

المستوطنون الأوروبيون والأهالي الجزائريون في السينما الكولونيالية الفرنسية

European settlers and Algerians in French colonial cinema

أ/زياني فاتح/قسم التاريخ وعلم الآثار/جامعة باتنة -1-

Francis.05@hotmail.fr

الملخص

منذ العرض الأول لأفلام لوميير "ميلييه"، التي أظهرت للعالم إمكانات السينما، لم تتوانى فرنسا في دعم سياستها الاستعمارية في الجزائر باستعمال الصورة للدعاية لمشروعها الاستيطاني، ومن الفيلم الغرائبي مروراً بالفيلم الساخر إلى الفيلم الوثائقي، كان موضوع اهتمام السينما توغرافيا الاستعمارية يتمثل في عملية تشويه الحقائق التاريخية والاجتماعية والثقافية للشخصية الأهلية الجزائرية بصورة نمطية مشوهة، وبالمقابل صورت المستوطن بالرغم من قلة حضوره المتعمد في المشهد السينمائي العام في قالب الرجل المتحضر، وحامل للقيم الغربية للمستعمرة الجديدة. وبالرغم من تناولها السلبي لقضايا الأهالي، إلا أن السينما الفرنسية في الجزائر، ساهمت من غير قصد في نشأة سينما وطنية ثورية، استخدمت من الفيلم الوثائقي الثوري والمترزم وسيلة لمقاومة الاستعمار، ونقل حقيقة الكفاح الوطني للعالم.

Abstract :

Since the first show of “Lumière-Melie” films, which showed to the world the potential of cinema, France has not hesitated to support its imperialist policy in Algeria by using the pictures to pave the way for its settlement projects, starting with films showing Algerians as strangers, passing by the satirical films to the documentary films. The subject of colonial cinematography was the misrepresentation of facts, Historical, social and cultural character of the Algerian community in a stereotyped manner. In the other side, the settler, despite his lack of deliberate presence in the public film scene, was depicted in the form of the civilized man and the holder of the Western values of the new colony. Although French cinema in Algeria inadvertently contributed to the emergence of a revolutionary national cinema that used the revolutionary documentary as an instrument to resist colonialism and to transmit the reality of the national struggle to the world.

الكلمات المفتاحية: السينما الكولونيالية ، "الأفلام الغرائبية ، الساخرة ، الوثائقية ، الأهالي المستوطنون ، السينما الثورية .

مقدمة

مثلت السينما أحد ركائز السياسة الثقافية لفرنسا، وأهم أدوات الغزو الفكري والحضاري لمستعمراتها في إفريقيا وأسيا بشكل عام والجزائر بشكل خاص، فقد أولى الاستعمار اهتماما كبيرا لهذا الجهاز الإعلامي، لما له من قوة التأثير على سيكولوجية الرأي العام، والقدرة على الدعاية الواسعة لإيديولوجيتها الكولونيالية. ولما كان سكان المستعمرة من الأهالي الجزائريين، والمستوطنين الأوروبيين محور اهتمام السينما توغرافيا الكولونيالية، والعنصر المستهدف من وجودها، فقد جاءت معظم الأفلام الكولونيالية التي أخرجت وأنتجت بالجزائر، على الرغم من تنوع مجالاتها وتعدد مواضيعها ذات طابع دعائي محض، وممجد من جهة لانتصارات فرنسا ولانجازات الأقلية الكولونيالية بالجزائر، ومن جانب آخر ساخر وناقم من الوضعية العامة للأهلي في محاولة مقصودة هدفها الحط من قيمته، وتشويه صورته.

قدم لنا تاريخ الجزائر الاستعماري، مكتبة سينمائية ضخمة من وجهة نظر إيقونية وفيلموغرافية، خاصة فيما يتعلق بالأحداث الكبرى التي ميزت المستعمرة كالحرب التحريرية ما بين 1954-1962، والقضايا الهامة التي تربط مصير الوجود الفرنسي في الجزائر، كقضية الاندماج وانصهار الأجناس الأوروبية في الجزائر، و مسألة تحضير الأهالي الجزائريين وعملية دمجهم في المجتمع الكولونيالي.

إن التساؤل الذي نطرحه في هذا المجال: ما طبيعة الإنتاج السينمائي في الجزائر، وما هي صورة الأهالي والمستوطنين في المشهد السينمائي الفرنسي، وما حدود نجاح السينما الكولونيالية وتأثيراتها على الأهالي؟

أولا/ تطور السينما الكولونيالية في الجزائر(من الفيلم الغرائبي إلى الفيلم الوثائقي)

في بدايات 1896، وبعد أيام من عرض لوميير السينمائية بباريس، قام الفرنسي - الجزائري المولد- "فليكس مسغيث" بتصوير مشاهد من العاصمة الجزائرية وهران وعرضها على المستوطنين⁽¹⁾، واستطاع "فليكس مسغيث" من الحصول على ترخيص بالعمل الاحترافي الدولي كمصور إخباري وثائقي وقد تمكن من التقاط العديد من المشاهد الفيلمية التي تضمنت العديد من الجوانب التاريخية والثقافية الفلكلورية⁽²⁾، فأول مرة تسرح الكاميرا في أزقة الجزائر، وكغيرها من البلدان العربية والإفريقية سارت عملية عرض الأفلام في الجزائر ببطء في بدايتها، ولم تسجل الصحافة إلا حفنة أسماء قليلة من الرواد أتوا من فرنسا لعرض الأفلام، مثل البروفيسور الشهير "دافيد" الذي عرض أفلام "ميلييه" في الجمعية الأدبية لوهران سنة 1899، ورجل استعراض اسمه "جودار" أتى سائحا في سنة 1900، ولم تنشأ في الجزائر أي دار سينما قبل عام 1908، وبحلول عام 1914 لم يتجاوز في الجزائر كلها سوى 07 الدور عرض، لصالح المعمرين، وقد كانت تزداد دور العرض وفقا لمتطلبات ورغبات المعمرين، وبازدياد أعداد المعمرين وشغفهم بالسينما ازداد انتشار دور العرض السينمائية، وزاد عددها، حتى بلغ عددها 150 دار عرض في سنة 1933⁽³⁾، وفي نهاية حرب التحرير ارتفع عددها إلى المئات، أما فيما يتعلق بقاعات المختصة بعرض "الأفلام العربية"، فهي تكاد تكون نادرة، فقط سجلت أربعة قاعات في الجزائر العاصمة، اثنتان في وهران، وواحدة في قسنطينة، وواحدة في عنابة، وهي بذلك ضئيلة مقارنة بالمئات من القاعات الأخرى المخصصة للأوروبيين⁽⁴⁾.

تعتبر سنة 1905 البداية الفعلية للنشاط السينماتوغرافي في الجزائر، وكانت جل الأفلام المنتجة تتولاها شركتا "باتي" « **Pathé** » وشركة "غومون" « **Gaumont** »، فكانت موجات المخرجين الذين تدفقوا إلى الجزائر ومعهم معداتهم السينماتوغرافية مؤشرا على بداية نشوء السينما بشكل عام في الجزائر ومعها تولد ظاهرة جديدة، وهي "الفيلم الغرائبي" « **Le film exotique** »⁽⁵⁾.

