

البواعث المعقدة للسينما الكولونيالية الفرنسية وصراعها مع السينما المستقلة للثورة الجزائرية
The Motivations of The French Colonial Cinema and Its Conflict with The Independent
Cinema of The Algerian Revolution

خديجة بومسلوك²

عيسى حدوش^{1*}

¹ جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم -، الجزائر، aissahadd.1994@gmail.com

² جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم -، khadidjaboumeslouk@univ-mosta.dz

تاريخ النشر: 2024/12/05

تاريخ القبول: 2024/07/15

تاريخ الاستلام: 2024/04/15

ملخص:

يهدف هذا المقال إلى إضاءة اللثام عن المخفي والمسكوت عنه من تاريخ السينما في الجزائر، إذ أن المعلومات لم توضع جنب بعضها البعض في نسق صحيح، لتبيان واقع السينما في جميع عوالمها من الفيلم مصدرا إلى كل ما هو تماسي معه. فركزت الدراسة على الحفر في أبعاد الفعل السينمائي الاستعماري من مرجعيته الثقافية الفنية ونظرت في كيفية تطبيقها، وعلاقة هذه الأخيرة بالسينما الكولونيالية المكرسة في صراعها مع السينما المستقلة للثورة الجزائرية. لهذا أدت الدراسة إلى البحث في الجوانب المتحركة والمؤثرة في عالم السينما الفرنسية والتي لا تنحصر فقط في مصدر الإنتاج بل وتنقل إلى البنا الفوقية من أفكار وثقافة وكيف أن هته الأخيرة هي الفاعلة الحقيقية فيما ينتج في ميدان الفن السابع وأنها منطلق التأثير. لهذا اهتمت إشكالية المقال بالبحث في البواعث المعقدة والفاعلة والمؤثرة في السينما الكولونيالية في صراعها مع السينما المستقلة الثورية؟

كلمات مفتاحية: سينما كولونيالية، سينما مستقلة، بواعث معقدة، سينما مكرسة، إستشراق.

Abstract:

This article aims to uncover the hidden and unspoken aspects of the history of cinema in Algeria, as the information was not placed side by side in a correct format to clarify the reality of cinema in all its worlds, from the film as a source to everything that is in contact with it. The study focused on exploring the dimensions of the colonial cinematic act from its artistic and cultural reference by looking at the way it was applied with, and the relationship of the latter to colonial cinema devoted to its struggle with the independent cinema of the Algerian revolution. Therefore the study led to research into the controlling and influencing aspects in the world of French Cinema, which are not limited to the source of production, but move to the superstructure of the ideas and culture, and how the latter is the real actor behind what's produced in the field of the seventh art, and it's the real motivation and its starting point. This why the problem of this article focused on examining the motivations, and the influential acts behind the colonial cinema and its conflict with the independent revolutionary cinema?

Keywords: colonial cinema; independent cinema; motivations; Dedicated cinema; orientalism.

الإيميل aissahadd.1994@gmail.com

حدوش عيسى

* المؤلف المرسل:

مقدمة:

انقسم منظرو ودارسو السينما إلى قسمين فيما يتعلق بالسؤال الأنطولوجي حول ميلاد السينما فساند أنصار المادية وعلى رأسهم "جورج سادول" أن مولد السينما كان مع ميلاد آلة السينماوغراف في 28 ديسمبر 1895 وفي المقابل يرد عليه الهيجيليون بأن السينما كانت قبل اختراع الآلة التي تتيح التصوير المتحرك وكان رائدهم "أندري بازان"، ومن هذا النفر من ذهب حتى إلى القول كم من مخرج سينمائي مات قبل اختراع السينما. إن ما يهمنا في هذه الجدلية ليس فحواها الفلسفي وإنما سؤال مقترن بموضوع دراستنا وهو: -كم من مخرج سينمائي جزائري قتل بعد ميلاد السينما على يد المستعمر الفرنسي أو منع من الاقتراب من آلة الكاميرا ومن تعلم فنيات السينما فقتلت أفكاره السينمائية وروحه الثقافية، حيث عانت مختلف البلدان في عهد الاستعمار من الاستلاب الثقافي الذي يعتبر نوعا من حرب إبادة الأرواح (الإبراهيمي، 2008، صفحة 168) وهذا ما توصل إليه المهرجان الثقافي الإفريقي المقام بسنة 1969 بالجزائر.

اهتمت الدراسة بهذا الموضوع بحكم أن المستقبل ما هو إلا تاريخ آت فإن لم يع الإنسان ماضيه سيضع لخنجر في عنقه دون أن يشعر و ما حفز اختيار البحث أيضا هو أن السينما في الجزائر ما تزال بعيدة عن ادراك خطر الوقوع في شرك الامبريالية الثقافية الحديثة و هذا بحكم غياب نزعة السينما الثورية و الابداع الذي كان لدى سينمائيي ما بعد الاستقلال في الأفلام السينمائية الجزائرية المعاصرة، إضافة إلى أنه و لحد الساعة لم يبلغ الإنتاج السينمائي عدد الأفلام التي انتجت عام 1972 و التي وصل عددها إلى 20 فيلما، و هو رقم قياسي ما يزال قائما لحد الساعة. (الإبراهيمي أ.، 2008، صفحة 168) فالمعادلة المعاصرة المخصصة لتطوير السينما في الجزائر لم تتجح مقارنة بالتتي سبقتها، لهذا صيغت الإشكالية كالآتي: -ماهي العوامل المعللة والمؤثرة في صراع السينما الكولونيالية مع السينما المستقلة التي عاضضت الثورة الجزائرية؟

1. القلم السينمائي الكولونيالي الفرنسي ونقيضه:**1.1 القلم السينمائي الصامت زمن السينما الكولونيالية الصارخة:**

إن الفيلم هو الذي يعرف بالسينما فهو الذي يقع في واجهة العملية السينمائية لكن السينما ليست الفيلم فقط فهي لا تقف عند حدوده و إنما الفيلم هو المصدر و المنطلق لهذا العالم الواسع المتكون من كل جهة و طاقة مسخرة و فعل مشارك صناعة الفيلم و تعتبر جميع العناصر التي تدرس السينما و الأفلام أيضا منتما إلى الحزمة التي تشكل عالم السينما the realm of cinema ، فالسينما إذا هي جميع ما ذكر سابقا و الدارس

للسينما يلوج في عالمها ; و إذا توغلنا طبقا لهذه التوسعة الشاملة لمفهوم السينما و المحيطة بكل العناصر المتدخلة و الملامسة و التماسية لهذا الفن سيفيدنا هذا في تحديد السينمائي الصامت -و الذي يعتبر صمته من ذهب بالنسبة للمستعمر الفرنسي- زمن السينما الكولونيالية الصارخة.

