بلاغة الصورة الفيلمية وحركية تأثيراتها الآنية
مقاطع مختارة من فيلم سينمائيو الحرية لسعيد مهداوي

طالب الدكتوراه: بن سعد جمال الدين
تحت إشراف: د. كريمة منصور
مختبر بحث الجماليات البصرية في الممارسات الفنيّة الجزائريّة
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

ملخص الدراسة:
تعد الصورة (الفيلمية) ملتقى الفنون وجوهر وجودها البصري، بما أنتجته من لغة جديدة استحوذت بها على الطاقة البصرية لدى الإنسان فاعتقلت عقله ومخيلته، فالصورة هي العتبة التي نقف عليها قبل أن ندلف إلى العالم اللامرئي، حيث شهدت عدة تحولات أثرت بشكل كبير في إنتاج مفاهيم جديدة،أسهمت في إثراء كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية والقيم الجمالية،إذ شهد تحولها من الهامش إلى المركز،ومن الحضور الجزئي إلى الاستحواذ الكلي على حضور المتلقي هذا الأخير كان له منعرجا حاسما في خلق تفكير جديد ألا وهو حتمية التفكير بالصورة،فأصبحت الصورة (الفيلمية) قوة تعبيرية عالية المستوى، وفي عصرنا الحالي هيمنت الصورة لتكون أحد أهم الأدوات المعرفية والثقافية والاقتصادية. كما أن للصورة دور متعاظم في مجال تواصل البشر، فالصوّر تملأ الحياة العصرية وتفاعلاتها وتجسيداتها تغزو الأمكنة والأزمنة،وتجلياتها وأنماطها تعايش الإنسان منذ بدء الخليقة ويتجلى ذلك جليا ونحن نتلقى مدركاتنا على أعداد لا تحصى من الصور البصرية (الفيلمية) إذ أصبحت بمثابة المكوّن الهام والحيّز الوحيد للفعل ورد الفعل الإنساني. ومن المشاهد الحاضرة بقوة في مجتمعنا نجد السينما والتي انفردت بمفهوم الصورة في المجالين الجمالي والتواصلي،كونها تستند إلى آليات سمعية بصرية متنوعة تشكل الصورة بتجلياتها المختلفة لسانية كانت أم غير لسانية .وبناءا على هذا التصوّر يغدو المتلقي عنصرا أساسيا في العمل السينمائي ،ففاعلية التلقي لا تتحقق دون جمهور فهو الذي يحدد هويتها ويحقق جمالية الصورة من خلال استقباله لها بشكل متفاوت.

الكلمات المفتاحية : الصورة الفيلمية، الجمهور المتلقي، اللغة السينمائية، التلقي.

Résumé :

L’image (filmique) est le carrefour des arts et l’essence de leur existence visuelle. Cela est du à la nouvelle langue avec laquelle elle a conquis l’énergie visuelle chez l’homme ; elle a envahi son cerveau et son imaginaire. L’image est le seuil à travers lequel on accède au monde non-visuel, invisible. Les nombreuses évolutions ont largement influé sur la création de nouveaux concepts qui ont enrichi toutes les activités culturelles, toutes les connaissances humaines, et les valeurs esthétiques. Ainsi, l’image est passée de la marge à l’épicentre, de la présence partielle à la suprématie totale chez le récepteur. Celui-ci a eu un grand tournant et a été obligé de créer un nouveau concept : la nécessité absolue de penser à l’image. De ce fait, l’image filmique est devenue une grande force d’expression. Actuellement, elle est un outil incontournable d’information, d‘économie, et de culture. En outre, l’image joue un rôle primordial dans le contact humain (l’altérité) ; elle envahit par ses effets et ses impacts tous les lieux et les temps. Ses motifs témoignent de sa cohabitation avec l’homme depuis l’antiquité. En effet, nous recevons nos connaissances sous la forme d’innombrables images filmiques. Et c’est ainsi qu’elle est devenue le centre des interactions humaines.

D’ailleurs, le cinéma fait de l’image son objet central dans les deux domaines, l’esthétique et la communication, faisant appel à divers outils audiovisuels pour constituer l’image sous tous ses

motifs et formes, linguistiques ou non. En somme, cette conception rend le récepteur un élément primordial du cinéma : l'action de recevoir est irréalisable sans public, lui qui définit et décrit l'image filmique à travers sa réception d'une manière alternée.

