

الفيلم الجزائري المعاصر دراسة في المعنى والقيمات

إلياس بوخموشة

جامعة الجيلالي ليايس سيدي بلعباس

مقدمة

تبحث الدراسة الحالية عن الإمكانيات الأخرى للسينما في الجزائر، إذ أن الفيلم الجزائري ولید إرادة سياسية مسطرة منذ الاستقلال، فكان الفيلم الجزائرية دعابة للقضية الحققة المتمثلة في حق تقرير المصير للشعوب التي عانت الاستعمار التقليدي، فنجد أن الباحث **سيباستيان دوني** أدى ما عليه في كتابه المترجم إلى العربية تحت عنوان السينما وحرب الجزائر دعابة على الشاشة 1945-1962 حيث رصد ملامح العلم الدعائي السينمائي ضد الثورة الجزائرية من طرف صحافة وكاميرات مأجورة تروج لوجهة نظر المستعمر الفرنسي، وأستطاع الأستاذ **أحمد بجاوي** تأليف كتاب لم أجد له ترجمة باللغة العربية لكن أجتهد في ترجمة العنوان ليكون السينما وحرب التحرير، ومن هنا نلاحظ كيف أن السيد دوني تحدث عن حرب الجزائر وسماها السيد بجاوي حرب التحرير، وللکلمة والمصطلحات دلالاتها المعبرة. ثم يأتي الزمن الذي يضح بأطروحات، وأفكار، ومصطلحات، وكلمات تجعل شباب اليوم حائرا، إذ يتأرجح بين صورة تمجد الماضي وتبقى فيه، وأخرى لم ترقى بعد لطموح هذا الجيل وما يتأمله، فهل يمكن القول بأننا نعيش زمن المخاض الذي سوف يتولد عنه واقع جديد للسينما والصورة بالجزائر المعاصرة؟ لا ضير في أن الفرضيات التي أميل إليها هي كون واقعنا حمال لمسارات متوازية، بل أن الانتقال لا يمكن أن تكون خطية ومتتابعة بل مشتتة ومبعثرة،

بحكم تباين النوايا، وتعدد المشارب والرؤى، ولا يمكن في الآن ذاته التنبؤ الجازم بما سيكون عليه وضع السينما بالجزائر خلال العشرين سنة المقبلة لأن التذبذب ميزة واقعنا الثقافي والسياسي والاجتماعي الدولي والمحلي، وبالتالي نفترض أن الدارس للسينما المعاصرة بالجزائر لا يجب أن يفصل بين الفيلم الطويل والقصير، ولا يمكنه التمييز بين الفيلم السينمائي الروائي والوثائقي، بل يهتم بكل الانتاجات لرصد مدى التباين أو التقارب التيماتي الموضوعاتي بين ما يطرحه الشباب الناشئ في ميدان أكثر فيه الدخلاء وأصحاب الخطابات الخشبية الجوفاء.

تعتمد الدراسة منهج الكيف بالارتكاز على أدوات بحث يمكن إجمالها في المقاربة التيماتية الموضوعاتية إضافة إلى البحث في الدلالة السيميولوجية، والقراءة الاستقرائية التي لا تحمل الديالكتيكية كأدار ركيزة في البحث.

يتمثل جسد البحث في مقدمة متبوعة بمحورين مقسمان في مباحث ومطالب تسعى الاجابة عن الاشكال المطروح، فالخوار الأول يبحث في المعاني التي ضمنتها حقبة من العمل السينمائي الجدلي، إذ هو مبني على صراع عبر الصورة بين ما كان مروج له عبر السينما الدعائية الفرنسية ضد الثورة التحريرية للجزائر، وبين صورة أخرى تقدم الثوار أبطالا هدفهم التحرير ضد معان بالية أهمها الإستعمار

التقليدي، أما المحور الثاني فيبحث فيما يقدمه السينمائي المعاصر في طرح جدلي أيضا، إذ نميز بين الصورة الرسمية وما تحتويه من مضامين وبين الصورة التحتية وما تضمه من مفاهيم، ونذلل البحث بخاتمة تجمع أهم النتائج كما سوف تعتمد الدراسة نظام APA في التوثيق*.

1- المحور الأول: معاني حرب الجزائر وحرب

التحرير في السينما الكولونيالية والجزائرية

سبق الإشارة إلى مرجعين أساسيين في المقدمة سوف يعتمدهما المحور الأول قوامين له وهما السينما وحرب الجزائر لدوني، والسينما وحرب التحرير لبحاوي.

1-1 ملامح عن مشروع الدعاية في حرب

الجزائر:

يصعب حصر مشروع الدعاية وعلاقتها بالسينما خلال حرب التحرير في دراسة أكاديمية تنشر في مجلة علمية محكمة، بل المادة غزيرة لدرة تشق الطريق لانجاز مشاريع أطروحات أكاديمية عن الموضوع، وهذا ما يتطلب من هذا البحث التركيز على بعض الملامح مما يخدم الاشكالية العلمية الاقائمة حاليا.