عموما يمكن تصنيف مجالات واهتمامات السينما الكولونيالية إلى ثلاثة أصناف، وذلك لارتباطها بتطور حياة الفرد الأوروبي بالجزائر واهتماماته اليومية، وتأثير الثقافة الاستعمارية المكتسبة والمشكلة خلال عقود طويلة بطبيعة المستعمرة وعلاقته اليومية بالمستعمر الأهلي، وهي كالاتي:

أ/ الأفلام الغرائبية (**films exotiques**): هي الأفلام التي يصور فيه الأهلي الجزائري على أنه كائن غريب يثير فضول الأوروبيين ويسليهم، ويستخدم الطبيعة الجزائرية كخلفية أو ديكورا جميلا، ويجعل من الطابع الفلكلوري للمنطقة إكسسوارا ساحرا وجذابا، وفي مرحلة إنتاج هكذا أنواع من الأفلام، لم يكن هذا النوع من السينما يحمل رسائل مضمرة وما كان يشغله هو الإثارة والبحث عن الغرابة وعن الشمس والسماء الزرقاء والصحراء الشاسعة، وهو ما تجسد في أفلام فيليكس مسجيش، ومن أهم الأعمال التي سجلت هذا الاتجاه فيلم "الواحة" وفيلم "حديقة الله" « **Le jardin d'allah** »، أما المميز لهذه الأفلام أنها تنتقي مناظر مثيرة لأحاسيس المعمرين وأهوائهم وتتجاهل الأهالي في إدراجهم ضمن الديكور العام للفيلم⁽⁶⁾، فقد وجد السينمائي الفرنسي في الجزائر، التيمة الرئيسية لمحمل ما يقدمه من أفلام سينمائية، و بما تزخر به من جمال طبيعي مصدرا مهما لتلك العجائبية، ويرى فيها سحر الشرق

وعقبه ، وكان كل ذلك الإقبال ناتج عن التميز والاختلاف القائم بين بيئتين مختلفتين ، في كل شيء تماما، الأمر الذي يدفع بالمشاهد إلى ضرورة تصديق تلك الصورة النمطية دون معرفة سابقة لها ، وكل الشرائط الأولى المصورة منذ 1896-1897 تبرز أحياء أهلية للمدن الجزائرية ، وخاصة العتيقة منها ، إنهم هنا لهذا الغرض، و يصبحون مثيرون للفضول والغربة (7) .

ب/ الأفلام الساخرة (films cyniques): في مطلع القرن العشرين اتجهت السينما لدراسة القضايا الاجتماعية في المستعمرة بأسلوب كوميدي وساخر ، غير أن تلك السخرية كانت تحركها الميول العنصرية، وتصوب الكاميرا حصرا للضحك على الأهلي المهزوم، وتمجد انتصار الغازي، فقد تعمدت السينما الكولونيالية إبراز الأهالي كمخلوقات دونية غير قادرة على التفكير، وتصوير المعمر الأوروبي كشخصية منقذة وحاملة للحضارة ، ومن ثم أصبحت الأفلام مغامرات بطولية تبرز قوة وإيجابية الأوروبي وحماقة وضعف الأهلي وتندرج أفلام مثل "المسلم المضحك" « **Le musulman rigolo** » ، وفيلم "علي ينفخ في الزيت" « **Ali bouffle à l'huile** » وفيلم « **Tartarin de Tarascon** » للمخرج "ب. رايموند" « **B Ramond** »، في هذا المجال ، فقد أظهرت الشخصية الجزائرية على أنها ساذجة وغبية، ويعتبر فيلم "وجوه محجبة وأرواح مغلقة" « **Visages voilé ames closes** » للمخرج "هنري روسل" « **Henry Roussel** » من بين أكثر الأعمال تشويها للشخصية الجزائرية ، والتي صورها بأنها مستهترة ومحبة للملذات ودونية ، ومستسلمة للمعمر، فقد منحه الأهلي كل ما يملك حتى نساؤه، فالمرأة هنا كما في غيرها من أدبيات المعمر تدل على الهوية والأرض التي تخلى عنها مالکها الشرعي(8) ، ويمكن الاستدلال أيضا على فيلم آخر أكثر سخرية، إلا أنه

أكثر الأفلام وقاحة ،وهو فيلم "صراطي المرعب" للمخرج "أندري هيغون" **André Hugon** ،الذي يصور القيم الجديدة التي اكتسبتها التشكيلة الاستعمارية في الجزائر، والقائمة على المادية والانفرادية ،التي تبرز كيانا وذاتا منفصلين عما يحيط بهما، الأمر الذي أنتج إيديولوجية قائمة على العنصرية والقوة، فالشخصية ترمز إلى عالم القيم المصطنعة القائمة على العنصرية والاحتقار، يرافقها عدم الارتياح النفسي الذي يعيشه المعمر بسبب تأنيب ضميره المتذبذب بين الانضباط والنظام والميل إلى البذخ والمتعة والتهور، ولا يؤنبه بأي شكل من الأشكال معاناة الأهلي التي يعميه عن رؤيتها شجعه وأنانيته ⁽⁹⁾

استمر الفيلم الساخر مع حلول عقد العشرينات ،ومعه يتكرر نفس المحتوى في فيلمين لكل من "جورج بيسكو" و"روني كليز" سنة 1920 بعنوان "اليتيم"، حيث تظهر في الفيلم شخصية الميزابي الكاريكاتورية من خلال تقديمها في صورة بملوانية، وذات الشخصية النمطية تتكرر في فيلم "طارطران دي طرسكان"، إذ يصور شخصية "طارطران" بأنها غريبة في ملبسها، وبالتالي الهدف واضح، وهو خلق مخادعة ساخرة، فبمجرد مشاهدة المتفرج لهذه المشاهد تأتي إلى الذهن صورة الأهلي المضحكة ⁽¹⁰⁾

باقتراب نهاية العشرينات انتقلت الكاميرا الكولونيالية الساخرة إلى عمق المدينة والحي الشعبي الأهلي ،فقد غير المخرج "جوليان دوفيفي" **Julien duvivier** « من القالب السينمائي المؤلف ،ونقل الكاميرا من الريف لتصور واقع المدينة ،ففي فيلمه البوليسي "بيبي لوموكو" **pépé le moko** » ،الذي سجل في تاريخ السينما الكولونيالية ، كأحد أهم أفلام الحقبة الاستعمارية يصور الحياة في مدينة الجزائر

،ولاسيما داخل الأحياء القديمة للقصبة⁽¹¹⁾، فقد جاءت المشاهد المصورة ضمن ديكور يوحي بكل ما هو قبيح وشرير، ليشير في نفسية المشاهد الأوروبي ما أمكن من أحاسيس التفزز ومشاعر الكراهية للأهالي الجزائريين، ففي بداية الفيلم تظهر القصبة كمكان موحش ومظلم ووكر للصوص والمجرمين.⁽¹²⁾ فقد أراد "جوليان ديفيفي"، وبحيث كبير نقل صورة مشوهة لمدينة القصبة، ويظهر في خلفيات صورته مشاهد غير لائقة للحياة اليومية للأهالي لا تتناسب مع حي داخل المدينة العصرية والأوروبية⁽¹³⁾، وعلى الرغم من عدم براءة أهدافه، فقد اعتبره النقاد السينمائيون عملا فنيا خارج الأفلام النمطية السائدة آنذاك، وشيها لنوعية أعمال المخرج "هوارد هواكس" البوليسية في البراعة الفنية وتتابع المخططات وحتى في القدرة على التصوير في الأماكن الضيقة والمغلقة، وبالجمالية والتفرد، فقد برع "ديفيفي" في استخدام السواد كخلفية مكنته من إظهار أزقة القصبة الضيقة والحالكة لترمز في النهاية إلى مكان منيع وخطير يأوي الهاربين من العدالة، إلا أن تلك الشهرة الواسعة التي حظي بها الفيلم، لم تشفع له في تغطية جزء من نقائصه، فقد أهمل التركيز على قوة إظهار الحوار ومتعة النص وجاذبيته⁽¹⁴⁾.

وهكذا فقد جعلت السينما الكولونيالية، نهاية القرن التاسع عشر وإلى غاية نهاية الحرب الكونية الثانية، من المستعمر -بفتح الميم- (الأهلي-L'indigène) في الجزائر وغيرها من الإمبراطورية الفرنسية إنسانا فاقدا للغيرية الطبيعية لدخول الحياة الأوروبية في المدار الاصطناعي للأنا. إنه مجرد شخصية بكماء، أو كمبارس يظهر في الحالات "العجائبية"، في أفلام طارطان ديطاراكسون سنة 1934، "في ظل الحريم" « dans l'ombre du harem » للمخرج "ليون ماتو" « Léon Mathot » عام 1928، فالأهلي يفقد في هذه الأفلام وغيرها

هويته واستقلاله، وفي هذا الشأن يقول المؤرخ عبد الغني مغربي: "إن جنون المستعمر يفوق الصورة المنعكسة بوضوح في مشروعه للهيمنة، حلمه إخضاع الآخر، والسيطرة عليه، وهو الذي فقد أرضه، وبالتالي يفقد روحه (15)".

