التوظيف الدلالي لصورة الطفل الجزائري في الخطاب السينمائي الثوري تحليل سيميولوجي لعينة من مقاطع فيلم أولاد نوفمبر ل:" موسى حداد"

The semantic use of the image of the image of Algerian child in revolutionary cinematographic discourse
A semiological analysis of a sample of extracts from the film the Children of November " directed by Moussa Haddad

تاريخ الاستلام: 2020/11/28؛ **تاريخ القبول:** 18/05/2022

إدير معياش

وردية راشدي*

جامعة يحي فارس المدية، الجزائر.

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى تحديد الصورة المعطاة للطفل الجزائري عبر الخطاب السينمائي للسينما الثورية، وذلك لفهم الدلالات الخفية لهذا الخطاب وعلاقتها بالحقيقة التاريخية الوثيقة الصلة بثورة التحرير الجزائرية. ولتحقيق هذا المسعى عملنا من خلال هذه الورقة البحثية على تأويل كل عنصر مكون للخطاب السينمائي، والمفعل سيميولوجيا وبشكل رمزي في فيلم:" أولاد نوفمبر " للمخرج:" موسى حداد" كما توسعنا في النشاط التأويلي لهذا الخطاب من خلال التوظيف المنهجي للمقاربة السيميولوجية للخطاب السينمائي، والتي تركز في الأساس على التقطيع التقني لخطاب، والقراءة التعيينية والتضمينية لكل علامة من علاماته

وبما أن القراءة السيميولوجية للحقيقة التاريخية تستدعي مقارنة الأحداث، سندعم التحليل بمقارنة الأحداث التاريخية المجسدة في الفيلم، وتمثلاتها الواقعية في تاريخ الثورة الجزائرية، وذلك من خلال الاستشهاد بالكتابات التاريخية التي من شأنها توضيح ذلك.

الكلمات المفتاحية: طفل جزائري، تمثلات، تحليل سيميولوجي، حدث تاريخي، حدث سينمائي.

Abstract

This study tries to identify the image given to Algerian children through the cinematographic discourse of the Algerian revolution in order to understand the connotations of this image by identifying their links with historical and ideological reality.

To achieve this goal, we interpreted each element of the cinematographic language used in a symbolic way in the film "the children of November" directed by Moussa Haddad, using the semiological approach of the cinematographic discourse which is essentially based on the technical cutting. and the denotative and connotative reading of each sign constituting this discourse.

And since the semiological reading of historical reality requires the comparison of facts; we compared the meanings mentioned in the film and the actual depictions of the Algerian revolution with the help of documentation necessary to illustrate the facts.

Keywords: Algerian child, image, representations, semiological analysis, historical fact, cinematographic fact.

Résumé

Cette étude essaie d'identifier l'image donnée aux enfants Algériens à travers le discours cinématographique de la révolution Algérienne dans le but de comprendre les connotations de cette image en identifiant leurs liens avec la réalité historique et idéologique.

Pour atteindre ce but, nous avons interprété chaque élément du langage cinématographique employé d'une façon symbolique dans le film "les enfants de novembre" réalisé par Moussa Haddad, en utilisant l'approche sémiologique du discours cinématographique qui se base essentiellement sur le découpage technique et la lecture dénotative et connotative de chaque signe constitutif de ce discours.

Et comme la lecture sémiologique de la réalité historique nécessite la comparaison des faits ; nous avons comparé les significations mentionnées dans le film et les représentations réelles de la révolution Algérienne a l'aide d'une documentation nécessaire pour l'illustration des faits.

Mots clés: enfant Algérien, image, représentations, analyse sémiologique, fait historique, fait cinématographique.

* Corresponding author, e-mail: ouerdiar5@gmail.com

© جامعة الاخوة منتوري قسنطينة 1، الجزائر 2022.

I - مقدمة

تتميز السينما بكونها خطابا تمثيليا للواقع، وهو خطاب مشبع دلاليا ومفعل سيميولوجيا بفضل ما يتمتع به من طاقات دلالية وتعبيرية قادرة على معايشة الزمن بماضيه، حاضره ومستقبله ويتأتى هذا بفضل اللغة السينمائية التي تنطوي على علامات سمعية بصرية قادرة على استحضار معان ومضامين عميقة.

وبما أنه خطاب مركب في تشكيلته بين اللفظ والصورة والمؤثرات الصوتية والبصرية، فهو خطاب متعدد الدلالات، قادر على محاكاة متغيرات مختلفة، تتجاوز حدود الدلالة الواقعية، إلى ما يمكن تسميته بالدلالة الإيديولوجية، وهي الدلالة التي لا بد من التعمق فيها واستقراء دلالتها لاسيما إذا ما تعلق الأمر بالتاريخ والثورة، أو بالأحرى، تمثيل الطفل الجزائري في السينما الثورية.

والحديث عن السينما الثورية بشكل عام، وفي الجزائر على نحو التحديد يقتضي منا تسليط الضوء على الفاعلين الأساسيين فيها، حيث ترتبط الثورة بفكرة المقاومة والكفاح المسلح، وهي ثورة الشعب التي حركت فعالياتها أطراف متعددة شارك فيها الرجال والنساء والأطفال، وهي الصورة التي حاولت السينما الثورية نقلها، لاستكمال معالم الحدث، بكل أبعاده، وبأكثر درجات الإيقونة لكن، وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا التمثيل يفتح طاقات كثيرة للتأويل، لاسيما بعد آلية التلقي للصورة السينمائية.

وكما مثل الطفل فصلا من فصول الثورة، شكل الصدارة في الأفلام الثورية إذ من خلالها مثل بنضاله وقوته وتحديه رغم ضعفه وبراءته، وهو التمثيل الذي يجعل من السينما الثورية خطاب الشعب، ورسالته المشفرة التي تنطوي على مضامين عميقة، تفتح طاقاتها للتأويل، وهذا ما ترجمته العديد من الأفلام السينمائية منها:**" الدار الكبيرة، الحريق، الأفيون والعصا"**، الشيء الذي يدفعنا لطرح إشكال جوهري يتمثل في:

كيف جسد الطفل الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية، وما هي الأبعاد الدلالية لهذا التمثيل؟

كل هذا وغيره، سنحاول توضيحه من خلال هذه المداخلة العلمية، والتي يتحدث فيها عن الخطاب السينمائي وتمثيله للحدث التاريخي، وهو المحور الذي يستدعي منا التعمق في خصائص اللغة السينمائية، والسرد السينمائي، ويتطلب منا في الوقت ذاته تحليل محور السينما الثورية بين التأريخ، الواقع، التمثيل والإيديولوجيا، ومن ثم تحليل صورة الطفل في عينة من الأفلام الثورية الجزائرية للولوج إلى الأبعاد الدلالية لهذا التمثيل.

2-التحديد المنهجي للدراسة

إن الحديث عن صورة الطفل الجزائري وتوظيفها الدلالي في السينما الثورية الجزائرية، يقتضي منا بأي حال من الأحوال مساءلة منهجية من نوع خاص، تنطلق هذه الأخيرة من التحديد التاريخي للسينما الثورية الجزائرية سواء تعلق الأمر بفترة ما قبل الاستقلال أو بعدها، كما يتوجب علينا في الوقت ذاته تحليل علاقة السينما بالحدث التاريخي، لا سيما وأن خطابها مميز يتسم بالتقارب والإيقونة التي تجعل المتلقي يعايش الحدث في ماضيه حاضره ومستقبله، ويتعين علينا في الوقت ذاته تحليل المحور المتعلق بالطفل والثورة التحريرية المجيدة لتحديد إسهام هذا الأخير فيها، وفي نضالها، وتأثره بأحداثها.

إنها في مجملها محاور أساسية ، ستساعدنا فيما بعد في تحديد الإشكالية الأساسية للورقة البحثية والمتعلقة بالصورة التي جسد بها الطفل الجزائري في السينما الثورية، وسنتقفى ذلك بالوصف الدقيق والمعمق لمجمل الأفلام السينمائية الثورية الجزائرية التي أعطت للطفل جانبا من جوانب التمثيل، محاولين في ذلك تحديد مجمل

العناصر المرتبطة بذلك، والمتعلقة بتساؤلات فرعية للإشكالية الأساسية، وهنا، سيكون لزام علينا الوقوف بالتحليل السيميولوجي والنقد التاريخي المعمق لعينة من المقاطع السينمائية المجسدة للطفل الجزائري خلال الثورة، في ذلك عينة من المقاطع المجسدة في فيلم **:" أولاد نوفمبر للمخرج موسى حداد".**

ولئن اخترنا التنويع في هذه المقاطع والتدقيق فيها، فلأننا نود التعمق في الموضوع أكثر والإلمام بكل جوانبه والمتعلقة في الأساس **بالوظائف والأدوار الموكلة للطفل في الثورة التحريرية الجزائرية على ضوء ما جسدته الأفلام المذكورة بالإضافة إلى الفضاء الذي يشغله الطفل الجزائري في الثورة، ومكانة هذا الحدث الهام في عينه، دون أن ننسى التأثيرات التي مارستها حرب التحرير على الطفولة الجزائرية.**

والإجابة عن كل هذه التساؤلات البحثية تتطلب منا الاستعانة بمنهج تحللي كيفي، ويتعلق الأمر بالتحليل السيميولوجي، حيث أن موضوعنا يركز في الأساس على الخلفية الكامنة وراء الخطاب السينمائي الثوري المتضمن للطفل الجزائري، ولا يمكن الغوص في جوهر هذا الخطاب دون لعبة التفكيك والتركيب التي تمارسها السيميولوجيا على العلامات على اختلاف أنساقها، وتطبقها على الخطاب السينمائي على نحو التحديد باعتباره أكثر الخطابات المشفرة بامتياز.

