيها جندي فرنسي في حراسة ليلية يمشي و في الاسفل مجاهدان يقطعان السياج في منطقة لتخزين المواد النفطية على مقربة من خزانات النفط ، يتسللان الى الداخل دون ان يدركهما الجندي المكلف بالحراسة، و في لقطة إيطالية يقومان بوضع متفجرات تحت انابيب الخزان رقم: 27، ليعودا ادراجهما خلصة و يفران من المنطقة وبعده مباشرة يرجع الفيلم الى أجواء الحفلة في لقطة متوسطة واحدة بعدها مباشرة يظهر انفجار كبير و ألسنة اللهب تخرج من الخزانات تحت وقع انفجارات قوية و صوت سيارات الإسعاف في لقطات متوسطة و جامعة تبين حجم الاضرار و خطورة المكان، ليدخل الفيلم في وضع مشهد الحرب في الجزائر، فبنية المسرود السينمائي في هذا المقطع الفيلمي يرمز الى الحياة السعيدة و الامنة للفرنسيين التي يهددها المشروع الثوري للجزائريين اين المجاهدين يسعون لتخريب و تدمير الخزانات النفطية التي تمثل البنية الاقتصادية لفرنسا.

كما جاء المحور الصوتي "Axe Sonore" حاملا لدلالات متناقضة تتماشى مع طبيعة المشهد السينمائي المعروض؛ من محور صوتي اول متمثل في الموسيقى التي عكست الرومانسية والحميمية في حفلة الرقص للفرنسيين اللذين تشغفهم الحياة الجميلة، ليقابله بالتضاد المحور الصوتي الثاني والمتمثل في السكون عند عرض صورة المجاهدين في ظلمة الليل وكذلك دوي الانفجارات التي تمثل و ترمز للموت و الخطر.

❖ المقطع الثاني:

فوتوغرامات من المقطع

هذا المقطع الفيلمي يعرض الحوار الدائر بين الشخصيتان المحوريتان في الفيلم والممثلة في العقيد "le colonel" والصحفي في فضاء داخلي، اذ نرى فقط شخصية العقيد التي تجيب على أسئلة الصحفي وتسرد احداث القصة في قالب قصصي باعتماد تقنية الفلاش

باك "flashback"، اذ يبدأ المقطع بلقطة صدرية وبزاوية تصوير عادية يظهر فيها العقيد يتكلم داخل مكتب اين جاء نص كلامه في الصيغة التالية:

« Ces deux anecdotes que je viens de vous raconter son des exemples entre mille, des conséquences tragiques de défense nationale, du bavardage, de l'insouciance et de l'vantardise, de l'inconscience de tous. **Un mot, une photo** que nous dévoilons sont **meurtriers**, hélas, quand appondre nous a dissimuler notre visage ? ».



فوتوغرامين من المقطع

فالنص الالسنى يحتوي على عبارات وكلمات تترجم السياسة الاستعمارية العسكرية الفرنسية اتجاه الاعلام بما فيه الاعلام المكتوب والسمعي في اشارته الى "الكلمة" "mot" والاعلام البصري من فوتوغرافية، تلفزيون وسينما في قوله: "الصورة" "photo" والذي بحسبه تكتسي درجة كبيرة من الخطورة، اذ كلمة واحدة وصورة واحدة قد تكون مميتة بسبب عدم وعي واللامبالاة وعدم الاكتراث لعرضها والتي يستغلها العدو في فهم طبيعة الاستراتيجيات العسكرية الفرنسية. فالخطاب الالسنى هنا جاء كمقدمة تستعرض الإشكالية والجدلية الكامنة بين المعلومة العسكرية القائمة على السرية والمعلومة الصحفية القائمة على حق النشر والإعلام. وإلى الجانب الالسنى المترجم في الخطاب اللفظي وظف المخرج الاتصال غير اللفظي عبر الائمات والإشارات من نظرات العينين والوجه لشخصية العقيد التي ترجمت الحزم والصرامة والدقة في التعامل مع الاشكالية الحساسة، فكان اختيار اللقطات القريبة جد هام كون طبيعة هذه اللقطات تمرر الأفكار والأيدولوجية، فالعقيد عرض مجموعة من المقالات الصحفية التي كانت مصدر معلومات للجيش التحرير الجزائري.

فالروبرتاجات الإعلامية كشفت الكثير من المعلومات العسكرية التي أدت الى نتائج وخيمة ودائمة، فمن الضروري التكتم لإخفاء المعلومات العسكرية، هذا ما يشير ويحيل من الوهلة الأولى الى سعي العقيد الى تبرير سياسية الرقابة والمنع المتبناة من قبل للسلطات الاستعمارية المدنية والعسكرية في الجزائر اثناء حرب التحرير الجزائرية. اذ جاء خطاب العقيد صريحا عند حديثه عن الصحافة في رده على سؤال الصحفي:

« Puisque vous parlez de la presse elle a fait beaucoup pour nous, voici un reportage complet sur un barrage électrifier important ... nous donnons toutes les indications concernant les implantations des unités de la légion le 30 avril date anniversaire de la bataille de Camerone indique le départ de transport des troupes, sa destination, en précisant même l'effectif transporté ».



فوتوغرام من المقطع

فالخطاب السينمائي في مستواه الالسنى و الايقونى بنى فى شكل متوازى ومتكامل فى تصميم الفكرة الأيدىولوجية المتمثلة فى ضرورة رقابة المضامين الإعلامية فىما يخص العمليات العسكرية فى الجزائر، اذ الاعلام الفرنسى بعمله هذا ىخدم أكثر الثوار على حساب مصالح فرنسا و امن جنودها لتكون بذلك ردة فعل الصحفى فى طرح سؤال للعقيد:

« Mais quand même mon colonel-vous pensé vraiment que la presse est dangereuse ? »

والعقيد ىجب الصحفى:

« Je ne vous dit pas ça à la légère j'étais moi-même témoin des répercutions dramatiques d'un simple article c'était le 24 mai »

فالحوار السينمائى فى هذا الموضع ترجم الصراع القائم بين الاعلام و السلطات الاستعمارية الفرنسية و موقع الملومة فى ظل الحرب اىن التوجه العام للحوار ىساند و ىحجج لسياسة الرقابة العسكرية فى شقىه اللغوى و الايقونى باعتماد لقطات قريبة جدا تبرز مضامين المقالات الصحفية و هذا ما ىبرزه الفوتوغرام المرفق اعلاه.

❖ المقطع الثالث:



في هذا المقطع ينتقل الفيلم الى عرض احداث القصة التي عاشها العقيد مع الصحافة باستعمال تقنية الفلاش باك "flashback" قصة عاشها مع الصحفي "روجي" "Rougi"، اذ تبدأ القصة بلقطة أمريكية وبزاوية تصوير خلفية يظهر فيها الصحفي "روجي" يجري مكالمة هاتفية في فندق مع مسؤول صحيفة "Air de Temps" التي مقرها في باريس اين اعطى مباشرة عنوان المقال الصحفي الذي جاء في الصياغة التالية: "في حدود الصمت" "aux frontières du silence" الذي فيه يروي تفاصيل التغطية الصحفية لواقع الحياة اليومية لجنود في ثكنة "Saint Martin" العسكرية في منطقة جبلية معزولة في الجزائر. فالقصة تعود بنا الى أجواء عمل الصحفي داخل الثكنة العسكرية اذ كان يصور جنود في موضع حراسة اذ سعى إضفاء من الواقعية للمادة التي يصورها و ذلك يتضح من خلال نص الحوار في قول الصحفي للجندي الذي صورته "كن طبيعي" "soyez un peu naturel" الا ان مسؤولي الثكنة كانوا دائما وراء الصحفي في وضعية مراقبة لكل ما يتم تصويره من قبل الصحفي، مما يعكس السياسة العسكرية الفرنسية الرقابة و المنع اتجاه الاعلام المدني خاصة والتي كانت تضيق فضاءات التحري الصحفي في الفضاءات العسكرية الفرنسية و المناطق المحظورة "les zones interdites" و المناطق الالهة بالسكان في القرى.



تتوالى اللقطات ليظهر "العقيد" مع امرأة، ينضمّان الى طاولة ضباط عسكريين داخل فندق يظهر وراءهم الصحفي روجي يجري مكالمة هاتفية مع إدارة الصحيفة، فالمخرج اعتمد في تصوير حوار الشخصيات بتوظيف المجال والمجال المقابل " le champs et le contre champs" مسلط الضوء على شخصية "العقيد"، اذ جاء الحوار قصير ذات دلالات عميقة ترسم وجهة نظر المؤسسة العسكرية فيما يخص الاعلام الحربي وتداعياته على الامن الداخلي الفرنسي في حرب الجزائر وهذا ترجم عبر مقتطف الحوار التالي:



فوتوغرامات من مقطع الفيلم

–العقيد: le mal est fait:
 –الضابط 1: toujours c'est sévère pour la presse mon colonel:
 –العقيد: d'abord c'est sévère pour nous, chacun sa guerre:
 –الضابط 2: mais mon colonel nous n'avons rien à cacher ?
 –العقيد: ce qui intéresse le publique intéresse les rebelles:
 فالخطاب الالسنى عبر الحوار بين الشخصية الرئيسية "العقيد" والشخصيات الثانوية "الضابط 1 والضابط 2" للفيلم، عكس نظرة السلطة العسكرية للصحافة فهي تمثل مصدر خطر وبسببها تأذت المؤسسة العسكرية الفرنسية عبر المعلومات التي نشرت في المقالات الصحفية والتي استفاد منها جيش التحرير الوطني الجزائري في تخطيطه للعمليات العسكرية.

فبعد الحوار مباشرة تم عرض لقطات قريبة وقريبة جدا لطبع وسحب عدد من جريدة "L'AIR DU TEMPS" التي يظهر وبشكل واضح عنوان مقال الصحفي

"روجي" في الصفحة الأولى للجريدة في لقطة قريبة جدا والتي نقرأ فيها عنوان رئيسي "AUX FRONTIERES DU SILENCE" مرفق بعنوان فرعي "LE POSTE SAINT-MARTIN" مع صورة فوتوغرافية ملتقطة من السماء للشكّة فالعنوان المقال الصحفي "في حدود الصمت" يتداخل مع عنوان الفيلم "حرب الصمت" في اعتماد نفس الكلمة "الصمت" "silence" للدلالة على السكوت والكتمان عكس الكلام وحرية التعبير.

❖ المقطع الرابع:



يبدأ المقطع بلقطة متوسطة بزواوية تصوير غطسية بحركة بانورامية أفقية من اليسار الى اليمين تظهر فيها مجموعة من المجاهدين، واحد منهم امام موقد نار واخر يمسح سلاحه واخرين دائرين حول طاولة يخططون ويتشاورون فيما بينهم، يدخل عليهم مجاهد يجر بالقوة سجين فرنسي يدفعه ويسقطه ارضا ويقوم باستنطاقه موجه له سلاحه كإشارة للتهديد والوعيد بالموت، كما تظهر دماء تسيل من انف الجندي الفرنسي السجين، فالمشهد السينمائي هنا يحيل ويدل على ان جيش التحرير يمارس العنف والتعذيب في استنطاق سجناء وهذا ما ورد عبر الحوار و حركات شخصية المجاهد التي اتسمت بالعنف الجسدي عند استنطاق الرهينة الفرنسية اين جاء الحوار وفق ما يلي:

—مجاهد: avance ordure

Alors tu es décédé à parler ?

—جندي فرنسي: ouiiiiiiiiiii,

Ça confirme la liaison radio avec le poste saint martin, l'article de journal et les renseignements qu'on connaît

—قائد المجاهدين: bon, mercredi matin objectif poste saint martin, il faut absolument

le prendre avant l'arrivée de convoi

فالبنية السينمائية في هذا المقطع من الفيلم عرضت تقنيات وأساليب الحصول على المعلومات التي يعتمد عليها جيش التحرير والمتمثلة في الاستنطاق بالقوة للرهائن المحتجزة لديه هذا من جهة، ومن جهة أخرى اعتماده على المعلومات الواردة في المقالات الصحفية التي أعطت كل التفاصيل الهامة لبناء مخطط عسكري فعال وناجح ضد الجيش الفرنسي، و نتيجة نشر مقال الصحفي "روجي" هو مقتل جنود ثكنة بكاملهم مع كل الموكب العسكري.

❖ المقطع الخامس:

هذا المقطع الأخير يمثل نهاية الفيلم، يحتوي على لقطة متتالية ولقطة قريبة حتى الصدر (صدرية) تلخص الموقف العام لتصور المؤسسة العسكرية الفرنسية للصحافة التي تعبر كل افشاء لمعلومات وتغطية إعلامية للحرب في الجزائر جريمة بذاتها، فالعقيد في الفيلم كشخصية محورية و رئيسية جسدت الإدارة العسكرية اين جاء الخطاب الالسي للعقيد يتميز بأسلوب مباشر و بلهجة صارمة في شكل أوامر ملزمة.



العقيد: pour un bon article, c'est un très bel article ? vous le trouver pas ?
quand à vous, vous avez asses d'élément pour écrire le vôtre,

ففي هذا المشهد العقيد ينهض من مكانه ويتجه نحو الصحفي وفي زاوية تصوير غطسية تظهر مسودة الصحفي فارغة لم يكتب أي شيء عن القصة ثم يقول له العقيد: "أرى بانك فهمت" "je vois que vous avez compris"، مما يدل على ان الصحافة يجب ان تسكت و تتجنب تغطية احداث الحرب في الجزائر.



ليواصل "العقيد" الحديث ويتكلم عن المسؤولية ومن يتحملها مؤكدا على ان أي افشاء لمعلومات يعتبر خيانة وجريمة في قوله:



« L'ennemi n'as pas de visage pour quoi s'acharne ton pour montrer le nôtre, voyiez-vous ? c'est vraiment très grave, qui est le responsable vous, moi, lui et les autres ? chacun doit se poser la question
Toutes ces fuites à quel échelon quel que soit sont des trahisons, donc des crimes »



فوتوغرامات من مقطع الفيلم

فالفيلم يدخل ضمن الأهداف المسطر في التعليم الإدارية العسكرية التي صدرت رقم: 2.789/E.M.I/ACT المؤرخة 16 ماي 1959 المدعمة و المكملة للتعليمه رقم: 1525/RM.10/Presse المؤرخة في يوم 13 افريل 1957،³⁷² و التي بمقتضاها تم تسطير أهداف المصلحة السينمائية للجيش من حيث إنتاج المواد الفيلمية السينمائية او التليفزيونية و الفوتوغرافية التي تهدف بإخبار الراي العام بنشاطات القوات المسلحة الفرنسية في الجزائر

³⁷² - 1H12515, Le colonel C. BOISSIEU chef d'Etat-major, **note sur les reportages du service cinéma des armées n°2.789/E.M.I/5/ACT, Alger 16 mai 1959.** Service Historique de l'Armée de Terre SHAT,

4- نتائج تحليل الفيلم:

بعد تفكيك بنية الخطاب السينمائي للفيلم في شقيه الايقوني والالسنّي عبر التقطيع التقني و القراءة التعينية و التضمينية توصلنا الى النتائج التالية:

- حمل الفيلم في طياته اشكالية مكانة، دور و رهانات المعلومة الاعلامية في الحرب، اين حسب التصور و البناء السينمائي للقضية و الإشكالية فان حرب التحرير الجزائرية هي حرب معلومات تعكس الجدلية بين المعلومة العسكرية و المعلومة الإعلامية، فالحوار السينمائي بين الشخصيات الرئيسية (العقيد و الصحفي) ترجم الصراع القائم بين الاعلام و السلطات الاستعمارية الفرنسية، اذ السينما الاستعمارية العسكرية سعت عبر هذا الفيلم الى إعطاء مشروعية و مصداقية لسياسة الرقابة و المنع التي انتهجتها السلطات العسكرية و المدنية ضد التغطيات الإعلامية لأحداث حرب التحرير في الجزائر، فالفيلم حمل الفكر الأيديولوجي الاستعماري و موقفه من الاعلام بصفة عامة في حرب التحرير الجزائرية ، اين الفيلم عبر مراحل تطوره حجج للرقابة الاستعمارية المفروضة على الاعلام المدني الفرنسي و العالمي في تغطية احداث الحرب التحريرية و ان السلطة العسكرية هي المخولة لها التغطية او بمنح تراخيص خاصة تكون محل المراقبة من قبل المصالح الاستعمارية.
- رمزت البنية السردية للقصة السينمائية في هذا الفيلم الى الحياة السعيدة والامنة للفرنسيين في الجزائر بعرض حفلات الرقص والموسيقى لتبني صورة مثالية للجزائر بعيدا عن الواقع الذي يحكمه منطق الحرب و الظروف القاسية التي يعيش فيها الجزائريين.
- ظهر المجاهدين في موضعين عبر تطور احداث القصة السينمائية، اين تمثل الموضع الأول في تدمير و حرق الثوار للمنشآت الاقتصادية الفرنسية، اما الموضع الثاني فتمثل في استنطاق رهينة فرنسية و السيطرة على ثكنة عسكرية وقتل كل الجنود الفرنسيين فيها كصورة سلبية للمجاهد كونه يمثل و يرمز للخراب و الدمار و القتل كما استعان بالتعذيب و القوة في الحصول على المعلومات، فالفيلم تضمن موقف أيديولوجي يتمثل في تشويه المشروع الثوري للجزائريين عبر تشويه صورة المجاهد كما اشرنا.
- تطرق الفيلم الى الاستراتيجيات الحربية المنتهجة من قبل المجاهدين في الاعتماد على المعلومات الواردة في المقالات الصحفية التي أعطت كل التفاصيل الهامة لبناء مخطط عسكري فعال وناجح ضد الجيش الفرنسي و الدولة الفرنسية، و النتائج الوخيمة في نشر مقال الصحفي "روجي" و المتمثلة في مقتل جنود ثكنة بكاملهم مع كل الموكب العسكري.

III -1-2- التحليل السيميولوجي لفيلم "ما وراء البنادق" "Au-delà des Fusils"



Ivry, le 19 DEC. 1960

== FICHE TECHNIQUE DE RENSEIGNEMENTS ==

<u>Titre</u>	: Au DELA DES FUSILS
	- Couleurs - SCA NF 0226 A
<u>Catégorie</u>	: F.R.D.N./GUERRE
<u>Métrage</u>	: 980 mètres
<u>Date de début</u>	: 18 février 1959
<u>Dates et lieux de tournage</u>	: du 17 Octobre 1959 au 11 Mars 1960 - A.F.N.-
<u>Date de mixage</u>	: 2 Novembre 1960
<u>Equipe technique</u>	: Réalisateur : Soldat RENATEAU C. Technique : Commandant PLATREUX Opérateur : Monsieur GARNIER Monteur : Madame SELLERAC Speaker : Monsieur DELBO Son : Monsieur MOUTAY
<u>Musiques</u>	: Durées : 19' 22"
<u>Sortie 1^{re} standard</u>	: 8 DEC. 1960
<u>Position des éléments</u>	: ECLAIR

Le Capitaine LASPOURDES
Chef de la Section Production

Signé: LARDET

Destinataire :
Diffusion

Les :
Bibliothèque
cinématographique
archives (2)-

1- بطاقة فنية للفيلم:

-العنوان: "ما وراء البنادق"

"Au de la des fusils"

-نوع الفيلم: فيلم قصير خيالي

-انتاج: المصلحة السينمائية للجيش

-المخرج: Soldat RENATEAU

-مدير التصوير: Mr CARMET

-تاريخ الإخراج: 1960/12/08

-مكان التصوير: باريس و الجزائر

-شريط التسجيل: 35 مم

-نوع الشريط: Eastmancolor

-مدة الفيلم: 34 دقيقة و 10 ثانية

-رقم مصدر الفيلم: SCA 226

-مركز الأرشفة: Etablissement de

Communication et de la Production
Audiovisuelle de la Défense **ECPAD**

2- التقطيع التقني:

- المقطع الأول:

شريط الصوت				شريط الصورة					
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	الموسيقى الموطقة	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية	مضمون الصورة
01	11 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية أفقية يسار - يمين	-	//	تعليق: pour ces deniers noctambules s'achève une longue nuit, comme elle se termine pour ceux qui sont dans le Djebel, l'ont passé dans le froid et dans la boue.	-	رجل يصطحب امرأة يدخلان في بوابة المبتزو
02	09 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: comme ces soldats qui s'avancent en patrouille sur la route enneigée, des fellagas on peut être	-	فرقة من الجنود الفرنسيين يمشون فوق ثلج في منطقة جبلية
03	05 ثا	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: cette nuit creusés le sol gelé	-	جنود فرنسيين يمشون
04	12 ثا	متوسطة	منخفضة	ثابتة	-	//	تعليق: et placés sur leurs pas une mine camouflée par la neige. Si le premier ne saute pas	-	طفل صغير يمشي بخطوات كبيرة فوق الثلج تمر امامه الفرقة العسكرية و يقوم بمصافحتها
05	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: se sera le second,	-	فرقة الجنود الفرنسيين
06	08 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: Simon le troisième:	-	فرقة الجنود الفرنسيين

07	02 ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	-	//	-	الطفل يحاول مصافحة جندي
08	01 ثا	قريبة	عادية	ثابتة	-	//	-	وجه الطفل الصغير متأثرا صوت انفجار قنبلة
09	03 ثا	قريبة	منخفضة	ثابتة	-	//	-	دخان القنبلة يغطي السماء و الشمس
10	12 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية افقية يمين - يسار	-	//	-	ce berger a-t-il profité de: l'ombre pour déposer sur la voie ferrée l'explosif dissimulé sous sa large djellaba
11	21 ثا	جامعة الجزء الكبير	غطسية	ثابتة مصحوبة بزوم امامي	-	//	-	حافلة تسير في منطقة جبلية و تتعرض لهجوم بالأسلحة الثقيلة و تظهر جماعة مسلحة تحجم على الحافلة في منعطف الطريق ثم يلذون بالفرار
12	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	-	بيت يخرق
13	03 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	//	-	Incendies
14	04 ثا	قريبة	عادية	ثابتة	-	//	-	Destructions, attentats, les rebelles s'acharnaient

عمود اسلاك كهربائية على الارض	-	تعليق: Comme s'ils voulaient effacer l'œuvre de la France en Algérie	//	-	ثابتة	عادية	قرية	04 ثا	15
صليبين خشبيين لقبرين بين أشجار الصنوبر	-	تعليق: Une œuvre commencée voici 130 ans avec les premiers pionniers dont les tombes conservent le souvenir	//	1840-1892 Jules Duzar 1916-1959	ثابتة مصحوبة بزوم خلفي	عادية	قرية جدا	11 ثا	16

– المقطع الثاني:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	شريط الصوت		
						الموسيقى الموظفة	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية
01	30 ثا	جامعة الجزء الصغير	عادية	بانورامية افقية يمين- يسار	-	موسيقى كلاسيكية	تعليق: Alors que font là-bas nos 500.000 soldats ? ils aident à promouvoir l'Algérie nouvelle, ils protègent contre les ruines et les destructions, les aspirations des populations a une vie plus belle et plus heureuse	- قافلة من الجمال يوكبها اشخاص تمر بالقرب من منطقة بترولية في الصحراء
02	05 ثا	متوسطة	غطسية	بانورامية افقية يمين- يسار	-	//	تعليق: Les fellagas pochetaient de détruire la conduite d'eau qui alimente le village voisin	- مجرى مائي وسط غابة
03	04 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة مصحوبة بزوم خلفي	-	//	-	صوت طالقات النار طالقات نار في واد و جنود فرنسيين يجرون في منحدر
04	03 ثا	متوسطة	خلفية	ثابتة	-	//	-	- جنود فرنسيين يجرون في منحدر بين أشجار الزيتون
05	02 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	-	- جنديين فرنسيين يرميان قنبلة الى اسفل الواد

06	02 ثا	قرية	عادية	ثابتة	-	//	-	انفجار قنبلة و الدخان يعم المكان	صوت انفجار قنبلة
07	03 ثا	امريكية	خلفية	ثابتة	-	//	-	جندي يمسك سلاح و امامه في الجهة الأخرى من الواد تنفجر عدة قنابل	//
08	04 ثا	متوسطة	منخفضة	ثابتة	-	//	-	مجموعة من الجنود يطلقون الرصاص بالرشاشات	صوت الرصاص
09	03 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	-	//	-	قنابل تنفجر داخل مياه الواد	//
10	04 ثا	جامعة الجزء الصغير	غطسية	ثابتة	-	//	-	انفجارات بين الأشجار و الجنود يتحركون لأسفل الواد	صوت انفجار قنبلة
11	05 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	-	جندي يجري مكالمة هاتفية بين الاشجار	-
12	18 ثا	لقطة متتالية Plan séquence	عادية	ثابتة مصحوبة بزوم خلفي	-	-	-	الضابط: terminé! terminé! non c'est pas terminé. J'attends toujours les camions pour le transport des tuiles et des poutres pour l'Ouled Lâalam. J'ai 6 michtas en panne. Ecoutez, nous ici nous faisons un miracle par jour, alors vous fait un petit effort sinon nous ne pourrons jamais terminer avant les pluies.	الضابط يجري مكالمة هاتفية دخال مكتب في ثكنة عسكرية تم يتبادل الكلام مع جندي اخر الذي يعطي له فاكس

– المقطع الثالث:

شريط الصوت		شريط الصورة							
المؤثرات الصوتية	المضمون الصورة	التعليق أو الحوار	الموسيقى الموطقة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
–	ضابطين فرنسيين بالقرب من مصحة علاج بين سكان قرية نائية	حوار: الأطفال: bonjour الضابط: bonjour	موسيقى كلاسيكية	Infirmierie	ثابتة	منخفضة	متوسطة	12 ثا	01
–	الضابطان يلقيان التحية على السكان داخل فناء المصحة	حوار: الضابط: السلام عليكم الضابط: ça va ? c'est toi qui est malade ? الشيخ: ça va mon capitaine, non la petite الضابط: elle va voir le toubib	–	–	ثابتة	عادية	متوسطة	14 ثا	02
–	ممرضة تفحص صبي صغير أمام أمه و ممرضة ثانية تعالج طفلة صغيرة يدخل عليهن الضابطان الفرنسيين	حوار: الممرضة: اولي نقي و يقعد كبير و يسمان الله ابارك حنعتيك الفرينة باش توكليلها أم البننت: مات لي الممرضة: الله يرحم باباها الضابط: que ce qui ne va pas ?	–	–	ثابتة	عادية	إيطالية	09 ثا	03
–				–	ثابتة	عادية	صدرية	06 ثا	04

المرضة تحمل صبي بين ذراعيها		حوار: المرضة: c'est toujours pareil mon capitaine, on répète 1000 fois la même chose, les mamans vont travailler et c'est les grands-mères qui nous amènent les nourrissons	-						
الضابط الفرنسي	-	الضابط: est alors les grands-mères ?	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	02 ثا	05
المرضة تحمل صبي بين ذراعيها	-	المرضة: les grands-mères n'écoutent pas nos conseils	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	04 ثا	06
الضباط مع الممرضات داخل قاعة العلاج	-	الضابط: je vous présente notre nouveau sous-lieutenant	-	-	ثابتة	خلفية	إيطالية	05 ثا	07
الضابط دي لacroix	-	دي لacroix: sous-lieutenant Delacroix enchanté	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	03 ثا	08
الضباط مع الممرضات داخل قاعة العلاج	-	الضابط: alors rien d'autres à signaler Lucette	-	-	ثابتة	خلفية	إيطالية	04 ثا	09
المرضة لوساة تمسك يد طفلة صغيرة	-	لوساة: aussi capitaine nous avons des ennuis nous avons épuisé notre réserve de lait et nous aimerions que la SAS nous dépanne.	-	-	ثابتة	عادية	لقطة قريبة حتى الخصر	08 ثا	10
الضابطين امام شيوخ القرية في فناء المصححة	-	الضابط: alors le toit il est fini الشيخ: انعم	-	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	04 ثا	11

12	04 ثا	مقربة	خلفية	ثابتة	-	-	المرضة: اسكتي هالي	-	المرضة تفحص الصبي
13	02 ثا	لقطة مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	-	-	-	-	المرضة تعالج طفلة صغيرة
14	02 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	-	-	طفلتين داخل قاعة العلاج
15		أمريكية	خلفية	ترافلينج	ملصق مكتوب فيه Luttons pour faire vivre	-	-	-	قاعة العلاج في الحائط يوجد ملصق دعائي عسكري
16	12 ثا	متوسطة	عادية	عادية	-	-	-	-	المسؤولين العسكريين يتفقدان محتشد سكاني جزائريين اين يتمشيان مائية أروقة النازل يدور من حولهم أطفال كثر
17	11 ثا	متوسطة	عادية	ترافلينج مصاحب	-	-	-	-	رجال بينون منازل بالحطب و أطفال صغار في كل زاوية
18	09 ثا	إيطالية	عادية	ثابتة	-	-	حوار: الضابط: bonjour Aissa عيسي: bonjour mon capitaine	-	المسؤولان العسكريان يتكلامان مع مسؤول البناء

		c'est le responsable des : الضابط : constructions, voici le lieutenant qui vas s'occuper des chantiers bonjour mon lieutenant : عيسى : bonjour: دي لاکروى :							
مجموعة من الرجال يقومون بتسقيف منزل	-	alors les tuiles il manque un : الضابط : camion ? Donc pour après demain merci mon capitaine : عيسى :	-	-	ثابتة	عادية	ايطالية جزء الصغير	03 ثا	19
طفلة صغيرة جالسة و أمها وراءها تطحن الحبوب		-	-	-	ثابتة	عادية	أمريكية	03 ثا	20
الضابطين يتبدلان الحديث في مكان مطل على القرية ليلتقي بهم شيخ القرية	-	Quand j'ai pris ce coin là pour y : الضابط : construire, c'était des vignes abandonnées. J'ai commencé par tout faire niveler au bulldozer, ensuite j'ai tracé des rues et fait creuser des fossés pour les écoulements d'eau, après quoi j'ai fourni des camions et la main d'œuvre spécialisée c'est-à-dire nos gars du contingent. Et alors toute la population c'est mise à construire des mechtas ... est puis n'oublier pas que ces mechtas feront peu à peu à des maisons solides et	-	-	بانورامية أفقية يسار-يمين	خلفية	لقطة متتالية Plan séquence	50 ثا	21

		modernes et que ce village deviendra l'un des milles villages prévu au plan de Constantine alors pourquoi l'abandonnerai-il ? Ah, le responsable du village, لا باس ؟ شيخ القرية: موسيو القبطان آتاي الضابط: il nous propose d'aller poire le thé							
امرأة جالسة داخل خيمة امامها اطباق مأكولات يدخل عليها داخل الخيمة الشيخ	-	دي لاکروی: mon capitane de quoi vivent toutes ces familles ?	-	-	زوم امامي	غطسية	لقطة متتالية	04 ثا	22
الضابط يتكلم و المرأة بجانبه تستمع	-	الضابط: la SAS la section administrative spécialisée procède régulièrement à des distribution des vivres	-	-	جانبية	عادية	لقطة مقربة حتى الخصر	04 ثا	23
دي لاکروی يتكلم	-	Mais alors c'est bien comme دي لاکروی: on dit en métropole elles vivent donc de la charité gouvernementale?	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	04 ثا	24
الضابط يتكلم و المرأة بجانبه تستمع	-	الضابط: mais pas de tout, tout ceci n'est fait qu'à titre provisoire, en même temps nous leurs distribuons des terres	-	-	ثابتة	غطسية	لقطة مقربة حتى الخصر	05 ثا	25
دي لاکروی يتكلم	-	دي لاکروی: ce qui fait que dans l'avenir ces populations se nourrirons par elles-mêmes	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	04 ثا	26

الضابطون مع الشيخ جالسين خارج الخيمة يلتحق بهم ضابط بقبة حمراء	-	الضابط: exactement, deux cent cinquante mille hectares pour cinq millions d'habitants, voici lieutenant de la SAS DURANT qui vas vous expliquera tout cela دوران: bonjour , bonjour mon capitaine الضابط: bonjour Durant دوران: je vous cherché mon capitaine, nous pourrions monter jusqu'à la tour là-haut, si vous voulez, j'aimerai vous montrer les terres que je vais distribuer à la population regroupée	-	-	ثابتة	خلفية	مقربة	23 ثا	27

- المقطع الرابع:

شريط الصوت				شريط الصورة					
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	الموسيقى الموظفة	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية	مضمون الصورة
01	06 ثا	صدرية	خلفية	ثابتة	-	موسقى كلاسيكية	تعليق: partout en Algérie l'armée se charge de cette promotion avec ses propres moyens ou avec le concours des administrations civil	-	الضابطان على متن سيارة عسكرية في طرق جبلية
02	07 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: ainsi dans le sud saharien où j'étais l'an passé	-	أطفال يلعبون كرة القدم مع جندي فرنسي في منطقة صحراوية
03	04 ثا	لقطة مقربة حتى الخصر	عادية	بانورامية أفقية يمين-يسار	-	//	تعليق: j'avais ouvert une classe pour les nomades	-	بنات صغار يلعبن
04	04 ثا	جامعة جزء الصغير	غطسية	بانورامية عمودية اعلى-اسفل	-	//	تعليق: chaque jours	-	أطفال يجرون بين أروقة منازل صحراوية هشة يوجد علم فرنسي فوق جدار
05	07 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية أفقية يمين-يسار	-	//	تعليق: Un de mes hommes faisait 30 kilomètres à cheval pour aller à l'école où l'attendaient ses élèves	-	معلم فرنسي يمتطي حصان برفقة شخصين مسلحين يمشون في منطقة صحراوية

06	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	-	ثلاثة أطفال يمشون بسرعة وسط خيام
07	04 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية افقية يمين-يسار	-	//	-	المعلم مع حرسه الشخصي يجرون بالأحصنة بين الكثبان الرملية
08	02 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	-	شبيخان و طفل جالسين على الرمل يظهر وراءهم أطفال يجرون بسرعة بين منازل صحراوية
09	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	-	المعلم مع حرسه الشخصي يجرون بالأحصنة
10	04 ثا	متوسطة	منخفضة	ثابتة	-	//	-	أطفال يجرون بسرعة و يعبرون تحت بناية قديمة بين الكثبان الرملية
11	02 ثا	جامعة جزء الكبير	عادية	ثابتة	-	//	-	بيتين في وسط كثبان رملية
13	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	-	أطفال صغار
14	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	-	أطفال صغار

المعلم مع حرسه الشخصي يجرون بالأحصنة وسط الكثبان الرملية ليظهر الأطفال في مكان عالي ليجروا بسرعة هم الآخرين	-	-	//	-	بانورامية افقية يسار-يمين	غطسية	جامعة جزء الصغير	08 ثا	15
أطفال يجرون في الرمال	-	-	//	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	02 ثا	16
المعلم و حرسه الشخصي يمرون بين بيوت قرية صحراوية و يصلون الي المدرسية اين الأطفال في انظاره امام الباب	-	-	//	-	بانورامية افقية يمين-يسار	غطسية	جامعة الجزء الصغير	08 ثا	17
المعلم يقوم بإدخال التلاميذ الى القسم	-	-	//	ECOLE DEL BOUR	ثابتة	عادية	متوسطة	04 ثا	18
المعلم يقوم بإدخال التلاميذ الى القسم	-	-	//	-	ثابتة	عادية	صدرية	03 ثا	19

الضابطان يصلان الى الثكنة العسكرية على متن سيارة عسكرية و في انتظارهما فرقة من الجنود	-	تعليق: au soir de cette journée qui avait ouvert les yeux DELACROIX sur tant de problèmes, nous revenions à la côte 534 حوار: Lieutenant FEVRIER : mon capitaine nous avons eu, de la population, un renseignement précis boudjebar Mohamed ce sera ce soir à ouled l'kheldar الضابط: ahah, c'est le chef politique de la zone Lieutenant FEVRIER : les unités voisines sont prévenues ..on peut l'avoir الضابط: bon faite démarrer j'arrive	-	-	بانورامية افقية يمين-يسار		متوسطة		20
الضبط يتكلم	-	Lieutenant FEVRIER : dans l'ordre deuxième section, équipe de commandement, troisième section, en avant	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	04 ثا	21
فرق عسكرية مسلحة تمشي في صف تخرج من الثكنة مع حلول الليل	قرع طبور الحرب	-	-	-	بانورامية عمودية اسفل اعلى	غطسية	متوسطة	15 ثا	22
الفرقة العسكرية تمشي في منطقة جبلية	//	-	-	-	بانورامية افقية يمين-يسار	غطسية	متوسطة	06 ثا	23

دي لاکروى داخل غرفته	-	-	موسقى کلاسيکية	-	بانورامية افقية يسار يمين	عادية	ايطالية	08 ثا	24
دي لاکروى يدخن و يطل من نافذة غرفته	-	اتصال عسكري عبر الراديو: Également reçu 5 /5 prenez maintenant la ligne de crête jusqu'en 571 puis vous obliquez à l'ouest pour fouiller Oued Roman, l'Oued Roman qui descend vers oued l'kheldar	//	-	زوم امامي	عادية	متوسطة	13 ثا	25
جندي بمسك سلاح رشاش ثقيل فوق تلة في ظلمة الليل	-	تعليق: pendant que les soldat s'enfoncent dans djebel une journée de terminée a 534	//	-	ثابتة	عادية	متوسطة	05 ثا	26
مدينة باريس		تعليق: comme elle ce terminée à paris	-	-	بانورامية افقية يسار-يمين	عادية	جامعة جزء الكبير	04 ثا	27

- التحليل التعيني والتضميني للمقاطع المختارة من الفيلم: ❖ المقطع الاول:

يبدأ هذا المقطع مع بداية الفيلم الذي يعرض شوارع مدينة باريس و محطة القطارات في "سان لازار" أين فيها الضابط "دي لاكروى" يسرد قصة تجنيده في حرب الجزائر باستعمال تقنية الفلاش باك "flashback"، اذ تبدأ



القصة بلقطة أمريكية وبزاوية تصوير عادية يظهر فيها أشخاص يتمشون في باريس فيها يري بداية القصة قائلا: pour ces deniers noctambules, s'achève une longue nuit, comme elle se termine pour ceux qui sont dans le Djebel, qui l'ont passé dans le froid et dans la boue.



لفرقة من الجنود يمشون على ثلوج في منطقة جبلية معزولة في الجزائر، يمر بينهم طفل جزائري يقوم بتحية الجنود في عدة لقطات قريبة تظهر على وجهه الفرحة و الاطمئنان مما يوحي الى ان الجيش الفرنسي يمثل الأمن و الحماية لشعب و يصهر على استتبابهما حتى في المناطق النائية و الوعرة و حتى في اقصى الظروف الجوية و الخطر الناجم عن الالغام و كمائن المجاهدين، أين المشاهد ارفقت بتعليق "دي لاكروى" الذي يقول:



« Comme ces soldats qui s'avancent en patrouille sur la route enneigée, des fellagas ont peut-être cette nuit creusé le sol gelé est placer sous leurs pats une mine camouflée par la neige ? c'est le premier ne saute pas ça sera le second... »



جاء متزامن "synchronisé" مع الخطاب الالسنى مما اعطى له بعد تعبير قوي جدا، اذ تم استعمال لقطات قريبة و كبيرة على الطفل عند انفجار اللغم عليه و الذي اودى بحياته، للتعبير عن الجريمة ضد البراءة و المدنيين الذين هم ضحايا اعمال جيش التحرير.



فوتوغرامات من مقطع الفيلم

ليتواصل عرض المشاهد التي تصور المشروع الثوري الجزائري على انه قائم على



الترهيب والقتل للمدنيين، اذ في لقطة الجزء الصغير تظهر حافلة تسير في منطقة

جبلية تتعرض لهجوم بالأسلحة الثقيلة اين تظهر جماعة مسلحة من المجاهدين

تهجم على الحافلة في منعطف الطريق يقتلون كل الركاب ثم يفرون من موقع

الجريمة تاركين ورائهم الموت والدمار والحرائق، ليتضح الخراب اكثر فاكثر باعتماد



المخرج على تجزئة المشهد السينمائي الذي جاء مشابه للطابع الوثائقي لإعطاء

المصدقية للقصة السينمائية و ذلك عبر الانتقال من اللقطات الجامعة الي

اللقطات القريبة اين هذه الاخيرة ابرزت و بشكل واضح حجم الدمار لبيوت

أحرقت و هيكل عظمي لبقرة احترق بالكامل يشير الى وحشية و عنف الثورة

التحريرية فعرض هذه المشاهد كان أيضا متزامنا مع موسيقى حزينة مألوفة و

تعليق انتقيت كلماته وفق ما تعرضه المشاهد والذي حمل كلمات جد سلبية

للمجاهد الذي لا يعرف الا التخريب للممتلكات و الذي جاء في الشكل

التالي: «Incendies, destructions, attentats, les rebelles

s'acharner comme s'ils voulaient effacer l'œuvre de la

France en Algérie, une œuvre commencée voici 130

ans, avec les premiers pionniers donc les tombes

conserve le souvenir ».



فوتوغرامات من مقطع الفيلم

فمن خلال مضامين الخطاب السينمائي لهذا المشهد الفيلمي فان مشروع الثورة

الجزائرية مؤسس على الإرهاب وحرب العصابات وغير منظم وليس له هيكلية،

يمثل جماعات متمردة هدفها الأساسي هو محو كل اشكال العمل الحضاري لفرنسا في الجزائر الذي لديه جذور تعود

لقرون من الزمن، فمنذ السنوات الأولى للتواجد الاستعماري الفرنسي على ارض الجزائر عمل جاهادا لبناء مشروعه

الحضاري في البناء و التشييد الاقتصادي و الاجتماعي، ففي هذا الطرح السينمائي تظهر أيديولوجية التوجه

الاستعماري المتمثلة في "المهمة الحضارية للاستعمار الفرنسي في المستعمرات".