تأسست الموجة الجديدة الفرنسية متأثرة بنظرية كاميرا-القلم لـ"ألكسندر أستروك" التي دونها سنة 1948 ناصا فيها على "أن السينما أصبحت وسيلة للتعبير، أو أصبحت خطابا مثلها مثل بقية الفنون، و بأن المخرج فنان يستعمل الكاميرا ليعبر عن فنه كما يفعل الكاتب بالكلمات. إن هذا التقييم للسينما كان في عصر كان فيه الأدب صاحب الريادة، بحيث عد أساسا لمفهوم المؤلف (Journet, 2012, page 17) و أيضا لتأثيرها بثلة من المخرجين لهولويوديين الكبار مثل ألفريد هيتشكوك و هووارد هوكس و غيرهم، و الذين كانت لهم خاصية المؤلف وسط مضمار الصناعة السينمائية الهوليوودية المكرسة و التجارية. كان لنشأت سينما المؤلف مع رواد الموجة الجديدة La Nouvelle Vague هدف رئيسي تجلى في رفض الشكل الكلاسيكي للسينما و في البحث عن الحرية التي عرف بها مصطلح أستروك و هذا لمحارب نمط و عقلية الإنتاج التجارية المقيدة و التي جعلت من الفن السابع وسيلة يستخدمها المنتج لصناعة الأفلام بطريقة تحكم مونوبولي شاقولي فتكون له اليد العليا في التدخل في سيرورة العمل الفني من مرحلة ما قبل الإنتاج إلى مرحلة ما بعد الإنتاج، فيخوله هذا لتغيير مخرج بمخرج آخر مثلا أو أي فرد من طاقم العمل الفني أو تقني فينظر إلى القيمة الإبداعية الإنسانية على أنها قيمة استعمالية قابلة للإستبدال في أي وقت. ردا على ذلك تحول المخرج بفضل نظرية الكاميرا-القلم من مقام أدنى إلى مقام الروائي أو الفنان التشكيلي الذي يصوغ تحفته الأدبية أو التشكيلية كيفما يريد، فينال الحرية المطلقة في خلق و تشكيل فيلمه. و عليه فإن رؤوس هذه الموجة قاموا بتطبيق هذا المفهوم حتى يكونوا أحرارا لكن هذه الصفة تنطبق على بعضهم فقط أو أن مفهومهم المصاغ للحرية مختلف إذ أنهم في زمن السينما الكولونيالية الصارخة لم يصيغوا تحفا فنية دافعت عن القضية الجزائرية رغم بقائها المستعمرة الأخيرة لفرنسا في حوض البحر الأبيض المتوسط و لم يكلفوا أنفسهم عناء نقل حقيقة الإستعمار الفرنسي المتوحش إلى الرأي العام العالمي بل استخدموا قلمهم الضوئي -الكاميرا-القلم- للتركز حول ذواتهم و ظفروا بمواضيع ذات رؤى شخصية مقتناة بأسلوب فردي جديد اقتصر على التصوير في الديكور الطبيعي و كتابة سيناريوهات خالصة أي نابعة من مخيال المخرج لا عبر الإقتباس كما كانت العادة في السينما الكلاسيكية، و كان لعالم الاجتماع الفرنسي آلان سورال حين مراجعة هذه الأفلام أنها عملت على تصفية السينما الشعبية التي كانت تؤدي دور الناقد الاجتماعي" (Soral, octobre 2004, page 30) فقط، و في نظرنا أن أزمت السينما الفرنسية التي تعاني منها اليوم كان بعض أفراد الموجة الجديدة هم بادؤوها. نظرا لما قاموا به و للواجب الذي تناسوه فإن

فعلتهم تلك تعد تعقيباً لصورة الجزائر في حلبة الصراع ضد السينما الكلاسيكية و الكولونيالية و اللتان كانتا على وفاق من ناحية المضمون المعادي للجزائر المستقلة، و أن زاوية نظر المشاهد العالمي و الفرنسي كانت هي نفس زاوية الكاميرا التي اختار لها المخرجون أن تنظر في الجهة الأخرى و هذا يعد غياباً تاماً لديهم لفلسفة الطارئ و المهم. فإن النقد الموجه إليهم بأن جل ما قدموه للسينما كان في إعادة "إحياء التقليد الرومانسي في القرن التاسع عشر لرؤية الفنان كعبقري مبدع يقف بمعزل عن المجتمع و يثري العالم برؤيته الفريدة التحررية في الغالب" (فيليب، 2013، الصفحات 206-207) باستثناء "جون لوك غودار" الذي أخرج فيلماً روائياً تقيد فيه بالنواحي الإبداعية لسينما المؤلف لانه سخرها في سبيل خدمة القضية الجزائرية في فيلم عنوانه "الجندي الصغير" 1961 و تبعه ايدغار موران و جون روش بفيلمهما الوثائقي الذي أبدع للسينما خاصية وثائقية جديدة و هي "السينما المباشرة" بفيلم "سجل الصيف" في نفس السنة حيث صورت الأحداث دون تدخل في العقلية التسجيلية للأفلام السينمائية اللومير و غيرهم بهدف إظهار البنى الفكرية التي شكلت فكراً برغماتياً رومانياً يتخفى خلف ستار مصطلحات مثل الإنسانية و شرعية الرأي الفرنسي للثورة الجزائرية... إلخ، و يبرز هذا في مشهدين جاورهما المخرجين عن قصد لإظهار الخطاب المزدوج لدى نفس الأشخاص حتى يتبين الفصل الذي بين الشرق و الغرب في تحديد القيمة و المنزلة، فالمشهد الأول [انظر الشكل 1] يدين جرائم النازية ضد اليهود من جهة و الأفكار مبنية الواحدة فوق الأخرى حتى تجرم بأدق الأوصاف و أبلغها معاناة اليهود في المعتقلات النازية، أما بالنسبة للمشهد الثاني الذي يدور حول المستعمرات الإفريقية لفرنسا، يتبادل فيه مجموعة من الجامعيين و العوام و من بينهم يهود مثقفين نقاشاً تغيب فيه الإنسانية تماماً، ثم يبدأ مجموعة من طلبة الجامعات الذي يظهر في كلامهم الاختلاف حول إن كانت الجزائر فرنسية أم لا؟ تارة ! و تارة أخرى ! إن كان إحتلالها مشروعاً un projet و لا يسمى حتى إستعماراً في سياق حديثهم، ثم كما يفعل جل أشباه المثقفين اليساريين و على سيرة و سنة خلفهم ألبار كامو **Albert CAMUS** (1913-1960)، ينحازون إلى مصير الأقلية المتمثلة في الأرجل السوداء les Pieds Noirs كونهم في وسط المقاومة المسلحة للجيش التحرير الوطني ضد جيش المستعمر الفرنسي، و لو أن "هؤلاء المتبحرون بالنزاهة الفكرية؟ أخذوا الوقت لقراءة البيان الأساسي لجهة التحرير الوطني لوجدوا بين ثناياه أن الثورة لا تهدف إلى الإلقاء في اليم بالجزائريين الأوروبي الأصل و إنما هدفها القضاء على النير الإستعماري، و أنها ليست بالحربية الدينية أو الأهلية و إنما غايتها الظفر بالإستقلال الوطني" (الإبراهيمي أ.، مذكرات جزائري، 2006، صفحة 255) أما موقف اليهود الجالسين في صمت فإن هدوءهم يعود لما قدمته لهم فرنسا من امتيازات على حساب العرب و القبائل -أي الجزائريين وهم السكان الأصليين أصحاب الأرض- فقد "صار العرب و القبائل الآن و الفضل يعود لفرنسا أسفل من

