

سينمائية سينما الثورة الجزائرية

مع اقتراب آني في خطابي رشيد بوجدر، ولطفي محززي

جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف

بن جيلالي محمد عدلان

Résumé:

Tout le monde s'aperçoit de la naissance historique voire révolutionnaire du cinéma algérien, mais nul ne saurait prétendre avoir tout sabbé et ressabbé son rapport avec l'Histoire en tant qu'une charge thématique sur un plan esthétique systématiquement prouvé.

Le cinéma algérien, qu'il soit une œuvre d'art ou une entreprise critique, ne cesse, malheureusement, d'exploiter sa mémoire révolutionnaire de façon horizontale se restreignant si souvent à ruminer le contenu (passéiste) du film sans faire référence au film en lui-même. Or, un film traitant la révolution comme thème ne saurait pas forcément être révolutionnaire, tant qu'il a une tendance instrumentale d'en refléter et, par conséquent, d'altérer sa technicité et son identité esthétique-cinématographique. En revanche, le film peut être révolutionnaire même s'il relève d'un thème n'ayant aucun rapport avec la révolution !

Parallèlement, la critique même du cinéma algérien s'abstient généralement de déboucher sur la spécificité cinématographique du film; elle critique le contenu, surtout quand il est révolutionnaire, sans critiquer pratiquement le film qui le révèle ! Le hic c'est bien est là !

Pour ce, nous sommes censés, dans cette recherche, envisager une lecture modérément systématisée sur l'itinéraire productif et critique du cinéma algérien portant sur la révolution pour pouvoir, justement, reconcevoir sa position vis-à-vis du référent en valorisant la distinction entre un cinéma révolutionnaire et une révolution cinématographique !

1- عن المسلك المنهجي وأفق الإشكال

في هذا المقام المغربي، إننا نريد إلى الازدلاف من خطاب السينما الجزائرية بوعي اقترابي آني .. يُنشِد استيبار خصوصية الفيلم، ورصد محتده السينمائي، واضعاً تحاليل المحتوى، ونقود الموضوعات في بؤرة الارتباب، والمراجعة الذاتية.

ولسنا نبغي، من ذلك، سوى لفت نظر البحتة المختصين في قراءة الأفلام، ونقدها إلى مدى نجاعة القراءة النسقية في استجلاء الذات السينمائية للفيلم الجزائري على وجه الخصوص.

ولئن كانت السينما الجزائرية قد عرفت أطوار تشكّل متدّة، وأنماط إبداع متباينة، فتجمل بنا الإيماءة إلى أننا سنحتزّي في مقارنة موسوم مقالتنا بفتح استفهامات في ثوب رؤى نقدية، شخصية، وشبه تنظيرية .. علّا أن نفلح في رفع النقاب عن آفاق أخرى لمدارس نقدية ممكنة، يكون لها من سعة المقام ما قد يؤهلها لأن تكون أكثر تأسساً، وأكثر رجاحة فكرية، ووجاهة منهجية.

لذا، فإن قارئ هذه المقالة سيلاحظ علينا التحدّاء إلى تضمين العبارة، وتكثيف الرؤيا .. بوصفه السبيل إلى تثبيت تموضعنا المذهبي من وجهة، واختصار الطريق، واحترام المساحة المحجوزة لبؤح المقالة من وجهة أخرى.

نومئذ، أيضاً، إلى أنّ تحيين مقارنة في سينما الثورة الجزائرية، مهما تكن الهوية المنهجية للمقارنة، يقتضي انخراط الباحث في مقارنة خطاب السينما الجزائرية العام من باب البدء المنهجي، والتدرج المنطقي ليس إلّا. لذا فإنّ الرؤى، والأحكام النقدية التي قد تُطلّقها على السينما الجزائرية في

غداة الاستقلال، إلى المراحل الحديثة، حيث انفتاح الرؤى الإخراجية، وتعدّد المقاربات النظرية ..

جملة القول؛ إننا نرجو أن يُلَفِّي القارئ في هذه المقالة تسليطة ضوء على نموذج سينمائي صُرف يُظاھر على قراءة الأفلام (الجزائرية خصوصاً) قراءة أصيلة .. تحترم الانتماء الأجناسي للمقروء وحسب، ويُفضي إليه، وإلينا، بكشافٍ حدسيٍّ ومنهجيٍّ، يُمكن من تفقي أثر البصمات السينمائية في أيّ فيلمٍ من أفلام السينما الجزائرية الكلاسيكية، والمعاصرة.

على أنّنا نحرص على استغراق هذا النموذج الاقتراحي بمصطلح: **السينمائية/ياتية (La cinématographicité)**، الذي كان محور اشتغالنا في بعض ما سلف من أبحاثنا الأكاديمية.

في هذا الضوء، نطرح هذا السؤال الملحاح:

هل تمثل سينما الثورة الجزائرية خطاباً موضوعية متواترة، أم خطاباً تقنية راجحة، وبنية نسقية تُشيدان التشكيل السينمائي العميق، ورُشحان الجمالية الصميم؟ وهل هي، في مختلف أطوارها، مخضّ سينما مرجع/ موضوع، ومرجعية/ أيديولوجيا، حيث ما لبثت مُشدّة إلى وتد التاريخ، مُنصهرة في شرنقة الفواعل الخارجية لبنية الصناعة السينمائية؟.

إلى ذلك، سنعمد إلى الاستئناس في تحيين هذه المقالة بمقاربة مركبة تُؤلف بين منطق الدالّ والمدلول، واحتمالية الحكم الجمالي.

نحسب أن ليس في وسعنا ولوج عوالم هذا الإشكال إلاّ بعد اقتضاب إحالة توثيقية إلى عدتنا المنهجية، وجعبة المفاهيم التي سنعتضد بها في مكاشفة الموسم، وقد رشّح أغلبها في منصّة العتبة.

عموم الحال، تنسحب، بنحو آليٍّ أو ضمّنيٍّ، على حال سينما الثورة، وحزب التحرير الجزائرية أيضاً. ذلك يحكم أنّ المقاربة النسقية (السينمائية) تستغرق العموم، والخصوص .. بقوة الأصل المنهجي، والطرح الإستيمولوجي للمقاربة عيّن.

مع انضباب أنّ سينما العقود الأولى بعد استقلال الجزائر (وهي الحقبة التي سينتم التبرير عليها في هذا البحث)، لم تك غير طائفة أفلام ثورية تضطرب في فلك الذاكرة الثورية للشعب الجزائري؛ فتستفز التاريخ مرّة، وتجترّ التاريخ مرّاتٍ عديدات ...

وما ازدجنا حقاً إلى انتهاج المبدل النسقي في مقاربة خطابي سينمانا الجزائرية: الإبداعي والنقدي، إلى اجتراح ثوبٍ له قشيب: **مصطلح السينمائية**، هو ارتكاض نقاد السينما في الوطن العربي خلف نقاد يستنسخ مضمون الفيلم بمغزل عن الشكل السينمائي الذي رشّحه. وتلك لعلها أغلوطة النقد الموضوعاتي حين يرحل إلى قطاع السينما ليقدم نفسه مغولاً منهجياً (فعالاً) في قراءة الأفلام، والوقوف على مقوماتها المرجعية، والتكوينية. وهو، في الحق، نقدٌ وصفيّ ينكب على اجتراح محتويات الأفلام من دون الوشاية بقيمتها الجمالية، وخواصها السينمائية الأصيلة.

وإنّه ليمنّ المؤسف أن نلاحظ طغيان هذا النوع من النقد النمطي البرّاني على مشهد السينما الجزائرية، وبخاصّة، سينما الثورة التحريرية.

وإنّا، بما يخالف هذا الوعي النقديّ الفطير، نشرّب إلى مقاربة السينما الثورية الجزائرية بخطّ آبيّ نسقي في مستوى خطابيها: خطاب إنتاجها، وخطاب نقدها على حدّ السواء، بُعية الكشف عن أصل الممارسة السينمائية في الجزائر، وتمييز السينمائي منها عن غير السينمائي من مختلف الأجناس الخطائية، والتقدية المتأخّمة .. ابتداءً من مرحلة الإرهاص، والانتشاء، إلى مرحلة البحث عن ملامح وطنية

1-1- السينمائية: نبويّة التحليل، وسيميائية القراءة

قد علّت فكره هذا المصطلح (السينمائية) سطح تفكيرنا مجرّد أن طالعنا مصطلح آخر، يُقارِف في المنحى التأسيسي، ويُفارقة في الهوية المفهومية، هو: الفوتوغرافية الصّرف (La photographicité)، ذلك حين كنّا نُقارِئ كتابات كريستيان ميتز (Christian Metz) وهو يستوعب مفهوم الخدعة السينمائية (Le trucage) بوعي سينمائي حصيف، بقوله: "إنّ ما تستميز به جميع المؤثرات الخاصّة، كما رأينا، هو أنّها نوعٌ من الانزياح عن السّمة الفوتوغرافية الصّرف"¹.

إنّ ذلك، وثبّ إلى الذهن سؤال ملّحاح: أليس بوسعنا أن نبحث لعكس مصطلح Photographicité مصطلحاً يناظره، دالاً ومدلولاً، وليكن: Cinématographicité ؟ على أن يُغطّي الأوّل مفهوم التّمْظُّهر الفوتوغرافيّ الخالص داخل خطاب السينما، ويكفّل الثاني بمفهميّة سلوكه السينمائيّ الصّرف، إن تقنيّاً، أو دلاليّاً. إذ ذاك، طفقنا نهجس بسؤال آخر، أو بسلسلة من الأسئلة، تستهدف الحمولة المعرفيّة المثلى لهذا المصطلح، بعد أن عمدنا إلى اعتماد "السينمائية" ترجمةً رسميّةً له، من حيث هي جوهر، لا صفةً عائدةً إلى موصوف.

وفي مثلي هذا السياق الرّهيف، لكم استغرنا عدم استعمال كريستيان ميتز لهذا الحدّ الاصطلاحيّ: "Cinématographicité"، على الرّغم من أنّه قد لهج بلحيظه ولو مرّةً عابرةً في ثنايا مؤلّفه المحال إليه في الهامش أدناه. (ففي مبلّغ علمنا، وحدود اطلاعنا، لم نجد له أثراً، بعد أن تقفينا في كلّ شاردة، ووردة من كتابات ك. ميتز).