Mots clés : L'image filmique , le récepteur , activités culturelles , des phénomènes omniprésents , l'altérité.

مقدمة:

تعد الصورة نتاجا ماديا ونشاطا ابتكاريا لفاعلية العقل، وقد ظهرت في السينما قبل أكثر من مائة عام، وشهدت تطورات هائلة في العديد من حلقاتها الجمالية والتقنية. ومع ذلك فهي في كل استخداماتها المختلفة والمتنوعة في مجمل عمليات الاتصال كانت شكلا وأسلوبا للتعبير عن أفكار واستجابات إزاء الواقع والأحداث. وقدرتها على إعادة صياغة الواقع وتركيبه من جديد وهذا يقتضي التعامل الحذر والتفحص في بنية العمل ورسالته ومحتواه [1].

يقول **ابل كانس** عن الصورة السينمائية: "لقد أتى زمن الصورة، إن كل الأساطير... وكل الشخصيات الكبرى في التاريخ، وكل الانعكاسات الموضوعية لمخيلات الشعوب من آلاف السنين .كلها تنتظر البعث الضوئي أي السينما[2]. أي أن الصورة السينمائية قادرة على التهام كل ما هو موجود في الواقع وإعادة إنتاجه ومن هنا، تأتي قوة الصورة السينمائية من خلال علاقاتها المتشابهة. فالصورة لها قدرتها الفائقة في التأثير على متلقيها، فهي تمثيل، وتجسيد، ومشابهة، ومحاكاة ، ولهذا فهي تتفوق على الكلمة[3].

إن الصورة (الفيلمية) ليست وليدة اليوم، إلا أن أهميتها ازدادت بشكل كبير في العصر الحديث، فالحياة المعاصرة لا يمكن تصوّرها بدون صورة وهذا ما أكده الناقد **رولان بارث** :"إننا نعيش في حضارة الصورة فقد اقتحمت ثقافة الصورة إحساسنا الوجداني وتدخلت في تكويننا العقلي"[4]. وهو ما يجعل الصورة تؤثر تأثيرا عميقا في المتلقي، إذ تترك بصمة واضحة في مخيلته وذاكرته، وتضطلعُ جمالية الصورة بدور كبير في جذب الانتباه للمتلقي.

الصورة الفيلمية وتأثيراتها على المتلقي:

فرضت لغة السينما والتلفزيون نوعا جديدا من الأدب وهو أدب الصورة الفيلمية المرئية المسموعة، والمتحركة، الذي اتضحت معالمه وتطورت بعد أن قدم التطور التكنولوجي والصناعي العديد من المفردات اللغوية خاصة البصرية بعد التقدم في الفنون وأدوات التصوير والتطور في وسائل أخرى تخدم مفردات الفكر البصري كالمونتاج وفنون الديكور والتشكيل والعمارة والإنشاء، فأصبحت هذه الوسائل تقدم بفضل هذا التطور لغة مميّزة تنفرد بالعديد من الإمكانيات التي تؤثر على الجمهور المتلقي[5].

إن القدرة الاتصالية للصورة البصرية(الفيلمية) تتمثل في كونها وسيلة للتعبير يستغلها الفنان من أجل بث مشاغله ومواقفه تجاه القضايا التي تهمه والتي تعكس بدورها البيئة التي تحيط به، وهي فضلا عن ذلك مساحة مشحونة بالرسائل التي تستهدف الجمهور المتلقي وتحاول التأثير فيه ـوذلك باستخدام لغة خاصة بالصورة هي لغة الدلائل البصرية، بما فيها من أشكال وخطوط وألوان وهي في مجملها حقل غني بالدلالات والمعاني المبطنة التي تحتاج إلى من يسلط الضوء عليها ويكشفهاـ

ولا يغيب عن بالنا ونحن نتحدث عن الصورة من منظور متنوع، لا بد أن نعترف أنها أداة بالغة القوة في مجال الإعلام، بحكم سلطتها الفاعلة في تحريك اتجاهات الرأي العام، ومن أهم وأبسط أدلتنا وأقربها إلى الذاكرة ما حدث في حرب الخليج الأولى والثانية حيث كان للصورة القول الفصل في التأثير على السياسات وتغيير مسارات الرأي والاتجاهات وفي كل الأحداث كانت الصياغة الصورية وطريقة تركيبها للحدث هي العامل الأهم والفاصل في التأثير على جمهور المشاهدين[6].