❖ المقطع الثاني:



يبدأ المقطع بلقطة متوسطة بزاوية تصوير عادية وبحركة بانورامية أفقية من اليمين الى اليسار تظهر فيها قافلة من الجمال تمر بالقرب من منطقة بترولية اين فيها التعليق المصاحب للقطات يطرح تساؤل عن مهمة الجيش الفرنسي في الجزائر ويجيب عنه في نفس الوقت، والذي جاء في الصياغة التالية:

« Alors, que font là-bas nos 500.000 soldats ?



Ils aident à promouvoir l'Algérie nouvelle, ils protègent contre les ruines et la destruction, les aspirations des populations à une vie plus belle et plus heureuse ».



فبنية الخطاب الفيلمي من الناحية الالسنية تحيل الى ان الجيش الفرنسي الذي يضم خمس مئة ألف جندي له مهمة تشييد وبناء الجزائر الجديدة، "فالجزائر الجديد" رمز لها برسالة ايقونية في اللقطات التي رافقة التعليق اذ تظهر منطقة بترولية في الصحراء الجزائرية، فمكانة الجزائر عظيمة لما تزخر به من ثروات طبيعية في مقدمتها البترول كمادة أولية للاقتصاد المعاصر، والذي يفتح الافاق والمستقبل للدولة الفرنسية مما يعطي له رهان اقتصادي استراتيجي يجب الدفاع عنه وذلك يتحقق ببقاء الجزائر مستعمرة فرنسية، لتتوالى عرض مشاهد عمل



فوتوغرامات من مقطع الفيلم

الجيش الفرنسي في محاربة جيش التحرير الفرنسي، في معركة داخل غابة لكن دون صور للمجاهدين فالعدو (جيش التحري) لم يتم تمثيله و غائب في الصورة السينمائية للفيلم، اذ نشاهد جنود فرنسين يطلقون الرصاص و القنابل في واد ليظهر جندي بين الأشجار يحري اتصال بالراديو في لقطة متوسطة فيها ينقل وقائع المعركة قائلا: « six fellagas tué et trois prisonnier

et un blessé ami opération terminée »

الا ان تم بناء تصور سلبي عبر الكلمات والمصطلحات المعتمدة في التسمية اللغوية وعبر الصفات المسندة اليه، اذ في كل إشارة الى المجاهد، جبهة وجيش التحرير توظف كلمات المتمردين، الفلاقة، عصابة، الخرجين عن القانون، لتنسب لهم بعده مباشرة صفات سلبية مثل القتل، الدمار وهذا ما يبينه التعليق التالي:

« Les fellagas pochetaient de détruire la conduite d'eau qui alimente le village voisin »

فالمجاهدين لا يستهدفون القوات العسكرية الفرنسية فقط بل وحتى إخوانهم الجزائريين بتدمير قنوات صرف المياه التي تمول قراهم.

❖ المقطع الثالث:

يبدأ هذا المقطع بقطة الجزء الصغير يظهر فيها الضابطون الفرنسيون بين سكان قرية نائية بالقرب من مصحة علاج يتفقدان أوضاع المصحة المكتظة بالمرضى والتي تصهر عليها ممرضتان تقمان بمعاينة أطفال صغار، أين يدخلان عليهما الضابطان و يتبدلان الحوار حول وضعية المصحة اذ جاء في الحوار ما يلي:

الضابط: alors rien d'autres à signaler Lucette

لوساة: aussi capitaine nous avons des ennuis nous avons épuisé notre réserve de lait et nous aimerions que la SAS nous dépanne.

فالضابط يسأل الممرضة "لوساة" ان كان هناك ما يمكن طرحه من اشكال و التي تجيبه بان هناك نقص في الحليب الخاص بالأطفال فهل من الممكن لمكتب الصا

ان يزودهم؟ فمن خلال الزيارة التفقدية و الحوار بين الضابط و الممرضة فالفيلم حاول بناء صورة من مساهمة الجيش

الفرنسي في تقديم الخدمات الصحية للجزائريين تطبيقا للسياسة السلم "politique de la pacification" المعتمدة من قبل السلطات الاستعمارية الفرنسية في الجزائر.

صاحب تنقل الضابطان العسكريان الى المحتشدات السكنية استقبال للأطفال و السكان اللذين يجرون وراء سيارة الضابطان امام مدخل القرية مما اعطى صورة العلاقة الطيبة بين عناصر الجيش و السكان الجزائريين فاللقطات المختلفة الموظفة حملت وظيفة تعبيرية تتمثل في السلم و الامن اللذان يوفراهما الجيش الفرنسي في هذه المناطق النائية أين المواطن الجزائري تحت الحماية الفرنسية، فالفيلم في هذا المحتشد السكاني لم يتوقف فقط في عرض دور الجيش الفرنسي توفير الحماية و الامن بل تطرق الى عرض مشاهد بناء المنازل و شق الطرقات و توفير المرافق الحضارية للجزائريين اذ جاءت التفاصيل على لسان الضابط المسؤول عن الناحية



فوتوغرامات من المقطع



فوتوغرامات من المقطع

و الذي يوضح للضابط الجديد "دي لاکوروی" عن المجهودات التي تم القيام بها لتحسين الأوضاع الاجتماعية للسكان و الذي يظهر في حديثه اين قال:

« j'ai fourni des camions et la main d'œuvre spécialisée c'est-à-dire nos gars du contingent. Et alors toute la population c'est mise à construire des mechtas ... est puis n'oublier pas que ces mechtas feront peu à peu à des maisons solides et modernes et que ce village deviendra l'un des milles villages prévu au plan de Constantine ... »

فالخطاب الالسنی هنا ركز على مهمة الجنود الفرنسيين في الجزائر المتمثلة في بناء و تشييط الجزائر وفقا لسياسة السلم و مخطط قسنطينة الاقتصادي المبرمج من قبل الجنرال ديغول للقضاء على الثورة التحريرية بتخفيف المعاناة على الجزائريين برفع المستوى المعيشي و توفير لهم السكنات و الموافق الاجتماعية الحيوية،

❖ المقطع الرابع:



فوتوغرامات من المقطع

في هذا المقطع الأخير و بنفس الأسلوب تم بناء صورة إيجابية للتواجد العسكري في الجزائر اين كانت المهمة أيضا نشر التعليم في الأوساط الجزائرية في مختلف المناطق النائية و الصحراوية اذ عاد الضابط في كلامه مع "دي لاکوروی" الى فتح مدرسة في اقصى الجنوب لتوفير العلم لأبناء الصحراء، اين يظهر الضابط المعلم فوق حصان برفقة حراس يمتطون احصنة في سباق مع الزمن للوصول الى المدرسة في الوقت المناسب و بالتوازي نشاهد كذلك الأطفال يجرون من كل صوب للإلتحاق قبل المعلم في عرض فليمي ممزوج بموسيقى قوية تتناغم مع خطوات الأطفال الصغار فوق الرمال ، اين الضابط في كلامه يبين دور الجيش في تحسين معيشة الجزائريين اذ يقول:

"Partout en Algérie l'armée se charge de cette promotion avec ses propres moyens ou avec le concours des administrations civil"

فالخطاب الفيلمي ركز على إعطاء صورة إيجابية لدور المؤسسة العسكرية في نشر العلم في الجزائر في مختلف المناطق النائية اين التمثيل لهذا الدور كان في منطقة الصحراء لترسم بذلك الصورة الخيالية التي حملت طابع وثائقي أيديولوجية المشروع الاستعماري المتمثلة في نشر التعليم و مبادئ الرقي الاجتماعي

في الجزائر

4- نتائج التحليل الفيلم:

بعد تفكيك بنية الخطاب السينمائي للفيلم في شقيه الايقوني و الالسنّي عبر التقطيع التقني والقراءة التعينية و التضمينية توصلنا الى النتائج التالية:

- حمل الخطاب السينمائي للفيلم مضامين جد سلبية عن مشروع الثورة الجزائرية والذي وصفه على انه مؤسس على الإرهاب وحرب العصابات وغير منظم وليس له هيكلية تنظيمية، اذ يمثل فقط جماعات متمردة هدفها الأساسي هو محو وهدم كل اشكال العمل الحضاري لفرنسا في الجزائر.
- مع بداية الفيلم كمقدمة استهلاكية كانت اول ضحية طفل صغير انفجار عليه لغم و الذي اودى بحياته زرع من قبل المجاهدين، فالبناء السينمائي هنا استهل بعرض جريمة ضد البراءة و المدنيين الذين هم ضحايا اعمال جيش التحرير الوطني في حين الجيش الفرنسي يسعى لاستتباب الامن و السلم في الجزائر.
- غياب شبه كلي لصورة جيش و جبهة التحرير الوطني للفيلم الا في موضع التفجيرات في المنطقة الصناعية، اذ لا مثل الا عدو خفي في شكل عصابات متمردة و خارجة عن القانون، مما يعكس السياسة الرسمية الاستعمارية التي لا تعترف بوجود تنظيم و هيكلية للثورة التحريرية عبر جبهة التحرير الوطني كشق سياسي و جيش التحرير الوطني كشق عسكري لتنظيم الثورة الجزائرية.
- ركز الخطاب الالسنّي للفيلم على مهمة الجنود الفرنسيين في الجزائر المتمثلة في بناء و تشييط الجزائر وفقا لسياسة السلم و استتباب الامن و بناء اقتصاد الجزائر وفقا لمخطط قسنطينة الاقتصادي المبرمج من قبل الجنرال ديغول للقضاء على الثورة التحريرية بتخفيف المعاناة على الجزائريين برفع المستوى المعيشي لهم.
- يدخل الفيلم ضمن الدعاية العسكرية الفرنسية الاستعمارية المتمثلة في سياسة السلم " la politique de la pacification" اين الجيش الفرنسي ليس في حالة حرب ة انما مهمته تتمثل في بناء اقتصاد الجزائر عبر تحقيق الامن و المساهمة في تطوير الظروف المعيشية للجزائريين في كل القطاعات من صحة و مساكن اجتماعية و زراعة و تعليم ، اين الفيلم ركز على تقديم صورة بناءة للمؤسسة العسكرية الفرنسية ، و ذلك عبر العلاقات التي تربطه بالشعب و الشخصيات التي مثلت في الفيلم اين تظهر الراحة و الاطمئنان عند مرور عند تواجد الجنود الفرنسيين بين السكان.
- عرض الفيلم صورة إيجابية للجيش الفرنسي الذي عبر كل مراحل تطور القصة السينمائية ظهر كحامي الشعب الجزائري و يهتم بالأطفال و الفئات العمرية الشابة بمنحها التعليم و الدراسة حتى في الناطق النائية الصحراوية بينما في الاتجاه الموازي و المناقض بنى صورة سيئة لجيش التحرير اين مع بداية الفيلم كانت اول ضحية للغم جيش التحرير طفل صغير مما دل على ان الثورة اغتالت مستقبل الشعب الجزائري و المتمثل في الطفولة.

- III-2- التحليل السيميولوجي للفيلم الوثائقي الناطق باللغة العربية للمصلحة السينمائية
- III -2-1- التحليل السيميولوجي لفيلم "الناحية الغربية الجزائرية" "Zone Ouest Algérois"

"الناحية الغربية الجزائرية"

Zone Ouest Algérois

1- بطاقة فنية للفيلم:

- العنوان: "الناحية الغربية الجزائرية" "Zone Ouest Algérois"

- نوع الفيلم: فيلم قصير وثائقي

- انتاج وإخراج: المصلحة السينمائية

للجيش

- تاريخ الإخراج: 1958/01/01

- مكان التصوير: منطقة وهران

- شريط التسجيل: 35 مم

- لون الفيلم: ابيض واسود

- مدة الفيلم: 11 دقيقة و 24 ثانية

- رقم مصدر المادة الفيلم: SCA

153

- مركز الأرشفة:

Etablissement de Communication et de la Production

Audiovisuelle de la Défense **ECPAD**



2- التقطيع التقني:

- المقطع الأول:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	شريط الصوت			مضمون الصورة
						الموسيقى	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية	
01	12 ثا	لقطة جامعة	غطسية	بانورامية من اليمين الى اليسار	Zone Ouest Algérois الناحية الغربية الجزائرية	موسيقى ذات طابع شعبي	-	-	سوق في منطقة ريفية في أعلاه مكان مخصص للأحمر و البغال و الجهة السفلية مكتظة بجزائريين بالبسة تقليدية
02	02 ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	CHASSERI UA 0.5	//	-	-	لافتة طريق
03	03 ثا	لقطة متوسطة	غطسية	ثابتة	-	//	-	-	ناس مكتظين في سوق
04	03 ثا	لقطة متوسطة	غطسية	ثابتة	-	//	-	-	ناس مكتظين في سوق
05	03 ثا	مقربة حتى الخصر	جانبية	ثابتة	-	//	تعليق: الجبال الغربية رجع الامان	-	بائع شاب امام بضاعته وامامه ناس يشترون
06	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: العساكر الفرنسيين طردوا افواق أصحاب الخراب والشر	-	بائع الملح وامامه طفلين صغيرين

07	06 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية من اليسار الى اليمين	-	//	تعليق: من كل جهة الأسعار تعمرت بفضل الجيش والاهالي ارجع السلم	-	ساحة سوق مليئة بباعة الغنم والناس يتبادلون اطراف الحديث
08	02 ثا	إيطالية	خلفية	ثابتة	-	//	تعليق: شاسيريو بين ...	-	رجل يسلخ كبش في السوق و بجانبه طفل صغير
09	02 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة		//	تعليق: مدينة الاصنام و التنس	-	رجل يسلخ كبشين
10	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: سكان الدواوير المجاورة جو يشروا و يبيعوا التجار كلهم حاضرين	-	رجال و أطفال بمسكون بأكياس مليئة بالقرب نت منزل في السوق
11	04 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: الجزائر بخرفانو المسلوخة سيطحن...	-	شيخ بزنوس ابيض مع طفل صغير امام باب مطحنة الحبوب في الرض أكياس مليئة
12	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: الحبوب والقهوة	-	ناس يمشون في السوق
13	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: ضابط الصاص حاضر والناس اكل اعرفوه	-	سيارة بين الناس في السوق
14	07 ثا	مقربة	غطسية	بانورامية أفقية يمين - يسار	-	//	تعليق: و يحبوه اعلجال هو ناشط و صاحب حق الأطباء و الممرضات حاضرين	-	جندي فرنسي داخل سيارة يكتب في ملفات و الناس يحطون به
15	11 ثا	إيطالية	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: باش احربو المرض والموت و يخفوا الالام و يربو	-	طبيين ببدلو كلاسيكية يعاينان شيخ في السوق
16	07 ثا	مقربة حتى الخصر	عكس غطسية	ثابتة	-	//	-	-	طبيب يكتب امامه ملفات وعلب و اخر يعاين شخص مسن

17	11 ثا	جامعة الجزء الصغير	غطسية	بانورامية افقية يمين - يسار	-	//	تعليق: في جنوب لصنام ها هي مالاكوف الحياة رجعت لأصلها الزهو و العمل بين البضائع المعروضة	-	ساحة سوق مكتنضة بالناس
18	08 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	//	تعليق: تحت أشجار الكاليتوس السلم والنظام و الخير حاضرين	-	بائع اقمشة جالس يعرض سلعته
19	04 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	//	تعليق: .. بوجود العسكر، راهم اعمال الشيطانية تاع الفلاقة لاعماهم الحقد	-	بائع يزن البضائع تحت خيمة

20	05 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	موسيقى كلاسيكية	تعليق: اهنالك نلقاو ضابط الصاص مع السكان	-	ضابط عسكري يمشي في طريق مزدحمة و مكتضة بالجزائريين
22	02 ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	-	//	-	-	شيخ بزي تقليدي ابيض يتأمل احزمة معروضة في سوق
23	02 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	//	-	-	شخص في سوق يصلح احذية
24	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: هذو الرجال متحققين بان هذا الضابط الشاب	-	ضابط فرنسي امام باب بناية يقف حوله جواريين
25	06 ثا	ايطالية	خلفية	ثابتة	-	//	تعليق: و هذا الحكيم اهداو لهو اعمرهم و يمثلوا ثورة فرنسا...	-	ضابط فرنسي يدخل باب البناية
26	04 ثا	ايطالية	خلفية	ثابتة	-	//	تعليق: لما تشققش على صحاب الشر و حنينة و عادلة مع ناس	-	ثلاثة جواريين بزي تقليدي يقفان امام نافذة ادارة
27	03 ثا	مقربة حتى الخصر	خلفية	ثابتة	-	//	تعليق: لي يحبوا اعيشوا في الهناء و السلم	-	عون اداري في مكتب و امامه جواريين يمسون واثق من وراء نافذة
28	04 ثا	صدرية	خلفية	بانورامية عمودية السفل - الاعلى	-	//	-	-	عون اداري يكتب واثق
29	03 ثا	ايطالية	عادية	ثابتة	Commune ain	//	-	-	ضابط يتكلم مع جواريين

				bou-yahia					
خريطة	-	تعليق: : اهنا الجمعية الخاصة بشؤون مدينة عين بويحي	//	-	ثابتة	غطسية	قريبة جدا	04 ثا	30
مكتب في اداريين يستقبلون جزائريين رجال و نساء	-	تعليق: في العمل كلهم فرانسويين مسلمين	//	-	ثابتة	عادية	متوسطة	05 ثا	31
أعوان اداريين جزائريين يبحثون في ملفات إدارية	-	تعليق: رادين بالهم باش أكون الحق و العدل...	//	-	ثابتة	غطسية	مقربة	04 ثا	32
عون اداري يكتب في ملف	-	تعليق: بين جميع الناس ، النظام	//	-	ثابتة	خلفية	صدرية	03 ثا	33
جزائريين يقفون داخل المكتب	-	تعليق: الاحواز ماهيش مواعيد أصبحت الان حقيقة	//	-	بانورامية افقية يسار - يمين	عادية	متوسطة	07 ثا	34

– المقطع الثاني:

شريط الصورة									
شريط الصوت									
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	الموسيقى الموظفة	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية	مضمون الصورة
01	09 ثا	جامعة الجزء الصغيرة	عادية	بانورامية افقية يمين – يسار	–	موسيقى شعبية جزائرية	التعليق: مزارع الخضر والأشجار موجودة تحت شعاع الشمس تشوفو التشينة الجميلة غينة الناحية	–	حقول شاسعة لأشجار البرتقال
02	02 ثا	متوسطة	منخفضة	ثابتة	–	//	–	–	فلاحين جزائريين يقطفون البرتقال
03	04 ثا	متوسطة	غطسية	بانورامية عمودية اسفل – اعلى	–	//	–	–	طريق بين أشجار البرتقال
04	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	–	//	التعليق: هذه خيبة أخرى للفلاحة لي احبوا اهدمو جميع ذلك	–	فلاح جزائري يقطف البرتقال فوق الشجرة
05	03 ثا	امريكية	غطسية	بانورامية افقية يمين – يسار	–	//	التعليق: و الرؤساء نتعهم الموجودين في	–	فلاحين يقطفون البرتقال
06	04 ثا	متوسطة	منخفضة	ثابتة	–	//	التعليق: تونس و مصر زاهيين و مرتاحين حبو اهدمو ...	–	فلاح جزائري يقطف البرتقال فوق الشجرة
07	05 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	–	//	التعليق: الناس و اطيحهم في الشر حتى حد	–	فلاح جزائري يفرغ البرتقال في صندوق
08	03 ثا	ايطالية	خلفية	ثابتة	–	//	التعليق: ما سمع لهم الغلة طابت	–	ثلاثة فلاحين يقطفون البرتقال
09	04 ثا	امريكية	خلفية	ثابتة	–	//	التعليق: و الفلاحة تنحات كما فشهر سيبتمبر	–	فلاح شاب يقطف البرتقال
10	05 ثا	امريكية	عادية	ثابتة	–	//	التعليق: تنحي لعنب جوان و جويلية أوقع لحصاد	–	فلاح جزائري يقطف البرتقال فوق الشجرة

11	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	التعليق: العساكر جابوا الهناء	-	فلاحين فوق سلام يقطفان البرتقال
12	04 ثا	ايطالية	خلفية	ثابتة	-	//	التعليق: و الناس تخدم و ربي اعاونها	-	فلاح بين اغصان شجرة البرتقال
13	02 ثا	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	-	//	التعليق: الاولاد وجدوا	-	فلاح يحمل صناديق على كتفه
14	03 ثا	متوسطة	خلفية	ثابتة	-	//	التعليق: الماكلة و الخبز مضمون و الحمد لله	-	فلاحون يحملون صناديق في سط المزرعة

– المقطع الثالث:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	شريط الصوت		
						الموسيقى الموظفة	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية
01	04 ثا	جامعة جزء الصغير	عادية	عادية	–	موسيقى كلاسيكية	–	شخصين في قارب صغير داخل ميناء محاذي لجبال
02	07 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية أفقية يمين – يسار	–	//	التعليق: في السواحل الخوافة هما تاني محبوبش اسمعوا لكلام الشر ، في الهناء	ميناء صيد على الرصيف شخص يقوم بخياطة شبك الصيد
03	04 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	–	//	التعليق: اصلحوا في الشباك و المراكب	شخص يقوم بخياطة شبك الصيد
04	02 ثا	جامعة جزء الصغير	عادية	ثابتة	–	//	–	ميناء الصيد
05	03 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	–	//	–	صيادين يهيئان قارب صيد
06	02 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	–	//	–	صيادين يصلحان محرك القارب و يتاملهما صفل صغير و رجلين اخران
07	02 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	–	//	–	صيادين يصلحان محرك القارب
08	01 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	–	//	–	قارب صيد
09	01 ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	–	//	–	طفل صغير يتسم
10	01 ثا	مقربة حتى الخصر	غطسية	ثابتة	–	//	–	طفل صغير يتسم بمسك بقارب صيد

قارب صيد في البحر	-	التعليق: كيما العادة لما أكون الوقت مساعد	//	-	ترافلينق مصاحب	عادية	جامعة جزء الكبير	04 ثا	11
ثلاثة صيادين جالسين في قارب الصيد وسط البحر	-	التعليق: الحوارة اخوجوا لصيادة	//	-	ثابتة	عادية	متوسطة	04 ثا	13
منارة في جبل مطاة مباشرة على البحر	-	-	//	-	ترافلينق	عادية	جامعة جزء الكبير	06 ثا	14
أمواج تتلاطم على الصخور	-	-	//	-	ترافلينق	عادية	جامعة جزء الكبير	04 ثا	15
جبل صخري مقابل للبحر	-	التعليق: اهننا الجبل اطيح فوسط البحر المتوسط بعد راس التنس خليج التزالية الجميل	//	-	ثابتة	عادية	جامعة جزء الكبير	09 ثا	16
نوارس تحلق في السماء	-	التعليق: وسموه الناس	//	-	ثابتة	منخفضة	متوسطة	02 ثا	17
جبل مطلة على البحر	-	التعليق: خليج النسور	//	-	ثابتة	عادية	جامعة جزء الكبير	04 ثا	18

– المقطع الرابع

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	شريط الصوت			مضمون الصورة
						الموسيقى	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية	
01	03 ثا	عامة	غطسية	ثابتة	–	موسيقى كلاسيكية	–	–	منجم كبير
02	01 ثا	قرية	عادية	ثابتة	–	//	–	–	لافتة طرقات مكتوب فيها منجم البريرة
03	04 ثا	متوسطة	خلفية	ثابتة	–	//	–	–	عمال جزائريين يمشون في صف داخل المنجم
04	02 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	–	//	–	–	العمال يدخلون داخل المنجم
05	04 ثا	متوسطة	خافية	ثابتة	–	//	–	–	عاملان يدفعان عربة محملة بالأحجار الحديدية داخل المنجم
06	03 ثا	متوسطة	منخفضة	ثابتة	–	//	–	–	عامل جزائري فوق آلة رفع الاحجار
07	02 ثا	ايطالية	عادية	ثابتة	–	//	–	–	عامل جزائري يدير الآلات
08	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	–	//	التعليق: هكذا في غرب الجزائر الثورة توخر كل يوم	–	عامل يسحب عربة في وسط جسر حديدي
09	02 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	–	//	التعليق: الكل فاقو	–	عاملين امام مكان جمع احجار الحديد

10	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	التعليق: بان الفلاحة احبو غير الشر واللمهم	-	عاملين يسحبان عربية مليئة بحجار الحديد لتفريغها
11	06 ثا	متوسطة	غطسية	بانورامية افقية يمين - يسار	-	-	التعليق: السلم ارجع الجزائر الفرنسية في خدماتها والخيرات الموجودة	-	العمالان يفرغان العربية في مفرغة الحجار الحديدية على حافة البحر
12	08 ثا	عامة	غطسية	بانورامية افقية يسار- يمين	-	-	التعليق: تسير للخير والازدهار	-	ساحل بحر

3- التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة من الفيلم

❖ المقطع الأول:



فوتوغرامات من مقطع الفيلم

يبدأ هذا المقطع مع بداية الفيلم الذي يعرض مشاهد لسوق في منطقة ريفية "بشاسيرو" في الغرب الجزائري، أين يظهر بصفة بارزة مجموعة من الأحرمة في مكان مخصص ربط الأحرمة و البغال مرفقة بموسيقى شعبية جزائرية و تظهر الجهة السفلية مكتظة بجزائريين بالبسة تقليدية في لقطة جامعة وبزاوية تصوير غطسية، لتتوالى بعده لقطات متوسطة داخل السوق تصور الحياة الاقتصادية و الاجتماعية للجزائريين بين البيع و الشراء للخضروات و الفواكه و اللحوم عند جزار السوق و يظهر فيها الجزائريين بمختلف الفئات العمرية في تبادل اطراف الحديث في أجواء تعكس البساطة و الفقر من ناحية الفضاء المخصص للسوق و الألبسة و كذا الاعتماد على البغال و الاحمره في التنقل و نقل البضائع، أي صاحب عرض المشاهد تعليق جاء في الصياغة التالية: " الجبال الغربية رجع الأمان، العساكر الفرنسيين طردوا افواك أصحاب الخراب والشر، من كل جهة الأسعار تعمزت بفضل الجيش والاهالي ارجع السلم، شاسيرو بين مدينة الاصنام و التنس، سكان الدواوير المجاورة جو يشروا يبيعوا التجار كلهم حاضرين..."

اعتمد الفيلم على توظيف اللغة العربية المحلية الجزائرية المعتمدة من قبل المصلحة السينمائية للجيش ضف اليها اللغة القبائلية قصد تحقيق التأثير على الجزائريين بتوظيف لسانهم و لهجاتهم المختلفة، اذ الخطاب الالسنى في هذا الفيلم حمل كل الأفكار الاستعمارية من مصطلحات و عبارات متباينة و متناقضة بين الإيجابية المنسبة لكل ما يرمز لفرنسا و مؤسساتها المدنية و العسكرية و مشروعها الاستعماري، هذا من جهة، و من جهة أخرى و بالتضاد تم الاعتماد على مصطلحات و عبارات ذات معاني سلبية تنسب الى جيش و جبهة التحرير الوطني و كل من يساند هما وهذا ما ترجمه نص التعليق المرفق مع بداية الفيلم الذي حمل معني صريحة بأسلوب بسيط جدا، اذ حل السلام و الامن بفضل الجيش الفرنسي الذي طرد جيش التحرير الذين تم تسميتهم بأصحاب الشر و الخراب و الدمار و الشعب لا يساند المشروع الثوري و الجيش الفرنسي هو الذي يحمي الشعب و هو المستقبل.



فوتوغرامات من مقطع الفيلم

فالخطاب الالسنى ركز و بشكل كبير على إعطاء صورة مشوهة عن مشروع الثورة اين غابت كليتا الصور و المشاهد التي تعرض جبهة التحرير و جيش التحرير و هذا خضع الفيلم لمنطق عقيدة العرض السينمائي الاستعمارية المتمثلة في عدم عرض و اقضاء صورة العدو المقاتل و اظهارة يكون في ثلاثة حالات فقط : الموت ، القاء القبض، الالتحاق بالجيش الفرنسي³⁷³، و تقديم صورة مثالية للمشروع الاستعماري بوضع استعراض تمثيلي في قالب وثائقي لدور مكاتب الصاص في تحسين الخدمات الصحية و الإدارية للمواطن الجزائري و حضور هذه المكاتب حتى في المناطق الريفية النائية "ضابط الصاص حاضر والناس اكل اعرفوه و يحبوه اعل جال هو ناشط و صاحب حق، الأطباء و الممرضات حاضرين باش احربوا المرض والموت و يخفوا الآلام، و يبريو في جنوب لصنام، ها هي مالاكوف الحياة رجعت لأصلها، الزهو و العمل بين البضائع المعروضة بوجود العسكر، راهم اعمال الشيطانية تاع الفلاقة لأعماهم الحقد... هذو الرجال متحققين بان هذا الضابط الشاب و هذا الحكيم اهداوا لحوامهم و يمثلوا ثورة فرنسا لما تشفقش على صحاب الشر و حنينة و عادلة مع ناس لي يحبوا اعيشوا في الهناء و السلم" فالخطاب وضع مقارنة بين المشروع الثوري و المشروع الفرنسي في بنية سردية محكمة في اختيار المشاهد المصورة عبر تسلسل العرض الفيلمي فالبدائية كانت بعرض الحياة البسيطة للمواطن الجزائري القاطن في الريف التي اتسمت بالفقر و نقص المكانيات الحديثة من موافق و مصحات و وسائل النقل الحضارية، اين اقتصرت المشاهد و ركزت على السوق و الدابة كرمز لعدم التحضر هذا ما تقتصر عليه البيئة الاجتماعية الجزائرية.

فبروز الشخصية الفرنسية في هذه البيئة كان داخل السيارة كرمز للتقدم و الرفاهية عكسته عنصر من مكاتب الصاص الذي يكتب في الملفات و كذا المصحة المتنقلة للأطباء الذين يقدمون الخدمات الصحية للجزائريين، فالخطاب الأيديولوجي هنا له معاني دالة حول الفكر الاستعماري الذي يشرع لوجوده في المستعمرات على أساس المهمة الحضارية، فلمحنا هنا اعتماد فكرة الثنائية المتناقضة في عرض و طرح صورة الثورة الجزائرية و المشروع الفرنسي المتمثل في الثورة الفرنسية اين هذه الخيرة تم الإشارة لها و بشكل صريح في التعليق المرفق في الأعلى، فالخطاب كما اشرنا اعتمد على ثنائية الطرح في شكل رمزي لتمثيل المشروعين وفقا للمخطط التالي:

³⁷³ - Damien Richard, « représentation de l'ennemi dans les fonds photographiques de l'ECPAD », l'image de l'ennemi, Revue historique des armées, N° 268, 4^e trimestre 2012, p.125.

الحمار ← وسيلة التنقل نقل البضائع عند الجزائري ← التخلف والفقر
 السيارة ← وسيلة التنقل ونقل البضائع عند الفرنسي ← التحضر والرقى
 الثورة الجزائرية ← التخلف والدمار
 المشروع الاستعماري ← التقدم الحضاري أي الثورة الفرنسية.

❖ المقطع الثاني:

يبدأ المقطع بلقطة الجزء الصغير بزاوية تصوير عادية وبحركة بانورامية افقية من اليمين الى اليسار تظهر فيها حقول شاسعة لأشجار البرتقال لتتوالى اللقطات التي تصور المزرعة التي تشهد فترة قطف البرتقال من قبل الفلاحين الجزائريين العاملين فيها مرفقة بتعليق والذي جاء في الصياغة التالية: "هذه خيبة أخرى للفلاحة لي احبوا اهدموا جميع ذلك و الرؤساء نتعهم الموجودين في تونس و مصر زاهيين و مرتاحين حبوا اهدموا الناس و اطيحهم في الشر، حتى حد ما سمع لهم، الغلة طابت ... العساكر جابوا الهناء..."
 فالخطاب الالسنى ركز على تقديم تصور سلبي للمجاهدين الذين لا يمشون مع تطلعات الشعب الجزائري و ان المسؤولين يعيشون معيشة رغدة في البلدان العربية من تونس و الجزائر و مقاصدهم منحصرة في هدم و تخريب ممتلكات الشعب و الجزائريين لا يأبهون بهم، فالخطاب هنا يحاول تفكيك صورة تلاحم الشعب الجزائري مع الثورة الجزائرية بإعطاء صورة مناقضة للواقع بإظهار فلاحين جزائريين يخدمون الأرض و يستقدون منها كصورة للحياة الرغدة و الرزق الوافر في جو الفرح و السعادة للفلاح الذي يقطف البرتقال اذ يتجل هذا في نص عبارة التعليق " الخبز و الاكل مضمون و الحمد لله"، فالمشهد الفيلمي عبر الصورة و الصوت حمل في طياته السياسية الدعائية الاستعمارية في محاولة اظهار الجزائريين العاملين في المزارع الفرنسية و المصانع في اجمل صورة دون تصوير واقعهم الاجتماعي و الاقتصادي الذي يتسم بالفقر المتقع و العيش في منازل هشة تفتقد لأبسط



فوتوغرامات من المقطع

الشروط فالتصوير كان في واقع العمل فقط و لم يتم تصويرهم في حياتهم اليومية و هذا يدخل تحت سياسة الرقابة و اختيار المشاهد بمحذف صور الاحياء الهشة و الاحياء الفقير بعرض المنجزات الفرنسية في الجزائر مثل الطرق والمستشفيات والسدود و كل ما يمثل مشروع قسنطينة³⁷⁴.

فهذه المشاهد الفيلمية تعكس السياسة الاستعمارية الفرنسية النمتهجة لإغراء الجزائريين لتوقف عن مساندة الثورة التحريرية تحت شعار "ثورة الخبز و البطن" أي ان الجزائريين ثاروا لأنهم في فقر و باس فقط، فبتحسين مستاهم الاجتماعي و الاقتصادي يقضي على الثورة، الا ان الصورة الفيلمية عرضت فقط فلاحين جزائريين في المزرعة و لم يظهر فيها و لا صورة واحدة للفرنسيين المستوطنين الذين يمتلكون كل المزارع و الحقول الشاسعة في الجزائر اين فيها الجزائري ليس بصاحب الأرض بل فلاح عامل فقط.

المقطع الثالث:

في هذا المقطع الفيلم يتطرق الى الحياة اليومية للصيادين الجزائريين في احد موانئ الصيد في الغرب الجزائري اين تم عرض مشاهد لإصلاح القوارب و شباك الصيد من قبل الصيادين كما تم تصوير كيفية الصيد في عرض البحر و ما تزخر به المياه الإقليمية للبحر المتوسط من ثروة الأسماك و جمال الشط الجزائري، اذ يبدأ هذا المقطع بقطعة الجزء الصغير بزاوية تصوير عادية يظهر فيها شخصين في قارب صغير داخل ميناء محاذي لجبال مرتفع، لتليه لقطات متوسطة و قريبة تعرض عمل الصيادين الجزائريين في الميناء قبل اقلاعهم الى عرض البحر في وسط أجواء بهجة و عمل دؤوب و شاق مرفقة بموسيقى و تعليق الذي جاء في نصه ما يلي:

" في السواحل، الخوافة هم ثاني محبوب اسمعوا لكلام الشر، في الهناء اصلحوا في الشباك و المراكب" فالتعليق ركز و بصفة مباشرة على فشل صدى الثورة الجزائرية في الوصول الى استقطاب مختلف الشرائح الجزائرية الالتحاق و الالتفاف بها، مشيرا الى ان الصيادين الجزائريين لا يكتثون بالثورة الجزائرية و لم يستمعوا لها واصفا نداءات جبهة التحرير وجيش التحرير

الوطني بكلام الشر أي زارع الفتنة و التفرقة بين الجزائريين و فرنسا اين الجزائر تمتلك ثورات طبيعية هائلة تسعى الثورة



فوتوغرامات من المقطع

³⁷⁴ - 1H12515, Le colonel C. BOISSIEU chef d'Etat-major note sur les reportages du service cinéma des armées n°2.789/ E.M.I/5/ACT, Alger 16 mai 1959. Service Historique de l'Armée de Terre SHAT,

لتخريبها و حرمان الجزائريين منها، فالخطاب هنا حمل الدعاية الاستعمارية التي تروج بان فرنسا تسعى لإحلال الامن و الاستقرار و الرقي و التقدم للجزائريين اين التعليق يعود دائما و بإلحاح لكلمة "الهناء" ففرنسا تمثل الهناء و الامن في حين الثورة الجزائرية لا تمثل الا الخراب و الدمار و الخوف، فالمشاهد المصورة في عرض البحر بين الصيادين التي ميزتها التعاون و الاجتهاد الكبير في أجواء البهجة و الفرح و التأزر بعيدة عن الحرب تمثل رغبة الجزائريين المحبين للسلم فواقعهم بعيد عن واقع دعاة الثورة ، فالفيلم حاول عبر الرسائل الأيقونية عرض صورة أخرى لحياة الجزائريين و ان الحرب لا مكانة لها بينهم.

1- المقطع الرابع:

في هذا المقطع من الفيلم تم التطرق الى عمل الجزائريين في منجم بمنطقة البريرة، الذين يستخرجون الحديد من دخل المنجم ويقومون بتحميله و نقله عبر عربات حديدية الى الميناء المحاذي للمنجم فالمقطع يبدأ بلقطة عامة لمنجم تليها لقطات متوسطة لعمال المنجم جلهم جزائريين يجتمعون في ساحة المنجم ثم ينتقلون الى داخل المنجم لتليها مباشرة لقطات أخرى داخل المنجم تبين عملهم في الداخل عند نقل الحجارة الحديدية عبر العربات المتنقلة على السكك الحديدية حتى يتم تفريغها في الميناء القريب من المنجم.

وبتوالي اللقطات والمشاهد تم قراءة نص تعليق الذي احتوى على العبارات التالية: "هكذا في غرب الجزائر الثورة توخر كل يوم، الكل فاقو بان الفلاحة احبو غير الشر والههم، السلم ارجع الجزائر الفرنسية في خدمتها والخيرات الموجودة تسير للخير والازدهار". فالتعليق دائما كتب بنفس الأسلوب و بنفس الزاوية و التوجه اذ ياكّد بأسلوب صريح بان الثورة تراجعت و بشكل كبير في الغرب الجزائري و انها تم القضاء عليها لكون الجزائريين ادركوا بان الثورة لا تخدم مصالحهم و المجاهدين ما هم الا رمز الشر و الشم، فالدلالات الالسنية من البداية الى النهاية في البنية السردية للنص الالسنى حملت معاني جد سلبية عن المجاهد و الثورة التحريرية اين ينسبان دائما الى مصطلح "الشر" في حين الجزائر الفرنسية تمثل الخير و الازدهار للشعب الجزائري الذي لا بديل له الا البقاء و الانضواء تحت الراية الفرنسية.



فوتوغرامات من المقطع

4- نتائج تحليل الفيلم

بعد التحليل الوافي للفيلم الوثائقي الناطق باللغة العربية المحلية الجزائرية توصلنا الى النتائج التالية:

- حمل الفيلم الوثائقي "الناحية الغربية الجزائرية" كل معاني الفكر الاستعماري المساند للسياسة و مشروع "للجزائر فرنسية" عبر كل مراحل تطور احداث الفيلم الذي يدخل تحت السياسة السلمية الدعائية الفرنسية لترسيخ فكرة الجزائر فرنسية لدى الجماهير الجزائرية التي وجه لها هذا الفيلم الدعائي الاستعماري.
- وضفت المصلحة السينمائية للجيش اللغة العربية العامية في كتابة و بناء نص التعليق المعتمد في الفيلم الوثائقي، بشكل بسيط و غير معقد أي انتهاج الأسلوب المباشر قصد تحقيق التأثير الدعائي على مختلف الشرائح الاجتماعية المكونة للمجتمع الجزائري لكون اللغة و المصطلحات متداولة و بشكل واسع في الأوساط الاجتماعية للجزائرية العميقة.
- الخطاب الالسنّي في هذا الفيلم حمل كل الأفكار الاستعمارية من مصطلحات و عبارات متباعدة و متناقضة بين الإيجابية المنسوبة لكل ما يرمز لفرنسا و مؤسساتها المدنية و العسكرية و مشروعاتها الاستعمارية، هذا من جهة، و من جهة أخرى و بالتضاد تم الاعتماد على مصطلحات و عبارات ذات معاني سلبية تنسب الى جيش و جبهة التحرير الوطني مثل "الشر" "الخراب" و "الدمار"
- الخطاب الأيديولوجي للفيلم حمل معاني دالة صريحة حول الفكر الاستعماري الذي يشرع لوجوده في المستعمرات على أساس المهمة الحضارية و العمل على تحضر و رقي شعوب المستعمرات بنشر مبادئ الثورة الفرنسية و نبذ كل فكر و سلوك معادي لهذا المنطق، اذ البنية الايقونية للفيلم عكست هذا المنطق اين الصور الأولى التي ظهر فيها الجزائريين عكست البيئة التقليدية البسيطة و الصعبة و التي تلمح لمدى الفرق الحضاري مع الفرنسيين اين تزامن ظهور الفرنسيين في الصورة الفيلمية بظهور السيارات و الطب الحديث و الإدارة المحلية الفرنسية كلها تمثل معالم الحضارة الاوربية الغربية، و هذا الطرح السينمائي الذي يبين الاختلاف في امتلاك الوسيلة (الالة) و التقنية اصبح كعقيدة العرض السينمائي الغربي في طرح فكرة الصراع الحضاري بين الغرب و الشرق.
- تم طرح صورة المجاهد والمشروع الثوري الجزائري في صورة سلبية رمزت دائما عبر الإشارة اليها ليس بالثورة و انما جماعات خراب و دمار و حملين للحقد و كمشروع حامل للشر و التخلف للجزائريين و الجزائر نفسها، مما يعكس التوجه الاستعماري الذي يستند على الشرعية باسم الثورة الفرنسية و فكرة التنوير للشعوب المستعمرة، فمن يعاديه يعادي الحضارة.

