

أي دور للسينما الجزائرية في الدفاع عن الهوية؟

What is the role for Algerian cinema in defending identity?

د/ فاطمة الزهراء تنيو

جامعة صالح بوبنيدر، قسنطينة 3 الجزائر، Mail :fatima.z2010@yahoo.com

تاريخ القبول: 2019/01/21

تاريخ الاستلام: 2019/01/04

المؤلف المرسل: فاطمة الزهراء تنيو، الإيميل: fatima.z2010@yahoo.com

الملخص:

لعبت السينما الجزائرية دورا حاسما في تحريك الرأي العام العالمي لصالح القضية الجزائرية، حيث عاجلت بعضا من المواضيع الخاصة بالمجتمع الجزائري خلال فترة الثورة، بما في ذلك واقع الحرب في حد ذاته، واعتبرت كأداة للكفاح ووسيلة لإسماع صوت الثورة في الخارج. وواصلت مسيرتها والتزامها بهوية الأمة الجزائرية ليجد الجمهور ذاته ومعتقداته الأصلية وتصوراته من خلال تصوير مواضيع حرب التحرير، وأخرى تعالج القضايا الاجتماعية والبيئة المحلية وإعطاء صورة تليق ببلد مثل الجزائر. ووفق هذا الطرح نجد أن هذه السينما قد توجهت للتاريخ القريب وللأجيال اللاحقة لتمجيد الثورة الجزائرية ورموزها. فما هو الدور الذي لعبته السينما الجزائرية للحفاظ على الذاكرة والهوية الجزائرية ومعتقدات الجمهور الأصلية وتصوراته؟

الكلمات المفتاحية: الهوية؛ الدور؛ السينما الجزائرية.

Abstract:

Algerian cinema played a crucial role in mobilizing world public opinion in favor of the Algerian question. It dealt with some of the topics of Algerian society during the period of the revolution, including the reality of the war itself, and was seen as a tool for the struggle and a means of making the voice of the revolution abroad. And continued its career and commitment to the identity of the Algerian nation in order to find the audience itself and its original beliefs and perceptions by portraying the themes of the war of liberation, and others dealing with social issues and the local environment and give a picture worthy of a country like Algeria.

According to this proposal, we find that this cinema has been directed to the recent history and to subsequent generations to glorify the Algerian revolution and its symbols. Which raises the following questions: What role did Algerian cinema play to preserve Algerian memory and identity, the beliefs and perceptions of the indigenous audience?

Keywords: - Identity - Role - Algerian cinema.

مقدمة:

ظهرت السينما الجزائرية استجابة لحاجة الثورة الجزائرية إليها، إذ أنها كانت من بين الوسائل الإعلامية الأكثر تأثيرا والتي اعتمد عليها قادة الثورة بغية مواصلة الكفاح وتحقيق الاستقلال. فبعد اندلاع الثورة تنبه قادتها إلى مدى أهمية السينما وأدركوا أهمية حمل القضية الجزائرية خارج الوطن. وقد أنجز السينمائيون الجزائريون عددا من الأفلام الروائية والوثائقية التي تحكي الثورة وتحاول نقل واقعها.

وقد بدأت السينما الجزائرية ملتزمة بالقضايا التي استدعت ولادتها وهي في عمقها قضايا مرتبطة بالمجتمع الجزائري وبمصير الأمة باعتبارها سلاحا قويا يدعم قضيتنا ويصور معاناة شعب اغتصبت أرضه، بحيث أخذت هذه السينما على عاتقها مهامها الكبيرة،

وتواصل ذلك حتى بعد الاستقلال سواء من الناحية الثقافية من تقاليد وعادات أو الناحية السياسية أو الاقتصادية، وهذا كله يندرج تحت مسمى الهوية الجزائرية، وذلك من أجل بناء الشخصية الوطنية وإعطاء شحنة إيجابية للجمهور وتفاعله مع مكوناته التي يؤمن ويعمل بها في الواقع، لأن تلك المواضيع كانت تعبر عن وجدان المجتمع ولأنها حملت تاريخه وحاضره.

وقد سارت السينما الجزائرية بخطوات مدروسة، واستطاعت أن تخرج بالسينما العربية إلى المستوى العالمي وأن تقدم أفلاما ممتازة على الرغم من أن ولادتها كانت صعبة، إذ أنها ولدت في قلب الإعصار وفي قلب معركة التحرير.

والواقع أنه لم يكن للسينما الجزائرية أن تنشأ وتتطور في مسار خطي مستقيم ومنتظم، فشأنها شأن المجتمع الجزائري ومؤسساته الناشئة، عرفت في مسار تاريخها القصير فترات للتألق وأخرى للأفول. لكن ذلك المسار انحرفت عنه مع مرور الزمن حتى أصبحنا نرى أفلاما جزائرية بالاسم فقط، أما جوهرها فلا نرى فيه إلا واقعا مفروضا على الجمهور على أنه من هويتنا، لتصبح بذلك سينما تسير عكس التيار لقيم ومبادئ المجتمع الجزائري.

I. تحديد المفاهيم:

أ - مفهوم الهوية:

تعرف الهوية بأنها مجموعة الخصائص التي يمكن للفرد عن طريقها أن يعرف عن نفسه في علاقته بالجماعة التي ينتمي إليها والتي تميزه عن الأفراد المنتمين للجماعات الأخرى، وهذه الخصائص لا تأتي مصادفة بل تتجمع عناصرها وتطبع الجماعة بطابعها، ففكرة تحول الهوية (الهوية البديلة) عند الأفراد كما تعبر عنها Ibraa هي فك الارتباط الذي ينتج عن الصراع بين الهويات القديمة والجديدة للأفراد، وذلك بتعديل الأنشطة والعلاقات والتمثيلات الاجتماعية وإعطاء المعاني للحياة. (حمداوي، 2015، ص 97).

وتشكل الهوية طموحا شرعيا، شرط ألا تتحول إلى ما أسماه بعضهم (طاعون الهوية) أي إلى خطر مهدد للذات وللآخر معا، ومصدر هذا الخطر يكون في إجراء قطع بين وعي الهوية وخطابه، ووعي الوضع التاريخي المعاش. (عبد الله، 2015، ص 211)

ولعل من المناسب أن نقرر مبادئ عامة لتحديد مقومات الهوية الوطنية، وهي المبادئ التي يمكن حصرها بالآتي: (الظاهر، 2010، ص ص 253-254).

- أن تكون الهوية منسجمة مع معطيات الفكر السياسي والقانوني الذي يستند إلى قاعدة المواطنة بوصفها معياراً جوهرياً ومبدأً قانونياً في تأمين المساواة في الحقوق والواجبات لجميع أبناء الشعب ممن يحملون هذه الهوية.
- أن تكون الهوية معبرة عن الواقع الراهن للشعب بوصفه كلاً غير قابل للتجزئة. بمعنى أنها لن تكون انعكاساً لتصور فئة ما دون غيرها، وهذا يجعلها هوية وطنية بحق وليست تعبيراً عن موقف سياسي ضيق.
- أن تكون الهوية عامل توحيد وتقوية وتفعيل للحراك السياسي الاجتماعي والاقتصادي في البلاد على الأسس الواردة في المبدأين أعلاه، وأساساً راسخاً لتعزيز الكيان السياسي الموحد للدولة واستكمال بناء مؤسساتها المعبرة عن وحدتها من جهة، واستعادة سيادة البلاد ومواصلة دورها الإقليمي والدولي من جهة أخرى.

ب- مفهوم السينما:

يرجع البعض بدايات السينما، أو بتعبير أدق ما قبل البدايات إلى ما دونه الفنان والمهندس والعالم الإيطالي ليوناردو دافينشي Leonardo da Vinci من ملاحظات ذكرها جيوفاني باتستا دي لابورتا في كتابه "السحر الطبيعي" Natural Magic عام 1558، فقد لاحظ دافينشي أن الإنسان إذا جلس في حجرة تامة الظلمة بينما تكون الشمس ساطعة خارجها، وكان في أحد جوانبها ثقب صغير جداً بحجم الدبوس، فإن الجالس في الحجرة المظلمة يمكنه أن يرى على الحائط الذي في واجهة هذا الثقب الصغير ظلالاً أو خيالات لما هو خارج الحجرة، مثل الأشجار أو العربات أو الإنسان الذي يعبر الطريق نتيجة شعاع من الضوء ينفذ من الثقب الصغير. (حجاب، 2011، ص 269).

وتعتبر السينما من وسائل الثقافة الجماهيرية، فهي تؤثر في وجدان وعقول الجماهير وتلعب دوراً هاماً في تكوين الرأي العام (الشريف، 2008، ص 67) والسينما هي مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور، إما في أبنية فيها شاشات

كبيرة تسمى دور السينما، أو على شاشات أصغر وخاصة التلفاز. (الساري، 2015، ص 254).