لقد هيمنت ثقافة الصورة على مجمل الإبداعات في المشهد الحضاري المعاصر لأنها باتت تشكل بؤرة نظام إنتاج وعي الإنسان بما حوله، فأصبحت كيفيةً للإدراك الواقع ووعيه وتمثله والتعبير عنه. ولا نجافي الحقيقة إن قلنا بأن كلا من السينما والتلفزيون قد أصبحا من أنشط الدوائر التربوية الجديدة وأكثرها تأثيرا على المستوى الوظيفي من الأسرة والمدرسة[7].

لكن تأثير هذه اللغة الحديثة والمركبة خاصة من أدوات الفكر البصرية لا يمكن أن تتحقق إلا بشروط خاصة يجب توافرها في المتلقي ذاته، هذه الشروط يمكن التعرف عليها بعد أن أصبحت هذه الوسائل الجماهيرية التي

تستعمل الصورة الفيلمية (المتحركة) ظاهرة اجتماعية مؤثرة في الأفراد وأيضا لانفراد هذه الوسائل كالسينما والتلفزيون بمضمونها المرئي والمسموع، مكانة مرموقة في الحياة اليومية وسط هذا الكم من وسائل الإعلام والترفيه والثقافة[8].

دلالات المرئي في الصورة السينمائية:

تعتبر الصورة العنصر القاعدي للغة السينمائية التلفزيونية(اللغة السمعية البصرية)، فهي تعد المادة الأولية الفيلمية، كونها تمثلُ واقعا مميّزا ومعقّدا. وعليه، فهي منتوج نشاط آلي لجهاز، أو آلة تقنية قادرة على الإنتاج بكل دقة وموضوعية الواقع الممثل لها، ولكن في الوقت نفسه هذا النشاط موجود في اتجاه ومعنى معيّنين يريدهما المخرج أو ملتقط الصورة.

إن قدرة السينما على التعبير من خلال الصوت والصورة والحركة والعناصر التعبيرية الخاصة بها، جعلها تنفرد بلغة عالمية خاصة يطلق عليها اسم اللغة السينمائية، يفهمها كل البشرية باختلاف لغاتهم وثقافاتهم وهذا ما جعلها حقلا علميا لدراسات أكاديمية انبثقت عنها نظريات علمية واتجاهات فكرية[9].

وأهم ما يميّز الصورة الفيلمية هي الحركة والصوت إذ تعتبر الحركة Le mouvement العنصر الهام والمميز Le caractère le plus spécifique للصورة الفيلمية، وكما يعتبر الصوت Le son المكون الأساسي للصورة. وعلى هذا الأساس تترك الصورة الفيلمية إحساسا بواقعة موضوع العرض لدى المتفرج أو المشاهد[10].

فالحركة هي الخاصية الأساسية للغة الفيلمية، حيث إنها 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 عشرة صورة في الثانية، فكان اختراع واكتشاف الصورة – الحركة L'image – mouvement ، وذلك بعيدا عن الإدراك الحسي La perception الطبيعي، إذ كان الاختراع استثنائيا وخارقا[11].

إن حركة الصورة الفيلمية وتتابع اللقطات تؤدي إلى الإحساس بالواقع بطريقة حسية وليس بطريقة المنطق والفكر، فإدراك الحقيقة عن طريق الحس تزيد من إمكانيات الإقناع والتأثير السريع، كما أن الحركة تعطي إحساسا إضافيا بالحقيقة، على أنها حقيقة وهمية إذ تتعلق بحرفية الفن السينمائي (أو التلفزيوني) وتوظف الإمكانات المتاحة من تصوير ومونتاج وحركات الكاميرا، وما يصاحبها من عوامل فنية كالموسيقى وإضافة اللون والتلاعب بالضوء وسهولة الانتقال من مكان إلى آخر، جميع تلك العمليات تزيد وتضاعف من إمكانات الإحساس والإبهام بواقعية الحدث [12].