الكلاب مقارنة بمقامنا. فأراضهم، و قطعانهم، و نتاج صناعاتهم كلها ملك لنا، و إذا تحركوا لاسترداد ممتلكاتهم يدافع عنا الجند الفرنسيون" (Menasce, 2005, page 124). و لا يدهش هذا المشهد الذي إن دل يدل على عقلية انفصالية بين الغرب و المشرق استعمالية -من طرف الغرب للمشرق- برغماتية و امبريالية حمقاء و مكرسة كانت لدى الفرد الأوروبي قديما لكنها رسخت و تكثفت بعد الحربين العالميتين خلف فلسفة ما بعد-الحدثة القائمة على تميع و تعدد القراءات و المعاني حتى حول ما هو واضح و جلي بل و مفروغ منه، فصار التلاعب بما هو صلب من المفاهيم كالخير و الشر أمرا جليا ،و ساعد هذا كثيرا في دعم السياسة الإمبريالية لفرنسا و إعطاء الرجل الأبيض و أوروبا المركزية و الأفضلية على سائر الشعوب العالم. و في نفس السياق حتى جورج سادول الذي كتب عن السينما في الجزائر في مدونته "تاريخ السينما في الجزائر" يميل هو الآخر في كتابته عن فيلم "زيتون العدالة" الذي أخرجه السينمائي الأمريكي "جايمس بلو" فيصفه على أنه "طيب النية" بالرغم من أنه كان ينادي في فيلمه بالتفاهم بين أعضاء الوجدتين الأوروبية و الجزائرية" و الفيلم ينحو نحو تنازل الجزائريين عن مطالبهم التي قرروها في ايفيان بأن يعيدوا التفكير في الزمن الذهبي للاستعمار، فهو إذن بربواغاندا خالصة ؛ و لكن رد أحمد بجاوي على الفيلم يمثل القراءة الصحيحة إذ بين أن ما كان يهيمن بشكل حاسم هو الحنو المصطنع و الطابع الأبوي غير المقبول حتى أن الفيلم لم يجد غير استنكار الجزائريين بسبب التحريض و سوء الفهم اللذين كانا سائدين فيه (BEDJAOU, 2020, page 114) و لا يمكن أن نقول عن جيمس بلو أنه طيب النية لأنه أخرج الفيلم عام 1961 في زمن عجت فيه جرائم منظمة الجيش السري الإرهابي OAS لكل مقاوم ساند قضية الجزائر، و في مرحلة كانت الجزائر فيها على بعد إنش من الإستقلال. ويتبقى لنى ذكر أيقونة السينما، المنظر الفرنسي المشهور "أندي بازان" الذي لم يكتب عن ظاهرة فيلم الحرب cinéma guerilla التي نشأت في البلدان المستعمرة تحت وطأت فرنسا و غيرها كما اهتم بظاهرة الفيلم الثوري لكن في رقعة جغرافية منحازة و محدودة بأفلام الغرب les films de l'occident ، ففي الجزء الأول من كتابه "ماهية السينما" كتب عن فيلم روما مدينة مفتوحة Rome Ville Ouverte 1945 على أساس أنه من أفلام المقاومة un film de résistance، بل و إن لديه كتابا حول السينما الثورية تحت عنوان Le Cinéma de L'Occupation et de La Résistance ركز فيه على السينما في الحرب العالمية الثانية فقط، و لم يدون فيه حول شيئا حول ظاهرة السينمائي الفرنسي الثوري روني فوتيه Ronné VAUTIER الذي أخرج فيلم إفريقيا 50 و الذي سجن إثره بسبب إباطته اللثام عن حقيقة ما يحدث في المستعمرات الفرنسية من جرائم ضد الإنسانية.

لهذا فإن ما قدمته من أفلام وكتابات مشهورة تعد نماذجاً وصفية و تعريفية لتظافر جهود كل منتمن إلى عالم السينما الفرنسية و التي كانت عبارة عن بروباغندا مغرضة لخدمة الأهداف الإمبريالية بطريقة أو بأخرى و أطلقت عليها: "سينما التغيب" le cinéma de l'absentéisme و أرى في أثرها أنه أدها و أمر من سينما الهروب le cinéma de l'évasion التي تقوم على تهريب المتلقي إلى عالم بعيد عن الواقع بملأ الصورة بالأحلام البروباغندية و اتخاذ سينما الأنواع le cinéma de Genre أو السينما الكلاسيكية وسيلة لإعطائه متعة تطهره من كل تساؤل مع الواقع و تدعه يعيش في عالم الإستهلاك و الأحلام، فهذا النوع من السينما استخدم باستراتيجية خاصة لدى الكتلتين الشرقية و الغربية زمن الحرب الباردة و في الفترة التي سبقتها وما يزال سلاحاً مكرساً لحد الساعة لغرس أيديولوجية ثقافية معينة تتفادى منطق السببية الحقيقي في تعامل مع الفن السابع و مضامينه، لتعوضه بأخلاق القوة التي يحبذها السوق و بعقلية الرجل الاقتصادي للإبقاء على الوضع الراهن بتعزيز صورة و فكرة أن السلطة السائدة باقية لا محال من زحزحتها و الدفع في الأخير للخضوع والتطبيع معها بقتل الملكة النقدية لدى المتلقي.