ويعتبر التصوير السينمائي وتوابعه من إخراج وتمثيل واحدا من أكثر أنواع الفن شعبية، ويسميه البعض الفن السابع مشيرين بذلك لفن استخدام الصوت والصورة سوية من أجل إعادة بناء الأحداث على شريط خلوي.

وهناك أنواع من التصوير السينمائي، فمنها ما هو أقرب للمسرح، ويشمل أفلام الحركة والدراما وغيرها من الأفلام التي تصور أحداثا خيالية، أو تعيد أحداثا حدثت بالفعل في الماضي عن طريق التقليد بأشخاص مختلفين وظروف مصطنعة. وهناك التصوير السينمائي الوثائقي الذي يحاول إيصال حقائق ووقائع تحدث بالفعل بشكل يهدف إلى جذب المشاهد أو إيصال فكرة أو معلومة بشكل واضح وسلس أو مثير للإعجاب. (الساري، 2015، ص 254)

II. معالم في مدارج التطور:

تتميز السينما في الجزائر من حيث الولادة والهدف والمسار عن جميع تجارب السينما في الوطن العربي. ومن خلال هذا التميز كانت تتخذ دائما مكانة القدوة على الرغم من أنها بدأت متأخرة نسبيا من حيث التاريخ عن تجارب السينما في كل من مصر وسوريا ولبنان والعراق.

وقبيل نهاية القرن التاسع عشر كان الفرنسي (الجزائري المولد) فيليكس ميسجيش قد قام بتصوير عدد من المشاهد في شوارع الجزائر العاصمة ومدينة تلمسان لصالح الفرنسي الشهير لومير لعرضها على الجالية الأوروبية بالعاصمة ووهران في خريف 1886. وخلال الفترة التي تفصل الحرب العالمية الأولى عن حرب التحرير الجزائرية، تم تصوير ما يزيد على 50 فيلما جزائريا عن طريق شركات أجنبية معظمها فرنسية. ولم يشترك في هذه الأفلام سوى عدد قليل جدا من الممثلين الجزائريين وفي أدوار ثانوية. وأثناء الحرب العالمية الثانية بدأت السلطات الفرنسية في إنشاء جهاز لتوزيع الأفلام السينمائية في الجزائر وخاصة المناطق الريفية التي يسكنها الجزائريون لأغراض دعائية، كما أنشأت جهازا موازيا للإنتاج

السينمائي لنفس الغرض (عبيدو، 2006) وحتى عام 1946 لم يكن في الجزائر سوى مصلحة فوتوغرافية واحدة. وفي عام 1947 أنشأ الفرنسيون مصلحة سينمائية أنتجت عددا من الأشرطة القصيرة وترجمت في أغلبيتها إلى لغتين. وهذه الأفلام تقسم إلى الأنواع التالية: (ألكسان، 1982، ص 216)

- أفلام تتعلق بالآداب والعادات الجزائرية.
- أفلام ثقافية.
- أفلام وثائقية.
- أفلام حول التربية الصحية.
- أفلام عن الزراعة.
- أفلام عن الدعاية السياسية.
- ومن بين هذه الأفلام نذكر على سبيل المثال:
- قصيرة (1949) ل: ج. هوزيمان.
- الإسلام (1949).
- العيد غير المنتظر (1959).
- أغنى ساعات إفريقيا الرومانية.
- هبون الملكية.
- رعاة الجزائر.

وقد تم إخراج جميع هذه الأشرطة القصيرة في الجزائر، أما عمليات التظهير والتركيب فقد تم إنجازها في استوديوهات باريس.

وفي عام 1948 أحدثت مصلحة الإذاعة السينمائية، وكانت هذه المصلحة تضم مجموعة من القوافل لتحمل إلى الواحات البعيدة في جنوب الجزائر أفلاما مسلية. وقد قامت

دائرة المصالح السمعية والبصرية بجمع معلومات مكثفة وواقعية حول كل فيلم من الأفلام المنتجة وطنيا أو مع الغير وبصورة خاصة الأفلام التي أنجزت خلال حرب التحرير. ولعل ما يميز مسيرة السينما في الجزائر خارج نطاق الاختيار والإنتاج والإخراج أمران: (ألكسان، 1982، ص 217).

1- تأميم قاعات العرض.

2- احتكار شبكة توزيع الأفلام.

إذ أن هاتين الخطوتين الهامتين والمكملتين لمسيرة السينما مكنتا الأفلام الجزائرية المنتجة من دخول الـ 350 قاعة عرض الموجودة في الجزائر. كما حررتا وسائل الإنتاج الوطني للسينما من الاحتكار والمتاجرة.

وقد بدأت الخطوات الأولى للسينما الجزائرية مع انطلاق الثورة الجزائرية، حينما نظمت فرق جيش التحرير الجزائري إدارة سينمائية عسكرية أنتجت العديد من الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية. (التمساني، 2001، ص 137) ويمكن القول أن السينما كانت إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير، بل إن مجموعة من السينمائيين استشهد أفرادها في هذه الحرب، وكانت الحاجة ملحة لإيجاد سينما تواكب مسيرة حرب التحرير التي بدأت عام 1954. (ألكسان، 1982، ص 217)

ولعبت السينما دورا هاما في النضال الذي خاضه الشعب من أجل تحرير الجزائر. وقد أسس جيش التحرير الجزائري أول مدرسة للتكوين السينمائي للثورة الجزائرية (بالأوراس) في الشرق الجزائري عام 1957، تحت إشراف المخرج الفرنسي وأحد أنصار جبهة التحرير الجزائرية بنفس الوقت "رينيه فوتيه" والذي أخرج في تلك الفترة فيلمه الشهير "الجزائر تحترق" عام 1959. وقد صرح روني فوتيه في كثير من المناسبات أن التحاقه بالمجاهدين على أرض المعركة نابع من إيمانه بعدالة قضيتهم من جهة، وضرورة تصوير الوجه الآخر لفرنسا الاستعمارية من جهة أخرى، وقد ساهمت هذه المدرسة في إنجاز عدة أفلام وثائقية. كما عرفت هذه الفترة إنجاز أول فيلم جزائري يصور بأرض المعركة ويتحدث عن العمليات العسكرية وحياة المجاهدين. وتمكنت السينما التحريرية من القيام بدور فعال في

الثورة وذلك بتقديم صور حية وواقعية عن أرض المعركة تؤكد ما يجري في الجزائر، حيث يتعلق الأمر بمصير شعب يخوض حربا تحريرية من أجل استقلاله وكرامته. كما مكنت أيضا من إظهار الوجه الحقيقي للمستعمر الذي كان على عكس إدعاءاته يشن حربا استنزافية حقيقية ضد الجزائريين. (عبيدو، 2006)

وكان لتزامن بداية الإنتاج السينمائي الجزائري مع الثورة ضد الاحتلال الفرنسي (1954 - 1962) دور كبير في صياغة توجهه نحو تصدير حقائق الواقع المعاش وتسجيل الأحداث التاريخية، خاصة المتصلة منها بالثورة الجزائرية، حيث نجد أن الثورة عملت منذ البداية على تجنيد كل ما أتيج لها من الوسائل السمعية البصرية والكفاءات لتوثيق كفاح الشعب الجزائري في أفلام مادتها الأولى من نسج الواقع اليومي للثورة مثلما سجلت نشأة متميزة لـ (فن سينمائي) يرتبط ارتباطا مباشرا بالواقع النضالي، فلم يكن للأعمال المنجزة حينئذ إلا أن تسير تاريخ الأمة بانتصاراته وتشكل جزءا من ذاكرتها الجماعية. وتشكلت النواة الأولى للمدرسة السينمائية لجيش جبهة التحرير الوطني من خلال لجنة السينما التي أنشأتها الحكومة الجزائرية المؤقتة، وتم إنتاج العديد من الأعمال الوثائقية خلال الفترة بين 1956- 1961 مثل: "اللاجئون" سنة 1956 إخراج سييل كوجي، "هجمات منجم الوزنة" سنة 1957، "ساقية سيدي يوسف" سنة 1958 إخراج بيا كلمو، "جزائري" إخراج جمال سندري ولخضر حامينا. كما يعتبر فيلم "ياسمين" أول عمل للمخرج السينمائي لخضر حامينا ومن إنتاج لجنة السينما التابعة للحكومة الجزائرية المؤقتة. ثم توالى بعده جملة من الأفلام القصيرة مثل "صوت الشعب" و "بنادق الحرية" (عبيدو، 2006) وكانت السينما في العهد الكولونيالي تنتمي إلى إستراتيجية المستعمر بالنسبة لكل مستعمراته في إفريقيا السوداء الرامية إلى إضفاء الشرعية على النظام الاستعماري، كما أن العروض التي كانت تقدمها هذه السينما كانت بعيدة كل البعد عن عرف المجتمع الجزائري، لا تفيده ولا تستفيد من خصوصياته. وعملت السينما الكولونيالية على تسريب الإيديولوجيا الجاهزة ومختلف الأفكار المسمومة التي ساهمت في تطويل أمد السيطرة الفكرية الاستعمارية وفي تأخير الوعي، وأهم ما تسرب من هذه الأفكار هي تلك التي دفعت

أي دور للسينما الجزائرية في الدفاع عن الهوية؟

الكثيرين من أبناء المدن خاصة إلى التماثل مع الإنسان الغربي الذي قدمته السينما الغربية نموذجاً بكل ما لديه من حسن التفوق. (العريس، 1978، ص 23)

وبعد الاستقلال عام 1962 أنشأت وزارة الشباب والرياضة مركز السمعي البصري، ومن خلال هذا المركز استمر الإنتاج تحت إشراف روني فوتيه. هذا المركز الذي فتح الباب على مصراعيه لعدة مخرجين مغمورين آنذاك، وخرج بهم عبر بوابة الشهرة أمثال أحمد راشدي. (قويدر، 2015) وساهم المركز نفسه في إنتاج الكثير من الأفلام الوثائقية والروائية، كما عرف محاولات جادة لإنشاء نواد سينمائية في شتى المدن الجزائرية.