1-1-1 تأسيس مشروع الدعاية السينمائية

لفرنسا الاستعمارية بالجزائر:

أشار سيباستان دوني في كتابه السينما وحرب الجزائر دعاية على الشاشة 1945-1962 إلى ما كان رائجا من طرح ثقافي وسياسي عند المستعمر في مواجهة الشعوب التي إستعمرها (يجب أن يكون العربي مدركا لقوتنا التي لا تقهر، وإلى استحالة القبض علينا أبدا، وفي ذات الوقت يجب أن يجند لدينا من أجل أن يتمتع بكامل الرفاهية التي تحملها

حضارتنا المتقدمة عليه) (سيباستيان دوني-2009-ص17) يتشابه كثيرا هذا الطرح وما تروج له الولايات المتحدة الأمريكية عبر أفلام هوليوود التي تنتمي للصنف أ، أي تلك الأفلام الباهضة الثمة التي تبرز الأمريكي الأبيض في حالة، ورفعة، وعلو، وكيف أنه هو مصدر الحقيقة، وممتلك القوة، ومنبع الحضارة، وبهذه العقلية المتمركزة على الذات، والمهينة للآخر تنتج الأفكار اللوغوسنتريزية، التي تقزم المختلف وتخط من شأنه الإنساني، لصالح المختار الذي من أجله خلقة الأفلاك وبفضله توجد الحياة، ومنه فإن هذه العقلية هي الإستعمار الذي يكرهه المهتمش المغمر، مهني تعددت الأسماء والصفات إلا أن الجوهر واحد، فكل من يحمل ثقافة التعالي والهيمنة، يحضا بمكانة تصنع له من طرف الضعفاء الذين فيهم قابلية للاستعمار والانحطاط بمفهوم (مالك بن نبي-1222-ص122).

يدور كتاب دوني على فكرة الهيمنة التي كانت محركا أساسيا للدعاية التي تروج لها فرنسا ضد الثورة التحريرية، حيث أوجدوا ما سموه (الحرب النفسية) باعتماد تراكم الأبحاث والممارسات العالمية في هذا المجال خصوصا خلال الحرب العالمية الثانية، كما كانت بحوث سيرج تشاخوتين في العلوم النفسية الاجتماعية والدعاية (سيباستيان دوني-2009-ص28/27) دعامة علمية لما إستطاعة فرنسا الإستعمارية إستثماره في مجال الصورة لإنتاج الحرب السينمائية والسمعية البصرية ضد الثورة التحريرية.

1-1-2 الترويج لفكرة كل شيء على ما يرام:

أنتج (ألكسندر بروميو المعروف ب(صياد الصور) لدى شركة لوميار [...] تم تصوير عدد من الأفلام بطريقة تعكس في المقام الأول كليشيهات فلكلورية موجهة لتشجيع

تفتح شهية البحث في المعنى، وتستحضر أدوات السيميولوجيا لتوظيفها في إطار تجريبي على أنها تفرز المعنى الموثوق الذي يمكن إسناده علميا.

بدأ الإعلان عن نوايا العمل السينمائي الكولونيالي بالجزائر عندما شرعوا بتسمية خلايا خاصة بعنوان الدعاية في السينما تحت غطاء استخباراتي برعاية الجيش الاستعماري، (تأسس الديوان الفرنسي للمعلومات السينمائية في أوت 1943، [أي قبل ثورة التحرير الجزائرية وقبيل أحداث مجازر 8 ماي 1945] من طرف الجنيرال جيروود منذ بداية سنة 1945 أصبح الديوان نشطا جدا في الجزائر من أجل الدعاية الخاصة بالتحرر، وبعد ذلك سترك الديوان مكانه بعد اتفاق مع مصالح الأخبار الأمريكية والأنباء الفرنسية وهي شركة تابعة للدولة) (سيباستيان دوبي - 2009 - ص42)، استطاعت فرنسا تجنيد الجزائريين للدفاع عنها ماعدا إياهم بحقوق وامتيازات حيث أسهمت الدعاية المكثفة في كل الميادين للترويج بذلك، أما العمل السينمائي فكان موجها تحديدا للكولون المعمر الفرنسي، الجزائريين من الطبقة التي تمكنه التعامل مع السينما استهلاكاً، ومشاهدة، كما أن فنية السينما في الهواء الطلق cinébus كانت فعالة في نشر الدعاية في أوساط عامة الناس البسطاء (-أنظر- سيباستيان دوبي - 2009 - ص46)، وبذلك بدأت فرنسا تعرف بنفسها تاريخاً وحضارة عبر السينما الوثائقية على وجه الخصوص، والروائية في بعض الأحيان، كما ركزت الأفلام على البعد السياحي لبلدان شمال إفريقيا المستعمرة، وراحت تختزل الجزائري في الفلكلور، ولم تعر إهتماماً لوضعه الفعلي، بل حاولت إسكات اليسار الفرنسي باعطاء الفرصة لهم للعمل على تبيان الأعمال الخيرية الرسمية الغير منبثقة من رحم الشعب الفعلي المقموع.

السياح الحضاريين أو الأجانب الذين جاؤوا المكان (سيباستيان دوبي - 2009 - ص 41/42)، تأتي هذه الحطة في مشروع يبحث على طمس صورة الحقيقة الميدانية، فإلهاء الرأي العام العالمي عبر توجيهه نحو الكليشيهات الكلاسيكية التي بناها الاستشراقيون من الفلاسفة، والأدباء، والمفانين في مخيال الإنسان الأوروبي أساساً، على شاكلة ألف ليلة وليلة، وشبق الجنس الفونتايزي، وبذلك يجب أن تبقى الجزائر على الصورة الشبقية التي تعشش في المخيال الأوروبي، والسكوت عن واقع ساكنة الجزائر الأصليين من أمازيغ وعرب لا يجب أن يكون إلا قربانا لتلك الصورة السينمائية المخرضة لذلك المخيال اللوغوسنترزمي، وأسهمت شركة لوميار بقصد أو بدون وعي في الترويج لتلك الصورة عن طريق إنتقاء يعكس قصدية ما، فقد عودتنا سينما أوغيست ولويس لوميار ومنذ نشأة العروض السينمائية التي أشرف عليها الأخوين في 28 من شهر ديسمبر 1895م، فلم يصور لوميار خروج العمال من مصانعه عبثاً، بل تنبّهت مع بعض طلبتي خلال درس تاريخ السينما الصامتة إلى أن معظم العمال نسوة، وأنهن يرتدين ملابس مستحسنة في موضحة ذلك الزمن، وبالبحت وجدنا أن هناك إمكانية الإخراج لأفلام لوميار الأولى أقصد ما قبل فيل الراش المرشوش الذي يحمل قصدية الإخراج السينمائي وإدارة الممثل، ومنه فإنني أفترض أن شركة لوميار لم تكن بتلك البرائة التي تجعلنا نرى أنهم صورة بالجزائر وغيرها من المستعمرات لأن بها الشمس ساطعة، والديكور الطبيعي فقط، فجنوب فرنسا تسطع فيه الشمس أيضاً لكن ملامح قضايا الشعوب والعرقية البروتونية وغيرها يمكن أن تظهر في تلك الشمس المشرقة أيضاً، تبقى هذه فرضيات فرعية لا يمكن التعويل عليها كثيراً إلا في كونها