ج/ الأفلام الوثائقية (films documentaires): بعد الحرب العالمية الثانية انتقلت السينما الكولونيالية إلى الحقل الدعائي، لتهتم أكثر بالموضوع السياسي للمستعمرة، وإن لم تكن بيد الاستعمار، فقد شكلت أداة استعمالها أنصار الكولونيالية لتبرير الوجود الاستعماري وإضفاء الطابع الإنساني، وتقرير رسالة الاستعمار لسكان المستعمرة من الأهالي المسلمين والمستوطنين الأوروبيين في قالب وثائقي ودعائي.

ولأنه من الصعوبة بمكان توحيد الأنماط المشاهدة في نمط المشاهد المثالي والواعي والمتقبل للظاهرة الاستعمارية، في ظل اختلاف المستويات الفكرية لهؤلاء السكان "حضر، بدو، أهالي، أوروبيين"، فإن المضمون الجديد للسينما الكولونيالية اختير بعناية دقيقة لتوصيل الأحداث الهامة في الجزائر في شكل سلسلة أعمال وثائقية للمتلقي المشاهد (16) وإذا أردنا توصيف نوعية الفيلم الكولونيالي في الفترة الممتدة 1945-1962، فأنا نصفها بأنها فترة الأفلام الوثائقية والدعائية بامتياز، فقد راهنت الدولة الفرنسية على استعمال السينما كوسيلة مثلى من أجل تحقيق فكرة "الجزائر الفرنسية". ففي خلال هذه الحقبة الهامة من التاريخ الاستعماري، تم إنتاج كم هائل من الأفلام الوثائقية القصيرة أو " فيلم -إخباري"، وأحيانا "روائي" لمساندة الأطروحات الفرنسية حول الجزائر، وتعكس بشكل عام نظرة المخرج والمنتج للوقائع وليس الحقائق كما هي، فهو الذي يختار المشهد الذي يعكس انطباعاته وإيديولوجيته (17).

لم تأخذ السينما الكولونيالية طابعها الرسمي، ولم تكتمل مؤسساتها إلا بعد واقعة فيشي، حيث تميزت مدينة الجزائر باعتبارها عاصمة فرنسا الحرة بنشاط مكثف للدعاية، مما أجبر الحكومة الحرة بتأسيس "المكتب الفرنسي للمعلومات السينمائية" في أوت 1943 من قبل الجنرال "جيرود" كهيئة ترد على الدعاية الألمانية، وفي نفس السنة ظهرت "مصلحة التوزيع السينماتوغرافي" على مستوى الحكومة العامة، والتي كانت في بداية الأمر تابعة لـ "مصلحة المسلمين للمعلومات والتوثيق"، ثم استمرت في الوجود في إطار "مصلحة السينما" إلى غاية 1962، وبعد أن وضعت الحرب أوزارها قامت الحكومة العامة بحله، ولعل حل المكتب كان يعد نقطة انطلاق لتنظيم احترافي للتجارة والصناعة السينماتوغرافية في الجزائر⁽¹⁸⁾، إذ سرعان ما أنشأت الحكومة الفرنسية بدله مصلحة الأخبار والتوثيق للحكومة العامة، والتي شملت على فرعين :

1/ الفرع العام : حيث يتولى التنسيق مع المركز الوطني للسينما، ويتكفل بدراسة وإعداد النصوص التنظيمية ويسعى لتنفيذها، ويهدف إلى تشجيع ابتكار أفلام قادرة على التغلغل السريع للعقل الباطن المشاهد.

2/ فرع التربية والثقافة: يهتم بكافة المسائل غير التجارية المتصلة بالسينما، كما يسعى أيضا إلى إثراء السينماتيك المركزية للتربية والثقافة بمختلف الأفلام الوثائقية المنتجة ومشاهد محدودة وعند الضرورة اقتناء عتاد وأفلام.

وإلى جانب هذين الفرعين نجد "اللجنة الجزائرية للسينما" والمكونة من موظفين ومحترفين في السينما، أنشئت في جوان 1950، وتتلخص مهمتها الأساسية بتقييم الرؤيا

الحكومية لمجال السينما، و"مصلحة البث السينماتوغرافي" (SDC)، وهي المكلفة رسمياً بالتنظيم والرقابة على مستوى الحكومة العامة للجزائر.⁽¹⁹⁾

وحتى عام 1946 لم يكن في الجزائر سوى مصلحة فوتوغرافية واحدة، وفي عام 1947 أنشأ الفرنسيون بالجزائر مصلحة سينمائية أنتجت عددا من الأشرطة القصيرة عرضت وترجمت أغلبها إلى اللغتين، وهذه الأفلام تنقسم إلى الأنواع الآتية:

* أفلام تتعلق بالآداب، والعادات الجزائرية

* الأفلام الوثائقية، والثقافية

* أفلام حول التربية الصحية

* أفلام عن الزراعة

* أفلام عن الدعاية السياسية⁽²⁰⁾

وإذا كانت الأفلام المنجزة قبل الحرب العالمية الثانية تتعلق قبل كل شيء بالأفلام السياحية الدعائية على الصورة النمطية لشمال إفريقيا.. أشجار النخيل، فنتازيا..، وإنما ذلك مرده لأن التزام فرنسا لم يكن بعد في ذلك الوقت حقيقيا بالنسبة للجزائر، لأن الإنتاج السينماتوغرافي الوثائقي سيشهد نموا استثنائيا بعد عام 1945، بحيث نجد بأن أكثر من 130 فيلما تم إخراجها ما بين 1946-1954، وكلها تسلط الضوء بشكل رئيسي على دور البناء الحضاري للجزائر⁽²¹⁾

رغم أن البدايات خجولة عام 1946 بإنتاج ستة أفلام فقط، إلا أنه في العام القادم سيشهد هذا الإنتاج قفزة نوعية على خلفية إصدار دستور عام 1947 وماتلاه

من إرهابات سياسية وطنية أقلقّت الحكومة العامة ، مما دفعها إلى تشجيع العمل السينمائي وتمويله، إذ نلاحظ إنتاج 65 فيلماً وثائقياً في ظرف ثلاث سنوات فقط (47-49) ، وهي سنوات الحمى السياسية التي اعترت المشهد العام بالمستعمرة، مما أجبر بالحكومة إلى تبني إعلام تضليلي لسكان المستعمرة لمجابهة النشاط الوطني فيها⁽²²⁾

هيمن المستوطنون على الميدان السينمائي ، وقد كان جل موظفي هذا القطاع الثقافي المهم من الأوروبيين ، وكل مراحل إنجاز الفيلم من بدايته إلى نهايته يشرف عليه فيون مستوطنون، ولذا كان من البديهي أن يكونوا أكثر حزماً في إنتاج صورة موجهة خاصة بالجزائر، وتكون معظم الأعمال الفنية المخرجة ترضي التوجه العام للحكومة العامة وذوق المستوطنين قبل أن تكون عملاً أخلاقياً بالدرجة الأولى ، ومنه فإن الأفلام المنتجة خلال العشرية التي سبقت حرب التحرير (1945-1954) ، وأهمها فيلم "الواد" ، "واحة ألف قبة" ، "أصابع الله" ، "قافلة الضوء" ... هي أفلام تعكس رؤيا كولونيالية موحدة للإدارة الاستعمارية ولأوروبي الجزائر.⁽²³⁾

تحولت السينما إلى وعاء إيديولوجي لفكرة الاستعمار، وبالتالي فقد الفيلم الوثائقي بعده الفني في الكثير من جوانبه، ليصبح بذلك وسيلة لنشر الأخبار وللتضليل السياسي، والسينما الدعائية هي من ستحمل ذلك العبء بشكل تدريجي وبحسب تطور العلاقات العمومية في فرنسا ، وبشكل سطحي أكثر فأكثر "السينما الإخبارية" ، إذ سيستند عملها على تكرار الأشكال البصرية حتى تتم عملية دمج عقل المشاهد مع الخطاب المراد تقديمه. ومن جهة أخرى تستخدم الدعاية القوالب الجاهزة لغايات محددة، حيث تكون هذه القوالب الجاهزة في الغالب بلا علاقة مع واقع تلك

الفترة، وعليه فإن الحديث عن هذه الأفلام الدعائية لا يعادل الحديث عن الواقع، حيث أنه يعكس خيال "صانعي" هذه الدعاية والجهات الراعية لها وهي في الغالب الدولة⁽²⁴⁾

ثانيا /الذكرى المئوية لاحتلال الجزائر وانطلاقة السينما الكولونيالية

كانت الذكرى المئوية فرصة لتطور السينما الكولونيالية، فقد كانت المناسبة في مصلحة الطرفين منظموا التظاهرة الذين وجدوا في الكاميرا أفضل وسيلة للدعاية للمشروع الاستعماري، وفي الصورة المتحركة أفضل لغة وأبسطها لتوصيل المنجزات فرنسا، أما مروجوا هذا الفن الجديد ورواده فقد وجدوا في المناسبة فرصة لإخراج المزيد من الأعمال السينمائية، وضمن مورد مالي لتغطية أعمالهم الفنية.