وقد أولت الجزائر المستقلة اهتماماً كبيراً للفن السينمائي وركزت لأجل ذلك على عملية تكوين الفنانين والتقنيين في هذا المجال، وانطلاقاً من سنة 1964 تم تأسيس المركز الوطني للسينما (CNC) والمعهد الوطني للسينما (INC). وفي نفس السنة أنشئ (السينماتيك) الجزائري. لتأتي سنة 1967 ويتم حل المؤسستين المذكورتين. فتعوضان بالمركز الجزائري للسينما (CAC) والديوان الوطني للتجارة والتوزيع السينمائي (ONCIC) الذي احتكر استيراد وتوزيع الأفلام وكان يشرف أيضاً على إنتاج الأفلام المشتركة مع الدول الأجنبية والعربية.

أما الجهة الإنتاجية التي ظهرت في الجزائر في منتصف الستينات فهي المركز القومي للسينما الذي أنشأته وزارة الإعلام والثقافة عام 1964، والذي اضطلع بعدة مسؤوليات منها الإشراف على التوزيع ودور العرض والإشراف على مشروع العروض السينمائية المتنقلة وإنشاء أرشيف للسينما الجزائرية وسينماتيك جزائرية، وإنشاء مشروع برنامج تدريبي للمخرجين الجدد ومنهم مرزاق علواش وسيد علي مازيف وفاروق بلوفا ومحمد الأمين مرباح. وبالإضافة لكل هذا كان المركز معنياً بإنتاج الأفلام القصيرة والتسجيلية والروائية الطويلة.

وتم إنتاج ثلاثة أفلام روائية طويلة في تلك الفترة منها "سلام صغير" الذي يتناول تأثير الحرب على الأطفال من إخراج الفرنسي جاك شاربي، و"فجر الملعونين" لأحمد رشيد الذي يضع الحرب الجزائرية في سياق صراعات العالم الثالث. و"الليل يخاف الشمس"

لمصطفى بادي وهو دراسة ملحمية في ثلاث ساعات لجذور واندلاع ونتائج الحرب الجزائرية. كما أنتج المركز فيلما واحدا بالاشتراك مع فرنسا وهو "الشمس السوداء" عام 1967.

وإلى جانب هذه المؤسسات الحكومية كانت هناك شركة خاصة واحدة وهي "أفلام كاسباه" 1965-1967 التي أسسها ياسف ساعدي أحد أعضاء الجبهة الشعبية، والذي كانت قصة حياته هي نفسها موضوعا لأشهر الأفلام التي أنتجتها الشركة "معركة الجزائر" عام 1965 وهو من أفلام الإنتاج المشترك التي توالى بعد ذلك من خلال شركة كاسباه، وخرج معظمها إلى السوق العالمية. ومن هذه الأفلام "الأيدي الحرة" من إخراج انيو لورينزو عام 1965 و "المتنرد" من إخراج لوتشينو فسكوني عن رواية ألبير كامو عام 1967. ولم يلعب الجزائريون سوى أدوارا صغيرة في صناعة جميع هذه الأفلام باستثناء موسى حداد الذي أخرج فيلم "المدافع ضد قيصر" بالاشتراك مع المخرج انزو بيرو. (بلعدل، وشلي 2015).

وظهرت ثالث الهيئات الإنتاجية التي واكبت منتصف الستينات مع تأميم التلفزيون الجزائري عام 1962، عندما أعلن عن إنشاء "راديو وتلفزيون الجزائر" الذي أنتج "الليل يخاف الشمس". ورغم أنه لم يستند أبدا على تمويل قوي فقد كان راديو وتلفزيون الجزائر يمتلك دوما خططاً طموحة لإنتاج أفلام للعرض التلفزيوني من خلال مخرجيه الذين كانوا يعملون في الأغلب بالأبيض والأسود، وبخام نيجاتيف فيلم 16 مم. وبجانب مشروع مصطفى بادي المبكر فقد أنتج التلفزيون الجزائري الأفلام الأولى لعدد من المخرجين أكسبت السينما الجزائرية شهرة عالمية مثل عبد العزيز طلي ومحمد الأمين مرياح ومحمد افطيسي.

وقد أبرزت السينما الجزائرية في أعوامها الأولى الصراعات الطبقية بعد الاستقلال والسعى نحو التحرير الكامل، واعتمدت في نهضتها على الخبرات الأجنبية منها (صناعة الأفلام - الشريط - مخابر التحميص - الأجهزة - المعدات) وشقت طريقها ضمن ثلاثة أهداف: (ألكسان، 1982، ص 220)

أي دور للسينما الجزائرية في الدفاع عن الهوية؟

- 1- إعطاء حياة جديدة للجنة السياسية والنقابية لتهيئة المناخ الطبقي للنقابة.
- 2- بناء المجتمع الصناعي المتكامل والتحرر من الأجنبي.
- 3- ممارسة سياسة ديناميكية بخصوص المهرجانات والحصول على مخزون من الأفلام لتجنب استيراد الأفلام الرخيصة البرجوازية.

وفي عامي 1967 - 1968 أعيدت هيكلة مؤسسات السينما الجزائرية بشكل جذري، حيث تم حل المركز القومي للسينما ومكتب الأخبار، وتم إنشاء مؤسسات جديدة هي مركز التوزيع السينمائي ومركز السينما الجزائرية للاضطلاع بالأدوار الإدارية مثل الإشراف على دور العرض وأمور الصناعة بوجه عام. تلى ذلك احتكار صناعة السينما بواسطة الهيئة القومية لصناعة وتجارة السينما، وأدى هذا إلى اقتران الإنتاج السينمائي على هذه الهيئة باستثناء الإنتاج التلفزيوني الذي كان في أغلبه أفلام بالأبيض والأسود على شرائط فيلم 16 مم وبعض المحاولات الفردية المستقلة.

وبينما حازت الهيئة على سمعة عالمية طيبة، تعرضت لنقد كبير داخل الجزائر بسبب سياساتها في الإنتاج المشترك باهظ التكاليف مع فرنسا وإيطاليا. ومن أفلام هذه المرحلة "كوستا جافراس زد" في 1968 و"متاريس الطين" في عام 1971. (بلعدل، وشليبي 2015).

ومع تواجد هذه الهياكل السمعية البصرية أنتجت الجزائر خلال هذه الفترة العديد من الأفلام التي سيطر عليها الخطاب السياسي والثوري التحرري. وكان من أبرز مخرجيها لخضر حامين، أحمد راشدي، مصطفى بديع، عمار العسكري. ففي فيلم "فجر المعذنين" (1965) مثلاً اعتمد أحمد راشدي على مادة أرشيفية بالغة الغنى، وتأملات لبعض المفكرين تتعرض مع الوثائق التسجيلية إلى الماضي الاستعماري وترنو إلى المستقبل الثوري للقارة الأفريقية. كما تميزت هذه المرحلة بإنتاج العديد من الأفلام المشتركة خاصة مع إيطاليا من خلال فيلم (معركة الجزائر) للمخرج جيليو بونتيكورفو الذي حصل على جائزة الأسد الذهبي لمهرجان البندقية عن نص هو سيرة ذاتية للمجاهد والممثل ياسيف سعدي الذي عايش معركة الجزائر ووقائع محاصرة السلطة العسكرية الاحتلالية للفدائيين الجزائريين في قلب