الأدهى، أنّ الرّجل لم يذكر المصطلح ذاك باسمه، لكنّه ما لبث يذكره بفخواه، ومحولته النظرية. فهو إذ يصف المؤثرات الخاصّة بالانزياح عن الدّوال الفوتوغرافية للفيلم، إمّا هو ينزع منزعاً سينمائيّاً بحث، فما الانزياح، هاهنا، إلّا انزياح عن مأزم الفوتوغرافية نحو فضاء السينماتوغرافية

الوسيع، حيث يخفّ حضور الصّور الفوتوغرافية، ويتوارى داخل السلسلة الفيلمية فضلاً عن وصل بعضها إلى بعض بتقنية المونتاج.

فهل المونتاج إذن، واحدٌ من مُعْزِ الوسم السينمائيّ الصّرف داخل بنية الفيلم ؟.

حقّاً، يُسهم فعل المُنْتَجة بين الصّور في إضعاف الكينونة الفوتوغرافية للفيلم، لتخلّ محلّها حركة التّغليم التي لا يمكن وصفها إلّا بالكينونة السينمائية. لكن كيف لنا أن نستقرئ قول ك. ميتز: " .. إنّ ما يمثّل موضوع هذه الدراسة، هو مختلف المؤثرات البصريّة المحقّقة بفعل تقنيات مناسبة، حيث يشكّل مجموعها مادّةً مرئيّةً، ولكن غير فوتوغرافيّة "²؟

هل السينمائية، إذن، هي مخضّ إذلال للفوتوغرافيا داخل بنية الفيلم؟ كلاً. ذاك مجرّد شُعْبة واحدة من شُعَب المصطلح. بل قل: أتكافئ السينمائية كلّ ما هو غير فوتوغرافيّ (Non photographique) ؟، هل كلّ ما هو سينمائيّ هو غير فوتوغرافيّ، أم كلّ ما هو غير فوتوغرافيّ هو سينمائيّ ؟

لا جرم، تشمّل مقولة: " غير فوتوغرافيّ " جمهرة الأجناس الإبداعية قاطبة؛ تلك التي ليست لها سَدِيدَة (محوريّة) إلى جنس الفوتوغرافيا في إنتاج خطايّتها قوأمًا، وتديلا. شأن الرّسم، مثلاً، والفنّ التشكيليّ، والنحت، والمسرح، والرّواية .. وهلمّ جرّاً. فالسينما، بوصفها فنّ حركة، لا ينبغي لها إلّا أن تكون فنّاً غير فوتوغرافيّ بحكم فارق الثّبات الذي تنهض عليه الفوتوغرافيا في إنتاج نفسها، على الرّغم من كوّن العنصر الفوتوغرافيّ يشكّل جزءاً من هيولى اللّغة السينمائية.

من هنا، إنّهُ لمن المنطقيّ الحتميّ أن يكون كلّ ما هو سينمائيّ غير فوتوغرافيّ، وأمّا القول بالعكس، فقول متناقض، وفطير؛ إذ إنّ غير الفوتوغرافيّ قد يكون مسرحيّاً،

أو تشكيليًا، أو نَحْتِيًا .. أي؛ قد يكون سينمائيًا، وقد لا يكون.

وهل السينمائية هي الأصالة ؟

الحق، قد حاول مارسيل مارتن (Marcel Martin) أن يَتَمَوَّضَ في مدرَجِ السينمائية، بغير وعيٍ منه أغلب الظن، حين قَصَرَ أصالة / أصليَّة (L'originalité) اللُّغة السينمائية على كفاءتها الفريدة في التصوير، والإيجاز، وإظهار المرئي، وغير المرئي، وتجسيد المجرّد، والمعيش، والتفنن في المواجهة بين الحلم، والواقع، واستحضار الماضي، واستشراف المستقبل ... ضربة واحدة.³ بيد أننا نرى أن هذه النظرة تنم عن منحنى أنطولوجية لا تُمارى حيال السينما، إذ هي نظرة أوسع من الوعاء النقدي للسينمائية بالمفهوم الذي نرّمى إليه، وهي نظرة تتغافل، على هَوْنِ ما، إجرائية المصطلح، ومسلكتية التقنية.

يُضاف إلى ذلك أن جوهر الأصالة مشروطٌ بالجِدَّة؛ فالشيء الأصيل هو المكتفي بذاته، المستقل بجنسه استقلالاً مُطلقاً،⁴ يدخض الدخيل، والمختلف عنه دخضاً مُعلقاً. وذاك ما لا ينسحب عليه مفهوم السينمائية المنفتح؛ إذ لا يُعقل أن يشتغل خطابُ فيلمٍ ما، مهما يكن نمطه، ونوعه .. دونما اتكاءٍ على ما أمكن من مختلف الأجناس الفنية المجاورة.⁵ من ممّا شاهدتُ فيلماً عديم الموسيقى، عديم الحوار (المسرحي)، عديم الصُّور، والممثلين .. إنَّ الفيلم، في أعلى مستويات استقلاله السينمائي، إنَّ لا يكن مستمراً لبقية الفنون الأخرى، تضعُضَعُ خطايئته، وخبث إنتاجيته الدلالية !

وأياً ما يكن الشأن، فإننا نزعِم أن السينمائية مصطلحٌ يغتاض على الاستيعاب بكل تفاصيله خارج مَعْلَم الوعي الشكلائي، والاقتراب البنيوي؛ حسبنا أن محلّل الأفلام الذي يغض الطرف عن أشكالها الفيلمية، منقطعاً إلى استظهار مضامينها، وجرد حمولاتها المرجعية .. ليس محلّل أفلام، وإنما هو محلّل محتويات كان بإمكانها التمثُّل بوساطة تعبيرية

أخرى. إنمّا محلّل عرضي، وساذج، وتبسيطي .. لأنّه بدَل أن يقرأ الفيلم، يقرأ موضوعه، والفيلم هنا متناول خاص، والموضوع متناول مطلق من حيث احتمالات تناوله من لدن فنون أخرى غير فنّ السينما. من هنا إنَّ الدراسة الحقيقية لمضمون فيلم ما، هي الدراسة التي تطال شكل مضمونه.⁶

على أننا نغني ما يعنيه ك. مثر بمقولة الشكل: " مجموع الأساليب السينمائية الصّرف، ونعني بـ "المضمون" المادة الإنسانية التي تظهر في الفيلم من دون أن تمتلك في ذاتها شيئاً من الخصوصية الفيلمية ".⁷ لذا، فإنَّ الناقد السينمائي الذي ينصرف عن مكاشفة الذات السينمائية للفيلم، أولى له أن يتنازل عن اللّقب السينمائي إذ هو لا يمارس إلا نقداً موضوعاتياً ليس من شأنه الوقوف على جوهر السينما، واستقراء رُشحاتها الجمالي، وتفاعلاتها البلاغية ..

ولنا، في هذا السياق، أن نغتضد بقول القائل إنَّ " الشكل هو الذي يناسب أن نبحت فيه عن العمق، إنّه هو الذي يحمل ميتافيزياء [الفيلم] ".⁸ فلا ديار من نُقاد السينما بوشعه أن يتجاهل " أن مؤلّف الفيلم ليس كاتبه بل مُخرّجه، وجوهر الفيلم ليس في موضوعه بل في إخراجة "،⁹ ومن يفعل ذلك، فوعيه بالنقد السينمائي وعي انطباعي، وسطحي، ومهزول .. وليس له من النقد سوى الحزم حول الأفلام حوْماً، واجترار الموضوعات اجتراراً ...

كذلك إننا نستسمح أن يُستوعب مصطلح السينمائية خارج مَعْلَم السيميائيات، وتجنّيحها التأويلية؛ لعلنا نقصد بالشكل، في هذا المقام، الشكل السيميائي، أو الشكل العائلي (La forme signifiante) على حدّ قول كلايف بيل (Clive Bill).¹⁰ ولسنا نرود الاسترسال في توصيف مقولة الشكل، فقد أجريت الجرايات من أجل تأسيسها، وتفهيمها .. إن بمسلك الشكلائية، أو بمسلك نقدي آخر، لكننا نحب أن نلوذ بالفهم الذي اعتراه إليها ك. مثر؛ حيث ارتأى أن مدارس شكل الفيلم تقتضي

الاشتغال عليه برومته، اشتغالا ينتهج خط البحث في تنظيمه، وبنيت بوضفه تحليلاً بنوياً، على أن بنية الفيلم هي بنية الصور، والأصوات (شكل الدال)، أكثر مما هي بنية العواطف، والأفكار (شكل المدلول).¹¹

على هذا الأساس، نرى أن التحليل البنيوي للفيلم معادلة منقوصة، مشروخة، ما لم تمتزج بخلايا التحليل مقارنة الدال، والمدلول التي من شأنها توطيد فعل القراءة، وتيسير تفكيك البنية الفيلمية، وتشريح طبقاتها التكوينية، والدلالية ..

1-2- من مُطلَقِ الْمُفْهَمِ .. إلى أصالة الفيلم

لولا منافع التدرج المنهجي على وضوح مسار المقاربة، لكان الأحرى بنا أن نطرح مصطلح "السينمائية" من داخل حقول السينما، وبالرجوع على مصطلحية سينمائية مباشرة؛ لا يسوغ فهم السينمائية، ولا يكتمل إلا بتمييز مُصْطَلَحِيّ بين مصطلحي: الفيلمي / الفيلمية (Le filmique)، والمُفْهَمِ / المُفْهَمَة (Le filmé)، على أن الأول يُجَيِّن الدلالات، أو العناصر الفيلمية، بينما يُجِيل الثاني إلى الدلالات، أو العناصر المُفْهَمَة.¹²

إنَّ المُفْهَمِ، في خطاب الفيلم، هو كل عنصر خارجي محمول على شريط التصوير، هو كل ما يختزنه الفيلم الملفوف بفضل حساسية الضوئية. إنمائه محض مواد، ومراجع (Référénts) "التقطت بالفيلم مثلما كان من الممكن التقاطها برواية، أو مسرحية"،¹³ ومن ثم ليس المُفْهَمِ من السينما في شيء، ولا يعتلّق بخطابها إلا بعلاقة استحضر غير أصيلة. نكاد نقول إنه ما يمثّل في بنية الفيلم هيولى، أو حضوراً خارج- سينمائياً (Extra-cinématographique) مطلقاً؛ يفيد إلى فلك التعليم مداليل أجنبية مُشْبَعَة بجنسيات فنية، وحقليّة شتى، على سبيل "نفسانية الشخصيات، والمحتوى السوسولوجي للفيلم، و"الرسالة" الإيديولوجية للمخرج، وهلم جرا".¹⁴

وأما الفيلمي، فيحتلّ مركز الدوال السينمائية في مساحة التعليم؛ إنمّا يمتّح أصلته من أصالة الفيلم ذاته، أي؛ من داخل الفيلم، لا من خارجه. بيد أن التمييز بين الفيلمي، والمُفْهَمِ يظلّ أمراً عسيراً، ومنطوياً على مفارقة عملية لا تُمارى بحُكم وجود وشائج ظاهريّة تجمع بينهما؛ شأن تمظهر كليهما مادياً في خطاب الفيلم، من هنا، أثر ك. متر أن يُخَضّص مصطلح "فيلمي" للدلالة إلى هذين المفهومين معاً،¹⁵ على الرغم من أنه انحاز علناً - ونحو نغلن انخيارنا معه عن قناعة علمية - إلى مفهوم السينمائية، الذي نحن في مقام التسويغ الإستيمولوجي له، من حيث الكفاءة التقنو- معرفية على استغراق الخصوصية السينمائية الصّرف، حيث قال: "يكون السينمائي، دائماً، فيلماً، ولا يكون الفيلمي، دائماً، سينمائياً".¹⁶

وفقاً لهذه الأطروحة المركبة، إننا لا نجد غضاضة في عدّ "الفيلمية" أقرب إلى المُفْهَمِ منه إلى السينمائية، هذا المصطلح الذي نتوسّم فيه جدارة بالاستعمال، والتفعيل في التحاليل السينمائية للأفلام، مُعْتَرِفِينَ، مهما يكن الشأن، أن السينما تقع في فيلمي الفيلم، لا في مُفْهَمِهِ.