وباعتبار أن السينما كانت إحدى أدوات السياسة الثقافية آنذاك فقد خصصت حصرا لإنتاج الأفلام القصيرة، وبشها على مقربة من الاحتفالات المئوية، وعلى الخصوص ستتوسع السينما الدعائية نشاطاتها، لتقع عليها مهمة تمجيد الانجاز الفرنسي، تلك كانت على سبيل المثال وجهة فيلم "الرجال الجدد"، الذي أشرف على تصويره المخرج "ليوتاي"، وقد جاء فيلم "البلاد" ضمن الإطار نفسه بحكم انبثاقه عن طلبية رسمية للحكومة العامة في الجزائر إلى الجمعية الفرنسية لإصدار الروايات التاريخية المصورة⁽²⁵⁾

قررت المحافظة العامة للذكرى المئوية دعم عبر المنافسة المنتجين والمخرجين السينمائيين بمبلغ مالي قدر ب 150 ألف فرنك لإنتاج فيلم دعائي عن الجزائر بالألوان

الطبيعية(طريقة كيرل دوريان Kerle Dorian)كما طلبت فيلما دعائيا عن جبل الهقار من الناشر والمصور الكولونيالي "بروهو" Prouhou «⁽²⁶⁾).

إن قائمة الأفلام القصيرة المنتجة أو المعروضة على سبيل الدعاية تجاوزت سقف أهدافها، مما برهن على أهمية هذا السلاح الثقافي في عملية غزو المستعمرة، ونذكر على سبيل المثال لتلك الأفلام الدعائية "ساعة الصلاة"، "زيارة العيساوة"، "سقي الواحات في الجنوب الجزائري" ⁽²⁷⁾، ومن جهة أخرى سعت الاحتفالات المخدلة للاحتلال الفرنسي للجزائر وعلى المستوى الإيديولوجي إلى تشجيع الاستيطان بالصورة والدعاية، فقد تراجعت أعداد المستوطنين في سنة 1930، مما زاد الخوف من نقص في الجالية الفرنسية أمام زيادة الأهالي العددية، ومن جهتها شاركت السينما في هذا المشروع الرامي إلى تشجيع المعمرين على المجيء، وقد صادف ذلك المعرض الاستعماري الدولي الشهير بباريس عام 1931، فظهرت مجموعة من الأفلام المدعومة مباشرة من قبل السلطات الاستعمارية، لإعطاء الصبغة الرسمية للصناعة السينماتوغرافية في المستعمرة ⁽²⁸⁾.

ثالثا /صورة الأهلي والأوروبي في المشهد السينمائي الكولونيالي

ظلت الإيقونة الاستعمارية، ولعدة عقود مجالا للأبحاث الريادية التي أفضت إلى كشف استمرارية الخطاب الذي أقصى الشعب المستعمر، ومن من جهة أخرى الظاهرة الاستعمارية وعمل على خلق عالم عن طريق الإخراج السينمائي يكون فيه التميز واضحا بين حدود المتحضر والهمجي حتى تتم عملية شرعنة المؤسسة الاستعمارية ونزع الشعور بكره الأجانب بين الأعراق، ومن جهة ثانية أخرجت لنا الأيقونة الاستعمارية معيارا بصريا يقدم لجمهورها العريض في قاعات السينما كليشيهات تبدو وكأنها موغلة

في القدم. فبالنسبة لـ "بيتر بلوم" لا يمثل جهاز السينما الاستعمارية مدونة أفلام فقط، وإنما هو عبارة عن مجال استدلالي من شأنه أن يرتب الوضع الاستعماري في عرض بصري متحرك كحداائق للحيوانات البشرية تعمل على تمثيل الغزو الاستعماري في القرن الماضي⁽²⁹⁾، فلم تتردد السينما الاستعمارية في تزيف أو تخليد كليشيهات نمطية عن الجزائر، فإذا حللنا سيناريو فيلم "تفان" الذي يتناول عمل الأطباء في الجزائر كنموذج للأفلام المنتجة آنذاك، فإننا نجده يظهر، وبجانب كبير صورتين للجزائر قبل وخلال التواجد الاستعماري، صورة للجزائر قديمة، مليئة بالأكواخ البائسة، أطفال في ثياب رثة، متسولون أكثر قذارة، وصورة للجزائر الأوروبية والعصرية يتجلى فيها وبشكل جلي عظمة فرنسا الاستعمارية⁽³⁰⁾.

وإذا كان الأهالي هم الأكثر ظهورا في المشهد السينمائي، فإن صورة فرنسي الجزائر كانت أقل ظهورا، فهي ينبغي أن تكون شبيهة لفرنسي الميتروبول باعتبارهم ممثلين للمؤسسات الغربية، فهم ببساطة يشبهون في حياتهم نمط الحضارة الغربية لقرى ومدن الجزائر، والتي تدافع عنهم بشراسة الأفلام الكولونيالية، أما الأوروبيين فلم يظهرهم إلا نادرا، فقط بالصورة المثلى التي يريد منتجوا الأفلام إبرازها، بنفس طريقة اللقائات والكنايس، و الأوروبيون في المشهد السينمائي هم كمبارس لهذا العمل الإخراجي للسلطة الكولونيالية، إنهم يشاركون في خطاب يعقوبي، دون أخذ الاعتبار لخصوصياتهم المختلفة، فلم نرى على الإطلاق، التنويه بالمجتمع اليهودي المهم في ظل الأقدام السوداء⁽³¹⁾.

وعموما فقد لخص "عبد الغني المغربي" المواضيع التي تناولتها السينما الاستعمارية بخصوص الأهالي والمعمرين، فكانت كالآتي:

- 1- السخرية من الأهلي المستعمر، ومنها: "المسلم المضحك"، "علي يأكل الخبز بالزيت"
- 2- الاختلاط الجنسي، ومنها: أفلام "أرواح مسورة و أوجه مبرقة"
- 3- الغراميات المثيرة، ومنها: "الماسة الخضراء"، "صراع بين جيلين"، "الرمال"
- 4- المرأة، ومنها: "في ظل الحريم"، "الشهوة"، "المرأة والعنديل"
- 5- سطوة المستعمر، ومنها: "البلاد"، "الأمير جون"، "المغامر"، "في أفق الجنوب"
- 6- الصليب في خدمة المستعمر، ومنها: "نداء الصمت"، "الطرق المجهولة"
- 7- السيف في خدمة المستعمر، ومنها: "الرقيب"، "المنبوذون"، "وسام الشرف"
- 8- المنحرفون الأوروبيون، ومنها: "الرمال المتحركة"، "ريح السموم"⁽³²⁾