- لمحا عبر تحليلنا للفيلم الوثائقي غياب كلي لتوظيف كلمة الثورة و الحرب و ما يدل عليهما بأسلوب مباشر او غير مباشر عبر البنية السردية النصية و الايقونية للفيلم الوثائقي، في حين تم الاعتماد على مصطلحات مثل الامن و الهناء كمهدف السلطات الاستعمارية الفرنسية في الجزائر من اجل تبني الجزائريين لسياسة الجزائر فرنسية و الايمان بوحدة الامة و المصير و العزوف عن مساندة الثورة التحريرية الجزائرية.
- لم يتطرق الفيلم الوثائقي الى عرض الواقع الاجتماعي الذي يميزه فقر كبير للجزائريين في المناطق النائية في الجزائر و انما عرض عمل الجزائريين في كل القطاعات الاقتصادية من فلاحية و صيد بحري و في المصانع وصولا الى الإدارة وذلك تماشيا و تطبيقا للاستراتيجية السينمائية العسكرية بإعطاء صورة إيجابية لعمل الدولة الفرنسية في بناء الحياة الاقتصادية و الاجتماعية للجزائريين بتوفير الامن كشرط أساسي للتقدم الجزائر.

IV-3- التحليل السيميولوجي للمواد الفيلمية الخامة للمصلحة السينمائية للجيش

III-3-1- بطاقة فنية للمواد الفيلمية الارشيفية:

ا- بطاقة فنية للمادة الفيلمية الارشيفية الاولى:

- العنوان: "اكتشاف مدفن جثث في جبل اكفادو بالقبائل"
Découverte d'un Charnier dans le "
"Massif de l'Akfadou en Kabylie

- التصوير: المصلحة السينمائية للجيش

- تاريخ التصوير: 1958/09/23

- مكان التصوير: جبال اكفادو بولاية تيزي وزو، الجزائر

- مدة المادة الفيلمية: 03 دقيقة و 16 ثانية

- رقم مصدر المادة الفيلمية: ACT 58172

- مركز الأرشيف: Etablissement de

Communication et de la Production

Audiovisuelle de la Défense **ECPAD**



film_cons

retour ☒ zoom de champ actif voir collection

Documentaire | Administratif, Technique et Juridique | Collection: Film

Reference: ACT 58172 0017434 Année: 1958 Date réalisation: 23/09/1958

Date début: 23/09/1958 Date fin: 23/09/1958 TC: 00:02:00 : 00:06:16 Durée: 00:03:16 No séquences: 1

Titre: Découverte d'un **charnier** dans le massif de l'Akfadou (Afkadou) en Kabylie.

Autre titre:

Titre série:

Résumé: Documentaire à la séquence 1-01:02:00: On se penche sur une pelle de corps (le postérieur ?) carbonisé d'un cadavre. La caméra panne ensuite sur la droite, toujours en

Note: AVERTISSEMENT: Quelques séquences de ce film présentent des images difficiles ou choquantes pouvant heurter la sensibilité de certaines personnes.

Résumé internet:

Lieux: Algérie, Kabylie, Forêt d'Akfadou

Mots clés: Cadavre, Charnier, Massacre, Tombe, Abri, Fumée, Inspection

Personnes:

Genre: 11087 696114

Séquences Supports Liste ☒ voir supports au démarrage 0

Séquences	Supports	Format	Longueur
ACT 58172-01	AC NEGATIF IMAGE (original)	Acétate	35 mm
ACT 58172-02	AC POSITIF IMAGE	Acétate	35 mm
ACT 58172-03	AC MARRON IMAGE	Acétate	35 mm
ACT 58172-04	BM MASTER R	Magnétique	Digital betacam
ACT 58172-05	BM DUB	Magnétique	Digital betacam
ACT 58172-06	DVD	NuMérique	MPEG 2

Set



ب- بطاقة فنية للمادة الفيلمية الارشيفية الثانية:

- العنوان: "مدفن دار الشيوخ" " Charnier de Dar

"Chioukh

- التصوير: المصلحة السينمائية للجيش

- تاريخ التصوير: 1958/07/16

- مكان التصوير: دار الشيوخ بالمدينة، الجزائر

- مدة المادة الفيلمية: 01 دقيقة و 50 ثانية

- رقم مصدر المادة الفيلمية: ACT 58141

- مركز الأرشيف: Etablissement de

Communication et de la Production

Audiovisuelle de la Défense **ECPAD**

ج- بطاقة فنية للمادة الفيلمية الارشيفية الثالثة:

- العنوان: "قتل مسلمين في دوار بازينة" " **Assassinat de musulmans au Douar Bazina**

- التصوير: المصلحة السينمائية للجيش

- تاريخ التصوير: 1957/10/23

- مكان التصوير: مستغانم، الجزائر

- مدة المادة الفيلمية: 01 دقيقة و 45 ثانية

- رقم مصدر المادة الفيلمية: ACT 57200

- مركز الأرشيف: Etablissement de

Communication et de la Production

Audiovisuelle de la Défense **ECPAD**

د- بطاقة فنية للمادة الفيلمية الارشيفية الرابعة:

- العنوان: "مجزرة ملوزة" " **le massacre de "Melouza**

- التصوير: المصلحة السينمائية للجيش

- تاريخ التصوير: 1957/06/05

- مكان التصوير: قرية ملوزة بولاية مسيلة، الجزائر

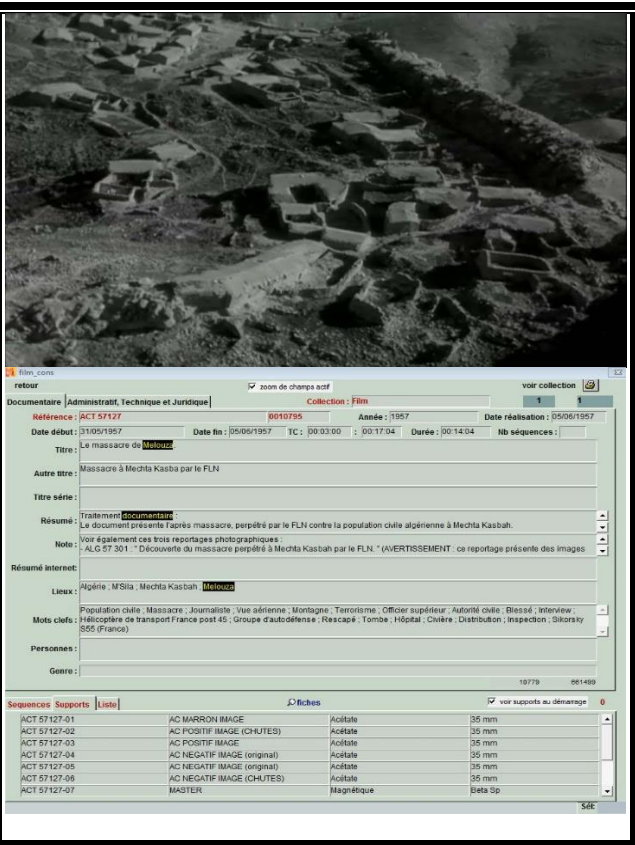
- مدة المادة الفيلمية: 14 دقيقة و 04 ثانية

- رقم مصدر المادة الفيلمية: ACT 57127

- مركز الأرشيف: Etablissement de

Communication et de la Production

Audiovisuelle de la Défense **ECPAD**



III -3-2- التقطيع التقني للمواد الفيلمية الارشيفية:

في التقطيع التقني للمواد الفيلمية الارشيفية اعتمدنا فقط على تقطيع شريط الصورة "bonde image" لكون المادة لا تحتوي على شريط الصوت لذا ينصب اهتمامنا على تقنيات الدعاية عبر الخطاب الايقوني للمادة الفيلمية وما يحمله من دلالات ومعاني تعبيرية للصورة من ناحية طبيعة اللقطات المختارة و زوايا التقاطها و حركات الكاميرا لنحاول تفكيك زاوية المعالجة لهذه المادة الفيلمية الارشيفية.

ا- التقطيع التقني للمادة الارشيفية "اكتشاف مدفن جثث في جبل اكفادو بالقبائل":

شريط الصورة						
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	مضمون الصورة
1	18 ثا	قرية جدا	غطسية	بانورامية افقية يمين - يسار	-	يدين لجثة مربوطة بجبل من جه الظهر
2	12 ثا	قرية	غطسية	ثابتة	-	راس جثة والوجه انغمس في التراب
3	11 ثا	قرية	غطسية	بانورامية افقية أسفل - اعلى	-	وجه جثة شيخ
4	12 ثا	قرية	جانبية	ثابتة	-	وجه جثة شيخ و الذباب يعم الوجه
5	06 ثا	قرية جدا	غطسية	بانورامية افقية يسار - يمين	-	أرجل لجثة مربوطين بجبل
6	04 ثا	مقرية حتى صدرية	غطسية	ثابتة	-	جثة شيخ
7	04 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	جثة رجل عارية على ارضية غابة

جثة رجل عارية على ارضية غابة		ثابتة	غطسية	متوسطة	05 ثا	8
جثة رجل عارية مصورة من الارجل الى الفخذ		بانورامية افقية يسار - يمين	امامية	قريبة	07 ثا	9
جثة رجل ووجهها يقابل الارض	-	ثابتة	غطسية	مقربة حتى الخصر	05 ثا	10
علبة معلقة على جذع شجرة و في الأسفل على الأرض توجد حبل و احذية ز لباس و في الخلف يمر عسكري	-	بانورامية عمودية أعلى - أسفل	عادية	قريبة	07 ثا	11
حبل صغير ملتوي على شكل حرف 8 و حذائين في الارض بالقرب من جذع شجرة	-	بانورامية عمودية أسفل - اعلى	غطسية	قريبة	11 ثا	12
قطعة قماش مربوطة في جذع شجرة	-	ثابتة	عادية	قريبة	03 ثا	13
هيكل عظمي لأنسان	-	بانورامية افقية يسار - يمين	غطسية	مقربة	07 ثا	14
جمجمة انسان	-	ثابتة	غطسية	قريبة	02 ثا	15
مأوى في وسط غابة بين الاشجار	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	06 ثا	16
جثة عارية لرجل بين أشجار كثيفة يحيطها جنود	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	03 ثا	17
أشجار كثيفة بينها فرقة عسكرية	-	بانورامية عمودية أعلى - أسفل	منخفضة	جامعة	07 ثا	18
جثة رجل عارية	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	04 ثا	19
أرجل لجثة مربوطين بحبل	-	ثابتة	غطسية	قريبة جدا	03 ثا	20
جثة شيخ	-	ثابتة	غطسية	مقربة حتى صدرية	04 ثا	21
وجه جثة شيخ	-	ثابتة	غطسية	قريبة	04 ثا	22
وجه جثة شيخ	-	ثابتة	جانبية	قريبة	05 ثا	23

جثة لرجل مقطوع الايدي	-	ثابتة	غطسية	أمريكية	04 ثا	24
جثة رجل	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	03 ثا	25
جثتين لرجلين في وسط غابة	-	بانورامية افقية يمين - يسار	غطسية	متوسطة	12 ثا	26
وجه لرجل ميت	-	ثابتة	غطسية	قريبة	03 ثا	27
جثة رجل	-	بانورامية عمودية أعلى - أسفل	غطسية	قريبة	03 ثا	28
وجه لرجل ميت	-	ثابتة	جانبية	قريبة	02 ثا	29
وجه لرجل ميت	-	ثابتة	غطسية	قريبة جدا	02 ثا	30
جثة لرجل	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	05 ثا	31
جثة لرجل	-	بانورامية افقية يمين - يسار	غطسية	قريبة	04 ثا	32

ب- التقطيع التقني للمادة الارشيفية الثانية " مدفن دار الشيوخ":

شريط الصورة						
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	مضمون الصورة
1	06 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	—	حوالي عشرين جثة هامدة على أرضية غابية بين الأشجار
2	07 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	—	حوالي أربعة جثث على الأرض مقيدة الايدي الى خلف الظهر في نفس المكان مع المشهد الأول
3	04 ثا	ابطالية	غطسية	ثابتة	—	جثتين في رضية غابة مربوطتين
4	08 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية عمودية اعلى - اسفل	—	صحافيين يصورون جثث في كل مكان وسط غابة برفقة جنود و رجل جزائريين بثياب تقليدية
5	04 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	—	جثة متعفنة بري تقليدي يظهر ثقب كبير على مستوى الجمجمة
6	02 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	—	يدين لجثة متعفنة مربوطتين خلف الظهر بحبل كبير
7	04 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	—	جثة متعفنة بري عسكري يظهر ثقب كبير على مستوى الجمجمة
8	04 ثا	مقربة حتى الخصر	غطسية	ثابتة	—	جثة متعفنة بري عسكري
9	06 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	—	حوالي عشرين جثث متعفنة وسط غابة يظهر شخص يقوم بتصوير الجثث بالة تصوير فوتوغرافية
10	05 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	—	خمس جثث متعفنة مربوطة الايدي الى الخلف وسط أشجار غابة
11	03 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية افقية يسار - يمين	—	شاحنة عسكرية فرنسية بعلم فرنسي في الامام تقل اشخاص جزائريين يلبسون ثياب تقليدية

شاحنة تنتقل في غابة	-	تنقل مصاحب	عادية	الجزء الصغير	02 ثا	12
قافلة من الدبابات تسير وسط حقول شاسعة	-	تنقل مصاحب	عادية	الجزء الصغير	06 ثا	13
راس جثة على أرضية بين اشجار	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	04 ثا	14
راس جثة متعفنة	-	ثابتة	غطسية	لقطة كبيرة	02 ثا	15
مجموعة من الصحافيين رفقة ضباط فرنسيين	-	ثابتة	عادية	امريكية	04 ثا	16
شيخ جزائري بثوب تقليدي يتجه نحو الصحافيين و الضباط الفرنسيين	-	ثابتة	خلفية	ايطالية	02 ثا	17
ضابط فرنسي امام صحافي	-	ثابتة	عادية	مقربة حتى الخصر	02 ثا	18
صحافيين يسجلون الوقائع و الاحداث على مذكراتهم الشخصية	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	04 ثا	19
الضباط و الصحافيين يدخلون داخل بيت قديم	-	ثابتة	عادية	متوسطة	03 ثا	20
مجموعة من الصحافيين	-	ثابتة	عادية	امريكية	04 ثا	21
صحفية و صحفي يستجوبان رجل جزائري	-	ثابتة	خلفية	صدرية	04 ثا	22
تجمع للصحافة و الضباط الفرنسيين مع مجموعة من الشيوخ الجزائريين	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	03 ثا	23
رجل جزائري يستجوب من قبل صحفي	-	ثابتة	عادية	صدرية	04 ثا	24
رجل يتتجوب من قبل مجموعة من الصحافيين	-	ثابتة	غطسية	مقربة	03 ثا	25

ج- التقطيع التقني للمادة الارشيفية الثالثة "مقتل مسلمين في دوار بازينة":

شريط الصورة						
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	مضمون الصورة
1	06 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	—	جثتين هامدتين على الأرض بالقرب من نبتة الصبار الجثة الأولى تظهر دماء لطحخت الأرض تحت الرأس اما الجثة الثانية مربوطة الايدي من خلف الظهر
2	05 ثا	امريكية	غطسية	ثابتة	—	الجثة الثانية مربوطة الايدي الى الخلف بجبل طويل تحت نبتة الصبار يظهر ثقب في الجهة الخلفية للرأس سالت منه الدماء
3	07 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	—	جثة بزنوس ملطخة بالدماء على مقربة من منزل قديم يظهر عند باب البيت جزائري مع دركي فرنسي يفتشان جثة ثانية
4	04 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	—	ضابط فرنسي مع شيخ يقبلان جثة
5	06 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	—	ثلاثة رجال جزائريين بزي تقليدي مع ضابط فرنسي يفتشان جثتين في فناء منزل
6	04 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	—	جثث لامرأتين و شيخ في فناء منزل تفتش من قبل عسكريين فرنسيين
7	04 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	—	رجل جزائري يفتش جثة الشيخ
8	05 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	—	امراة جزائرية تفتش جثة امراة

9	03 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	امرأة تمشي بين الجثث في الفناء من حولها ضباط فرنسيين و جزائريين
10	02 ثا	صدارية	غطسية	ثابتة	-	جثة رجل بزي تقليدي تظهر دماء لطخت الأرض
11	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	مجموعة من نساء جزائريات مع هنا أطفال صغار جالسات على الأرض وسط حفل
12	03 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	شيوخ ملتفين مه جندي فرنسي
13	03 ثا	امريكية	عادية	ثابتة	-	رجال جزائريين واقفين
14	04 ثا	مقربة حتى الخصر	غطسية	ثابتة	-	نفس النساء رفقة طفل صغير جالسين على الارض
15	05 ثا	الجزء الصغير	عادية	بانورامية افقية يسار-يمين	-	شاحنات عسكرية بالقرب من قرية ريفية نائية يظهر جنود فرنسيين في كل مكان

د- التقطيع التقني للمادة الارشيفية الرابعة "مجزرة ملوزة":

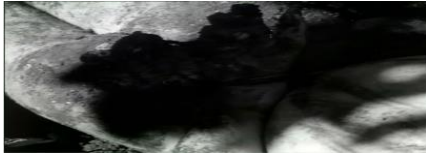
شريط الصورة						
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	مضمون الصورة
1	07 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	—	شيخين جزائريين بزي تقليدي واحد منهم ضمدت جراحه في اليد اليمنى
2	08 ثا	امريكية	غطسية	ثابتة	—	شيخين جزائريين بزي تقليدي واحد منهم ضمدت جراحه في اليد اليمنى
3	06 ثا	ايطالية	غطسية	ثابتة	—	شيخ يتكلم عبر ميكروفون صحفي
4	04 ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	—	نفس شيخ يتكلم للصحافة
5	06 ثا	مقربة حتي الكتف	غطسية	ثابتة	—	نفس شيخ يتكلم للصحافة
6	02 ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	—	شيخ جالس فوق كرسي
7	09 ثا	عامة	غطسية	تنقل	—	قرية ملوزة فوق جبل صخري فيها منازل قديمة مبنية بالأحجار
8	11 ثا	عامة	غطسية	تنقل	—	قرية ملوزة و ظل مروحية فوق المنازل
9	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	—	ضابطان فرنسيان يصافحان شيخين
10	04 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	—	ضباط فرنسين مع شيخين امامهم مروحية عسكرية
11	10 ثا	عامة	غطسية	تنقل	—	قرية ملوزة مصورة من مروحية
12	07 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	—	شيوخ و رجال يجتمعون مع ضبا فرنسين
13	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	—	رجال يسلحون من قبل السلطة العسكرية
14	12 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	—	تسليح رجال

جنود بينون برج مراقبة عسكرية	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	06 ثا	15
شيوخ قرية ملوزة قاعدين على الأرض بينهم مجموعة من الصحفيين	-	بانورامية افقية يسمين-يسار	غطسية	لقطة متوسطة	06 ثا	16
صحفيين يجرون مقابلة مع شيخ	-	ثابتة	غطسية	لقطة متوسطة	03 ثا	17
الصحفيين يسجلون الشهادات و تقني يسجل بالة الناقرا للاذاعة	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	07 ثا	18
الصحفيين يسجلون الشهادات الحية	-	ثابتة	غطسية	ايطالية	04 ثا	19
شيخ يتحدث للصحافة	-	ثابتة	خلفية	مقربة حتى الكتف	03 ثا	20
جندي فرنسي بين رجال القرية	-	ثابتة	غطسية		01 ثا	21
أطفال قرية ملوزة	-	ثابتة	غطسية	قرية	02 ثا	22
قرية ملوزة يظهر فيها في احد الساحات رجال القرية مع الصحافة و الضباط الفرنسيين	-	بانورامية افقية يمين-يسار	غطسية	جامعة الجزء الصغير	09 ثا	23
شاحنة عسكرية مليئة بالمان توزع على سكان القرية	-	بانورامية افقية يسار-يمين	غطسية	متوسطة	04 ثا	24
رجال القرية يأخذون أكياس مليئة من الشاحنة	-	ثابتة	عادية	ايطالية	03 ثا	25
كيش حبوب مليء	-	ثابتة	غطسية	قرية	01 ثا	26
توزيع المان على سكان القرية	-	بانورامية افقية يسار-يمين	غطسية	متوسطة	03 ثا	27
قرية ملوزة	-	تنقل	غطسية	عامة	06 ثا	28
قبر جديد	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	02 ثا	29
قبور جديدة	-	بانورامية افقية	غطسية	متوسطة	03 ثا	30

		يمين-يسار				
31	02 ثا	قريبة	غطسية	ثابتة	—	قبر بقرية بقعة سوداء
32	04 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	—	فأسين بالقرب من جدار بيت تقليدي
33	08 ثا	متوسطة	غطسية	بانورامية افقية يسار-يمين	—	طرق و جدران حجرية في قرية ملوزة
34	05 ثا	متوسطة	غطسية	بانورامية افقية يسار-يمين	—	احذية مبعثرة على أرضية فناء منزل قديم
35	03 ثا	مقربة	غطسية	بانورامية افقية يسار-يمين	—	احذية مبعثرة على أرضية فناء منزل قديم
36	04 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	—	احذية وملابس ملطخة بالدماء مبعثرة على أرضية فناء منزل قديم
37	05 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	—	حذاء وقبعة ملطخة بالدماء بالقرب من بركة دماء صغيرة على عتبة باب منزل قديم يتطاير الذباب من حولها
38	04 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية افقية يسار-يمين	—	أرضية مليئة بالدماء بالقرب من قبور
39	03 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	—	باب بيت امامه قماش ملطخ بالدماء
40	04 ثا	قريبة	غطسية	بانورامية افقية يسار-يمين	—	احذية وملابس ملطخة بالدماء مبعثرة على الأرض
41	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	—	ضباط فرنسيين وصحفيين بين قبور
42	02 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	—	صحافيين يسجلون ويصورون المكان
43	04 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية افقية يسار-يمين	—	سكان قرية ملوزة مجتمعين في حقل في وسطهم ضباط فرنسيين

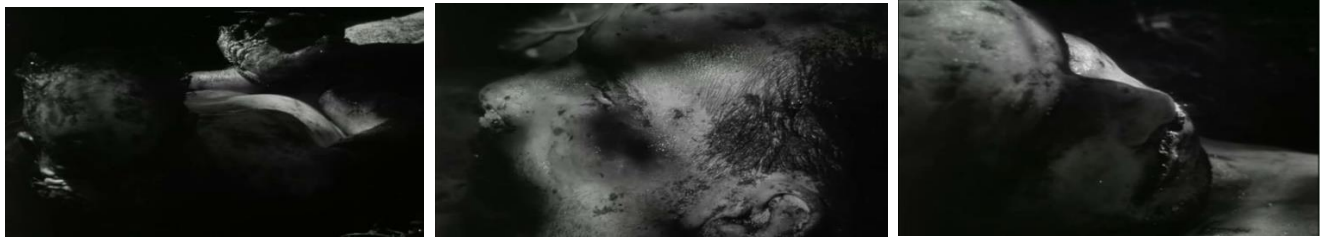
III -3-3- القراءة التعيينية و التضمينية للمواد الفيلمية الارشيفية

1- التحليل التعييني والتضميني للمادة الفيلمية "اكتشاف مدفن جثث في جبل اكفادو":



تعرض المادة الفيلمية الحامة "Rushe" صور ومشاهد لجثتين عاريتين وهيكل عظمي في معسكر لجيش التحرير الوطني بغابة اكفادو الواقعة في منطقة القبائل او في الولاية الثالثة بحسب التقسيم الإداري والعسكري للثورة التحريرية، مدة المادة الفيلمية 03 دقائق و16 ثانية، تم تصوير المشاهد في يوم 23 سبتمبر 1958. فالمادة تعرض لقطات لثلاث جثث وسط أرضية غابة "اكفادو" مقر القيادة العسكرية للولاية الثالثة التاريخية، اذ تبدأ المادة الفيلمية بعرض لقطات قريبة متتالية لقطة قريبة جدا "très grand plan" بزاوية تصوير غطسية تظهر فيها يدان مربوطتان بحبل، تليها لقطة كبيرة لراس جثة والوجه انعكس في التراب لجثة هامدة على أرضية غابة، ليليه مباشرة وجه جثة شيخ يتطاير الذباب منه في لقطة كبيرة وبعدها تليها لقطة قريبة جدا لرجلين مربوطتين بحبال، فاعتماد تسلسل نوع مثل هذه اللقطات من اللقطة القريبة جدا الى اللقطة المتوسطة، اي بالانتقال من تصوير الجزء الى الكل يحمل بعد دلالي ايقوني مبني على استراتيجية اتصالية كامنة في لفت انتباه المتلقي (المشاهد) بإثارة أولا الصدمة النفسية عبر الصورة بصفة متدرجة بتدرج سلم اللقطات و ثانيا بإثارة فضول المتلقي في معرفة لمن هذه اليدين و الجثة كيف قتلت و من هو الجاني ولماذا قتلت ؟ أي طرح الأسئلة الستة المعروفة في الاتصال للعالم "هارولد لازويل" فالبنية الفنية للرسالة الفيلمية في المحور البصري ركز على خلق الصدمة النفسية "choc psychologique" عبر الصورة قصد استنكار الجريمة، أين يظهر منظور المصور ، فاستراتيجية تصوير جثث الأشخاص الذين قتلوا على يد المجاهدين في لقطات قريبة من لقطة صدرية و لقطة كبيرة و كبيرة جدا من بين اللقطات القريبة التي تدخل في الأنواع و الأساليب الاتصالية المأثرة عبر الصورة، فهنا تكمن

العقيدة الأيديولوجية للتصوير الفيلمي و السينمائي الاستعماري، فتشفير و تفكيك العلاقات المتناسقة و المتكاملة في البناء التقني للمادة الفيلمية التي تعتبر كنسق اتصالي مفضل للدعاية المعاصرة جدّ هام في فهم التصوّر الاستعماري لدعاية عبر الصور. فاللقطة القريبة تعتبر عنصراً أساسياً في السرد السينمائي، اذ تضعنا في تواصل مع الشخصية، اذ اللقطة الكبيرة جدا او لقطة ماكرو تركز على تصوير جوهر الشيء المصور والتقاط هذا الجوهر هو الذي سيغني السرد³⁷⁵ فهذا ما اعتمد عليه التصوير الفيلمي للجثث اين اللقطات صورت كل الجزئيات في جسد الجثث بحركات بانورامية خلقت اتصال بصري قوي يَأْثُر في نفسية المشاهد و المتلقي، فاللقطات جلها جاءت تفصيلية ذات وظيفة وصفية تعبيرية عن البشاعة و التعذيب و القتل بأسلوب بطيء، كما حملت الصور الفيلمية عناصر ترمز لأشياء مثل الحبل و العلامات في الجسد دالة على ممارسة التعذيب قبل قتل الرهائن.



اللقطة القريبة في هذا الموضع ينتج عنه تعاطف أكثر مع الضحية، واستنكار الجريمة.

فران فيتوريا، الخطاب السينمائي: لغة الصورة، ترجمة: علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، 2012، ص41. ³⁷⁵

ب- التحليل التعييني والتضميني للمادة الفيلمية الارشيفية "مدفن دار الشيوخ":



تبدأ المادة الفيلمية لمدفن دار الشيوخ بعرض لقطات متوسطة تظهر فيها حوالي عشرين جثة هامدة منتشرة على أرضية غابة بين الأشجار، لتليها بعدها لقطات مقربة بزاوية تصوير غطسية و بحركات تصوير ثابتة لجثة متعفنة و منحلة، اين تظهر في لقطة حوالي أربعة جثث على الأرض مقيدة الايدي من خلف الظهر في نفس المكان مع المشهد الأول، ليليه عرض جثتين في ارضية غابة ترتديان بذلتان عسكريان، فما يمكن ملاحظته ان معظم الجثث قيدت بالحبال على مستوى الايدي، فاللقطات تعرض بزوايا مختلفة مشهد ركام الجثث، ليظهر بعده في لقطة متوسطة مجموعة من الصحفيين يصورون الجثث و مكان وقوع الجريمة وسط الغابة، برفقة مسؤولين عسكريين فرنسيين و رجل جزائريين يرتدون ثياب تقليدية جزائرية، مما يدل على فتح تحقيق حول الجريمة باستعمال و الاعتماد على الصحافة و الاعلام في محاولة للمؤسسة الاستعمارية الفرنسية عرض المشاهد عبر الاعلام المدني لتقديم صورة فضيعة عن الثورة التحريرية الجزائرية اين تم انساب الجريمة لعناصر من جيش التحرير الجزائري في استراتيجية دعائية موجهة و مقصودة عبر مرافقة الصحفيين في كل تنقلاتهم عبر مواقع التصوير لإعداد الريبورتاجات و التحقيقات الصحفية، جاءت البنية الفنية للمادة الفيلمية الارشيفية في محورها البصري مركزتا على خلق الصدمة عبر الصورة التي أتت في شكل استعراض متسلسل و كثيف لمشاهد الجثث.



ج-التحليل التعييني والتضميني للمادة الفيلمية الارشيفية "مقتل مسلمين في دوار بازينة":

تعرض المادة الفيلمية "Rushe" المعنونة "مقتل مسلمين في دوار بازينة" مشهد لجثتان هامدتان على الارض في منطقة ريفية، يليها عرض مشاهد لجثث أخرى بفناء منزل يتم تفتيشها من قبل عناصر من الجيش الفرنسي بمساعدة اشخاص من القرية كما تم تصوير النساء و الرجال على اثر الصدمة و تم تصوير الحدث في دوار بازينة بجبال الدهرة بمنطقة مستغانم بالغرب الجزائري يوم 23 اكتوبر 1957، ومدة المادة الفيلمية 01 دقائق و 45 ثانية.

تبدأ المادة الفيلمية الارشيفية بعرض لقطة مقربة بزاوية تصوير غطسية تظهر فيها جثتان هامدتان على الأرض بالقرب من نبتة الصبر، اذ تظهر دماء لطخت الأرض تحت الراس الجثة الاولى اما الجثة الثانية مربوطة الايدي من خلف الظهر ليتم بعده مباشرة عرض في لقطة مقربة أخرى جثة رجل ترتدي برنوس ملطخة بالدماء على مقربة من منزل قديم يظهر عند باب البيت رجل جزائري مع دركي فرنسي يفتشان جثة ثانية، ليتم بعده عرض ثلاثة جثث اخرى لامرأتان و رجل في فناء منزل تقلب من قبل رجل و امرأة جزائريان بحضور عناصر من القوات الفرنسية، ليتم الانتقال الى تصوير سكان القرية النائية من رجال و نساء الذين يجتمعون في مجموعات و ملامح الحزن و الخوف بادية على وجوههم، فالصورة الفيلمية عرضت سبعة جثث تم اغتيالها و صورة وجوه الناجين كاستعراض تراجيدي يعكس حجم المأساة و الخوف و عدم وجود الامن و الحماية للجزائريين في المناطق النائية والمعزولة اين الجزائريين المسلمين لم ينجوا من الثوار، فالعنوان المختار يحمل دلالة لغوية عميقة في كون تم تسميت

الجزائريين بالمسلمين في محاولة إعطاء صورة وحشية للمجاهدين الذين لم يسلك منهم المسحيين الفرنسيين بل و حتى المسلمين الجزائريين إخوانهم في الدين و العرق لم ينجوا منهم .



فوتوغرامات من المادة الفيلمية الارشيفية

د-التحليل التعييني والتضميني للمادة الفيلمية الارشيفية "مجزرة ملوزة":

تبدأ المادة الفيلمية الارشيفية المعنونة تحت عنوان "مجزرة ملوزة" بلقطة متوسطة تعرض رجالان جزائريان بزي تقليدي واحد منهم ضمدت جراحه في اليد اليمنى كشهود ناجين من المجزرة اين الصحافة تجري مقابلة معهما في مصلحة استشفائية، لتتوالى لقطات عامة الملتقطة من فوق مروحية عسكرية لقرية ملوزة التي تتميز بالمنازل القديمة المبنية بالطوب و الأحجار فوق جبل صخري قاحل في منطقة نائية بولاية المسيلة، ليظهر بعدها في لقطات متوسطة جزائريين من القرية و المنطقة يتم تسليحهم من قبل السلطات الفرنسية من اجل الدفاع عن انفسهم و الوقوف ضد جبهة و جيش التحرير الوطني بعد وقوع الحدث لينتقل التصوير الى عرض لقطات للتحري الصحفي للصحافيين اللذين يستجوبون سكان القرية عن وقائع الأحداث، اذ اكتست هذه القضية التاريخية طابعا حساسا جدا في تاريخ الحرب التحريرية الجزائرية بين الجزائر و فرنسا عن دواعي الاحداث و عدد الضحايا و من المسؤول عن الأحداث، اين السلطات الاستعمارية الفرنسية أعطت لها تغطية إعلامية واسعة النطاق في تلك الفترة التاريخية، في اطار الحملة الدعائية ضد جبهة التحرير الوطني، فلمادة الفيلمية الارشيفية لقضية ملوزة حملت ابعاد دعائية إعلامية و أيديولوجية كبيرة عكست الطرح و التوجه الإعلامي الاستعماري في محاولة تشويه صورة جيش التحرير الوطني عبر البعد الإعلامي للقضية التي وصف فيها جيش التحرير بالجرم و البربري في قتل سكان قرية ملوزة اين المادة الفيلمية صورة المشاهد التي جاءت في اللقطات المرفقة التالية:





فالمادة

فوتوغرامات من المادة الفيلمية الارشيفية

الفيلمية لم تحتوي على صور للجثث والضحايا بل تم تصوير فقط مواقع الاحداث، التي اقتصرت في الفضاءات الخارجية للقرية من طرقات وأبواب المنازل المطلخة بالدماء و الأحذية و الملابس المبعثرة في كل مكان عبر طرقات القرية، كما تم كذلك تصوير المقبرة و سكان القرية المجتمعين بعد وقوع الحدث من المصلحة السينمائية للجيش الفرنسي، فالمادة الفيلمية لجرة ملوزة و المواد الفيلمية الأخرى صممت وفقا لتعليمات العسكرية "N°1525 /RM/10/PRESS"¹ و التي تحدد طبيعة الروبورتاجات و مضامينها و أهدافها الدعائية وفقا للسياسة الدعائية النفسية و التي ركزت و بشكل اساسي على الدافع عن الموقف الفرنسي في الجزائر تماشيا مع مبدأ الجزائر فرنسية بإظهار إرهاب و وحشية الخارجون عن القانون للبرلمانيين الفرنسيين و المؤسسات الدولية و المؤسسات الإعلامية الفرنسية و الأجنبية فالمزاد الفيلمية تدخل ضمن وثائق الدعاية البسيكولوجية "documents d'action psychologique"

III - 3-4 - نتائج تحليل المواد الفيلمية :

بعد تفكيك بنية الخطاب الفيلمي في مستواه الايقوني عبر التقطيع التقني والقراءة التعينية والتضمينية للمواد الفيلمية التي صورة احداث زمنية مختلفة توصلنا الى النتائج التالية:

¹ – 1H2533, note N°1525/RM/10/PRESS, du 15 avril 1957, Cabinet bureau presse-information, commandant supérieur interarmées et 10^e région militaire, Service Historique de la défense, Armée de Terre SHAT, château de Vincennes

- حملت الصور والمشاهد في المادة الفيلمية "اكتشاف مدفن جثث في جبل اكفادو بالقبائل" أبشع معاني الجريمة التي نسبت لجيش التحرير الوطني مركزتا على تقنيات التعذيب الممارسة قبل قتل الرهائن بالترميز للتعذيب عن طريق تقييد الايدي و علق الضحايا فوق جذوع الأشجار و كذا التركيز على علامات الضرب المبرح الذي ترك بصمات على جسد الجثث في لقطات قريبة و كبيرة جدا و بحركات الكاميرا التي وظفت كأسلوب تعبري يصف ما وقع.
- اعتمدت المصلحة السينمائية للجيش الفرنسي في تصويرها في هذه الاحداث على أسلوب خلق الصدمة عبر الصورة الفيلمية اين لمحا عبر البنية الفنية للرسالة الفيلمية في محورها البصري ركزت على خلق الصدمة النفسية "choc psychologique" كون المواد الفيلمية وفقا لتعليمات العسكرية و التي تركز على الدافع عن الموقف الفرنسي في الجزائر بإظهار إرهاب و وحشية الخارجون عن القانون، باتباع استراتيجية تصوير المشاهد في لقطات قريبة جدا و قريبة، و التي تعد بين اللقطات التي تدخل في الأنواع و الأساليب الاتصالية المؤثرة عبر الصورة و التي توصف على انها من اللقطات الحميمة التي تخاطب العاطفة الانسانية، فهنا تكمن العقيدة الأيديولوجية للتصوير الفيلمي و السينمائي الاستعماري الفرنسي في اللعب على المشاعر و استمالت الرأي العام لصالحه.
- احتكم التصوير السينمائي العسكري الى كل توجيهات السياسة الإعلامية و السينمائية المعتمدة في تصوير احداث حرب التحرير الجزائرية الذي صور ضحايا جيش التحرير في استعراض وثائقي اتسم بالتراجيديا خاصة فيما يتعلق بالضحايا الجزائريين من الحركى و المصاليين في حين لمحا غياب كلي لضحايا الجزائريين من مدنيين و مجاهدين قتلوا على يد الفرنسيين او الحركى، و كذا غياب أيضا صور الجنود الفرنسيين الذين قتلوا في الحرب و هذا راجع لسياسة الرقابة و المنع التي حرصت على تفادي مثل هذه الصور التي ستظهر بشاعة الاستعمار من جهة و تعكس واقع الحرب التي تخوضها و لا تعترف بها رسميا بانها حرب قائمة.
- حاولت السلطات الاستعمارية عبر قضية "ملوزة" المساس بشرعية الثورة التحريرية الجزائرية بانها لا تمثل الا حرب أهلية طاحنة بين الجزائريين بسبب الاختلافات في المشارب السياسية و ان الثورة التحريرية لا يمثلها الا مسؤولين متعطين للدماء و الخراب عبر الحملة الإعلامية الواسعة للقضية.
- عكست الصور و المشاهد في المواد الفيلمية لسيطرة المؤسسة العسكرية للإعلام في حرب التحرير الجزائرية اين في كل الاحداث المختلفة الصحفيين يظهرون دائما بالقرب من الضباط الفرنسيين اثناء عملهم الصحفي مما يعكس الرقابة الشديدة الاعلام في العمل الميداني للصحفيين والمخرجين السينمائيين وهذا ما انعكس على المضامين الإعلامية التي نقلت الوقائع التاريخية وفق زاوية المنظور الاستعماري.