العاصمة الجزائرية طيلة أسابيع، ليأتي الفيلم مفعما بالحرارة الدرامية والمقاربة الواقعية للأحداث، وتميز بصياغة بصرية ودرامية عالية وأضفى عليه الأسود والأبيض واقعية لصيقة بالراهن المعاش في تلك الفترة. كما تضاعف الإنتاج المشترك مع فرنسا ومصر، فنشطت حركة الإنتاج السينمائي حتى بلغ عدد الأفلام الجزائرية خلال الفترة من 1966 إلى 1974 (24) فيلما أبرزها: (عبيدو، 2006)

- فيلم "ريح الأوراس" لمحمد لخضر حامين سنة 1966، وهو أحد أهم أفلام تلك الفترة وأقواها تعبيراً عن الإنسان العربي بالجزائر، عبر لغته السينمائية الشفافة والشاعرية، ويحكي الفيلم عن أم فلاحه اعتقل الفرنسيون ابنها فراحت تبحث عنه بين معسكرات الاعتقال حتى تجده في إحداها فتكتفي بمتابعته بنظراتها كل يوم من خلف الأسلاك الشائكة، ولكنه عندما يحتفي مرة أخرى تفقد وعيها وتلقي بنفسها على الأسلاك الشائكة التي تصعقها. هذا الفيلم حائز على جائزة العمل الأول من مهرجان كان لعام 1966 وجائزة أفضل سيناريو، وجائزة الكتاب السوفيت الكبرى للسيناريو في موسكو عام 1967 وجائزة الغزال الذهبي من مهرجان طنجة (المغرب) لعام 1968.
- فيلم "الليل يخاف من الشمس" لمصطفى بديع سنة 1966 والذي يروي مسيرة ونهاية حرب التحرير في أربع لوحات تحمل كل منها عنواناً.
- كما أن العمل الدرامي المؤثر والشاعري الذي قدمه حامين في أول أفلامه الروائية لم يمنعه عام 1968 من أن يقدم فيلماً كوميدياً بارزاً بعنوان "حسن الطيرو" وفيه يقدم حامين صورة مؤثرة وبإطار كوميدي عن كيف تؤدي ظروف الوطن الصعبة إبان الاستعمار بموظف بسيط إلى أن يصبح ثائراً على الاستعمار ودون أن يدري.
- فيلم "الأفيون والعصا" لأحمد راشدي سنة 1970، والذي يعرض قصة قرية جزائرية في جميع مظاهرها أثناء المقاومة كما يراها الذين عاشوها وتجاربوا معها وتحملوها. أين يهجر الدكتور بشير الحياة المترفة إلى الجبل حيث مسقط رأسه قرية تاله التي دخلت مجال المقاومة، وتدور حلقات اللعبة القاسية والحادة التي تؤدي بسكان القرية إلى رفض نقطة من الحقيقة العميقة، وينضم شقيق بشير أيضاً إلى المقاومة ويواجه قوات

الاحتلال ويحاول ضبط الوحدات الإدارية إقامة منظماتهم بأشخاص يسرون على هديهم. وفي "الأفيون والعصا" يفند أحمد راشدي الفكرة الاستعمارية القائلة بأنه "إذا أردت أن تحكم شعبا فاستعمل العصا فإذا لم تنفع استعمل "الأفيون والعصا" فهو يقدم تجربة قرية جزائرية تتعاطف مع الثوار وتحاول السلطات الاستعمارية أن تروضها لكن عبثا، وعندما تنسف القرية كاملة نشهد مسيرة أهلها نحو أعالي الجبال حيث الثوار. وسواء في "فجر المعذبين" أو "الأفيون والعصا" يتمتع راشدي بحس سينمائي مرفه، فضلا عن أن الفيلم يقدم وجهات نظر وطنية لا خلاف حولها، خاصة وأنهما يتعرضان للماضي أكثر من تعرضهما للحاضر، وعندما تنطلق الملحمة يتكون السلوك اليومي للحياة من تصادم الإرادات المتعارضة.

- فيلم "تحيا يا ديدو" للمخرج والممثل الراحل محمد زينات عام 1971 الذي استند فيه إلى نصوص شعرية بالعامية الجزائرية كتبها الممثل والشاعر الشعبي حيمود إبراهيم حيث تتقاطع في ثنايا الفيلم الكثير من المقاطع الشعرية. وشاعرية اللغة السينمائية وظفها زينات بكثير من الحميمية والصدق الذي لا يخفي الكثير من النقد والمراجعة للتاريخ. - فيلم "دورية نحو الشرق" عام 1971 لعمار العسكري، و "عرق أسود" عام 1972 لسيد علي مازيف، و "منطقة محرمة" لأحمد علام عام 1972. و "سنعود" لسليم رياض عام 1972.

وكان عام 1972 عاما متميزا للممثل الجزائري "سيد علي كويرات" الذي شاهدناه في فيلم "عودة الابن الضال" ليوסף شاهين"، في هذا العام كان كويرات قد اختير من قبل حامينا ليلعب دور البطولة في فيلمه "ديسمبر" وهو دور أحد رجال المقاومة الجزائرية الذي يعذب بوحشية من قبل سلطات الاستعمار بغية انتزاع معلومات منه عن خطط المقاومة، هذا التعذيب الذي يؤدي في النهاية إلى يقظة الضمير لدى أحد ضباط العدو ويجعله يعي مدى وحشية الاستعمار واستهتاره بكافة القيم الإنسانية.

ورغم تغير الأنماط الإنتاجية والجهات المسؤولة عن الإنتاج في الجزائر، إلا أن التركيز ظل على الحرب كموضوع رئيسي للأفلام الجزائرية، مع تعدد الرؤى ووجهات النظر في أسلوب تناول هذه الحرب.

ويمكن ملاحظة ثلاثة أشياء رئيسية عن الجيل الأول من المخرجين الجزائريين في سياق الحركة السينمائية في المغرب العربي: (بلعدل، وشلي 2015):

أولاً: ارتباطهم الشخصي بحركة التحرير، فقد كان رينيه فوتير وجاك شاربي من أعضاء الجبهة الشعبية، كما عمل أحمد رشيد مع فوتير في وحدة الأفلام التابعة للجيش الجزائري، وعمل كذلك الأخضر حamina وأحمد العليم في وحدة الأفلام التابعة لحكومة المنفى في تونس. واعتقل محمد سليم رياض في باريس لآرائه السياسية، ورحل عبد العزيز طلي أثناء القتال في صفوف جيش التحرير.

ثانياً: هو متوسط أعمار هذا الجيل الذي لا يفوق كثيراً أعمار الجيل الذي تسيد سينما المغرب العربي بعد ذلك.

ثالثاً: افتقار أغلب أبناء هذا الجيل للتعليم الأكاديمي، لكن كثير منهم عملوا كمساعدي إخراج في التلفزيون. وقد ترك الأخضر حamina دراسته في مدرسة براغ للسينما لكي يلتحق متدرباً باستوديوهات باراندوف، وتدرّب كل من رياض وحداد وبادي في التلفزيون الفرنسي. ورغم ذلك فمن الواضح أن التأثير بالفرنسيين كان طفيفاً حتى بين الذين تعلموا في معاهد السينما الفرنسية من أبناء هذا الجيل، وبعد أحمد العليم هو الوحيد الذي درس السينما في باريس ولمدة 8 أشهر فقط. أما محمد الأمين مرياح وسيد علي مازيف فكانت دراستهما في مدرسة السينما بالجزائر ذاتها، بينما درس عمار العسكري في بلجراد بيوغوسلافيا ومحمد افطسي في لودز ببولندا.

وإذا علمنا أن المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما كان هيئة حكومية تابعة للدولة، فلن يكون هناك ما يدعو للدهشة من الاستجابة السريعة التي لقيتها ثورة الفلاحين في بداية السبعينات من السينما الجزائرية. ولا تختلف خلفيات الجيل التالي من المخرجين كثيراً عن الجيل الأسبق، فلم يتلق محمد بوماري مثلاً أي تعليم متخصص، كما أن عبد العزيز طلي درس في جامعة كولونيا ثم عمل مساعداً للإخراج في التلفزيون الألماني. وقد بدأ فيلما "الفحام" و "نوح" من إخراج بوماري وطولي على الترتيب، وكلاهما من إنتاج 1972،

أي دور للسينما الجزائرية في الدفاع عن الهوية؟

وشملت ثالث أفلام بوماري نفسه "الإرث" عام 1974، و"رياح الجنوب" لسليم رياض عام 1975، و"البدو" لسيد علي مازيف، و"النهاين" للأمين مرياح.