وإذا أخذنا في الحسبان علاقة الصورة السينمائية بالصوت، باستخدام العناصر الصوتية وإدماجها في الصورة، فلا يمكن اعتبار أن اللقطة مساوية للكلمة أو حتى للجملة اللفظية. وفي هذه النقطة نشير إلى العلاقة التكاملية بين الصورة والصوت في السينما، فالعناصر الصوتية فاعلة ومؤثرة في توليد الدلالة من الصورة. والصورة السينمائية بشقيها السمعي والبصري تحقق عالما يأسر الإنسان الذي يتلقاها. وبالرغم من هذا فإن السيادة تكون في ذهن المتلقي للصورة بشكل أكثر، حيث الصورة هي الوجود الفعلي للفيلم[13].

وإذا كنا نعتبر أن الصورة الفيلمية هي من أيسر الأشكال المعرفية والتعبيرية تعاملا مع الفئات المختلفة من الجماهير إلا أن تأثيرها يتفاوت ويتباين بين الفئات في المجتمع، وأن أساس هذا التباين يرجع إلى قدرة الفرد على فك رموزها والتعرّف على عناصر ومفردات دلالتها الفكرية، أي قدرته على احتواء الصورة الفيلمية، وأن تلك القدرة تتشكل بالتعليم والتربية والثقافة والإطار الاجتماعي[14].

إن أول ما قام به سينمائيو الجيل أمثال **أحمد راشدي** و**محمد لخضر حامينا** غداة الاستقلال، توظيف الصورة والسينما لخدمة الحقيقة التاريخية، ولهذا اتجه المخرجان إلى الأفلام الوثائقية لأنها الأقدر على وصف الحقائق[15].

وبالمقابل أدركت جبهة التحرير الوطني وقاداتها أهمية الصورة، كسلاح وقدرتها على التأثير والتوجيه، ومن ثم خدمة أهداف القضية، وكان لزاما عليها أن ترد على افتراءات المستعمر لسلاحه، فاستعملوها طرفا فاعلا في الحرب. ابتداءً 1956 حين كلّف **عبّان رمضان رونيه فوتيه** بالتقاط أولى صوّر لجيش جبهة التحرير الوطني[16]. حيث كانت للصورة أثر عميق في إظهار حقيقة الاستعمار الفرنسي وأطماعه وبذلك وجدت فرنسا نفسها في مأزق تجاه هذه الأداة الإعلامية الجديدة التي استخدمها بنو جنسها في طرح القضايا العادلة، وأهمها نبذ الاستعمار بكل أشكاله، ولعل أحداث 8 ماي 1945 من أهم الأحداث التي مثلت موضوعا خصبا في السينما الفرنسية المضادة للاستعمار، حيث ومن خلال صوّر هذه المجازر أصبحت القضية الجزائرية ذائعة الصيت، عبر الشاشات السينمائية خاصة في فرنسا وأوروبا الشرقية.

من هنا، يقوم كاتب النص بنقل الإحساس الإنساني من خلال أفعال عن طريق الصورة الفيلمية والمشاهد المتعددة حتى يجسد الفكرة، وهذا على عكس الكلمة، فلها أبعاد ومعان مباشرة واضحة. ويرجع هذا الاختلاف إلى ارتباط الأدب بالكلمة وهذا على خلاف الأعمال السينمائية والتلفزيونية (الروائية والدرامية) التي يرتبط بناؤها اللغوي بالصورة الفيلمية، أي اللقطة والمشهد إلى جانب الكلمة التي تفقد أهميتها في بعض الأحيان نتيجةً لما يمكن أن يقدمه التقدم التكنولوجي والفني في مجالات التصوير والإخراج والمونتاج أي في مجالات الصورة المتحركة، وما يصاحبها من إيقاع وتشكيل وتعبير حركي.