IV - تحليل الأفلام الفرنسية الحديثة التي عالجت تاريخ حرب التحرير

IV-1- التحليل اليسيولوجي للفيلم الوثائقي "حرب الجزائر، التمزق" "La Déchirure"

IV-1-1- بطاقة فنية و التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم

IV-1-2- القراءة التعينية و التضمينية للمقاطع المختارة من الفيلم

IV-1-1- نتائج تحليل الفيلم

V-2- التحليل اليسيولوجي للفيلم الخيالي "" العدو الحميم "" "l'ennemi intime"

IV-1-2- بطاقة فنية و التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم

IV-2-2- القراءة التعينية و التضمينية للمقاطع المختارة من الفيلم

IV-1-3- نتائج تحليل الفيلم

IV-1- التحليل السيميولوجي للفيلم الوثائقي:

حرب الجزائر التمرق

"Guerre d'Algérie, La Déchirure"

IV-1-1- بطاقة فنية و التقطيع التقني للفيلم

ا- بطاقة فنية عن الفيلم :

-العنوان: "حرب الجزائر التمرق"

" guerre d'Algérie, la Déchirure"

-نوع الفيلم: فيلم وثائقي طويل

-انتاج: NILAYA

PRODUCTIONS & L'INA,

France TELEVISION

-المخرج: GABRIEL LE BOMIN

- كتابة النص: BENJAMIN STORA

GABRIEL LE BOMIN

- تعليق: KAD MERAD

- التصوير: Mr CORNILEAU

-المونتاج: BARTHÈLÈMY

VIELLOT

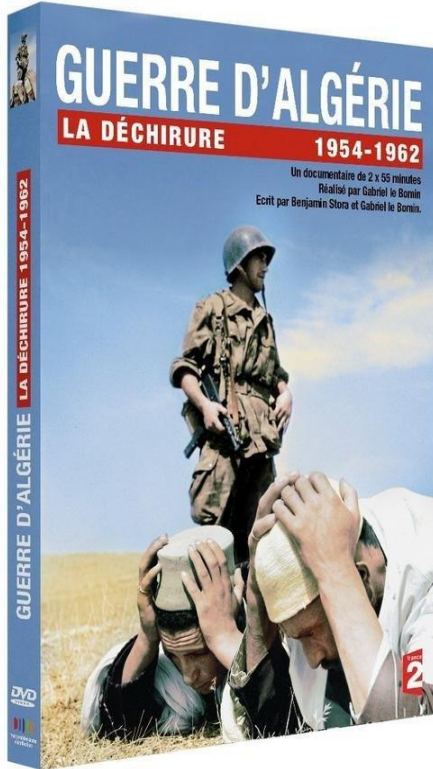
- الموسيقى: CHARLIE NGUYEN

KIM

-سنة الإخراج: 2012

-مدة الفيلم: 110 دقيقة

- قناة البث: France 2



ب-ملخص الفيلم:

الفيلم الوثائقي "حرب الجزائر، التمزق" هو عمل مشترك بين المخرج "غابرييل لو بيشوب" والمؤرخ "بنيامين ستور"، فيلم تم بناءه من الصور الارشيفية التي تم تلوينها لرؤية صورة حرب الجزائر بمشهد اخر و لأول مرة، فالمادة الارشيفية الفيلمية المعتمدة في هذا الفيلم الوثائقي معظمها غير منشورة، من مصادر مختلفة مثل الرشيف الفيلمي للجيش الفرنسي و التي هي حتى الآن محظورة، و أرشيف التلفزيون الفرنسي و أيضا صور التلفزيون الجزائري، الفيلم عبر جزئيه (1954-1958/1962) حاول ان يقدم نهجا جديدا في المعالجة السينمائية للحرب التحريرية الجزائرية بالاعتماد فقط على المادة الفيلمية الارشيفية في بناء الاحداث دون استخدام الشهادات الحية للشخصيات التي عايشت الاحداث. روى الفيلم احداث الحرب عبر التسلسل الكرونولوجي للأحداث التاريخية منذ اندلاع الثورة التحريرية في اول نوفمبر 1954 حتى إعلان استقلال للجزائر ، اذ بدا الفيلم بعرض مأساة الفرنسيين ضحايا الهجمات الدامية لجهة التحرير، ليعود الفيلم بعده الى تحديد أسباب اندلاع الثورة التحريرية و المتمثلة في احداث الثامن ماي 1945 في الشرق الجزائري التي أدت الى تنامي فكر العمل والكفاح المسلح بأنشاء حزب التحرير، فالفيلم عرض بالصور الهجمات الأولى لجهة التحرير وعمليات قمع الجيش الفرنسي للجزائريين، ليتطرق بعده لمعركة الجزائر وممارسة التعذيب من قبل الجيش الفرنسي على الجزائريين، ذلك من جهة كما تطرق الى العنف و الخراب المرتكب من قبل جبهة التحرير الوطني، وعاد في عرضه لمخططات العسكرية لديغول لقمع الثورة الجزائرية عبر "مخطط شال" الذي عرف تهجير سكان القرى، إنشاء مناطق محظورة و انتهاج سياسة القمع، كما اثار الفيلم تداعيات هذه حرب التحرير على السياسة الفرنسية الداخلية بسقوط الجمهورية الرابعة و انشاء الجمهورية الخامسة وعودة الجنرال ديغول إلى الحكومة، وانقلاب الجنرالات وإرهاب منظمة المسلحة السرية OAS ، و استقلال الجزائر و ما انجر عن الحرب من نتائج على البلدين.

ج- التقطيع التقني:
- المقطع الأول:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	شريط الصوت			مضمون الصورة
						الموسيقى الموظقة	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية	
01	03 ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	بانورامية افقية يمين - يسار	-	موسيقى قوية مع دق ناقوس الخطر	-	-	ضباط فرنسيين يحملون تواييت و يعمرون امام مسؤولين عسكريين و مدانين
02	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: Toussaint 1954	-	ضباط فرنسيين يحملون تواييت و اخرين يلقون التحية برفع الأسلحة في الساحة
03	04 ثا	متوسطة	منخفضة	بانورامية افقية يمين - يسار	-	//	تعليق: les français d'Algérie pleurent leurs morts assassinaient la veille	-	ضباط فرنسيين يحملون تواييت و امرأة برفقة ابنها و مجموعة من الرجال يرافقون المكب الجنائزي
04	02 ثا	مقربة حتى الخصر	جانبية	ثابتة	-	//	-	-	فرنسيين يكون في جنازة و رجل يمسح الدموع بمنديل
05	01 ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	-	//	-	-	نساء فرنسيات بلباس اسود في حالة صدمة يرثينا الموتى

06	02 ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	بانورامية افقية يمين - يسار	-	//	-	رجال و نساء فرنسين سيكون يمر امامهم الموكب الجنائزي
07	03 ثا	امريكية	جانبية	ثابتة	-	//	-	ضباط يضعون التواييت فوق شاحنة عسكرية و عليها علم فرنسي
08	06 ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	بانورامية افقية يمين - يسار	-	//	-	رجال و نساء فرنسين سيكون يمر امامهم الموكب الجنائزي
09	04 ثا	صدرية	خلفية	ثابتة	-	//	-	رجولان ييكيان و يتعانقان
10	04 ثا	متوسطة	منخفضة	بانورامية عمودية اعلى - اسفل	-	//	-	امراء فرنسية بثوب اسود في حالة صدمة يصطحبها رجلين
11	07 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	-	موكب جنائزي عسكري ضخيم
12	04 ثا	متوسطة	خافية	ثابتة	-	//	-	موكب جنائزي عسكري ضخيم
13	02 ثا	مقربة حتى الخصر	جانبية	ثابتة	-	//	-	جنديين فرنسيين امام سيارة عسكرية على متنها تواييت مليئة بالازهار
14	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	-	جنود فرنسيين محملين بالعتاد ينزلون على متن سلاسل باخرة.

15	06 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: un million et demi de jeunes soldats français vont être projetés.	-	جنود فرنسيين
16	02 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: 30 milles n'en reviendront pas.	-	جنود فرنسيين يحملون جثة فوق حامل ويضعونها أرضا.
17	01 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	//	-	-	جثة جندي فرنسي
18	01 ثا	امريكية	خلفية	ثابتة	-	//	-	-	جندي فرنسي يطلق نار على مواطن جزائري اذ يلقي مصرعه مباشرة
19	01 ثا	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	-	//	-	-	جثة على الأرض وجهه ملطخ بالدماء وجندي فرنسي يضغط برجله على رأس الجثة .
20	06 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: Une guerre qui provoquera la mort de centaines de milliers d'algériens	-	جنود فرنسيون مسلحون يعبرون في صفوف منظمة فوق جثث جزائرية.
21		متوسطة	غطسية	ثابتة	-	//	تعليق: Le déplacement d'un 1,5million de paysans		نساء أطفال و رجال تمت محاصرتهم من قبل جنود فرنسيين في منطقة جبلية
22	02 ثا	جامعة	غطسية	ترافليج	-	//	تعليق: Et la destruction de centaines de villages.	-	جنود فرنسيين مسلحين يصعدون فوق الجبل
23	02 ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	بانورامية افقية يسار- يمين	-	//	-	-	نيران ملتهبة في منطقة جبلية.
24	03 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	//	تعليق:	-	مواطنة فرنسية تمسح الدموع

		Une guerre qui va déraciner							
عجوزة يصطحبها رجلين في باخرة	-	تعليق: 1million de pieds-noirs de leurs terres natales	//	-	ثابتة	غطسية	إيطالية	04 ثا	25
مواطنين فرنسيين على متن باخرة	-	-	//	-	بانورامية أفقية يمين - يسار	عادية	متوسطة	01 ثا	26
مجموعة من الحركي بمسكون علم فرنسي	-	تعليق: entraînant l'abondant et le massacre des milliers de harkis fidèle à la France	//	-	بانورامية أفقية يمين - يسار	عادية	صدرية	05 ثا	28
مستوطنون فرنسيين يجتازون بالقوة حزام امنى عسكري	-	تعليق: une guerre qui ne dira jamais son nom et qui provoquera		-	ثابتة	غطسية	متوسطة	04 ثا	29
فرنسيين مدنيين يرمون ملفات إدارية من اعلى شرفة مقر الحاكم العام بالجزائر	-	تعليق: la chute de la république et la naissance de la cinquième république	-	-	ثابتة	منخفضة	جامعة الجزء الصغير	03 ثا	30
الجنرال ديغول يرفع يديه امام حشود كبيرة من اعلى شرفة بناية	-	تعليق: et la naissance de la cinquième république	-	-	ثابتة	خلفية	امريكية	02 ثا	31

- المقطع الثاني:

شريط الصورة									
شريط الصوت									
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	الموسيقى	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية	مضمون الصورة
01	04 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	تعليق: Le FLN veut créer un choc, il cherche à engager une stratégie	-	مجاهدين مدججين بالأسلحة يمشون وسط غابة
02	03 ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	-	-	تعليق: De guérilla dont le but est de déstabiliser la france	-	مجاهدين مدججين بالأسلحة يمشون وسط غابة
03	01 ثا	جامعة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	-	موسيقى درامية	-	-	عدد كبير من المجاهدين يمشون في غابة
04	04 ثا	مقربة حتى الخصر	غطسية	ثابتة	-	//	تعليق: Pour cela, il veut atteindre un niveau de violence	-	مجاهدين يدرسون خطة عسكرية باستعمال خريطة جغرافية
05	03 ثا	قرية جدا	غطسية	ثابتة	-	//	تعليق: qui séparera les deux communautés	-	أيدي تمسك أقلام فوق خريطة جغرافية
06	01 ثا	عامة	عادية	ثابتة	Philippeville 20 aout 1955	//	-	-	مدينة
08	03 ثا	جامعة	عادية	بانورامية أفقية	-	//	تعليق:	-	شارع مدينة

		A Philippeville dans le nord constantinois, à la machette, à la hache,			يسار - يمين		الجزء الصغير		
09	02 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: au couteau et même à la pioche	-	محل كسرت واجهته
10	04 ثا	مقربة	غطسية	بانورامية افقية	-	//	تعليق: des milliers de paysans algériens s'attaquent sont distinction aux hommes, aux femmes		درج في شارع مدينة ملطخ بالدماء
11	02 ثا	قريبة	غطسية	ثابتة	-	//	تعليق: et aux enfants	-	فناء منزل فيه احذية مبعثرة
12	03 ثا	كبيرة جدا	غطسية	ثابتة	-	//	تعليق: plus jeunes n'a que cinq jours.	-	حذاء امرأة على الأرض
13	01 ثا	مقربة	غطسية	بانورامية افقية	-	//	-	-	قطع اقمشة لباس مبعثرة في الأرض
14	02 ثا	صدرية	غطسية	بانورامية افقية	-	//	-	-	قسيس يقوم برش المياه المقدسة على تواييت مليئة بالازهار
15		متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: Au total 123 français sont tués, dont des dizaines de musulmans modérés,	-	مستوطنون يحومون فوق مقابر خاصة بهم.
16	01 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: de choc psychologique et violent définitif.	-	نساء فرنسيات سيكون بين التواييت
17	04 ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: le point de non-retour vient d'être franchi	-	نساء فرنسيات سيكون بين التواييت
18	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: c'était bien l'objectif de certaines dirigeants du FLN	-	امراء اغمي عليها في المقبرة
19	06 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	تعليق: le visage de la guerre d'Algérie se dessine. Sauvage. Violent. Aveugle	-	شخصيات و اهلي الضحايا يقفون امام التواييت أطفال سيكون
20	02 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	-	-	رجل يضع العلم الفرنسي فوق التواييت

17	06 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية افقية يسار — ليمن	—	موسيقى حزينة	تعليق: Jacques Soustelle est bouleversé par ce qu'il voit .	—	جاك سوستال يزور ضحية في مستشفى.
19	01 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	—	//	—	—	طفل صغير في فراش مستشفى
20	06 ثا	قريبة	عادية	بانورامية افقية يسار — ليمن	—	//	تعليق: c'est autre homme qui est à l'hôpital de Philippeville profondément choqué.	—	جاك سوستال امام الطفل الصغير و امه في المستشفى
21	04 ثا	امريكية	عادية	بانورامية افقية يسار — ليمن	—	//	تعليق: Profondément choqué il décide de changer de politique .	—	جاك سوستال امام الطفل الصغير
22	01 ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	—	//	—	—	رجل منهك على فراش المستشفى
23		مقربة حتى الخصر	غطسية	ثابتة	—	//	تعليق: Le temps des réformes est révolu, la répression militaire sera à la mesure de choque	—	جاك سوستال امام جريح
24	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	—			—	تفتيش خيم مواطنين جزائريين من طرف الجنود الفرنسيين.
25	05 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	—	خفيفة		—	إخراج الجثث داخل مخيمات من طرف الجنود الفرنسيين وإطلاق النار عليها.
26	04 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	—	هادئة		—	جندي فرنسي يطلق النار على مواطن جزائري فيسقط
28	4 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	—	هادئة		—	جندي فرنسي يطلق النار على جزائري يرتدي زي تقليدي ومجموعة من الدجاج نفر
29	09 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	—	خفيفة	تعليق: la haine et la peur se sont installés partout.	—	جثة مرمية بين بيوت مبنية بالأحجار على القرب منها دجاج.
30	10 ثا	متوسطة	عادية	تنقل من اليسار إلى اليمين	—	خفيفة	تعليق:	—	جثث جزائريين على الأرض بالقرب من حائط

		Il s'y mêle la soif de vengeance, des milices civiles que Soustelle cherche à désarmer afin d'éviter l'escalade de sang.							
31	06 ثا	متوسطة	عادية	تنقل من اليمين إلى اليسار	-	قوية	تعليق: Il proclame l'états d'urgence et demande à l'armée de traqué les rebelles par tous les moyens.	-	مروحيات تحوم فوق الجبال والدخان يتصاعد في السماء.
32	02 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	قوية	-	-	جثة ملقاة بين الأحجار لرجل يتصاعد من بطنه دخان.
33	04 ثا	جامعة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	-	-	تعليق: Tout rebelle faisant usage d'une arme ou ayant une arme	-	قافلة عسكرية
34	04 ثا	صدرية	خلفية	ثابتة	-	-	تعليق: Sera abattu le feu doit être ouvert sur tout suspect en fuite	-	جندي فرنسي فوق شاحنة عسكرية
33	10 ثا	متوسطة	عادية	تنقل من اليسار إلى اليمين	-	قوية	تعليق: Cette répression fera douze milles morts d'après le « FLN ».	-	جنود فرنسيين يقومون بقلب جثة بواسطة بندقية .
13	05 ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	-	قوية	-	-	جنود فرنسيين مسكون مجاهد كرهينة
14	04 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	-	قوية	-	-	جنود فرنسيين مسكون بمواطن جزائري ويقومون بالسخرية منه ،

جندى يشده من عنقه وآخر يقوم بضربه باليد فوق رأسه									

- المقطع الثالث:

شريط الصوت				شريط الصورة					
مضمون الصورة	المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقى الموظفة	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
جنود فرنسيين يمشون في جسر حديدي للركوب في باخرة.	-	تعليق: GUY MOLLET décide d'engager dans la guerre les appelés du contingent.	-	-	ثابتة	غطسية	جامعة الجزء الصغير	05 ثا	01
جنود مجتمعين على أرضية الميناء	-	تعليق: GUY MOLLET prend une décision lourde de conséquences	-	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	04 ثا	02
جنود يصعدون على الباخرة	-	تعليق: Et porte le service militaire à 28 mois. Une éternité	-	-	ثابتة	منخفضة	مقربة		03

جنود محملين بالامتعة يركبون على متن باخرة	—	تعليق: Du jamais vu depuis la mobilisation de 1939	موسيقى حزينة	—	ثابتة	عادية	متوسطة	03 ثا	04
باخرة مكتظة بالجنود	—	تعليق: Ils rejoignent la classe des rappelés déjà sur place 400.000 soldats français seront présents en Algérie	//	—	بانورامية افقية يمين-يسار	غطسية	جامعة الجزء الكبير	06 ثا	05
جندي فرنسي يودع امه	—	تعليق: Un dernier baiser pour une maman	//	—	ثابتة	عادية	صدرية	04 ثا	06
نساء يودعن جنود	—	تعليق: Un dernier regard pour une fiancée, un dernier geste	//	—	ثابتة	خلفية	صدرية	05 ثا	07
رجال ونساء يودعون الجنود على شرفة الميناء	—	تعليق: avant inconnu	//	—	تنقل خلفي	عادية	متوسطة	06 ثا	08
باخرة وسط بحر مكتظة بالجنود	—	تعليق: La plupart de ces garçons n'ont jamais quitté leur familles	//	—	ثابتة	غطسية	متوسطة	04 ثا	09
الجنود ينظرون الى مدينة مرسيليا من فوق الباخرة	—	تعليق: ils ne sont préparés ni au dépaysement, ni à la guerre	//	—	ثابتة	خلفية	صدرية	03 ثا	10

11	03 ثا	جامعة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	-	//	-	باخرة الجنود تخرج من ميناء مارسيليا	-
12	05 ثا	قرية	عادية	ثابتة	-	//	-	أمواج البحر تتلاطم مع حافة الباخرة	-
13	03 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	//	-	جنديان نائمان على الباخرة	-
14	02 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	//	-	جندي نائم	-
15	05 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	//	-	جنود واقفون على شرفة الباخرة	-
16	01 ثا	مقربة	منخفضة	ثابتة	-	-	-	طائر النورس يحوم في السماء	-
17	02 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	-	-	قسيس امام الجنود	-
18	04 ثا	إيطالية	خلفية	ثابتة	-	-	-	جنود يصلون	-
19	06 ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	-	-	-	جنود يصلون مع قسيس	-
20	02 ثا	جامعة الجزء الصغير	غطسية	ثابتة	-	-	-	الجنود ينظرون الى مدينة الجزائر من على متن الباخرة	-

جنديان فرنسيان	-	تعليق : pour ces jeunes français, l'Algérie devient une réalité	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	01 ثا	21
جندي فرنسي ينظر باتجاه مدينة الجزائر	-	-	-	-	ثابتة	خلفية	قريبة	02 ثا	22
ميناء مدينة الجزائر	قرع الطبول	-	-	-	تنقل	عادية	عامة	01 ثا	23
جنود فرنسيين	قرع الطبول	تعليق : tous si différents et déjà si semblables, rassemblés par la crainte. Bientôt frères d'armes et de misère	-	-	ثابتة	جانبية	مقربة حتى الكتف	05 ثا	24
مسؤول يلقي خطاب	قرع الطبول	خطاب الشخصية: « Ce soir, à l'écoute du journal parlé ou télévisé, vous vous posez la même question « quelles sont les nouvelles d'Algérie ? » la même question que tout le monde pose aussi à chaque heure	-	-	ثابتة	جانبية	إيطالية	12 ثا	25
روبير لاکوست مع شخصيات مدنية و عسكرية فرنسية	قرع الطبول	-	-	-	عادية	عادية	مقربة حتى الخصر	01 ثا	26
الجنود الفرنسيين يهبطون من الباقرة في استقبائهم شخصيات مدنية و عسكرية	قرع الطبول	خطاب الشخصية: Qui de vous, de nous n'a un fils, un fiancé, un mari, un parent, un ami là-bas ?	-	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	05 ثا	27

جنود محملين بالأمتعة يمشون في صف كبير	-	خطاب الشخصية: La volonté du gouvernement, c'est que le sang ne coule plus en Algérie	-	-	ثابتة	عادية	متوسطة	04 ثا	28
جنود مجتمعين في ساحة	-	تعليق: parmi ces garçons qui débarquent	-	-	ثابتة	عادية	إيطالية	03 ثا	29
جنود فرنسيين	-	تعليق: à Alger le 4 mai 1956 se trouvent 19 appelés de moins de 25 ans venant de la région parisienne il n'ont que 14 jours à vivre	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	07 ثا	30
قافلة من السيارات العسكرية	-	-	-	-	ثابتة	عادية	متوسطة	02 ثا	31
جنود بمسكون أسلحة على متن شاحنة عسكرية	-	-	-	-	ثابتة	جانبيه	مقرية	01 ثا	32
قافلة من الشاحنات العسكرية تمر امام رجل جالس على الأرض في منطقة جبلية	-	تعليق: sur cette route de montagne qui s'accroche aux gorges de palestro,	-	-	تنقل	غطسية	جامعة الجزء الصغير	05 ثا	33
القافلة تتوغل في طريق جبلية وعرة	-	تعليق: la section va tomber dans une embuscade tendue par ALN, ils sont tués en moins d'un quart d'heure, c'est la première repense du FLN au vote des pouvoirs spéciaux	-	-	تنقل	عادية	جامعة الجزء الصغير	11 ثا	34
ممرضة تقوم بنزغ الغطاء على جثة	-	-	موسيقى حزينة	-	ثابتة	خلفية	قرية حتى الخصر	01 ثا	35

جثة مشوهة	-	-	//	-	ثابتة	غطسية	مقربة حتى الخصر	03 ثا	36
شخص يقلب جثة مذبوحة	—	-	//	-	ثابتة	غطسية	صدرية	03 ثا	37
جثة مشوهة الوجه و مذبوحة	-	تعليق: en France l'émotion est immense	//	-	ثابتة	غطسية	قريبة حتى الخصر	05 ثا	38
ثقبين كبيرين في ظهر جثة	-	تعليق: des jeunes meurent pour cette terre lointaine	//	-	بانة رامية أفقية يمين - يسار	غطسية	قريبة جدا	07 ثا	39
جثة هامدة على الارض تقترب منها الكاميرا و يظهر ثقب كبير في الصدر	-	تعليق: GUY MOLLET avait promis la paix, il a plongé dans la guerre totale	//	-	تنقل امامي	غطسية	مقربة حتى الخصر		40

- المقطع الرابع:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	شريط الصوت			مضمون الصورة
						الموسيقى	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية	
01	05 ثا	عامة	عادية	بانورامية أفقية يمين - يسار	MÉLOUZA 28 mai 1957	-	تعليق: la mais une autre guerre ravage la population musulmane		قرية ملوزة في منطقة جبلية
02	03 ثا	قريبة	غطسية	ثابتة	-	-	تعليق: celle que livre le FLN à son rival nationaliste	-	فأسين بالقرب من جدار بيت
03	04 ثا	قريبة	غطسية	ثابتة	-	-	تعليق: Le mouvent national algérien dirigé par Messali Hadj	-	قطع لباس متناثرة على الارض
04	03 ثا	قريبة	غطسية	ثابتة	-	-	تعليق: cette une guerre fratricide son but: l'hégémonie politique	-	احذية على الأرض و قماش ملطخ بالدماء

بركة دماء على عتبة باب	-	تعليق : l'hégémonie politique : son but:	-	-	ثابتة	غطسية	قرية	03 ثا	05
جثتين هامدتين في ارض قاحلة	-	تعليق : le FLN veut être l'unique interlocuteur	موسيقى حزينة	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	03 ثا	06
جثة رجل ملطخة بالدماء	-	تعليق: de la France:	//	17 octobre 1961	ثابتة	غطسية	صدرية	02 ثا	07
جثتين هامدتين في ارض قاحلة	-	تعليق : pour cela, il se montre impitoyable	//	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	02 ثا	08
جثث كثيرة على الأرض و رجال جزائريين يقفون امام الجثث	-	تعليق : le 28 mai 1957 , une unité de ALN massacre 374 habitant	//	-	بانورامية افقية اسفل-اعلى	غطسية	مقربة	06 ثا	09
يدين لجية مربوطتان بالحبل وراء الظهر	-	تعليق : du village de mélouza	//	-	ثابتة	غطسية	قرية	03 ثا	10
جثث كثيرة على ارض غابة	-	تعليق : ils étaient considérés comme des sympathisons de Messali Hadj	//	-	غطسية افقية يمين-يسار	غطسية	متوسطة	05 ثا	11
صحفيين يجرون مقابلات مع شيوخ القرية	-	تعليق : l'émotion est considérable d'autant plus puissante	//	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	03 ثا	12
صحفيين يجرون مقابلات مع شيوخ القرية	-	تعليق : d'autant que les autorités françaises ont convoqué la presse internationale	//	-	ثابتة	غطسية	مقربة حتى الكتف	04 ثا	13

صحفي يستجوب شيخ	-	تعليق: la tragédie devient propagande	-	-	ثابتة	غطسية	مقربة حتى الخصر	03 ثا	14
جزائري ينزل من طائرة	-	تعليق: son impact en France est immédiat	-	-	ثابتة	عادية	متوسطة	04 ثا	15
جزائريين ينظمون الى الجيش الفرنسي	-	تعليق: des immigrés algériens originaires de mélouza	-	-	ثابتة	عادية	متوسطة	05 ثا	16
شاب جزائري	-	تعليق: rejoignent leurs pays	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	02 ثا	17
شاب جزائري يتكلم لصحفي	-	تعليق: certains s'engagent dans les sections des harkis	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	04 ثا	18
شاب جزائري يتكلم لصحفي	-	تعليق: de l'armée française	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	03 ثا	19

❖ المقطع الأول:



فوتوغرامات من المقطع

في عرض مأساوي تراجيدي لموكب جنائزي ضخم لضحايا و موتى الفرنسيين و الاوربيين المستوطنين في الجزائر و الذي اكتسى طابعا رسميا، يبدأ هذا الفيلم الوثائقي بلقطة قريبة حتى الخصر يظهر فيها ضباط فرنسيين يحملون تواييت، يمرون امام مسؤولين عسكريين و مدانين في سكوت تام و رهيب، نسمع دق طبول الحرب و ناقوس الخطر بصوت خفيف و هادئ رافق خطوات الموكب الجنائزي، فالفيلم ركز في المقدمة الاستهلاكية على الاقدام السوداء كضحايا للثورة التحريرية بالاعتماد على مادة الأرشفة المصورة من قبل المصلحة السينمائية للجيش بتصوير ما تم تسميته بالموت الجميل " la belle mort " لأبطال الامة الفرنسية في حرب التحرير الجزائرية. اين الموتى الفرنسيين من جنود و مدنيين فأعطيت لهم أهمية كبيرة كشهداء الامة و الواجب بتصوير جنازاتهم من قبل "مارك فلامنت" Marc Flament المصور الوحيد المرخص له بالتصوير الفوتوغرافي من اجل تقديم صورة جملة عن ابطال الامة الفرنسية لتخليد ذاكرتهم وفقا لما تم سميته "الموت الجميل" "belle mort"³⁷⁶.

لئليه عرض لقطات متوسطة لأجواء تشيع الجنازات مرفقة مباشرة بتعليق صوت "Kad Merad" الذي يتحدث بنبرة صوتية حزينة و معبرة عن حجم الألم و الفاجعة قائلا:

« Toussainte 1954, les français d'Algérie pleurent leurs morts assassinaient la veille, la communauté française vienne d'être la cible d'une série d'attentats meurtriers, des hommes, des femmes, des militaires et des civils une

action violente est concertée, ce sont les premiers morts de cette guerre qui commence, elle va durer presque huit ans... »

³⁷⁶ - Claire Mauss-Copeaux, Op.Cit, pp.830-831..

فالخطاب الالسنى من ناحية الالقاء و القراءة جاء كما أشرنا تحت نبرة صوتية حزينة تعبر عن الألم العميق و حجم الفاجعة للأقدام السوداء في الجزائر الذين ماتوا اثر العمليات و الهجمات التي قامت بها جبهة التحرير الوطني عند انطلاق الثورة التحريرية الجزائرية في ليلة اول نوفمبر من عام 1954، اما من ناحية المضمون و البنية الاصطلاحية لنص التعليق المعتمد في وصف المشاهد حمل بعد دلالي السني يعكس نفس المصطلحات و الكلمات الموظفة في الحقبة الاستعمارية ابان الثورة التحريرية من قبل السلطات الاستعمارية عند قوله "attentats meurtriers"



"une action violente"، التي تنسب للثورة التحريرية طابع العنف و الوحشية، كما تضمن أيضا الخطاب توظيف كلمة الحرب "guerre" التي كانت محل السميت الرسمي الفرنسي التي لم تعترف بها كحرب الا بعد سنة 1999.



بعده يتم التنقل الى العرض الاجمالي لمخلفات و خسائر الحرب التي تم تقديرها في النص التعليق التالي:



« Une guerre qui provoquera la mort de centaines de milliers d'algériens, le déplacement d'un 1,5 million de paysans et la destruction de centaines de villages. Une guerre qui va déraciner un million de pieds-noirs de leurs terres natales entraînant l'abondant et le massacre des milliers de harkis fidèle à la France, une guerre qui ne dira jamais son nom et qui provoquera la chute de la république et la naissance de la cinquième république et la naissance de la cinquième république. »



فالتعليق هنا وقف عند عدد الضحايا بين الطرفين و التي قدرها بمئات الالف فقط للجزائريين و تم اعتماد كلمة "موت" "la mort" التي لا تعكس الإبادة و القمع الاستعماري الفرنسي في الجزائر، في حين احصى مليون مستوطن فرنسي تم تردهم و اقتلاعهم من ارض الجزائر التي سماها بالأرض الاصلية لهم "leurs terres natales" وترك الالف من الحركى الموالون لي فرنسا الذين قتلوا و ذبحوا من قبل الجزائريين في قوله "مجزرة" "massacre"، فالأرقام المعتمدة مع المصطلحات الموظفة عكست الموقف



الرسمي الفرنسي من ناحية حصيلة الحرب التي خاضتها في الجزائر، جاء التعليق بعرض صور مختلفة للأطراف المتصارعة في الحرب اذ توقفنا عند بعض اللقطات التي تم اختيارها لعرض الخسائر البشرية اينما هذه اللقطات الارشيفية حملت في طياتها الاستراتيجية الدعائية الاستعمارية في عرض صور الضحايا اين تم عرض مقتل جندي فرنسي في لقطتين تم تأطيرها عبر في لقطة متوسطة و لقطة قريبة حتى الصدر اين هذه الأخيرة تبين وجه الضحية في حين عند عرض الضحايا الجزائريين الذين قتلوا على يد الفرنسيين جاءت في لقطات متوسطة اين يظهر جندي فرنسي يقتل رجل جزائري و اللقطة الثانية الجثة الجزائرية هامدة على الأرض يمر فوقها الجنود الفرنسيين مما لا يمكن ملاحظة الضحية بشكل واضح كون التأطير المعتمد في التصوير لم يأطرها كجثة بل تم تأطيرها داخل فضاء كعنصر من الديكور او كشيء ثانوي.

❖ المقطع الثاني:

تطرق المخرج في هذا المقطع الى الحديث عن احداث 20 اوت 1955

بسكيدة بالشرق الجزائري اين دل نص كلامه و بشكل صريح على الاستراتيجية الترهيبية و المبنية على العنف المعتمدة من قبل جبهة التحرير اذ جاء النص في الصيغة التالية:

« Le FLN veut créer un choc, il cherche à engager une stratégie De guérilla dont le but est de déstabiliser la France, Pour cela, il veut atteindre un niveau de violence ... à Philippeville, dans le nord constantinois, à la machette, à la hache...Au total 123 français sont tués, dont des dizaines de musulmans modérés... le **visage de la guerre d'Algérie** se dessine ; **Sauvage, Violent, Aveugle** ».

فالنص الالسنى تضمن على عبارات وكلمات صورة الثورة التحريرية الجزائرية بالثورة العنيفة التي انتهجت العنف و التقتيل بشكل متوحش و عدواني، اين يجب بلوغ درجة حادة من العنف النفسي و الجسدي لفرض نفسها و هيبتها في الجزائر بخلق الصدمة "le choc" عبر الهجمات في الشرق الجزائري التي عكست وجه حرب الجزائر الفظيع الذي لخصه التعليق في ثلاثة كلمات دالة على درجة عنف هذه الحرب "Sauvage, Violent, Aveugle" أي متوحش، عنيف، اعمى. فجبهة التحرير هي التي تحرض للعنف وتبناه في عملياتها العسكرية و ما قامت به في سكيكدة ترجم معني الوحشية العمياء صدم المسؤولين الفرنسيين اللذين دفعتهم هذه الاعمال الى الرد العنيف و الدامي.





فوتوغرام من المقطع الفيلم

رافق هذا الطرح الالسنى لصورة الثورة و مسؤوليها عرض لقطات لمراسيم جنازة جماعية في مقبرة مسيحية يظهر فيها المستوطنين الفرنسيين في عرض ثاني تراجيدي لينتقل بعدها العرض الفيلمي الى المصابين و الجرحى في المستشفى من أطفال و نساء و رجال في لقطات قريبة جاءت غالبيتها صدرية تبين حجم الألم و الاصابات، يظهر جاك سوستال في زيارة تفقدية للمصابين في المستشفى صاحبه تعليق الفيلم الذي يصف ردة فعل المسؤول الفرنسي في العبارات التالية:

«Jacques Soustelle est bouleversé par ce qu'il voit... Profondément choqué il décide de changer de politique, le temps des réformes est révolu, la répression militaire sera à la mesure de choqué. »

اين التعليق عاد الى حالة جاك سوستال الذي اصطدم بالمشاهد التي شاهدها في المستشفى لتكن تلك الصدمة هي التي ستدفعه لتغير و مراجعة سياسته اتجاه الثورة، بتبني الرد العسكري العنيف والدامي ، فالأعمال العنيفة للجبهة التحرير الوطني هي السبب في قيام السلطات الاستعمارية بقتل الاف الجزائريين في سكيكدة، والفيلم اعتمد في تحليل و عرض مجريات الحدث التاريخ ، بالاعتماد أيضا على النبرة الحزينة في القاء التعليق الذي بدوره رافقته موسيقى حزينة و مآثرة فالمحور الصوتي هنا له قوة تعبيرية كبيرة جدا رسمت صورة عن دموية الصراع و حدته.



كما بني الفيلم تسلسل الاحداث على مبدأ السببية في تحليل الوقائع اين الهجمات التي شنّها جيش التحرير هي التي دفعت السلطات الاستعمارية للرد، فالعنف الاستعماري مؤسس على حق الرد والدفاع كون جبهة التحرير الوطني هي دائما المعتدي، و منطق عنف هذه الأخيرة هو الذي يدفع بالسلطات الاستعمارية الفرنسية بالرد بالمثل، مما يبين البنية الأيديولوجية للقصة التاريخية للأحداث التي تفسر وفق مبدأ السببية في فهم و استفسار الوقائع التاريخية لحرب التحرير الجزائرية أي التفسير بالدوافع و الاسباب، اين كان سبب قيام جبهة التحرير بالهجمات كان يتمثل في زعزعة السلطة الاستعمارية و التواجد الاستعماري بالعنف و العدوانية، في حين الرد الاستعماري بالمجازر كان بسبب عنف الجبهة التي تدفع و تجر السلطات الفرنسية الى ارتكاب العنف، الا ان الشيء الذي غفل عنه الفيلم هو ان الاستعمار بحد ذاته يحمل في كيانه و فكره العنف و الاستبداد و مشروعه التوسعي عبر التاريخ كان باستعمال القوة و العنف لبسط نفوذه في المستعمرات.

فالتراكيب اللغوية لبنية التعليق في الفيلم يترجم فكرة تعميم العنف في حرب التحرير الجزائرية بين الطرفين المتنازعة و مسؤوليتهما في احداث العنف في فترة الحرب والاثار الناجمة فيما بعد الحرب على صورة الدولة، كمؤسسة قائمة على مبادئ الثورة الفرنسية و مبدأ حقوق الانسان اين هذا التاريخ مخرج و من الطابوهات التي تسيئ لصورة تاريخ الجمهورية الفرنسية.

❖ المقطع الثالث:

في هذا المقطع من الفيلم الوثائقي، المخرج تطرق الى التجنيد الاجباري للشباب الفرنسي في الجزائر، عبر المادة



الارشيفية المصورة على متن البواخر المقلّة للشباب المجندين من ميناء مارسيليا وصولا الى ميناء الجزائر اين كان عرض المشاهد امتزج مع القاء التعليق و قراءة رسالة جندي لأمه الذي يطمئنها عن حالته اذ يقول فيها:

« Ma petite maman, ne t'inquiète pas, le capitaine a été claire, on part pour assurer le service d'ordre... »



فحرب التحرير الجزائرية مست كل الشرائح الاجتماعية في المجتمع الفرنسي فالأغلبية الساحقة من المجندين يجهلون حقيقة الحرب في الجزائر، وسط عرض فيلمي مؤثر امتزج بين حنين الاسرة و الوطن من جهة و من جهة أخرى تأدية

الواجب الوطني في ارض يجهلونها و يجهلون مصيرهم في حرب لم تعلن عن نفسها من الجانب الفرنسي، اين اقر الفيلم عن كبر حملة التجنيد العسكرية التي لم يشهد لها مثيل منذ الحرب العالمية الثانية مما يعطي للحرب التحريرية الجزائرية مكانة كبيرة في تاريخ الجمهورية الفرنسية و هذا ورد في نص التعليق التالي:

« ... Du jamais vu depuis la mobilisation de 1939, ils rejoignent la classe des rappelés déjà sur place 400.000 soldats français seront présents en Algérie... »



تتوالى اللقطات في الباخرة، اين يظهر راهب يصلي مع الجنود لقطه متوسطة، ليظهر ميناء مدينة الجزائر، اين كل أنظار الجنود المجندين موجهة صوب مدينة الجزائر، في هذه اللحظة المخرج "Gabriel le Bomin" استعمل تقنية تبطئ حركة الصورة للدلالة عن توقف الوقت و الخطر المحدق في الجزائر، و عند نزول المجندين في الجزائر أربعة عشر منهم يقعون في كمين نصب من قبل جيش التحرير الوطني في الاخضرية "" و يلقوا مصرعهم، اين حملت اللقطات القريبة المعتمدة في تصوير جثة جندي فرنسي بصمات القتل البشع و المتوحش، باعتماد تأطير المشهد في لقطه

فوتوغرامات من مقطع الفيلم



مقربة حتى الخصر الى لقطه قريبة و القطة القريبة جدا و التي عبرت عن الفظاعة اذ تظهر رقبة الجندي مذبوحة و الدماء لطخت كل الصدر، و في لقطه قريبة جدا يظهر ثقبان كبيران على مستوى الصدر، مما يعكس العنف الاعمى للحرب المتبعة من قبل المجاهدين الجزائريين، فاعتماد مثل هذه اللقطات في تصوير جثث الضحايا الفرنسيين يخدم الدعاية الاستعمارية.

❖ المقطع الرابع:



فوتوغرامات من مقطع الفيلم

تناول هذا المقطع الأخير المختار من الفيلم الوثائقي "حرب الجزائر، التمزق" قضية "مجزرة ملوزة" التي تعتبر من بين القضايا الأكثر حساسية في تاريخ حرب التحرير الجزائرية التي وقعت في 28 ماي 1957 بقرية موزة.

يبدأ عرض أحداث القضية التاريخية بلقطة عامة لقرية ملوزة التي تظهر فوق جبل صخري تتميز بمنازلها الصخرية أين يظهر في الجهة السفلية للصورة اسم قرية ملوزة وتاريخ وقوع الحدث في 28 ماي 1957 كإشارة نصية لمكان و تاريخ الواقعة، مرفقة بتعليق جاء في الصياغة التالية:

« Une autre guerre ravage la population musulmane celle que livre le FLN à son rival nationaliste, le Mouvement National Algérien dirigé par Messali Hadj, cette une guerre fratricide son but : l'hégémonie politique, le FLN veut être l'unique interlocuteur de la France, pour cela, il se montre impitoyable, le 28 mai 1957, une unité de ALN massacre 374 habitant ... »

فالفيلم سلط الضوء على الخلافات السياسية و العسكرية بين جبهة التحرير الوطني و المصاليين التابعين لمصالي الحاج، التي تميزت بصراع حاد و دامي بين الطرفين والذي ترجم في قضية ملوزة أين سعت فرنسا لتوظيفها في الحملة الدعائية ضد جبهة و جيش التحرير الوطني في تلك الفترة التاريخية في حملة دعائية مغرضة لكلي الطرفين عن المسؤول عن الاحداث و حجم الضحايا أين نص التعليق اعتمد على المعطيات الرسمية الفرنسية التي احصت 374 ضحية تم قتلها في قرية موزة.

فالعرض الفيلمي اعتمد على اللقطات التي تمت تصويرها بعد الحاد أين

تظهر عدة لقطات مقربة لفأسين بالقرب من جدار منزل لتليها لقطات اجري يبين ملابس ملطخة بالدماء و في لقطة اخرى تظهر بركة دماء في عتبة باب و التي توحى بدموية الحدث كما ان القتل كان باستعمال الفؤوس و الاسلحة البيضاء مما يدل على العنف في القتل، لتتوالى اللقطات التي تعرض مشاهد الجثث لتلك القضية في عرض متسلسل للقطات ارشيفية لمكان وقوع الأحداث.



فوتوغرامات من مقطع الفيلم

اما الجثث فظهرت في اللقطات التي صورة المكان و القرية اين في اللقطة الاولى يظهر فيها جثتين على الارض لتليها لقطات أخرى صدرية و متوسطة بزوايا تصوير غطسية، فالملاحظ عبر هذه المواد الفيلمية الارشيفية ان كل من "جبريال لوبومان" و "بنيامين ستورا" اعتمدا في إعادة بناء احداث مجزرة ملوزة في جانبها الفيلمي الايقوني على توظيف مادة فيلمية ارشيفية لا تمثل الحدث التاريخي في شقيه الزمني و لا المكاني، اين المادة الارشيفية في اللقطات المستعملة صورت و سجلت بمنطقة بازينة بولاية مستغانم بالغرب الجزائري يوم 23 أكتوبر 1957 من قبل المصلحة السينمائية للجيش الفرنسي و التي هي مسجلة تحت رقم مصدر المادة الفيلمية الارشيفية: ACT 57200 تحت عنوان: "قتل مسلمين في دوار بازينة"¹، كما جاءت فوتوغرامات أخرى وظفت في نفس السياق و ليس لها علاقة بمجزرة ملوزة تم الاعتماد عليها لبناء القصة التاريخية للواقعة و في الحقيقة التاريخية هي تمثل مشاهد و صور "مدفن دار الشيوخ" بولاية المدية بتاريخ

1958/07/16²، مما اعطى فضاء مكاني و زمني لا يتطابق مع الواقعة التاريخية



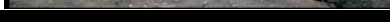
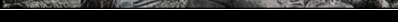
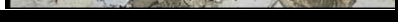
فوتوغرامات من مقطع الفيلم

ففوقوغرامات الجثث المتراكمة لا تبت باي صلة مع قضية ملوزة التي اعطت لها السلطات الاستعمارية في تلك الحقبة أهمية كبيرة في استراتيجيتها الدعائية ضد جبهة التحرير، و الى جانب مصدر المادة الفيلمية غير الخاص بقضية ملوزة يتضح اختلاف البيئة الجغرافية و العمرانية لكلى الاحداث التاريخية، اذ مكان وقوع مجزرة ملوزة كان داخل القرية، اين هذه الأخيرة لها طابع عمراني يتميز بمنازل بنية بالحجارة ضف اليها وقوعها فوق جبل صخري شبه قاحلة، اما "مدفن دار الشيوخ" فوقع في المدية في مكان داخل غابة مليئة بالأشجار و الأعشاب، فالبيئة و الجثث تختلف بالكامل و

¹ - ACT 57200, **Assassinat de musulmans au Douar Bazina**, 23/10/1957, Service cinématographique des armées

² - ACT 58141, **le Charnier de Dar el Chioukh**, 16/07/1958, Service cinématographique des armées.