إستطاعت فرنسا الاستعمارية أن تغزو الثقافة المحلية لتجلب النظارة لأفلامها الدعائية، وكى لا يجد الفيلم السينمائي الدعائي نفسه مقصى في الساحات الشعبية اتخذ اجراءات كلفته الكثير من المال في ضل غياب شاشات التلفزيون آنذاك لكن العائدات السياسة والأمنية أطالة في عمره الاستعماري طبعاً، (قبل عشرات السنوات كان السكان المسلمين لشمال إفريقيا يجهلون نوعاً ما العرض السينماتوغرافي، وذلك لوجود حساسية طبيعية وقوية للعروض بشكل عام، والعرب - البربر هم غالباً إيمانيون، يتذوقون التمثيليات الصامتة التي يقدمها رواة القصص في الأسواق، والاقبسات المسرحية حتى وإن كانت بدائية إلا أنها تحظى دائماً بالتجمعات الجماهيرية. وهو ما أدى إلى زيادة وسائل عرض الأفلام، وكذا ارتفاع عدد قاعات العرض من الحجم الصغير، وتقلص المسافات المقطوعة غالباً سيراً على الأقدام من أجل الوصول إلى السينما، كل هذه العوامل ساعدت في الوصول إلى العرض السينمائي الموجه للحشود الأمر الذي منح تفاؤلاً أكثر بغد أفضل للسينما في حال ما أصبحت قاعات العروض أكثر عدداً) (سيباستيان دوبي - 2009 - ص73)، كما أن مشكل اللغة لم يكن مطروحا بحكم أن فرنسا الاستعمارية تنبعت لذلك فأحدثت خلايا تقنية للدبلجة (تم القيام بدبلجة قائمة أفلام بالعربية وباللهجة القبائلية لحساب الحكومة العامة للجزائر والمفوضية، علماً أنه من مجموع 39 فيلم منتج قبل سنة 1958، فقط ستة أفلام صورت بالعربية، أما البقية فقد استفادت من النسخ المدبلجة) (سيباستيان دوبي - 2009 - ص73)، وبالتالي هيئت السياسة الدعائية الاستعمارية ترسانتها الصحافية والثقافية للقضاء على الثورة التحريرية، بهذا ما يجعل حرب الجزائر فترة عابرة في تاريخ فرنسا وهذا

ما تصرّ عليه لحد الآن ما دامت لم تعترف بأنها أحدثت حرباً مدمراً يجب أن تقرر بها وتعوض المتضررين مادياً ومعنوياً، أما الدعاية المقابلة فكانت على يد الجزائريين المطالبين بالاستقلال التام والكامل عن فرنسا الاستعمارية وأذنا به، كما أن أصدقاء الجزائر أسهموا كثيراً في إحداث حركة دعائية مضادة قوية رغم قلة الوسائل بل وغياب كامل للإمكانيات في بعض الحالات القاهرة الأخرى.

1-2 نضال من أجل مشروع الدعاية المضادة

للاستعمار بالجزائر:

1-2-1 شروع التأسيس لسينما النضال الثوري

لتحرير الجزائر:

عندما بثت فرنسا شبكة التلفزيون سنة 1957م عندها بدأت الجزائر بالتأسيس الفعلي لمشروع الدعاية المضادة عبر فتح خلية متخصصة بصناعة الصورة السينمائية الموجهة لترسانة فرنسا السينمائية، وعبر الاعتماد على فنية حرب العصابات في العمل السينمائي** كما كان واقع ميادين الحرب الجزائرية كما سماها سيباستيان دوبي في كتابه إذ يرجح أحمد بجاوي عبارة حرب التحرير التي تحمل في طياتها معان مختلفة تماماً عن الأولى، فحرب التحرير تعني وجود محتل يسيطر على مظلوم مغلوب على أمره لا يستطيع حماية حقوقه رغم كونه ساكن أصلي بخلاف المحتل الدخيل ضمن مفهوم تقليدي يرى أن الاحتلال لبلاد أخرى يراها متخلفة وبها ثروات متعددة حق للاسنان الراقي فكراً وحضارة لأن عمارة الأرض لا تكون إلا من طرف الإنسان الحقيقي، كما تحدث جورج أورويل عن الناس والالاناس، فإذا كان الأوروبي خصوصاً والغربي على وجه العموم يعيش في صفحة التاريخ فنحن راكنون في الهامش، والتاريخ لا