لقد عملت السينما على استحضار الشخصيات والأحداث بطريقة مرئية، دون الرجوع إلى التفاصيل الدقيقة، مختصرة بذلك الكلمات والجمل التي اعتمدت عليها الرواية وأخذت اللغة البصرية بديلا عن اللغة المكتوبة، فهي بذلك لا تحتاج إلى الشرح أو التفصيل، لأن الصورة هي الوسيلة الوحيدة التي تختصر كل شيء، وتنوب عن لغة الكلمة، كما تقوم الصورة بتعريف الشخصية، لتثبت بذلك المعايير التي كانت تعانيها لغة الكلمة. ومن هنا، تتجلى الرؤية واضحة أثناء الحديث عن الرواية بوصفها موضوعا ملازما للصورة السينمائية المتحركة منها والصامتة [17].

وأصبحت تناقش السينما بلغتها البصرية وبفعلها المرئي، ثنائية الأضداد التي كانت تموضع نفسها داخل ديمومة الحياة الطبيعية، وما يفرضه الواقع عليها، حيث بدأت هذه الثنائية بدون شك تخضع هي الأخرى إلى الحركة التي تدفع إلى التغيير المرهون بقرار تتخذه السينما وحدها، وذلك عن طريق لغتها البصرية الجديدة التي عمّقت النقاش حول السلوكيات الإنسانية الغامضة، والهواجس النفسية المضطربة[18].

ويتجلى ذلك من خلال الثنائيات المعروفة مثل:الاستعمار والمستعمر، الاستبداد والحرية، العبد والسيد، وغيرها من المواضيع، التي وجدت مساحة واسعة في مقاربتها ومناقشتها أمام الجمهور المتلقي بشكل واضح وجريء.

لقد كانت هذه التيمات من ذي قبل، تناقش على مستوى الفكر الفلسفي والأدب الروائي لهذا اقتصر الفهم على فئة النخبة دون سواها، ولكن العرض السينمائي بفضل كاميراته وتقنياته المتطورة، فتح المجال للبشرية جمعاء دون تمييز، على مشاهدة تلك الثنائيات وفهمها؛ وهي ثنائيات كانت تمثل في القديم لديهم الثابت القوي الذي لا يمكنه أن يتغير أو يزول أبدا.

ويتفق النقاد وبعض الفلاسفة الذين اهتموا بالفن على أنه، في الأصل كانت الصورة وليس الكلمة...إن هذا الاعتبار ينبني على فكرة السبق فالصورة دلالة لاختراق سيميائي تشق آثاره كل الحقول المرئية واللامرئية المرسومة والمتمثلة[19].

وقد كان للسينما، بوصفها صورة متحركة، امتداد تاريخي قديم، خاصة في تلك الرسومات القديمة التي وجدت في عهد الإنسان الأول، التي توحي في مجملها إلى مجموعة من الصور الواقعية والمتعلقة بالإنسان ذاته فهي بذلك تروي لنا قصة ليس عن طريق الحوار أو الحركة وإنما عن طريق التأمّل وإمعان النظر فيها، الشيء الذي يجعل تلك الرسومات تصنع حركات متوالية داخل مخيال من يشاهدها، وذلك عبر الخطوط الوهمية التي تتشكل من خلالها الرسمة.

لقد أحدثت ظهور السينما في أواخر القرن التاسع عشر تحولا مهما ليس على المستوى الثقافي والفني فحسب، بل تجاوز ذلك إلى المستوى الإعلامي والعسكري "فعلى الصعيد الأيديولوجي وما تروّجه الدول القوية من خلال حرب نفسية، تبدأ ثقافة المتاجرة بأشكالها الراهنة، حيث تولد أنماطا تتنافى مع كل الجهود الرامية إلى الارتقاء بالمجتمع والأخلاق الاجتماعية إلى درجة الكمال، وتضاعف بذلك نشر الأوهام". وذلك من خلال الاستغلال الغير المباشر للعقول البشرية التي لا تستطيع مقاومة ما يعرض من أفلام ذات توجه استعماري وتجاري بحت[20].