هذا ما سنحاول توضيحه عبر المقارنة لفوتوغرامات الجثث و البيئة الجغرافية و العمرانية للمواقع المصورة المرفقة للبيئة
الفيلمية الوثائقية لقضية ملوزة في فيلم "حرب الجزائر التمزق" عبر عرض الفوتوغرامات الارشيفية في الجدول التالي:

فوتوغرامات قضية ملوزة	فوتوغرامات مدفن دار الشيوخ	فوتوغرامات مقتل مسلمين دوار بازينة
		
		
		
الفوتوغرامات الموطفة في قضية ملوزة فيلم التمزق	الفوتوغرامات الموطفة في قضية ملوزة فيلم التمزق	الفوتوغرامات الموطفة في قضية ملوزة في فيلم التمزق
		

فبنية الفضاء الخارجي من ناحية المكان تختلف من منطقة لأخرى خاصة من ناحية التضاريس و البنية العمرانية التي تتميز بها كل منطقة لكل من قرية ملوزة في المسيلة و دار الشيوخ في المدية و دوار بازينة في مستغانم، صف الى ذلك الجثث المعروضة في لقطات مختلفة ليست جثث قضية ملوزة مما يدخل ضمن المغالطات التاريخية عبر الصورة.

IV-1-3- نتائج تحليل الفيلم:

بعد تفكيك بنية القصة الوثائقية لفيلم في شقيه الايقوني و الالسنى عبر التقطيع التقني والقراءة التعينية والتضمينية توصلنا الى النتائج التالية:

- اعطى الفيلم الوثائقي "حرب الجزائر، التمزق" أهمية بالغة لجماعات الاقدام السوداء في الجزائر مسلطا الضوء على معاناتها في حرب التحرير الجزائرية، كضحايا الحرب وتجريدها من كل هويتها و انتماءها و ممتلكاتها بعد الاستقلال، و كان التطرق لها في اكثر من موضع عبر تطور قصة الفيلم و احداث تاريخ حرب التحرير التي تم التطرق لها في الفيلم.

- حملت المضامين الفيلمية للقصة التاريخية المسرودة عبر تطور الاحداث التاريخية صورة جد عنيفة لحرب التحرير الجزائرية، اذ كل الرسائل الايقونية دالة على وحشية الصراع العسكري بين جيش التحرير والجيش الفرنسي من اول لقطة تم عرضها مع بديهة الفيلم التي عكست حرب دامية بين الطرفين، كما حملت الصور الارشيفية لجثث الضحايا الفرنسيين معاني تعبيرية دالة عن القتل البشع و الاعمى.

- كان الترميز لعنف جبهة التحرير الوطني الجزائرية من الناحية الالسنية لم يختلف عن التسميات الاستعمارية المعتمدة في حقبة حرب التحرير، اذ جاءت البنية الاصطلاحية لنص التعليق المعتمد في وصف المشاهد حملت معاني و بعد دلالي السني يعكس نفس المصطلحات و الكلمات الموظفة في الحقبة الاستعمارية ابان الثورة التحريرية من قبل السلطات الاستعمارية، فيما يخص تسميات العمليات العسكرية لجيش التحرير الوطني عبر التعليق عليها: "attentats meurtriers"، "action violente" التي تنسب للثورة التحريرية طابع العنف و الوحشية و الإرهاب، فوجه حرب التحرير الجزائرية تم عرضه و وصفه عبر الخطاب الالسنى للفيلم بالفظاعة و العنف الأعمى، اين لخصه التعليق في ثلاثة كلمات دالة على درجة عنف هذه الحرب "Sauvage, Violent, Aveugle" أي متوحش، عنيف، و اعمى.

- تطرق الفيلم الوثائقي لعدة إشكاليات تاريخية تخرج الدولة الفرنسية اذ بقية لعقود من الزمن موضع الحساسيات التاريخية و السياسية في فرنسا كقضية التعذيب التي عاد اليها الفيلم في ظل غياب الصور جراء الرقابة و المنع لتصوير أساليب التعذيب، اذ تطرق الى هذا الموضوع في معركة الجزائر و الممارسة من قبل السلطة العسكرية تحت مسؤولية اعلی الشخصيات في هرم السلطة الفرنسية.

- عكس أيضا الفيلم الوثائقي أهمية تاريخ حرب التحرير الجزائرية في الحياة السياسية والاجتماعية والتاريخية في المجتمع الفرنسي والدولة الفرنسية بذاتها كونها كانت السبب في سقوط الجمهورية الرابعة وقيام الجمهورية الخامسة

- عاد الفيلم وبشكل مفصل حول كل الأحداث التاريخية لحرب التحرير الجزائرية في قالب كورنولوجي احترم التسلسل الزمني لتطور الاحداث التاريخية ما بين 1954 و 1962 مستعينا كذلك بمجازر الثامن ماي 1945 كسبب تاريخي هام في تبني الجزائريين للكفاح المسلح ضد الاستعمار الفرنسي مما اعطى صورة واضحة للثورة التحريرية الجزائرية عبر اهم المحطات التاريخية لها.

- اعتمد كل من "جابريل لوبومان" و "بينامين ستورا" في هذا الفيلم على سرد الاحداث التاريخية لحرب التحرير بالاعتماد على المادة الفيلمية الارشيفية اين كان معظمها يعرض لأول مرة، بأسلوب تقني و فني متميز بتلوين المادة الارشيفية مما اعطى صورة أخرى لحرب التحرير الجزائرية و دن توظيف الشهادات الحية بالاعتماد الكلي على الأرشيف الفيلمي في محاولة نقل الصورة المسجلة في تلك الفترة التاريخية و استنطاقها و تأويل مضامينها التاريخية.

- استعان الفيلم في معالجته لقضية ملوزة على مادة فيلمية ارشيفية لكل من احداث دار الشيوخ و دوار بازينة في عرض مشاهد الجثث المتراكمة في الفضاءات الخارجية و التي لا صلة لها بالواقعة التاريخية مما يحرف الحقيقة التاريخ في جانبها الأيقوني و ذلك في سياق جد حساس لتأويلات القضية التاريخية بين البلدين، فالجثث المعروضة في مختلف اللقطات المعتمدة و التي علق عليها تحت وقع موسيقى حزينة قوية أعطت جو تراجيدي اليم الا ان في واقع الامر و في الحقيقة التاريخية لا تمثل الا مكان و زمان اخر يعكس البعد الأيديولوجي للدعاية التي تستند على التضخيم للقضية عبر الصورة، اين المادة الفيلمية المتوفرة في مراكز الأرشيف الفرنسية تعرض فقط الفضاءات الخارجية للقرية من طرقات و ملابس و احذية في كل مكان و مقبرة القرية و موكب الصحافة مع السكان المحليين ضف اليها عملية تسليح السكان.

V -2- التحليل السيميولوجي للفيلم الخيالي الطويل :

العدو الحميم

"L'Ennemi Intime"

IV -2-1- بطاقة فنية للفيلم و التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم

ا- بطاقة فنية عن الفيلم:

-العنوان: "العدو الحميم"

" L'Ennemi Intime"

-نوع الفيلم: فيلم طويل خيالي

-انتاج: Françoise

Kraus et Denis

الطويل- Pineau

Valencienne

-المخرج: Florent-

Emilio SIRI

- سيناريو: Patrick

Rotman

-مدير الانتاج: Antoine

Beau

- مدير التصوير:

Giovanni Hore

Coltellacci

-مونتاج: Oliver

Gajan, Christophe

Danilo

- موسيقى: Alexandre

Desplat



-المدير الفني: Dominique Carrara

- الصوت: Antoine Deflandre

- الملابس: Mimi Lempicka

- كاستنج: Stéphane Foenkinos

سنة الإخراج: 2007

-مدة الفيلم: 106 دقيقة

ب-ملخص الفيلم:

تدور أحداث قصة الفيلم في الجزائر عام 1959 بمنطقة القبائل ابان الحرب التحريرية الجزائرية، اين القصة تدور حول شخصية الملازم تيريان "Therrien" الذي أرسل إلى ثكنة عسكرية ببحال القبائل في الولاية الثالثة التاريخية؛ لتولي قيادة قسم من الجيش الفرنسي بعد موت الملازم قنسطنتان "Constantin" اين هذا الخير كان مسؤولا في الثكنة. ليلتقي بالرقيب دوجناك، الذي اصابته بحية أمل كبيرة جواء الحرب، والذي لا يتبنى نفس المواقف مع الملازم تيريان الذي ينظر الى الحرب بنظرة إنسانية وأخلاقية، اين تيريان يحتج بأنه "لا يمكننا محاربته الهمجية بالهمجية". ولكن مثالية تيريان وجدت نفسها تحت اختبار قاسي للحرب، بارتكاب أخطاء في عمليات عسكرية لا يمكن إصلاحها مما يسبب في خلافات مع الرقيب دونياك وضع الرجلين على المحك في حرب لا تقول ولا تعلن اسمها.

كما تناول الفيلم قضية الحركة التي ترجمها عبر شخصية سليمان التي كانت دائما حاضرة في مجريات تطور القصة السينمائية والذي تعرضت قريته للذبح والقتل من قبل عناصر من جيش التحرير الجزائري لترسم صورة حرب بين الجزائريين أنفسهم من جهة و من جهة أخرى فيما بين الفرنسيين انفسهم.

جاء الفيلم في أربعة أجزاء محورية تدور حولهم قصة الفيلم وفق المحاور التالية:

أ- مقتل "قنسطنتان" "le Décès de Constantin"

ب- قرية تيدة "Village Taïda"

ج- تكيف صعب "Adaptation Difficile"

د- التعذيب "Tortures"

ج- التقطيع التقني:

- المقطع الأول:

شريط الصوت				شريط الصورة					
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	الموسيقى الموطقة	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية	مضمون الصورة
01	58 ثا	متتالية	عادية	بانورامية افقية يسار - يمين	Algérie : juillet 1957 quelque part en Kabylie	موسيقى حزينة	حوار: اتصال عبر الراديو الرقيب دونياك: Epervier de Chamois ... me recevez-vous ? مسؤول الراديو: Chamois de Epervier On vous reçoit fort et claire الرقيب دونياك:: 5-3-8 on sera sur unité Dans dix minutes, reçu, parlez Chamois de Epervier: مسؤول الراديو Reçu 5 sur 5 on sera derrière vous en couverture dans 30 minutes, terminé Epervier de Chamois, reçu, :: الرقيب دونياك: terminé.	-	مشهل ليلي في أعالي جبل يظهر رجل بزي تقليدي جزائري يمشي بين الأشجار لتظهر فرقة عسكرية فرنسية تتسلل بين الأحجار و الرقيب يجري مكالمة عبر الراديو و يمسك خريطة جغرافية في يده
02	04 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	//	الرقيب دونياك: Constantin veut coincer les fellagas, là	-	الرقيب يتحدث

03	04 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	//	الحركي: Ici ? ce n'est pas bon, sergent	-	رشيد يتكلم
04	02 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	//	-	-	الرقيب ينظر فيركل الاتجاهات
05	02 ثا	عامة	غطسية	بانورامية عمودية اعلى-اسفل	-	//	-	-	وادي كبير بين جبال
06	04 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية افقية يمين-يسار	-	//	-	صوت عواء الذئب	جنود فرنسيين ينصبون كمين في اعلى تلة صخرية فوق الوادي
07	03 ثا	مقربة حتى الخصر	منخفضة	ثابتة	-	//	-	صوت سقوط احجار	الرقيب مع رفقة جندي في اعلى صخرة
08	06 ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	-	//	-	-	الرقيب يحدق لأسفل الوادي
09	04 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	//	-	-	الرقيب ينظر بمنظار
10	04 ثا	قريبة جدا	منخفضة	ثابتة	-	//	-	-	رشاشات تصوب ما بين الصخور
11	07 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	-	-	ظهور رجل بزي تقليدي جزائري يمر بين الأشجار ثم رصده بالمنظار من قبل الرقيب
12	02 ثا	قريبة	منخفضة	ثابتة	-	//	الرقيب: feu	-	الرقيب يصرخ ويعطي إشارة إطلاق النار
13	02 ثا	صدرية	عكس غطسية	ثابتة	-	//	-	طلقات الرصاص	جندي يطلق الرصاص من اعلى صخرة

14	01 ثا	الجزء الصغير	غطسية	ثابتة	-	//	-	دخان النيران يتصاعد من تحت الوادي
15	01 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	//	-	جندي فرنسي يطلق الرصاص من فوق صخرة
16	02 ثا	قريبة جدا	غطسية	ثابتة		//	-	قتل شخص يظهر عبر منظار القناص
17	01 ثا	جزء الصغير	غطسية	ثابتة	-	//	-	دخان يتطاير تحت الوادي
18	01 ثا	امريكية	خلفية	ثابتة	-	//	-	جندي برشاش ثقيل يطلق الرصاص
19	04 ثا	صدرية	عادية	ثابتة		//		الجندي يصاب في الراس و يسقط الأرض و يصرخ
20	06 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//		الرقيب يجري لإسعاف الجندي
21	01 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	//	-	جنود يطلقون الرصاص في اعلى تلة صخرية

22	09 ثا	متتالية	غطسية	بانورامية افقية يسار - يمين	-	//	الرقيب دونياك: Épervier de chamois on vient d'accrocher les fells sur l'unité 8-2-5 attention ils vont se replier vers vous ils sont déjà la مسؤول الراديو	//	الرقيب يتواصل بالراديو لإخبار الفرقة الثانية بان المجاهدين يهاجمونهم في حين يجيبه الجندي بأنهم كذلك تمت مهاجمتهم
23	02 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية افقية يسار - يمين	-	//	-	//	الرقيب ينتقل من اعلى المرتفع مع رفقة جنود اخرين
24	01 ثا	امريكية	عادية	ثابتة	-	//	-	//	الرقيب يصل الى الأسفل رفقة جنديان اخران
25	02 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	//	جندي: homme blessé	//	جندي فرنسي يصرخ تحت صخرة في أسفل الوادي
26	06 ثا	متوسطة	عادية	زروم امامي	-	//	جندي: Tillois est touché الرقيب دونياك: Halte au feu! c'est Dougnac	//	الرقيب مع رشيد يستمعان في نعن كبير
28	02 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	جندي: Halte au feu !	//	جنود فرنسين وقعوا في الكمين يصرخون لإيقاف إطلاق النار
29	02 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	-	//	الرقيب دونياك: Halte au feu!	//	الرقيب يصرخ على جنوده من اجل لإيقاف إطلاق النار
30	03 ثا	متوسطة	منخفضة	ثابتة	-	//	جندي: c'est les nôtres	-	جنود الفرقة الثانية يصرخون لإيقاف النار
31	02 ثا	صدرية	خلفية	ثابتة	-	//	-	-	الرقيب مع رشيد يقتربان من جنود الفرقة الثانية
32	11 ثا	ايطالية	عادية	بانورامية عمودية أسفل - أعلى	-	//	الرقيب دونياك: bordel! mais vous deviez être sur 17-35 الحركي الثاني: c'est lieutenant Constantin a suivi les ordres de commandant الرقيب دونياك: il s'est trompé. Il est où ? الحركي الثاني: là-bas	-	جندي مصاب يتم تضميد الجرح من قبل حركي ثاني ينضم اليه الرقيب

33	03 ثا	متوسطة	غطسية	بانورامية افقية يسار - يمن	-	//	-	الرقيب مع الحركي يحريان لأعلى الصخرة
34	04 ثا	متتالية	غطسية	ثابتة	-	-	-	جثة حركي حامدة على الأرض تم يظهر حركي مصاب يتوجع من الألم
35	03 ثا	امريكية	عادية	ثابتة	-	-	-	جثة ضابط فوق صخرة يلتف من حولها جنود و احد منهم جالس على الأرض يبكي
36	02 ثا	قريبة	عادية	ثابتة	-	-	-	الرقيب تحت وقع الصدمة
37	04 ثا	صدرية	غطسية	زوم امامي	-	-	-	جثة الضابط
38	02 ثا	قريبة جدا	عادية	ثابتة	-	موسيقى قوية	-	عقربن يتصارعان و يتقاتلان فوق أكياس يلتق عليها سياج عسكري في ثكنة عسكرية يظهر علم علم فرنسي يرفرف خلف اللسلاك الشائكة
39	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	Poste avancé Mazel	-	-	جنود في مراسيم جنازة داخل ثكنة عسكرية صوت رياح
40	03 ثا	ايطالية	عادية	ثابتة	-	-	-	مراسيم عسكرية لتشييع جنازة الضابط اين تم وضع علم فرنسي فوق الصندوق الذي يدور من حولة جنود مساحون
41	02 ثا	مقربة	منخفضة	ثابتة	-	-	الرقيب دونياك: garde-à-vous	جنود بلقون التحية العسكرية
42	03 ثا	الجزء الصغير	غطسية	ثابتة	-	-	-	ساحة الثكنة العسكرية يظهر فيها الحركي يصلون على جنازة رفاقهم على الطريقة الإسلامية في حين في الجهة الخلفية يظهر الجنود الفرنسيين هو الاخرين في تشيع جنازة بالمراسيم العسكرية
43	02 ثا	متوسطة	جانبية	ثابتة	-	-	الحركي: الله أكبر	الحركي يصلون على جنازة
44	02 ثا	قريبة	جانبية	ثابتة	-	-	الرقيب دونياك: présentez ,armes	الرقيب مع الجنود في تقديم السلاح

الضابط المسؤول عن التكنة يلقي كلمة على شرف ذاكرة الضابط الميت	-	الضابط : lieutenant Constantin, au nom de président de la république ,	-	-	ثابتة	عادية	قريبة	04 ثا	45
ضابطان ييكبان	-	الضابط : nous vous faisons chevalier d'honneur	-	-	ثابتة	عادية	مقربة حتى الكتف	03 ثا	46
الحركي ينتهون من صلاة الجنازة	-	الحركي: السلام عليكم	-	-	ثابتة	عادية	متوسطة	02 ثا	47
الضابط يضع شارة عسكرية فوق تابوت الضابط الميت	-	-	-	-	ثابتة	عادية	مقربة	03 ثا	48
شارات عسكرية فوق تابوت الضابط	-	الضابط : nous vous décernons la croix de la valeur militaire	-	-	ثابتة	غطسية	قريبة جدا	04 ثا	49

– المقطع الثاني:

مضمون الصورة	شريط الصوت			شريط الصورة					
	المؤثرات الصوتية	التعليق أو الحوار	الموسيقى	البيانات المكتوبة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
الرفيق رفقة الضابط الجديد مه الحركي علي يمشون في خلسة فوق ربوة بين الحشائش اليابسة	–	–	موسيقى درامية	–	ثابتة	غطسية	متوسطة	04 ثا	01
الرفيق مع الضابط الجديد يتوسطهما الحركي علي يتجسسان على قرية من اعلى الربوة	–	–	//	–	ثابتة	غطسية	مقربة حتى الكتف	03 ثا	02
الفرقة الثلاثة يراقبان القرية	–	–	//	–	ثابتة	عادية	مقربة	01 ثا	03
قرية تيدة يظهر فيها السكان في أعمالهم اليومية	–	–	//	–	ثابتة	غطسية	الجزء الكبير	01 ثا	04
الضابط الجديد يراقب القرية بالمنظار	–	–	//	–	ثابتة	عادية	مقربة حتى الكتف	02 ثا	05
عبر المنظار يظهر أطفال القرية يجرّون في الطرقات و ارجال يجمعون الحشيش اليابس بالقرب منهم نساء ينسجن	–	رشيد: là-bas juste à côté des moutons	//	–	بانورامية افقية يسار-يمين	عادية	متتالية	05 ثا	06
الحركي سليمان يتكلم	–	الحركي سليمان: Celle avec le gamin	//	–	ثابتة	عادية	مقربة حتى الكتف	03 ثا	08

09	05 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	-	//	رشيد: C'est Zahra ma cousine et à coté Amar son fils	-	الضابط الجديد ينظر عبر منظار الى القرية و يظهر قطع من الغنم و زهرة رفقة ابنها
10	02 ثا	قريبة	عادية	ثابتة	-	//	الضابط: c'est ton village ?	-	الضابط يتكلم
11	02 ثا	قريبة	عادية	ثابتة	-	//	رشيد: oui Taïda	-	الحركي اسليمان يتكلم و يبتسم
12	03 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	-	//	الرقيب دونياك: on le contrôle de jour	-	الرقيب يتكلم و ينظر عبر منظار
13	06 ثا	متتالية	غطسية	بانورامية افقية يمين-يسار	-	//	الرقيب دونياك: mais les fellagas le contrôlent la nuit, ils collectent l'impôt révolutionnaire	-	مجموعة من النساء ينسجن و يعملن في فضاء خارجي
14	02 ثا	قريبة	غطسية	بانورامية افقية يمين-يسار	-	//	الضابط: ils paient ?	-	الضابط يتكلم
15	02 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	//	الرقيب دونياك: Sinon	-	الرقيب يشير الى رقبته بإشارة الذبح
16	01 ثا	قريبة	عادية	ثابتة	-	//	-	-	وجه الضابط تحت الصدمة و التعجب
17	04 ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	-	//	رشيد: vous voyez le vieux, assis sur le rocher juste à l'entrée du village ?	-	برج مراقبة امامه شيخ في اعلى صخرة مطلة على القرية
18	04 ثا	قريبة	عادية	ثابتة	-	//	رشيد: c'est le guetteur	-	وجه الضابط
19	06 ثا	قريبة	عادية	ثابتة	-	//	رشيد: les fells lui ont coupé le nez et les lèvres juste par ce qu'il	-	وجه رشيد
20	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	//	رشيد: fumait, c'est interdit de fumer	-	الضابط ينظر بالمنظار

17	05 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	موسيقى حزينة	رشيد tout le monde paie ils sont pas le choix	-	شيخ قطع انفة و شواربه
19	02 ثا	متوسطة	خلفية	ثابتة	-	//	-	-	الفرقة العسكرية تدخل الى القرية
20	08 ثا	متتالية	غطسية	بانورامية افقية بمين - يسار	-	//	-	-	الفرقة العسكرية تقترب من منزل و كلب يلذ بالفرار ليليه أيضا امرأة تحرب و تغلق باب المنزل
21	04 ثا	متوسطة	عادية	زوم خلفي	-	-	مزيان: chef, chef, السلام عليكم	-	مزيان حركي القرية يجري رافعا يديه الى السماء باتجاه الفرقة العسكرية
22	01 ثا	صدرية	المجال و المجال المقابل	ثابتة	-	-	الرفيق دونياك: Meziane, rien à signaler ? hier, ils étaient là.	-	الرفيق يتحدث لمزيانين الفرقة العسكرية
23	04 ثا	مقربة حتى الحصر	غطسية	ثابتة	-	-	مزيان: hier, ils étaient là. Ils ont pris de la nourriture, des galettes, des haricots tout,	-	امزيان يتحدث للرفيق
24	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	-	الرفيق دونياك: t'es trop généreux , des armes ?	-	الرفيق يتحدث لمزيانين
25	05 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	-	-	مزيان: des armes! ici non mon capitain	-	مزيان يتكلم و مزاجه قلق
26	06 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	-	-	الرفيق دونياك: je sais que les fells ont une planque dans le coin, interrogatoire général. Fouillez	-	الرفيق يتحدث لمزيانين
28	02 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	-	-	-	حشد سكان القرية من قبل الفرقة العسكرية

29	04 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	مزيان: ici personne ne sais rien	-	الرقيب جالس على الأرض يراقب حشد سكان القرية
30	10 ثا	صدرية	غطسية	غطسية	-	-	رشيد: روح، ايليس خالتي	-	رشيد يدفع مزيان بقوة و يقوم باستنطاق ابنت عمه
31	06 ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	المجال و المجال المقابل	-	-	رشيد: سليمان، يدسن لقي، سلاح اندا اتفرن؟ زهرة: اولاش ذ اشو ولاغ	-	زهرة بمسك بابنها عمر بين سكان القرية و امامها رشيد الذي يستجوبها
32	02 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	رشيد: اكش اعمار قماك يدسن اقلى	-	رشيد يستجوب زهرة و ابنها عمر
33	04 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	-	-	زهرة: انفاس الرشيد، اولاش ذ اشو اقوال	-	زهرة تدافع على ابنها عمر و ترفع يديها معارضة لأسئلة رشيد التي يطرحها على ابنها عمر
34	04 ثا	قريبة حتى الكتف	غطسية	ثابتة	-	-	رشيد: ماشي اكميني مو هدراغ ائطوٹ انفاس اديجاوب	-	رشيد يقترب غاضبا من زهرة
35	01 ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	-	-	-	-	الملازم تيريان يراقب الاستجواب و هو جالس على الارض
36	03 ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	-	-	عمر: قما اكيناغ	-	عمر يرفع يده غاضبا على رشيد
37	02 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	-	-	-	-	رشيد يصفع عمر بشدة و عنف
38	01 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	-	-	الملازم تيريان: Oh ! ça suffit !	-	الملازم تيريان ينهض و يصرخ على رشيد لصفعه الطفل عمر
39	01 ثا	قريبة	خلفية	ثابتة	-	-	-	-	رشيد يدور راسه الي الملازم تيريان
40	04 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	-	-	زهرة: الاعنيك انفاس ائمي، باباس ذي امجاهدان ائينغان	-	زهرة ام عمر تحري باتجاه الملازم تيريان تتوسل اليه
41	03 ثا	مقربة	منخفضة	ثابتة	-	-	زهرة: جديس انغانٹ اولاش ذ اشو اقوالا	-	زهرة على الأرض تتوسل الملازم تيريان
42	02 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	زهرة: اولاش ذ اشو اقوالا	-	الرقيب دونيك يراقب المشهد في تومل كبير

43	04 ثا	مقربة	غطسية	بانورامية افقية يسار-يمين	-	-	زهرة: ارشيد ذيقلاعنايك الا نسا ايديقيم رشيد: سوسم	-	زهرة تجري الى رشيد متوسلة و مترجية
44	02 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	-	مزيان: mon lieutenant	-	زهرة بمسك بها رشيد بقوة بين الجنود الفرنسيين
45	03 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	-	-	مزيان: le gosse il avait disparu du village	-	رشيد ثائر وغاضب جدا
46	03 ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	-	-	مزيان: son père est un FLN, il le vois forcement il faut l'emmener avec nous, on vas le faire parler.	-	مزيان يتكلم
46	02 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	رشيد: le gamin je m'en occupe de lui	-	رشيد يتكلم
47	04 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	الملازم تيريان: c'est un enfant, il reste avec sa mère.	-	الملازم تيريان يتكلم

- المقطع الثالث:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	شريط الصوت			مضمون الصورة
						الموسيقى المحوطة	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية	
01	03 ثا	عامة	عادية	ثابتة	-	-	-	زفير الرياح	شوارع القرية فارغة و الغبار يتطاير مع الرياح
02	03 ثا	مقربة حتى الكتف	جانبية	ثابتة	-	-	-	//	رشيد يطل قرب جدار منزل ابن شوارع القرية فارغة و الغبار يتطاير مع الرياح و يقوم بالتصفيير لزملائه
03	02 ثا	امريكية	عادية	ثابتة	-	-	-	//	حركي مجند في الفرقة العسكرية يمشي في خلسة بسلاح في القرية
04	06 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	-	الملازم تيريان: ! Lefranc	//	الملازم تيريان يقدم التوجيهات و التعليمات للفرقة العسكرية
05	02 ثا	امريكية	عادية	ثابتة	-	-	-	//	جندي يتسلل خلسة بين المنازل
06	04 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	-	-	جنود يدخلون داخل بيوت يجذونها فارغة من اهلها

07	02 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	موسيقى قوية	-	جندي يدخل دخل فيناء منزل و ينزع نظاراته
08	01 ثا	ايطالية	منخفضة	ثابتة	-	//	-	القيب دونياك يطل من اعلى شرفة منزل
09	01 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	//	-	جنديين يلوحان براسيهما بعدم وجود الاهالي
10	06 ثا	ايطالية	خلفية	ثابتة	-	//	-	القيب دونياك بسلاح الرشاش يفتح باب منزل ثم يتابع التفتيش
11	03 ثا	قريبة جدا	غطسية	ثابتة	-	//	-	رجل جندي تدفع باب منزل
12	02 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	-	//	-	الملازم تيريان يلوح بيده
13	07 ثا	قريبة	غطسية	ثابتة	-	//	-	رشيد يدخل داخل بيت تم يقف جامدا و مصدوما
14	06 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	تنقل خلفي	-	//	الملازم تيريان: Rachid	الملازم تيريان ينادي رشيد تم يدخل داخل البيت
15	05 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	-	//	-	رشيد يمسك بزهرة و هي مينة
16	01 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	//	-	الملازم تيريان ينظر مصدوما الى المشهد
17	03 ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	-	//	-	رشيد يكي ويمسك بزهرة و هي مينة مذبوحة الرقبة
18	04 ثا	مقربة حتى الكتف	جانبية	ثابتة	-	//	-	الملازم تيريان مصدوم يرجع ادراجه خلفا تم يتوقف و ينظر الى الغرفة الأخرى للبيت

19	03	ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	//	-	جثث متراكمة على أرضية الغرفة لنساء و أطفال و رجال
20	02	ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	-	//	-	الملازم تيريان تحت الصدمة
21	01	ثا	ايطالية	غطسية	ثابتة	-	//	-	جثث لامرأتين و شيخ فوق جثث أخرى ملطخة بالدماء
22	02	ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	-	//	-	جثة عجوز عارية و مذبوحة فوق جثث اخري
23	01	ثا	مقربة حتى الخصر	غطسية	ثابتة	-	//	-	جثة امرأة بالقرب من جثة العجوز العارية
24	01	ثا	قريبة جدا	عادية	ثابتة	-	//	-	عيني الملازم تيريان
25	01	ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	-	//	-	جثة حارس القرية الذي ليس لديه انف و شفاه مذبوح
26	01	ثا	قريبة جدا	غطسية	عادية	-	-	-	عين حارس القرية ملطخة بالدماء
27	01	ثا	قريبة جدا	غطسية	ثابتة	-	-	-	عيني الملازم تيريان تنظران في كل الاتجاهات
28	01	ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	-	-	-	جثة امرأة شابة مذبوحة عارية الصدر
29	01	ثا	قريبة جدا	منخفضة	ثابتة	-	-	-	يد جثة ملطخة بالدماء يتطاير حولها الذباب
30	01	ثا	قريبة جدا	عادية	ثابتة	-	-	-	عيني الملازم تيريان تنظران في كل الاتجاهات في حالة صدمة

31	02	ثا	مقربة حتى الكتف	غطسية	ثابتة	-	-	-	جثة طفلة صغيرة مذبوحة بالقرب من جثة عمجزة
32	06	ثا	متتالية	عادية	ثابتة	-	-	-	الملازم تيريان في حالة غثيان و صدمة كبيرة يهرب الى خارج المنزل يصطدم مع الرقيب دونياك عند الباب و الذي يتأثر هو الاخر بالمشهد
33	04	ثا	مقربة حتى الخصر	خلفية	ثابتة	-	-	-	الملازم تيريان امام بئر ينظم اليه الرقيب دونياك الرقيب دونياك: ça remonte à la nuit dernière
34	09	ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	-	الملازم تيريان يبكي امام البئر الرقيب دونياك: les fells devaient savoir qu'on venait ce matin, il faut pas croire que c'est la sauvagerie gratuite, ils voulais faire un exemple c'est pour foutre la trouilles aux autres villages
35	03	ثا	مقربة حتى الخصر	خلفية	ثابتة	-	-	-	الرقيب دونياك يذهب و يترك الملازم تيريان عند البئر الرقيب دونياك: vous comprenez ?
36	03	ثا	امريكية	غطسية	ثابتة	-	//	-	الملازم تيريان عند البئر يمسح الدموع فجأة يسمع صوتا اتيا من داخل البئر
37	03	ثا	متوسطة	منخفضة	ثابتة	-	-	-	الملازم تيريان يطل داخل البئر

38	01 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	-	-	-	الطفل عمر داخل البئر يرتعش من برودة المياه
39	01 ثا	متوسطة	منخفضة	ثابتة	-	-	-	الملازم تيزيان يطل داخل البئر
40	04 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	-	-	الملازم تيزيان يقفز داخل البئر متشددا في حبل لإنقاذ عمر
41	07 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	-	-	الملازم تيزيان: ça va aller, c'est fini c'est fini	الملازم تيزيان يساعد الطفل عمر داخل البئر و يضمه الى صدره و يطمانه
42	06 ثا	متتالية	غطسية	بانورامية افقية اسفل - اعلى	-	-	الملازم تيزيان: Garde-à-vous	الملازم تيزيان و الرقيب دونياك يحيون العلم مع فرقة الجنود في ساحة التكنة العسكرية
43	02 ثا	صدرية	امامية	ثابتة	-	-	-	الملازم تيزيان يقف امام الجنود و ينظر للأسفل
44	02 ثا	متوسطة	غطسية	بانورامية افقية يمين - يسار	-	-	-	رشيد برفقة الطفل عمر المصدوم
45	04 ثا	قريبة	عادية	ثابتة	-	-	الملازم تيزيان: soldats , il m'est difficile...je ne trouve pas les mots pour	الملازم تيزيان يتكلم بحصرة و يتوقف عن الكلام متأثرا ثم ينوب عنه
46	07 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	الرقيب دونياك: ce que le lieutenant veut vous dire, c'est ce que vous avez vu à Taïda, ne l'oubliez jamais	الرقيب دونياك يتكلم نيابة من الملازم تيزيان الذي توقف عن الكلام فجأة

- المقطع الرابع:

شريط الصوت		شريط الصورة							
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	الموسيقى الموظفة	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية	مضمون الصورة
01	02 ثا	امريكية	منخفضة	ثابتة	-	-	-	-	الجنود برفقة الملائم و الرقيب يصلون الى التكنة و يصدمون عندما يرون شيخ تم تعذيبه
02	02 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	-	-	-	شيخ معذب ملطخ بالدماء معلق بالسلاسل الحديدية
03	01 ثا	صدرية	منخفضة	ثابتة	-	-	-	-	الملائم تيريان ينظر الى الشيخ متأثرا و مصدوما
04	02 ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	-	-	-	-	الشيخ المعذب يتوجع و يان بصوت مستنزف من الألم
05	04 ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	-	-	-	-	

جندي يخرج من غرفة التعذيب يمسح الدماء التي لطخت يده	-	-	-	-	-	-	-	-	-
الملازم ينظر بغضب الى الجندي	-	-	-	-	ثابتة	منخفضة	صدرية	02 ثا	06
مسؤول الثكنة يظهر فوق الغرفة	-	A vous rangs , fixe	-	-	بانورامية عمودية اسفل - اعلى	غطسية	مقربة	03 ثا	07
مسؤول الثكنة يظهر فوق الغرفة	-	مسؤول الثكنة faites rompre	-	-	ثابتة	عادية	جزء الصغير	04 ثا	08
الملازم ينظر بغضب الى الجندي	-	الملازم تريان: Rompez !!! الرقيب دونياك: restez pas là y a rien à voir	-	-	ثابتة	عادية	امريكية	04 ثا	09
الجندي يواصل مسح يديه و يتكلم لمسؤول الثكنة	-	الجندي: le prisonnier a parlé mon lieutenant مسؤول الثكنة on va coincer Slimane	-	-	ثابتة	عادية	مقربة حتى الخصر	05 ثا	10
الشيخ المعذب يتوجع	-	مسؤول الثكنة il a donné le jour de son passage à la mechta Rahki	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	04 ثا	11
الملازم ينظر الى الشيخ	-	-	-	-	ثابتة	منخفضة	قريبة	02 ثا	12

13	02	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	مسؤول الشكّة on monte une opé Suivez-moi Terrien	-	الشيخ المعذب معلق
14	04 ثا	صدرية	منخفضة	ثابتة	-	-	مسؤول الشكّة voici le capitaine Berthaut, officier de renseignement	-	مسؤول الشكّة برفقة الملازم تيريان
15	01 ثا	ايطالية	عادية	ثابتة	-	-	-	-	
16	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	-	مسؤول الشكّة je vous laisse parler tranquillement	-	مسؤول الشكّة برفقة الملازم تيريان
17	04 ثا	امريكية	غطسية	ثابتة	-	-	بيرتو : comment ça se passe avec avec Dougnaç ? on a fait l'Indochine ensemble	-	بيرتوت جالس يتحدث لتيريان
18	04 ثا	مقربة حتى الكتف	غطسية	ثابتة	-	-	بيرتو : vous auriez des états d'âmes ?	-	بيرتوت جالس يتحدث لتيريان
19	02 ثا	متوسطة	منخفضة	ثابتة	-	-	-	-	الملازم تيريان من فوق شرفة ينظر الى السفلى مكان تواجد بيرتو
20	04 ثا	امريكية	غطسية	ثابتة	-	-	بيرو : votre prisonnier, je lui ai fait craché le morceau	-	بيرتو يتحدث
21	01 ثا	متوسطة	منخفضة	ثابتة	-	-	-	-	الملازم تيريان يستمع لكلام بيرتو
22	05 ثا	امريكية	غطسية	ثابتة	-	-	بيرو : ça m'amuse pas, mais ce sont les ordres	-	بيرتو يتحدث
23	04 ثا	امريكية	منخفضة	ثابتة	-	-	تيريان : c'est un ordre immoral, on doit le refuser mon capitaine	-	تيريان تكلم
24	03 ثا	امريكية	غطسية	ثابتة	-	-	بيرو : Et ça ? c'est moralement acceptable ?	-	بيرو يرمي لتيريان ملف في ظرف

25	03 ثا	امريكية	منخفضة	ثابتة	-	-	-	تيريان يمسك بالملف و يقوم بفتحه
26	04 ثا	قريبة جدا	غطسية	ثابتة	-	-	-	صور فوتوغرافية لجثث نساء عاريات
27	11 ثا	امريكية	غطسية	ثابتة	-	-	-	بيرو يحاول رمي الملف الثاني و يتكلم متأثرا
28	07 ثا	مقربة حتى الكتف	منخفضة	ثابتة	-	-	-	تيريان تكلم
30	09 ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	-	-	-	بيرو يتحدث

- المقطع الخامس:

شريط الصوت									
شريط الصورة									
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	الموسيقى الموظفة	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية	مضمون الصورة
01	02 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	تنقل خلفي مصاحب	-	-	-	-	الأسير ادير مربوط بالحبل في العنق يمشي وسط الفرقة العسكرية ليتم قتله وسط غابة
02	03 ثا	مقربة حتى الكتف	غطسية	تنقل امامي مصاحب	-	-	-	-	الأسير ادير مربوط بالحبل في العنق يمشي الأسير ادير صعوبة وسط الفرقة العسكرية ليتم قتله وسط غابة
03	02 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	العميل سعيد : اشوغر ائسكودرد؟	-	العميل سعيد يسأل الأسير ادير على سبب تعرجه
04	04 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	ادير: جرحاغ العميل سعيد: ذفماذاغ؟ ادير: الجرح نقيرا ني نربعين	-	ايدر يجب على أسئلة العميل
05	04 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	العميل سعيد : نخدمظ لقيرا نربعين كشيني؟ ادير: انعم	-	العميل

06	06 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	العميل: انوا امكان اثليت امي ادجرحض؟ ادير: مونتي كاصينو العميل سعيد: ايواه ثسكيدفاض ليغ الا ذين انكيني comment tu t'appel ? ادير: ادير دانون	-	الملازم ينظر بغضب الى الجندي
07	03 ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	-	-	الرقيب دونياك: ? t'a fait Monte Cassino toi	-	الرقيب دونياك برفقة العميل يتحدثان الى ادير
08	01 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	-	-	ادير: oui	-	ادير
09	04 ثا	امريكية	عادية	ثابتة	-	-	الرقيب دونياك: dans quel régiment ?	-	الرقيب دونياك مع العميل و ادير
10	03 ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	-	-	ادير: Au 7 ^e RTA ,2 e compagnie	-	ادير
11	01 ثا	قريبة	عادية	ثابتة	-	-	-	-	الرقيب دونياك ينظر بتمعن الى ادير
12	06 ثا	متوسطة	عادية	بانورامية افقية يسار-يمين	-	-	الرقيب دونياك: on s'arrête là	-	الفرقة العسكرية رفقة الأسير ادير يمشون بين الاشجار
13	02	مقربة	عادية	بانورامية افقية يمين-يسار	-	-	-	-	الرقيب دونياك في قبيلة يرفع قبعته و يراقب العميل و ادير
14	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	-	العميل سعيد: اتسيكيفاظ افروا؟	-	العميل يعطي سجارة لادير الذي ينظر باتجاه الرقيب