وإذن، سنسعى حثيثاً، في مقام هذه المقالة، إلى التصنّف في رواق المتحمّسين لانشغالات "نظرية السينما"؛ أولئك الذين يَمَوْضِعُون داخل النظام السينمائيّ مهما يكن من أمر، ويعُدُّون السينما فناً في المقام الأول،¹⁷ وسننسحب، إذ ذاك، من زمرة الفيلمولوجيين (Filmologues) الذين يتعاطون السينما من خارجها، ويَقْفُوهَا على أنّها حدث ذو أبعاد سيكولوجية، وسوسولوجية، وفيزيولوجية، وأيضاً، جمالية في أندر الأحيان، مع علمنا أن نظرية السينما، والفيلمولوجيا، كليهما، ينزعان نزعاً نحو التكامل، وإحصاب بعضهما البعض.¹⁸

كأننا، في هذه المقالة، نهجس هجساً بالمقولة الجاكوبسونية الشهيرة في حلّة مكيفة: إن موضوع الدراسة

السينمائية ليس هو السينما، وإنما السينمائية؛ أي ما يجعل من فيلم ما عملاً سينمائياً²². على أنه هاجسٌ مَيَّالٌ إلى الاعتراف من معين الجماليات، والتوطنِ بافتراضية الحكم الجمالي ..

2- سينمائيةُ سينما الثورة الجزائرية - مُختَصَرٌ

مُكاشفة نقدية -

لا ضير، نستطيع الرّغم أن خطاب السينما الجزائرية خطابٌ موضوعاتيٌّ حتّى النخاع، وعلى جميع الصّعد، سواء أكان خطاب إبداع، أم كان خطاب تنظيم، أو ممارسة نقدية.

والأدهى، والأطرف .. أن ظلّت موضوعاتية التحليل، والممارسة ثلاثية سينمائية من مرحلة الإرهاس، والانتشاء إلى اليوم، بل إن القول بموضوعاتية السينما الجزائرية، في مدّرجتها: الإنتاجي والتّمدجي، لقول أوسع من مقتضى الحال، وأضيق على الوعاء المعرفي لمصطلح الموضوعاتية عينه.

هي خطابٌ محتوئ شفيف، ومضامين مكرورة تتناسخ من فيلم إلى آخر، ومن مُخرَج إلى آخر، ومن حقبة إلى أخرى .. من دون أن يطراً عليها تغيير، أو تحوير، أو تبديل في التّمتّظهر، أو التّمفّصل، أو المقارنة.

فهل السينما الجزائرية، في مختلف أطوارها، إلّا سينما مرّجع / موضوع، لا سيما إذ يرتبط الشأن بأفلام الثورة، وحزب التحرير التي ما لبثت مضغوطةً بفاعلية التاريخ، فلا خلاص لها من الانصرار في بوتقة الفواعل الخارجية لبنية الصناعة السينمائية.

نعم. قد يصدّق من يرى استعجالاً، أو استباقاً منّا في إطلاق جملة هذه الأحكام التّوصيفية بشأن السينما الجزائرية مساراً، واشتغالا. لكنّه وشكان ما يُدرِك حيادية أحكامنا، ونزاهتها بمجرد أن ينتهي من قراءة فحوى مُختَصَر المُكاشفة الشّارحة، الأفقية والعمودية، لحياة السينما الجزائرية

أذناه. لعلّه يستدرك أن (الموضوعاتية) قد باتت وصمةً سالبةً على شُعبة الفيلْم الجزائري، ونعمةً رثانةً في دُرُشات (التّقْد) التي تعقبه. وإذن، فهي أحكامٌ تصلُح مَطْلَعاً، واستهلالاً، وتطلُّح خلاصةً، واستنتاجاً.

1-2- خطابُ الفيلْم: موضوعة بلا بنية ..

إنّ اعتناق المَرّجع، وانتهاء التوثيق، والتأريخ .. قدّر السينما الجزائرية المقدور. وتلافي الإمتاع، والجمالية .. حتمية تاريخية مُحْتَمّة.

تلك حقيقة تكاد تمثّل جزءاً لا يتجزأ من أنطولوجيا السينما الجزائرية؛ فلا ديار مُمّن أرّح لها باستطاعته دخض هذه الحقيقة، أو جحدها؛ كيف لا، وقد أجمع جمهوره التّقْدَة، والمؤرّخين السينمائيين على الولادة العفوية للسينما الجزائرية بعد مخاض تاريخي، وثوري .. مفروض لم يُعطها فرصة لتتبدّل لها موقعاً ملائماً، وتنتقي طريقةً، وأسلوباً يليقان بمقام الفنّ السّابع. إنّما هي " سينما قد وُلدت في معاقل الثورة، ولادة عفوية على نحو ما، إذ يتعلّق الأمر بأفلام قصيرة تمّ تصويرها لدواعٍ دعائية سياسية، ذلك لأنّ زعماء المقاومة كانوا يرغبون في امتلاك أرشيف فيلمي سيكون من الأهمية القصوى بالنسبة لأولئك الذين سيُقدّمون، يوماً، على كتابة تاريخ حرب الجزائر".¹⁹

جرباناً مع المقام الإشكالي لهذه المقالة، نحسب أنّنا نستطيع أن نستلهم من مقولة " الولادة العفوية " للسينما الجزائرية بتعبير رشيد بوجدرة، مقولة أخرى؛ هي **الولادة الوثائقية التسجيلية**. وكأنّ النثر أسبق من الشعر، وأولى منه، في منطق الجنس السينمائي بالجزائر على عكس عقلية العرب الشعرية المتجددة ! وإذن، هي ولادة (نثرية)، أو قل: مرجعية - نسبة إلى المَرّجع (Le référent) - إذ تفتقر إلى كلّ ما يوسعه أن يوطد نسقية الإخراج، ويكرّس بنية الفيلْم في اتجاه بلاغي، جمالي حفيف ..

من هنا، فالفيلم الجزائري مجبول على التلقائية، والاستعجال .. ما من شأنه أن يفسّر لم تأصلت ذهنيّة

السِّيَاقِيَّة في المسلك العام لإنتاجنا السينمائيِّ بمختلف أنماطه، ومَظْهَرَاتِهِ النُوعِيَّة. فضلاً عن ذلك، لم يكن الفيلم الجزائري - ونحشى أن لم يزل - مَحْضَ شهادةٍ وثائقيَّة، أو دعايِيَّة يُدلى بها في مقام التَّاريخ، والوقائع، والإيديولوجيا .. تستحضِر العالم الخارجي، ولا تأبِه إلى الذاتِ الفيلميَّة التي تستحضره.

هذا الفكرُ السِّيَاقِي، والتوثيقيُّ خصوصاً، قد رانَ على عقول صنَّاعِ السينما الجزائريةِ عهداً، فانتقلتْ عدواؤه من مُخْرِجٍ إلى آخر، ومن مذهبٍ إلى آخر، ومن مرحلةٍ إلى أخرى .. إلى أن تُحَدِّدَ له تجسيداتٍ مستحدثة على عهدنا اليوم. مرَّ ذلك إلى كونِ سلوكِ الوثائقيَّة، والتسجيليَّة نواة الفعلِ السينمائيِّ للمدرسة الجزائرية. لعلَّ أن يكون الأمرُ الذي ازدجى الباحثَ الجزائريَّ محمد بن صالح إلى عدِّ الأفلام الوثائقيَّة، والرؤيويَّة الجَنَسَ القاصِرَ في السُّلَمِ الزمِّيِّ للسينما الجزائريةِ إلى يومنا هذا.²⁰

وإذن، لئن كانتِ العفويَّة أصْلَ سينمانا الجزائرية، فلا يُعْقَلُ أن يُنْتَظَرَ من العفويِّ جماليَّة، أو أن ننضج عنه لَمْسَةً فنيَّة مؤسَّسة .. لا سيما أنَّ المخرجِ السينمائيِّ تاريخيُّ لم يكن سينمائيًّا في شيءٍ سوى بحملِ الكاميرا، وتدشينِ الشرائطِ الملفوفة، بل كان مُخْرِجاً ثورياً تمامَ الكينونة، لذا، " لم يكن في الأمر، والحال هذه، مدعاةً إلى الاهتمام بأثرٍ فنيٍّ، أو الإرهاص لسينما فنيَّة حقيقيَّة، بيد أنَّ " المخرجَ المتمرد " قد كان يريد لنفسه أن يكون، بكلِّ بساطة، شاهدَ العيان الذي سيمنح لشعبه، بوساطة فيلمٍ ملفوفٍ، ذاكرةً واضحةً، وغالبية " ²¹.