رغم هذه الأفلام التي تركز الكراهية وتؤسس للتمييز، فإن الأفلام القليلة المصورة لأوروبي الجزائر أظهرت لنا في آخر المطاف حقيقة هذا المجتمع المعقد والمتكون من مختلف المجموعات العرقية أو الاجتماعية التي تتقارب في الأفلام كما في الحياة، تتلاقى ولكن هناك صعوبة في وجود اتصال عميق فيما بينها، وأفراد منفصلين في الواقع كما في الصورة، فقط يوجد الفيلم الوحيد الموجه للولايات المتحدة في وقت جد متأخر عام 1960 (اقترب نهاية الوجود الأوروبي في الجزائر)، وهو فيلم « **De gaulle's** » « **pledge in action** »، والذي يظهر الجزائر دولة متعددة المذاهب يعيش فيها

المسلم واليهودي والمسيحي ، وبالطريقة ذاتها التي قد تجعل من الأقدام السوداء جزء غير مدرك تجاه الضيق أو الزوال الاجتماعي لدى المسلمين. (33)

ومن جهته أراد "جون لوك غودار" أن يسلط الضوء أمام عدسته السينمائية ليصور لمتقفي الميتروبول حقيقة ذلك المجتمع الاستيطاني الذي اعتراه الانفصام ، والازدواجية في الممارسة السياسية للدولة الفرنسية وزيف الديمقراطية وتناقضاتها، في فيلمه "الجندي الصغير" ، الذي صورته عام 1958، ولم يكتب له ليرى النور إلا بعد الاستقلال (34)

إن غياب شبه الكلي للأقدام السوداء على الشاشة لا يفسر إلا بأنه محاولة لحجب خطابهم ، وكذا إرادتهم الشرسة لرفض توجهات الحكومة ودعايتها لصالح المسلمين، وتهدة الجماهير الأهلية الغاضبة، والأفلام التي طرحت على مستوى مصلحة السينما لطالما احتوت على الأقدام السوداء، ولعل إظهار المسلمين أكثر على الشاشة من الأوروبيين فإن ذلك مرتبط وبلا شك بتوجه تلك الأفلام في المقام الأول إلى السكان العرب والقبائل. فلم يطالب الأقدام السوداء تبريرا على "فرنسياتهم" من خلال حضورهم في الأفلام الوثائقية: إنهم فرنسيون دون أن يقنعهم أحد ، فهم أسياد المستعمرة ، أما في الأفلام الموجهة للحاضرة الفرنسية فهم فرنسيون كباقي الفرنسيين، ماعدا في بعض الأفلام القليلة ، التي تظهر بصدق وحشيتهم الحقيقية ، مثل فيلم "ولد المرجان" للمخرج "ليريزي" عام 1953، وفيلم "صياد يروي" للمخرج "كارلوس" عام 1961 (35)

تطلع الأقدام السوداء مثلهم مثل السكان الأهالي في بادئ الأمر إلى مساهمة الاحتياجات السياسية الراهنة ، بحيث أن تمثيلهم كان أكثر انتهازية، ومرتبطة بالاحتميات

الوحيدة والخاصة بحصيلة التقرير للسياسة الجارية. إنهم حاضرين دوماً وبانتظام في المستجندات الإخبارية المدنية كضحايا مباشرين أو شهود أثناء الدفن، فضلاً عن ذلك فإن المستجندات الإخبارية العسكرية المتعلقة بالسكان الأوروبيين تظهر مشاركة الجيش في توفير الأمن لهم وحماية مصالحهم الاقتصادية، وما عدا ذلك فقد كان يستثنى إظهارهم عمداً في المشهد السينماتوغرافي، وإذا ما ظهرُوا فإنهم سيظهرون في صورة مثالية كفرنسيين وطنيين، وقد استمر هذا على الأقل حتى سنة 1958، ليعاد تمثيلهم كأعداء للجمهورية وخطراً على الوحدة الوطنية بسبب نزعتهم الانفصالية. (36)

ولما كان الجندي الفرنسي الأداة الأساسية لعملية الغزو والسيطرة على المستعمرة، فإننا نجد مركز الحدث السينمائي ومحرك الدعاية للخطاب الاستعماري، فقد تفننت الكاميرا الكولونيالية في إظهاره في أفلام عدة، أهمها: « **La bandera** » لجوليان دوفيفي Julien duvivier و"جون غابان" **Gabin** « Jean عام 1935، و"فيلم الرقيب x" « **Le sergent x** » سنة 1932 للمخرج "فلاديمير ستريزوفسكي"، « **Vladimir Strizhevsky** »، والذي صور بمدينة بلعباس مركز تجميع جيش الجوقة، وفيلم "جوقة الشرف" « **Légion** » « **d'honneur** » للمخرج "موريس غليز" « **Maurice Gleize** » سنة 1938 (37)

أرادت السينما الاستعمارية من وراء هذه الأفلام التي تصور جندي الجوقة إظهار تلك الشخصية الضائعة المنفية من وطنه والبطلة في المستعمرة والوفاء والوفاة في النهاية لأجل الوطن، مثل هذه البطولة لا تتحقق إلا في التراجيديا الإغريقية، غير أن المخرجين ومنتجوا هذا النوع من الأفلام أرادوا إيصال للمتلقى، وهو عادة المعمر تلك المواجهة

التي حكمت لعقود طويلة العلاقة بين الجندي والأهلي للسيطرة على الأرض، لتفسر له صعوبة الاحتواء التي تصبو إليها المهمة التحضيرية ،أنه نوع من المحاكاة للأفلام الهوليوودية الأمريكية "الوستيرن" في تصويرها للأهلي بأنه قاطع طريق ومخادع ومتعطش للدماء، بينما الجندي بأنه متحضر وشريف وحامل رسالة⁽³⁸⁾

إن موضوع الأرض والموت ، ظلت الصورة الأكثر ميلودرامية قبل وخلال الحرب التحريرية ،فقد استخدمت صور الموت والدفن والمقابر والكنائس والنصب التذكارية لتبرر جهد المستوطن وتظهر فرنسي الجزائر بأنهم أكثر قومية وحضارة وانتماءا للجزائر، لأن الأموات يعدون في الصفوف الطلائعية للحضارة ،وهذا ما تجلى في الكثير من الأفلام الكولونيالية ،فالمقبرة في فيلم "الأرض والأموات" رمز قوي لترسيخ فكرة القومية الفرنسية ،أما في فيلم "عطش الرجال" للمخرج "سارج دي بوليني" عام 1949 فهي ترمز لتضحية المستوطن الأول من أجل هذه الأرض. ⁽³⁹⁾

لم يكن غرض الفيلم الاستعماري من سعيه من خلال عرض هذه الصورة الدرامية للمستوطن ،إلا بهدف إثارة الاهتمام بالمشاكل المتعلقة بكيفية تناول الزمان الواقعي ،أي الحاضر والماضي والمستقبل ، أو الأحداث المتتالية أو المتباعدة ،بحيث يصبح عنصر الزمن -الذي يحاكي الوجود الاستعماري بالجزائر- ذا أهمية كبرى في وضوح التعبير وفاعليته على الشاشة على حد تعبير السينمائي فيلدمان⁽⁴⁰⁾

وإذا كانت السينما الاستعمارية في مقاربتها الفنية في معظم مواضيعها ذات بعد عنصري وإقصائي ، فإنها في حالات قليلة حاولت أن تعالج موضوع الجزائر كأرض فرنسية تتعايش وتتمازج فيها الأعراق المختلفة، وأحسن فيلمين يروجان لهذه الفكرة هما فيلم "الجزائر أرض الأبطال " عام 1950 للمخرج "ويسمان"، وفيلم "قرية سرسو"

عام 1953 للمخرج "كارلوس"، فقد أراد كارلوس إعادة تأليف التاريخ العام للمستوطنين الأوروبيين في الجزائر بطريقة كرونولوجية مخالفة لطبيعة العلاقة التقليدية التي ربطت المستوطن بالأهلي، إنها حكاية الصداقة التي كبرت مع مر الزمن بين المعمر شوفان والفلاح أحمد ومعهما تنمو وتزدهر القرية الصغيرة "فيكتور هيغو" في منطقة السرسو، أراد المخرج من عمله إنجاح فكرة "الجزائر الفرانكو إسلامية"، والتي يكن لها المستوطنون العدا الشديدة⁽⁴¹⁾

إن طمس الهوية الجزائرية، قد تواصل من خلال استهداف الثوابت الوطنية والدينية والثقافية بسلب الأنا وتفكيك الآخر كما يقول معظم مفكرهم، إذ لم يكتمل استعمار الجزائر إلا بوضع اليد على كل مفاصل المجتمع. وبذلك تتواصل عملية تصوير الأفلام في فترات متقاربة من عام 1896 وإلى غاية فترة ما قبل الاستقلال 1957 في هذا الاتجاه النمطي والمخطط المضلل .