لقد كانت أفلام الموجة الجديدة الفرنسية مستقلة في واقع الأمر في إطار محدود كما تم وصفها من طرف حركة السينما الثالثة **Third Cinema** و السينمائي **جون لوك جودار** على أنها "محجوزة داخل القلعة" (Solanas, 1969, page 108)، أي داخل نظام انتاج و توزيع سينمائي تسوده الهيمنة فيما تشترك فيه السينما الرسمية و السينما الكلاسيكية و السينما التجارية شكلاً و مضموناً، لهذا لم تكن أبداً ضد السينما الكولونيالية و لم تنتمي إلى نوع "سينما الحرب" أو سينما المقاومة أو الثورية حتى و بالتالي السينما المستقلة، مما جعل **جودار** يتخذ قرار عدم الانتماء إلى هذه الموجة لما رأى فيها من تصنع مخرجاً الفيلم **Le Petit Soldat** الذي سلف و أن ذكرناه و الذي تعرض للمحاربة من الصحف و نال ازدياء السينما الرسمية فطبقت عليه قانون الرقابة فلم يرى الضوء إلا بعد أقول الاستعمار و هذا سنة 1963 حيث لم يعد له التأثير المبتغى له. و يعد هذا الفيلم هو البيان الفعلي للسينما المستقلة التي قرر ابداعها **جودار** وقد التزم بها إلى وفاته. والسؤال المطروح هنا، هو لماذا فيلمين أوروبيين فقط دافعا عن شرعية المقاومة الجزائرية الاستعمار الفرنسي المجرم؟

1.2 البواعث المعللة للبعد الأخلاقي للسينما الكولونيالية الفرنسية:

خلق أي مستعمر في أي من مستعمراته علامات جديدة في حوض مجتمع يريده أن يتشكل على شكل **model** واضح المعالم بمراد زرع تنسيقة جديدة لذلك المجتمع تتشكل إثرها ثقافة لا تمتلك في طياتها ولا بنيتها من ثقافته و أصالته و خريطة هويته شيئاً يوقظ نزعة المقاومة فيه حتى يسهل استغلال الأراضي المستعمرة

على أتم وجه كما رأى معظم المثقفين اليساريين الذين أبوا إلى و أن تتابع الحداثة تطورها في تقدم تصاعدي رهيب و لو على حساب إنسان آخر، و الذي حددته نظرتهم العنصرية القائمة على أن كل ما هو مختلف، هو أدنى في سلم التطور الجينايولوجي للإنسان؛ كما ترى الداروينية الاجتماعية القائمة على نظرية التطور لدى شارلز داروين (1809-1882) في البيولوجيا. لكن هل فعليا المسلمون والعرب هم كائنات منحطة كما تم تصنيفهم من قبل المستعمر؟

يمكن مقارنة النسق من مشابهته بجسم الإنسان و الذي إذا نقص فيه عضو لم يعد جسما كاملا سويا-أي وحدة عضوية فعالة كما يجب- وإذا نقص أو تعطل فيه عضو مهم مثل العقل أو القلب يكون ميتا لا محال سواء مجازيا أو حرفياً؛ لهذا هدفت السينما الكولونيالية الفرنسية على إبراز هذا الهوان و الضعف التي خلقتها هي في مستعمراتها كما فعلت في الجزائر و هذا باتباع مختلف سبل محو الهوية و الانتماء بالأرض و العلاقة مع التاريخ و الدين و الثقافة الفسيفسائية للمجتمعات المستعمرة و لكن كان يتوجب عليها إقناع المستوطنين الأوروبيين بأن الجزائر فردوس أرضي مسخر لهم إلى جانب إظهار أنها تمشي على خطى و فكر و روح عصر الأنوار حيث يكون استعمارها استعماراً حضارياً يعمر الأراضي التي يحتلها و يوفق شعوبها لحسن استغلالها كما يوفر لهم المستوى الثقافي و التعليمي و التطور الذي بلغته الحداثة الأوروبية، و من أحسن من بلاغة الصورة السينمائية لإظهار ذلك بل و غرسه في الوسط الحيوي الأوروبي، و الذي كان متحضراً لابتلاع أي بروباغندا استعمارية تأتيه من خارج قطره بحكم أن الأفكار التي غرست في ذهنه حول ما يوجد في الشريط الإسلامي من الهند إلى المغرب الأقصى إضافة إلى المشرق، و احتاج هذا إلى استعمال نمط تثقيفي يمرر الأفكار دون الحاجة إلى التفكير فيها مرتين و هذا يقتصر على العوام المشكلين لأغلبية مجتمعات العالم؛ فلدينا مثلاً رواية الرحالة روبينسون كروسو لمؤلفها دانيال ديفو **Daniel Defoe** التي يمرر فيها فكرة أن الرجل الأسود **فرايداي** هو الذي أراد بمحض إرادته "أن يكون عبداً لي، في حين أنني أردته أن يكون صديقي" (Dafoe, 2017, page 30)، و بعدها يشرع مباشرة بمناداته بعبدي **my slave** إلى آخر الرواية و هكذا قام فن الرواية بخدمة الإستشراق المنحاز و المكرس للأفكار الإستعمارية التي تجعل من الإنسان الغير أوروبي وسيلة من وسائل صناعة منصدة روبنسون كروسو، و هذا ما قدمه فكر حركة الإستنارة في كون الإنسان مادة محضة يمكن اختزاله إلى عمليات بيئية و كيميائية و فيزيولوجية هدفه الأسمى تقليل الألم و زيادة اللذة و السعادة، و أنه سيد مصيره و عنده مقدرة لا حدود لها على التطور بما يستقر لديه من وسائل خاصة (**المسيري، ديسمبر 1998، صفحة 21**)، و لو كانت الوسيلة إنساناً مثل **فرايداي** و مثل معظم الجزائريين في الأدب الفرنسي الكولونيالي فألبار كامو أظهر نواياه الداخلية في رسمه لشخصية العربي مطابقة لوصفه لجغرافيا الأراضي