في هذا المناخِ التاريخيِّ الحالكِ، تفتتت، بنحوٍ أو بآخر، نَوَاتِثُ الفنِّ السَّابعِ في الجزائر، حيث طِففتْ فِرَقُ السينما، ووحداتُ التصويرِ تتشكَّلُ في مناطقٍ حسَّاسةٍ من أرضِ الوطن؛ فكانت " فرقةُ فريد " أوَّلَ وَحْدَةٍ للتصويرِ قد أُنشئت عام 1957 بمنطقة تبسة، ولاية قسنطينة حالياً، إذ كان المخرجُ الفرنسيُّ روني فوتيي (René Vautier)،

الذي خيَّرَ دُرْبَ التضامُنِ مع كفاح التحرير، من أبرز الأعضاء السُّتَّة الذين انضَمُّوا تحت لواء هذه الفرقة السينمائية.²² الحق، في مَعْمَعَةٍ ثوريَّة طارئة .. لم يكن لِمِثْلِ هذه الفرقِ السينمائيةِ المتخندقة أن تُعنى بجماليَّة المنتج، وسَقِيَّة الدَّاتِ التقنيَّة للفيلم، ولا أن ترتكض خلف أيِّ صنفٍ من الجوائز، والتكريمات .. بل كانت تُنشد التوثيقَ لأساليبِ الإدارة، والجيشِ الاستعماريِّين المَسْلُطَةِ على الشعبِ الجزائريِّ، علماً أنَّ ضحالةِ النُوعِيَّة السينمائية، وتواضعِ المظهرِ التقنيِّ لأفلام هذه الفرق قد كان بصمةً كبرى استمارت بها مختلفُ الأفلام الوثائقيَّة الأولى، تلك التي كان المغفلُ الحربيُّ مُحْتَبِراً ميداناً لصناعتها، وإخراجها، وإنتاجها ..²³

فأيُّ جماليَّةٍ ستُجدي في دَحْرِ المِسْتَعْمِر، وتوثيقِ أساليبه القمعيَّة الشَّنْعاء للتَّاريخ، والأجيالِ اللاحقة ؟ ومن أين يأتي التحكُّم (الجماليُّ) في تقنية سينمائية مُغَيِّبَةٍ أصلاً ؟؛ أو لم تكن ساحُ المَعَارِكِ، تاريخيَّة، بلاطُوهاتِ التصويرِ الوحيدة لالتقاط اللُّقَطات، وصناعة الأفلام ؟!

قد تكون حِلْكَةُ ذلك المناخِ التاريخيِّ، وشراسة الظروف .. مشجِبةً (تاريخيًّا) نُعلِّقُ عليه هُزَالَ الوجهِ الجماليِّ للفيلمِ الجزائريِّ، وضحالة سينمائيَّته في تلك الحقبة، وقد نقولُ قولَ الباحثِ الجزائريِّ لطفي مَحْزُوزي في سياق الدِّفاعِ عن تسجيليَّة السينما الجزائرية الثوريَّة: " لم تكن أيُّ آليَّة من آلياتِ الحُدَعِ السينمائيَّة، أو المونتاخِ أمراً لازماً. فها هنا إنَّ المخرجين هم شهودُ عيانٍ عن لحظاتِ الكفاحِ المسلَّحِ للثَّوار، وأحداثه العظيمة. إنَّما شأنُ ذلك شأنُ الإعلامِ دوماً تشويهٍ للواقع " ²⁴ لكننا نهوُّ إلى طرحِ هذا السُّؤالِ الذي يطرحُ نفسه بقوة المنطق، والإشكال، والحقيقة:

هل يحقُّ لنا أن نطلَّ نُسائلُ جماليَّة السينما الجزائرية، الثوريَّة خاصَّة، بعينِ الشَّفاعة، ومِشْجَبِ التبريرِ التاريخيِّ،^{***} والتحقُّجِ بالملابساتِ الكولونياليَّة السَّالبة .. غداة الاستقلال، وفي مختلفِ الحِقَبِ التي تلتُه ؟

ثمرة وعيٍ لانشغالٍ كبيرٍ بالحقيقة، وخاصةً، بالفعالية، ومعايشة واقعٍ قاسٍ، ومرير²⁶.

بيد أن الذي نستعربه، ونستنكره، هو سيران السينما الجزائرية غداة الاستقلال على الدرب التسجيلي ذاته، درب الوجودية التاريخية، هو انتهائها النهج الأنطولوجي ذاته؛ المفخم بمزجعية الثورة، وثورية المرجع، الرافض لأي لفئة فنية، أو شرائية إلى أفق الجمالية، والتشكيل السينمائي ..

في هذا الضوء، نقول - ونحن زعماء بما نقول - إن الوعي السينمائي في تفليم المعطى التاريخي لم يعرف، غداة الاستقلال، أي تبلور جوهري في المستوى البنائي للأفلام، فلم تمسسه لوثته الجمالية، ولا نزع به المسار نحو محاولات تنعيم (Cinématiser) اللحظة التاريخية، ونحو التفكير في إمكانات التأسيس لجمالية السينما الجزائرية. فقد ظل سينمائيو ما بعد الاستقلال يحملون الوعي السينمائي ذاته الذي حملوه قبل الاستقلال، وقد ظلّ رؤاهم في تعاطي الواقع هي هي، وظلّت مُنطلقاًهم في صناعة السينما هي هي، عدا أنهم تحوّلوا من موقع تسجيل التاريخ، والتوثيق لوقائع الثورة.. إلى موقع تقديس التاريخ، واجترار الذاكرة الثورية.²⁷

وإذن، هل ما تزال " المحسنات الفنية " تُرعب هؤلاء المخرجين السينمائيين بدعوى أنها منفذ (شيطاني) من منافذ تشويه الحقيقة ؟ وإلى متى تظلّ الصناعة السينمائية، والتناول الجمالي قفراً على الواقع، وتطاولاً على فصاحته الصميمة بمنظور هؤلاء .. ومنظور رشيد الذي استخلص عنهم هذه الفلسفة كما أومأنا إليه أعلاه ؟ فهو نفسه الذي شقّ قوله عن موقف استياء ضمني، وموارب حيال انتفاء القيمة الجمالية عن سينما الاستقلال، حيث قال في موضع آخر من مؤلفه: " ما يزال هناك دائماً أفلامٌ تُنجز عن حرب الجزائر بوسعها إعادة الاعتبار إلى حدثٍ من هذا الشأن من دون تكريسٍ للمطلب الجمالي ".²⁸

بأسفٍ جارح، وغصّة علمية .. نقرّر أن السينما الجزائرية غداة الاستقلال ما لبثت تتخبط في شراك الموضوعاتية (المريضة)، وتزجّ تحت وطأة السياق، والنماذج المكونة !

فلم نكدّ سينما السبعينات، والثمانينات تشرد عن مضمار سينما الخمسينات، لا من حيث الشكل، وبراءة الاشتغال السينمائي، ولا من حيث المحتوى، واجترار الموضوعات. لم يكدّ يختلف خطاب سينما الاستقلال، عن خطاب سينما الاحتلال فتيلاً، إن على صعيد الإنجاز، أو على صعيد النقد، والمُداسّة.

وما يزيدنا أسفاً على أسفٍ، وغصّة على غصّة أن توثبت عدوى التعاطي الخارجي لخطاب الفيلم إلى جسد السينما الجزائرية الحديثة، فلم يفتأ مرض السياقية أن مسّ متنيها، الإبداعي والتقدي، مع اعترافنا بأنّ مثن النقد كان أكثر مرضاً، وأكثر خطلاً.

تري.. هل هو خطلٌ في استعمال التقنية السينمائية، أم في الوعي المستعمل ؟ (أم لعله خطلٌ في إرادة الاستعمال ؟!).

لئن كان السينمائيون الأوائل يزؤون في وجودية الواقع (الثوري) الذاتية أصل الصدق، والبلاغة، لا حاجة إلى تجاوزها بتجميلها، أو إعادة تشكيلها جمالياً، فكيف نسوّغ لتاريخانية أفلام ما بعد الاستقلال التي لم تترأ بنفسها عن تقديس موضوع الثورة، واجترار قضايا حرب التحرير؟

نعم. قد نغترف لرشيد بوجدرّة برجاجة الطرح إذ ارتأى " أن تقنيي الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية (G P R A) لم يحاولوا القفز على الواقع، ولا بتجميله، ذاك لأنه كان أكثر إفصاحاً بوجوده الخام. فكأنهم أرادوا القصد إلى أن ما كان بوسعهم تشويه واقع الحرب بوساطة التحسينات الفنية ".²⁵ ونعترف له، أيضاً، بمنطقية الاستنتاج حين خلص إلى أن " تلك الأعمال الأولى ليست - إذن - من الفن في شيء، ولم تدع يوماً لنفسها كونه كذلك. إنما هي

2-2- خطابُ النُّقد: النَّظَرِيَّةُ الغائِبَةُ

لَمْ يَسْلَمْ النُّقْدُ السِّينِمَائِيُّ فِي الْجَزَائِرِ مِمَّا أَصَابَ
خطابَ المنقودِ مِنْ سَطْحِيَّةٍ فِي التَّنَاوُلِ المنهجيِّ، وَمِنْ سِياقِيَّةٍ
غَيْرِ بَرِيئَةٍ مِنَ الإيديولوجيا لا سيما في مرحلة السَّبعينات،
والثَّمانينات.

فخطابُ النُّقدِ السِّينِمَائِيِّ الجزائريِّ كَانَ - وَلَمْ يَزَلْ فِي
معظم حالاته - كخطابِ الفعلِ السِّينِمَائِيِّ ذاته؛ خطاباً
مَوْضوعَاتِيّاً عَلَى الأكثر، بَلْ خطاباً تَسْجِيلِيّاً يُوَرِّخُ لِلْمُفْهَمِ،
وَلَا يُوَرِّخُ / يُقَدِّمُ لِلْفِيلْمِ، خطاباً مُعْرِقاً فِي السِّيَاقِيَّةِ، يَسْتَنَرِفُ
كُلَّ طاقاته التحليلية في مقارنة المحمول بغير ما التفات
(تَمَدَّجِي) إِلَى الحامل.