لا تقتصر مهمّة الصورة في تسجيل الحدث فحسب بل تصنعه، وهذا ما يعطيها رهان إعلامي سياسي وأيديولوجي في المجتمع المعاصر. فمنذ، الخمسينات، وبظهور التلفزيون اكتسبت الصورة أهمية كبرى في تغيير مجرى الأحداث، فصورة **كيم فوك** Kim Phuc للطفلة الفيتنامية التي تركض في ساحة الحرب وهي عارية وجسدها مشوه بسبب نيران قنبلة النابالم Napalm (الصورة التي نال صاحبها جائزة **بوليتزر** Prix Pulitzer عام 1972). وقد أثارت هذه الصورة ضجة كبيرة في الرأي العام الأمريكي والعالمي، ممّا أدى إلى تصاعد موجة الغضب الشعبي في أمريكا والضغط على الإدارة الأمريكية لسحب قواتها من الفيتنام، وحقيقة هذا ما حدث. وقال

ريمي ريفل في هذا المقام:" إن صدمة الصور Choc des images التلفزيونية الفوتوغرافية أحدثت تغييرا في مواقف الحكومات جرّاء المواقف الناتجة عن الصدمة لدى الرأي العام[21].

وعلى إثر هذه الأهمية العظيمة للصورة والتنامي الهائل لتكنولوجية الإعلام والاتصال، أفرز هذا الواقع الجديد تبلور مفاهيم جديدة، فأصبح الحديث عن" حرب الصور"[22] Guerre des images ، وهو دخول مؤسسات وأفراد وجماعات في صراع الاستحواذ على الصور، ودخلت في هذا الصراع دول تريد السيطرة والهيمنة على سوق الصور في العالم،فحضارة الصورة أعلنت عن نفسها فهي حتمية لا محال منها[23].

وفي هذا السياق نوّه وأشار الباحث **مارشال** مكلوهان على أن الحروب اليوم مبنية على الصورة في قوله:"الحروب الساخنة كانت توظف الأسلحة والحروب الأيديولوجية تعتمد على إقناع الأشخاص واحد تلوى الواحد"[24].

والفوتوغرافية والسينما والتلفزيون، تقوم بالارتكاز على إغراق الشعوب بكاملها في تخيلات وتصورات جديدة Nouvelle imagerie. وفي السّياق نفسه، أدرك **بيل قايت** Bill Gates أهمية الصورة في عالمنا الحالي، وذلك في قوله: "من يتحكم في الصور يتحكم في العقول"[25] (Qui maitrise les images, maitrise les esprits) . فاعتمدت الصورة كمادة دعائية فعالة في الحروب والأحداث المختلفة كوسيلة للتضليل، ولعل أشهر مثال عن التضليل الإعلامي عبر الصورة، قضية **تيميسورا** Timisoara 1989 برومانية، أين تمّ نقل وبث صور جثث تمّ عرضها في الشوارع على أنها ضحايا القمع من قبل شرطة **الجنرال سوسييكو** Ceausescu التي جابت كل تلفزيونات العالم التي وضعت في مصيدة الدعاية التضليلية [26].

تعتبر حرب الفيتنام وحرب التحرير الجزائرية من أهم وأبرز الأحداث في النصف الأخير من القرن المنصرم التي عرفت تغطية إعلامية واهتمام سينمائي واسع النطاق في التاريخ الاستعماري، وذلك راجع بالأساس إلى ظهور التلفزيون والتطور الحاصل في أجهزة التقاط وتسجيل الصورة سواء الثابتة منها أو المتحركة، فتم تسجيل الأحداث أثناء الحرب وإخراج أفلام روائية ووثائقية تروي تفاصيل الحرب في الجزائر، فظلّت قضية التاريخ الاستعماري بين الجزائر وفرنسا تثير اهتمام الصحفيين والمخرجين، وعادت بالقوة لتفرض نفسها في الساحة الإعلامية والسينمائية من خلال النقاشات التلفزيونية والمعارض والأفلام، حيث كانت هذه الحرب ولوقت طويل وبعيد تمثل حربا بدون اسم وبدون صورة ووجه جرّاء سياسة الرقابة المشددة والمفروضة من قبل السلطات الفرنسية على القضية أثناء وبعد الحرب، أين اعتبرت أحداثها كطابوهات في الساحة السياسية والإعلامية[27].