وللتذكير فقط، لا بد من الإشارة إلى أن التحليل السيميولوجي لأي نسق علاماتي يقتضي الوقوف عند المستوى الظاهري للعلامات المشكلة للخطاب السينمائي لتفكيكها واستقراء المحتوى الضمني لها وربطه بالمتغيرات التي يمكن أن تفسر وتؤول الأبعاد الكامنة وراءها، ولا يمكن لهذا المسعى أن يتأتى دون استفاء مستويات التحليل السيميولوجي وفق ما أشار إليه :" رولان بارث" بقوله:" **يعتبر التحليل السيميولوجي شكلا من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسالة الأيقونية والألسنية على حد السواء، ويلتزم فيه الباحث بالحياد والموضوعية حين وصفه لتمظهرات العلامة – من جهة- كما يستحضر الأبعاد السوسيوثقافية، التاريخية ، السياسية ، الإيديولوجية والأسطورية في المستوى العميق والذي يناشد الخبرة الذاتية للباحث، وتجربته الخاصة في التحليل السيميولوجي"**,(Barthes, 1964) .

وفق هذا المنحى، سنقف عند حدود المستوى التعييني لمختلف المقاطع الموظفة للطفل في الأفلام المنتقاة للتحليل، وسنحاول عبر آلية التفكيك والتركيب وصف هذه العلامات بدقة وموضوعية من خلال التوظيف السيميولوجي لأداة أساسية مدعمة لهذا النمط من التحليل، ويتعلق الأمر ب**" القراءة السيميائية"** وتسمح لنا هذه الأداة من وصف المقاطع بدقة والوقوف عند التحديد الدلالي لمختلف اللقطات المشكلة لها، وتوضيح العناصر التعبيرية لكل لقطة بكل سماتها وتجلياتها (Barthes, 1964).

والجدير بالذكر أن هذه الدراسة لا تكتفي بعملية الوصف الظاهري لبنية العلامة وأبعادها التشكيلية بل سنتجاوز ذلك لنتعمق أكثر في ضمنية النسق المشكل لها، من أجل استنطاق دول الخطاب السينمائي في تمثيل الحدث التاريخي، وبتعبير أدق، الأبعاد الدلالية لتوظيف صورة الطفل الجزائري في الخطاب السينمائي الثوري، ووفق هذه القاعدة السيميائية، سنعود إلى العلامات التي تم استقراؤها في المستوى الأول للتحليل السيميولوجي لنتعمق فيها أكثر، ولنستقرئ الخلفيات العميقة التي يمكن أن تختبئ وراء الشكل التعبيري لها، ويتم ذلك من خلال تأويل العلامات المحددة تعيينيا في المستوى الأول، حيث نشير إلى كل علامة وما يمكن أن توحي إليه من دلالات عميقة، مرتبطة بموضوع الخطاب السينمائي، السيناريو المكتوب في هذا الخطاب، الفضاء السيميائي المؤطر لدلالة هذا الأخير بأبعاده التاريخية المرتبطة في

الأساس بثورة التحرير الجزائرية وإسهام الطفل فيها، وتأثره بها، والأدوار الموكلة إليه، وتأثير هذه الأدوار على سيرورة الحدث التاريخي المجسد بالصوت والصورة.

لن نكتفي بالتأويل السيميائي والذي يسمح لنا باستحضار المستوى التضميني للنسق السيميولوجي بل سندعم كل الأبعاد المستنطقة عبر السيرورة التأويلية بالتفسير والنقد، وعبرهما نعلل الدلالات التي توصلنا إليها، وننقد آلياتها التعبيرية والإسنادية، ومن خلالها سنحتك بمختلف عتبات التحليل، والتي سنتعمق من خلالها للولج إلى المعنى الضمني العميق والذي سماه:**" رولان باث"** بلذة القراءة (Barthes, le plaisir du texte, 1973).

وبما أن الخطاب الذي سنعمل على تحليله بصري متحرك، يتحدد في الخطاب السينمائي، فإننا ملزمون باعتماد مقاربة تكميلية لمقاربة رولان بارث، والتي تكاد ترقى إلى مستوى المنهج في الدراسات السيميولوجية ويعزى السبب في ذلك إلى ضرورة إيقاف التدفق الدلالي للقطات المشكلة للمقاطع الفيلمية كي يتسنى لنا وصفها وتفسيرها وتأويلها، ولا يمكن لهذه الآلية أن تتأتى دون اعتماد المقاربة السيميولوجية الأنسب لتحليل الأنساق السمعية البصرية المتحركة، وبالتحديد الخطاب السينمائي، ويتعلق الأمر **بمقاربة : " التحليل النصي للأفلام"** والتي حددها مجموعة من الباحثين في مجال التحليل السيميولوجي، وعلى رأسهم :**" كريستيان ماتز"، " جاك أومو"** وغيرهم (Metz, 1968) .

وللإشارة فقط، فإن هذه المقاربة لا تختلف في جوهرها عن مقاربة **:" رولان بارث"** بل تكملها وتسهل على الباحث الوقوف عند المقاطع واللقطات الفيلمية بتأن ومن ثم الحفاظ على السيرورة الدلالية لرواق التحليل السيميولوجي والذي لا يختلف عن ضمنية الموضوع المراد استنطاقه، وتقوم هذه المقاربة على المشاهدة المتكررة، الدقيقة والمعمقة للأفلام المنتقاة للتحليل، وذلك قصد الوصف الدقيق للمقاطع السينمائية، والتي تتواءم والموضوع المراد دراسته، والمرتبط بالتوظيف الدلالي لصورة الطفل الجزائري في السينما الثورية، وسننتقي من خلالها أهم المقاطع المجسدة لهذا الموضوع، والتي يسمح تحليلها ببلوغ أهداف الدراسة واستفاء الأهمية الموكلة إليها.

بعد التحديد الدقيق للمقاطع المهمة للدراسة، والتي تخدم أهداف التحليل، وتشكل في الوقت ذاته مفردات العينة، والتي انتقيناها بطريقة قصدية تحكمية، تبعا للغاية المتوقعة من الدراسة، سنفكك كل مقطع إلى العناصر التعبيرية المشكلة له، سواء من ناحية شريط الصورة أو شريط الصوت، محددين من خلالها المفردات التعبيرية لكل خطاب جزئي، وسمات هذه المفردات في ظل الخطاب ككل.

بعد تحديدنا لجدول اللقطات، والذي يسمح بتحويل الخطاب البصري المتحرك إلى خطاب ثابت قابل للتحليل السيميولوجي المعمق، سنحول كل وحدة دلالية مستقرأة من الجدول إلى نص سيميائي عبر التوظيف الدلالي للغة، على اعتبارها وحدها القادرة على**" تفسير العالم وتفكيك ترميزية الأشياء "**(يخلف، 2005).

ووفق هذا المنحى التحليلي، سنقرأ تعيينيا كل علامة من علامات الجدول عبر ما أسماه:**" رولان بارث"** بالقراءة التعيينية، أو قراءة المقاطع أي **dénotation**، ومن خلالها نحول الشفرات الواردة في جدول القراءة إلى خطاب لفظي مفهوم ونتعمق في المستوى الثاني والموسوم ب**:" التحليل التضميني" connotation** في الأبعاد الضمنية لكل مفردة من المفردات مستقرئين من خلالها الأبعاد الإيديولوجية والمحددة للمعنى العميق للنسق، وعبر هذه الآلية، نكون قد وضحنا الدلالات الضمنية لكل علامة من علامات الخطاب السيميائي موضوع التحليل، وسيسمح لنا ذلك بتوضيح الصورة التي جسد بها الطفل الجزائري في السينما الثورية(Barthes, l'aventure sémiologique , 1985) .

وهنا، لا بد من الإشارة إلى أن هذا المسعى لن يتأتى دون الاستعانة بكل المعلومات المشكلة للفضاء السيميائي للنسق موضوع التحليل، وسنستشهد في ذلك بمختلف الكتابات المتعلقة بالموضوع المدروس، والشهادات الحية حول هذا الموضوع، كما سنستعين بالأدوات المدعمة للمقاربة السيميولوجية المنتقاة، ويتعلق الأمر بالمعلومات الخاصة بالفيلم والمخرج والفاعلين في الإنتاج السينمائي وفي السينما الثورية على نحو التحديد، دون غض النظر أهمية الكتابات التاريخية كسند أساسي للقراءة والتفسير والتأويل والنقد.