قَدْ نَسْتَقْرِئُ هَذَا السُّلُوكَ الْبَرْكِيَّ الْمَازُومَ فِي مُمارسة
النُّقدِ بَأَن تُرْجِعَهُ إِلَى الظُّروفِ السُّوسِيُو- تاريخية الكبرى التي
خَضَعَ لَهَا الْوَعْيَانُ ضَرْبَةً وَاحِدَةً: وَغْيُ الْمَشَاهِدِ / النَّاقِدِ،
وَوَعْيُ الْمَخْرَجِ / الْمُبْدِعِ. فَبِمَعْزِلِ عَنْ ذَلِكَ النَّاقِدِ الشَّخْصِيِّ
الَّذِي يَنْبَغِي أَنْ يَسْكُنَ كُلَّ ذَاتٍ مُبْدِعَةٍ، نَسْتَطِيعُ أَنْ نَرَى
بَنْبَرَةَ أَلْتَمَاسِ الْأَعْذَارِ أَنَّ وَغْيَ النَّاقدِ السِّينِمَائِيِّ الْجَزَائِرِيِّ
لَطَالَمَا كَانَ مُشْرُوطاً بِالْعُقْلِيَّةِ الْوَاقِعِيَّةِ، وَمَحْكُوماً بِالزَّهْمَانِ
الْوَجُودِيَّةِ، وَالْمَالَاتِ التَّارِيخِيَّةِ، خَاصَّةً إِبَّانَ الْحَقْبَةِ الثَّوْرِيَّةِ
المشهودة. لِهَذِهِ الْعِلَّةِ، مَا بَرِحَ نَقْدُ السِّينِمَا الْجَزَائِرِيَّةِ يَدْلُحُ إِلَى
مَكَاشِفَةِ الْأَفْلَامِ مِنْ جِهَةِ التَّارِيخِ، وَالْمَرْجِعِ، وَالْمَوْضُوعَاتِ ..
فَلَمْ يَحْفَلْ، إِلَّا لِمَاماً، بِبِنْيَانِهَا السِّينِمَائِيَّةِ، وَبِالْكَيْفِ الَّذِي
يَتَخَرَّجُ وَفْقَهُ خَطَابُ الْفِيلْمِ، وَتَتَنَجَّزُ مُخْتَلَفُ مَسْتَوِيَاتِهِ
التَّعْبِيرِيَّةِ.

إِذَنْ، فَالْوَعْيَانِ، الْإِبْدَاعِيَّ وَالنَّقْدِيَّ، كِلَاهُمَا يَعْانِي مِنْ
السَّقَمِ الْمُنْهَجِيِّ، وَالْإِبْسْتِيْمُولُوجِيِّ نَفْسِهِ. هُوَ سَقَمُ التَّطَوُّفِ
حَوْلَ مَوْضُوعَةِ الْفِيلْمِ، لَا حَوْلَ الْفِيلْمِ فِي ذَاتِهِ. وَمَنْ ثَمَّ فَإِنَّ
خطابَ النُّقدِ السِّينِمَائِيِّ فِي الْجَزَائِرِ لَيَسْحَبُ عَلَيْهِ
التَّشْخِصُ الْإِبْسْتِيْمُولُوجِيُّ نَفْسَهُ الَّذِي يَنْسَحِبُ عَلَى
خطابِ الْمُنْتَجِ السِّينِمَائِيِّ وَفْقَ الْكَشْفِ الَّذِي حَاوَلْنَا
اِسْتِجْلَاؤَهُ أَعْلَاهُ.

عِلَاوَةً عَلَى ذَلِكَ، أَجْدَى بِنَا أَنْ نَتَسَاءَلَ فِي الْجَاهِ
آخَرِ، وَبِنَبَرَةٍ تَسْوِيغِيَّةٍ أُخْرَى: أَيُّ بِلَاغَةٍ تَارِيخِيَّةٍ، وَأَيُّ قُوَّةٍ
اجْتِنَابٍ وَجُودِيَّةٍ تَبَقَّتْ لِلْحَدَثِ الثَّوْرِيِّ فِي جَزَائِرٍ مُسْتَقَلَّةٍ
نَتَّعَمُ بِاسْتِقْلَالِهَا؟، وَهَلْ ثَمَّةُ حَرْبٍ تَحْرِيرٍ، زَمَنُ الْاِسْتِقْلَالِ
وَالْحُرِّيَّةِ، نَخَافُ عَلَيْهَا التَّشْوُّهَ، وَالتَّحْرِيفَ .. فَنَعْكُفُ عَلَى
تَقْلِيمِهَا بِدُعْمَائِيَّةِ التَّسْجِيلِ، وَعَقِيدَةِ التَّوْثِيقِ؟.

بَلْ إِنَّ الْمُسْتَغْرَبَ، وَالْمُسْتَسْمَجَ فِي سِينِمَا مَا بَعْدَ
اِسْتِقْلَالِ الْجَزَائِرِ، لَيْسَ هُوَ تَكَرُّرُ مَوْضُوعَةِ "حَرْبِ التَّحْرِيرِ"،
وَاجْتِرَافُ تَفَاصِيلِهَا تَحْجِيداً وَتَقْدِيساً فَحَسْبَ، إِنَّمَا هُوَ ضَحَالَةٌ
الطَّرَجِ الْفِكْرِيِّ، وَعَقْمُ الرُّؤْيَى فِي تَكْيِيفِ الْاِسْقَاطِ، وَرَصْدِ
الْاِسْتِشْرَافِ الَّذِي وَقَعَتْ فِي شِرَاكِهِ مَعْظَمُ أَفْلَامِ الْمَرْحَلَةِ.
حَسْبُنَا أَنَّمَا كَانَتْ سِينِمَا مُسَطَّحَةً الْوَعْيِ، مَغْلُوطَةً النَّهْجِ؛
فَبَدَلُ أَنْ تُحَقِّقَ مُتَبَاغَاها فِي تَسْجِيلِ وَاقِعَةِ الثَّوْرَةِ الْجَزَائِرِيَّةِ
بِأَمَانَةٍ، وَحُرِّيَّةٍ .. مَضَتْ، بِفِعْلِ حَمَاسَةِ عَمِيَاءَ، تُشَوِّهُهَا،
وَتَحَرِّفُهَا، وَتُضَمِّطُهَا .. إِنَّ عَلَى صَعِيدِ الْبِنْيَةِ السِّينِمَائِيَّةِ، أَوْ
عَلَى صَعِيدِ الطَّرِيقَةِ فِي اِسْتِحْضَارِ الْمَضْمُونِ التَّارِيخِيِّ،
وَتَوْثِيقِهِ.

لَعَلَّ أَنْ نَعْتُزِدَ، فِي هَذَا السِّيَاقِ، بِمُقَارَنَةِ لُطْفِي
مُحَرَّرِي عَلَى مَا فِيهَا مِنْ رَوَائِحِ السُّوسِيُولُوجِيَا، وَالسِّيَاقِيَّةِ
الْمُؤَدَّجَةِ، إِذْ هِيَ مُقَارَنَةٌ قَدْ أَفْصَحَتْ عَنْ آفَتِي التَّكْرَارِ،
وَالْتَنَمِيطِ اللَّتَيْنِ طَالَتَا الْفِيلْمَ فِي بِنْيَتِهِ الْفِيلْمِيَّةِ، وَالْمَوْضُوعَاتِيَّةِ
تَارِيخِيَّةٍ؛ فَنُظَوِّرُ مُحَرَّرِي أَنَّ مَوْضُوعَةَ "حَرْبِ التَّحْرِيرِ" قَدْ
بَاتَتْ مَكْرُورَةً، مُسْتَهْلَكَةً.. فِي خَطَابِ السِّينِمَا الْجَزَائِرِيَّةِ
لِمَرْحَلَةِ مَا بَعْدَ الْاِسْتِقْلَالِ، مِمَّا أَفْضَى إِلَى وَصْمِهَا بِفَقْرٍ،
وَعَقْمٍ يَبْنِيْنِ أَسْهَمًا فِي تَشْوِيهِ وَاقِعِ الْمَجَاهِدِينَ، وَالثَّوَارِ كَمَا
عَاشُوهُ، وَعَايَشُوهُ عَلَى طَبِيعَتِهِ، وَحَقِيقَتِهِ .. تُضَافُ إِلَى ذَلِكَ
نَخْطِيَّةُ الصُّورَةِ، وَالرُّؤْيَا الَّتِي مَا بَرَحَتْ تَتَكَرَّرُ، وَتَتَخَصَّصُ
عَنِ الْمَجَاهِدِ الْفَرْدِيِّ، وَالبَطْلِ الْحَرْبِيِّ فِي السَّوَادِ الْأَعْظَمِ مِنْ
أَفْلَامِ الثَّوْرَةِ التَّحْرِيرِيَّةِ.²⁹

على أننا نُسقط الأعدار كلها التي التمسناها، قبل حين، لخطاب النقد - وحتى لخطاب الفيلم - إذا ما ارتبط الأمر بالسينما الجزائرية المعاصرة. (ذلك شأنٌ سُمخضٌ له مقالة نقدية أخرى في المستقبل القريب بحول الله).

حقاً، تحتاج هذه الأحكام، والقرارات المنهجية التي خصصنا بها فعل الممارسة النقدية في قطاع السينما الجزائرية إلى إبراز، ومُرافعة: حيث إننا نؤثر اختزالها في جملة من الملاحظات، والتسويغات التي رصدناها من حول أعلام بمشارب فكرية، ونقدية مختلفة، وفي مواطن متباينة من المسار التعاقبي لنقد السينما الجزائرية:

2-2-1- رشيد بوجدرة: جمالية بلون أحمر

لا غرو إننا شَمَمنا نَفْحَةً من الوعي البنيوي في بنية النقد التفكيرية لرشيد بوجدرة، ونحن نُقارئ مؤلفه الموسوم: ميلاد السينما الجزائرية (Naissance du cinéma algérien). ذلك الوعي الذي انتصب، من أولى مطالع هذا المؤلف، خطأً منهجياً صريحاً طَوَّراً، ومُضَمَّراً طَوَّراً آخر، ليشمل جميع فصوله، ومخطَّاته .. التماساً لحداية الاقتراب من وجهة، ونشداً لفعالية الكشف عن تباشير الشلوك الجمالي في المنتج السينمائي الجزائري من وجهة أخرى. فرشيد - مثلاً - في معرض ازدلافه النقدي من أولى الأفلام القصيرة في الجزائر (أو عن الجزائر)، يستجمع وعيه (النسقي) فيقول: " على الرغم من هذه الضرورة التي تقتضي التوثيق بدل الإبداع، فإننا لنلفي في هذه الوثائق [الأفلام] رغبةً مستترة، ومكبوتة في الذهاب إلى ما وراء الحدث بُغْيَةً إثارة حماس الشعب، وحمله على الالتفاف حول القضية الجزائرية. إنَّ هذه الرغبة لهي أبعد من أن تكون نسقية، ومُنْهَجَة، لكننا نتحسسها مشمولاً بهدف جلي، وواضح: الأولى هو الفعالية لدعم الثورة دعماً راجحاً "

30 .