الجزائرية في علم روايته و محيطها و الحياة الجامدة فيها و بعدها قتله بدون سبب وجيه من طرف مورسو **Meursault** الرجل الغربي ذو الأبعاد العميقة التي تفكر في عبثية الحياة، و لم يختلف عنه **جاي دو موباسون Guy de Maupassant** فقد لخص بصراحة كيفية عمل الاستشراق مبينا بأنه بإمكاننا تخيل الصحراء و الأهرامات و تمثال أبو الهول قبل رؤيتهم في الواقع لكنه ليس في استطاعتنا تصور ما يدور في ذهن راعي غنم جالس أمام باب بيته (Maupassant, septembre 2008, page 5) و ما قام به كامو يتمه مبررا في هذا الوصف الذي يلون الآخر المتمثل في الإفريقي، المسلم، و العربي في صورة الغرائبي والعجائبي و في صورة الجمود في فعل الجلوس دون كتاب في يدي أو قلم و ورقة أو أي فعل يذكر أو أي عمل يملأ وقته أو حتى من الناي أو آلة القصبة التي تعد رفيقة الدائمة و في الفجوة بين المعالم التاريخية و الطبيعة القديمة الموجودة بموطنه و يؤكد ما قاله إيدوارد سعيد حول الإستشراق Edward Said في كونه خيال جامد ساهم في اظهار التباين بين المشرق و أوروبا (أي الغرب) معرفا إياها بمدى الاختلاف بين الحداثة الأوروبية وبين الصورة المتخيلة النمطية و المتكررة عن الدول المحتلة في المشرق و على أن هذه الكتابات الفنية كان يغذيها تبادل و تفاعل مع الكتابات الأكاديمية (Said, october 1979, pages 27-29) فالفيلسوف والمستشرق الفرنسي ايرنست رينان قدم محاضرة في السوربون عن علاقة العرب بالعلوم و الفنون هذا في ما قدمه المثلث قام الدارويني **الجغرافيا المتخيلة** الفن الاستشراقي تبيان أن العرق العربي، فرأى أن علوم العرب وفنون العرب، و تمدن العرب، و فلسفة العرب، مع أن هذه الأشياء نتاج الأمم غير العربية، فالتمدن أكثره من نتاج الفرس، و الفلسفة أكثرها من نتاج النصارى النسطوريين الوثنيين الحرائيين. و الفلاسفة الذين ظهروا في العالم الإسلامي كالكندي و الفارابي و ابن سينا و ابن رشد لم يكن منهم من العرب الا الكندي، فنسبة الحضارة و المدنية و العلم و الفلسفة الى العرب خطأ، و عدم دقة في التعبير و أسهب في مواطن عدة في تأكيد فكرتين أساسيتين هما : 1- أن الديانة الاسلامية تناهض العلم، 2- أن الأمة العربية غير صالحة بطبيعتها لعلوم ما وراء الطبيعة و الفلسفة (طهاري، 1992، صفحات 50-51)؛ وفي نظرنا أنه وظف هكذا كلام حول العروبة والإسلام لأن الجزائر و غيرها من المستعمرات الاغريقية كان يطلق على سكانها الأصليين أصحاب الأرض تسمية عرب و مسلمين و حرموا من تسمية جزائريين لأسباب سياسية استعمارية تؤكد مبتغى فرنسا ألا وهو أن الجزائر فرنسية، و تعزز فكرة استعمار الغرب للمشرق استنادا لفلسفة الأنوار التوسعية فما هو فيكتور هوغو **Victor HUGO** (1802-1885) كمفكر و فيلسوف يصرح: "أعتقد أن غزونا الجديد شيء مفيد و عظيم، إنها الحضارة التي تسير على الهمجية. إنه شعب مستنير سيجد قوما يعيشون في الليل. نحن يونانيو العالم، ويعود الأمر لنا لإضاءة العالم" (Laurant, 2001).

لقد هدفت السينما الكولونيالية إلى متابعة المهمة الاستشراقية التي تصدرها فن الرواية و الفنون التشكيلي خصوصا في اللوحات الزيتية لفنانين معروفين مثل ايتيان ديني و دو لأكروا في رسم الصور السينمائية هي استمرارية للمتتالية الدعائية الفنية المغرضة لمختلف الفنون التي ساهمت في خدمة الغايات و الأهداف الاستعمارية ثم توظيفها في قالب سينمائي إلا أنها لقيت مشكلة أن الفن السينمائي عليه أن يصور الجغرافيا المتخليلة؛ و بحكم أن التقنيات الكلاسيكية في تلك الحقبة لم تكن متطورة مثل المعاصرة أو ذات نفس الطبيعة البلاستيكية للوحات الزيتية، فلم يكن بإمكانها خلق واقع افتراضي بالانفوغرافيا من الصفر و صفقه جيدا الى أن يظهر على أنه حقيقي و مشابه للواقع **vraisemblable** من حيث المظهر، فالتقنيات في السينما الأولى في معظم الأحيان هي عبارة عن كاميرا تصور الموضوع الموجود أمامها لأن تكنولوجيا الرقمية **l'image numérique** لم ت اخترع بعد في تلك الآونة؛ فما كان على الأفلام الكولونيالية إلا أن تجد الوصفة الصحيحة لنقل كذبها إلى العالم في قالب سينمائي مقنع، و لهذا ارتكزت على المنهاجية الاستشراقية التعليمية قلبا وقالبا فاخرجت مجموعة من الأفلام الروائية الدعائية لكنها اعتمدت في مجمل الأحوال انتاج الجنس الوثائقي و عليه ففي الثلاثينيات من القرن المنصرم ركزت على الدعائية بالأفلام الوثائقية و التقارير الإخبارية التي تصور الواقع في الجزائر، و اهتمت على وجه الخصوص بإبراز قوة العسكري الفرنسي من خلال أحد قطاعاته الهامة، والمتمثلة في جوقه الشرف (وزناجي، 2014، صفحة 34). و كانت الغاية من هذه البروباغندا صياغة ثقافة بصرية نقلت في وضوح رسائل مباشرة و أخرى خفية مبنية على أسلوب التلاعب بالصورة و الصوت معا و متخذة الصنف الوثائقي حجة و ذريعة لأنه إن دل عند العقل العامي يدل على أنه الفيلم الذي يصور الوقائع والأحداث الحقيقية كما هي، لكن ما يحدث في خبايا كواليس انتاجه مشكلة أخلاقية كبيرة، فحين تمسك يد داروينية الكاميرا لا يهتمها سوى الترشيح البعيد عن القيم و خلقا الأمانة و النزاهة الفنية، فالكاميرا الاستعمارية موجهة نحو أهداف معينة يصير كل شيء فيها أداة تخضع لقيم الرجل الطبيعي المادي فمثل هذه التشكيلة تصب في مفهوم البقاء للأصح و تعززه، بغض النظر عن الأوامر الإلهية و العواقب الملحوظة" (**Spencer, 1886, page 494**) التي تؤسس على مبادئ أخلاقيات القوة فتمحوا تميز الانسان الذي نزل به القرآن الكريم أو الكتاب المقدس و بعض العقائد الأخرى عن سائر الخلق، حينها لا يصير هنالك شرخ فاصل بين سلوك الحيوان و سلوك الإنسان و هذه البنى الأخلاقية تجعل التوثيق المرشد امتدادا لبعد ابستمولوجي مادي محض لا أخلاق فيه و تحدد القيمة فيه بمفهوم المنفعة و عليه فإن التظليل عبر اختيار الجنس الوثائقي يكون أداة في يد المستعمر حيث يستخدمه في نشر الدعاية الكاذبة بدعوى أنها مباشرة و الحقيقة أن تعريف مثل هذه الأفلام تسمى الوثائقيات الكاذبة كما أطلقتها عليها أنياس فاردا **Agnès Varda (1928-2019)** لتبين القوة