رابعا / ميلاد السينما الوطنية : كان رصيد صناعة السينما الوطنية الثورية قبل الاستقلال، والتي تشكلت خليتها الأولى في الجبال على يد الثوار عام 1957، مجموعة من الأفلام الوثائقية القصيرة، التي أماطت اللثام عن جرائم الاستعمار، الذي كانت تدعي مدرسته السينمائية ، ومعها جحافل الصحفيين والسينمائيين، الذين أتقنوا فن الدعاية الكاذبة ، بأنه الصورة الإنسانية التي لا يمكن لها إيذاء الإنسان مطلقا⁽⁴²⁾، إذ ساهم احتكاك الأهلي بالفرنسيين وبأوروبي الجزائر ، ولو لبرهة من الزمن من اكتساب الخبرة في الإخراج ، التصوير ، كتابة السيناريوهات ، تركيب الأفلام ، ... ، أي باختصار عملية إنتاج الفيلم الوثائقي الثوري من لحظة ولادة الفكرة إلى عرضه في قاعات السينما وشاشات التلفاز، وكان لأصدقاء الثورة من الداخل والخارج بفضل خبرتهم السينمائية

ولمستهم الفنية دورا في نجاح المهمة التي ولدت من أجلها السينما الثورية ،وهي نقل صورة الواقع المر الذي يعيشه الأهالي، وحقائق الثورة بالصوت والصورة للرأي العام الدولي،الذي طالما حاولت الآلة الإعلامية الاستعمارية تشويهه على الدوام.

والحق فقد مهد إنتاج الكولونياليين لأفلام بالعربية ،ولاستعانتهم بفريق كبير من الممثلين وكتاب السيناريوهات من الأهالي في نشأة سينما جزائرية وطنية نهاية الثورة وبعد استقلال الجزائر،فقد كانت الشخصيات الفنية الرئيسية في إنتاجات "كاستيلا" وغيرها تتمثل في الموسيقار والمغني والممثل "محي الدين بشطارزي"، مؤسس أول معهد موسيقي جزائري ، و رجل المسرح المعروف،وكذا الموسيقي والسفير "البودالي" مسئول الحصص العربية والقبائلية في الراديو .وقد كتبوا ومثلا في العديد من الأفلام ،فهما بمثابة رمز الحيوية المتجددة للثقافة العربية و الأمازيغية في الجزائر،باعتراف السلطات الفرنسية نفسها،وقد كانا محاطين بفنانين موهوبين أمثال الموسيقي "ميسوم مراوي"، و"أحمد اقومي"، "احميدو"، وكذا "كلثوم"، الذين عرفوا بعد الاستقلال بنجاحا جماهيريا كبيرا⁽⁴³⁾

كانت الحاجة ملحة لإيجاد سينما تواكب مسيرة حرب التحرير التي بدأت عام 1954، وكان لابد لهذه السينما أن تنطلق انطلاقا علمية ومدرسة ولا تكون مجرد مغامرة ،ولهذا ففي عام 1957فتحت مدرسة للتكوين السينمائي في الجبال بالولاية أ- من المنطقة الخامسة.التي كان مديرها "رونييه فوتيبي"(وهو فرنسي التحق بصفوف جيش التحرير الوطني)⁽⁴⁴⁾، كان قد كلفه عبان رمضان بعد مؤتمر الصومام بالإشراف على هذه المهمة النبيلة ،إذ كانا الطرفان يأملان في تأسيس أرشيف خاص بالثورة ،وبذلك يعتبر روني فوتيه أول من استعمل الكاميرا في الجبال ،بعد أن ترك نشاطه

الإعلامي بفرنسا وينضم لصفوف جبهة التحرير، قبل أن يلتحق به ،سينمائيون آخرون، من المناضلين المقربين من الحزب الشيوعي ،وعلى رأسهم "بيار كليمون" « **Pierre Clément** » ،"يان لوماسون" « **Yanne Lemasson** » ،"سيسيل دي كوجيس" « **Cécile de Cujis** »، الدكتور "بيار شوليبي" « **Dr Pierre Chaulet** » .⁽⁴⁵⁾

كانت هذه المدرسة تقوم في البداية بمهمة تعليم وإعداد سينمائيين جزائريين، كما كانت تنتج عدة عروض تلفزيونية وزعت على البلدان الاشتراكية والصديقة ،منها:

- شريط عن المدرسة نفسها

- شريط عن ممرضات جيش التحرير

- صور ومشاهد عن مهاجمة مناجم الونزة.⁽⁴⁶⁾

استمر إنتاج الأفلام بما أمكن من إمكانيات ،وكان على المقاومة عبر الصورة أن تكون بليغة ومؤثرة ، وأن توازي قوتها قوة الثورة ،وتواجه الدعاية السينماتوغرافية الاستعمارية في الداخل والخارج، ولم يمض وقت وجيز حتى استطاع كل من "بيار كليمون" و"رونيه فوتي" و"جمال شندرلي" وغيرهم ،نقل واقع الثورة في الجبال، والرد من هناك على الدعاية الإعلامية الفرنسية المضللة، ورغم كونها أفلاما قصيرة، وأغلبها صامتة، إلا أنها نقلت صدى الثورة وجرائم المحتل للرأي العام الدولي ،عبر أفلام عدة ، وفي مقدمتها "ساقية سيدي يوسف" التي صورت المذبحة الاستعمارية في حق المدنيين العزل من التونسي والجزائري، وفيلم "الجزائر تحترق" الذي أنتجه "رونيه فوتي" عام 1957، وتم عرضه عام 1958.⁽⁴⁷⁾

وهكذا ولدت السينما الجزائرية ومعها عوامل حيويتها كفن ملتزم بقضايا الناس والوطن. وقد حرصت على أن تحفظ أشرطتها في أماكن آمنة عن عيون الجيش الفرنسي، فقد كان لابد في هذه المرحلة من جمع الأفلام خارج البلاد، فهرت النسخ السلبية للأفلام المصورة، وجمعت في يوغسلافيا وثائق مصلحة السينما التابعة لجيش التحرير الوطني، ومصلحة السينما التابعة للحكومة الجزائرية المؤقتة فيما بعد، ولا يخفى على أحد كم هي صعبة تلك الظروف التي مورست فيها عملية إنتاج الأفلام، والتي أنجزت بوسائل وإمكانات مادية محدودة، ويد على سينمائيين تنقصهم التجربة (48)

فتح هؤلاء الثلاث (فوتيي، كليمون، شاندرلي) باعتبارهم رواد السينما الجزائرية المجال لسينمائيين جزائريين وأجانب وفرنسيين جدد انضموا لقافلة صناع الفيلم الثوري، وساهموا من خلال عملهم في الجزائر في تدريب وتخرج جيل من المخرجين والمنتجين السينمائيين الجزائريين، الذين صنعوا روائع السينما الجزائرية بعد الاستقلال أمثال "لخضر حاميّة"، "محمد راشدي" ... ألخ، ومن بين الأفلام التي أخرجت عشية استقلال الجزائر "أكتوبر في باريس" « **Octobre à Paris** » للمخرج الفرنسي "جاك بانيجل" « **Jacques Panijel** »، وفيلم "أشجار زيتون العدالة" « **Les oliviers de la justice** » للمخرج "جيمس بلو" « **James bleu** »، والذي انتقد فيه ذهنية المستوطنين العنصرية اتجاه الأهالي وسياستهم الانفصالية، وفيلم "معركة الجزيرة" « **La bataille de L'île** » للمخرج "ألان كافاليي" « **Alain Cavalier** »، الذي تضمن مشاهد الإرهاب الذي مارسه منظمة الجيش السري « **l'oas** » لنسف مساعي استقلال الجزائر. (49)