ففي هذا الموضوع التحليلي الواسع، يتكشف خيط من خيوط غائبة الفهم لدى بوجدرة في استقرائه لخطابية

تيك الأفلام القصيرة، وتَحَسُّس ماء الجمالية فيها؛ هو الفهم الذي استطعنا أن نُجَسِّسه، بغير ما كلفة، ماثلاً في عبارة "الذهاب إلى ما وراء الحدث"؛ حيث وجدنا في إقرار بوجدرة بقدره الفيلم على تجاوز الحدث الذي يُقْلِمُه تضميناً شبه مكشوف لفكرة النسقية، أو لمفهوم الوظيفة الشعرية (La fonction poétique) بالطرح الجاكوبسوني الشهير.³¹ بل ووجدنا في ذلك إحالة مُشْفَرَّة إلى شطر من النسق المفهومي لمقولة "السينمائية" التي حاولنا التسويغ لها في مطلع هذه المقالة.

كأن بوجدرة كان على يقين فكري بأن الفيلم الذي يتجاوز الحدث، فيلم وشكان ما ينكفي على ذاته الفيلمية، وتَبْنِيْ منظومة إخراج السينمائي، فتتحسر مدلولاته، ومراجعته .. لتتخصَّص دَوَالُه المريئة، والسَمْعِيَّة على نحو يتساوق وفحوى السينمائية بوصفها المعين الرسمي لرشحان جمالية الأفلام.

إذن، فالفيلم الذي يتجاوز الحدث، ليس له بُدٌّ من الوقوف على ذاته السينمائية. بعكس الأفلام التسجيلية التي عادةً ما تنطلق من الذات الفيلمية إلى الحدث الخارجي، الحدث الممكَّم.

إلى ذلك، يُلاحَظ أنَّ الإحالة المشفرة التي أومأنا إليها للتو، سرعان ما تُقْلَم حين نَقِفْ أنفسنا على وصف بوجدرة رغبة الإبداع المكبوتة، في معرض قوله الفات، بقلة تمثيلها النسقي. إنَّها لُملاحظة نقدية تُثَبِّت للرجل أنَّ سجلها بوغي مُحَايِث شفيف .. في سياقٍ مخصوص يُشَخِّص من خلاله حال سينما الأفلام القصيرة زَمَنَئِد.

حقاً، قد نلمس في خطاب بوجدرة النقدي ندحاً من التبريرات الخارجية لطامة الفقر الجمالي الذي لم يبرح يستغرق السينما الجزائرية بعد الاستقلال؛ على سبيل إقراره، في موضع من مؤلفه المذكور آنفاً، بعدم وجود أية بنية تحتية تُسَنِّد قطاع السينما وقتئذٍ، فضلاً عن اتساع فجوة الفئات التقنو - بشرية من قبيل؛ نُذرة المخرجين النوعيين والموهوبين،

الموضوعة، أو الإحالات الخارجية على مساحات الخطاب يُضْمِر الشَّكْل، ويُهْلِل النَّسْق، فتتصَلَّب مسارُ الجماليَّة، ويغدو الأثر مَحْض إخباري، واسترجاعٍ لِمَراجِعٍ متوقَّعةٍ في ضمير المتلقِّي !

لعلَّ ذلك ما أُوْزِعَ رشيداً، فالَّ به خطُّ الاقتراب إلى استكراه مَوْضوعة حَرْبِ التحرير، واستهجانٍ اجترارها في أفلام ما بعد الاستقلال ابتغاء استمالة الجمهور، ودغدغة روجه الوطنيَّة..³⁶

ونحن، على الرُّغم من النَّبرة الإيديولوجيَّة (البراغماتيَّة) التي شابت هذا الموقف المستكراه المستهجن - حين تساءل صاحبه عمَّا إذا كانت الجزائر المستقلَّة ليس لها مشاكل أخرى غيرُ مشكلة الماضي التَّوريّ³⁷ -، فإنَّنا نتوسَّم فيه هِسْهَسَةً نقديةً لا تَمُزِق عن الإطار العام للنقد البنيوي؛ إذ سُرَّعان ما سَمَحَ لنفسه باقتراح حلٍّ لمعضلة السُّلوك المَوْضوعيِّ المَكْرور هذا، فدعا، بحُرم وثقة كبيرين، إلى إعادة النَّظر في المناهج، والبُنى، ووضع محتوى السِّينما الجزائريَّة مَوْضِع مُساءلة، على أن تنتهج الجزائر سياسةً جريئةً تُعيد إلى سينماها وظيفتها الكاتارسيَّة (الجماليَّة)، بدَل اِتِّراكِها تضطرب في فلك الحماسيَّة الفائلة، والوطنيَّة المتجاوزة.³⁸

أوليس في دعوة بوجدرَّة إلى مُطارحة بُنيات السِّينما الجزائريَّة، وإخضاع فواعِلها المَوْضوعيَّة لفعل المساءلة.. أمارَّة على بنيويَّة الموقف النقديِّ لديه، وجماليَّة الاقتراب ؟

بل إنَّ من الأمارات الدَّالة على نقاوة الطَّرَح السِّينمائيِّ لديه من الفضفُضة السِّياقيَّة الجوفاء، أن ذهب مَذْهَباً أبعد في تَثْبِيت منطلق العزل البنيويِّ، والوسم الجماليِّ لخطابه النَّقديِّ، حين فَرَعَ إلى إماطة اللّثام عن حقيقة اختلاف المخرِجين الشباب في أسلوب الممارسة السِّينمائيَّة، وتباينهم من حيث الغاية في صناعة الأفلام، فأوجز أنَّ الاختلاف كان سياسياً، ولم يكن في شيء اختلافاً سينمائياً؛ يمسُّ فلسفة الإخراج، والكيفيَّة التي بها تنتجُ الأفلام.³⁹

وقلَّة الوسائل التقنيَّة، والمختبرات، والمصوِّرين، والمهندسين، وحتى الممثلين الأكفء.³² لكنَّنا نستدرك، فور تعميق الحُلس في نواياه النقديَّة، فنستخلص أنَّ الرَّجل كان في مَوْضِع الوصاف لبدايَّة الوضع في القطاع، مُستسجماً هامشيَّة اهتمام الدولة بفنِّ السِّينما، ومُستهجناً، على هونٍ ما، التواني المكشوف للمسؤولين في استشراف الحلول والآفاق، هم الذين أداروا ظهورهم لإقامة مدينة سينمائيَّة على بُعد أربعين كيلومتراً عن العاصمة عام 1966.³³

ففي مَوْضِع آخر غير بعيدٍ من كتابه، سُرَّعان ما نلَّفِي الرَّجل يستلُّ خطاب نقده في الجَّاهِ جماليٍّ حازم، وبنوعٍ من الوعي الغائيِّ الصُّراح؛ حيث بدَّر إلى انتفاء الجماليَّة عن الفيلم: *Peuple en marche* (مسيرة شعب) لمُخرِجيِّه؛ الجزائريِّ أحمد راشدي، والفرنسيِّ روني فوثي، فلم يتورَّع عن تجريدِه من المسحة الإبداعية، وعدَّه مُجرَّد "مونتاج بين مستنداتٍ لوقائع مُفكَّمة تشهَد على حُقيقتين: ما قبل الاستقلال، وما بعده"،³⁴ فقطع الحكم، إنَّ ذلك، بإسقاطه من غزال الأعمال الفنيَّة، صادعاً: "يجب القول فوراً إنَّ هذا الفيلم لم يكن سوى تجميعٍ لوثائقٍ أصليَّة متنوعة - بل فرنسيَّة في أغلبها - ومن ثَمَّة، فهو شهادة أكثر منه أثرٌ فنيٌّ كما كان يزعم مُخرِجه".³⁵

فماذا عساها أن تكون هذه المقارئة لفيلم فوثي، وراشدي التي جعلت منه مَحْض شهادة تاريخيَّة، أو فيلمٍ وثائقيٍّ يُلحَن إلى تَثْبِيت الوقائع، وتسجيلها، فشطبتُه من زمرة الأفلام السِّينمائيَّة، إلَّا أن تكون مقاربةً سينمائيَّة .. تستقرئ خطاب السِّينما بأدوات السِّينما ؟

إنَّها لمقاربة عموديَّة .. فيها شيءٌ من الرُّلفي من معين الجماليات، وفلسفة الفنِّ. ولولا أنَّنا نخشى المغالاة لقلنا إنَّها تنمُّ عن مسلكٍ شكلائيٍّ محسوسٍ في تمثُل خطاب الفيلم. حسُّنا أنَّ المُقترَب، في هذا السياق النقديِّ، قد عمَدَ إلى الفصل بين الشَّكْل، والمضمون الفصل المنهجيِّ الذي يشي بأنَّ النَّاقِد على وعيٍ مؤسَّسٍ بأنَّ طغيان

ما كان لوجوده هنا أن يسم اختلاف السينمائيين بالسياسي لو لم يركح على أرضية بنيوية / آنية تحول موضع الجمالية، والسينمائية في موقع التقابل من طريق الاختلاف. فالأصل في الاختلاف بين مخرج سينمائي، ومخرج آخر، بين فيلم، وفيلم آخر؛ أصل أسلوب جمالي، لا أصل سياسي مرجعي. وأياً ما يكن الأمر، فإن ما يعنينا في هذا المقام هو مبدأ التقييم الذي صدر عنه بوجدره في تشخيص ذلك الاختلاف السينمائي المتناقض المغشوش: مبدأ نقدي ثنائي، له ذريعتان: ذريعة مادية، إيديولوجية .. وذريعة كيفية، إستيمولوجية، على أن العمل السينمائي الأصل هو ما يستدرج بالكيف أكثر مما يستدرج بالماذا.

في ضوء نسقية هذا النقد إذن، ومن دون أن يتغافل بوجدره وجود نزعة سينمائية تنغي الجمالية، استطاع تمييز تيارين اثنين من جيل السينمائيين الشباب الذين برزوا مطلع استقلال الجزائر، حيث استخلص مستدركا: " في الجملة، ثمة أولئك الذين يؤمنون إلى جعل السينما وسيلة نفوذ شخصي، ومصدر دخل مربح، وأولئك الذين يكافحون بأفلامهم من أجل ميلاد سينما ملتزمة سياسياً، وصارمة جالياً".⁴⁰

لكن هيهات أن يكون السبيل سالكاً إلى تأسيس سينما تقتضي مبدأ الجمالية، والتعدي الأسلوبي في دولة يعبق نظامها بإيديولوجيا الثورة، ورائحة الأحادية التاريخو-سياسية !

قد أفصح بوجدره، في مواضع شتى من كتابه المحال إليه أعلاه، عن هذا العامل الإيديولوجي (المقيت) الذي طالما حنط كل مبادرة، فردية أو جماعية، كانت ترنو إلى تأسيس خطاب السينما الجزائرية بأليات الفن، وتوشيعه بفواعل الجمالية المطلوبة، بعد تحريره من كبل التاريخ، والاعتبارات الخارجية الدخيلة.