الاقناعية لتصوير فيلم روائي خالص بأسلوب تصوير الأفلام الوثائقية فذهبت حتى لعنونة فيلمها **وثائقي كاذب Documenteur** 1981 و قد نجح في ذلك فيلم معركة الجزائر المصور بنفس الطريقة من ناحية الجوهر الأسلوبية للفعل السينمائي الإخراجية للمخرج **جيلو بونتيكورفو Gillo Pontecorvo** (1919-2006) و هذا ما يطلق عليه الآن **faux-documentaire**. طغت الخاصية الوثائقية التفسيرية **mode explicatif** على الأفلام الاستعمارية الفرنسية حيث أن هذه الصيغة تعرف بصفات نموذجية تميزها و هي: "التعليق بصوت مضاف سلطوي بلا جسد صاحبه سلسلة من الصور التي تهدف أن تكون وصفية و ناقلية للمعلومات ويخاطب الصوت المضاف المشاهد مباشرة" عبر تقنية الـ **voix off** و هذه الطريقة مشابهة للطريقة التي كتب بها **سيلفستر دو ساسي Sivetre de Sacy** (1758-1838) مؤلفاته الإستشراقية بمنهاجه الديداكتيكي المتمثل في "تكوين نبرة تشكل دائرة تعزله عن العالم بأسره، بالطريقة التي يشكل بها المعلم و تلاميذه معا في فصل دراسي مساحته مغلقة و مطوقة" (Said E. , october 1979, page 180) ، و بإمكاننا مقارنة الخاصية التفسيرية الكولونيالية بأنها تتخذ هذا المنحى التعليمي المضلل للحقيقة عبر الصوت السلطوي الذي يكون هو المعلم أين يكون متلقو للفيلم الذين تحصرهم أسوار قاعة العرض السينمائي هي قاعة الدرس و يكون الواقع المكذوب في الفيلم الذي أسميته "الفيلم الوثائقي ذو الواقع المعقم" الموهوم بأن الصورة واقعية و الأمر عكس ذلك تماما فالصورة تصور واقع مشبوه و أحداث معدة لغرض ما، حددناه عبر تحليلنا أنه بروباجاندي. نرى في أحد الأفلام الكولونيالية الوثائقية و التي عرفنا أهدافها سابقا امرأة بزي عربي و إسلامي في خصوصية التستر و الإحتشام الغالبتين عليه تمر في مطلع الفيلم من يسار إلى يمين اللقطة [أنظر الشكل 2] في طريق منحدره نحو الأسفل ثم تغادرها و في خلفية الصورة مدينة الجزائر العاصمة تشملها الشمس الساطعة التي تغوي العين الأوروبية ثم مباشرة بعد ذلك نرى حركة كاميرا من اليمين إلى اليسار، هذه الحركة عند قراءة رمزياتها نفهم أن تدفق الفيلم البصري كله سيكون معاكسا لثقافة هذه المرأة و عليه يتدخل الراوي بصوته العلوي قائلا: " لقد كان مرفأ الجزائر العاصمة مرفأ صغيرا في حقبة الدولة العثمانية قبل أن تعطيه فرنسا شكله الضخم الذي ترونه" يرافق هذا الصوت إستمرارا في لقطة طويلة زمنيا تتابع حركتها دائما حركتها من اليمين إلى اليسار لإظهار أن الحادثة تجري عكس مجرى حركة المرأة المرتدية "لللباس الكسي" كرمز للاسلام و العروبة الذي أتى اظهاره في أول لقطة الفيلم، و يستمر الفيلم في المغالطات التاريخية و حجب الحقائق و تعقيم الواقع إلى نهايته. و في فيلم آخر يتخذ نفس الترشيح، يصور الصراع بين الآلات الزراعية التي جلبها المستعمر و بين الطريقة العتيقة التي يستخدمها الجزائري المسلم العربي البربري [أنظر الشكل 3] كما يطلق عليه التسمية المستعمر حتى يحرمه من لفظة "جزائري" هذه اللفظة التي تربطه بالأرض كما سبق و أن ذكرنا فتصير الجزائر فرنسية بها مسلمون وكأنها

كانت خاوية بدون حياة قبل استعمارها كما يدعي المستعمر الفرنسي هذه الرسالة متكررة في جل الأفلام وتعد لازمة أساسية و لو تغيرت التيمات المعالجة في السينما الكولونيالية.. ونحن على علم أن الآلات الحديثة استخدمت لخدمت المصالح الخاصة بالمستعمر الفرنسي ولخدمة المستوطنين الأوروبيين الذين قدمت لهم الأراضي التي اجتثت من ملاكها الأصليين.

لقد سخر الغرب طاقة تجاوز طاقة البخار التي أتت بالحدثة، لترسيخ فكرة المركزية الغربية الأوروبية وتفوق العرق الأبيض بهدف استعمار حضاري يقوم على ما قدمته فلسفة الأنوار، لكن في واقع الأمر وبطبيعة ما تركه التاريخ الصحيح للأجيال فإن ما فعل في فلسفة الأنوار كان كل ما له علاقة بالإمبريالية والذي يضع الاقتصاد جوهرًا ومحركًا ميكانيكي المنطق وهدفًا نهائيًا أسمى له، بينما نفي منها -أي فلسفة الأنوار- مثل عقلنة الأشياء والأمور، والتي تعد من أسمى الصفات الإنسانية نبلا حين توظف في إطارها الصحيح. ولقد لعبت الصورة السينمائية دورًا حاسمًا في بث ونشر هذه الأفكار التي اسقطت عليها ووظفت كمحتوى لها فلم يكن تحديد دوافع النشاط السينمائي مثله مثل أي نشاط بشري "بمعزل عن الطرائق التي تشترط إنجازها العملي ولا بمعزل عن بواعثه المعللة ولذا فهو يتضمن بالضرورة محتوى فكريا يتلخص فيه كل التقدم التقني والاجتماعي والأخلاقي لمجتمع ما." (نبي، 2 سبتمبر 2017، صفحة 88)

1.3 البواعث المعللة لنشأت سينما ثورية مستقلة ضد السينما الكولونيالية:

بدأت السينما في العالم في زمن السلام و الأمن و الأمان إلا في مكانين هما فلسطين و الجزائر اللتين عرفت نشأة خاصة تمثلت في أنهما ولدتا من رحم الحرب، لهذا فهي تنتمي إلى السينما المناضلة و السينما المقاومة و السينما التحررية و السينما الثورية و سينما رد الفعل أو في هذه الحالة و حتى نكون أكثر دقة تلعب بالسينما ضد الإستعمارية cinéma anti-colonial حيث هي السينما الوحيدة المجابهة للظلم أينما كان في أي زمان في أي مكان ضد القوى المكرسة التي تبث سما مندسا في القوالب الثقافية الفنية المختلفة لمحو الوعي النقدي و المعرفة الصحيحة شيئا فشيئا و ابدالها بالثقافة الجامدة ذات الوجه الواحد المراد لها الوجود لابقاء الشعوب تحت السيطرة؛ و إن تبصرنا في مبدأ كارل ماركس و مضمونه الذي اطلق اسمُ البنية الفوقية على الإنتاج الفكري من قانون و فلسفة و دين ، و اسمُ البنية التحتية على النظام المتعلق بالإنتاج المادي (العروي، 1993، صفحة 63). لهذا فإن أي تعديل يطرأ على التركيب البناء الفلسفي للمجتمع يترتب عليه تعديل مماثل في تركيب بناءه العلوي و البنى الفوقية هي الثقافة فإذا ما تحكم فيها و كرس و وجهت و انحازت، تحكم في البنى التحتية للمجتمع بطريقة أوتوماتيكية، إلا أن الرفض و رد الفعل دائما موجود لدى فئة من الناس القادرة على رؤية الباطل و محاربته، و كان الأمر كذلك بالنسبة لسينمائيي جبهة التحرير الوطني الذين أدركوا أهمية