وقد تأكد تركيز صناع السينما الجزائرية على موضوعات بعينها في السبعينات، عندما أراد أحمد رشيد أن يتناول موضوع الهجرة، وأخرج فيلمه المستقل منخفض التكاليف "الأيدي العاملة" لصالح اتحاد العمال الجزائريين في فرنسا، قبل أن يتناول نفس الموضوع مرة أخرى من خلال فيلم من إنتاج المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما، وهو "علي في بلاد السراب" عام 1979، كما تم إنتاج فيلم آخر بنفس التوجه هو "العائلات المحترمة" عام 1973 لكن لم يتم توزيعه. (بلعدل، وشلي 2015)

إلا أن هذا لا ينفي أن السبعينات في الجزائر شهدت أفلاما متميزة على درجة عالية من الجودة، بعيدا عن الأسلوب السائد وبعيدا أيضا عن تأثيرات السينما الفرنسية والأجنبية بوجه عام. وكان محمد زينات من الممثلين البارزين في الوسط الفني الجزائري وهو مؤسس ما أصبح يعرف فيما بعد المسرح القومي الجزائري. وشهدت السبعينات من القرن الماضي تحولا في سياسة الإنتاج المشترك التي اتبعها المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما، وبدأ المؤشر الإنتاجي يتعد عن التجارب الخاسرة من الناحية التجارية مع الشركات الفرنسية والإيطالية ويتجه إلى الهوية العربية الشابة. وقبل حل المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما بعامين قام بإنتاج فيلم بالاشتراك مع الجامعة العربية عن قضايا المرأة أخرجه سيد علي مازيف بعنوان "الوجود" عام 1982.

وكانت السبعينات أيضا حقبة تعاون مثمر بين المكتب الجزائري لصناعة السينما وراديو وتلفزيون الجزائر، فقد تم توزيع عدد من أفلام راديو وتلفزيون الجزائر في دور العرض عن طريق المكتب. ومن هذه الأفلام "نوح" لعبد العزيز طلي، "النهاين" للأمين مرياح، وفيلمين آخرين للروائية آسيا جبار هما "نوبة نساء جبل شنوا" عام 1978 و"أغاني النسيان" عام 1982، وعرض كلاهما في عدة مهرجانات. كما شارك راديو وتلفزيون الجزائر في إنتاج عدة أفلام منها "مغامرات بطل" لعلواش و"ليلي وأخواتها" لمازيف، بالإضافة إلى هذا فقد بدأ عدد من المخرجين بأفلام من إنتاج راديو وتلفزيون الجزائر، ثم انتقلوا إلى السينما ومنهم موسى حداد الذي قدم "إجازة المفتش الطاهر". وقد أسهمت الأفلام التي قدمها مخرجو

التلفزيون في تكوين صورة السينما الجزائرية في عيون العالم لكنها لم تخلق وحدة بين المؤسسات الإنتاجية في الداخل.

أما الثمانينات فقد شهدت تواصلا وتحديثا جزئيا على الأقل في السينما الجزائرية. فقد تم في سنة 1984 حل المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما الذي أنشئ عام 1967 وكان مسؤولا عن كل الأفلام الروائية الطويلة في الجزائر، وتم توزيع مهام المكتب على هئتين منفصلتين هما المؤسسة القومية للإنتاج السينمائي والمؤسسة القومية للتوزيع ودور العرض. وتم التخلي عن سياسة الاحتكار وأصبح من الممكن أن يقوم السينمائيون بإنشاء شركات الإنتاج الخاصة بهم. وفي نوفمبر 1987 تم إنشاء كيان سينمائي آخر هو المركز الجزائري لفنون وصناعة السينما ليحل محل المؤسستين السابقتين ويقوم بالدور الذي كان يقوم به المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما. كما اتخذت خطوة موازية فيما يتعلق بالإنتاج التلفزيوني، حيث تم جمع كل الهيئات التابعة للتلفزيون في المؤسسة القومية للإنتاج السمعي والبصري التي ترأسها الأمين مرباح وشاركت في إنتاج عدد من الأفلام مع المركز الجزائري لفنون وصناعة السينما.

ورغم عدم استقرار نظم الإنتاج فقد استمر مخرجو السينما الجزائرية المخضرمين في تقديم أعمالهم. فقدم مرزاق علواش "رجل ونوافذ" عام 1982 قبل أن يغادر الجزائر إلى باريس ليقدم "حب في باريس" عام 1986، وقدم الأخضر حامينا "ريح الرمل" عام 1983 و"الصورة الأخيرة" عام 1985. وكان "طاحونة السيد فابر" لرشيدي عام 1982 نموذجا معبرا عن قدرات مخرجه التعبيرية البصرية، لكن "الخطوة الأولى" و"الرفض" لبوماري كانت محاولات أكثر خصوصية لم تجد صدى مناسبة في الجزائر. ومن المخرجين الكبار الذين استمروا في العمل خلال الثمانينات مازيف بفيلم "الحرية" عام 1986 والعسكري بفيلم "بوابات الصمت" عام 1987. (بلعدل، وشلي 2015)

ومن المخرجين الآخرين الذين تعاونوا مع راديو وتلفزيون الجزائر ثم تحولوا إلى السينما في الثمانينات، عبد الرحمن بوجرمو الذي قدم "صراخ الحجر" عام 1985، ومحمد شيوخ الذي ساهم في الثمانينات بفيلمي "الانقطاع" عام 1982، و"القلعة" عام 1988. أما المخرجين الأصغر في السينما الجزائرية فقد انشغلوا في كثير من الأحيان بمشروعات

أصغر من الناحية الاقتصادية كما حدث مع مصطفى منجوشي ورياح بوشمها، اللذان ساهما بمقاطع من فيلم عن دور الأطفال الجزائريين في معارك الاستقلال. وعاد علي غالم من المنفى ليقدم رؤية سينمائية للرواية التي كتبها بنفسه تحت اسم "زوجة لابني"، وأخرج طيب مفتي "زواج موسى" عام 1982، وكلا المخرجين تعلمتا بنفسيهما دون تعليم أكاديمي. وقدم رباح لارادج الذي درس في معهد السينما الجزائري "سقف وعائلة" عام 1983، وأخرج محمد مزبان "أغنية الخريف" عام 1983. ومن ناحية أخرى استطاع محمد زموري الذي درس في معهد IDHEC أن يغير السينما الجزائرية للثورة وللجزائر الحديثة في فيلمه الذي أخرجه في باريس "سنوات التويست المجنونة"

أما التسعينات فقد حملت تغييرا جديدا وأكثر جذرية في هيكلية السينما الجزائرية، ففي أكتوبر عام 1993 منح المخرجون أعضاء المركز الجزائري لفنون وصناعة السينما ما يوازي مرتبات 36 شهرا في دعوة لهم من الدولة لتشكيل كيانات إنتاجية خاصة بهم. وباشر المركز مهامه متيحاً الفرصة أمام المشروعات الواعدة للخروج إلى حيز التنفيذ بناء على قراءة لجنة يرأسها الكاتب رشيد ميموني.

وقد تزامن هذا التغيير مع تغييرات سياسية هددت جديا الإنتاج السينمائي الجزائري. ومع ذلك فقد شهدت التسعينات ميلاد جيل جديد تصدره ابن الأخضر حامينا مليك حامينا بفيلمه "خريف أكتوبر في الجزائر". وكذلك شهدت التسعينات ميلاد مخرجين جدد مثل ربيع بن مختار ورشيد بن علال الذي بدأ مونتييرا ثم تحول إلى الإخراج، ورشيد بن إبراهيم الذي أخرج "الفصل الثالث" عام 1992، بالإضافة إلى الكاتبة والروائية حفصة زين القوديل التي قدمت فيلم "المرأة الشيطان" عام 1993 والذي أثار ضجة كبيرة في الوسط الثقافي الجزائري.

وقد استمر عدد من مخرجي السبعينات والثمانينات كذلك في تقديم أعمالهم في أوائل التسعينات منهم إبراهيم تاسكي الذي أخرج "أطفال النيون" في فرنسا ومحمد زموري الذي أخرج "شرف القبيلة" عام 1993 و "أضواء" عام 1992 وشويخ الذي أخرج

"يوسف أسطورة النائم السابع" وبلجرمو الذي قدم "الجانب المنسي" عام 1992، ومرزاق علواش الذي أخرج "مدينة باب العود" عام 1994.

كذلك عرفت الجزائر إنتاج أول فيلم سينمائي بالأمازيغية وهو فيلم "الهضبة المنسية" عام 1997 لمخرجه عبد الرحمن بوقرموح، الذي وعلى الرغم من كل ما لاقاه من عراقيل فإنه عرف النور ومهد الطريق للسينما الأمازيغية. فتلته بعد ذلك العديد من الأعمال السينمائية الناطقة باللغة الأمازيغية (صراح، 2016).

وفي عام 2002 وبعد تحسن الوضعية الأمنية والاقتصادية في البلاد، عاد الاهتمام بالقطاع الثقافي وتم تخصيص ميزانيات معتبرة للقطاع وصلت إلى 561.3 مليون دولار عام 2012. وفي هذه المرحلة تم فتح قاعات السينما والمسارح ودور الثقافة، وتم تنظيم العديد من المهرجانات والتظاهرات الثقافية منها: سنة الجزائر بفرنسا، تلمسان عاصمة الثقافة العربية، خمسينية استقلال الجزائر، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، أين أنتج في إطار هذه التظاهرة أكثر من 82 فيلما.