يدون سوى أخبار المنتصرين الغالبين الذين عرفوا كيف يحافظون على تراثهم المادي واللامادي، وتاريخهم الذي تصرفوا فيه كما أمكنهم عبر منابرهم، وأدواتهم البحثية والنقدية، يرى أحمد بجاوي أن (ضرورة تدويل الصراع من أجل التحرير الوطني موجود أصلا ضمن الأهداف الثلاثة للسياسة الخارجية الموجودة في بيان أول نوفمبر 1954، ولكن لم يتم النظر الفعلي لمسألة الاتصال الجماهيري من طرف محركي الثورة إلا في مؤتمر الصومام في منطقة القبائل) (Ahmed BEDJAOUÏ - 2014 -p49)، وبذلك تم الإقرار بضرورة مواجهة الهجمة السينمائية على الثورة التحريرية إذ أثرت على النفوس داخل الجزائر المحتلة، وصورت الثورة إرهابا لا غاية له يقوده غرباء لا يمكن التنبؤ بأفعالهم الوحشية ضد جزائر فرنسية متحضرة، ومتحررة من قيود الجاهلية العربية الأمازيغية، ولا يمكن للشعوب المتحضرة القبول بسقوط الجزائر الفرنسية السياحية الفتنازية في يد الإرهاب الظلامي، هذا هو الخطاب الذي سبق وأن أشارت الدراسة بإقتضاب إلى ملامح نشأته بالجزائر من طرف تآزر عسكري ومدني لخدمة مشروع البقاء في مقابل موضوعة الجلاء لفرنسا الاستعمارية وأذناهما عن أرض ليست لهم.

لا يمكن إهمال الدور الفعال لأصدقاء الثورة التحريرية من مناضلي اليسار الفرنسي الرفض للاستعمار وغيرهم عبر العالمين العربي والدولي، وكانت الدول الاشتراكية والشيوعية وأصدقاء اليسار في العالم وحتى التيار القومي العربي أفضل سند مادي وتكنولوجي لجزائر تحاول تأسيس هويتها المستقلة عن فرنسا المستعمرة بثقافتها اللوغوسنترية، أما الحراك الجزائري الجزائري فقد قال عنه بجاوي في كتابه الكثير لدرجة نحس فيها شيئا ما يريد جعلنا نهمل دور أصدقاء الجزائر ومدى دعم الايديولوجيا للقضية

والعمل الميداني في سبيلها (تم الاتصال بـ [جمال] شندري من طرف صالح لوانشي الذي كان ينتمي لفيدرالية فرنسا، حيث كان أول من جسد رغبة قادة الثورة الجزائرية في استعمال السينما بوصفها وسيلة للنضال السياسي بحكم أن لشندري مسيرة مهنية طويلة في المجال كما أنه أصبح سينمائيا مستقلا) (Ahmed BEDJAOUÏ - 2014 -p55/56)، وبالتالي يرى بجاوي أن الشهيد جمال شندري هو مؤسس السينما الجزائرية المستقلة عن الكولونيالية في خدمة مشروعها في الجبال الجزائرية إبان ثورة التحرير، ولم يهم دورا فعالا لأصدقاء الجزائر من يوغوسلافيا وخصوصا فرنيا أمثال بريار كليمون، والرائد السباق رونيه فوتيه، ويان لو ماسون، وجاك شاري، واليوغوسلافي ستيفان لابيوفيك وآخرون.

1-2-2 التبشير بفكرة الإستقلال الممكن:

لم تستطع فرنسا حجب الصورة المضادة بل أحالها قللت من قيمتها، وأستكثرت قوتها وأعجبت بترسانتها، بل وضنت في نظري أن التكلفة الباهضة التي كلفتها دعايتها الاستعمارية لا تقهر ولن تتضرر بدعاية مضادة غير فعالة بحكم فقرها المادي، وهشاشتها الفنية والتقنية، وأن العين لا يمكنها مقاومة المخرز، وأن المقهور لن يستطيع التخلص من الخوف والاقدام على أعمال متهورة يدعم فيها عصابات تعيش في الجبال، والصحاري، والأدغال مدعومة من الأيدي الخارجية المتمثلة في الشيوعية العالمية، واليسار الديمقراطي، والمد القومي العربي، لكن توقعاتها لم تكن صائبة أو على الأقل هذا ما يثبت لنا مآل الأمور، تركت لنا فرنسا زخما بصريا تحول لأرشيف فيها ما أفرج عنه، وآخر لا يزال محجوبا عن أنظار العامة لما فيه مما لا نعلمه، ومع ذلك استطاع بحثة معاصرون وعلى رأسهم الفرنسيين إفادتنا

2- المحور الثاني: ترسانة السينما الوطنية مقابل السينما المستقلة في الجزائر المعاصرة:

لا يختلف إثنان في أن الجزائر المستقلة عن فرنسا فية ولا تزال تسعى للنهوض الحضاري والتطور في كل الميادين، كما لا يمكن إهمال قدرة الإيمان والإيديولوجيا في تحريك الشعب الجزائري نحو ما تحرك من أجله قبل الثورة التحريرية وبعد الإستقلال إلى يومنا هذا، لكن هل لا يزال للجزائري الإيمان العقائدي والائتزان الايديولوجي الذي يمكنه من الاستمرار في مسيرة البناء لمواطنته المكتسبة رغم زلزلة المحن وتظاهر الزمان؟

1-2- سينما الرسوخ الإيماني والإيديولوجي

الرسمي:

تمثل السينما الرسمية مزيج من الأفلام التي تسعى لتمجيد التراث الثوري الذي لا يمكن التنازل عنه بحكم عظمتها ما أنجزه، إذ تغلبت عصابة تؤدي حرب العصابات على عسكر منظم في جيش نظامي هائل، وتغلب دعاية مضادة سينمائية فقيرة وضعيفة فنيا وتقنيا، ومحاصرة لا يمكنها الوصول لأكبر قدر من المشاهدين على سينما دعائية مدعومة بكل ما تريد، (Denise 2010 - p23/24 - BRAHIMI) وتصبح السينما في جزائر الآن أفلاما مدعومة من الدولة التي لا تأبى للتجارب الذاتية بحكم أن المال الطائل الذي سيصرف على الفيلم أتي من الخزينة العمومية، أي من مال الشعب الذي لا يرغب مشاهدة ما لا يخدم رؤيته للوجود وللدولة، فعلى الفيلم أن يكون ممجدا للثورة، كانت الرقابة سابقا ضد التطرق للشخصيات الثورية لسبب وجيه، فلا توجد ثورة خالية من الأخطاء التي تمس بعض الوجوه، والدولة تقر بذلك بل تسعى حاليا لفتح مجال حرية التعبير أكثر عندما كانت جريئة في ترك السينمائي يعرض شخصيات ثورية في أفلام سينمائية مدعومة من الدولة، بل ويقدم لنا شخصيات جدلية في كيفية وفاتها ومراحل حياتها، ويبقى الجمهور

بأبحاث قيمة إعتمدت فيها على الأرشيف السمعي البصري، وقد مرّ بنا سياستيان دولي الذي إشتغل على السينما الكولونيالية في كونها أداة دعائية قوية، وجعلنا له مقابلا جدليا وهو بجاوي أحمد الذي يكتب بلغة الآخر كتابا يوازن به بين الدعاية الاستعمارية بالتركيز على الدعاية المضادة الجزائرية وتكوينها، وتشكل موضوعاتها، | (يعدّ المؤرخ بنجامين ستورا الفرنسي أحد أبرز من استطاعوا أعمال الوسائل السمعية البصرية لتسويق أبحاثه حول حرب التحرير) (Ahmed BEDJAOUI - 2014 - p148)، إذ يجب التمييز بين من يلجأ إلى المواد السمعية البصرية للبحث التاريخي، وبين من يوظف السمعي البصري لنشر ما يتوصل إليه من أبحاث تاريخية حول الثورة الجزائرية سواء لجأ للمواد الفيلمية في بحثه أم لم يلجأ لها، لأغراض منهجية أكاديمية، أو لتوفر مواد من طابع تقليدي يراها موثوقة أكثر، أو أي سبب موضوعي أو حتى ذاتي يدلي به في مقدمة دراسته معلنا أو مضمنا.

إستطاعت الصورة السينمائية حسب بجاوي خدمة قضية الثورة التحريرية في المحافل الدولية، رغم ما أفترضه من تضائل مكانتها في الداخل الجزائري، بحكم غياب امكانيات العرض للأعمال المناهضة للاستعمار آنذاك، والطبيعة التي لازمت ولا تزال جمهورنا الجزائري الذي لا يزال يقبع تحت فكرة غلبت الآخر وعظمته أمام ما نحن عليه من ضعف وهوان، النظرة الاحتقارية للذات وللهوية، وبعد إستقلال الجزائر عن فرنسا سنة 1962م بدأت مسيرة البناء الفعلي لجزائر اليوم التي كانت مهزومة وانتصرت، فهل انتصر الجزائريون بانتصار الجزائر على طبعهم الانهزامي، واحتقارهم للذات في مقابل الإنتاج الآخر الغربي والأوروبي الراقي المتحضّر؟

عدد القاعات	طبيعة القاعات
47	قاعات سينمائية تم استرجاعها من طرف وزارة الثقافة
47	قاعات بصدد إعادة التأهيل
10	قاعات الريبورتوار "مكتبات السينما"
11	قاعات الريبورتوار أثناء الترميم
17	قاعات تؤدي الخدمة تحت وصاية وزارة الثقافة
30	قاعات تابعة للبلديات والتجمعات المحلية (عرض بالداتاشو)

غائما بحكم عدم توفر القاعات المناسبة للعروض التجارية، وغياب استراتيجية ترويجية تحاكي ما يقع في عالم السينما التجارية في العالم وعلى رأسها هوليوود، وبوليوود، ونوليوود، والسينما المصرية التجارية وغيرها، كما أن الجمهور الجزائرية يعاني مرض احتقار المحلي وتقديس الأجنبي، على طريقة مطرب الحارة لا يطرب، (MEGHERBI -1985 -p15)

السنة	عدد القاعات	جمهور القاعات	شاشات التلفزيون	النسمة
1965	336	26953154	-	
1966	324	27568495	-	
1967	296	30609879	-	
1968	296	32135783	70000	
1969	296	34980108	95000	
1970	290	30880420	125000	
1971	293	29107795		
1972	293	31518190	160000	
1973	310	44899347	300000	
1974	314	40096308	410000	

ومع ذلك التقهقر لحالة القاعات نجد أموال الخزينة العمومية في خدمة مشروع ترسيخ الإيمان والإيديولوجية الرسمية علا لسان كل مسؤولي الدولة بدون استثناء، فإذا كان هذا المشروع في يد نخبة من السينمائيين البارعين في زمن ما، فإنه الآن لا يصل بالشكل الجميل الذي يخدم المحتوى القديم، كما أن جل من يحصلون على الدعم هم من الذين حصلوا على الدعم منذ سبعينيات القرن الماضي، فقلما نجد أناس ينتمون لتلك الدوائر الرسمية أو يقتربون منها وهو شباب يمكنهم تقديم القديم في حلة تتسجم مع العصر مثل فيلم البئر لمخرجه لطفي بوشوشي، لكن التنوع في السينما ضروري، فلم تعد القاعدة الهوليوودية القديمة القائمة إذ كانت ترى أن الفيلم الجيد هو الذي يشد كل الجمهور من 8 إلى 80 سنة، (William -1930/1955 - Hays) وعلى ذلك الأساس قدم السيد هابس ما سمته هوليوود بشفرة هيس وهو قانون الرقابة الصارمة على الأفلام لحماية الرأي العام من جهة، وضمان المحافظة على جمهور قاعات السينما من جهة أخرى، لكنهم تراجعوا عن ذلك