3- التحديد المفاهيم والنظري لمحاور الدراسة:

قبل الإسقاط المنهجي للمقاربة السيميولوجية وأدواتها التحليلية على عينة المقاطع التي انتقيناها لتوضيح صورة الطفل الجزائري وتمثلاتها في الخطاب السينمائي الثوري، رأينا ضرورة الوقوف على العديد من المفاهيم والتي تعتبر كلمات مفتاحية للدراسة، وذلك بهدف توضيح الدراسة أكثر، من خلال تبرير تسلسل المحاور ضمن رواق التحليل الخاص بها، ولعل أهم المفاهيم التي ترتبط بها ما يلي:

3-1- التوظيف الدلالي:

يقصد بالتوظيف الدلالي التفعيل السيميائي لمختلف الأنساق العلاماتية الخامة، ويتحقق ذلك بفعل إدراجها ضمن خطاب سيميائي ذي بعد اتصالي وظيفي سيمنطيقي، وعبر هذه العملية السيميائية يستقطب النسق المفعل سيميولوجيا دلالات أخرى غير دلالته الاستعمالية، الشيء الذي يعزز إنتاجية الدوال فيه، و الناتجة عن النشاط السيميائي للعلامات الأصلية للنسق الموظف دلاليا مع العلامات المحددة لموضوع التفعيل السيميائي – من جهة- وتفاعل هذه الأخيرة مع متغيرات الفضاء السيميائي المؤطر لهذا الموضوع – من جهة أخرى- ومن شأن هذه العملية السيميائية أن تولد دلالات إضافية يمكن تسميتها ب**:" التدفق الدلالي"** للنسق، ومن خلالها تتعدد الدلالات وتتنوع بتنوع الأنشطة التفاعلية التي يمكن أن تمارس في النسق عبر آلية التأويل السيميائي (Barthes, la rhétorique de l'image publicitaire, 1964).

فالتوظيف الدلالي وفق هذا المنظور عملية سيميائية ذات قصد اتصالي، تضميني دلالي، غايتها الأساسية الاستعانة بدلالة النسق الأصلية ودلالتها المشابهة أو المجاورة للموضوع المرغوب تمثيله قصد إيصال معنى معين، بحسب أهداف القائم بالاتصال، وتؤدي هذه العملية إلى تعزيز دلالة النسق من خلال توسيع حقله الدلالي ليستقطب معان إضافية تدنو إلى المتلقي في قالب بلاغي قادر على الاندلال بمختلف علاماته ويمكن أن تتعزز العلمية السيميائية لتصل حدود الانزياح الدلالي، وعبر هذا الأخير يحمل النسق بفعل موضوعه، علاماته واشتغاله النصي دلالات أخرى غير الدلالة الأصلية والتي تصل حد الترميز السيميائي أو التشفير.

ومن شأن هذه الأنشطة مجتمعة أن تؤدي إلى الفيض الدلالي للنسق والذي شبع بدلالات إضافية تم استحضارها لترسيخ المعنى وتحقيق مقصديه الاتصال، وبفعل الممارسة التأويلية تحولت هذه العناصر إلى سمات أساسية ترقى بالنسق إلى مستوى التحليل ، وفق هذا المنظور، نقصد بالتوظيف الدلالي في هذه الورقة البحثية العملية السيميائية التي تم من خلالها استحضار صورة الطفل لتفعل في الخطاب السينمائي الثوري، وذلك بقصد استحضار علاقة هذا الأخير بالحدث الثوري، وسيمكننا هذا النشاط من فهم مختلف الأدوار التي شغلها الطفل الجزائري في الثورة التحريرية، وتأثير هذه الأخيرة، وأهميته فيها، ويتم هذه الاستحضار عبر الصورة والصوت والحركة وبقية المؤثرات التعبيرية الهامة والأساسية في اللغة السينمائية، والقادرة على نسج وتدوين الحدث التاريخي.

2-3- السينما الثورية الجزائرية، نشأتها، تطورها ونماذج عن إبداعاتها:

إن الحديث عن السينما الثورية الجزائرية يقتضي منا تسليط الضوء على تاريخ السينما في الجزائر وفي هذه النقطة بالذات، يمكن القول أنها وثيقة الصلة بالحدث الاستعماري، ويمكن القول أن البدايات الأولى للسينما في الجزائر كانت عام 1896م، وكان ذلك بعد أيام قيلة من عروض الأخوين :" **لوميير " السينمائية في باريس، وكان ذلك بفضل :" الفرنسي – الجزائري المولد- ":" فيليكس مسجيش"** والذي استثمر جمالية الجزائر بطبيعتها وتنوع تضاريسها في التصوير السينمائي للعديد من الأفلام، لكم تطور هذا الفن كان بطيئا في بدايته، إذ شهد عروضا محتشمة ومبدعيه هواة من فئة المعمرين والسينمائيين الأجانب القاصدين للجزائر قصد استكشافها والتدوين السينمائي لمناظرها الخلابة (الدين، 1975).

وقد ازداد الاهتمام بهذا الفن من خلال تنامي الأفلام وتوسيع دور العرض وإنشاء العديد منها عبر الولايات الكبرى في الجزائر بعد سنة 1933، وكان ذلك تلبية للغايات الترفيهية للمعمرين الوافدين إلى الجزائر بصفة متزيدة – من جهة- وتحقيقا للغرض الاستعماري المتمثل في السيطرة الإيديولوجية على زمام الأمور في المجتمع الجزائري من خلال تغيير سماته الثقافية، الدينية والاجتماعية وطمس الهوية الوطنية الجزائرية من خلال بناء وإرساء معالم الهوية الفرنسية، من أجل ذلك، تمت الاستعانة بالخطاب السينمائي إلى جانب الأنماط الأخرى للخطابات الإعلامية لما له من بلاغة خاصة يستلهمها من بلاغة الثورة وعمقها الدلالي لا سيما حين تفاعلها مع الصوت والحركة والمؤثرات الأخرى التي أهلت لهذا الخطاب أن يكون نمطا من أنماط التدوين السمعي البصري للواقع – من جهة- وسلاح إيديولوجي لصنع الواقع وتحويره وتوجيه اتجاهات الفاعلين فيه – من جهة أخرى، ومن أهم الأفلام التي دعمت هذه الغايات نذكر : **" المسلم المضحك le musulman rigolo"، وقد تضمنت السينما الكولونيالية ثلاث أغراض أساسية هي** (قويدري، 2009):

- **الإغراء والإثارة:** ويتحقق ذلك من خلال تصوير الجزائر الخلابة لتكون وجهة لهجرة المعمرين، من أهم الأفلام المدعمة لهذا الغرض:**" حديقة الله، الواحة" لصاحبها فيليكس ميسجيش".**
- **تحقير الجزائري وتعظيم الأوروبي:** من خلالها يتم بناء صورة التخلف والجهل والأمية عم الأهالي عبر الصوت والصورة، وتفعيل الصورة الإيجابية عن الأوروبي على اعتباره منجدا للمجتمع وناقلا للحضارة والعلم والمعرفة، وضمن هذه الطائفة نجد فيلم **tartarin de trascon لصاحبه B Raymond** والذي تم تصويره ببوسعادة، قزمت فيه الشخصية الجزائرية، وصورت في مرتبة الغباء والسذاجة.
- **الدعاية الفرنسية المغرضة:** ويتجلى ذلك من خلال تفعيل الخطاب السينمائي خدمة للأغراض الإيديولوجية المدعمة للتواجد الاستعماري في الجزائر، وظهر هذا النمط من الإنتاج الكولونيالي بعد **أحداث ماي 1945**، حيث غير المستعمر سياسته من خلال إنتاج أفلام تتدعي المساواة بين الأهالي والمعمرين خدمة للغاية الاستعمارية، كما تم إصدار **قانون 20 نوفمبر 1951** يشترط الحصول على تصريح خاص للتصوير والإنتاج السينمائي، ومن أهم الأفلان التي يمكن إدراجها ضمن هذا النوع **moko pépé le** لصاحبه **" جوليان دي فيفي.**

والجدير بالذكر أنه، أن هذه العوامل ساعدت على ميلاد نمط آخر من السينما في الجزائر، يمكن تسميتها بالسينما الجزائرية، وبما أن غايتها الأساسية تدعيم السياسة الإعلامية الرامية في الأساس إلى مواجهة الدعاية المغرضة، وتحفيز الجزائريين إلى الانضمام في صفوف الثورة، وتدوين تاريخ الجزائر بالصوت والصورة من أجل إيصال صوت الجزائر إلى الدول الأجنبية، وتدوين القضية الجزائرية في المحافل الدولية (قويدري، 2009).

ووفق هذه الاستراتيجية التي نجدها ضعيفة بالمقارنة مع استراتيجية السينما الكولونيالية أنتجت العديد من الأفلام الثورية بدعم من جيش التحرير الجزائري، والذي أسس إدارة سينمائية عسكرية تابعة للثورة التحريرية، وتتولى ما تمت تسميته ب:" السلاح الإعلامي" أو " الدعاية الحربية " المدعمة للكفاح المسلح. لم تتوقف الجهود عند هذا الحد، بل أسست أول مدرسة للتكوين السينمائي للثورة الجزائرية بالأوراس، تحت إشراف صديق الثورة الجزائرية، وأحد أهم أنصار جبهة التحرير الوطني، السينمائي الفرنسي:**" رونييه فوتييه"، والذي اتفق مع المجاهد:" عبان رمضان"** كممثل عن جبهة التحرير الوطني، وقد سميت المدرسة **ب : " l'école du cinéma du maquis**، وكان ذلك عام **1957 م** (وزناجي).