مقطع من فيلم سينمائيو الحرية للمخرج سعيد مهداوي:

في هذا المقطع تّم تسليط الضوء على عدّة أحداث هامّة من تاريخ الثورة التحريرية الجزائرية الكبرى، إذ تناول اعتماد الجبهة على السينما والصورة الفوتوغرافية، كأداة دعاية وكوسيلة لإخراج صوت الثورة وصورتها داخليا وخارجيا، إذ يبدأ هذا المقطع بعرض الصور الأولى لأوّل فيلم وثائقي أنجز في الثورة التحريرية، عن هجومات **الونزة** على سكة حديدية وتّم تصوير تفجير القطار من طرف **رونيه فوتيه**، كما أرفق الكلام بمشاهد من مقاطع الأفلام التي صوّرت في مواقع جيش التحرير. حيث تمّ عرض صور لممرضات في موقع من مواقع جيش التحرير داخل غابة، وهذا يوحي بجيش منظم وعصري، وليس بمجموعات إرهابية خارجة عن القانون[28].

فوتوغرام من المقطع:
ممرضات جيش التحرير جيش التحرير في عملية تدريبية

وبعده تّم التطرق إلى وقائع أحداث **ساقية سيدي يوسف** في الحدود التونسية الجزائرية التي قصفت من طرف الطيران الفرنسي الاستعماري، ممّا أدّى إلى وقوع خسائر بشرية ومادية معتبرة . وتّم عرض أحداث القضية عبر فيلم **بيير كليمون** الذي أخرجه تحت عنوان **ساقية سيدي يوسف** عبر عرض مقاطع من الفيلم. ففي لقطة مقربة بزاوية تصوير غطسية يظهر رجل يحمل طفلا صغيرا ويضعه بالقرب من جثث أخرى على الأرض.

فالصورة توحي بحجم الكارثة المقترفة في حق الشعب الجزائري والأحداث المأساوية والعنيفة التي وقعت في تلك القرية التونسية، إذ لم يسلم منها الأطفال والشيوخ والنساء والرجال فكلهم وقعوا ضحايا الاعتداء، وترفق بصور أخرى تبرز حجم الإبادة الجماعية المرتكبة من قبل السلطات الاستعمارية الفرنسية[29].

فوتوغرام من المقطع :
رجل يضع جثة طفل صغير بالقرب من جثة أخرى

فوتوغرام من المقطع:
جثث مكفنة في أقمشة بيضاء

فوتوغرام من المقطع 22:00:16
جثث مجاهدين ورهينة بين جنود فرنسيين

فوتوغرام من المقطع22:00:50
جثث لمجاهدين والرهينة ترفع يديها

فوتوغرام من المقطع22:03:22
جثث لمجاهدين

فأمام القوة التعبيرية للصور ووقع الموسيقى المؤثرة والقوية، يكتسي المشهد قوة تعبيرية جدّ فعالة، لكون اللقطات أطرت الجزء الأساسي من الجثث وجعلت بقية التفاصيل ثانوية، فالمخرج عرف كيف ينتقي الصور المناسبة للتأثير في المشاهد بالانتقال من لقطات متوسطة إلى لقطة مقربة، أطرت بشكل محكم الجثتين في اللقطة الأخيرة ، وهذا لترك الصورة في ذاكرة المتفرج[30].

خلاصة:

تحاصر الصورة الفيلمية اليوم الإنسان المعاصر بشكل لم يسبق له مثيل. فنحن محاطين بعالم واسع من الصور تتمثل في الإعلانات المصورة والأفلام وغيرها، وكلها قريبة منا ومألوفة. ولعل السبب يرجع إلى قدرتها الهائلة على التعبير بكامل الوضوح. هذا من جهة، ولكونها وسيلة سهلة الإدراك والاستيعاب بالنسبة للمتلقي من جهة أخرى، إذا ما قورنت بالكلمة التي تعتمد على سعة وعي المتلقي وقدرته على القراءة.