حمل القضية الجزائرية خارج الوطن، عن طريق الأفلام التوعوية و التحسيسية و الدعائية المنتصرة لفكرة شرعية الثورة الجزائرية. وعلى إثر هذا القرار تم فتح مدرسة للتكوين السينمائي بـجبال الولاية الأولى تحت إشراف وتكوين روني فوتيه الذي يعود له فضل إنتاج و إخراج و تصوير و توليف أول فيلم جزائري الموسوم **الجزائر تلتهب** 1957 [أنظر الشكل 4]. هذا الفيلم الذي اظهر للعالم حين عرض في هيئة الأمم المتحدة تجاوزات الإستعمار الفرنسي من قتل وتهجير وتهميش للشعب الجزائري خصوصا في اللقطات الصادمة التي تظهر ضحايا مجازر ساقية سيدي يوسف، لكنه رغم الجهد الذي قدمه و هو مشكور عليه غيب الثقافة الإسلامية لدى المجاهدين في الجبال إذ لا نراهم سوى مناضلين و فقط، و لا يكون لهم وجه انساني إلا حين يأكلون الطعام مجتمعين، لهذا فإن الهوية العربية البربرية الإسلامية مغيبة على حساب القضية و هذا ما جعل الصراع لا يكون مكافئا لما كان يبثه الإستعمار الفرنسي في أفلامه، فالاستشراق يحارب بالاستغراب.

تجسد الصراع السينمائي في أوجه حين بدأ الإنتاج الجماعي للأفلام المناضلة و قد أخرج عدد كبير منها مجموعة من المخرجين الجزائريين المعروفين مثل: فيلم **ياسمينه لجمال شندلي و الأخضر حمينة** 1961، وفيلم **الهجوم على مناجم الونزة** 1957 الذي كان إخراجا جماعيا لطلاب مدرسة التكوين السينمائي و فيلم **اللاجئون** 1957 من إخراج **سيسيل دو كوجيس Cecile de Cujis** ، و فيلم "جزائرنّا" 1961 إخراج جماعي "للدكتور بيار شولي، جمال شندلي، لخضر حمينة، و روني فوتيه و غيرها من أفلام سينما رد الفعل الثورية المستقلة التي ساهمت في إيضاح الصورة و إمطة اللثام عن المغيب و المستور -الحقيقة- في السينما الكولونيالية و هذا بخروجها للرأي العام العالمي بفضل دول ساهمت في تجميع و توزيع هذه التحف الفنية الصادقة في فحوى رسالتها التي وصلت في الأخير إلى هيئة الأمم المتحدة مساهمة في تحرير الجزائر من الإستعمار الفرنسي في 5 جويلية 1962. صنفت هذه الأفلام في دائرة الأفلام المستقلة لأنها تحمل في جوهرها مساهمة في هذا الخط السينمائي الخاص والرايديكالي الذي يرفض الأعراف السينمائية السائدة ويحاربها بإنتاج المستقل على أرض الواقع ويجد وسائل تجديد الخطاب السينمائي في قوالب فنية سينمائية جديدة خارجة عن اطار الذوق العام و السائد و الرأي العام و الرسمي و المؤدلج و المكرس.

وفي الأخير نميط الوهم عن ما ينظر إليه أنه نوع سينمائي وهو "الفيلم الثوري"، ففي الحقيقة ينظر إلى الفيلم الثوري على أنه الفيلم الذي يعيد سرد وقائع مختلف الثورات التحريرية في العالم و هذا مغلوط لأن الفيلم الثوري هو الذي يقف في كل أوجه الطغيان والظلم في كل زمان و أينما كان خصوصا أين لا توجد حرية تعبير، فهو فيلم رد فعل و مجابهة ضد الواقع المرير إبان الإستعمار القديم أو في شكله الحديث السائل و الخفي ويقاوم أيضا السياسة القمعية الديكتاتورية والفاشية والشمولية والخنق على الحريات الأساسية، وهنالك الكثير من الأفلام

التي لا تحمل في مضمونها أو تيمتها شيئاً عن ثورة الجزائر لكنها تعد أفلاماً ثورياً لما يحمله من قيم الثورة ونفس الروح والنزعة المستقلة والحرّة مثل التي كانت عند رواد الثورات العظمى.

خاتمة:

يقول الممثل الذي يؤدي دور مصور فوتوغرافي في فيلم جون لوك جودار الجندي الصغير أن الفوتوغرافيا هي الحقيقة مرة واحدة و السينما هي الحقيقة مضروبة في العدد أربع وعشرون، وهو عدد الصور الذي يشكل الوحدة السينمائية الصغرى اللقطة، إن هذا الحوار الداخلي للشخصية مع نفسها يمثل المبدأ الأخلاقي الذي ذي به تحاسب به الأفلام والسينمائيون ما إن ادعوا أنهم يصورون الواقع الحقيقي، و هذا ما يتوجب علينا فعله إزاء السينما الكولونيالية حين نقوم بمراجعة تاريخية لها للبحث وتحليل في ثناياها الحقيقية والتي بينتها الدراسة سالفاً أنها تنبع من المؤثرات والبواعث المعللة لكونها بتلك الشاكلة وبذلك المضمون، فيتشّى الباحث أو الدارس سلسلة رجعية تعتمد منطق السببية حتى توصله إلى الجوهر المادي النفعي الاستعمارية الذي سبق وأن فككناه على أنه كان استشراقية المنطلق وحتى المبنى ، لهذا نقول أن الإستشراق هو الذي استخدم السينما كما استخدم الجندي والعامل والمسؤول الذي جعل من الصناعة السينمائية الفرنسية مزدهرة والبروباغندا السائرة عبرها تصل إلى أوروبا و العالم و حتى إلى صحاري و جبال المستعمرات عبر القوافل السينمائية التي كانت تقنع المواطنين الذين تم تجهيلهم و نقلهم من مرتبة العلم إلى الأمية و هذا حتى تناصر الكذبة الاستعمارية وتسقط الحقيقة التي ظهرت مع ميلاد السينما الثورية بفضل ثلة من المناضلين بالكاميرا السينمائية، وحنى في أفراد مثقفين مستقلين الذين أخرجوا أفلام أوقفت كذبة المد الاستشراقي المزعومة لكنهم لم يتمكنوا من إبراز حقيقة الإسلام العظيمة وشأن العرب و البربر في المساهمة في نشر العلم و ترقية الموروث منها و تطوير مختلف المبادئ العلمية الصحيحة التي كانت ركازا و قاعدة للحدثة الأوروبية التي حاولت جاهدة لإخفاء حقيقة أن العرب بالوسائل القديمة أنتجوا دراسات دقيقة تجلت في اختراعات مثل الأسطرلاب Astrolabe الذي يعد آلة فليكية تسهل إيجاد المواقع السماوية من مرجع أرضي ، و فيه نرى أن الأرض كروية فالعرب هم أول من أكدوا ذلك علميا بحسابات رياضية بلغت آنذاك نسبة خطئها 2 بالمائة. وقد رد أيضا الشيخ جمال الدين الأفغاني في سلسلة من المناظرات على محاضرات الفيلسوف والمستشرق الفرنسي أرنست رينان وهزمه بالحجة والدليل وبين ضعف دراسته وقلة علمه بالإسلام والمسلمين وبتاريخهم وهكذا يجب أن تكون السينما في الجزائر وفي العالم العربي رداً يبين استقلالنا الحقيقي باظهار شأن حضارتنا العظيمة وتجلياتها في ما يمكن أن نسميه سينما الإستغراب، حتى لا تكون عودتنا للتاريخ سواء للإنتاج السينمائي أو الدراسة المفتوحة زيارة من باب الذكر فقط ولكن معالجة