ومن أهم الأفلام السينمائية التي تم إنتاجها خلال هذه الفترة نجد:**" الجزائر تحترق l'Algérie en flammes والذي تم إنتاجه ما بين 1957 و1958،** وقد جسد الفيلم الحياة اليومية للمجاهدين في جبال الأوراس وصمودهم لإنجاح الثورة وقد نجح الفيلم في التدوين السمعي البصري للقضية الجزائرية، وتوالت الأفلام التي أنتجت لهذا الغرض بإمكانيات بسيطة تعلوها الهمة والرغبة في الصمود والتحدي، والذي تقاسمه المجاهدون في جيش التحرير الوطني مع أصدقاء الثورة الجزائرية، ولعل أبرزها أربع أفلام سينماية تحت إشراف **:" رونييه فوتييه"** وزعت على تلفزيونات البلدان الاشتراكية وهي كالتالي (جناح، 2014):

- **شريط حول المدرسة السينمائية التابعة لجيش التحرير الوطني**
- **شريط عن ممرضات جيش التحرير الوطني**
- **صور عن مهاجمة مناجم الونزة**

وفق هذا المنحى، توالى الإنتاج السينمائي الجزائري المدعم للحرب التحريرية الجزائرية والتي سعت في جوهرها إلى إبراز شرعية الثورة وتدوين القضية الجزائرية بالصوت والصورة وتفعيل الخطاب السينمائي في سيرورة التأريخ لتاريخ الجزائر، لتتحول الصورة السينمائية إلى سجل تاريخي وثائقي هام وأساسي في التأريخ لثورة التحرير المجيدة، مع العلم أن الظروف التي أنتجت فيها مختلف الأفلام الثورية كانت جد صعبة، بحكم الضغط الاستعماري- من جهة- ونقص الإمكانيات المادية والبشرية – من جهة أخرى.

ولعل أهم الأسماء التي حققت مسعى الجهاد بالصوت والصورة، والمدعم للجهاد المسلح، فيم :" ساقية سيدي يوسف" والذي اشترك في إنجازه كل من **:" ورنييه فوتييه" René Vauthier و " بيير كليمون"Pierre Clémont "** وقد شكل محتوى هذا الفلم الفاضح لجرائم الاستعمار الفرنسي مصدر إزعاج للسلطات الفرنسية ولا نستثني ضمن هذه الطائفة أفلاما أخرى تم إنتاجها في سنوات متفاوتة، نجد ضمنها ما يلي (جناح، 2014):

- اللاجئون les Réfugies: الذي أنتج عام 1958 من قبل Pierre Clémont.
- جزائرنا Djazairouna: أنتج ما بين 1960 و1961 من قبل René Vauthier.
- صوت الشعب la voix du peuple: ويصور هذا الفيلم النشاطات السياسية والعسكرية لجيش التحرير الوطني، ومظاهرات ديسمبر 1960 بالإضافة إلى تفجير قاعدة تابعة للجيش الفرنسي.
- عمري ثماني سنوات: أخرجه رونييه فوتييه بالإشتراك مع Yann et Olga le Masson وموريس أودان Maurice Audin ويصور الفيلم معاناة الأطفال من ويلات الحرب.

ـ ياسمينة: وهو فيم قصير من إخراج محمد لخضر حامينا وإنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة الجزائرية المؤقتة، ويروي الفيلم معاناة طفلة يتيمة من ويلات الحرب.
ـ بنادق الحرية les fusils de la liberté أخرج عام 1962 من قبل مصلحة السينما التابعة للحكومة الجزائرية المؤقتة، بالتعاون مع جمال شندرلي و Serge Michel الذي تولى كتابة السيناريو.
ـ خمسة رجال وشعب Cinq hommes et un peuple وهو من إخراج رونييه فوتييه عام 1962.

والمتأمل لهذه الأفلام في مجملها يجدها مشتركة في تصويرها العفوي لهمجية ووحشية المستعمر الفرنسي مثلما فضحت بالصوت والصورة مختلف التجاوزات التي مست حريات الأفراد وحقوق الإنسان، فكانت بخطابها القوي والمؤثر السلاح الإيديولوجي الفعال والذي ساهم في تحسيس العالم أجمع بعدالة القضية الجزائرية، والتي هي قضية شعب محتل يريد افتكاك حريته بالنفس والنفيس.

وتحول الإنتاج السينمائي إلى أولية الجزائر المستقلة، والتي كانت مجبرة بمواصلة ثورة الكفاح المسلح بثورة البناء والتشييد، واستدعى ذلك تخليد الثورة المجيدة وتأريخها بالخطاب السينمائي، ولعل أهم الأفلام المنتجة خلال هذه الفترة ما يلي (ألكسان، 1982):

ـ سلم حديث العهد une si jeune paix: وقد أنتج عام 1965 من قبل رشيد بوشوشي، وإخراج جاك شاربي، ويروي الفيلم أطفاء الاستقلال ومعاناتهم غداته.

ـ الليل يخاف من الشمس la nuit a peur du soleil: وهو فيلم طويل من إخراج مصطفى بديع، يروي مسيرة ونهاية حرب التحرير، وفق أربع لوحات أساسية هي كالتالي:

أولا: لوحة بعنوان: كانت الأرض عطشى: وتصور مظاهر الظلم والقمع الاستعماري.
ثانيا: لوحة بعنوان: طرق السجن: وتحكي آلام الشعب المشارك في حرب التحرير الوطني.
ثالثا ورابعا: لوحتين تصوران قصتين مؤلمتين عن امرأتين:" صليحة وفاطمة" عانتا معا ويلات الحرب.

ـ فجر المعذبين l'aube des damnés: وقد أنتج عام 1965 من قبل المخرج أحمد راشدي، ويصور كفاح الشعوب الإفريقية لنيل الحرية.

ـ **ريح الأوراس le vent des Aurès:** أخرج عام 1966 من قبل محمد الأخضر حامينا، يصور ويلات حرب التحرير وتأثيرها على الأسر الجزائرية.

ـ الطريق la voie : وقد أنتج عام 1968،يرصد معاناة المعتقلين خلال حرب التحرير .

والجدير بالذكر أن السينما الجزائرية المهتمة بالمواضيع الثورية عرفت سيرورتها الخاصة في فترة السبعينيات الثمانينيات، كما استفادت من التعددية الإعلامية والانفتاح الديموقراطي بعد الثمانينيات، لكن هذا لم يدم طويلا، حيث ضيق مجال هذا النمط من الإبداع كبقية الأنماط التعبيرية الأخرى، بسبب العشرية السوداء التي اغتالت الفن والحريات مثلما اغتالت المفكرين والمبدعين والصحفيين والشعب بأسره، كما فكك الإرهاب الاستقرار الاجتماعي، حيث تفككت البنية الاجتماعية والسياسية للمجتمع الجزائري، بفعل الاغتيالات المتوالية، والهجرة هربا من المأساة، والصمود الذي كان خيار العديد من الجزائريين، وقد أدى ذلك كله إلى ركود الإنتاج السينمائي الجزائري، بسبب غلق العديد من دور العرض السينمائي والمسرحي.

والعديد من الإسهامات التي فرضت صمودها حور المواضيع المعالجة من تمجيد الثورة إلى تصوير المأساة الجزائرية الجديدة الناتجة عن التغير السياسي

والاجتماعي، ومن بين الإبداعات التي يمكن رصدها ضمن هذه الطائفة نجد (ألكسان، 1982) :

- باب الواد سيتي : للمخرج مرزاق علواش عام 1994 والذي صور معاناة الشعب الجزائري من ويلات الإرهاب.

- جبل باية adrar n Baya : وهو فيلم ناطق باللغة الأمازيغية، للمخرج الجزائري عز الدين مدور، وتم إنتاجه عام 1997، ويصور هذا الفيلم صمود منطقة القبائل أمام الاستعمار الفرنسي والتابعين لفرنسا، وكان ذلك بزعامة المناضلة :**"باية"** والتي ربت ابنها على قيم الرجولة والشهامة التي تفرض عليه الانتقام لوطنيته من خلال قتل خائن وطنه وقاتل أبيه، مع العلم أن البطلة رسخت بدورها معاناة المرأة الجزائرية المتقلدة لأدوار متعددة توكل على عاتقها والمتمثلة في دور الزوجة المحافظة على شرفها، والأم الملقنة لابنها قيم الشهامة والقائدة الثائرة لمجابهة العدو وبناء مجتمع يتكل على نفسه وإمكانياته وساعده، ويكافح بطش وطغيان واستبداد العدو.

- رشيدة Rachida: لصاحبته ياميا بشير شويخ، أنتج وأخرج عام 2002، ويرسم الفيلم تفاصيل العشرية السوداء، وبالتحديد معاناة المرأة من ويلات هذه الأخيرة، وقد تم تصوير ذلك في صورة المعلمة رشيدة، والتي قاومت بطش الإرهاب والذين حاولوا منعها من مزاولة التعليم كمهنة، وقد فرض عليها خيارها العديد من التحديات التي عانت منها مع بقية نساء هذه الفترة.

والجدير بالإشارة أن السينما الجزائرية في الآونة الأخيرة عادت إلى تمثيل الحدث التاريخي من خلال العديد من الأفلام السينمائية والتي جسدت بالصوت والصورة تفاصيل الثورة وشخصياتها البطلة سبيلا نحو تدعيم أسس الوطنية لدى المتلقي – من جهة-ومجابهة الإنتاج الأجنبي المعادي للتاريخ الجزائر والمشوه لأحداث الثورة ومجدها – من جهة أخرى-، ولعل أهم الأفلام التي يمكن إدراجها ضمن هذه الطائفة ما يلي (كريمة، 2013):

- فاطمة نسومر عام 2014 للمخرج الجزائري بلقاسم حجاج.
- كريم بلقاسم عام 2014 للمخرج الجزائري أحمد راشدي
- عمري 50 سنة، عام 2014 للمخرج الجزائري جمال بوعزيز
- لطفي، عام 2015 للمخرج الجزائري أحمد راشدي.