15	04 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	ادير: تسعيط وي اkitسيلين قمكان أقي؟	-	ادير يتكلم للعميل و الحبل ملتوي من حول عنقه
16	03 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	العميل سعيد: plus personne, tous morts massacrés	-	العميل يشعل ليفة تبغ و يتكلم لادير
17	02 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	-	-	العميل يقدم الولاة لادير الذي يشعل ليفة تبغ
18	02 ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	-	-	العميل سعيد: اشوغر ثديض ديمجوهاد كشيني	-	العميل سعيد يطرح سؤال لادير
19	04 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	-	-	ادير يقوم باشعال طربي اليفة تبغ و يضع اصبعيه في الوسط
20	03 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	-	-	العميل ينظر بتأمل ما يقوم به ادير
21	04 ثا	قريبة جدا	غطسية	ثابتة	-	-	-	-	ليفة تبغ بين اصبعي ادير يقوم بإشعالها في طرفيها
22	14 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	ادير: regarde cette cigarette, c'est toi, d'un côté, c'est l'armée française, de l'autre, c'est le FLN, quoi que tu fasses, tu as perdu d'avance, tu ne sais plus qui tu es, tu n'es plus un algérien tu ne seras jamais français	-	ادير يمسك بليفة التبغ المشتعلة في الطرفين و يشير بيده الأخرى للعميل موضحا له وضعيته في الحرب
23	02 ثا	قريبة جدا	غطسية	ثابتة	-	-	-	-	ادير يرمي بليفة التبغ ارضا و يدسها برجله
24	03 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	-	-	العميل سعيد يضحك مستهزئا بما قاله الأسير ادير
25	02 ثا	مقربة	خلفية	ثابتة	-	-	-	-	ادير يدور الى الرقيب الذي يراقبه

وجه الرقيب دونياك	-	-	موسيقى خفيفة	-	ثابتة	عادية	قريبة	02 ثا	26
عميل يفك الحبل من حول عنق ادير و سط حقل الذي يلهث من الخوف	-	-	//	-	زوم امامي	عادية	ايطالية	04 ثا	27
وجه الرقيب دونياك	-	-	//	-	زوم امامي	عادية	قريبة حتى الكتف	02 ثا	28
العميل سعيد يحث ادير للهروب	-	العميل سعيد: روح اكتفار روح روح	//	-	ثابتة	عادية	صدرية	03 ثا	29
ادير يتلهث من الخوف ينظر الى الامام و الورا حائرا	-	-	//	-	ثابتة	عادية	مقربة	02 ثا	30
سعيد مع حركيين يصوبون أسلحتهم باتجاه ادير	-	-	//	-	ثابتة	عادية	مقربة حتى الكتف	01 ثا	31
وجه جزائري عميل	-	-	//	-	ثابتة	عادية	مقربة حتى الكتف	01 ثا	32
وجه جزائري عميل ثاني	-	-	//	-	ثابتة	عادية	مقربة حتى الكتف	01 ثا	33
وجه جزائري عميل ثالث	-	-	//	-	ثابتة	عادية	مقربة حتى الكتف	01 ثا	34
الرقيب دونياك يأمر ادير بالذهاب	-	الرقيب دونياك: tire-toi	//	-	ثابتة	عادية	مقربة حتى الكتف	01 ثا	35
ادير يلد بالفرار في حين الفرقة تصوب نحوه البنادق	-	-	//	-	ثابتة	عادية	متوسطة	03 ثا	36
البنادق تستهدف ادير	-	-	//	-	ثابتة	جانبية	قريبة جدا	01 ثا	37
ادير يتوقف و يدور اتجاه الفرقة العسكرية	-	ادير: attendez	//	-	ثابتة	عادية	صدرية	01 ثا	38
الرقيب دونياك ينظر متفاجأ	-	ادير: ma médaille	-	-	ثابتة	جانبية	مقربة حتى الكتف	02 ثا	39

40	03 ثا	امريكية	عادية	ثابتة	-	-	-	ادير يقوم بتعليق ميداليته
41	04 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	-	-	ادير: vous pouvez y aller maintenant	ادير يقوم بتحيةة الفرقة
42	03 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	-	-	الرقيب دونياك: section, garde-à- vous	الرقيب دونياك يتفاجأ و يأمر الفرقة بوضع الاسلحة
43	02 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	-	-	الفرقة العسكرية تحيي ادير
44	02 ثا	صدرية	عادية	زوم امامي	-	-	-	ادير يحيي الفرقة
45	01 ثا	امريكية	عادية	ثابتة	-	-	-	الفرقة العسكرية تضع الاسلحة
46	03 ثا	قريبة حتى الكتف	المجال و المجال المقابل	ثابتة	-	-	الرقيب دونياك: Soldat t'es libre	الرقيب دونياك يقترب من ادير
47	05 ثا	قريبة حتى الكتف	المجال و المجال المقابل	ثابتة	-	-	الرقيب دونياك: je t'ai dit que tu étais libre	ادير ينظر الى الرقيب دونياك متفاجأ تم يسرع بالهروب
48	03 ثا	الجزء الصغير	جانبية	ثابتة	-	-	-	ادير يجري وسط الحقل يطاق عليه النار و يسقط ارضا
49	01 ثا	ايطالية	خلفية	ثابتة	-	-	-	ادير يسقط ارضا
50	01 ثا	صدرية	جانبية	ثابتة	-	-	-	سعيد اطلق النار على ادير
51	03 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	-	-	-	دونياك يصفع سعيد و يسقطه على الارض

– المقطع السادس:

شريط الصوت									
شريط الصورة									
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	الموسيقى الموظفة	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية	مضمون الصورة
01	07 ثا	الجزء الصغير	غطسية	بانوامية افقية يسار-يمين	–	–	–	–	تيريان ينظر بالمنظار و يشاهد السيارة العسكرية التي تقل بيرتو و جنديان جريحان تتعرض لهجوم من قبل المجاهدين ينفجر عليها لغم و تنحرف لاسفل الطريق
02	05 ثا	الجزء الصغير	غطسية	بانوامية افقية يسار-يمين	–	–	دونيكا: Demande de renfort, canal 16 appui aérien	انفجار قنبلة	دونيكا يشاهد بالمنظار الهجوم و يتابع تحركات المجاهدين
03	04 ثا	قرية	غطسية	ثابتة	–	–	تيريان: Dougnac, on y va دونيكا: on est trop loin, le temps qu'on arrive, ils auront dégagé le secteur	–	تيريان ثائر و يقرر الذهاب للمساعدة رفاهه جاريا
04	01 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	–	–	–	–	تريان يجري بين الاحجار

05	02 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	-	دونياك ينظر مندهشا الى تيريان
06	01 ثا	جامعة	عادية	ثابتة	-	-	-	مجموعة من الغربان تحلق في السماء صوت غراب
07	05 ثا	متوسطة	زوم خلفي	ثابتة	-	-	-	تيريان يقترب الى السيارة العسكرية المحترقة فيها تم تقييد جثث رفاقه الثلاث
08	04 ثا	قرية	عادية	ثابتة	-	-	-	وجه تيريان مصدوما من المشهد
09	04 ثا	الجزء الكبير	عادية	ثابتة	-	-	-	مروحية عسكرية تهبط مكان وقوع الهجوم
10	03 ثا	الجزء الصغير	غطسية	ثابتة	-	-	-	المروحية تهبط على الارض
11	02 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	-	-	مجموعة من الجنود يقفزون من المروحية
12	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	-	-	مسؤول الثكنة برفقة جنود يخرجون من المروحية
13	02	متوسطة	عادية	زوم خلفي	-	-	-	مسؤول الثكنة يلتحق بفرقة الملائم تيريان و الرقيب دونياك
14	01 ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	-	-	-	ثلاثة جثث مذبوحة و الدماء لطخت كل الجثث صوت الة فوتوغرافية
15	01 ثا	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	-	-	-	جثة الجندي الجريح مذبوح

رقبة مذبوحة للجندي الثاني	-	-	-	-	ثابتة	غطسية	قرية	01 ثا	16
رقبة مذبوحة للجندي الثالث	-	-	-	-	ثابتة	غطسية	قرية	01 ثا	17
جندي يقوم بتصوير الجثث يقترب منه مسؤول الثكنة و يترحم على رفاقه	-	-	-	-	ثابتة	منخفضة	متوسطة	04 ثا	18
مسؤول الثكنة ينحني ترحما على جثة رفيقه بيرتو و الجنديين الآخرين	-	-	-	-	ثابتة	منخفضة	امريكية	04 ثا	19
تريان حزين و مصدوم	-	-	-	-	ثابتة	عادية	مقربة حتى الكتف	03 ثا	20
مسؤول الثكنة يتكلم متأثرا	-	مسؤول الثكنة: Dougnac prenez deux hommes et mon hélico	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	04 ثا	21
دونياك	-	مسؤول الثكنة: ramenez le corps de Berthaut	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	03 ثا	22
مسؤول الثكنة يتكلم متأثرا	-	مسؤول الثكنة: et demander au médecin, enfin je veux qu'il soit présentable pour sa famille, en France	-	-	ثابتة	عادية	صدرية	05 ثا	23
تيريان بين الجنود	-	-	-	-	تنقل يمين-يسار	غطسية	صدرية	01 ثا	24
مسؤول الثكنة واقف امام تيريان	-	مسؤول الثكنة: regardez bien	-	-	ثابتة	المجال و المجال المقابل	مقربة حتى الكتف	02 ثا	25
مسؤول الثكنة يتحدث الى تيريان الذي ينظر الى الجثث مصدوما	-	مسؤول الثكنة: c'est ça le vrais visage de la rébellion	موسيقى خفيفة	-	ثابتة	المجال و المجال المقابل	مقربة حتى الكتف	02 ثا	26

27	15 ثا	متتالية	المجال و المجال المقابل	تنقل مصاحب يسار-يمين	-	//	مسؤول الشكّة: il assassinent et mutilent vos camarades, certains se demandent ce qu'il font ici en Algérie ? loin de chez eux, de leurs familles, j'espère maintenant que chacun sais pourquoi il se bat, ce crime ne restera pas impuni	-	مسؤول الشكّة يتحدث الى تيريان ثم ينتقل الى كل أعضاء الفرقة و يتحدث بكل حزم عن أسباب تواجدهم في الجزائر
28	02 ثا	متوسطة	منخفضة	ثابتة	-	-	-	-	مسؤول الشكّة برفقة جندي يقومان بتغطية الجثث
29	03 ثا	الجزء الكبير	عادية	ثابتة	-	-	-	صوت مروحية	مروحية عسكرية تقترب من قرية نائية او اثلاث مروحيات ينزلن فيها و التي يهجم عليها الجيش الفرنسي من كل ناحية
30	02 ثا	مقربة	منخفضة	بانورامية نصف دائرية	-	-	-	-	شعلة خشبية مرمأة في السماء
31	01 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	-	جنود فرنسيين: allez, tout le monde dehors	صيحان سكان القرية	الشعلة الخشبية تحترق فوق سقف منزل و الجنود الفرنسيين يدفعون السكان بالعنف و القوة
32	01 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	-	-	-	-	جندي يشعل النار بين المنازل في كومة حشائش يابسة
33	01 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	-	-	-	-	عميل يشعل النار عي سقف منزل
34	01 ثا	متوسطة	منخفضة	ثابتة	-	-	-	-	نيران تلتهم بيوت و السكان يخرجون بالقوة و القمع
35	01 ثا	ايطالية	غطسية	ثابتة	-	-	-	-	جندي فرنسي يركل شيخ من داخل باب منزل و يسقط ارضا

36	02 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	-	-	رجال و نساء و أطفال محاصرين يفرون في كل الاتجاهات
37	02 ثا	قرية	جانبية	ثابتة	-	-	-	جندي فرنسي يجر امرأة من داخل بيت ممسكا بشعرها و هي تصرخ
38	01 ثا	صدرية	غطسية	ثابتة	//	-	طلقات رصاص	جندي فرنسي يصرخ و يطلق الرصاص في السماء
39	02 ثا	مقربة	جانبية	ثابتة	-	-	-	طفل صغير يصرخ خائفا يجري وراء جندي
40	03 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	-	-	سكان القرية تجرون و يصرخون من الخوف
41	01 ثا	إيطالية	عادية	ثابتة	-	-	-	شيخ يسقط في بركة مياه
42	03 ثا	مقربة حتى الخصر	عادية	ثابتة	-	-	-	جندي فرنسي يفتحم باب منزل و يدخل
43	01 ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	-	-	-	امراة تضم الى صدرها ابنها و تبكي
44	02 ثا	مقربة حتى الخصر	منخفضة	ثابتة	-	-	-	الجندي يطلق وابل من الرصاص برشاشته على الام و ابنها
45	03 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	-	-	حشد الكان وسط القرية
46	03 ثا	صدرية	جانبية	ثابتة	-	-	الجندي: dites-leurs de fermer leur gueule	جندي يطلق الرصاص في السماء و يأمر بالسكوت

47	02 ثا	متوسطة	خلفية	ثابتة	-	-	الجندي: tout le village est réuni, mon commandant	-	مسؤول الثكنة يقف امام السكان
48	03 ثا	مقربة حتى الخصر	خلفية	ثابتة	-	-	سعيد: mon commandant on trouvé une arme chez le vieux et le jeune était caché	-	تم القبض على شيخ بحوزته بندقية و شاي جريح
49	01 ثا	صدرية	عادية	ثابتة	-	-	سعيد: regarde il est blessé par balle خزر	-	الشاب يتم كشف جرحه بالرصاص من قبل سعيد امام مسؤول الثكنة
50	02 ثا	قرية	غطسية	ثابتة	-	-	الشيخ: ويقاذ اقيني نلعسكر	-	الشيخ ينحني امام مسؤول الثكنة متوسلا له
51	03 ثا	قرية	عادية	ثابتة	-	-	الشيخ: اديج امريكان ذي لقيرا نربعين	-	وجه مسؤول الثكنة ينظر الى الشيخ المتوسل له
52	03 ثا	قرية	عادية	ثابتة	-	-	الشيخ: اديج امريكان ذي لقيرا نربعين	-	وجه مسؤول الثكنة ينظر الى الشيخ المتوسل له
53	04 ثا	قرية	منخفضة	ثابتة	-	-	الشيخ: ليغ ذا تيراوير و 14/18 سعيغ لكواغظ	-	الشيخ يتوسل لتيريان
54	03 ثا	قرية	غطسية	ثابتة	-	-	-	-	وجه الشيخ يتوقف عن الكلام بسبب توجيه تيريان مسدد نحوه
55	01 ثا	قرية	عادية	ثابتة	-	-	-	-	وجه مسؤول الثكنة ينظر الى تيريان
56	01 ثا	قرية	عادية	ثابتة	-	-	-	-	وجه جندي ينظر الى تيريان
57	02 ثا	قرية	عادية	ثابتة	-	-	-	-	وجه الشيخ المتوسل لرافها يداه الى السماء و مسدس تريان موجه صوبه

58	03 ثا	قرية	منخفضة	ثابتة	-	-	تيريان: tu me touche pas	-	تيريان يتكلم للشيخ غاضبا
59	02 ثا	قرية	عادية	ثابتة	-	-	مسؤول الثكنة: que ce qu'il a dit ?	-	مسؤول الثكنة
60	03 ثا	قرية	عادية	ثابتة	-	-	سعيد: ce sont des armes américaines	-	سعيد يترجم ما قاله الشيخ
61	03 ثا	قرية	منخفضة	ثابتة	-	-	سعيد 43 laissées lors de la guerre de	-	تيريان يصوب المسدس باتجاه الشيخ
62	05 ثا	قرية	منخفضة	ثابتة	-	-	سعيد il était tirailleur en 14-18 il a ses papiers militaires, مسؤول الثكنة: la blessure c'est quoi ?	-	مسؤول الثكنة
63	02 ثا	قرية حتى الكنف	جانبية	ثابتة	-	-	مسؤول الثكنة: il se faut de nous	-	الشباب الجريح ساكت
64	03 ثا	مقرية	عادية	ثابتة	-	-	مسؤول الثكنة Terrien occupez-vous des prisonniers	-	تيريان يصوب المسدس باتجاه الشيخ
65	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	-	-	سعيد: أيا الحو	رضيع يكي	سعيد مع عميل اخر يجران بالقوة الشيخ و الشباب خارج القرية
66	03 ثا	امريكية	عادية	ثابتة	-	-	جندي: que fait-on des villageois mon commandant ?	//	الجندي رفقة مسؤول القرية و الدخان يتطاير ورائهم
67	01 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	-	-	-	//	الجنود يحاصرون سكان القرية
68	01 ثا	قرية	منخفضة	ثابتة	-	-	مسؤول الثكنة: puisqu'on a trouvé des armes et un blessé	//	مسؤول الثكنة يأمر ضمينا بقتل كل سكان القرية

مسؤول التكنة ينظر من خلف الجندي الى السكان	//	-	-	-	ثابتة	عادية	مقربة حتى الكتف	01 ثا	69
سكان القرية من نساء و أطفال و شيوخ يصرخون و الرشاشات موجهة صوبهم	//	-	-	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	03 ثا	70
رشاش ثقيل موجه نحو سكان القرية المتواجدين في وسط الساحة	//	-	-	-	ثابتة	غطسية	متوسطة	01 ثا	80
جندي يصوب رشاشه نحو الحشد	//	-	-	-	ثابتة	عادية	مقربة	01 ثا	81
القرية تشتعل النيران في كل منازلها	صوت رصاص كثيف	-	-	-	ثابتة	عادية	عامة	01 ثا	82

IV -2-2- القراءة التعينية و التضمينية للفيلم للمقاطع المختارة من الفيلم

❖ المقطع الأول:

ليلا، و في فضاء خارجي يبدأ فيلم "العدو الحميم" بلقطة متتالية بحركة كاميرا بانورامية من اليمين الى اليسار؛ اذ في مشهد ليلي في أعالي جبال منطقة القبائل يظهر "رشيد" العميل في الجيش الفرنسي يمشي بين الأشجار، ليليه بعده ظهور جنود فرقة عسكرية فرنسية تتسلل بين الأشجار و الأحجار، ليجتمعوا حول الرقيب "دونيك" الذي يجري مكالمه عبر الراديو و يمسك خريطة جغرافية في يده لتحديد موقع الفرقة العسكرية.

رافق تتابع المشاهد تحديد مكان و زمن وقوع احداث الفيلم بنص عنوان كتب باللغة الفرنسية جاء فيه: "الجزائر: جويلية 1959 في مكان ما في منطقة القبائل"، ليتحدد بذلك الاطار الزماني الممثل في سنة 1959 و الاطار الجغرافي في جبال منطقة القبائل بالجزائر مما يتوافق تاريخيا مع العملية العسكرية "Opération Jumelle" التي تدخل ضمن مخطط شال العسكري لقمع الثورة التحريرية الجزائرية.

الموسيقى المعتمدة اتسمت بالإثارة و التشويق تترك المتفرج يرغب بالمتابعة أكثر، فالصورة و الموسيقى أعطت مشهدا شبيها بالقلب الهوليوودي في تصوير الحرب الفيتنامية؛ اين يظهر الجنود وضعوا الأعشاب فوق بذلتهم العسكرية مما يعطي صورة عن الاحترافية العسكرية الفرنسية و الى جانب هذه الاحترافية هناك الاعتماد على العميل "رشيد"، كونه ابن المنطقة يعرف تفاصيل تضاريس المنطقة كما



فوتوغرامات من المقطع

لديه فكرة واضحة عن أماكن تواجد جبهة التحرير و الطرق التي يسلكونها في الجبال الوعرة التي يجهلها الجنود الفرنسيين.



تتولى اللقطات و المشاهد ليتغير مجرى احداث القصة في وقوع فرقة عسكرية فرنسية أخرى بقيادة " قنسطنتان " Constantin تحت كمين الرقيب "دونياك" اين يلقي مصرعه تحت نيران و رصاص اخوانه الفرنسيين في خطأ لوجستيكي كلفه مع عملاء جزائريين اخرين حياتهم، فمن الناحية الأيقونية تم ترجمة حالة مأساوية و تراجيدية مركزا بالتفصيل في تقطيع اللقطة الامريكية الى الصدرية التي تعرض جثة الملازم "قنسطنتان" في حين جثة العميل الجزائري جاء في لقطة واحدة فقط، اين كان التركيز على الضحية الفرنسية.

فهذه الحرب و ما خلفته اكثر منها حرب بين الفرنسيين و الجزائريين؛ ليصور لنا الفيلم العنف بين اطراف من نفس الجنسية و الانتماء، فمشهد صراع العقارب اتى مباشرة بعد عرض لقطة جثة الملازم الذي قتل بالخطأ على يد زملائه، مما يوحي و يدل على انها حرب بين الفرنسيين انفسهم و بين الجزائريين من الدم و الجنس الواحد، فحرب فرنسا في الجزائر ما هي الا حرب بين ابناءها في إحالة للعلم الفرنسي الذي يرفرف من فوق العقارب؛ فالصورة هنا لخصت الابعاد الدلالية للبنية النصية لعنوان الفيلم المتمثل في "العدو الحميم" " l'ennemi intime" و الذي يلخص التصور العام للفيلم لحرب التحرير و الذي

يصور الحرب على انها حرب عنيفة بين أبناء الوطن الواحد، بحيث تم عرض صراع مميت بين عقربين في لقطة قريبة جدا تبين شراسة القتال وحدة الصراع، فالعدو قريب من الناحية الاجتماعية و الجنسية و من نفس الدم و ليس بالعدو الأجنبي و الغريب و ككناية أيضا عن الوحشية التي تحتفي داخل نفسية الانسان و التي يبينها واقع الحرب.



❖ المقطع الثاني:



في هذا المقطع من الفيلم تطرق المخرج الى عرض تنقل فرقة الملازم "تيريان" و الذي هو شخصية بطل الفيلم، برفقة الرقيب "دونيك" و العميل "رشيد" الى قرية تيدة و مراقبتهم من اعلى ربوة للتأكد من عدم تعاملهم مع جيش التحرير. من الناحية الفنية اتسمت صور الفيلم بجمالية كبيرة من ناحية المشاهد الطبيعية و الملابس الموظفة التي عكست واقع الحياة القروية، اين يظهر سكان القرية في أعمالهم اليومية و الذين هم محل المراقبة عن طريق منظار الملازم "تيريان" اين المخرج هنا اعتمد على الكاميرا الذاتية في تصوير المناظر التي يشاهدها الملازم بمنظار، ليتم تسليط الضوء على شيخ مكلف بالمراقبة في القرية و الذي تعرض للاعتداء عليه من قبل جيش التحرير بقطع انفه و شفثيه بسبب تدخينه، كأول مشهد يرعب الملازم "تيريان" الذي يتحلى بالإنسانية و معارضته للعنف، و الذي عند رايته للشيخ ينزع المنظار تحت وقع الصدمة، فلمشهد بنى صورة جد سيئة لجيش التحرير الوطني الذي يهرب السكان و أهالي القرى بإرغامهم و اجبارهم على دفع ضريبة الحرب الا مصيرهم الذبح اين الرقيب "دونيك" أشار بيده الى ذفته كإشارة رمزية للذبح؛ فالإشارة توحى الى الاستراتيجية المعتمدة من قبل جبهة و جيش التحرير الوطني في تعبئة الشعب عبر التهيب و القوة و انتهاج العنف الجسدي و ارغامهم على دفع الضرائب ومن لا يدفع يذبح، فالحوار بين الملازم "تيريان" و الرقيب "دونيك" جاء في الصياغة التالية:

« ...les fellagas le contrôlent la nuit, ils collectent l'impôt révolutionnaire ... les fells lui ont coupé le nez et les lèvres juste par ce qu'il fumait, tout le monde paie ils ne sont pas le choix ... »

لتاتي الإشارة الى الذبح كإجابة لسؤال "تيريان" الذي لا يعرف شيء عن الحرب ان التركيبة الاتصالية اللغوية و غير اللغوية (الإشارة باليد) حمل بعد دلالي أيديولوجي مناوئ لجيش و جبهة التحرير الوطني اللذان يمثلان الإرهاب بمماسة التهيب على سكان القرى، فلم يظهر جيش التحرير في مقطع الفيلم الا من

خلال صورة عنيفة ترجمها الخطاب السينمائي للفيلم عبر الصورة و الصوت، و منذ تطور احداث القصة السينمائية من بداية الفيلم الى هذا الموضع كانت اول صورة صادمة كانت صورة شيخ قرية تيدة المكلف بالحراسة و الذي تم قطع انفه و شفثيه

من قبل عناصر من جيش التحرير مما يشير الى تجرد المجاهدين من انسانيتههم و فقدانهم لمعاني الرثفة و العفو و المسامحة و لا يملكون في قلوبهم الرحمة.



فوتوغرامات من مقطع الفيلم

توصلت احداث الفيلم بدخول الفرقة العسكرية الفرنسية رفقة العميل "رشيد" داخل القرية التي يفر سكانها داخل المنازل لیتم جمعهم في ساحة القرية، اين تدور معظم المشاهد بين العميل "رشيد" و "زهرة" و ابنها عمر؛ اذ يرغم العميل رشيد الطفل عمر بالتكلم و اخباره بمكان تواجد أخيه سليمان الذي التحق بجيش التحرير، مما يثر غضب الطفل و يرد عليه بالقول بان اخوه "سليمان" سيقتله فصفعه بشدة "رشيد" ويقرر اخذه لاستنطاقه بالتعذيب في الثكنة الا ان الملازم "تيريان" يتدخل و يعارض ذلك بعدم قبول اخذ طفل الى الثكنة.

فالمشهد عكس الصراع القائم بين الجزائريين انفسهم الام و الطفل و العميل رشيد في مشهد اتسم بالعنف و التصادم في المصلحة بالرغم من ان "رشيد" يحب ابنت خالته "زهرة"، مما يكس وجه حرب جردة الأطراف المتصارعة من

انسانيتههم خاصة مع مشهد صفع "رشيد" للطفل "عمر" و اتخاذ القرار بأخذه للاستجواب في الثكنة العسكرية، ليتدخل "تيريان" كعسكري و فرنسي امام "رشيد" الغاضب، فحدة الصراع حادة بين الجزائريين انفسهم.

فالفيلم بنى مشهد العنف و حدة الصراع بين الجزائريين فيما بينهم، اين هذا العنف ليس له حدود مما اعطى وجهها و صورة أخرى لحرب التحرير الجزائرية التي لا تمثل حرب بين الفرنسيين و الجزائريين بل حرب فيما بين الجزائريين، فالبنية الأيديولوجية للفيلم تعكس زاوية نظر و موقف المخرج من الحرب كحرب اكثر منها ضراوتا بين الجزائريين انفسهم، اذ معادلة الحرب التي بناها تصور الفيلم عكست التصور العام لحرب التحرير.

❖ المقطع الثالث:

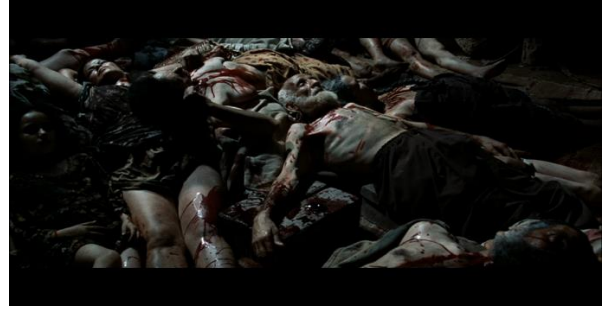
في هذا المقطع من الفيلم، تعود الفرقة العسكرية للملازم "تيريان" الى قرية تيدة، اين في لقطات الجزء الصغير تظهر طرقات القرية فارغة من اهلها و الغبار يتطاير مه مهب الريح في فراغ مهيب يسمع فيه زفير الرياح التي تعصف بين جدران المنازل، يظهر العميل "رشيد" في اول لقطة يراقب الأماكن بحذر ليصفر لزملائه للمرور ليبدووا بتفتيش المنازل الا ان انما كلها فارغة من ذويها.

يدخل رشيد الذي كان برفقة الملازم "تيريان" الى احد المنازل و في لقطة قريبة يبقى مشلولاً في صدمة قوية عند رأى زهرة ميتة مذبوحة

يدخل اليه الملازم تيريان يقف مصدوما هو الآخر يهرع الى الورا فيكتشف المجزرة البشعة، في استعراض سينمائي بين الجثث المتراكمة على أرضية المنزل و الصدمة النفسية للملازم "تيريان" توالى اللقطات المقربة و القريبة خلقة جو و مشهد تراحيدي.



فالمخرج "فلورانت اميليو سيري" هنا اعتمد على اللقطات السيكلوجية في تصوير مشهد المجزرة المروعة التي قتل فيها كل سكان القرية بمختلف الفئات العمرية، اذ جاءت اللقطات مقربة و قريبة جدا عرضت وفق مونتاج متوازي بين عرض مشاهد الجثث من جهة، و من جهة أخرى عرض مشهد الصدمة النفسية للملازم "تيريان" و التي جاءت في لقطات قريبة جدا تظهر عيني الملازم في رعب و فزع كبير، مرفقة بموسيقى قوية ماثرة تدخل بقوة مع ظهور لكل لقطة جديدة مما اعطى مشهدا سينمائيا ماثرا جدا و هذا ما تبينه اللقطات التالية :



للخطاب السينمائي في هذا المشهد دلالة تعبيرية أيديولوجية قوية تكتسي قوتها التعبيرية في اللقطات السيكلوجية (اللقطة القريبة و القريبة جدا) التي اعتبرها ايزنشتاين كلقطات تسمح للمتفرج بالانغماس في الواقع الأكثر حميمية "intime" لشاشة ³⁷⁷ المعتمدة في تناسق تام و محكم؛ و التي تعرض صورة البشاعة و الوحشية في القتل و الذبح اين كل الجثث مذبوحة و

³⁷⁷ - محمود إبراق، ما هي السينما؟، الجزء الاول، منشورات المبرق، الجزائر، 2014، ص 90.

ملطخة بالدماء مثلت بصمة مرور عناصر جيش التحرير كصفة و بصمة لصقت لهم، فصورة تمثيلية المجزرة بالتفصيل بالاعتماد على اللقطات المقربة و القريبة جدا أعطت وجها عنيفا للثورة التحريرية الجزائرية التي تستمد قوتها بالقتل الهمجي و المتوحش و هذا ما يجعلها حرب قذرة و ليس بثورة على المستعمر و الاستعمار، فالفيلم عكس توجه أيديولوجي مناوئ لمبادئ ثورة نوفمبر المتمثلة في تحرير الشعب الجزائري من الاستبداد الاستعماري؛ فلقطات المجزرة جاءت في لقطات مقربة و قريبة جدا اين تم الاعتماد على اللقطات القريبة جدا التي هي لقطات مضافة توضيحية و التي يكبر فيها جزء معين قصد الشرح و التفصيل³⁷⁸، اذ بها تم التفصيل في المجزرة من ناحية حجم العنف و الذبح بالتركيز على الوجه و العينين و الايدي الملطخة بالدماء، كما صورة بزوايا تصوير غطسية أو مرتفعة، و هذا قصد خلق معنى تراجيدي، فالزاوية المرتفعة لها دلالة تراجيدية "sens tragique"، فكان انتقاء الصور في هذا المشهد والمقطع من الفيلم في محله، فهناك تدقيق محكم في اختيار الصور و إقرانها بالحالة النفسية الحادة للملازم "تيريان" الذي أصيب بهيجان عنيف بسبب صدمة المشهد الدامي، ضف اليه الموسيقى التي يتزامن ارتفاعها مع كل لقطة جديدة مما خلق علاقة قوية متكاملة بين محوري الفيلم أي المحور البصري *Axe visuel* والمحور الصوتي *Axe sonore* ساهمت و بشكل فعال في خلق الجو التراجيدي و المأثر، وهذا راجع إلى تزامن الأصوات تزامنا دقيقا مع الصور، و هذا بالاعتماد على التوليف الجانبي العنيف "Montage des attractions violentes" الذي يعتمد بحسب المخرج سيرجي ايزنشتاين على التقابل فيما بين الموضوعات الإنسانية الحساسة التي تعد بمثابة صرخات من شأنها ان تخلق لدى المتفرج تأثيرا عميقا او صدمة نفسية³⁷⁹.

حمل الخطاب السينمائي للفيلم في هذا المشهد أيضا بعد دلا على تجرد المجاهد من الإنسانية والضمير الحي، بارتكاب مثل هذه المجزرة التي انتهت بعرض لقطة صدرية لفتاة صغيرة مذبوحة بالقرب من جثة عجوز، مما كذلك يعطي صورة انها جريمة نكراء حتى الأطفال و الأشخاص المسنين لم ينجوا من المجزرة، مما يحيل الى ان الواقعة في القصة الخيالية للفيلم ماهي الا تمثيل لقضية ملوزة التي وقعت سنة 1957 بولاية المسيلة؛ الا ان هذه المجزرة وقعت في سنة 1959 بحسب رواية الفيلم، فكل عناصر احداث قصة الفيلم مماثلة لأحداث موزة.

378 - محمود إبراقن، مرجع سابق، ص 95.

379 - نفس المرجع، ص 248.

- المقطع الرابع:

في هذا المقطع من الفيلم تطرق المخرج الى قضية التعذيب الممارس من قبل السلطات العسكرية الفرنسية في حربها ضد جبهة و جيش التحرير، و التي اعترف بها الجنرال "ماسو" "Massu" بممارستها يوميا و التي اكد تعميمها الجنرال "اوصاريس" "Aussaresses"³⁸⁰؛ و التي تعتبر من بين الإشكاليات الحساسة من ناحية الطرح التاريخي، السياسي و السينمائي في فرنسا سواء في تلك الفترة التاريخية و ما بعدها، اذ الفيلم عاد الى هذه الإشكالية التاريخية عبر عرض مشاهد تبين اختلاف المواقف و النظرة لقضية التعذيب الممارس داخل المؤسسة العسكرية الفرنسية في استنطاق الاسرى الجزائريين و تجسد هذا



الاختلاف في الوقف عبر شخصية الملازم تيريان كشخصية معارضة لمثل هذه الأساليب العنيفة في الاستنطاق من جهة و من الجهة الأخرى و بالعكس شخصية "بيرتوت" "Berthaut" كضابط مخبرات تدافع عن أسلوب التعذيب كوسيلة فعالة في الحصول على المعلومات الهامة للقضاء على جبهه التحرير الوطني.



يبدأ المشهد الذي يعرض التعذيب بلقطة متوسطة و بزواية تصوير غطسية يظهر فيها شيخ معذب ملطخ بالدماء معلق بالسلاسل الحديدية، يتفاجأ به الملازم "تيريان" و فرقته بعد عودتهم الى الثكنة ليكتشفوا النقيب "بيرو" مارس التعذيب ليتم الصراع بينهما و الذي جاء عبر حوار الفيلم و الذي جاء اهمه فيما يلي:

تيريان: c'est un ordre immoral, on doit le refuser mon capitaine

بيرو: Et ça ? c'est moralement acceptable ? je vous épargne celles-là, vous

gerberiez, des **cadavres** de français **mutilés**, **la gorge tranchée**, **les**

"couilles dans la bouche, quand je doute, j'y jette un œil

فمن خلال الرسالة الألسنية المتضمنة في الحوار السينمائي عبر الشخصيتان يظهر التركيز على أسباب اعتماد التعذيب في الحرب اين علل بعنف جيش التحرير و فظاعة جرائمه و التي وصفة عبر المفردات اللغوية الموظفة في نص الحوار مثل " **cadavres mutilés** " و " **gorge tranchée** " و " **couilles dans la bouche** " كدوال ألسنية دالة على القيم اللاإنسانية و المتمثلة في البربرية و الوحشية العمياء التي يتسم بها جنود جيش التحرير الوطني و التي تتنافى مع أخلاقية الحرب مما يوحي على انها حرب قذرة.

فتوتوغرامات من المقطع

³⁸⁰ - Jacques Demougin, Op.Cit, p.149.



و الى جانب الرسائل الالسنية تمّ الاعتماد على رسالة ايقونية تمثلت في عرض صور فوتوغرافية تم التقاطها في لقطة قريبة جدا كلقطة مضافة توضيحية تبرز صور لمجزرة فيها جثث لنساء ذبحن و هن عاريات، إذ تظهر أعناقهم تكاد تنفصل عن الرأس، و كان استعان المخرج باللقطة القريبة جدا من أجل لفت انتباه المتفرج لفضاعة المذابح والجرائم، فاللقطة القريبة توصف على أنّها نظرة معمقة، فالمخرج من خلال هذه الصور يريد أن يعطي صورة فظيعة جدًّا لجهة التحرير الوطني.

فالمشهد السينمائي للتعذيب اقتصر على بعض اللقطات التي يظهر فيها الشيخ المعذب في الثكنة و لم يتم التفصيل في إعادة بناء مشاهد التعذيب الممارسة على الجزائريين مما لم يعطي صورة واضحة عن قضية التعذيب و التي اقتصر على عرض الضحية بعد الانتهاء من تعذيبها بالصورة بمختلف تعبيراتها غائبة في بناء مشهد التعذيب اذ هذا المشهد محذوف في الشاشة الفرنسية بسبب المنع و الرقابة المفروضة على هذه القضية الحساسة في الطرح التاريخي و السينمائي في فرنسا.

- المقطع الخامس :



في هذا المقطع من فيلم "العدو الحميم" يكتسي المشهد السينمائي عبر الصورة و الحوار المرفق له، لكل من "ادير" المجاهد الأسير في فرقة الرقيب "دونياك" و العميل في الجيش الفرنسي "سعيد أهمية كبيرة جدا في فهم أيديولوجية الفيلم عبر الرسالة التي حملتها المشاهد فيما يخص حرب التحرير الجزائرية و الحرحي او العملاء من ناحية توقعهم في الحرب و علاقتهم مع الجبهة و جيش التحرير و التي ترجمت عندما طرح العميل "سعيد" سؤال على الأسير "ادير": اشوغر تديض ديمجوهاذ ؟ أي، لماذا ذهبت مع المجاهدين؟، فقام "ادير" بإشعال طربي ليفة التبغ التي أعطاهها له "سعيد" و وضع اصبعيه في الوسط؛ و قال له مجيبا:

« Regarde cette cigarette, c'est toi, d'un côté, c'est l'armée française, de l'autre, c'est le FLN, quoi que tu fasses, tu as

perdu d'avance, tu ne sais plus qui tu es, tu n'es plus un algérien tu ne seras jamais français »

ففي نص الحوار تكمن رسالته ضمنية في فهم توجه وتصور الفيلم، أين يقول "ادير" للعميل "سعيد" ردًا عن سؤاله بإشعال ليفة التبغ في طرفيها و وضع أصبعيه في الوسط، انت هو ليفة التبغ، من جهة الجيش الفرنسي، و من الجهة الأخرى جبهة التحرير الوطني، فالسرديّة الخطابية هنا تحمل دلالة قوية جدًا عن مأساوية الوضع للعملاء الجزائريين في الجانب الفرنسي، اين "سعيد" يمثل جماعات الحركى و العملاء الجزائريين الذين هم وسط جحيمين، الأول هو الطرف المشتعل الذي يمثل الجيش الفرنسي، والجحيم الثاني هو جبهة التحرير الوطني؛ فهنا تكمن أيديولوجية الفيلم أين يظهر منظور المخرج حول قضية حرب التحرير في الجزائر، فهي حرب قذرة "une sale guerre" و حرب بين الجزائريين المساندين للمشروع الثوري و الجزائريين المساندين لفرنسا، فحدة الصراع عنيفة و دامية بين أبناء المجتمع و الجنس الواحد و تداعيات و نتيجتها تتمثل في تمزيق النسيج الاجتماعي للجزائريين و خلق نزيف دامي و جرح عميق بين الأطراف المتصارعة في الحرب؛ اين ترجمته المشاهد الفيلمية في مقتل "ادير" على يد العميل "سعيد" و الذي بين درجة الهوة بين أبناء الوطن الواحد.

فالعرض السينمائي هنا قلب معادلة الحرب من حرب بين الجزائريين و الفرنسيين لتتحول الى حرب عنيفة دامية بين الجزائريين انفسهم، في وقت الرقيب "دونياك" امر بإطلاق صراح الأسير "ادير" تم قتله من قبل العميل "سعيد"، فدرجة العداوة بين الاخوة الأعداء اكبر من العداوة بين الجزائريين و الفرنسيين.



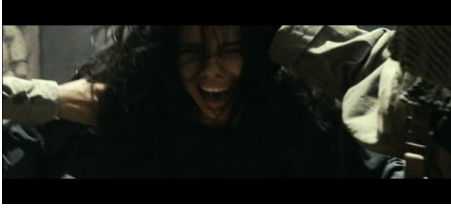
- المقطع السادس:

في هذا المقطع الاخير المختار من فيلم "العدو الحميم" تعرض النقيب "بيرو" مع جنديان جريحان الى هجوم دامي من قبل المجاهدين، اين كان النقيب متوجها على متن سيارته العسكرية الى المستشفى لإسعاف الجنديان؛ الا انهم لقوا حذفهم في الهجوم بانفجار لغم على السيارة، فيقعوا تحت يد جيش التحرير، اين كانت الاحداث على مرأى الملازم "تيريان" و الرقيب "دونيك" اللذان تفتنا في اللحظة الأخيرة بعد رايت "تيريان" للكمين الذي نصبه عناصر جيش التحرير الوطني، اذ هرع الملازم لإنقاذهم الا ان عنده وصله وجدهم في فشهد فضيع هز نفسيته و مشاعره؛ اذ اقترب شيئا فشيئا ليصطدم بجثث زملائه المقيدة على السيارة المحترقة، في لقطة قريبة "grand plan" تظهر ملامح شخصية "تيريان" التي لا تصدق نفسها بما تشاهده من فظاعة الجريمة، مما أثر عليه في تبني موقف و نظرة أخرى مغايرة لموقفه حول الحرب في الجزائر التي هي بعيدة كل البعد عن مشاعره الانسانية النبيلة التي كان يتحلل بها قبل الخطأ الذي ارتكبه في قتل قافلة مدنيين ضنا منه انهم مجاهدين ضف اليها هذا المشهد لزملائه ضحايا الهجوم.