وفي هذه المرحلة، عرفت الصناعة السينمائية بالجزائر توجهها آخر في المواضيع وفي المحتوى، فالأفلام الثورية تطرقت لقضايا لم تكشف من قبل كالصراع بين جبهة التحرير والمصاليين، والقضية التي ظهرت في فيلم "مصطفى بن بولعيد" للمخرج أحمد راشدي عام 2008 وفيلم "الوهراني" عام 2014 لمخرجه الياس سالم الذي تناول بجرأة الثورة وما بعدها، الشيء الذي أدى إلى تعرض فيلمه للكثير من الانتقادات من طرف المحافظين والإسلاميين حتى قبل مشاهدته.

ومن بين أهم المواضيع التي تطرقت إليها الأفلام التي أنتجت في هذه المرحلة أيضا، ما عاشه الشعب الجزائري أثناء العشرية السوداء وما تبعها، فجدد مثلا فيلم "رشيدة" ليمينة شويخ عام 2003، وفيلم "السطوح" لمرزاق علواش عام 2013، إضافة إلى أفلام عن شخصيات ثورية خصصت لها ميزانيات ضخمة مثل فيلم عن الأمير عبد القادر، وفيلم عن مصطفى بن بولعيد، وفيلم عن أسد الجبال وموقع اتفاقيات إيفيان كريم بلقاسم. (صراح، 2016).

أما عن الجانب التنظيمي للسينما، فقد عرفت هذه المرحلة إصدار القانون رقم 11 - 03 الخاص بالسينما عام 2011، وهو القانون الذي عرف انتقادا من الوسط السينمائي، خصوصا ما تعلق بفرض طلب ترخيص من وزارة الثقافة للإنتاج والتصوير والتوزيع أو الاستغلال، والمادة 5 منه التي تمنع تمويل أو إنتاج أو استغلال أي عمل سينمائي يمس بالثورة التحريرية ورموزها، كذلك المادة 6 منه التي تفرض أن أي فيلم يتحدث عن الثورة أو رموزها يجب أن يخضع لموافقة الحكومة.

III. الهوية في السينما الجزائرية وتحديات العولمة:

يشير مفهوم العولمة في شكله العام والأكثر قبولاً إلى عمليات التحول والتطور السريع في الترابط والتشابك والتداخل المعقد بين المجتمعات والثقافات والمؤسسات والأفراد على مستوى العالم على النحو الذي يجعل المجتمعات والثقافات والمؤسسات والأفراد أكثر قرباً وتفاعلاً مع بعضها البعض، ويمتد مفهوم العولمة ليشمل أيضاً العلاقات الاجتماعية، حيث تتمدد العلاقات الاجتماعية التي تحكم حياتنا اليومية من السياقات المحلية إلى السياقات الدولية، وبالتالي يمكن فهم العولمة على أعلى مستوى من العمومية - على أنها السلوك عن بعد. (الجمال، 2005، ص 167).

وتشير العولمة أيضاً إلى تلك الشبكة سريعة التطور ومتزايدة الكثافة دوماً من الترابطات والعلاقات المتبادلة التي تميز الحياة الاجتماعية الحديثة. (توملينسون، 2008، ص 11) وقد انقسمت وتباينت محاولات تعريف العولمة إلى أربعة أنماط رئيسية هي: (عبد الله، 2010، ص 16).

أ- نمط التعريفات الذي يرى في العولمة حقبة محددة من التاريخ أكثر منها ظاهرة اجتماعية أو إطاراً نظرياً.

ب- نمط التعريفات الذي يرى في العولمة مجموعة ظواهر اقتصادية تتضمن تحرير الأسواق وخاصة القطاع العام، وانسحاب الدولة من أداء بعض مهامها ووظائفها الكلاسيكية وبالأخص ما يتعلق بمجالات الرعاية الاجتماعية.

ج- نمط التعريفات الذي ينظر للعملة باعتبارها ثورة تكنولوجية واجتماعية وشكل جديد من أشكال النشاط يتم فيها الانتقال بشكل حاسم من الرأسمالية الصناعية إلى المفهوم ما بعد صناعي للعلاقات الصناعية.

د- نمط التعريفات الذي يرادف العملة بمصطلح الأمركة ويرى فيها تعبيرا صريحا عن الهيمنة الأمريكية، وهو نمط في الواقع فيه الكثير من الخلط واللافهم بماهيمة العملة.

وتعتبر السينما من أهم الفنون التي بإمكانها المحافظة على الهوية الوطنية، هذه الأخيرة التي تعكس قبل كل شيء حضارة وتاريخ المنطقة، ولا يختلف اثنان في الدور الكبير الذي يلعبه الفن السابع في رسم الهوية، حيث يستطيع أن يحقق ما تعجز عنه الكثير من السبل، كما بإمكانه هدم وكسر الثقافة المحلية لأي منطقة والدخول في غمار العملة التي بإمكانها إدخال أشياء وسلوكات غريبة وبعيدة كل البعد عن الثقافة الحقيقية للمجتمع. (لخزاري، 2011) فالسينما من أهم القطاعات التي يعول عليها في ظل التحديات الداخلية والرهانات الدينية والسياسية التي يعرفها العالم في ظل العملة.

وإذا تحدثنا عن تحديات العملة والهوية في السينما الجزائرية فهي ليست بمنأى عن بعض الممارسات سواء بالإيجاب أو السلب، أما الإيجاب فيتمثل في خدمة هويتنا وثقافتنا وقيمنا مثل ما شاهدناه في الأفلام الثورية التي كانت سفيرا جيدا للفرد الجزائري، أما سلبا فيتجسد من خلال تشويه حقائق ليست من مجتمعنا المحافظ المتشرب من الثقافة الإسلامية.

من هذا المنطلق كان لابد لنا من طرح بعض الأسئلة التي لا تبارح أي باحث في السينما الجزائرية. فهل حقا وظف صناع السينما الجزائرية مقومات الهوية الوطنية؟ وإلى أي مدى تجسدت الهوية الجزائرية على الشاشة من خلال الصورة والخطاب الفيلمي؟

يعتبر طرق موضوع الهوية على مستوى السينما من الموضوعات الحساسة نظرا لما تتمتع به الصورة من تأثير مهول على مستوى المتلقى في وقتنا الحاضر، بالإضافة إلى الانتشار الذي تتميز به وسط شرائح الجماهير الواسعة، لأن عرض الفيلم غير محدد أو مشروط بزمان أو مكان. فالسينما تتميز بسعة جماهيرها وتجاوزها لكل الحدود، فهي كونية

من حيث أنها أداة للتواصل في أعماق معانيها، وهى أيضا أداة للتعبير عن معيشة الإنسان وعن مشاكله وأزماته. لذلك يكون لموضوع الهوية في السينما أهمية خاصة، ولكننا نتساءل في هذه المعادلة القائمة ما بين الهوية كمفهوم، والفيلم كتعبير فني، فالنظرة العامة للإنتاج السينمائي تكشف لنا دون حاجة إلى تعمق عن العديد من المظاهر التي تشير إلى الاهتمام بالتعبير عن الهوية القومية.

ويعتبر الحديث عن ذات الشعب ومعتقداته الأصلية الحقيقية ومشاعره وتصوراتها المكافئ الموضوعي لمفهوم الهوية، غير أننا لا نجزم هنا بأن السينما الجزائرية قد حققت ذلك على أكمل وجه، وفي ذات الوقت لا ننكر سعيها ومحاولاتها للتعبير عن الهوية الجزائرية. فقد حاولت هذه السينما أن تقوم بهذه المهمة بحسب ظروفها وإمكاناتها من خلال تبني قضايا المجتمع، وعن طريق ذلك كانت محاولة إعادة بناء الشخصية الوطنية والهوية الجزائرية خاصة إذا علمنا بأن هذه الأفلام أنتجت وفق رؤية خاصة لتحقيق غايات محددة. (مولاي، 2013، ص 176). فقد كانت هناك محاولات لطمس وتحقير هذه الهوية، لصالح مطالبة الجزائريين بتبني الهوية الأوروبية الفرنسية. لكن بدون جدوى، فالهوية الجزائرية كانت الأقوى، وعقيدة الإسلام التي يمارسها كل الجزائريين لم تكن لتختفى بفعل حملات التشويه والإغراق في الخرافات الذي مارسته فرنسا الاستعمارية، بل إن هذه الحملات زادت من تماسك الجزائريين بدينهم ولم تجدي نفعا حملات التنصير والتبشير، هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان التنوع العرقي الجزائري بين عرب وأمازيغ هدفا لفرنسا من خلال محاولتها بث الفرقة بين مكونات الشعب الجزائري إلا أن الثورة التحريرية أثبتت أن اللحمة الوطنية مترسخة في النسيج الجزائري ولا جدوى من أي محاولة في هذا الاتجاه، وبالتالي يبدو جليا أن الهوية الجزائرية تشكلت من خلال مواجهة المخططات الاستعمارية ورفض الانصياع لها.