3-3- الخطاب السينمائي وإشكاليات تمثيل وسرد الحدث التاريخي:

يتميز الخطاب السينمائي بكونه خطاب مفعل سيميولوجيا بامتياز، ويعود السبب في ذلك إلى العناصر التعبيرية المؤسسة له، والمتمثلة في مفردات اللغة السينمائية، والقادرة على وصف الواقع وإنتاجه ونقله بماضيه وحاضره ومستقبله، ويتم ذلك وفق سيرورة خاصة بإنتاجية الدوال، تتكاثف فيها العلامات السردية والإبداعية والخيالية وفق سيرورة بلاغية خاصة من شأنها أن نستحضر انتباه المتلقي، وتحاكي قابلية التأثير والإقناع فيه.

ووفق هذا المنحى، يتحول الخطاب السينمائي إلى ديوان سمعي بصري هام وأساسي لتدوين التاريخ وأرشفته، وحفظه من الزوال والاندثار، وضمان تداوليته بين الأجيال والشعوب، بغض النظر عن الحواجز الزمكانية والسوسيوثقافية التي وقفت حاجزا أمام تصفح المجلدات التاريخية، لكنها أبت عاجزة أمام فعالية خطاب الصورة وقدرتها في الولوج إلى شرائح اجتماعية متعددة، فمن سمات الصورة أنها خطاب اتصالي عالمي أبلغ من ألف كلمة، يسمو بخاصية التدفق الدلالي والذي يحرك الإدراك الحسي للملتقي، على نحو يفعل من خلاله تمثلاته الاجتماعية والثقافية والإدراكية سبيلا نحو استنطاق المعنى وتأويله، لكن، حينما يتحول هذا الخطاب البصري إلى خطاب متحرك، فإن بلاغته ستتعمق مما ييسر آليات الفهم والتأويل، لا سيما وأن

الحركة والحوار يتيح آليات معايشة الحدث والتفاعل معه من جديد وفق شروط خاصة مرتبطة بخصوصية الحدث التاريخي وسمات المتلقي على حد السواء (طحطح).

من هذا المنظور، يمكن القول أن الخطاب السينمائي والحدث والتاريخي وجهان لعملة واحدة، حيث يتيح هذا الخطاب إمكانية تدوين التاريخ وسرده وإعادة إحيائه ليكون ذاكرة سمعية بصرية تتداولها الأجيال والمجتمعات، كما تشكل الأحداث التاريخية مادة خامة لمختلف أنماط الإبداعات السينمائية، ما من شأنه أن يسمح بتداولية واستمرارية الإنتاج السينمائي كفن ونسق تعبيري، إبداعي واتصالي، والمتأمل لسيرورة التاريخ يجد العديد من المحطات الموثقة لفعالية العلاقة بين العنصرين، لا سيما وأن السينما اعتبرت على الدوام سلاحا إيديولوجيا مدعما للحروب التي عاشتها البشرية، ولمختلف موجات الحركات التحريرية، ولصراع الأجيال ضمن المحطات المختلفة المخلدة لسجل الحضارات الإنسانية، الشيء الذي يجعل لكل مجتمع تاريخه الخاص، والذي دون عبر خطاب الصوت والصورة، والتاريخ الجزائري مثال حي عن مثل هذا النمط من الخطاب.

ولا ننسى في هذا الصدد أن ارتباط الخطاب السينمائي بالحدث التاريخي لا يرجع إلى فعالية الصورة فحسب، بل ساعد ذلك على تسهيل آلية التلقي، من خلال إخراج تفاصيل الأحداث التاريخية المختلفة من السجلات والمجلدات وخطاب النخبة أو الفئات المعايشة للحدث، وتوسيع نطاق تداوليته على شرائح اجتماعية متعددة، بغض النظر عن خصوصية المتلقي وثقافته ومستواه العلمي، وانتمائه الاجتماعي والإيديولوجي.

ونضيف في هذا الصدد نقطة أساسية أشار إليها الباحثون والمهتمون بهذا المجال، ويتعلق الأمر بما أشار إليه:**" جان لوك غودار" والمتمثل في أن الخطاب السينمائي يسمح لبقايا الماضي بأن تجد مكانها في الحاضر"** (جناح، 2014)

ومفاد هذا أن الحدث التاريخي تتم إعادة إحيائه ومعايشته بفضل تقنية الإنتاج السينمائي، والتي تنفخ الحياة في هذا الحدث من خلال تفعيل العديد من التفاصيل وفق منحى يرى من خلاله المتلقي حياة أخرى يمكن معايشتها وراء تفاصيل الحكاية السينمائية المجسدة، على اعتبارها تتضمن العديد من السمات التشابهية مع الواقع المعاش، ونستحضر في هذه النقطة ما أشار إليه **:" كريستيان ماتز"** بقوله**:" الخطاب السينمائي يتضمن العديد من الخصائص الإيقونية مع الواقع المعاش"** ،فالمتلقي يحس بحياة أخرى تروى تفاصيلها في ثنايا هذا الخطاب ولا تنتهي هذه الحياة بنهاية الحكاية الفيلمية، بل نستمر تفاصيلها في الإدراك الحسي للمتلقي، والذي يشكل عنها تفاصيل وإضافات وثيقة الصلة بثقافته، انتمائه وأيديولوجيته. (Gaudreault, 1984)

والجدير بالذكر أن تجسيد السينما للحدث التاريخي لا يتم في جميع الأحوال بصفة موضوعية لهذا الخطاب فعاليته الخاصة، والتي تتيح المجال لأنماط مختلفة من الممارسات الإبداعية ذات الأبعاد الإيديولوجية، ووفق هذه الآلية، يتحول الخطاب السينمائي إلى أداة إيديولوجية، يتم من خلالها تحوير الحدث التاريخي وتوجيهه وفق غايات أخرى تدخل ضمن الصراع السياسي والإيديولوجي، ويمكن لهذه الممارسات أن تحدد مسار الأحداث التاريخية وتصنع العديد منها، والتاريخ يكشف عن هذا النمط من الممارسات، من خلال استخدام السينما في الحرب العالمية الثانية والحرب الباردة وتحريكها للقرارات السياسية والأحداث التاريخية الناتجة عن هذه القرارات، كما تم تفعيلها من قبل فرنسا لإعطاء الشرعية لتواجدها في الجزائر، وقد حرك هذا مسار الثورة الجزائرية، ونجد أمثلة أخرى عن ممارسات سينمائية إيديولوجية متعددة.

4- أبعاد التوظيف الدلالي لصورة الطفل في المقاطع المنتقاة للتحليل السيميولوجي:

إن الحديث عن التوظيف الدلالي لصورة الطفل الجزائري في السينما الثورية يفتح أفقا آخر للتحليل والنقاش، ويتعلق الأمر بإسهام هذه الشريحة الاجتماعية في الثورة التحريرية الجزائرية، لا سيما وأن هذه الأخيرة إبداع استكمل معالمه الشعب بمختلف فئاته وشرائحه وقدم من أجله النفس والنفيس، من أجل ذلك، يمكن القول أن ويلات الحرب التحريرية لم تفتح المجال أمام الأطفال لمعايشة طفولتهم، بل حملهم المجتمع مسؤولية الثورة فكانوا سندا فيها، ويتجلى ذلك من خلال مشاركتهم في العديد من الوظائف الممارسات التي تسمح بالحصول على الرزق، وبالتالي مجابهة سياسة التفقير التي انتهجتها فرنسا لتشتيت المجتمع والقضاء عليه وتفكيك لحمته الاجتماعية، وتختلف الأدوار الموكلة لهذه الأخيرة باختلاف المحيط أو البيئة التي يتواجدون فيها، ففي الوقت الذي يمارس فيه الطفل في القرى والأرياف الأنشطة الفلاحية المختلفة والتي تسمح له بالارتزاق، يزاول الأطفال في المدينة مهاما أخرى أشهرها **:" حمل أمتعة الفرنسيين التسوق لهم، مسح الأحذية، بيع الجرائد وغيرها"** (صباغ، 2016).

ومن شأن هذا ان يقف حاجزا امام توفير المجتمع للعديد من الحقوق الخاصة بهذه الشريحة وأبسطها: **" اللعب، الصحة، التعليم"** من أجل ذلك، نجد أن العديد من الأطفال منعوا عن مزاولة هذا الحق الأخير إذ أجبرتهم الظروف القاسية على تحمل أعباء العائلة كمسؤولين كبار عنها، والعديد منهم كانت شعلتهم موقدة في شأن قضية الثورة التحريرية حيث شاركوا فيما بما أتيح لهم، وبكل صرامة ومسؤولية، فتحملوا عناءها وبكل ثقة ومسؤولية، وقد سجل التاريخ العديد من الأطفال الذين قدموا يد العون للمجاهدين في صفوف جيش التحرير الوطني، ومنهم من كان مجاهدا حاملا للسلاح ومدافعا عن القضية الوطنية.