وفي دراسة ما يوجد الآن من قاعات إبتداء من سنة 2012 ونحن الآن نعيش سنة 2017 التي تتصف بتفشي التقشف المالي بحكم الركود الاقتصادي الذي يرجع أساسا لإنخفاض سعر البترول الذي كان ولا يزال المصدر الأساسي للدخل الوطني مع الغاز الطبيعي حسب ما يتفق عليه رهط من الخبراء في الاقتصاد (Rapport EUROMED -2014 Audiovisuel p94)

التصور لأن الجمهور مختلف، وهو نسبي ولا يبحث عن الشيء ذاته، ولذلك يتطلب احترام التنوع السينمائي وجود صناع لأفلام أخرى يمكنها إرضاء جمهور مختلف وفي تنوع وتطور نسبي وسريع، وإذا أردنا إحصاء التنوع في السينما بالجزائر نجد أنها لا تعدو كونها تباينات طفيفة في الشكل، أما الاختلاف فليس بالأمر المطروح، وقد سبق لي إنجاز دراسة تطبيقية أفرزت رسدا نظريا لأنواع الفيلم السينمائي بالجزائر عبر تاريخها ما بعد الاستقلال، وركزت الدراسة على تنوع الأفلام وفق الوظائف التي تؤديها فكان الآتي.

1-1-2 أنواع رسخت لوظائف الرسوخ الإيماني

والإيديولوجي الرسمي:

1-1-2 وظيفة الصورة الصدمة L'image Choc:

بصناعة فيلم الجزائر تحترق لمخرجه رونييه فوتيه سنة 1958 *** الذي يحتوي على مشاهد مروعة من مجزرة ساقية سيدي يوسف، بعدما أمطرت السلطات الفرنسية الحدود الجزائرية التونسية بوابل من القنابل الجوية، وراح ضحية القصف رهط من الأبرياء العزل من ساكنة القرية، فاجأت تلك الصورة السينمائية هيئة الأمم المتحدة -الناشئة آنذاك-، والعالم كله ببشاعة الحرب الجزائرية، ذلك المستنقع الذي تلطّخت فيه فرنسا التي عُرِفَتْ بمبادئها للحرية، والمساواة، والديمقراطية، وكان يجب على فرنسا أن تتخلص من تلك الصورة السيئة، لكن الصورة الصدمة التي أجادت الثورة الجزائرية صناعتها، وتوزيعها في العالم، أسقطت قناع فرنسا الاستعمارية آنذاك.

2-1-2 وظيفة ترسيخ الشرعية الثورية: بعد

استقلال الجزائر عن فرنسا الاستعمارية رسميا سنة 1962م دخلت السينما في خدمة المشروع الذي فرضته الفترة،

ويتمثل في محاولة صناعة أفلام "حرية" تُعلي من شأن الثورة الجزائرية، وتؤكد على شرعيتها، ومدى رجاحتها في تسيير أمور البلاد كما سبق وأن نجحت في تحرير الجزائري من الكولون الفرنسي الذي كان يسيطر على الثروات عبر تقسيمه الشعب الجزائري الفرنسي إلى ساكنة الجزائر من المسلمين، وغيرهم، وأصبح الجزائري المسلم مثالا يضرب في التخلف والانحطاط، مقابل الآخر المتحضّر الناضج فكرا، وإنسانية، وحضارة، فنجد كل من محمد لخضر حمينة، وأحمد راشدي وعمار العسكري، ومحمد بوعماري، ومصطفى بديع، وغيرهم من الذين نصبوا للثورة تمثالا عملاقا أسميناه نحن "صورة الشرعية الثورية" التي هي الذاكرة، والدعاية لمشروع معين في الآن ذاته.

3-1-2 وظيفة صناعة الصنم: شهدنا ما بعد

2011م ميلاد أفلام تنصب أصناما تصوّر عادة بتضخيم، وتُلتقط من أسفلها Contre plongé كي تضخم، وتُنفخ بالمنظر الكبير Gros plan لتصبح أنصاف آلهة Des héros تُمجّد، (Youssef ISHAGHPOUR - p120 - 1996) وتعيد بعث مشروع الشرعية الثورية الذي أضحى إلى التلاشي بحكم شيخوخة، وإعاقة، وعجز، ووفاة أكثر صانعيه، فنشهد فيلم زبانة لمخرجه سعيد ولد خليفة، الذي وجدناه فيلما ضعيفا في سرده، وبعيدا عن الدقة في طرحه للوقائع التاريخية، كما تسمعون -ربّما- عن أفلام مثل كريم بلقاسم، وبن بولعيد ل أحمد راشدي الذي لا يزال يصبغ الشيب الذي يعتري القدم من أجل تقديمه في حلّة جديدة، عسى أنّها تنجح في إرجاع الشباب الجزائري إلى دائرة الطاعة، والاحترام لرموز استطاعوا فعلا -في نظرنا- فعل الكثير لتحرير الجزائري الأصلي من المستعمر الدخيل

الظالم، لكن لا تزال السينما الجزائرية عاجزة لحدّ الآن عن مواكبة عصرنا هذا بكلّ تحدياته، ورهانات المستقبل القاهر.