وهذا الاحتكاك الحضاري الذي يصاحب الاستعمار لا يلبث أن يضيق الهوة الحضارية - التي هي أساس التفوق العسكري للاستعمار - بين القوة الدخيلة والداخلية. وهكذا يؤدي منطق الاستعمار من صميم نفسه وبطريقة دياكتيكية إلى نقيضه تماما. وتلك المتناقضة الساخرة في فلسفة الاستعمار، هي وحدها التي تجعل نهايته محتومة بطبيعته، فهو يهزم أغراضه ويستهلك نفسه بنفسه ويحمل في كيانه جرثومة فناءه. أما العامل الثاني

في تصفية الاستعمار فهو انتهاك احتكار القوة العالمية في يد قوى أوربا الاستعمارية، فرغم أن الاستعمار كان يمثل نظاما واهجا إلا أنه في النهاية كان يطفح بالصراعات الداخلية والتوترات الكامنة التي لم تزل تصدعه وتمزقه. (طائر، 2017، ص 134) .

وتمثل السينما صناعة ثقافية كبيرة في الجزائر التزم القطاع بتفقيتها وتشجيعها، وقد نتج عن ذلك إنتاج الكثير من الأفلام سواء كان الإنتاج مشتركاً أو إنتاجاً أحادياً جزائرياً، بحيث سعت إلى الاهتمام بالقضايا التي تحظى بأهمية وطنية وترتبط بمصير الأمة، وهذا لأنه يبلور ويصوغ رأياً عاماً موحداً تجاه قضية الأمة الواحدة، وبالتالي هذه القضية التي تحظى بمثل هذا الإجماع تؤثر على تماسك الجماعة مما يدل على وجهه من أوجه تشكل الهوية الجماعية من خلال التوافق الحاصل، فالسينما الجزائرية دائماً ما حاولت تحقيق ذلك الانسجام الاجتماعي والفكري من خلال تكوين رأي عام حول القضايا المطروحة خاصة بعد الاستقلال، بحيث كانت في غاية الأهمية وملزمة بالقضايا الوطنية وتدعم الفكر الموحد للشعب الجزائري من خلال تصوير أبطال الثورة وشجاعتهم مما يشحذ الهمة لدى الجمهور ويقوي هويته ومعرفة تاريخه الجيد.

لكن سينما الألفية الثالثة حادت عن الطريق وأصبحت تعالج قضايا أقل ما يقال عنها قضايا تشوه صورة الهوية الوطنية أكثر مما تعطيها حقها، بحيث نجد بعض الأفلام التي حاولت البحث عن القواسم المشتركة لأفراد المجتمع الجزائري والتركيز عليها وتشمينها من أجل إيجاد خطاب مقنع للمتلقى، لكن ذلك لا يعني الدوس على قيم مجتمع محافظ، لأن الفيلم السينمائي غايته تركيز وتدعيم الصورة الإيجابية في خيال المتلقى عن المجتمع، وذلك الإقناع يؤدي إلى ترسيخ قناعات لدى المتلقى حول ما يراه على الشاشة حتى وإن كانت تلك الأفكار ليست من هويته وتوجهاته وبالتالي تنعكس تلك الصورة التي رسمتها الشاشة السينمائية، لأن تلك الرؤى والتصورات الصادرة عن الكاتب أو المخرج يمكن أنها تعبر عن آرائه فقط، فالسينما يجب أن تكون من أولوياتها الدفاع عن مكونات الذاكرة الوطنية والتركيز على هذه الذاكرة، ومن مقوماتها التراث الثقافي والحضاري للوطن، وبالتالي الدفاع عن الهوية المحلية والعمل على تقويتها وترسيخها وتثمين أركانها. (بولعباس، 2017، ص 30).

إن هذا السبيل الذي التمسته السينما الجزائرية في التعبير عن القضايا العامة للمجتمع، لا شك أنه يبلور ويصوغ رأيا عاما موحدا تجاه قضية أو أكثر من القضايا المعالجة سينمائيا، فهي تسعى لبلورة هوية وطنية محددة، حيث يحظى فيها أفراد الجماعة بمواقف محددة وردود أفعال موحدة تجاه تلك القضايا، وهو نفس السلوك الذي تمليه الهوية الجماعية على أفراد الجماعة. (مولاي، 2013، ص 183)

ويمكن القول أن السينما الجزائرية بدأت ملتزمة بقضايا الأمة خاصة في خضم الثورة التحريرية، فبعد الاستقلال كانت جل الأفلام التي أنتجت قضيتها الثورة الجزائرية، وتصوير أبطال قاوموا المستعمر بالنفس والنفيس، لكن تلك النماذج أصبحت قليلة سواء كان ذلك لأسباب تجارية أو التغيرات التي طرأت على المجتمع، وكان لزاما على المنتجين السير وفق العصر ووفق القضايا المعاصرة، حيث نلاحظ أن السينما في الجزائر شهدت قفزة نوعية على مستوى التعبير البصري، وبدأت أكثر جرأة على القضايا التي ترتبط بعادات وأعراف المجتمع الجزائري، وبهذا يكون التعبير البصري لهذه الأفلام قد ابتعد عن التفاعل الإيجابي مع عناصر هوية المجتمع بعدما كانت منطلقا ملتزمة بقضايا المجتمع وتسعى لدعم عناصر هويته، فالصورة هي جوهر الفنون رغم حاجتها إلى التعبير، إلا أن الصورة خلقت لغة جديدة استحوذت على طاقة البصر فاعتقلت عقله ومخيلته، وغيّرت حياة العالم وأزالت القيود واخترقت الحدود وكشفت الحقائق. وقد شهدت الصورة عدة تحولات فنية في العصر الحديث وكانت لها تأثيرات كبيرة في خلق مفاهيم جديدة على كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية.

ويظهر جليا أن إنتاجات السينما الجزائرية المعاصرة في معظمها اجتمعت فيها مصالح مادية وفكرية، بحيث أنتجت أفلاما اجتماعية من منظور فراكوفوني وليس ديني أو وطني، لتظهر بذلك عناصر التبعية الثقافية على الشاشة السينمائية وتظهر كثافة محلية للدفع بالمشاهد إلى التأقلم والتعايش مع ذلك الواقع مما ينتج لديه قناعات وقيم تبرز كأها ملائمة لواقعنا وهذا يعتبر تشويها لهويتنا المؤسسة على الدين واللغة والتاريخ. (بولعباس، 2017، ص 30) ويبرز ذلك من خلال أفلام مثيرة وذات جرأة سلبية، هدفها الإثارة المجانية والاستفزاز العبثي بعيدا عن العمق في الطرح والمعالجة. أفلام ترتكز أساسا على لغة الجسد

في بعدها التجاري وتمس بقيم المجتمع وثقافته، وتستجيب أحيانا لشروط التمويلات الخارجية ولعمولة لا تؤمن بالاختلاف الثقافي. فلا أحد تطرق إلى جمالية الجسد والروح، وإنما اختزل الجسد في كونه خزان للنزوات فقط. وهو الحد المخيف الذي يخشى منه على ذوبان الهويات والقوميات وفقدان الشخصية والخصوصية تحت زعم العمولة وشعار الثقافة العامة بمفهومها الكوني الأشمل. ومصدر الخوف أن الشعار ذاته بارق ومغر وجاذب وربما كاذب أيضا لأنه لا وجود لمفهوم وخطاب ثقافي عالمي عام إلا بوجود هوية خاصة لكل مجتمع وكل فرد وكل إنسان.

كما أحدثت النخبة السينمائية في الجزائر، وبعد مرور ما يزيد عن الخمسين سنة، "طابوهات" أو ممنوعات سينمائية محرم على أي ناقد أو سينمائي المساس بها أو انتقادها. وكل من حاول تكسيدها يعد من الرجعيين والمعادين للفن وللسينما. ويتعلق الأمر بحرية الإبداع السينمائي المطلقة، أو بعبارة أخرى ليس في السينما كما في الفن خطوط حمراء، لا سيما على المستوى الثقافي والقيمي. وأن المبدع أو السينمائي فوق مجتمعه وفوق أي معطى ثقافي ومعتقداتي. علما أنه لا توجد حرية مطلقة. فالمبدع ابن بيئته الاجتماعية والثقافية والروحية مهما علا شأنه. والمبدع إما أن يكون مخلصا لمجتمعه ومحددًا لثقافته مع نقدها موضوعيا، وإما أن يكون متمردا عليه، متنكرا لأصوله وجذوره الثقافية والاجتماعية.