ولقد أضحت حياتنا العامة والخاصة ترتكز في كثير من تفاصيلها على معطيات الصورة. ومادمنا نحن نتحدث في مجال الفن عامة، وفي مجال السينما خاصة، إذ تعتبر أهم مصادر المعرفة المعتمدة من قبل قطاعات واسعة من الجمهور المتلقين ،كما أنها تعد من أبرز عوامل تشكيل وعينا المعرفي ولعل السبب مردّه إلى قوة الصورة وقدرتها على الإقناع وذلك لأسباب نوردها فيما يلي:

- إن للمستوى الجمالي فيها دور بالغ التأثير تستحيل في إطاره إلى قوة جاذبة للاهتمام مستحوذة على المخيلة قادرة على الإقناع.
- لها القدرة على جعل الواقع حاضرا ومرئيا ولما تمتاز من مصداقية مرجعية باعتبارها حاضرة بصرية متحققة أمام أنظار المتلقين.
- قدرتها على عرض الواقع وإعادة صياغته من جديد ولأنها أمضى أثرا وأكثر بلاغة من حيث المستوى البصري للتمييز بين وحداتها ومضامينها ومعناها.
- لها القدرة العالية على الإيجاز ترقى بها إلى مستوى عال من المحدودية الزمنية بمعنى أنها تضعنا إزاء فيض من المعاني في زمن محدد جدا.

الهوامش:

1. كاظم مؤنس، خطاب الصورة الاتصالي وهذيان العولمة، عالم الكتب الحديث،اربد،الأردن،2008 ، ص. 15.
2. عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية،دراسة في جماليات السينما،ط.1،دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي،2001،ص.19.
3. عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص،(د.ط)، القاهرة، دار المعارف، 2003، ص.75.
4. Judith Lazar , La sociologie de la communication, Paris, Colin, 1991, p.133.
5. كاظم مؤنس ،خطاب الصورة الاتصالي وهذيان العولمة ، مرجع سبق ذكره ، ص.257 .
6. المرجع نفسه، ص. 92 .
1. المرجع نفسه، ص. 92 .
2. نسمة أحمد البطريق، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، القاهرة ، دار غريب في للطباعة والنشر والتوزيع، 2004، ص. 257.
3. وليد قادري، صورة الإسلاميين في السينما المصرية ، تحليل سيميولوجي لفيلمي "عمارة يعقوبيان" و"مرجان أحمد مرجان"، مذكرة ماجيستير في علوم الإعلام والاتصال ، جامعة الجزائر، 2011 ، ص.1.
4. Marcel Martin, Le langage cinématographique, Paris, les éditions du CERF, 1992, pp. 21 – 22.
5. Gilles Deleuze, L'image – mouvement, Paris, les éditions de Minuit, 1983, pp. 10 – 11.
6. نسمة أحمد البطريق، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة ، مرجع سابق، ص. 257.
7. عبد العزيز السيد،الفيلم بين اللغة والنص، (د.ط)، القاهرة، دار المعارف، 2003، ص.79.
8. Edgar Morin , sociologie, Paris , éditions du Seuil, 1984, p.32.
9. بغداد أحمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية، الجزائر، منشورات ليجوند،2011، ص.75.
10. منصور كريمة، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران1،2013، ص.34 .
11. جدي قدور، الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، دراسة تحليلية نقدية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران1، 2009 ،ص. 41.
12. المرجع نفسه، ص.40 .
13. عزيز لزرق، الفلسفة والصورة،مجلة الفلسفة، ع:3،1995، ص. 9.
14. جدي قدور ،الثورة التحريرية في السينما الجزائرية،مرجع سابق، ص.44.
15. Rémy Rieffel , Que sont les médias ?, Pratiques, identités, influences Paris, éditions Gallimard, Septembre 2005, p.131.
16. Frédérique Delmeulle, Stéphane Dubriel, Du réel au simulacre « Cinéma, photographie et histoire », Paris, Edition l'harmattan, 1993, p.74.
17. François Bernard Huyghe, Comprendre le pouvoir stratégique des médias, Paris, édition Eyrolles, 2005, p.192.
18. عبد الغني إرشن، رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا- تحليل سيميولوجي لفيلمي "سينمائيو الحرية" و"العدو الحميم"، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2011، ص.10.
19. Jaques Gautrand, L'empire des écrans, Paris, éditions le Pré Aux clercs, 2002, p.11.
20. عبد الغني إرشن ، رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا، مرجع سابق، ص.11.
21. المرجع نفسه، ص.11 .
22. نفسه، ص. 221.
23. نفسه، ص. 222.
24. نفسه، ص.299.