2-2 نحو سينما مستقلة مغيرة بالجزائر

المعاصرة:

بدأت ملامح السينما المستقلة عن الخيار التيماتي والمعنوي للسينما الرسمية منذ فترة لا تبعد كثيرا عن إستقلال الجزائر إذ ظهر خلال السبعينيات مخرجون نادوا بالتجديد السينمائي، ويقصدون بذلك تنوع الفيلم السينمائي الجزائري، أما لسان حال السينما آنذاك فكان يبشّر بأفق غامض بحكم تدهور وضعية قاعات العرض السينمائي، وظروف الإنتاج، والتوزيع، فأخرج محمد زينات فيلم تحيا ياديدو الذي لا يتحدث عن الثورة الجزائرية إلّا في نهاية الفيلم فقط، وبطريقة فنيّة ومختلفة، أمّا المخرج مرزاق علواش الذي تحوّل الآن إلى مخرج فرنسي من أصل جزائريّ، فقد أخرج في السبعينيات فيلم عمر قتلاتو الذي رحّبت به المهرجانات السينمائية العالمية بحكم طرحه الاجتماعي الإنساني المختلف شكلا ومضمونا عن الفيلم "الجزائري" الشائع آنذاك، وبذلك يمكن رصد التنوّع الذي بدأ بالإنشاء بتعددية ضرورية يجب أن يلتفت إليها المثقّف، فمن خلال السينما نلمح مطالب الناس المنادية بالتعددية التي كانت كفرا بالحزب الواحد "صاحب الشرعية الثورية" في تلك الفترة، وامتدّت تلك الموجة من أواسط السبعينيات إلى الثمانينيات، حيث ترافق ذلك مع تنوع سينمائي في الحركات التي انتشرت عالميا وعلى رأسها الواقعية في السينما، (Jacques AUMONT -1983 - p95) مما مكّنا من رصد الأنواع الآتية التي تؤدي وظائف فرعية معيّنة منها الفيلم الاجتماعي الذي يعالج، أو بالأحرى يتخذ

كوظيفة أساسية له طرح القضايا الاجتماعية الحساسة، ونضرب له مثلا فيلم إمراأتان لمخرجه أعمر تريش، كما ظهر الفيلم البوليسي الجادّ، والساحر مثل سلسلة أفلام المفتش الطاهر التي صنعت شخصية نموذجية تتركز في سلسلة أفلام ساحرة، غرضها تجاري بالدرجة الأولى، كما كانت تلك السلسلات مدرسة لكثير من المخرجين السينمائيين الذين تتالوا على خراجها. كما ظهرت الكوميديا وتطورت شخصياتها النمطية على غرار شارلو الشخصية التي صممها الفنان العالمي شارلي شابلن، وكذا شخصيتي لورال وهاردي المشهورتين، نجد أن السينما الجزائرية أجادت تصميم شخصيات نمطية ساحرة أمثال المفتش الطاهر الذي مر بنا الحديث عنه، وشخصية حسن طيرو هذه الأخيرة التي وُظّفت لإعادة بعث الشرعية الثورية، ولكن بأسلوب ساحر هذه المرّة، ف حسن طيرو يؤدي وظيفة سبقه فيها الممثل المرحوم حسن الحسني الذي قدّم الثورة الجزائرية عبر كوميديات تملأ قاعات العرض السينمائي التي كانت تزدد تدهورا أكثر فأكثر.

كما ظهر الفيلم الشخصي الذي هو نوع غير قابل للتصنيف الكلاسيكي المتعارف عليه في نظرية النوع عبر السينما، حيث أنّه يبتعد عن طرح المواضيع التي تدعمها الدوائر الرسمية من تمجيد للثورة بطريقة تخدم مشروع الشرعية الثورية، فنجد فيلم عمر قتلاتو لمخرجه مرزاق علواش في مقدّمة هذا شكل من الأفلام التي لم يصمد أصحابها في الحفاظ على مكانتهم السينمائية داخل الوطن، لكنهم شقوا طريقا حافلا بالإنجازات خارج حدود الجزائر، وخصوصا في فرنسا عدوة الأمس صديقتهم اليوم.

لا يمكن إهمال دور السينما المغتربة التي تتجسّد في أفلام تأتي في الغالب من الخارج (سينما مغتربة)، ومنها الفرنسيّة كذلك، ولكنها تحمل بصمات جزائرية في السيناريو والإخراج، مثل فيلم مولود في الامكان **Né quelque part** لمخرجه المغترب محمد حميدي الذي سبق لي وأن شاهدته بقاعة سينمائية في مدينة فاس بالمملكة المغربية، لأنه لا يتسنى لنا مشاهدة الأفلام الجديدة بالجزائر في القاعات السينمائية التجارية الغير متوقّرة أصلا، إضافة إلى تقاعس مكتبات السينما عن أداء دورها الأساسي، والمعروف لدى العام والخاص. وما شدّني في تلك الأفلام المغتربة جرّأها، فعوّض أن تقدّم الشخص بـ **Contre plongé** لتضخيم الشخصية وتألّيها، تأتي الصورة عندهم بسيطة إنسانية، بل تصوّر عادة **Plan Plongé** من أعلاها، لتُظهر الأبطال أقراما أمام الظروف القاهرة، ومن هم الأبطال يا ترى؟ هم أنا وأنت، هم أناس عاديّون، شباب يعانون، يحبّون، ويكرهون، يخطئون، ويصيبون، هم بشر وليسوا أنصاف آلهة على أرائكه مرصّعة، وهذا ما يجعل هذه الأفلام قريبة من المشاهد الجزائري البسيط، رغم أنّها متشائمة في طرحها، حيث أنّها لا تنبئ بمستقبل مشرق في انتظارنا، بل تصدمنا بالواقع دون مجاملات، فهي ليست بالسينما ذات الوظيفة التنبؤيّة، مثلها في ذلك مثل سينما صناعة الصنم، لكنّها تختلف عن هذه الأخيرة في أنّها ليست سينما ضد الإنسان، بل تنطق بما يخالج الشّباب الجزائري البسيط في غالب الأحوال والأحيان.