ونستحضر في هذا الصدد الطفل الشهيد **:" عمر ياسف"** والمعروف باسم عمر الصغير والذي قدم الكثير للثورة التحريرية الجزائرية على الرغم من صغر سنه، إذ اقتنع بشرعيتها وآمن بقضيتها، فانضم إليها وعمره لم يتجاوز الثالثة عشر، وكان ذلك في حي القصبة، وتولى مسألة الوسيط الثوري، توكل على عاتقه مسؤولية التنسيق بين المسؤولين من خلال نقل الرسائل السرية إليهم، فكان حلقة وصل بين العربي بن مهيدي ويلسف سعدي وغيرهم والقائمة طويلة، ولذكائه وفطنته، لم يشعر السلطات الاستعمارية بنشاطه، ما ساعد على استمرارية العديد من أحداث الثورة واستراتيجياتها المسطرة، وواصل مسيرته على هذا النحو إلى غاية استشهاده رفقة الأبطال يوم 08 أكتوبر 1957 م(محفوظ، 2016).

صورة تمثل الطفل الشهيد عمر ياسف الملقب بعمر الصغير
المصدر: يومية الشعب، السبت 14 أكتوبر 2017

وبالإضافة إلى تولي مسؤولية الكفاح المسلح، نجد أن فئة الطفولة من أكثر الشرائح تأثرا بالثورة ويتجلى ذلك من خلال وفاة العديد مهم بسبب تفشي الأمراض والأوبئة، الناتجة عن المجاعة والتي تعمدها الاستعمار للقضاء على الثورة ناهيك عن فقدان العديد منهم – لا سيما الفتيات-لحقهم في التعليم، إذ لم يتجاوزوا المقاعد الأولى أو الكتاب، بسبب قساوة الظروف التي منعتهم من الاستفادة من هذا الحق.

ولا نسى في هذا الصدد حقائق أخرى من شأنها أن تكشف جرائم الاستعمار، وانتهاكهم لحرمة الإنسانية بما في ذلك حرمة الطفولة، ويتعلق الأمر بأبناء المجاهدين والشهداء، والذين لاقوا حتفهم على يد المستعمرين والذين تعمدوا قتلهم وهم لا صغار خشية أن يرفعوا مشعل آبائهم، وانتقاما من الثورة، والعديد منهم قد لاقى حتفه وهو لم يتجاوز العامين، والكثيرون منهم أجنة في بطون أمهاتهم، أجهضوا عمدا بعد التعذيب المرير الذي تعرضت له أمهاتهم، واللائي استجوبن وتم التعدي عليهن في معتقلات الاستعمار.

ونستحضر في هذه النقطة شهادة حية لابن الشهيد المعروف في منطقة القبائل، وبالتحديد في بلدية **بوزقن**، والمسمى ب **:" محند أفرضاس"** والذي قتل وهو في بطن أمه بعد أن ذبح أبوه على يد المستعمر وترك رأسه أمام مجلس القرية، انتقاما لما ألحقه من خسائر بالجيش الفرنسي في المنطقة، وكان هذا على مرأى أهالي المنطقة (أرزقي، 2018) .

وحينما نتأمل تجسيد الخطاب السينمائي لكل هذه النقاط، نجد أن السينما الثورية، والتي كانت إبان الثورة التحريرية أو بعدها لم تغفل عن هذه القضية، لا بل رسختها في الذاكرة الجماعية بالصوت والصورة ونستشف ذلك في العديد من الأفلام السينمائية والتي كانت صريحة وواقعية وذات مصداقية في تجسيدها لعلاقة الطفل الجزائري بالحدث الثوري، وقد ذكرنا بعض الأفلام، ونضيف أسماء أخرى محاولين شرح موضوع كل واحد منها، كل يتسنى لنا فيما بعد الاستشهاد بالتحليل السيميولوجي لعينة من المقاطع الفيلمية الموضحة لبلاغة الصورة السينمائية في التأريخ للحدث الثوري، ولعل أهم الأفلام التي تضمنت هذا الموضوع بدقة **الجحيم في عشر سنوات إخراج: سيد علي مازيف- غوتي بن ددوش-يوسف عتيقة- عمار العسكري. إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية(1968)، أولاد نوفمبر: إخراج موسى حداد إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينيمتوغرافية (1975)، وغيرها والقائمة طويلة** (ألكسان، 1982).

ولتوضيح بلاغة التوظيف الدلالي لهذا الأخير وغاياته التعبيرية وعلاقة ذلك بالحدث التاريخي سنقوم بالتحليل السيميولوجي لعينة من المقاطع المنتقاة من فيلم:**" أولاد نوفمبر" والذي** تم إنتاجه وعرضه عام 1975 وبما أن التحليل السيميولوجي للفيلم يلزمنا بالعودة إلى مجمل المعلومات الخاصة بالنسق جملة وتفصيلا، فإننا سنستهل التحليل ببطاقة فنية عن الفيلم، وملخص عنه، ووصف بيوغرافي لمخرجه لما لهده المعلومات من أهمية في استنطاق الدلالة الخفية له، فهي التي تفتح عتبات التأويل والقراءة.

موسوم بعنوان: **"أولاد نوفمبر" صدر بتاريخ 1975 في الجزائر**، اقتبسه المخرج الجزائري موسى حداد عن سيناريو كتبه سليمان بن قرصة، ودارت احداثه في مدة خمسة وتسعون دقيقة، مع العلم أن مسؤولية الإنتاج كانت على عاتق مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الجزائري وتم توزيعه من قبل الديوان الوطني للتسويق والصناعة السينماتوغرافية، وقد لعب دور البطولة الطفل:**" حمدي عبد القادر".**

والمتعمق في قصة الفيلم، يمكن أن يلخصها في أحداث الثورة التحريرية، وبالتحديد إسهام ومعاناة الأطفال فيها، وقد شكل البطل **:" مراد بن صافي "** عينة منهم ، إذ تحمل هذا الأخير مسؤولية بيع الجرائد ليساعد أمه في إعالة الأسرة، مع العلم أن والده كان مريضا، لا يقوى على العمل، وهي المسألة الموكلة على بقية الأطفال الجزائريين في مثل سنه، وقد حملته ظروف الثورة وأحداثها مسؤولية أخرى أداها بكل عزم إلى غاية تلفظه لأنفاسه الأخيرة، وتتحدد هذه الأخيرة في إيصاله رسالة إلى المجاهدين، ما استدعى مطاردته من قبل الشرطة الفرنسية وعلى الرغم من إصابته بمرض القلب إلا أنه استطاع القيام بدوره كفدائي في ثورة التحرير الجزائرية، إذ

استشهد وهو مستوفي لواجبه الوطني الذي أسند إليه من قبل أحد الثوار المجسد في شخصية عمي العربي.

وحينما نحاول تحديد التوظيف الدلالي لصورة الطفل في الفيلم المنتقى للتحليل، نكون ملزمين على تحديد أهم المقاطع المتضمنة لصورة الطفل، وانتقينا هذه الأخيرة تبعا لإشكالية الورقة البحثية وتساؤلاتها الأساسية من أجل ذلك، حددنا أربع مقاطع أساسية مرتبطة بالدراسة ويمكن توضيحها كما يلي:

4-1- **التعيينية للمقاطع:**

سمح لنا التقطيع التقني برصد أهم اللقطات التي من شأنها أن توضح لنا تمثلات التوظيف الدلالي لصورة الطفل في فيلم:**" أولاد نوفمبر "** كعينة من الأفلام المنتقاة عن السينما الثورية الجزائرية، وعلى الرغم من أن كل المقاطع واللقطات مفعلة سيميولوجيا ومشبعة دلاليا للإحالة بالموضوع الأساسي المتمثل في فعالية الدور الموكل للطفل خلال الثورة التحريرية إلا أننا انتقينا أهم المقاطع الموحية بذلك، وفق أهداف الدراسة ومقتضياته، من أجل ذلك، سنستكمل التحليل بقراءة أهم المقاطع واستنطاق دلالتها، وذلك وفق ما يلي:

المقطع الأول: يصور المقطع الأول بلقطات وصفية في مجملها أطفال في شوارع القصبة يمارسون أعمال مختلفة، من بينهم بطل الفيلم الذي يجري في الشوارع حاملا بيده الجرائد، وهاتفا بأسمائها، داعيا المارة من الفرنسيين شراءها، مع العلم أن أسماء الجرائد فرنسية، وقد صور المقطع في الوقت ذاته أطفال آخرين، جالسين، ينتظرون من يمر عليهم إما لمسح الأحذية أو لشراء الحلوى، ويحتمي هؤلاء بشجرة زيتون عريقة، وقد تخللت المقطة حركة كاميرا جانبية تبعا لمقتضيات الوصف بالإضافة إلى موسيقى هادئة وحزينة، تتعالى لتقتل الصمت في معظم المقاطع، مع العلم أن اللقطات قد تضمنت مؤثرات صوتية طبيعية تتحدد في ضجيج الشوارع ومرور المارة.

المقطع الثاني: يصور المقطع تطور أحداث الفيلم، وقد تم ذلك بلقطات وصفية ونفسية في الوقت ذاته، وتجمع هذه الأخيرة بين الزوايا الغطسين، الجانبية، والثابتة، وقد تضمنت هذه الأخيرة ذهاب الطفل مراد بن صافي إلى الحذاء لإصلاح حذائه، واستهل هذا المقطع بصورة مراد بن صافي يمشي بصعوبة في شوارع القصبة بسبب الألم الذي يسببه له حذاءه لتصف المقاطع الأخرى هذا الأخير عند الحذاء يطلب منه إصلاح الحذاء، وتواصل اللقطات الأخرى الموضوع نفسه، حيث تأخر الحذاء عن غلق مكان عمله بسبب اضطراره على إصلاح الحذاء حيث أكد له مراد صعوبة تنقله وضرورة إكمال عمله، بسبب مرض والده.