ونظرة استشرافية من الماضي الذي يبني الحاضر. وفي الأخير يجب ألا نجمع كل المستشرقين في معمة واحدة فهم مختلفون ومتمايزون فلا ننسى فضل بعض المستشرقين العظام الذين أظهروا حقيقة الإسلام من أمثال أنا ماري شيميل وزيفريد هونكه مؤلفة كتاب شمس الإسلام "تسطع على الغرب" والمستشرق أرنولد جاند فنسك الذي ألف المعجم الحديث لألفاظ الحديث النبوي بالتعاون مع يوهانس بتروس منسج وغيرهم ممن لا يكفي المقال لذكر أثرهم الكبير.

الإحالات وقائمة المراجع:

- BEDJAOUI, A. (2020). *Cinema And The Algerian War Of Independance*. Switzerland: Palgrave Studies In Arab Cinema.
- Dafoe, D. (2017). *Robinson Crusoe retoled by Lesley Benkaci LEVEL 02*. Algier, Algeria: FLITES Editions.
- Journet, M. T. (2012). *Le Vocabulaire Du Cinéma*. paris, France: ARMAND COLIN.
- Laurant, F. (2001). *hal.science*. Consulté le 03 05, 2024, sur <https://hal.science/>: <https://hal.science/hal-02293463>
- Maupassant, G. d. (septembre 2008). *AU SOLEIL*. France: Ebooks libres et gratuits.
- Menasce, D. P. (2005). *Vérité et Synthèse (La fin des imposteur - ce que des juifs importants ont affirmé au sujet des juifs- Ce que des Goyim célèbres ont confirmé*. (L. Styx, Éd.) PARIS-BUDAPEST: Scan, ORC.
- Said, E. (october 1979). *Orientalism*. new york, U.S.A: VIntage Ebook A Devision of Random House New York.
- Said, E. W. (october 1979). *orientalism*. New York, United States of America : Vintage ebook A Division of Random House New York.
- Solanas, O. G. (1969, Octobre 14). Toward a Third Cinema. *TRICONTINENTAL*, 108.
- Soral, A. (octobre 2004). *Abécédaires de la betise ambiante*. paris, France: BIBLIOTHEQUE BLANCHE.
- Spencer, H. (1886). *The Principales Of Ethics. VOL I*. New York, U.S.A: D.APPELETON AND COMPANY.
- أحمد طالب الإبراهيمي. (2006). *مذكرات جزائري (المجلدات الجزء الأول: أحلام و محن (1932-1965))*. دار القصة للنشر.
- أحمد طالب الإبراهيمي. (2008). *مذكرات جزائري (المجلدات الجزء الثاني : هاجس البناء 1965-1978)*. الجزائر: دار القصة للنشر.
- عبد الله العروي. (1993). *مفهوم الأيديولوجيا*. بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي.
- عبد الوهاب المسيري. (ديسمبر 1998). *فكر حركة الاستنارة و تناقضاته*. مصر: دار النهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع.
- مارلين فيليب. (2013). *أفلام مشاهدة بدقة: مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي*. (محمد هاشم عبد السلام، المترجمون) القاهرة، مصر: المركز القومي للترجمة.
- مالك بن نبي. (2 سبتمبر 2017). *القضايا الكبرى*. الجزائر: Editions بن مرابط.
- محمد طهاري. (1992). *مفهوم الاصلاح بين جمال الدين الأفغاني و محمد عبده*. الجزائر، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- مراد وزناجي. (2014). *الثورة التحريرية في السينما الجزائرية 1957-2012 دراسة تحليلية و توثيقية للأفلام السينمائية الجزائرية*. الجزائر: دار الأمة.

2. ملاحق:



[الشكل رقم 1] يولج ادغار موران الشاب بالنظارات في مقابل الكاميرا موضوع الأحداث في الجزائر سنة 1960 فينشأ صراع حول إذا كان خروج فرنسا من الجزائر هو تنازل عن حقها أم هو الواجب الذي يجب عليها التقيد به، وصيغة المباشرة تصور تصاعد الصراع في مونتاج سينمائي متقن ونزيه من حيث جلب الحقيقة للمشاهد.



[الشكل 2]: رمزية المسافة تحتل أهم القراءات السيميائية في الفن السابع حيث أن فن يتعامل مع جغرافيا الصورة فبعد المرأة و نزولها المنحدر وتعاكسها مع حركة الكاميرا يبين أن لا علاقة لها بمفهوم المدينة ولا إنتماء لها في المجتمع المدني.



[الشكل 3]: يولد التوليف الذهني للصور الذي أبدعه السوفييتي "ميخايلوفيتش آيزنشتاين" صراعا فكريا على طريقة الديالكتية حيث تمثل الصورة الأولى الأطروحة و الثانية نقيضها و الصورة الثالثة هي ذهنية مضمرة تشارك في عملية تشكيل عالم الفيلم الفكري هي الإستنتاج للصراع الذي بين الصورتين في حالة المدروسة أعلاه الفكرة هي من العربة إلى المحراث الآلي أي من التخلف إلى الحداثة لكن في حقيقة الأمر من عدم المقدرة على سداد الدين للعثمانيين إلى الجزائر المستقلة التي لقبت فيما بعد "مخزن حبوب أوروبا".



[الشكل 4]: دياغرام من فيلم "الجزائر تلتهب" 1957 لمخرجه "رونيه فيتنيه" لقطة مقربة G.P لأحد ضحايا مجازر "ساقية سيدي يوسف" الذين قتلهم المستدمر والمغتصب والمستعمر الفرنسي. ساهم هذا الفيلم في اظهار حقيقة المستعمر الفرنسي وتجاوزاته فيما يخص حقوق الإنسان.