والواقع فإنه لم يكن لإنتاج الأفلام الجزائرية أن ينشأ ويتطور في مسار مستقيم ومنتظم فشأنه شأن المجتمع الجزائري ومؤسساته، فقد عرف في مسار تاريخه القصير فترات للتألق وأخرى للأفول، غير أنها أجدت في التعبير عن ثورة شعبها على الاحتلال، ولعبت دورا في صياغة توجهه نحو تصدير حقائق الواقع المعاش، وتسجيل الأحداث التاريخية، وخاصة المتصلة منها بالثورة، كما أن الثورة برعت في تجنيدها كل ما أتيج لها من الوسائل السمعية البصرية والكفاءات لتوثيق كفاح الشعب الجزائري، والملاحظ أنه بالرغم من قلة إمكانياتها وتعدد مهامها وتعقدها والحصار المضروب عليها خاصة بعد عام 1958، فإن الثورة بالتفاتها لهذا القطاع استطاعت أن توثق لمرحلة هامة من تاريخ الجزائر، وبالرغم من أن عمليات التمحيز والتركيب كانتا تتمان في مخابر العاصمة الفرنسية "باريس" وفي بعض البلدان الاشتراكية، وخاصة منها يوغسلافيا⁽⁵⁰⁾

فلم يوجد هذا الفن ذو الطابع الثوري الملتزم لإغراض الترف والتسلية بقدر ما كان ضرورة ملحة أفرزتها حرب التحرير، استعملها الثوار كسلاح ووسيلة مقاومة. فبالنسبة للباحث عبد الغاني مغاري فإن: "ميلاد السينما الثورية الجزائرية كان في ظرف حتم عليها أن تكون أكثر التزاما وواقعية"، فهي ذات مغزى وهدف ووسيلة نضال، وبالرغم من عدم تمكنها من الجانب التقني، فهذه الأشرطة التي قدمتها لنا السينما الجزائرية الحديثة النشأة تمجد في مضمونها بطلا واحدا وهو الشعب الجزائري، بشكل مبسط وبعيدا عن التعقيدات، وبلا عنف إنما لم تقدم لنا قصصا خيالية لتسلية جمهورها، ولكنها سعت لإسقاط القناع وكشف حقيقة الاستعمار⁽⁵¹⁾

أُنجزت خلال الحرب التحريرية العديد من الأفلام الوثائقية القصيرة والمتوسطة ،
 " الجزائر الملتهبة" المنتج عامي 1957-1958 من إخراج "رونبيه فوتيه" فيلم
 "ساقية سيدي يوسف" ، 1958، "اللاجئون" سنة 1958، والذان أخرجهما "بيار
 كليمون" ،فيلم "جزائرنّا" سنة 1957 من إخراج "ساشافيرني" ، فيلم "ياسمينه"
 عام 1961 للأخضر حاميّة، وفيلم "صوت الشعب" و "بنادق الحرية" عام
 1961 للمخرجين "الأخضر حاميّة" و"جمال شندرلي" .. وغيرها من الأفلام الثورية
 الأخرى⁽⁵²⁾

ومع اكتساب الخبرة تغيرت المعالجة السينمائية الفرنسية الصديقة للمسألة الجزائرية
 ،ومع الأيام وجدت الثورة أنصارا ومؤيدين لها من قبل صانعي الأفلام وكتاب
 السيناريوهات من الفرنسيين ، وفي نهاية الحرب ،أي ما بين سنوات (1958-
 1962) ظهر جيل من السينمائيين الفرنسيين الشباب أرسوا لسينما جديدة معادية
 للتوجه الاستعماري السائد آنذاك، أمثال "ألان روسني" **Alain** «
RESNAIS بفيلم "موريال" **Muriel** « "جون لوك قودار" - **Jean**
luc godard « بفيلم "الجندي الصغير" **Le petit** «
soldat، "ألان" كافالي " بفيلم "العاصي"
Cavalier « **Alain** « **L'insoumis** «، "جاك

روزيي" **Jacques ROZIER** « بفيلم "وداعا فيليبين" **Adieu** «
philippine ... إلخ، غير أن هذه الأفلام التي أنتجت بغاية إثارة المشكلة
 الجزائرية في الوعي الجمعي للأمة الفرنسية لم تحرك إلا بعض الضمائر الحية ،وبدت
 قليلة التأثير على أكثرية المجتمع الفرنسي، رغم أن معظم هذه الأفلام لم تظهر بشكل

فعلي حقيقة حرب التحرير، وركزت في اختيار مواضيع تمس الفرنسيين بالدرجة الأولى، مثل تمرد الجنود، وتجاهلت معاناة الأهالي الكبيرة من البطش الاستعماري، مما جعلها تفتقد للقوة والتشويق، الذي تميزت به الثورة التحريرية⁽⁵³⁾، لكن هناك ما يبرر ذلك، فعمل فرق العمل السينمائي من الفرنسيين والأجانب إلى جانب جبهة التحرير كان مخفوفاً بالمخاطر، والقانون يجرم أي عمل في يقوم بالدعاية للمنظمات الإرهابية، وظروف العمل الميدانية كانت منوثة، ولذا فمن الطبيعي أن يكون أي عمل سينمائي يوازي ويعادي التوجه الإيديولوجي الكولونيالي مرفوضاً، وكان من الواجب على اليساريين بذلك النضال داخل النظام الكولونيالي وخارجه⁽⁵⁴⁾.

تحولت الأفلام الثورية التي تم إخراجها خلال فترة حرب التحرير وبعد الاستقلال، إلى مادة خبرية ومصدر مهم للكتابة التاريخية، وكما نقلت الكاميرا الثورية بفعل قوة تأثير صورتها ونصها الملتمز وقائع الثورة ومعاناة الشعب الجزائري من القهر الاستعماري، وتحدثت الترسنة الإعلامية للاستعمار، صنعت الحدث بعد الاستقلال، إذ أصبحت مصدر ثالث للمعلومة التاريخية، بعد المصادر المكتوبة والشفوية⁽⁵⁵⁾، غير أن السينما الوطنية تقع خلال السنوات الأولى للاستقلال، في نفس الخطيئة التي وقعت فيها السينما الكولونيالية، ولم تسلم من الاتهام الموجه لها بأنها سينما ممجدة للنظام الحاكم للجزائر، ومقصية للوجوه المعارضة أمثال فرحات عباس ومصالي الحاج، وعبان رمضان⁽⁵⁶⁾.

وإذا كانت البدايات الأولى للسينما الوطنية بعد الاستقلال ارتبطت بالثورة، وتجارب أخرى تتحدث عن الواقع الجزائري، فإنها ساهمت في ميلاد "سينما المهجر" في فرنسا ذاتها، وكأنها جاءت لتواصل مسيرة النضال السينمائي الوطني التي بدأت مع روني

فوتبي ،وتستكمل مشروع الثورة ضد كل أشكال الاستغلال،فمباشرة بعد الاستقلال برز جيل من المخرجين الشباب الذين ولدوا بالمهجر،أو هاجروا في أعمار مبكرة ، جاءت أفلامهم تحمل همومهم الخاصة ،وتجسد فكرة الصراع العنيف الذي تعيشه الجالية في الاختيار بين ثقافتهم وثقافة المجتمع الأوروبي ، والخوف من الإبعاد إلى وطنهم الأصلي،وقضايا أخرى ،فقد كان أول الأفلام ظهورا لهذه الفئة الشابة من سينمائي المهجر فيلم "مكتوب" للمخرج "علي غالم"الذي تطرق فيه إلى حياة المهاجرين بفرنسا ومشكلة البؤس والعنصرية التي تعاني منها هذه الشريحة⁽⁵⁷⁾.