- المقطع الثالث: يستكمل المقطع الثالث وصفه لأحداث الفيلم، وذلك وفق لقطات وصفية أحداث الفيلم وتعقدها وقد وضح ذلك بزوايا عادية وزوايا تصوير جانبية، وأمامية، يوضح هذا الأخير مطاردة الشرطة الفرنسية للمجاهد عمي العربي، وتبادل إطلاق النار، وإصابة عمي العربي، وهرع مراد إليه لإنقاذه، ومساعدته، وإعطاء عمي العربي أمانة له، ليوصلها إلى المجاهدين، وقد تخلل ذلك موسيقى حزينة ومرعبة، بالإضافة إلى طلقات النار.

- المقطع الرابع: تتوالى المقاطع الفيلمية في وصفها لأحداث الفيلم، ويتجلى ذلك في المقطع الرابع، والذي يصف مطاردة الشرطة للبطل:**" مراد بن صافي"** وهرع هذا الأخير إلى منزله، ليخبئ الأمانة في جرة متواجدة في سقف المنزل، وقد صور ذلك بلقطات متعددة، تنتقل من العام إلى الخاص، أهمها وبزوايا تصوير عادية وثابتة وتخللت اللقطات لقطات أخرى تصور اقتحام الشرطة منزل البطل للسؤال عنه بحجة قيامه بالسرقة، اعتقالهم لوالده، ووضح ذلك بموسيقى مرعبة، وحزينة وبلقطات نفسية تبين الخوف والقلق والعنف.

- المقطع الخامس: يصور المقطع ذهاب الطفل مراد بن صافي إلى زوجة عمي العربي ليستفسر عن إمكانية اتصاله بأحد المجاهدين قصد تسليم الأمانة له، وحيرة هذه

الأخيرة من الإجابة إذ تخوفت من إمكانية أن يكون مبعوثا من قبل الشرطة الفرنسية ليؤكد هذا الأخير أنه ليس كذلك، وقد وضح ذلك بلقطات متنوعة معظمها مقربة إلى الصدر، وبزوايا تصوير ثابتة وأخرى جانبية.

-المقطع السادس: يصور المقطع بحث السلطات الفرنسية عن الطفل مراد قصد استرجاع الرسالة الخاصة بالمجاهدين، وقد تم ذلك في شوارع القصبة، إذ يتم ايقافهم من قبل الجنود الفرنسيين والذين يستجوبونهم بكل عنف باحثين عن الطفل مراد، وينتقل المقطع بلقطات أخرى إلى وقد وضح ذلك بلقطات متوسطة وبزوايا تصوير جانبية تصوير مطاردة الشرطة للطفل عمر في شوارع القصبة، وإصابة أحد الأطفال برصاصات الجيش الفرنسي، ومواصلة مراد لهربه مع العلم أن علامات التعب بادية على وجهه، ويتخلل المقطع موسيقى خوف وغضب وأصوات للشرطة ووقع الأقدام.

-المقطع السابع: يختم المقطع أحداث الفيلم من خلال تصويره الطفل مراد يلفظ أنفاسه الأخيرة في المستشفى وهو يعيد الأمانة إلى أهلها، وقد تم استهلال ذلك بصورة الوالدين وهما يهرعان إليه في المستشفى، وذلك بلقطة وصفية للجزء الصغير تليها لقطة أخرى تظهر التفاف أهله حوله وهرع أمه باكية على فراشه، ويختم المقطع بصورة مراد وهو يتأوه في فراشه ويهذي بالأمانة التي أوكلت إليه، ليطمئنه عمي العربي بوجوده بقربه، وهنا، يخبره عن مكان الأمانة ويتلفظ أنفاسه الأخيرة، وقد تم هذ بلقطات واصفة للجزء الصغير ومتوسطة، وعمق بموسيقى حزينة ، ودعم بصراخ الأم وبكائها وملامح المرض على وجه الطفل.

2-4- القراءة التضمينية للمقاطع:

يبين الفيلم بمختلف مقاطعه، واللقطات المشكلة لهذه المقاطع تمثلات الطفل الجزائري في فيلم **:" أولاد نوفمبر"** المشكل لواحد من الأفلام السينمائية الثورية الجزائرية الهامة، وقد جسد الفيلم عبر التصوير والسرد والدراما الثورية نموذجا من نماذج البطولة الفذة خلال هذه الفترة، وهي الصورة الذهنية التي دعمها الفيلم بدأ بعنوانه، وصولا إلى آخر لقطة من لقطاته، نستشف ذلك من خلال القراءة السيميولوجية المعمقة للعنوان، على اعتباره أول عتبة من عتبات التحليل، حيث أن تسمية أولاد نوفمبر، وعلى الرغم من بساطتها توحي بدلالات عميقة عكس محتواها الفيلم بكل أحداثه وتفاصيله، فالعنوان يستحضر فئة الطفولة خلال الثورة التحريرية المجيدة، ووظف بصيغة رمزية مشفرة للإحالة إلى أن نوفمبر قد صقل هؤلاء الشهامة والشجاعة والوطنية، فهذا الشهر، والذي طالما اعتبره المؤرخون والمهتمون بالثورة التحريرية مباركا ويوحي إلى الجهاد والتضحية قد أنجب أولاده المكونون وقف هذه المبادئ والتي تستحضر قيم الرجولة والشهامة التي أورثتها الثورة في أبنائها، وبها وفقط استطاعوا افتكاك الحرية.

نجد انعكاسه هذا العنوان واضحة في المقطع الأول، والذي استحضر أطفالا في شوارع القصبة حلال الحقبة الاستعمارية يزاولون أنشطة مختلفة لا تعكس سنهم، ولا حقوقهم، وكانت أول صورة عكسها العنوان الطفل: **"مران بن صافي"** والذي جسد دور البطولة، إذ استحضر من خلالها جل التضحيات التي قدمها الطفل الجزائري للثورة التحريرية المجيدة، ولعل أهمها حينما وجدوا أنفسهم في وضعية حرجة تتسم بالفقر والحرمان، أجبرتهم في تحمل مسؤولة العمل لمساعدة الأسرة في ذلك، وهي الحقيقة التي وصفها الفيلم في المقطع الأول، ودعم ذلك بموسيقى هادئة وحزينة، نستحضر دلالات الحزن والأسى والمعاناة، وتعمق مستوياتها، حيث أن الاستعمار انتهك طفولة العديد من الأولاد، وسلبت منهم حقوقهم الأساسية المتمثلة في اللعب، التعليم، الرعاية ، الأمن ، الحماية، مثلما أجبرتهم على أن يعيشوا سنا غير سنهم، وبالتالي النمو العقلاني من خلال تحمل أعباء من المفترض أن تتحملها الأسرة أو الدولة.

وفق هذا المنحى، صور المقطع بلقطات وصفية جزءا كبيرا من هذه المعاناة، إذ يزاول الأطفال أنشطة شاقة لهم وذات كسب قليل، ولعل أهمها ما هو مجسد في الفيلم، والمتمثل في بيع الجرائد، ومسح الأحذية، وفي هذا إخضاع للبراءة وانتهاك لها، لا سيما حينما يجلس الطفل أمام صندوق مسح الأحذية، ويقف الفرنسيون أمامه موجهين أقدامهم فوق هذه الصناديق لمسحها، وكل هذا حدث خلال الاستعمار الذي تزعم نشر الحضارة، وإذ به ينتهك حقوق الطفولة.

ونضيف في هذه النقطة أن الفيلم استهل مقطعه بالتقابل الدلالي بين مفهومين أساسيين مرتبطين بموضوع الفيلم وركائزه الأساسية، ويتعلق الأمر بالشهامة والصمود والأصالة التي يسمو بها الجزائري الذي تم احتلاله من قبل الاستعمار الفرنسي وعلى الرغم من ذلك بقي شامخا لاسترجاع حريته وسلامه، وقد جسد هذا المعنى من خلال شجرة الزيتون الكبيرة والتي جلس بجوارها الأطفال متفيئين بها وبقدسيتها، ومفهوم الخضوع الإجباري الذي تجسد دلالته وضعية الأطفال والذين وجدوا أنفسهم مسؤولين على أسرهم، بيد أن هذا المعنى يتضمن دلالات أخرى عميقة حين اتحاده برمزية شجرة الزيتون ويتحدد هذا المعنى في الصمود، القوة، الأصالة والشهامة، ومفاد هذا أن الطفل الجزائري خلال الفترة الاستعمارية قد كسر غلال الخضوع الذي أرادته فرنسا عبر سياسة التجويع، من خلال تفضيلهم كسب قوتهم اليومي بعرق جبينهم عوض التبعية لفرنسا والعمل معها.