ولكن تكشف وعي الرجل عن نسقية ما في مطارحة النقد، ورشح خطابه باحترافية، وحيادية عاليتين في الدفاع

عن أطروحة الجمالية، عندما أشر على استيائه التام من جملة الأفلام القصيرة، التي أئمت مكتبة السينما الجزائرية بعد الاستقلال، بوابل من الأحكام (النقدية) الصارخة؛ حيث أوغل في وصف طريقة استلهاها الواقع بالسطحية، والضبائية.. وأمعن وصفها بالأفلام الباطلة، الفارغة التي لا جدوى منها لكونها تُحدر وعي الجمهور، بدل أن تشحذه، وتبعته، وتؤثر فيه الأثر العميق ..⁴¹ إلى أن أجمل الوصف فقال في حق مخرجيهما: " إنهم يجردون [الواقع] من البعد الجمالي الذي يعوزهم بنحو فظيع، والذي من شأنه وحده، أيضاً، أن يُعيد إلى السينما سحرها، وطاقاتها الإيجابية".⁴²

تلك إذن هي نقدانية رشيد بوجدره، في حفل السينما، التي امتازت أغلب مقوماتها بالاشتغال البيوي، والاحتكام إلى غائية المقاربة الجمالية. بيد أننا نومي، من باب التذكير المنهجي، إلى أننا نحن من استخلص تمظهرات الوعي البيوي، وصور التنظير السينمائي في خطاب النقد لدى بوجدره فضلاً عن انتهاجنا لخط القراءة النسقية.

حقاً. قد يكون مصطلح البيوية، وما يُشاكه، أثقل على الوعي المنهجي بوجدره، لا سيما أنه أنتج كتابه هذا زمن السبعينات من القرن الماضي، زمن شغور رُزنامة المناهج العربية من (أي أثر) للمناهج النقدية الحديثة، لكنها محض محاولة منا لإنصاف بعض نقاد السينما الجزائرية في المراحل الأولى من عمرها، وتبني مساعيهم (الموضوعية) إلى تطبيها من مرض الفحوى، والإيديولوجيا، وضحالة البنية السينمائية ...

عدا ذلك، إننا نتحفظ على شطر كبير من بنية المقاربة الجمالية التي لم يفتأ بوجدره ينضح عنها في مؤلفه هذا، وفي غيره من كتاباته الأكاديمية؛ فالزعم أن القارئ الأريب لخطاب بوجدره النقدي سوف لن يجد عُسرًا في تحسُّس طبقة حمراء تزرج تحت البنيات السطحية لنمط الجمالية الذي كان - وما يزال - يدعو إلى اعتناقه؛ إنَّها طبقة الإيديولوجيا، والخط الاشتراكي بخاصة، ولنا أن ننصوّر

الحقّ إنّنا نريد أن نلتَمَس طبيعة هذه الأجوبة التي يدعو لطفي إلى الحياة عليها من لدن مقارنة الأفلام، ويُعدها جزءاً من مشروع النظرية السينمائية الفاعلة؟ ثمّ إذا لم يكن الفيلم نصّاً مفقوداً، أي: لا هائياً، ولم يكن بنية سينمائية زئبقية، أي: إبحائية، ومفتوحة على آفاق قرائية متوالدة، فماذا ينبغي له أن يكون؟.

حسب لطفي أنّ الجواب الذي يجب أن تُهيئ له المعيش النقديّ في فضاء الممارسة السينمائية الجزائرية، هو خطاب الفعل التجريبيّ، والنظرة السوسيوولوجية؛ فهما ما يمكن أن يرشّح داخل السياق السينمائي للسينما الجزائرية بوصفهما أكثر علميّة من الرؤيا السيميولوجية.⁴⁵ وإذن، باتت نوايا الرجل شاحصة في مجانقة الخيار السيميولوجيّ حيال التعقيد للسينما الجزائرية. والخيار السيميولوجي، لا غرو، خيار بنيويّ، على هونٍ ما، إذ يُؤثر الاشتغال على بنية الفيلم السينمائية، والدلالية، بدّل التطوّاف حوال مستحضراته الموضوعاتية الوافدة من خارج البنية.

ولطفي لم يهدأ له أوار، فمضى يرسم تنكبه عن المسرى البنيويّ ذاك، ويكشف النقاب عن مرجعيته الأنثروبولوجية البراغمية تيّك، إذ صدّع في مؤلفه المذكور آنفاً: "سنستقلّ مشروعنا عن رهان، أو استراتيجيّة الإجراء السيميولوجيّ، فهو مشروع ليس له أيّ تطلّع نظريّ، بل إنّ له هدفاً عملياً، ونفعياً على وجه الخصوص".⁴⁶ ولم يتعرّ وجه المنهج، واللّمسة الإيديولوجيّة اللذين كان لطفي ينصّح عنهما في اقترابه السينمائيّ مثلما تعرّى في معرض وزنه لفاعليّة التحليل الفيلميّ، حين أفصح، في موضع آخر من المؤلّف عيّه، من دون تفلسّف، وموازنة: "ينبغي للتحليل الفيلميّ، لكي يرتقي، أن يُطوّر الإجراء التجريبيّ، والسوسيوولوجيّ بخاصّة".⁴⁷

إذن: فالتقدّ السينمائيّ الرَّاجح - حسب لطفي - فغلّ سوسيوولوجيّ بحت، وفصل من فصول الدراسة السوسيوولوجيّة بتمثّلاتها الحقلية، والمذهبية المباشرة. والتأقيد /

حجم التناقض داخل بنية هذا النوع من الجماليّة الذي يُثث، طوراً، على الانشغال بالنسق السينمائيّ للسينما الجزائرية، و يغرق، أطواراً أخرى، في تفاصيل سياقاتها السياسيّة، والاجتماعيّة، والاقتصاديّة.. دعوّه إلى فضح الطابوهات، واستبدال موضوعيّة الحزب بموضوعيّة أخرى تُفاعِل مشكلةً راهنةً من مشاكل الجزائر وقتئذٍ!⁴⁸

2-2-2- لطفي محززي: نقد سوسيوولوجيّ مُؤدّج

قرأنا كتاب الباحث السينمائيّ الجزائريّ لطفي محززي الموسوم: السينما الجزائرية؛ مؤسّسات، ومخيال، وإيديولوجيا (Le cinéma algérien, institutions (imaginaire idéologie)، قراءة تنطّس آنيّة، فالفيناؤه لم يمزق من الخطّ الموضوعانيّ العام، المشوب بالإيديولوجيا، الذي رزحت تحته نسقيّة النقد المضمره في خطاب رشيد بوجدره.

الأدهى أنّ لطفي لم يربأ بنفسه عن التشكيك في جدوى الحلّ السيميولوجيّ، والتحفّظ على نجاعته (الإجرائيّة) في مقارنة الأفلام، واقتناص إجابات عمليّة من تحليلها؛ فمضى يستنمّج سيميولوجيا كريستيان ميتز، المجلّمة أساساً في مؤلفه (اللغة والسينما / Langage et cinéma)، زاعماً أنّها مقارنة لم تغدّ نموذجاً يمكن لاستيعاب الظاهرة السينمائية على الرغم من تمثّله لها ببعض الصرامة العلميّة، وأنّها مخضّ موقفٍ نهائيّ، ومُغلّ حول سيميولوجيا السينما، ينحصر - حسب لطفي - في مفصل إستيمولوجيا السيميولوجيا الذي أغرق ميتز في مطارحاتٍ مُثقلّة بالتنظير، والتعقيد، فلم يُسفر عن أيّ وصفة، أو إجابة تُسوِّغ لإشكالات سيميولوجيا الفيلم، ليصطدم، آخر الأمر، بهذه الحقيقة المحتمة: نصّ الفيلم إنّما هو نصّ مفقود، ومائع.⁴⁴

أيّ سياقيّة أجليّ، بله، أشرس من سياقيّة لطفي الماثلة في هذا الموقف المحرّض على تجاوز سيميولوجيا ميتز، وتخييد الفاعليّة الإستيمولوجيّة في تمثّل خطاب السينما !

المحلل السينمائي المُلح - حسبَه - ليس له بُد من مُعاكفة ورشات صناعة الأفلام، ولا مناص له من التخرُّج من معاهد علم الاجتماع، والدراسات الأنثروبولوجية !

حيال هذا الموقف النقدي المضمخ بروائح السوسيولوجيا، إننا لا نستطيع ستر امتقاعنا من غلوّه السِّيَاقِي، واستسماجنا لمُغالاة الرّجل في تجاهل الاشتغال النَسَقِي للفيلم، وجعل السينما مخض مرّج سوسيولوجي لمُكاشفات نقدية تجريبية .. لا يُرجى منها إنتاج أيّ نموذجٍ تقعيدي مُحتمل. هنا، إننا لنستطِف أن يكون مشروع نقد سينمائي بأكمله فعل تجريب، ومُهااة اجتماعية مُنفصلاً عن فعلٍ نظير يُعصّد الحقل، ويُسنّد الممارسة ! ما لهذا النّاقِد السينمائي يتوجّس، خوفاً أو تنصلاً، من كلّ صوتٍ نقديّ يتوسّل حساسة التّجريد، ويستهدف جميع أفعال النقد عند مُنعطفٍ نظيريّ ماثِل، على الرّغم من أنّه ناقِدٌ يُمثّل بضاعة قرائية دامغة في بابِ نظرية السينما ؟

وهل النظرية إلا إحدى مُخلّفات التأمّلات الفعلية، والمفاعلات التجريبية في بنية العمل المحيّن.