جاءت اللقطات السينمائية التي صورت بها الجثث في لقطات قريبة "Grands plans" حاملة لدلالات تعبيرية عن العنف الاعمى و البربرية و القتل بدون رحمة باعتماد الذبح كوسيلة قتل جد عنيفة مثلت عبر تطور القصة السينمائية كبصمة العنف "empreinte de la violence" لجيش التحرير في حربه ضد الاستعمار؛ فالخطاب السينمائي في هذا الفيلم ركز تركيزا كبيرا عن إعطاء صورة عنيفة جدا لجيش التحرير الوطني الذي غابت صورته في التمثيل عبر تطور احداث القصة السينمائية؛ اين حضرت افعاله و ضحاياه في الحرب بعرض عنف اعمى كانت بصمته الذبح و سفك الدماء.



فتوغرامات من المقطع



فوتوغرامات من مقطع الفيلم

كما اعتمد في بناء اللقطات العنيفة في المشهد الذي عرض جثث الجنود الفرنسيين من الناحية الفنية الجمالية توظيف عنصر اللون من الأبيض و الأسود بتسجيل اللقطات عبر الالة الفوتوغرافية، لتحمل بذلك المادة الفيلمية الخيالية طابع المادة الوثائقية مما يجعل درجة ايقونيتها "iconicité" شبيهة جدا بالواقع التاريخي للأحداث، فرمزية المشهد السينمائي طرحت بعدا دلاليا كبيرا و عميق جدا في اطار إشكالية تاريخ حرب التحرير الجزائرية في فرنسا؛ اذ بحسب الصورة السينمائية تمثل حرب غابت فيها معاني الإنسانية لقواعد الحروب المعاصرة في التعامل مع الخصم، لتصبح حرب قدرة تتغذى بالعنف الدامي.

و الى جانب الخطاب الأيقوني القوي، المأثر و الواصفة بالسلب لأعمال جيش التحرير؛ جاء المحور الصوتي عبر نص الحوار السينمائي الذي حمل مفردات ألسنية دالة على وحشية جيش التحرير الوطني، اين حاول مسؤول الثكنة تقديم درسا للملازم "تيريان" الذي ينبذ العنف و يتحلى بالقيم المثالية و التي لا تتماشى مع منطق هذه الحرب، اذ جاء نص كلامه في الصياغة التالية:

« Regardez bien, c'est ça le vrai visage de la rébellion, ils assassinent et mutilent vos camarades, certains se demandent ce qu'ils font ici en Algérie ? loin de chez eux, de leurs familles, j'espère maintenant que chacun sait pourquoi il se bat, ce crime ne restera pas impuni ... »

فالرسالة الصوتية عبر الحوار السينمائي كانت واضحة من ناحية رسم وجه الثورة التحريرية التي يمثلها الثوار، اذ مسؤول الثكنة يخاطب الملازم تيريان " و يقول له " انظر جيدا، هذا هو الوجه الحقيقي للجماعة المتمردة... " فإقران المشهد بهذا الكلام يوحي بان وجه المجاهدين يرمز للموت و الذبح و البشاعة، فعبء المحور البصري و الصوتي للمشهد السينمائي للفيلم "العدو الحميم" فان صورة الثورة التحريرية هي صورة عنف.

كما اعتمد الفيلم في بناء منطق تطور الاحداث للقصة السينمائية في هذا المشهد

الفيلمي على مبدا السببية، اذ كانت بشاعة جريمة جيش التحرير في قتل الجنود الفرنسيين هي الدافع و السبب في ردة الفعل للجيش الفرنسي باتخاذ القرار في الهجوم على قرية و ابادت سكانها عن آخرهم، اذ يبدأ المشهد الفيلمي بعرض لقطة عامة للقرية التي تظهر فيها مروحيات عسكرية تهبط بالقرب من المنازل لتليها مباشرة لقطة قريبة لشعلة خشبية مرماة في السماء من فوق المنازل، لترمز من اللقطة الأولى من المشهد للقمع اذ تليها بعدها مشاهد اخلاء المنازل من السكان و ارغامهم

بالخروج بالقوة و قتل بعضهم، دون التمييز بين الرجال و النساء و الشيوخ و الأطفال لترسم المشاهد رد فعل الجيش الفرنسي العنيف اتجاه المدنيين الذين تمت إبادتهم عن اخرهم و سط القرية بعد اكتشاف مجاهد جريح بالرصاص و سلاح لشيخ في القرية، ففي المشهد ظهرت شخصية الملازم "تيريان" في طبيعة عنيفة جدا في تصويب مسدسه نحو العجوز الذي توصل اليه، فالتغير الحاصل في سلوك الملازم عكس الاثار النفسية السلبية الناتجة عن منطق الحرب المعقد و المتسم بالعنف اذ عبر تطور الاحداث تغيرت نظرتة الإنسانية للحرب ليدخلها من باب العنف فعليه شخصية "تيريان" عبر الفيلم مثلت الصراع القائم بين منطق السلم، القيم الانسانية النبيلة و منطق العنف و القمع ليركع "تيريان" امام عنف الحرب الذي اثر و بشكل كبير على نفسيته و الذي وجد نفسه مجبرا على الانصياع و الرضوخ اما الواقع المرير و هو منطق الحرب.

فمشهد القمع للسكان القرية انتهى بعرض لقطة متوسطة فيها يظهر رشاش ثقيل مصوب نحو حشود سكان القرية الذين يصرخون خوفا، لتليه مباشرة لقطة عامة للقرية تحترق منازلها و صوت رصاص كثيف كإشارة صوتية لإعدامهم بالرصاص؛ فالفيلم لم يصور مشهد الإعدام بالرصاص لسكان القرية و تفادى الصورة العنيفة للقمع اين اقتصرت الإحالة للإعدام و المجزرة عبر الإشارة الصوتية المتمثلة في الرصاص الكثيف.

IV -2-3- نتائج تحليل الفيلم:

بعد تحليل المقاطع الفيلمية المختارة من فيلم "العدو الحميم" عبر تفكيك بنية صور و صوت الفيلم توصلنا الى النتائج التالية:

- صور فيلم العدو الحميم حرب التحرير الجزائرية على انها حرب بين الفرنسيين انفسهم و بين الجزائريين ليغير زاوية مقارنة الصراع في الحرب من صراع بين الجزائريين و الفرنسيين الى الصراع بين عناصر الجنس الواحد و كذلك صراع الذات التي ترجمت في شخصية "تيريان"؛ اذ كان التمثيل لحدة العنف و شرسته بين الاطراف من نفس الجنسية و الانتماء الاجتماعي، عبر الإحالة بشفرة ترمز لهذا الصراع بعرض مشهد صراع العقارب، و التي توحى و تدل على انها حرب بين الفرنسيين انفسهم و بين الجزائريين من الدم و الجنس الواحد، فحرب فرنسا في الجزائر ما هي الا حرب بين ابناءها في إحالة للعلم الفرنسي الذي يرفرف من فوق العقارب؛ فالصورة هنا لخصت الابعاد الدلالية للبنية النصية لعنوان الفيلم المتمثل في "العدو الحميم".

- منذ البدايات الاولى لتطور القصة السينمائية للفيلم بنى المخرج صورة جد سيئة لجيش التحرير الوطني بالاعتماد على الاتصال الإيمائي "communication gestuelle" من خلال إشارة الرقيب "دونياك" بيده الى ذقنه في إشارة رمزية للذبح كإجابة للملازم "تيريان" الذي بحسب قصة الفيلم يجهل طبيعة الحرب في الجزائر؛ فالإشارة غير اللفظية

دلة على الذبح كوسيلة معتمدة من قبل جبهة و جيش التحرير الوطني في تعبئة الشعب عبر الترهيب و القوة و انتهاج العنف الجسدي و ارغامهم على دفع ضريبة الحرب.

- عرضت القصة السينمائية للفيلم مجرة قرية تيدة في خطاب و صورة سينمائية حملت دلالة تعبيرية أيديولوجية قوية جدا أعطت صورة سلبية جدا للعمليات العسكرية لجيش التحرير، اذ اكتست قوتها التعبيرية في اللقطات السيكلوجية (اللقطة القريبة و القريبة جدا) التي تعرض صورة البشاعة و الوحشية في القتل و الذبح، فكل الجثث مذبوحة و ملطخة بالدماء، مثلت بصمة جيش التحرير عبر تطور احداث القصة السينمائية في تصفية اعداءه كأسلوب حربي عنيف جدا تم اقرانه له عبر تطور احداث الفيلم، فصورت تمثيلية المجزرة بأدق التفاصيل وذلك بالاعتماد على اللقطات المقربة و القريبة جدا أعطت وجها عنيفا للثورة التحريرية الجزائرية التي تستمد قوتها بالقتل الهمجي و المتوحش ضد المدنيين الجزائريين في القرى النائية و هذا ما يجعلها بحسب منطق الفيلم حرب قدرة و ليس بثورة على المستعمر و الاستعمار، فالفيلم عكس توجه أيديولوجي مناوئ لمبادئ ثورة نوفمبر الممثلة في تحرير الشعب الجزائري من الاستبداد الاستعماري؛ فالرسالة الكامنة في صورة تمثيلية المجزرة حملت بعد و معنى ذات دلالة تراجيدية "sens tragique" لسكان المدنيين. تزامن عرض هذه اللقطات التي تعرض جثث الضحايا مع مؤثرات صوتية قوية جداً، وبنص حوار محكم الإلقاء ونبيرات صوتية لمسؤول التكنة متميزة تخلق جو ومشهد درامي يميل في غالبته إلى عرض تراجيدي ينفعل معه المتفرج بشدة، فعملية التلقي تكون في جوّ مفعم بمختلف الأحاسيس مثل الحزن والحسرة والشفقة مصحوبة بصدمات متتالية جزاء العرض التسلسلي للمشاهد المأساوية. فالمخرج ركّز على التلاعب بالمشاعر والأحاسيس خاصة مع قضية الجزائريين الذين هم في الصفوف الفرنسية.

- تطرق فيلم "العدو الحميم" الى قضية التعذيب الممارس من قبل السلطات العسكرية في حربها ضد جبهة التحرير الوطني الا ان هذا التطرق كان في معظمه جاء عبر نص الحوار؛ اين تمثيل التعذيب عبر الصورة الفيلمية اقتصر فقط في عرض بعض اللقطات لشيخ تم تعذيبه و لم يتم بناء صورة واضحة للتعذيب عبر المشهد السينمائي، فمن خلال الرسالة الألسنية المتضمنة في الحوار السينمائي عبر الشخصيتان يظهر التركيز على أسباب اعتماد التعذيب في الحرب اين علل بعنف جيش التحرير و فظاعة جرائمه، فمشهد التعذيب محذوف في الشاشة السينمائية الفرنسية بسبب المنع و الرقابة المفروضة ابان و بعد حرب التحرير كونها قضية جد حساسة في الطرح التاريخي و السينمائي في فرنسا.

- حمل الخطاب السينمائي في شقيه الايقوني و الالسي دلالة قوية جداً عن مأساوية الوضع للعمالء الجزائريين (الحركي) في الصفوف الفرنسية، و الذي جاء عبر اشعال الأسير "ادير" ليفة سيجارة و اشعالها في طوفها و الإشارة الى مصير الحركي في الحرب المشتعلة بين الطرفين يمثل جحيمين، الأول هو الطرف المشتعل الذي يمثل الجيش الفرنسي، والجحيم الثاني يمثل جبهة التحرير الوطني؛ فهنا تكمن أيديولوجية الفيلم أين يظهر منظور المخرج حول قضية حرب التحرير في الجزائر، فهي حرب قدرة "une sale guerre" و حرب بين الجزائريين المساندين للمشروع الثوري و الجزائريين المساندين لفرنسا، فحدة الصراع عنيفة و دامية بين أبناء المجتمع و الجنس الواحد و تداعيات و نتيجتها

تتمثل في تمزيق النسيج الاجتماعي للجزائريين و خلق نزيف دامي و جرح عميق بين الأطراف المتصارعة في الحرب و الضحية التي لا تنجو من الجحيمين هي جماعات الحركى، فالفيلم سلط الضوء على كبر درجة العداوة بين الجزائريين انفسهم.

- جاءت اللقطات السينمائية التي صورت بها الجثث موتى الفرنسيين في لقطات قريبة "Grands plans" حاملة لدلالات تعبيرية عن العنف الاعمى و البربرية و القتل بدون رحمة باعتماد الذبح كوسيلة قتل جد عنيفة مثلت عبر تطور القصة السينمائية كبصمة العنف "empreinte de la violence" لجيش التحرير في حربه ضد الاستعمار؛ فالخطاب السينمائي في هذا الفيلم ركز تركيزا كبيرا عن إعطاء صورة عنيفة جدا لجيش التحرير الوطني
- الفيلم لم يبنى صورة سينمائية عن جيش و جبهة التحرير الوطني الجزائرية، اذ غابت كليتا صورتها في التمثيل عبر تطور احداث القصة السينمائية الا في حدود لقطات يظهر فيها كأشباح أعداء في الاشتباكات مع فرقة "تريان" ، فرمز اليه بالعدو الخفي ليس له وجه و لا استراتيجية عسكرية واضحة المعالم اذ بقي جيش التحرير عبر هذا الفيلم على نهج التصور السينمائي الفرنسي منذ عقود كعصابة متخفية تنتهج التهيب لأحداث الضجة ؛ فالفيلم لم يقدم صورة أخرى عن المجاهدين اذ تم تصويرهم وفق الطرح العام في السينما الفرنسية كعدو بدون وجه في حرب بدون وجه.
- تفادى الفيلم في عرض مشاهد اعدام سكان قرية بالكثفاء بصوت رصاص كثيف كإشارة لإعدامهم بالرصاص؛ لإحالة بالجزرة عبر الإشارة الصوتية، في حين كل تم الاعتماد على اللقطات المقربة و القريبة و القريبة جدا في تصوير مشاهد ضحايا جيش التحرير ببناء لقطات تميزت من الناحية التقنية و الفنية بالتأطير المحكم لرقة و وجه الجثة المذبوحة و تلوينها بالأبيض و الأسود، لتحمل بذلك المادة الفيلمية الخيالية طابع المادة الوثائقية مما يجعل درجة ايقونيتها "iconicité" شبيهة جدا بالواقع التاريخي للأحداث لخلق الصدمة النفسية عند التلقي، فرمزية المشهد السينمائي العنيف للفيلم طرحت بعدا دلاليا كبيرا و عميق جدا عكس تقنيات الدعاية الاستعمارية الفرنسية.
- اتسمت حرب التحرير الجزائرية بالعنف الاعمى بحسب فيلم "العدو الحميم" و الذي ترجمته شخصية الملازم "تريان" التي حولها منطق الحرب الى شخصية عنيفة تخلت عن المبادئ و القيم الانسانية النبيلة فهذه الحرب جردة "تريان" من انسانيته و لا خيار له الا التصدي للعنف بالعنف لي طرح بذلك الفيلم توجهها أيديولوجيا بان حرب التحرير الجزائرية لا تمثل الا حرب قذرة بشعة. فرمزية الثورة الجزائرية عبر المجازر التي ارتكبها الثوار في الفيلم لا يسمو بها الى مقام الثورة و التحرر و مبادئ الإنسانية.
- من ناحية بناء أحداث القصة السينمائية فالمخرج اعتمد على مبدا منطقي علمي و الذي تمثل في مبدأ السببية، اذ أنّ معظم الأحداث الدامية و الإبادة الجماعية المرتكبة من قبل النظام الاستعماري تأتي بعد ما تم عرض مباشرة جرائم جبهة التحرير الوطني، من أجل إعطاء أسباب و دوافع تشرع الأعمال الاجرامية المرتكبة من قبل الفرنسيين و ذلك عبر عرض مشاهد مؤثرة ومأساوية، إضافة إلى ذلك أعطيت استفسارات عن هذه الجرائم بأن أعمال جبهة التحرير هي التي تدفع بالسلطات العسكرية إلى انتهاج سياسية العنف والإجرام فلا خيار لها.

- الاستنتاجات العامة للدراسة:

سمت لنا دراستنا لموضوع السينما الفرنسية و حرب التحرير الجزائرية بالوقوف على أفلام المصلحة السينمائية للجيش الفرنسي التي صورت في فترة حرب التحرير هذا من جهة، و من جهة أخرى الأفلام الحديثة عبر فيلم "العدو الحميم" و "حرب الجزائر، التمزق" اذ حللنا مضامينها الفيلمية باقتطاع مقاطع من كل فيلم و مادة فيلمية سمحت لنا باستخلاص النتائج التالية:

- تضمنت المواد الفيلمية للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي على صور فوتوغرافية و صور فيلمية جدّ مؤثرة ومعبرة عن بشاعة القتل و الذبح خاصة فيما يتعلق بصور ضحايا الجنود الفرنسيين و جماعات الحركى الجزائريين، اذ في تصميم بنية اللقطات الفيلمية ركزت و بشكل كبير على خلق صدمة الصور "Choc des images" لخلق الصدمة النفسية لإحداث تأثير عميق لدى الجمهور المتلقي بتغيير نظرتة و موقفه اتجاه الثورة التحريرية في تلك الحقبة التاريخية و التي تم انتاجها في اطار الحملة الدعائية البسيكولوجية الموجهة للبت في الإعلام و السينما و الحملات الدعائية التي تستهدف الجزائريين ضف الى ذلك الدفاع عن الموقف الفرنسي في الساحة العالمية، اذ كان ذلك باتباع استراتيجية تصوير المشاهد في لقطات قريبة و قريبة جدا و التي هي لقطات سيكولوجية تدخل في الأنواع و الأساليب الاتصالية عبر الصورة الأكثر قوتا و تأثيرا، و التي توصف على انها من اللقطات الحميمية التي تخاطب العاطفة الانسانية، فهنا اذا تكمن العقيدة الأيديولوجية للتصوير و العرض الفيلمي و السينمائي الاستعماري الفرنسي في اللعب على المشاعر و استمالت الرأي العام لصالحه في تلك الفترة التاريخية، الا ان هذه الصور الارشيفية حاليا تعتبر كمصدر في إعادة بناء ذاكرة الحرب مما يعكس بُعد أيديولوجي خطير في توظيف الصورة الارشيفية للحرب التحريرية الجزائرية.

- احتكم التصوير السينمائي العسكري الفرنسي الى كل توجيهات السياسة الإعلامية و السينمائية للسياسة الدعائية الاستعمارية في تصوير احداث حرب التحرير الجزائرية، و الذي صور ضحايا جيش التحرير في استعراض وثائقي و خيالي اتسم بالتراجيديا خاصة فيما يتعلق بالضحايا الجزائريين من جماعات الحركى او العملاء و الاقدام السوداء، اين حتى الأفلام الحديثة سارت على نفس النهج و الأسلوب الفيلمي في عرض الضحايا؛ اذ حملت المضامين الفيلمية للقصة التاريخية المسرودة عبر تطور الاحداث التاريخية في القصة الفيلمية صورة جد عنيفة لحرب التحرير الجزائرية، اذ كل الرسائل الايقونية دالة على وحشية الصراع العسكري بين جيش التحرير و الجيش الفرنسي من اول لقطة تم عرضها مع بديلة فيلم "التمزق" التي عكست حرب دامية، كما حملت الصور الارشيفية لجثث الضحايا الفرنسيين معاني تعبيرية دالة عن القتل البشع و الأعمى و الفاقدة لكل معاني الانسانية.

- عبر التناول السينمائي الفرنسي في شقيه الوثائقي و الخيالي لصورة المجاهد سواء في الأفلام السينمائية للجيش الفرنسي او في الأفلام الحديثة، تميزت صورته بالسلبية، اين رمزت للخراب و الدمار و القتل اذ كانت البصمة

المشتركة في عرض شبح وجوده في الحرب كطرف في معادلة الصراع الحربي كان الذبح؛ فهو عدو غائب تماما في البناء السينمائي للمشاهد، الا ان بصمته كانت حاضرت و التي تمثلت في العنف الدامي و المتوحش ، فالأفلام محل الدراسة تضمن موقف أيديولوجي شوه المشروع الثوري للجزائريين عبر تشويه صورة المجاهد و الثوار.

- فيلم "حرب الصمت" حمل الفكر الأيديولوجي الاستعماري و موقفه من الاعلام بصفة عامة في حرب التحرير الجزائرية، اين الفيلم عبر مراحل تطوره حجج للرقابة الاستعمارية المفروضة على الاعلام المدني الفرنسي و العالمي في تغطية احداث الحرب التحريرية و ان السلطة العسكرية هي المخولة لها التغطية او بمنح تراخيص خاصة تكون محل المراقبة من قبل المصالح الاستعمارية.

- حمل الخطاب الالسنى في الافلام العسكرية الفرنسية كل الأفكار الايديولوجية الاستعمارية ،اذ يتجلى ذلك عبر الوحدات الالسنية من مصطلحات و عبارات متباينة و متناقضة بين الإيجابية المنسبة لكل ما يرمز لفرنسا و مؤسساتها المدنية و العسكرية و مشروعها الاستعماري، هذا من جهة، و من جهة أخرى، و بالتضاد تم الاعتماد على مصطلحات و عبارات ذات معاني سلبية تنسب الى جيش و جبهة التحرير الوطني، اذ على سبيل المثال في الفيلم الوثائقي الناطق باللغة العربية "الناحية الغربية الجزائرية" وردة كلمات "الشر" و "الخراب" و "الدمار" في أكثر من موضع عند الإشارة لجبهة التحرير الوطني و جيش التحرير، فالبنية الالسنية للخطاب السينمائي الفرنسي الحديث اعتمد نفس المصطلحات الدالة على الإرهاب و التهيب و العنف، اين هذه الوحدات الالسنية المتداولة في الخطابات التي سمت جبهة التحرير بنت صورة نمطية عن المجاهدين و الثورة تقرن في الغالب بالإرهاب اذ لا تسمى العمليات التي يقوم بها جيش التحرير العمليات العسكرية "opérations militaires" و انما اعتداءات و هجمات إرهابية و هذا ما جاءت في البنية الاصطلاحية لنص التعليق لفيلم "التمزق" المعتمد في وصف المشاهد، و التي حملت معاني و بعد دلالي السني يعكس نفس المصطلحات و الكلمات الموظفة في الحقبة الاستعمارية، فيما يخص تسميات العمليات العسكرية لجيش التحرير الوطني عبر التعليق عليها: "attentats meurtriers"، "action violente" التي تنسب للثورة التحريرية طابع العنف و الوحشية و الإرهاب، فوجه حرب التحرير الجزائرية تم عرضه و وصفه عبر الخطاب الالسنى للفيلم بالفظاعة و العنف الأعمى، اين لخصه التعليق في ثلاثة مفردات السنية دالة على درجة عنف هذه الحرب "Sauvage, Violent, Aveugle" أي متوحش، عنيف، و اعمى، فعبر التعاطي السينمائي للأحداث التاريخية عبر السينما الفرنسية لم تخرج عن هذا التوجه و المنظور.

- عكس الخطاب الأيديولوجي للأفلام العسكرية معاني دالة على الجانب الحضاري للمشروع الاستعماري، الذي شرع لمنطق تواجده في المستعمرات عبر المراحل التاريخية على أساس المهمة الحضارية و الإنسانية القائمة على تحضر و ترقية شعوب المستعمرات، بنشر مبادئ الثورة الفرنسية و قيمها الانسانية، اين تجسد هذا الطرح عبر

تبيان الاختلاف في امتلاك الوسيلة (الالة) و التقنية و التي اصبحت كعقيدة العرض السينمائي الغربي في طرح فكرة الصراع الحضاري بين الغرب و الشرق في وقتنا الراهن.

- لم تتطرق السينما الفرنسية الى الواقع الاجتماعي الذي يميزه فقر للجزائريين في المناطق النائية و في مدن الجزائر و ذلك تطبيقا للاستراتيجية السينمائية العسكرية بإعطاء صورة إيجابية لعمل الدولة الفرنسية في بناء الحياة الاقتصادية و الاجتماعية للجزائريين.

- استعان فيلم "حرب الجزائر، التمزق" في إعادة بناء صورة ذاكرة ما يعرف تاريخيا بقضية "ملوزة" على مواد فيلمية ارشيفية حاول عبرها المخرج ترميم مشهد الواقعة التاريخية الحساسة، عبر توظيف لقطات مختلفة تعرض جثث هامدة على الأرض في وسط فضاءات خارجية مختلفة من ناحية التضاريس و البيئة المحاطة بتلك الجثث لواقعة موزة، و ذلك بالاعتماد على مصادر فيلمية ارشيفية خارجة عن سياقاتها التاريخية من ناحية السياق المكاني و السياق الزمني للأحداث و اللذان يعتبران عنصران اساسيان في تفصي الحقيقة التاريخية علميا؛ اين المواد الفيلمية الموظفة ليس لها صلة بطبيعة القضية التاريخية المطروحة لكل من صور "دار الشيوخ" و "دوار بازيئة" في عرض مشاهد الجثث المتراكمة في الفضاءات الخارجية و التي لا صلة لها بالواقعة التاريخية المعروضة في القصة التاريخية السينمائية للفيلم مما يحرف و يزور الحقيقة التاريخ في جانبها الأيقوني و الصوري علما ان القضية تتميز بالحساسية في تأويلات القضية التاريخية بين البلدين، فالجثث المعروضة في مختلف اللقطات المعتمدة و التي علق عليها في الفيلم تمثل احداث و قعت في امكان و ازمة أخرى لا صلة لها بقضية "ملوزة"، اين المادة الفيلمية المتوفرة حاليا في مراكز الأرشيف الفرنسية تعرض فقط الفضاءات الخارجية للقرية من طرقات و ملابس و احذية في كل مكان و مقبرة القرية و موكب الصحافة مع السكان المحليين ضف اليها عملية تسليح السكان.

- تطرقت الأفلام الحديثة عبر كل من الفيلم الوثائقي "حرب الجزائر، التمزق" و الفيلم الخيالي "العدو الحميم" الى قضية التعذيب الممارس من قبل السلطات العسكرية في حربها ضد جبهة التحرير الوطني، و التي عجزت السينما العسكرية الفرنسية تناولها كون مسؤوليها هم الذين فرضوا الرقابة الشديد على هذا الموضوع في السينما، اذ تم منع كل الأفلام التي تطرقت للتعذيب و لو سطحيا، الا ان هذا التطرق في السينما الخيالية عبر "العدو الحميم" كان في معظمه جاء عبر نص الحوار؛ اين تمثيل التعذيب عبر الصورة الفيلمية لم يكن تفصيلي، اما فيلم "التمزق" فعاد للقضية بالتركيز على الرقابة و حذف السلطات الفرنسية لهذه المسالة عبر منع التصوير و كتمان الشهادات. فالسينما الفرنسية عادة لقضية التعذيب كقضية تمس بالقيم العليا للدولة الفرنسية و تشويه صورة مبادئها التاريخية التي قامت عليها الثورة الفرنسية و مبادئ حقوق الإنسان.

- خاتمة

- عبر مراحل تطور الخطاب السينائي العسكري و المدني الفرنسي الذي صور و أعاد بناء الاحداث التاريخية لحرب التحرير الجزائرية في قالبها الخيالي، غيب وجه الشخصية الجزائرية في الصورة السينمائية الخيالية، اذ اقتصر فقط على الشخصيات التي هي في الجانب الفرنسي من عملاء و شخصيات ثانوية لعبة دور السكان الجزائريين ضحايا جيش التحرير الوطني، اين في الغالبية وضمفوا كعنصر في الديكور العام للأفلام، بينما الجزائريين في الطرف الثاني في معادلة الحرب من عناصر جيش و جبهة التحرير الوطني و الجزائريين المساندين للمشروع الثوري غابت صورتهم بالكامل داخل المشهد السينمائي الخيالي الذي أعاد بناء وقائع الاحداث التاريخية للحرب التحريرية، ليمثل تحت مفهوم العدو غير المرئي او الخفي "ennemi invisible" فهو عدو ليس لديه وجه واضح المعالم، ليمثل بذلك عدو ليس لديه تنظيم و الذي يقتصر تواجده عبر مجموعات متمردة كان تمثيلها الخيالي يقتصر فقط في عرضه ميتا او اسيرا او مستسلما و منضما في صفوف الجيش الفرنسي، و هذا ما ترجمه فيلم العدو الحميم عبر تطور قصته السينمائية، اما الصورة السينمائية العسكرية حذفت صورة الحرب و العدو و بدلتها بصورة السلم "image de la pacification" فالاستراتيجية المتناقضة كامنة في استبدال صور الحرب بصور السلم مما اعطي خصوصية فريدة لصورة حرب التحرير الجزائرية التي عرضت و صورت حرب الا انها بدون صور حرب حقيقية مما عكر مشهد هذه الحرب لتبقى كثقب ذاكرة.

- فالأفلام الفرنسية الخيالية واصلت في نفس التوجه العام للسينما الاستعمارية خاصة منها العسكرية، التي اقصت صورة العدو (جيش و جبهة التحرير) في التمثيل السينمائي الخيالي و التركيز على بناء صورته عبر توظيف مفردات لغوية دالة على السلبية مثل: الإرهاب و الفلاقة و المتمردين الذين يقومون بالأعمال التخريبية و تهريب السكان، اذ حملت الرسالة غير اللغوية عبر الاتصال الابدائي لحركة اليد باتجاه العنق في فيلم العدو الحميم للدلالة على الذبح الممارس من قبل جيش التحرير كإشارة رمزية دلة على العنف، حاملة بذلك لصورة نمطية مبنية في جوهرها على صورة الإرهاب و الوحشية العمياء و وصف الثورة بالتمرد متجنبة تقديم الاستفسارات الحقيقية لثورة الجزائريين ضد النظام الاستعماري الفرنسي، فالأفلام السينمائية محل الدراسة سارت في اتجاه واحد بإقصاء جيش و جبهة التحرير في البنية الخيالية، اذ محاور الفيلم من ناحية بناء الشخصيات و الاحداث كان من المنظور الفرنسي المحض و لم تحضر النظرة الجزائرية للحرب، الا من خلال وجهة نظر جماعات العملاء "الحركي" الذين تعاطفت معهم النظرة السينمائية الخيالية الفرنسية اين السينما الفرنسية الحديثة اعطت مفهوم اخر للحرب عبر بناء صورة عنيفة جدا للحرب

لتعرض صورة الحرب القدرة فالعنف هو المنطق السائد فيها، اذ جاءت الصورة الفيلمية الخيالية للعمليات العسكرية لجيش التحرير الوطني جد عنيفة خاصة في جانبها الايقوني .

كما جاءت كذلك الصورة الوثائقية حاملة لمعاني العنف ، اذ الصور الفيلمية الارشيفية للمصلحة السينمائية للجيش التي وظفها فيلم " حرب الجزائر، التمزق" في موضع زمني و تاريخي لا يعكس احداث واقعة ملوزة، لم يكن في اصله من اجل وظيفة توثيقية للحدث، بل كان من اجل عرض ايقونة ثورة متوحشة، لذا حمل هذا البعد الوظيفي للصور الفيلمية الارشيفية معالم أيديولوجية الفكر الاستعماري الذي ترجم عبر مضامين هذه الصور الفيلمية و التي فقدت الطابع التوثيقي للأحداث التاريخية لتدخل تحت ظل الدعاية البسيكولوجية عبر الصورة، اين كان تصميمها و تسجيلها في تلك الحقبة التاريخية يدخل ضمن استراتيجية بصرية تهدف وظيفتها الاتصالية في الدرجة الأولى تضخيم الاحداث ببناء المشهد المروع "scène spectaculaire" لأغراض دعائية عسكرية اعلامية موجهة لغرس صورة نمطية عنيفة جدا لدى الرأي العام الفرنسي و العالمي وفقا للتعليمات العسكرية (note N°1525/RM/10/PRESS, du 15 avril 1957) المذكورة سابقا، مما افقدها طابعها التوثيقي التاريخي كوثيقة تاريخية "document historique" بحسب مفهوم "ماك فيرو" "Marc Ferro" كونها مادة فيلمية موجهة غير محايدة في رصدتها للحدث التاريخي، فهنا اذا تكمن العقيدة الأيديولوجية للتصوير الفيلمي و السينمائي الاستعماري الفرنسي في اللعب على المشاعر و استمالة الرأي العام لصالحه في تلك الفترة التاريخية، الا ان هذه الصور الارشيفية هي اليوم المرجعية في إعادة بناء ذاكرة حرب التحرير الجزائرية مما يعكس بُعد أيديولوجي في توظيف الصورة الفيلمية و الفوتوغرافية الارشيفية التي صورت و صممت وفق التصور الدعائي البسيكولوجي الاستعماري الفرنسي، لذا يجب التعامل معها بكل حذر و بحسب طبيعتها الأيديولوجية، و ذلك بادراك مستويات معانيها و إيجاءاتها الدلالية في بعدها الإعلامي و السينمائي و السياسي و التاريخي، فالصورة الفيلمية الخيالية و الوثائقية اليوم جد ضرورية في إعادة بناء الذاكرة التاريخية لأحداث حرب التحرير الجزائرية، لذا يجب تنقيحها و دراستها في سياقاتها التاريخية من اجل إعادة بناء الوقائع التاريخية في جانبها الايقوني او الصوري يعكس البنية المكانية و الزمانية و حتى الموضوعاتية للحدث التاريخي لتجنب اشكال التحريف و التزييف و التضليل التاريخي للأحداث لكون إعادة بناء القصة التاريخية لحرب التحرير الجزائرية في فرنسا اكتسى و يكتسي طابعا جد حساس في ظل سياقات سياسية و اجتماعية و تاريخية و اعلامية مشحونة، افرت و لوقت طويل وضع متميز لتاريخ هذه الحرب التي هي "حرب بدون اسم" من جهة و من جهة اخرى "حرب بدون صورة".

قائمة المصادر و المراجع:

- المصادر:

أ- الوثائق الارشيفية المكتوبة:

- 1H338, **Levant, 17 mars 1944, Etat-major général**, Service Historique de la défense, Armée de Terre SHAT, château de Vincennes.
- 1H12515, **Le lieutenant-colonel GARDES chef du 5^e Etat-major 10^e région, 21 avril 1959**, Service Historique de la défense, Armée de Terre SHAT, château de Vincennes.
- 1H12515, Abel Thomas, **lettre n°1697 bureau Action psychologique, 18 juillet 1956**, Service Historique de la défense, Armée de Terre SHAT château de Vincennes.
- 1H12515, **Le colonel C. BOISSIEU chef d'Etat-major note sur les reportages du service cinéma des armées n°2.789/ E.M.I/5/ACT, Alger 16 mai 1959**, Service Historique de la défense, Armée de Terre SHAT, château de Vincennes.
- 1H2515/ Dossier1, **le ministère de la défense nationale au général commandant la Xe région militaire, le 18 juillet 1956**. Service Historique de la défense, Armée de Terre SHAT, château de Vincennes.
- 1H2533 Dossier n°1, **notice technique- document de propagande 1956, note d'information n°2 concernant la technique de l'action psychologique**, Service Historique de la défense, Armée de Terre SHAT, château de Vincennes, p.3
- 1H2533 Dossier n°2, **note de service n°2.387, le Général de la Division Jean Noiret, 25 aout 1956**, Service Historique de la défense, Armée de Terre SHAT, château de Vincennes
- 1 H 2581, archives de service historique de la défense SHD, château de Vincennes.
- 1H 2424 / dossier 3, **fiche n° 2058 SCA/ AL, à l'attention de monsieur le colonel UZUREAU, fonctionnement de la S.C.A d'Alger durant l'année 1957**. Archives historiques de la défense Vincennes.
- 1H 2515/D1, **Notes de service émises par le 2em Bureau, 14 avril 1954 et 25 octobre 1956**, Service Historique de la défense, Armée de Terre SHAT, château de Vincennes.
- 1H2533, **note N°1525/RM/10/PRESS, du 15 avril 1957, Cabinet bureau presse-information, commandant supérieur interarmées et 10^e région militaire**, Service Historique de la défense, Armée de Terre SHAT, château de Vincennes

ب- مصادر فيلمية ارشيفية للمصلحة السينمائية للجيش:

- SCA 182 0008759, **La guerre de Silence**", 1959/07/29, Service cinématographique des armées
- SCA 226 0008808, **Au-delà des Fusils**", 12/08/1960, Service cinématographique des armées
- SCA 153 0008727 **Zone Ouest Algérois**, 01/01/1958, Service cinématographique des armées
- ACT 58172 0017434 **Découvert d'un Charnier dans le Massif de l'Akfadou en Kabylie**, 23/09/1958, Service cinématographique des armées
- ACT 58141 0005140, **le Charnier de Dar el Chioukh**, 16/07/1958, Service cinématographique des armées
- ACT 57200, **Assassinat de musulmans au Douar Bazina**, 23/10/1957, Service cinématographique des armées
- ACT 57127, **Le massacre de Melouza**, 05/06/1957, Service cinématographique des armées
- SCA157, **le poste de Bou-mâad**, film réalisé par le service cinématographique des Armée, Agence d'image de la défense, fort d'Ivry, Ivry-sur-Seine

- القواميس والمعاجم:

أ- القواميس والمعاجم باللغة العربية:

1. أنيس إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، الجزء الأول.
 2. الفيروز اباذي، القاموس المحيط، الجزء الأول، 1997
 3. الباعلي محمد و آخرون ، المنجد المعاصر في اللغة العربية، ط1، دار الشرق، 2000
 4. ابن منظور، لسان العرب، المحيط المجلد، ط1، دار الفكر بيروت، 1990
- مرسي احمد كامل ، مجدي وهبة ، معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1973

ب- القواميس والمعاجم باللغة الفرنسية:

1. Jaque Deutsh, **Dictionnaire linguistique**, Edition dictionnaire de savoir, (s.d).
2. Bernard Lamizet, Ahmed Silem : **Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication**, édition marketing, France, 1997.