إنها المعاني التي تدعمت من خلال المقاطع الأخرى، حيث تجلت سياسة التفقير من خلال معاناة الأطفال في الحفاء والعراء، وهي الوضعية التي وجد الطفل مراد نفسه فيها، من خلال حذائه المهترئ، والذي لا يجد غيره لمزاولة نشاطه وعلى الرغم من ذلك، يصر على العمل والجدية على حساب كل ما يمكن أن يشتهيه ذوي عمره، كحضور المباريات الرياضية، اللعب الدراسة، ولكي يكون قويا في مسؤوليته، أرغمته الظروف على الاعتناء بنفسه كشخص بالغ ويتجلى ذلك من خلال لجوئه إلى الحذاء طابا إياه إصلاح حذائه، بالفعل، تفهم هذا الأخير وضعيته، على اعتباره أدرى بشؤون أسرته، ومرض والده، فأصلح له حذاءه ناصحا إياه أن يكون رجلا، ولهذه النصيحة معان عميقة وثيقة الصلة بالتضحية الشجاعة وتحمل المسؤولية.

وبالفعل، شاءت الأقدار أن يوضع الطفل مراد في اختبار صعب لأهليته بأن يكون رجلا، وقابلية ذلك عنده ونستشف ذلك في المقطع الموالي، والذي تطارد فيه الشرطة المجاهد عمي العربي، إلى حد إصابته بطلقات العدو، فيهرع إليه مراد لمساعدته، وفي جو ملؤه الخوف والاضطراب، إذ لم يخش هذا الأخير نيران العدو، بل عزم على مساعدة المجاهد وهنا حمل مسؤولية أخرى أكبر من سنه، تتمثل في الإسهام في الثورة من خلال إيصال الرسالة إلى المجاهدين، وحفاظه عليها.

ومن شأن هذا المقطع أن يستحضر معان عميقة تتحدد في نضال هذه الشريحة في الثورة التحريرية، إلى جانب الرجل والمرأة، فتحمل العديد من الأطفال مسؤولية الثورة، من خلال الانضمام إلى صفوف المجاهدين في الجبال، وحملهم السلاح، وتوليهم مسؤولية التنسيق بينهم، وقد جسد ذلك في شخصية الطفل:**" مراد بن صافي"** والتي كانت إيقونة الطفل المجاهد عبر مختلف الولايات التاريخية، مع العلم أن هذه الشخصية استلهمت من واقع الثورة وتاريخها، وبالتحديد من حكاية :**" عمر ياصف"** والذي يعتبر أصغر شهيد في الثورة التحريرية الجزائرية.

وهنا، نستشف أن شخصية البطل:**" مراد"** قد جسدت بكل علاماتها البصرية والرمزية الطفل الجزائري المجاهد وهي الدلالة التي نستشفها من خلال سيرورة المقاطع الأخرى، والتي لم يكن بطش الاستعمار والذي عنف هذه الشريحة في العيديد من المقاطع تعنيفا لفظيا وجسديا، ولا الظلام الحالك المرافق لغالبية المقاطع، ولا المرض الذي أودى بحياة البطل حاجزا أمام الحفاظ على الأمانة وإيصالها إلى أهلها، إلى غاية آخر نفس من أنفاس الطفل البطل، فقد كان ذكيا في دفنه لها في مكان لا

يمكن لأحد التنبه إليه، وكان فطنا حينما بحث عن سبيل يوصله إلى المجاهدين، وصبورا بتحمله نظرة الضعف التي وجهت إليه من قبل زمجة المجاهد والتي تخوفت من الإفصاح عن مكانهم احتياطا على الرغم من إيمانها العميق بأخلاق الفتي، وكان وفيا حينما صارع الوفاة، وعلى فراش الموت لم يستحضر شيئا آخر غير الأمانة، وفي هذا كله إحالات عميقة إلى الدور الفعال الذي أسند للطفل الجزائري خلال الثورة التحريرية، ويتحدد هذا الأخير في دور البطل ، المجاهد، المشبع بقيم الوطنية، الشهامة، الرجولة منذ نعومة أظافره، وهي السمة التي قد أنستهم معنى الطفولة، وأقحمتهم في عالم الكبار، فكانوا مسؤولين على أسرهم ووطنهم على حد السواء.

ولا يفوتنا في هذا التأكيد على التمثيل الدلالي العميق لكل هذه المعاني، والتي تجسدت من خلال تقمص الشخصيات لأدوارها بكل تفان ومصداقية، ومطابقة الحوار اللفظي محتويات الصورة، وحركات الشخصيات وملامحها وتعميق كل من الظل، الضوء، الموسيقى، مضمون الخطاب السينمائي ليكون صورة إيقونية عن عمق أحداث الثورة التحريرية المجيدة، وعن جانب مهم فيها، يتحدد في صراع الطفولة إلى جانب المجاهدين من أجل الاستقلال، وتكوين الثورة لأجيال تم صقلها بقيم الأصالة، الشهامة، الوطنية والرجولة.

5- نتائج التحليل

سمح لنا التحليل السيميولوجي لعينة من مقاطع فيلم **:"أولاد نوفمبر" لصاحبه " موسى حداد"** باستقراء الأبعاد الدلالية لتوظيف صورة الطفل الجزائري في السينما الثورية وهو التوظيف المجاور في استحضاره، والمطابق في أبعاده الضمنية العميقة لعمق الحدث التاريخي ووقائع الثورة المجيدة، لا سيما وأن الفيلم قد جسد رمزيا إيقونة من أيقونات الطفل المجاهد والمتمثل في **:" عمر ياصف"** والذي استشهد صغيرا وعمره لم يتجاوز الثالثة عشر، وقد أنجبت الثورة في كل ولاياتها العديد من أمثاله قدموا النفس والنفيس فداء للحرية والاستقلال.

ولا يفوتنا في هذا الإشارة إلى نقطة أساسية، والمتمثلة في أن الخطاب الضمني لمقاطع فيلم:**" أولاد نوفمبر"** قد استحضر موقف الطفولة من الثورة وانعكاسات هذه الأخيرة عليهم، ويتحدد هذا الموقف في صقل قيم الشهامة والرجولة فيهم منذ نعومة أظافرهم، ليستغنوا عن عيش طفولتهم مجبرين على تحمل مسؤولية العمل لمساعدة الأسرة، والالتحام حول الواجب الوطني من خلال الإيمان بالثورة وتقديم ما استطاعوا لها.

ووفق هذه السيرورة الدلالية، نجد أن الفيلم قد أكد على أن الطفل الجزائري قد جسد في فيلم أولاد نوفمبر بصفته المجاهد والفدائي، والشهم، والمسؤول عن أسرته – من جهة- والمجرد من طفولته وحقوقه الأساسية من جهة أخرى، لا سيما وأن مأساة الثورة قد جردتهم من حقهم في التعليم، اللعب، الأمان، الصحة، المأوى، كما مورست في حقهم كل سبل العذاب والعنف بأشكاله المتعددة، الشيء الذي يجعل من هذا الفيلم نموذجا من نماذج التدوين السمعي البصري للثورة التحريرية الجزائرية، لا سيما الجانب المتعلق بالطفل وإسهامه فيها وتأثره بها، وتأثيرها فيها، ويستطيع هذا التجسيد أن يخلد كل المعاني المستنطقة فيه في ذاكرة الأجيال .

6- قائمة المراجع

6-1- المراجع باللغة العربية:

1. أحمد بجاوي ترجمة مسعود جناح. (2014). السينما وحرب التحرير. الجزائر : منشورات الشهاب .
2. إيمان صباغ. (2016). ذاكرة الطفل والثورة بين الرواية والسينما . مجلة لغة كلام .
3. ثاونزة محفوظ. (2016). الطفل الجزائري في اهتمامات ثورة التحرير الجزائرية . مجلة لغة كلام ، العدد 02.
4. جان ألكسان. (1982). السينما في الوطن العربي . الكويت: عالم المعرفة .
5. خالد طحطح. (بلا تاريخ). تاريخ الزمن الراهن ، السياق والإشكاليات. مجلة دراسات.
6. راشدي محند أرزقي. (2018). مقابلة تم إجراؤها يوم 11 ديسمبر 2019. تيزي وزو : مجلس قرية بوزقن .
7. زكي حسام الدين. (1975). أصول تراثية في علم اللغة. القاهرة : مكتبة الأنجلو مصرية .
8. سباستيان دوني ترجمة يوسف بعلوج وهاجر قويدري. (2009). السينما وحرب التحريب ، دعاية على الشاشة . الجزائر : دار سيديا .
9. فايزة يخلف. (2005). خصوصية الإشهار الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي ، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال . الجزائر : جامعة الجزائر 03 .
10. مراد وزناجي. (بلا تاريخ). الثورة التحريرية في السينما الجزائرية الدلالة والتأثير. آفاق سينمائية .
11. منصور كريمة. (2013). اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة ، رسالة دكتوراه في الفنون الدرامية . الجزائر : جامعة وهران.

6-2- المراجع باللغة الفرنسية:

1- André Gaudreault .(1984) .histoire et discous au cinema . *les dossiers de la cinémathèque N ،12 °*

2- Christian Metz .(1968) .*essais sur la signification au cinéma* . Paris : Klinncksieck.

3- Roland Barthes .(1964) .éléments de la sémiologie .*communication, recherches sémiologiques.*

4- Roland Barthes .(1964) .la rhétorique de l'image publicitaire .*communication n ° .04*

5- Roland Barthes .(1973) .*le plaisir du texte* .Paris :édition du Seuil.

6- Roland Barthes .(1985) .*l'aventure sémiologique* . Paris :édition du Seuil.