خاتمة:

استطاعت الدراسة رصد ملامح السينما في الجزائر وخلفياتها، إذ تأسست كردة فعل خلال الثورة التحريرية ضد الدعاية الاستعمارية من أجل عزل الثورة عن جمهورها وعن

العالم، لكن الدعاية المضادة ورغم قلة حيلتها الفنية، وامكانياتها المادية والتكنولوجية إلا أنّها استطاعت عبر فنيات حرب العصابات الناشئة في كل الميادين ومنها السينما التصدي بل وغلبت الدعاية الرسمية الاستعمارية، ثم أن الترسّخ لقيم الثورة ومبادئها كانت مشروعا ثقافيا وسينمائيا بعد الاستقلال لتكوين شعب لن يسقط في أتون الاستعمار المعاصر مجددا، وقد أثبت ذلك الوعي بتجنب سقوط الشعب الجزائري في شرك ما سمي بالربيع العربي لحد الآن، لأن ثقافته كانت أقوى من أن تشق المغالطات والفنن طريقها نحو ما يشد أواصر الشعب الجزائري المعاصر، ولا يمكن للغة الخشب أن تتركب هذه الحقيقة لأن السياسة لم تعد هوائيه المفضلة فكرة القدم أمكنت من المساحات الشاسعة لوقت الشباب الجزائري الفائض، وهذا ما يطمئن الفنان المستقل ويجعله يحترم جمهوره بصناعة أفلام مختلفة عن الخطاب المتكرر التقليدي بوسائله البالية الذي تروج له الصناعة السينمائية الرسمية، فإذا كانت الصناعة الرسمية تمثل خطاب الأب التقليدي المحافظ عل مصلحة بناته وأبنائه دون استثناء، فإن السينما المستقلة عن التصرّور الأبيسي تفكر في مرحلة ما بعد الأب إذ تسعى لبناء خطاب سينمائي حر لا يدعي التمكن من التأثير على الجميع في إطار الخطاب الرومنسي، بل يعطي للعقول حقها، ويحترم الذائقة الفنية للمشاهد المختلف، فإذا لم تكن هذه السينما جماهيرية فهذا هو المطلوب منها لأنها لا تجبر الناس على مشاهدتها لأنها تمثل خطاب الأب، وفي الوقت ذاته ليسك مباريات كرة قدم تملأ الملاعب عن آخرها، فلا تعرف جودت الفيلم عند هؤلاء بكثرة من يشاهدها بل بقيمة كل فرد من جمهورها القليل جدا، ولذلك أضرب مثلا شائعا حول السيارات، هل سيارات رونو الفرنسية المتوفرة للجميع هي

AUMONT Jacques, **BERGALA** Alain, **MARIE** Michel, **VERNET** Marc, L'esthétique du film, Nathan-Université édition Fernand Nathan, Paris Frances, 1983.

BRAHIMI Denise, 50 ans de Cinéma Maghrébin, éditions Chihab pour le Maghreb, Alger Algérie, Octobre 2010.

EUROMED Audiovisuel, Projet de collecte de données statistiques sur les marchés cinématographiques et audiovisuels dans 9 pays méditerranéens, Monographies nationales :6. ALGERIE, euromed audiovisuel III, CDSU en collaboration avec l'observatoire européen de l'audiovisuel, Tunis 25 mars 2014.

ISHAGHPOUR Youssef, Le Cinéma, Dominos Flammarion 1996, Paris France, 2001.

MEGHERBI Abdelghanie, Le miroir apprivoisé, Entreprise nationale du livre Alger, Office des publications universitaires Alger, éditions GAM Bruxelles Belgique, 1985

مواقع الأنترنت:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Code_Hays

https://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma_de_gu%C3%A9rilla

<http://admee2016.ie.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2015/05/Normes-APA.pdf>

أفضل السيارات بدليل أن من يقتنيها عدد هائل جدا عبر العالم، أم سيارة بورش هي الأفضل لأنه لا يصنع منها إلا القليل سنويا لكن جودتها مرتفعة تجعلها لن تكون نصيب من هب ودب من الناس.

الهوامش

*L'American Psychological Association (APA) a émis une série de règles précises pour citer les références bibliographiques utilisées lors de la rédaction d'un document. Ces normes ont été adoptées pour toutes les publications de la Faculté de psychologie de l'UCL. Elles ont été adaptées à un environnement francophone pour les travaux des étudiants.

****Cinéma de guérilla, ou cinéma guérilla**, désigne des films produits sans ou avec très peu d'argent par des équipes très petites filmant avec des équipements légers et, dans la plupart des cas, utilisant des accessoires fabriqués à partir de tout ce qui est à portée de main. On tourne vite en lieux privés ou publics sans autorisation. Le cinéma de guérilla est en règle générale pratiqué par des cinéastes indépendants qui ne peuvent pas travailler avec des budgets confortables ni construire des décors coûteux.

*** يعدّ "بيار كليمون" مصور مجزرة "ساقية سيدي يوسف" مع زوجه، حيث أنه كان مناضلا ضد الاستعمار الفرنسي، وسياساته الامبريالية، وهذا ما دفع به لدعم حركة "جبهة التحرير الوطني"، ومساندة الجناح العسكري للحزب المتمثل في "جيش التحرير الوطني".