3. Diderot Denis et Le Rond d'Alembert Jean, **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**, tom 11, Société de Gens de Lettre, 17+11 volumes, , Paris, 1751-1772
4. Larousse, **Dictionnaire noms communs**, noms propres, précis de grammaire, paris, Larousse, 1996
5. Liauzu Claude, **le dictionnaire de la colonisation française**, Larousse, Paris, 2007
6. Encyclopédie Larousse, journal de l'année 1972, France Hauts-de-Seine, 1972
7. Hugues Philippe, **almanach du Cinéma**, Ed. Centenaire, Encyclopedia Universalis, France 1995

- المراجع:

أ- المراجع باللغة العربية:

1- الكتب:

1. البدوي محمد علي ، علم اجتماع الأدب، النظرية و المنهج و الموضوع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002
2. البشر محمد بن سعود ، أيدولوجية الاعلام، ط1، دار غناء للنشر، الرياض، 2000
3. العروي عبد الله ، مفهوم الأيديولوجية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2004
4. الرميحي محمد، السينما بين الصناعة و الثقافة، دراسة نقدية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2008
5. الحسان إحسان محمد ، الأسس العلمية لمناهج البحث الاجتماعي، (د.ط)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996.
6. الرميحي محمد ، السينما بين الصناعة و الثقافة، دراسة نقدية ،الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 2008
7. أحمد البطريق نسمة ، الإعلام والمجتمع في عصر العولمة، دراسة في المحل الاجتماعي، دار غريب، القاهرة، 2004
8. أحمد البطريق نسمة ، الدلالة في السينما و التلفزيون في عصر العولمة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006
9. أنجوس موريس، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية: تدريبات علمية، ترجمة: مصطفى ماضي، دار القصة للنشر، الجزائر، 2006
10. إبراقن محمود ، المدخل إلى سيميولوجية الاتصال، ط1، بنغازي، ماي 1995.
11. إبراقن محمد ، ما هي السينما، السينما فن و لغة و وسيلة اتصال، الجزء الاول، ط1 ، منشورات المبرق، 2013
12. إبراقن محمود ، ما هي السينما؟، الجزء الاول، منشورات المبرق، الجزائر، 2014
13. إحسان محمد الحسان ، الأسس العلمية لمناهج البحث الاجتماعي، (د.ط)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996

14. بجاوي احمد ، السينما و حرب التحرير: الجزائر المعارك الصور، ترجمة : مسعود جناح ، منشورات الشهاب ، الجزائر ، 2014
15. بدوي عبد الرحمن ، مناهج البحث ، الطبعة الثالثة، وكالة المطبوعات، الكويت، 1977
16. محمد بلعباس، الوجيز في تاريخ الجزائر المعاصرة، دار المعاصرة للنشر و التوزيع، 2009
17. بن مرسللي احمد ، مناهج البحث العلمي في علوم الاعلام و الاتصال، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007
18. عارف محمد ، المنهج في علوم الاجتماع في ضوء نظرية التكامل المنهجي، القاهرة، مكتبة الأنجلو – مصرية، 1975.
19. عبد الحميد محمد ، البحث العلمي في الدراسات الاعلامية، الطبعة الاولى، علا الكتاب، القاهرة، 2000
20. عبيدات محمد ، منهجية البحث العلمي القواعد و المراحل و التطبيقات، الطبعة الثانية، دار وائل للنشر و التوزيع ، جامعة الأردنية ، 1999
21. صباح عامر ، منهجية البحث في العلوم السياسية و الإعلام، بدون طبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2008
22. مروان عبد الرحمان ، أسس البحث العلمي، ط1، مؤسسة الوراق، عمان، 1999
23. عبد الله ثاني قدور ، سيميائية الصورة، مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2008
24. فريد سمير، العالم من علم الكاميرا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، (بدون تاريخ).
25. عبيدات ذوقان ، عبد الرحمن عدس، عبد الحق كايد، البحث العلمي: مفهومه و أدواته و أساليبه، الطبعة الخامسة، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، عمان، 1996.
26. عمار احمد حامد ، السينما في القرن العشرين 1990-1999، ط1، منشورات علاء الدين للنشر و التوزيع و الترجمة، سوريا، 2001
27. اجليتون تيري ، الماركسية و النقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة و النشر، الدار البيضاء، 1986
28. إبراقن محمد، التحليل السيميولوجي للفيلم، ترجمة: أحمد بن مرسللي، (د. ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، 2006
29. بولو بودون ، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة: سليم حداد، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992
30. سادول جورج ، العناصر الدالة للغة السينمائية، ترجمة محمود ابراقن، حوليات جامعة الجزائر، العدد1، 1997
31. سادول جورج، تاريخ السينما في العالم، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، فايزكم نقش، بيروت، منشورات بحر المتوسط ومنشورات عويدات، 1986.
32. وري لوتمان ، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995
33. ماتو بيير ، الكتابة الفيلمية، ترجمة، قاسم المقداد، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997
34. روشر غي ، الأيديولوجية و الوعي الاجتماعي، ترجمة: نبيل رمزي، ط1، دار الفكر الجامعي، 1992

35. غورفيتش جورج ، المعاني المتعددة للأيديولوجية في الماركسية الأيديولوجية دفاتر فلسفية، ترجمة: محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، دار بوبقال، ط1، المغرب 1999.
36. فيشر ارنست، الاشتراكية و الفن، ط2، ترجمة: اسعد حليم، دار القلم، بيروت، 1980
37. فورست هاري، السينما التسجيلية عند غرتسون، ترجمة: صلاح توهامي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1983
38. هلال عبد الرزاق، تاريخ السينما الجزائرية، التصوير الممنوع صورة الجزائري على الشاشات الفرنسية، ترجمة: موسى اشرشور، دار النشر رفار، 2013

2- الأطروحات والرسائل الجامعية:

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

3- المجلات والدوريات:

1. بومعيزة سعيد ، "الرسائل والمعاني"، المجلة الجزائرية للاتصال، العدد 13، جانفي - جوان 1996.
2. الحيدري عبد الله ، "الصورة"، مجلة الإذاعة العربية، العدد 02، شركة فنون للرسم والنشر والصحافة، تونس، 2000.
3. العياضي نصر الدين، جمالية الصورة، مجلة الإذاعة العربية، العدد 12، شركة فنون للرسم والنشر والصحافة، تونس، 2003.
4. شقرون أحمد ، التلغزة: "كيف تكتب وتعيد كتابة التاريخ"، مجلة المصادر، العدد 09، خريف 2006.
5. بجاوي أحمد، "الفيلم الجزائري بين التاريخ والخيال"، مجلة التاريخ، العدد 22، الجزائر، ربيع 1986.
6. جدور محمود سالم ، المصطلحات و المفاهيم في البحث العلمي، مجلة كلية الآداب، عدد1، الزاوية، كلية الآداب، 2002
7. عموري سعيد ، "من النص السردي الى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات"، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عبد الرحمان ميرة، العدد 13، بجاية، الجزائر، 2014

ب- المراجع باللغة الفرنسية:

1- الكتب:

1. Angers Maurice, **initiation pratique la méthodologie des sciences humaines**, Ed. Casbah, Alger, 1992
2. Amato Alain, **Monuments en exil**, Ed. Atlanthrope, Paris, 1979.
3. Ambrosi Christian, Ambrosi Arlette, Galloux Bernadette, **la France de 1870 à nos jours**, Masson & Armand Colin, Paris, 1995

4. Aumont Jaques, Michel Marie, **L'analyse des films**, Nathan, 1989.
5. Bancel Nicolas, Blanchard Pascal, Vergès Françoise, **la république coloniale, Essai sur une utopie**, Ed. Albin Michel, Paris, 2003
6. Baschet Jérôme, autres, **l'histoire face au présent perpétuel. Quelques remarques sur la relation passé / futur, les usages publics du passé**, Ed. EHESS, Paris, 2001
7. Bataille Maurice-Robert, Veillot Claude, **la caméra sous le soleil : le cinéma en Afrique du nord**, N. Ed, Alger, 1956
8. Bataille Veillot, **Cinéma sous le soleil**, (N.Ed), Paris, 1965.
9. Beaufiles Thomas, Bénot Yves et autres, (dir) Ferro Marc, **le livre noir du colonialisme, XVI-XXIe de l'extermination à la repentance**, Ed. Robert Laffont, Paris, 2003
10. Benali Abdelkader, **Le cinéma colonial au Maghreb, l'imaginaire en trompe-l'œil**, Éd. CERF, Paris, 1998
11. Bertin-Maghit Jean-Pierre, **le cinéma français sous l'occupation**, Ed. Perrin, Paris, 2002
12. Bertin Maghit Jean-Pierre, **lettres filmées d'Algérie, des soldats à la caméra 1954-1962**, Ed. Nouveau Monde, Paris, 2015
13. Bertin Maghit Jean-Pierre, **le film du sergent-chef Charles : un essai d'anthropologie historique, le corps du soldat au repos Durant la guerre d'Algérie 1954-1962, les mises en scène de la guerre au XXe siècle : théâtre et cinéma**, Ed. Nouveau Monde, Paris, 2011
14. Bertrand Romain, **mémoires d'empire, la controverse du fait colonial**, Ed. Croquant, France, 2006
15. Betton Gérard, **histoire du cinéma des origines à 1982**, P.U.F, Paris, 1984
16. Betton Gérard, **que sais-je ? histoire du Cinéma**, Presses Universitaires de France, 1984
17. Bergeron Gérard, **Petit traité de l'état**, PUF, Paris, 1990
18. Bimbenet Jérôme, **Film et histoire**, Ed. Armand Colin, Paris, 2007
19. Blanchard Pascal, **La Fracture coloniale**, Éd. Découverte, Paris, 2005.
20. Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, **culture post-coloniale 1961-2006, traces et mémoire coloniales en France**, collection mémoire/histoire numéro 126, Ed. Autrement, Paris, 2011

21. Branche Raphaël, **La Guerre d'Algérie, Une Histoire apaisée**, Ed. Seuil, Paris, Octobre 2005
22. Branche Raphaël, **La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie 1954 – 1962**, Éd. Gallimard, France, 2001.
23. Boëtsch Gilles, (dir) Blanchard Pascal, Lemaire Sandrine, Bancel Nicolas, **culture coloniale en France, de la révolution française à nos jours**, Ed. CNRS, Paris, 2008
24. Bouayd Mahmoud, **La Guerre d'Algérie dans la littérature et l'audiovisuel**, SNED, Alger, 1982
25. Bouchène Abderrahmane, Petroulou Jean-Pierre, Siari Tengour Ouanassa, Thénault Sylvie, **histoire de l'Algérie à la période coloniale 1830-1962**, Ed. Découvert, Paris, 2012
26. Chardère Bernard, **Au pays des lumières**, Institut Lumière & Actes Sud, Paris, 1995
27. Chérel Emmanuelle, Wodiczko Krzysztof, Bonder Julien, **le mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes, enjeux et controverses 1998-2002**, Presses Universitaires de Rennes, France, 2012
28. Chominot Marie, (dir) Harbi Mohammed, Stora Benjamin, « **le film de la guerre, les débuts de la guerre d'Algérie dans l'hebdomadaire illustré Pris Match novembre 1954- juillet 1966** », la guerre d'Algérie, Ed. Hachette Littératures, Paris, 2004
29. Chomsky Noam, **propaganda**, Ed. Félin, Paris, 2002
30. Combe Sonia, **Les archives interdites, l'histoire confisquée**, Ed. Découverte & Syros, Paris, 2001
31. Creton Laurent, Denis Sébastien et autres, (dir) Vezyroglou Dimitri, **Le cinéma une affaire d'état 1945-1970**, comité d'histoire du ministère de la culture et de la communication, Paris, 2014
32. Dadci Younes, **Première histoires du cinéma Algérien 1895-1979**, Collection R.K Éditeur Dadci, Paris, 1980
33. Dallet Sylvie, **guerres révolutionnaires, histoire et cinéma**, Ed. Harmattan, Paris, 1984.
34. De Baecque Antoine, (dir) Jean-Pierre Rioux, **cinéma, mes coups de cœur, Dictionnaire de la France coloniale**, Paris, 2007
35. De la Bretèque François, (dir) Rioux Jean-Pierre, **le cinéma, le dictionnaire de la France coloniale**, Ed. Flammarion, Paris, 2007

36. Debus Charles, Bourron Jaque, **Lexique politique**, Ed. Dalloz, Paris, 2007
37. Deleuze Gilles, **L'image – mouvement**, les éditions de minuit, Paris, 1983.
38. Delmeulle Frédérique, Dubriel Stéphane, **Du réel au simulacre « Cinéma, photographie et histoire**, Ed. Harmattan, Paris, 1993.
39. Demougin Jacques, **Les mensonges de la guerre d'Algérie**, Ed. France Loisir, 2005
40. Denis Sébastien, **le cinéma et la guerre d'Algérie, la propagande à l'écran (1954-1962)**, Ed. Nouveau Monde, Paris, 2009
41. Denis Sébastien et autres, (dir) Jean-Pierre-Maghit, **une histoire mondiale des cinémas de propagande**, Ed. Nouveau Monde, Paris, 2015
42. Denis Sébastien (dir) Denis sébastiens, Sené Xavier, **« le SCA dans la guerre d'Algérie » images d'armées, un siècle de cinéma et de photographie militaires 1919-2015**, Ed. CNRS, Ministère de la Défense/ECPAD, Paris, 2015
43. Deroo Eric, **l'illusion coloniale**, Ed. Tallandier, Paris, 2005
44. Desbois Evelyne, **des images en quarantaine, La Guerre d'Algérie et les français**, colloque de l'institut d'histoire du temps présent, Ed. Arthème Fayard, Paris, 1990
45. Dodille Norbert, **introduction aux discours coloniaux**, Presses Universitaires de l'université Paris-Sorbonne PUPS, Paris, 2011
46. Douchet Jean, **nouvelle vague**, Cinémathèque française & Ed. Hazan, Paris 1998
47. Droz Bernard, Lever Evelyne, **histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962**, Ed. Seuil, Paris, 1982
48. Durmelat Sylvie, **« revoir la guerre d'indépendance algérienne, la mémoire des immigrants algériens sans le cinéma français », les écrans de l'intégration, l'immigration maghrébine dans le cinéma français**, Presses Universitaires de Vincennes, université Paris 8 Saint-Denis, Paris, 2015
49. Eades Caroline, **le cinéma poste-colonial Français**, Ed. Cerf / Corlet, Paris, 2006
50. El Kanz Nadia, **L'odyssée des cinémathèques, la Cinémathèque Algérienne à la recherche d'une mémoire perdue de Méliès à Lakhdar Hamina**, Ed. ANEP, Alger, 2003.
51. Ernest Sophie, (dir) Liauzu Claude, Manceron Gilles, **« le fait colonial, les lois de mémoire et l'enseignement », la colonisation, la loi et l'histoire**, Ed. Syllepse, Paris, 2006

52. Esclangon Morin Valérie, (dir) Liauzu Claude, Manceron Gilles, « **quelle histoire de la colonisation enseigner ?** », **la colonisation, la loi et l'histoire**, Ed. Syllepse, Paris, 2006
53. Ferro Marc, **Cinéma et histoire**, Ed. Gallimard, Paris, 1993.
54. Fleury-Vilatte Béatrice, Abramovici Pierre, **La Mémoire télévisuelle de la guerre d'Algérie 1962 – 1992**, Ed. Harmattan, Paris, 2000
55. Frodon Jean-Michel, **le cinéma français de la nouvelle vague à nos jours**, Cahiers du Cinéma, Paris, 2010
56. Gallinari Pauline, **les communistes et le cinéma : France, de la libération aux années 60**, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015
57. Garreau Laurent, **archives secrètes du cinéma français 1945-1975**, Presses Universitaires de France, Paris, 2009
58. Gautrand Jaques, **L'empire des écrans**, Ed. Le Pré aux Clercs, 2002.
59. Gazenneuve, **La communication de masse**, Ed. Danol, Paris, 1976.
60. Genivière Jacquinot, **Image et pédagogie**, Éd. PUF. Coll. L'éducateur, Paris, 1977.
61. Guilbert Pierre, **La France en guerre d'Algérie**, collection des publications de la BDIC, Paris, 1992.
62. G. Hargreaves Alec, « **Hors des ghettos, ouverts sur le monde : Situer les réalisateurs français-maghrébins** », **les écrans de l'intégration, l'immigration maghrébine dans le cinéma français**, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, université Paris 8 Saint-Denis, 2015
63. Harbi Mohamed, Meynier Gilbert, **le FLN documents et histoire 1954-1962**, Éd. Fayard, Paris, 2004
64. Harbi Mohamed, Stora Benjamin, **La Guerre d'Algérie, 1954 – 2004 la Fin de l'amnésie**, Tom2, Éd. Chihab, Alger, 2004.
65. Harbi Mohamed, (dir) Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, Lamaire Sandrine, **la Fracture coloniale, la société française au prisme de l'héritage colonial**, Ed. Découverte, Paris, 2006
66. Hellal Abderrazak, **Image d'une révolution « La révolution algérienne dans le cinéma et dans les textes Français durant la période du conflit »**, O.P.U, Alger ,2009
67. Huret Marcel, **Ciné Actualités, histoire de la presse filmée 1895-1980**, Henri Vaynier, Paris, 1984
68. Isabelle Merle, (dir) Saussol Alain, Zitomersky Joseph, « **le régime de l'indigénat et impôt de capitation en Nouvelle-Calédonie, de la force et du droit : la genèse**

- d'une législation d'exception ou les principes fondateurs d'un ordre colonial », Colonies, territoires, sociétés, l'enjeu français**, Ed. Harmattan, Paris, 1996, 2007
69. Jacquet Michel, **guerre d'Algérie, la dernière séance**, Ed. Anovi, Paris, 2015
70. Jaffret Jean- Charles, **la guerre d'Algérie par les documents, les porte de la guerre : des occasions manquées a l'insurrection 10 mars 1946- 31 décembre 1954**, tome 2, Service Historique de l'Armée de Terre château de Vincennes, paris, 1998
71. Jérôme Bourdon(dir) De Bussierre Michèle, Méadel Cécile, ulmann-mauriat Caroline, **Image télévisées de la guerre d'Algérie, Radio et télévision au temps des événements d'Algérie 1954 – 1962**, Ed. Harmattan, Paris, 1999.
72. Joly Martine, **Introduction à l'analyse de l'image**, Nathan Université, France, 1994.
73. Lamazet Bernard, **Histoire des médias audiovisuels**, Ed. Ellipses, Paris, 1999.
74. Laurent Creton, Sébastien Denis et autres, (dir) Dimitri Vezyroglou, **Le cinéma une affaire d'état 1945-1970, comité d'histoire du ministère de la culture et de la communication**, paris, 2014
75. Layerle Sébastien, **caméras en lutte en mai 68 : par ailleurs le cinéma est une arme**, Ed. Nouveau Monde, Paris, 2008.
76. Lazar Judith, **La sociologie de la communication**, Ed. Colin, Paris, 1991.
77. Lazar Judith, **Écoles, Communication, Télévision**, PUF, 1^{er} édition, Paris, 1985.
78. Lazar Judith, **Science de la communication, que sais-je**, édition dahlab, 2^{ème} édition, corrigé Alger, 1993.
79. Le Cour Grandmaison Olivier, (dir) Liauzu Claude, Manceron Gilles, « **le fait colonial, les lois de mémoire et l'enseignement » la colonisation, la loi et l'histoire**, Ed. Syllepse, Paris, 2006
80. Lherminier Pierre, **annales du Cinéma français, les voies du silences 1895-1929**, Ed. Nouveau Monde, Paris, 2012
81. Liauzu Claude, **Colonisation, droit d'inventaire**, Ed. Armand Colin, paris, 2004
82. Liauzu Claude, Manceron Ghilles, **la colonisation, la loi et l'histoire**, Ed. Syllepse, Paris, 2006
83. Liauzu Claude, **colonisation, droit d'inventaire**, Ed. Armand Colin, Paris, 2004
84. Lindeperg Sylvie, **les Ecrans de l'Ombre, la seconde guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)**, Ed. Points, Paris, 2014
85. Magherbi Abdelghani, **les Algériens aux miroirs du cinéma colonial**, SNED, Alger, 1982.

86. Maherzi Lotfi, **Le Cinéma Algérien**, SNED, Alger, 1980.
87. Manceron Gilles, Remaoun Hassan, **D'une rive à l'autre, La guerre d'Algérie de la mémoire à l'histoire**, Ed. Syros, Paris, 1993.
88. Martin Marcel, **Le langage cinématographique**, les éditions du CERF, Paris, 1992.
89. Mauss-Copeaux Claire, (dir) Harbi Mohammed, Storat Bejamain, « **photographies d'appelés de la guerre d'Algérie** », **la guerre d'Algérie**, Ed. Hachette, Paris, 2004
90. Mauss-Copeaux Claire, **à travers le viseur, images d'appelés en Algérie 1955-1962**, Edition Aedelsa, Lyon, 2003.
91. Metz Christian, **Langage et cinéma**, Ed. Albatros, Paris, 1997.
92. Meynier Gilbert, **Histoire intérieure du FLN**, Éd. Casbah, Alger, 2003.
93. Michel Marie, **Lecture du film**, Ed. Albatros, Paris, 1976.
94. Miguel Pierre, **la guerre d'Algérie, images inédites des archives militaires**, Ed Chêne, Paris, 2001
95. Moles Abraham, **l'image, communication, fonctionnelle**, Gasterman, Belgique, 1980.
96. Morsly Dalila et autres, **Introduction à la sémiologie, texte, image**, O.P.U, Alger, (s.d). 1980
97. Murphy David, Forsdick Charles, **ruptures postcoloniales, les nouveaux visages de la société française**, Ed. Découverte, Paris, 2010
98. Musser Charles, **History of the American Cinema, the Emergence of Cinema, the American Screen to 1907**, Ed. Charles Scribner's Son, New York 1990
99. Namer Gustave, **Mémoire et société**, Ed. Seuil, Paris, 1973.
100. Ory Pascal (dir) Jean-Pierre Rioux, **L'Algérie fait écran, La guerre d'Algérie et les français**, Ed. Fayard, France, 1990
101. Pavis Patrice, **L'analyse des spectacles**, Ed Armand Colin, Juin 2005.
102. Pervillé Guy, **pour une histoire de la Guerre d'Algérie**, Éd. Découverte, Paris, 1993
103. Pierre Guilbert, **La France en guerre d'Algérie**, Collection des publications de la BDIC, Paris, 1992
104. Procher Luis, **Introduction a une sémiotique des images sur quelques exemples d'image publicitaire**, Librairies Didier, Paris, 1976.
105. Rachid Boudjdra, **Naissance du cinéma Algérienne**, Ed. Maspero, Paris, 1980.

106. Remaoun Hassan, Bensalah Mohamed, **Image, Mémoire, Histoire, les représentations iconographiques en Algérie et au Maghreb**, Ed. CRASC, 2007.
107. Rioux Jean-Pierre, **la France de la IV^e République, l'ardeur et la nécessité 1944-1952, la nouvelle histoire contemporaine de la France**, Tom I, Edition Seuil, Paris, 1980
108. Rioux Jean-Pierre, **la Guerre d'Algérie et les Français**, Ed. Fayard, Paris, 1990
109. Rioux Jean-Pierre Rioux, **la France coloniale, sans fard ni déni**, éditeur André Versailles, France, 2011
110. Robic-Diaz Delphine, **la guerre d'Indochine dans le cinéma français, image d'un trou de mémoire**, Collection Histoire, presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014
111. Robic- Diaz Delphine, Ruscio Alain et autres, (dir) Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, « **cinéma, chanson, littérature post-coloniaux continuité ou rupture ?** », **Culture post-colonial 1961-2006, traces et mémoires coloniales en France**, Ed. Autrement- Collection Mémoires/Histoire n° 126, Paris, 2006
112. Sachs Ignacy (dir) Ferro Marc, **le livre noir du colonialisme XVI^e-XXI^e siècle, de l'extermination à la repentance**, Ed. Robert Laffont, Paris ,2003
113. Sand Shlomo, **Le XX^e siècle à l'écran**, Ed. Seuil, Paris, 2008.
114. Savarese Éric, **Algérie, la guerre des mémoires**, Ed. APM, 2007.
115. Slama Alain-Gérard Slama, **la guerre d'Algérie, histoire d'une déchirure**, Ed. Gallimard, Paris, 2004
116. Stora Benjamin, **Algérie-Vietnam deux guerres vues par deux cinémas « imaginaires de guerre**, Ed. Casbah, Alger, 1997.
117. Stora Benjamin, **La Gangrène et l'oubli, La mémoire de la guerre d'Algérie**, Ed. Découverte et Syros, Paris, 1998.
118. Stora Benjamin, **La guerre des mémoires, la France face à son passé colonial**, Ed. Aube, Paris 2007.
119. Stora Benjamin, **Histoire de l'Algérie contemporaine 1830 – 1988**, Ed. Casbah, Alger, 2004.
120. Stora Benjamin, **Les guerres sans fin, un historien, la France et l'Algérie**, Ed. Stock, France, 2008.
121. Stora Benjamin, **histoire de la Guerre d'Algérie 1954- 1962**, Éd. Picard, Paris, 1993

122. Benjamin Stora, « **les photographies d'une guerre sans visage, images de la guerre d'Algérie dans les livres d'histoires** », dans voir, ne pas voir la guerre, **Histoire des représentations photographiques de la guerre**, Ed. Art, Paris, 2001
123. Surun Isabelle, Balais Hélène et autres, **les sociétés coloniales à l'âge des empires 1850-1960**, Ed. Atlande, Paris, 2012
124. Talbott John, **The war without a Name, France in Algeria 1954 – 1962**, Faber and Faber, Londres, 1981.
125. Thénault Sylvie, **Algérie, des événements à la guerre, idée reçue sur la guerre d'indépendance algérienne**, Ed. Cavalier Bleu, Paris, 2012
126. Vallaud Pierre, **la guerre d'Algérie, de la conquête à l'indépendance 1830-1962**, Ed. Acropole, Paris 2012
127. Vassallo Aude, **La télévision sous de Gaulle, le contrôle gouvernemental de l'information 1958 – 1969**, Ed. Boeck, Paris 2005.
128. Veyrat-Masson Isabelle (dir) Jean-Pierre Bertin-Maghit, Béatrice Fleury-Vilatte, **les fonctions politiques de l'histoire à la télévision (1953-1981), les institutions de l'images**, Ed. Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris ,2001.
129. Volkoff Vladimir, **Désinformation par l'image**, Ed. Rocher, Paris, 2001.
130. Wieviorka Michel, **L'espace du racisme**, Ed. Seuil, Paris, 1991
131. Wolikow Serge, **les combats de la mémoire, la FNDIRP de 1945 à nos jours**, Ed. Midi, Paris, 2006

2- الأطروحات والرسائل الجامعية:

1. Denis Sébastien, **L'Etat, L'Armée et Le cinéma pendant la guerre d'Algérie : des origines du conflit a la proclamation de l'indépendance (1945 – 1962)**, sous la direction de Jean Gili, thèse de doctorat d'l'histoire de l'arts et d'archéologie, Université Paris 1, Paris. Octobre 2004.
2. Chominot Marie, **Guerre des images, guerre sans image ? Pratiques et usage de la photographie pendant la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962)**, sous la direction de Benjamin Stora, thèse de doctorat d'l'histoire, Université Paris 8, Paris, mai 2008.
3. Bargach Selma, **le statut et le rôle de la femme dans le cinéma marocain**, thèse d'arts plastiques et sciences de l'art, université de Paris-1, 1997

4. Françoise Lamontagne, **Cinq colonne a la une et l'Algérie**, sous la direction René Gallissot, thèse maîtrise d'histoire, département Histoire, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, , octobre 1998

3- المجلات والدوريات:

- 1- Addison Erin, « **Sauver d'autres femmes d'autres hommes : Disneys Aladdin** », *Camera Obscura*, n° 31, janvier-mai 1993
- 2- Berrah Mouny, « **Histoire et idéologie du cinéma algérien sur la guerre** », la **guerre d'Algérie a l'écran**, *cinemAction*, N°85, 4^e trimestre 1997.
- 3- Bosséno Christian, « **Télévision et cinéma Française : Image fragmentées d'une guerre occultée, France-Algérie image d'une guerre** », *les cahiers de ciné-ma*, N°01, Juin 1992.
- 4- Chevalier F, « **Le Cinéma Algérien et la révolution de ses structures** », in *cinéma*, N°207, 1976.
- 5- Commandant Darret, **le cinéma au service de l'armée (1915-1962)**, *Revue historique de l'armée*, n°2, mai 1962, 2014
- 6- Desbois Évelyne, **Les actualités Françaises pendant le conflit, des images en quarantaine, la guerre d'Algérie à l'écran**, *cinémAction*, N°85, 4^e trimestre 1997
- 7- Dine Philip, « **Trois regards étranger, les oliviers de la justice" de James Blue, "la bataille d'Alger" de Gillo Pontecorvo, "les centurions" de Mark Robson** », la **guerre d'Algérie à l'écran**, *CinémAction*, n°85, 4^e trimestre 1997
- 8- Denis Sébastien, « **la propagande cinématographique française sur l'Algérie (1954-1962) : une recherche en perspective** », la **guerre d'Algérie et les médias, questions aux archives**, *Théorème, revue de l'institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel*, n° 18, 2013.
- 9- Desparmet Joseph, « **les chansons de geste de 1830 à 1914 dans la Mitidja** », *Revue Africaine*, LXXXIII, 1939, p.192.
- 10- Hénault Anne, « **Image et texte au regard de la sémiotique** », *le français aujourd'hui*, N° 161, Juin 2008.
- 11- Garcon François, « **Des noces anciennes, cinéma et histoire, autour de Marc Ferro** », *Cinéma Action*, N°166, 1993.
- 12- Gaston-Mathé Catherine, « **Le règne de la censure** », **La Guerre d'Algérie a l'écran**, *CinémAction*, N°85, 4^e trimestre 1997.

- 13- Karim Tisseire, « **A la télévision, dans les années 80** », la guerre d'Algérie à l'écran », *cinémAction*, N°85, 4^e trimestre 1997.
- 14- Lefèvre Raymond, « **une censure à Képi étoilé** », la guerre d'Algérie à l'écran, *CinémAction*, N°85, 4^e trimestre, 1997
- 15- le Cour Grandmaison Olivier, « **passé colonial, histoire et guerre des mémoires** », **Empire et Colonialité, Poste coloniale et Histoire**, *Multitudes revue trimestrielle*, Ed. Amsterdam, N° 26, Automne 2006, p.153
- 16- Moumen Abderrahmane, « **Les association harkis, de la revendication sociale au combat pour la reconnaissance, in guerre d'Algérie** » *Magazine*, N°04, Juillet – Août 2002.
- 17- Marc Kravetz, « **entretien avec René Vautier** », *Positif*, N°50-52, mars 1963
- 18- Rebérioux Madeleine, « **le génocide, le juge et l'historien** », *l'Histoire*, n°138, novembre 1990
- 19- Benjamin Stora, « **Apropos des années Algérienne** », *Peuples Méditerranéennes*, N°60, septembre 1992
- 20- Viver Lucie, « **L'Algérie par ces émigrés, du paradis perdu à la mémoire retrouvée** », *Cahiers de la cinémathèque*, N°76, Juillet 2004.
- 21- Richard Damien, « **représentation de l'ennemi dans les fonds photographiques de l'ECPAD** », **l'image de l'ennemi**, *Revue historique des armées*, N° 268, 4^e trimestre 2012

4- مواقع الانترنت:

1. Menossi Mathieu, « **La guerre d'Algérie dans le cinéma Français une histoire sans fin ?** », *Evene.Fr*, 24/10/ 2007. Date de la consultation 02 octobre 2017.
2. Douin Jean-Luc, **les indigènes ont découvert la société française**, *le Monde*, 03/10/2006, à 08h32, *moble.lemonde.fr*, date de la consultation : 16 octobre 2017
3. <http://www.lefigaro.fr>, Lena Lutaud, Mohammed Aïssaoui : « La guerre d'Algérie a l'épreuve de la fiction », 10 / 09 / 2010.
4. www.imdb.com موقع تحليل الأفلام إنشستين

الملاحق

SECTION PRODUCTION

182

FICHE TECHNIQUE DE RENSEIGNEMENTS

Titre : LA GUERRE DU SILENCE
- Noir et blanc - SCA n° 0182

Catégorie : P.R.D.N.

Métrage : 1215 mètres

Date de début : 25 septembre 1958

Dates et lieux de tournage : du 10.2.59 au 20.6.59 - PARIS - TOULON

Date de mixage : 7 juillet 1959

Sortie 1° standard : 29 juillet 1959

Equipe technique : Conseiller technique : Commandant TRICAUD
Réalisateur : Soldat LELOUCH
Opérateur : M/ CORNILLEAU
Monteur : Mme JANOUJ
Son : M. POTIER

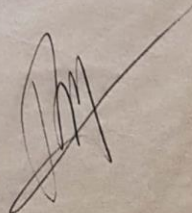
position des éléments : L.T.C.

Le Capitaine LASPOUGEAS
Chef de la Section Production

Destinataires :
Diffusion

Copies :
Auditorium
Cinéma-thèque
Archives (2)

Signé : LASPOUGEAS



film_cons

retour ☒ zoom de champs actif voir collection

Documentaire Administratif, Technique et Juridique Collection: Film 1 1

Référence: ACT 58172 0017434 Année: 1958 Date réalisation: 23/09/1958

Date début: 23/09/1958 Date fin: 23/09/1958 TC: 00:03:00 : 00:06:16 Durée: 00:03:16 Nb séquences:

Titre: Découverte d'un **chamier** dans le massif de l'Aefadou (Aefadou) en Kabylie.

Autre titre:

Titre série:

Résumé: Découpage documentaire à la séquence :
1-00.03.00 Gros plan sur une partie de corps (le postérieur ?) carbonisé d'un cadavre. La caméra panote ensuite sur la droite, toujours en

Note: AVERTISSEMENT : Quelques séquences de ce film présentent des images difficiles ou choquantes pouvant heurter la sensibilité de certaines personnes.

Résumé internet:

Lieux: **Algérie** ; Kabylie ; Forêt d'Aefadou

Mots clés: Cadavre ; **Chamier** ; Massacre ; Tombe ; Abri ; Fumée ; Inspection

Personnes:

Genre:

11087 896114

Sequences Supports Liste ☒ voir supports au démarrage 0

Sequences	Supports	Liste	ficelles
ACT 58172-01	AC NEGATIF IMAGE (original)	Acétate	35 mm
ACT 58172-02	AC POSITIF IMAGE	Acétate	35 mm
ACT 58172-03	AC MARRON IMAGE	Acétate	35 mm
ACT 58172-04	BMV MASTER R	Magnétique	Digital betacam
ACT 58172-05	BMV DUB	Magnétique	Digital betacam
ACT 58172-06	DVD	Numérique	MPEG 2

Sél:

رشيف رقمي للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي

film_cons

retour ☒ zoom de champs actif voir collection

Documentaire Administratif, Technique et Juridique Collection: Film 1 1

Référence: ACT 58141 0005140 Année: 1958 Date réalisation: 16/07/1958

Date début: 16/07/1958 Date fin: 16/07/1958 TC: 00:03:00 ; 00:04:50 Durée: 00:01:50 Nb séquences:

Titre: Le **chamier** de Diar el Chioukh (ou Dar Chioukh).

Autre titre: Prises de vue du chamier de Dar Chioukh et du PC (Poste de commandement) de Si Mohamed Bellounis.

Titre série:

Résumé: Compte rendu d'origine :
Le 14 juillet à 8 heures du matin, grâce à des renseignements fournis par un musulman rallié, les forces de l'ordre réussirent à encercler

Note: AVERTISSEMENT : Quelques séquences de ce film présentent des images difficiles ou choquantes pouvant heurter la sensibilité de certaines personnes.

Résumé internet:

Lieux: **Algérie** : Département de Médéa ; Dar Chioukh

Mots clefs: **Chamier** ; Cadavre ; Exécution ; Tombe ; Journaliste ; Photographe ; Interview ; Population civile ; Colonel ; Autorité militaire ; Poste de commandement ; Piste

Personnes:

Genre:

11053 895750

Séquences Supports Liste voir supports au démontage 0

ACT 58141-01	MASTER	Magnétique	Beta Sp
ACT 58141-02	CASSETTE DE VISION	Magnétique	Vhs
ACT 58141-03	AC POSITIF IMAGE	Acétate	35 mm
ACT 58141-04	AC NEGATIF IMAGE (original)	Acétate	35 mm
ACT 58141-05	AC MARRON IMAGE	Acétate	35 mm
ACT 58141-06	BMV MASTER R	Magnétique	Digital betacam
ACT 58141-07	BMV DUB	Magnétique	Digital betacam

رشيف رقمي للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي

film_cons

retour ☒ zoom de champs actif voir collection

Documentaire Administratif, Technique et Juridique Collection : Film 1 1

Référence : ACT 57200 0017229 Année : 1957 Date réalisation : 23/10/1957

Date début : 23/10/1957 Date fin : 23/10/1957 TC : 00:03:00 : 00:04:45 Durée : 00:01:45 Nb séquences :

Titre : Assassinats de musulmans au douar Bazina.

Autre titre :

Titre série :

Résumé : Compte rendu d'origine :
Au douar Bazina, à 10 km au nord de Cassaigne, dans la région du Dahra, une dizaine de HLL (Hors la loi) ont assassiné 7 "français"

Note : AVERTISSEMENT : Quelques séquences de ce film présentent des images difficiles ou choquantes pouvant heurter la sensibilité de certaines personnes.

Résumé internet :

Lieux : Algérie ; Département de Mostaganem

Mots clefs : Cadavre ; Meurtre ; Village ; Population civile ; Inspection ; Autorité militaire

Personnes :

Genre :

10802 080321

Séquences Supports Liste ☒ voir supports au démarrage 0

Séquences	Supports	Format	Support
ACT 57200-01	AC POSITIF IMAGE	Acétate	35 mm
ACT 57200-02	AC MARRON IMAGE	Acétate	35 mm
ACT 57200-03	AC NEGATIF IMAGE (original)	Acétate	35 mm
ACT 57200-04	BMV MASTER R	Magnétique	Digital betacam
ACT 57200-05	BMV DUB	Magnétique	Digital betacam
ACT 57200-06	DVD	Numérique	MPEG 2

رشيف رقمي للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي

film_cons

retour ☒ zoom de champs actif voir collection 1 1

Documentaire Administratif, Technique et Juridique Collection : Film

Référence : ACT 57127 0010795 Année : 1957 Date réalisation : 05/06/1957

Date début : 31/05/1957 Date fin : 05/06/1957 TC : 00:03:00 : 00:17:04 Durée : 00:14:04 Nb séquences :

Titre : Le massacre de Melouza

Autre titre : Massacre à Mechta Kasba par le FLN

Titre série :

Résumé : Traitement documentaire :
Le document présente l'après massacre, perpétré par le FLN contre la population civile algérienne à Mechta Kasbah.

Note : Voir également ces trois reportages photographiques :
- ALG 57 301 : " Découverte du massacre perpétré à Mechta Kasbah par le FLN. " (AVERTISSEMENT : ce reportage présente des images

Résumé internet :

Lieux : Algérie ; M'Sila ; Mechta Kasbah ; Melouza

Mots clefs : Population civile ; Massacre ; Journaliste ; Vue aérienne ; Montagne ; Terrorisme ; Officier supérieur ; Autorité civile ; Blessé ; Interview ; Hélicoptère de transport France post 45 ; Groupe d'autodéfense ; Rescapé ; Tombe ; Hôpital ; Civière ; Distribution ; Inspection ; Sikorsky S55 (France)

Personnes :

Genre :

10778 661499

Séquences Supports Liste fichiers ☒ voir supports au démarrage 0

ACT 57127-01	AC MARRON IMAGE	Acétate	35 mm
ACT 57127-02	AC POSITIF IMAGE (CHUTES)	Acétate	35 mm
ACT 57127-03	AC POSITIF IMAGE	Acétate	35 mm
ACT 57127-04	AC NEGATIF IMAGE (original)	Acétate	35 mm
ACT 57127-05	AC NEGATIF IMAGE (original)	Acétate	35 mm
ACT 57127-06	AC NEGATIF IMAGE (CHUTES)	Acétate	35 mm
ACT 57127-07	MASTER	Magnétique	Beta Sp

Sét

أرشيف رقمي للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي

الفهرس

08	مقدمة
15	إشكالية الدراسة
16	تساؤلات الدراسة
17	أسباب اختيار الموضوع
18	أهمية الدراسة
19	أهداف الدراسة
20	منهج الدراسة و ادواته
28	مجتمع البحث و عينة الدراسة
34	تحديد المفاهيم و المصطلحات
43	الدراسات السابقة
47	I- الطرح السينمائي للحرب التحريرية الجزائرية في الأفلام الفرنسية
	I-1- السينما الاستعمارية الفرنسية
48	I-1-1- السينما الاستعمارية الفرنسية
63	I-1-2- السينما العسكرية عبر المصلحة السينمائية للجيش اثناء حرب التحرير
78	I-1-3- سياسة الرقابة والعمل البسيكولوجي الاستعماري عبر الصورة والسينما في ظل حرب التحرير الجزائرية
	I-2- صورة حرب التحرير الجزائرية عبر الأفلام الخيالية و الوثائقية الفرنسية بعد 1962
99	I-2-1- تناول تاريخ حرب التحرير الجزائرية عبر الافلام الخيالية الفرنسية
104	I-2-2- حرب التحرير الجزائرية عبر الأفلام الوثائقية الفرنسية
107	I-2-3- سينما المهاجرين الجزائريين في فرنسا وحرب التحرير الجزائرية

II- ابعاد و رهانات طرح التاريخ الاستعماري في فرنسا

II-1- إشكالية البعد الأيديولوجي للفكر الاستعماري الفرنسي

- II-1-1- النشأة والبنية الفكرية للتوجه الاستعماري..... 111
- II-1-2- الصور النمطية للجزائريين في التصور الاستعماري..... 115
- II-1-3- التشريع و التاريخ الاستعماري في فرنسا..... 117

II-2- ذاكرة حرب التحرير في فرنسا

- II-2-1- رهانات إعادة طرح تاريخ حرب التحرير الجزائرية في فرنسا..... 125
- II-2-2- الجماعات الحاملة لذاكرة حرب التحرير الجزائرية في فرنسا..... 129
- II-2-3- حساسيات الطرح الاصطلاحي لمداول حرب التحرير 131

III- تحليل الأفلام الارشيفية للمصلحة السينمائية للجيش الفرنسي

III-1- التحليل السيميولوجي للأفلام الخيالية للمصلحة السينمائية للجيش

- III-1-1- التحليل السيميولوجي لفيلم "حرب الصمت" "La guerre de Silence"..... 135
- III-1-2- التحليل السيميولوجي لفيلم "ما وراء البنادق" "Au-delà des Fusils"..... 159

III-2- التحليل السيميولوجي للفيلم الوثائقي الناطق باللغة العربية للمصلحة السينمائية

- III-2-1- التحليل السيميولوجي لفيلم "الناحية الغربية الجزائرية" "Zone Ouest Algérois"..... 181

III-3- التحليل السيميولوجي للمواد الفيلمية الخامة للمصلحة السينمائية للجيش :

"اكتشاف مدفن بجمال اكفادوا بالقبائل"، "مدفن دار الشيوخ"، "قتل مسلمين في دوار بازينة"، "مجزرة ملوزة"

- III-3-1- بطاقة فنية للمواد الفيلمية الارشيفية..... 202
- III-3-2- التقطيع التقني للمواد الفيلمية الارشيفية..... 205
- III-3-3- القراءة التعيينية و التضمنية للمواد الفيلمية الارشيفية..... 215
- III-3-4- نتائج تحليل المواد الفيلمية..... 221

221	IV- تحليل الأفلام الفرنسية الحديثة التي عاجلت تاريخ حرب التحرير.....
	IV-1- التحليل السيميولوجي للفيلم الوثائقي "حرب الجزائر، التمزق" "La Déchirure"
222	IV-1-1- بطاقة فنية للفيلم و التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم.....
241	IV-1-2- القراءة التعينية و التضمنية للمقاطع المختارة من الفيلم.....
250	IV-1-3- نتائج تحليل الفيلم.....
	IV-2- التحليل السيميولوجي للفيلم الخيالي "" العدو الحميم " "l'ennemi intime"
252	IV-2-1- بطاقة فنية للفيلم و التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم.....
289	IV-2-2- القراءة التعينية و التضمنية للمقاطع المختارة من الفيلم.....
301	IV-2-3- نتائج تحليل الفيلم.....
303	- الاستنتاجات العامة للدراسة.....
307	- خاتمة.....
309	- قائمة المصادر و المراجع
327	- ملاحق.....