ويبقى المجتمع الجزائري في حاجة إلى سبل وإلى من يرسخ في ذاكرته ثقافته الأصيلة التي تعكس هويته وانتماءه للمنطقة، حيث يعد الفن البناء بكل أشكاله الطريق المختصر لإثراء وبعث الثقافة الوطنية وسط المجتمع الجزائري. حتى أهل الاختصاص دعوا في الكثير من المناسبات والفعاليات إلى ضرورة النهوض بالسينما الجزائرية، مؤكدين أنه إذا لم ينتج الجزائريون أفلامهم وصورهم الخاصة سيأتي من الخارج من سيتكفل بإنجازها في مكانهم، وبالتالي إدخال ثقافات من الممكن أن لا تتماشى والثقافة المحلية لهم. فالفن الجزائري أصيل والمجتمع الجزائري يحتاج إلى من يرسخ في ذاكرته الثقافة الأصيلة ويصور له حياته بطابع فني أنيق وراق، وهذا ما يستدعي وجوب سير السينما نحو الأمام، لأنها تحتاج إلى دفعة قوية. فقطاع السمعي البصري قطاع إستراتيجي إذا أحسننا استغلاله في النهوض بالثقافة الجزائرية والعربية أيضا. والسينما يجب أن تلعب دورها في تأريخ مراحل

هامة في حياتنا، وتوظيف هذا التاريخ في أفلام عن حضاراتنا وعن شخصيات تركت بصمتها، لأن الآخر يكتشفنا ويقوم بتقديم ثقافتنا على مقياسه. (لخادري، 2011) لكن السؤال الذي يبقى يطرح نفسه، لماذا السينما الجزائرية لم تصل إلى المستوى المطلوب وتبقى دائما منطوية على نفسها وعاجزة في تقديم وفعل ما تستطيع فعله؟ في حين أن الجزائر تمتلك المواهب وتمتلك أيضا مادة خام يمكن تحويلها إلى فن حقيقي يدخل البيوت الجزائرية من الباب العريض.

والمشكل الذي يجب إيجاد حل له هو التكفل بالتكوين الجيد لكوادر تستطيع أن تعيد للسينما الجزائرية مكانتها، خاصة وأنها تحمل في أرشيفها عددا لا يستهان به من الإنتاج السينمائي خصوصا فيما يتعلق بالثورة الجزائرية. هذه الانتاجات التي حصدت العديد من الجوائز في الفعاليات والمهرجانات الدولية، وما تزال إلى اليوم تحتل مكانة مرموقة عند المشاهد الجزائري.

وللوصول إلى المبتغى، نقترح التوصيات الآتية:

- على أهل الاختصاص أبناء الفن السابع في الجزائر الاهتمام بما يحصل في المجتمع، مع تصوير واقع معيشي والاهتمام أيضا بيوميات المواطن الجزائري.
- التطلع إلى أحلام الشباب وترجمتها عن طريق الصورة والصوت.
- إنتاج عمل راق من شأنه أن يجلب ويخطف أنظار المشاهد. وهذا لا يعني غفلة السينمائيين وإهمالهم لعالم السينما، حيث أن هناك أسماء وجهود يراود من خلالها النهوض بالفن السابع الجزائري.
- وضع إستراتيجية لإعادة بعث السينما خصوصا ودفع الثقافة الجزائرية عموما مع المحافظة عليها، وحمايتها من زوبعة العولمة التي تأتي على الأخضر واليابس .

IV. خاتمة:

إن السينما الثورية أخذت على عاتقها مهامًا ضخمة للتخلص من المستعمر الغاشم الذي خلف مجتمعا مثقلا بالأمراض والآفات والفقر، وفي هذه الظروف كان على

السينما أن تواصل نضالها والتزامها بقضايا الأمة، ولعل من أبرز تلك القضايا التي كانت مطروحة آنذاك ما تمثل في تثمين تاريخ الجزائر النضالي بشكل عام. وقد وجدت السينما الجزائرية من خلال رجوعها إلى تاريخ الأمة ممثلا في ثورة التحرير كموضوع لها، الحل المناسب للتعاطي مع التحدي المطروح عليها فيما يتعلق بالشخصية المسلموبة.

وفي الأخير، يمكن القول أن قطاع السينما في الجزائر عاش اللااستقرار من الناحية التنظيمية، فغياب إستراتيجية واضحة المعالم جعله يتخبط في المشاكل. كذلك المنافسة القوية التي تعرفها السينما الجزائرية من طرف السينما الهوليوودية والبوليوودية والعربية، خصوصا مع انتشار القنوات الفضائية وإمكانية الاطلاع على مختلف الأفلام العالمية على شبكة الأنترنت. هذه الظروف وأخرى كغياب قاعات العرض، ونقص التكوين، وغياب نقاد مختصين ومهتمين بالسينما وتطويرها أدى مؤخرا إلى تراجع الإنتاج السينمائي في الجزائر. وللوصول إلى سينما أصيلة ذات هوية جزائرية يجب الاهتمام بما يحصل في مجتمعنا مع تصوير الواقع الجزائري بطريقة فنية جمالية تعكس هويتنا العربية الإسلامية بأعمال راقية تجلب انتباه المشاهد.

❖ قائمة المراجع:

الكتب:

1. ألكسان، جان (1982) **السينما في الوطن العربي**، الكويت، عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
2. توملينسون، جون (2008) **العولمة والثقافة**، ترجمة/ إيهاب عبد الرحيم محمد، الكويت، عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
3. التلمساني، عبد القادر (2001) **فنون السينما**، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.
4. الجمال، راسم محمد (2005) **نظام الاتصال والإعلام الدولي - الضبط والسيطرة** - القاهرة، الدار المصرية اللبنانية.

5. حجاب، محمد منير (2011) وسائل الاتصال - نشأتها وتطورها - ط2 القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع.
6. الظاهر، نعيم إبراهيم (2010) إدارة العولمة وأنواعها، ط1 إربد، عام الكتب الحديث.
7. الساري، فؤاد (2015) وسائل الإعلام - النشأة والتطور، الأردن، دار أسامة للنشر والتوزيع.
8. عبد الله، محمود (2010) الإعلام وإشكاليات العولمة، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع.
9. عبد الله، محمود (2015) الإعلام وإشكاليات العولمة، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع.
10. العريس، إبراهيم (1978) الصورة والواقع - كتابات في السينما، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

دوريات:

11. بولعباس، عبد الرحمن (2017) الهوية في السينما الجزائرية المعاصرة، مجلة آفاق سينمائية، العدد الرابع، جامعة وهران 1.
12. حمداوي، عمر (2015) الهوية الجماعية لأفراد الأسرة وعلاقتها بالتحويلات الاجتماعية الحديثة، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 19.
13. الشريف، محمد سالم عبد القادر (2008) السينما في ظل ثورة المعلومات وتقنيات الاتصال، مجلة جامعة سبها (للعلم الإنسانية)، المجلد السابع العدد الثاني.

14. طائر، مفيدة (2017) قراءة سيميائية للبنية القيمية في السينما الثورية الجزائرية: قراءات سيميائية في فيلمي وقائع سنين الجمر والخارجون عن القانون، الجزائر - مجلة البحوث والدراسات الإنسانية العدد 15.

15. رسائل جامعية:

16. مولاي، أحمد (2013) ملامح الهوية في السينما الجزائرية، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه بكلية الأدب واللغات والفنون - قسم الفنون الدرامية - جامعة وهران.

مواقع الأنترنت:

17. بلعدل، محمد و شلي، فاروق (2015) تاريخ السينما الجزائرية

18. تم استرجاعه بتاريخ: 2018/02/25 من:

19. <https://www.nfaes.net/>

صراح، ماجيد (2016) جولة قصيرة في تاريخ السينما الجزائرية. 20.

21. تم استرجاعه بتاريخ: 2018/02/25 من:

http://www.huffpostarabi.com/madjid-serrahe/_8634_b_13309872.html

22. عبيدو، محمد (2006) السينما في الجزائر - البدايات، الحوار المتمدن - العدد: 1631

23. تم استرجاعه بتاريخ: 2018/02/28 من:

24. <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=71665>

قويدر، سلمى (2015) كرونولوجيا السينما الجزائرية: الخروج إلى الضوء. 25.

26. تم استرجاعه بتاريخ: 2018/02/25 من:

27. <https://www.nafhamag.com/2015/11/15/%D9%83%D8%B1%D9%88%>

28. لخذاري، سميرة (2011) السينما الجزائرية في حاجة إلى حماية من العولمة مع قلة سبل ترسيخ الثقافة الأصيلة في الذاكرة
29. تم استرجاعه بتاريخ: 2018/02/24 من:

<https://www.djazairess.com/echchaab/13946>