الخلاصة

منذ نشأتها سعت السينما الكولونيالية إلى تكريس كاميرتها لخدمة الأهداف العليا للاستعمار الفرنسي ، وتوظيف الصورة للدعاية لمشروعها الاستيطاني وإضفاء الشرعية الأخلاقية والسياسية،وذلك بالتأثير على الجميع وفي كل الاتجاهات من الأهالي والمستوطنين والفرنسيين بالميتروبول عبر استخدام جمالية الصورة و قوة السيناريو،غير أننا وجدنا البطل الوحيد في كافة الأفلام التي تم إنجازها من الفيلم العجائبي انتهاء بالفيلم الوثائقي ،هو الأهلي الذي كان حاضرا في معظم مراحل السينما الاستعمارية ،كصورة مشوهة ليرمز للعقل الأوروبي ككائن دوني ،وغير متحضر ،وتظهر في مناسبات قليلة المعمر على أنه حامل لرسالة الحضارة.

تحول الأهلي الذي كان محل السخرية ،صانعا للسينما المضادة للاستعمار ،فقد استخدم ذات الأداة الثقافية لمقاومة الآلة الإعلامية الاستعمارية ،واستطاعت السينما الثورية والوطنية محليا ودوليا أن تنقل رسالة الثورة للعالم وترد على ادعاءات المستعمر وأكاذيبه.

مراجع البحث وهوامشه

- ¹ - د/كريمة منصور :اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة ،أطروحة الدكتوراه في الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، السنة الجامعية 2010-2011، ص23.
- ² - أ.د عيسى رأس الماء/د عماري علال :الخطاب السينمائي الكولونيالي في الجزائر بين الواقع والإيديولوجيا ،مجلة دراسات وأبحاث،المجلة العربية في العلوم الإنسانية ،العدد24 ، السنة الثامنة، الجزائر، سبتمبر 2016، ص68.
- ³ - د/كريمة منصور:المرجع السابق، ص23.
- ⁴ - سيباستيان دوبي:السينما وحرب الجزائر دعاية على الشاشة من أصول النزاع المسلح إلى إعلان الاستقلال(1945-1962)،ترجمة يوسف بعلوج - هاجر قويدري، سيديا للنشر، الجزائر، 2013، ص72.
- ⁵ - سليم بتقة:المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي،مجلة المخبر،العدد الثامن، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، 2012، ص10.
- ⁶ - د/كريمة منصور:المرجع السابق، ص27، 28.
- ⁷ - أ.د عيسى رأس الماء/د عماري علال:المرجع السابق، ص87.
- ⁸ - د/كريمة منصور:المرجع السابق، ص28، 29.
- ⁹ - سليم بتقة:المرجع السابق، ص14.
- ¹⁰ - د.عيسى رأس الماء/د عماري علال:المرجع السابق، ص10.
- ¹¹ - Tamba Said : « Propos sur le cinéma colonial en tant que genre populaire », revue L'homme et la société ,Vol154,N.04,p26.

¹² – Aina Reynés-Linares :Voix/Voies du cinéma algérien, Réflexions et perspectives, n°2, Université Alger 2, Juin 2012, p8.

¹³ – Stéphanie chauvin :Le cinéma colonial et L’Afrique 1895–1962, In vingtième siècle ,revue d’histoire, n°43, juillet – septembre, France, p143.

¹⁴ – Tamba Said :op-cit,p26.

¹⁵ – سليم بتقة:المرجع السابق،ص12.

¹⁶ – Sébastien Denis : La diffusion des documentaires sur L’Algérie coloniale en France métropo –litaine (1945–1962),Revue questions de communication, N7940 ,30Juin 2006, France,319.

¹⁷ – انشراح الشال:السينما التسجيلية والفنان التسجيلي، د ت ط، دار اليمان، القاهرة،

2006،ص76.

¹⁸ – سياستيان دوني:المرجع السابق،ص،ص43،42.

¹⁹ – نفسه،ص،ص44،45.

²⁰ – جان الكسان:السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني

للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990،ص146.

²¹ – سياستيان دوني:المرجع السابق،ص86.

²² – -- نفسه،ص88.

²³ - نفسه ص، ص 47، 48.

²⁴ - نفسه، ص 88.

²⁵ - كميل ريسلر: السياسة الثقافية الفرنسية في الجزائر أهدافها وحدودها (1830-1862، تر. د.

نذير طيار، ط 1، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الجزائر، ص، ص 322، 323.

²⁶ - نفسه، ص 324.

²⁷ - نفسه، ص، ص 324، 325.

²⁸ - سليم بتقة: المرجع السابق، ص 17.

²⁹ - سياستيان دوني: المرجع السابق، 18.

³⁰ - نفسه، ص 50.

³¹ - نفسه، ص، ص 257، 258.

³² - - د/ياسين سعادة، نقلا عن:

Abdelghani Megherbi :Les Algériens au miroir du cinéma colonial , Sned,Alger , 1982,p258.

³³ - سياستيان دوني: المرجع السابق، ص 258.

³⁴ - Aina Reynés-Linares ,p5.

³⁵ - سياستيان دوني: المرجع السابق، ص، ص 259، 258.

³⁶ - نفسه، ص، ص 260، 259.

³⁷ - سليم بتقة: المرجع السابق، ص 15.

- ³⁸ - نفسه، ص، ص16، 17.
- ³⁹ - سياستيان دوني: المرجع السابق، ص، ص252، 253.
- ⁴⁰ - د/صالح علي مسعود قحلووس :علاقة الزمن الجدلية في الفكر السينمائي، مجلة الأكاديمية للعلوم الانسانية والاجتماعية ،عدد مزدوج 10-11، يوليو-ديسمبر، ليبيا، 2016، ص124.
- ⁴¹ - سياستيان دوني: المرجع السابق، ص، ص253، 254.
- ⁴² - د/إلياس بوخموشة: جمهور السينما بالجزائر بين الوفاء والقطيعة ،مجلة ذوات ،مجلة ثقافية شهرية، العدد 24، الرباط، 2016، ص55.
- ⁴³ - سياستيان دوني: المرجع السابق، ص87.
- ⁴⁴ - جان الكسان: المرجع السابق، ص217.
- ⁴⁵ - مراد وزناجي: الثورة التحريرية في السينما الجزائرية ،الدلالة والتأثير ،مجلة آفاق سينمائية ،العدد الثالث، د، ت، ط، ص89.
- ⁴⁶ - جان الكسان: المرجع السابق، ص217.
- ⁴⁷ - د/إلياس بوخموشة: المرجع السابق، ص55.
- ⁴⁸ - جان الكسان: المرجع السابق، ص218.
- ⁴⁹ - Pascal Blanchard :L'image des maghrébins dans les films post coloniaux français du temps colonial ou de la guerre d'Algérie (de godard à bouchareb), Revue Migrations , n°37, 08/02/2012, France, 11.

- ⁵⁰ - قطاف سارة: كتابة سيناريو الأفلام التاريخية من خلال عينة من الأفلام التاريخية الثورية "العصا والأفيون"، "نوة"، "الخارجون عن القانون"، "زبانة" - دراسة تحليلية وصفية - مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الإعلام، جامعة الجزائر، 2013-2014، ص38.
- ⁵¹ -- د/مولاي أحمد بن نكاع: ملامح الهوية في السينما الجزائرية بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012-2013، ص18.
- ⁵² - جان الكسان: المرجع السابق، صص218، 219.
- ⁵³ - Benjamin Stora :La guerre d'Algérie :la mémoire par le cinéma ,in Pascal blanchard et Isabelle veyrat-masson, Les guerre des mémoires ,Edition de la découverte ,Paris ,2008 ,246.
- ⁵⁴ - Jean carla ,Paul-Louis Thirard : « pour un cinéma hors-la-loi » , Revue Partisans ,n°5,juillet-aout, France,1962,p.48
- ⁵⁵ - Gérard Guicheteau et Marc Combier : L'Algérie oubliée, Images d'Algérie ,Edition Acropole ,France,2004,p7.
- ⁵⁶ - Benjamin Stora :op-cit,p267.
- ⁵⁷ - خيرة بوعتو:جمالية العنوان بسينما الجزائر بالمهجر فيلم « Le thé au harem d'archimède » للمهدي شارف أنموذجا،مجلة جماليات، العدد الثاني،شتاء 2015،جامعة عبد الحميد ابن باديس،مستغانم، شتاء 2015،ص82.