الأطرف أن لطفي سرعان ما توجّ قناعته السوسيولوجية تلك بخلصة قولٍ تصلح لأن تُقال عن مختلف الأنواع الإبداعية: " إنّ الفيلم، بالتالي، هو انعكاسٌ للمجتمع ".⁴⁸ من منّا لا يعي الفكرة التي تقول هذه العبارة المُعلقة المفتوحة ؟ الفيلم، والرّواية، والقصة، والقصيدة .. كلّها أجناسٌ إبداعية لا بُد أن تعكس، بطريقةٍ أو بأخرى، مجتمعا، أو جزءاً من مجتمَع ... ألا ترى، إذاً، أنّها جُملةٌ عامّة، أو تشيفٌ عن فكرةٍ عامّةٍ غير مقصورة على خطاب النقد السينمائي دون سواه من أصناف النّقد في حقول الإبداع الأخرى ؟ فليست تستغرّفه في خصوص المقام استغراقاً مُطلقاً ؟

ثمّ إنّ النّاقِد السينمائي الذي يجزؤ على مُفاتحة خطاب الفيلم بمفتاح هذه العبارة: الفيلم مرآة المجتمع، وُشكان ما يجد نفسه يتجاوز الذات السينمائية للفيلم إلى

الذات المجتمعية للمجتمع، وُشكان ما يتحوّل الفيلم بين يديه وسيلة عبورٍ إلى ما يقع، أو وقع خارج بنيته، فبدل أن يشتغل النقد على ذات الوسيلة، يشتغل على الفضاء الخارجي الذي توسّلت إليه. وهنا سيرتكب هذا النّاقِد تجاوزاً خطيراً لأصلية التحليل، وللهيولى السينمائية لفعل النقد عينه، بل وقد ينزلق إلى خارج الحقل السينمائي برؤيته !

سوف يُحلّل البنية المجتمعية للفيلم، ولن يُحلّل، في شيء، بنيته السينمائية !! وإذ ذاك، سوف لن يبقى من لقبه النقديّ إلاّ وسام النّاقِد السوسيولوجي المخاتِل !

مع ذلك، أخرى بنا أن نومي، في هذا السّياق اللّزج، إلى أنّ صحب الإيديولوجيا، وزخم المحتوى الاجتماعي ليس من شأنهما الإساءة دوماً إلى جمالية الفيلم، بشرط أن يتولّى ترشيحهما نسق سينمائي أصيل. ونومي، فضلاً عن ذلك، إلى أنّ من حقّ خطاب النقد السينمائي أن يستنطق إيديولوجيا الفيلم، ويستظهر مُحوّلاته السوسيولوجية .. على أن يتناول الإيديولوجيا من منطلق الفيلم، ولا يتناول الفيلم من منطلق الإيديولوجيا؛ ففي المرّة الأولى، يكون خطاب النقد مُحترفاً؛ أي في مستوى الوعي بالترسانة التقنية للسينما، وبالتالي، مُحافظاً على شرعية انتماؤه السينمائي، وأما في المرّة الثانية؛ فيقع، لا محالة، في فخّ الأدلجة؛ يتأدّج خطاب النّقد، فتتبخّر حياديته العلميّة، وتفتّر احترافيته السينمائية.

في هذا الباب، نلمس شيئاً من رؤيانا هذه في موقف الباحث الجزائريّ مزياني المستحضر في موضعٍ آخر من مؤلّف لطفي، حيث ارتأى أنّ المحتوى الإيديولوجي للأفلام يكمن في المستوى التقني للكاميرا؛ فالكاميرا إذاً، واعتمائها التقني هو ما يمكن عدّه مُنتجاً مُباشراً للإيديولوجيا.⁴⁹ بيد أنّ لطفي، بدوغمائيةٍ سياقية، لم يلبث مُعارضاً، وداخضاً لهذا الرأي (النقديّ) الذي أنصف، على هونٍ ما، حصّة النسق الفيلميّ في الترشيح السينمائي لخطاب الإيديولوجيا، فعاد أدراجه إلى قبو السّياقية السوسيولوجية في ممارسة النقد؛ إذ طفق يُكرّس لانعكاسية الخطاب السينمائي مُجرّداً آلة

لا غزو، إنما طائفة من الأحكام التقييدية التي ما فتئت - كما نرى - تصدر عن باحث سينمائي تُفترض فيه الرّجاحة السينمائية على المرافعة التاريخية: إنَّ لُطْفِي بهذا الوعي التاريخيِّ البرّانيّ .. كأنّه يدعو نُقَادَ السّينما التّاريخيّة إلى مُحاسبة التّاريخ من منفذِ الفيلم فحسب، كأنّه يدعوهم إلى اعتبار المادّة التاريخيّة لأفلام الثورة الجزائرية لا يُعطى القراءة السينمائية، بل يُعطى المحاكمة التاريخيّة الموقرة ...

وإنّا هنا نقول - ونُحْنُ زعماءُ بما نقول - : أتّى لنا أن نقرأ التّاريخ بالتّاريخ في حِراب السّينما ؟ نريدُ إلى القول: كيف نُسائل بالسّينما تاريخاً، ثمَّ نُسائل بالتّقد (مسألة سينمائية) للتّاريخ وننسى أنّها تمّت بمفعول السّينما ؟؟

نُجَمِّل القول فنزعم أنّ التلقّي التاريخيَّ الخالص لأفلام التّاريخيّة سرعاناً ما يُجِلُّ الحاملَ السّينمائيّ للفيلم عنصراً حياداً، وهامشاً لا يقع عليه فعل التلقّي إلاّ عبوراً.

* خلاصة:

في الحقّ، كنّا قد جرّأنا في مُضطرب إنتاج هذه المقاربة، جرأةً حاولنا تحصيلها بما أُتيخ لنا من مصادر، ومادّة علميّة مُوثّقة، على إطلاق جُمْلَةٍ من الأحكام النقديّة، والتوصيفات الإجرائيّة المباشرة .. حوال السّينما الجزائرية، وسينما الثورة التحريرية في مستوى خطابيّها: الفيلميّ الإبداعيّ، والنّقديّ التّنظيريّ. أحكاماً، وتوصيفات .. مَبْنُوثة في ثانيا المقالة بنحوٍ يُمكن للقارئ (الأكاديمي) أن يستجمعها، ويصفّفها في شكل خلاصة قول غير نهائية، وغير مُعلّقة.

وأياً ما يكن الشّأن، فبُؤْسنا اقتراح خلاصة مُجرّدة .. تُريح القارئ من زَحَم التشخيص التّمثيليّ، والتعيين النموذجيّ .. فنقول:

إنّ قراءة عموديّة في تاريخ الأفلام الثّوريّة، وتاريخ نقديّها، ستكشف، لا محالة، عن سذاجة الاهتمام بالمتوى الثّوريّ الخالص للفيلم، دونما أيّ اقترابٍ مؤسّسٍ من بنيته

الكاميرا من مكسب النسيئة، ومن قدرتها على إنتاج الإيديولوجيا بنحو سينمائي راجح: " إننا نعتقد، على عكس ذلك، [...] أنّ الكاميرا، ولواحقها التقنية، ليس بوسعها أن تُنتج إيديولوجيا مخصوصة، بل هي لا تقوم إلاّ بعكسها، وتسمح بنشرها ضمن أضيق نطاق ممكن " ⁵⁰

فهل ثمة نقد سينمائيّ غير سينمائيّ كهذا الذي يُصرّ على انتهاجه لُطْفِي محزري، ذاهباً إلى حدّ تحييد آلة الكاميرا من ورشة الصّناعة السينمائية، والتّنكّر لحصّتها في تسريب محتويات الأفلام؟

كذلك على الصّعيد التطبيقيّ لم يشرّد لُطْفِي من مضمار القراءة الموضوعيّة / الخارجيّة لسينما الثّورة الجزائرية؛ ففي معرض تحليله لفيلم " حزب التحرير (La guerre de libération) " لم يتوان لحظة عن الالتزام بخطّ تاريخيّ، بلّه تاريخيّ صرف في ترسيم مقاصد التحليل، وتخيّن أطوار المقاربة. فكان من آلاء ذلك أن غرق في وحل المقاربة الواقعيّة إن شئت، أو المرجعيّة (Référentielle) حتّى العُتق، فتجاهل الفيلم بوصفه عملاً سينمائياً يُخضع لمواضعات إنتاج الجماليّة، وتجاهل المخرج بوصفه رجل إبداع له الحقّ في إعادة تأويل التاريخ، وترتيب بنياته الحديثة وفق رؤاه الفنيّة، واقترباته الفكرية.

تلك، إذن، هي الخلفيّة التي أزدحت لُطْفِي إلى الحكم على الفيلم بأنّه " ملحمّة، بحقّ، تحتفي بالتاريخ المظهريّ [البهرجيّ] بمغزل عن أيّ مقاربة علميّة " ⁵¹ ولسنا نعرف كيف نتبيّن كُنّه هذه المقاربة العلميّة التي تحتزى بمقاربة التاريخ المروم داخل الفيلم، ولا تلتفت إلى الفيلم في ذاته السينمائية إلاّ استثناءً. لعلّ أن كان يقصد المقاربة الواقعيّة .. أو التاريخيّة الموثّقة !

ثمّ إنّ الخلفيّة ذاتها قد أُوْحِتْ له بأنّ هذا الفيلم " ليس سوى توهّم " مؤرّحين رمييين "، لأنّه كان يجب على " حزب الجزائر " أن تكون مُساءلة للتّاريخ " ⁵².

عليها أطروحتنا لنيل الدكتوراه، الموسومة: سينمائية الخطاب الفيلمي، حيث جرح بنا البحث إلى توصيفه على أنه يستغرق الاشتغال السينمائي الخاضع لخطاب السينما. أي؛ ما يتحقق من خلال بروز المستويات النسيجية (الفيلمية) في بنية الفيلم، وتواري حمولاته المُفكّمة. على أن القول بالمقاربة السينمائية يعني سبر الخصوصية السينمائية، وكشف نشاطها السيميائي، والجمالي من دون عزلها عن الأجناس الإبداعية المتاخمة.

2- Ibid, P: 172. « .. ce qui fait l'objet de cette étude : divers effets optiques obtenus par des manipulations appropriées et dont l'ensemble constitue un matériel visuel mais non photographique ».

3- Cf, Martin, Marcel, Le langage cinématographique, Ed: 5, Paris, les éditions du Cerf, Latour-Maubourg, 1992, P: 19.

4- Cf, Dubois, Claude, pluridictionnaire, Larousse, 17 rue du Montparnasse, Paris: O, P: 983.

5- الآية على ذلك، أن مارسل مارتن نفسه قد أقر، في فصلٍ متنبّد Les éléments filmiques (في المتن) مؤلفه المذكور أعلاه في المتن (non spécifiques)، بأن ثمة عناصر فيلمية غير نوعية تتسج ضمن البنية التكوينية لاشتغال الفيلم. وهي عناصر غير نوعية لأنها لا تمثل أصل وجود الفن السينمائي، فلا تحمل جنسية الانتساب إليه، من حيث هي عناصر ذات توظيف أصلي في أجناسٍ فنيةٍ أخرى؛ من قبيل: المسرح، والرسم؛ Cf, Marcel Martin, Op. cit, P : 62. فضلاً عن ذلك، نحسب أن مصطلح السينمائية يتساق ومفهوم الخصوصية/ النوعية (Spécificité) بالطرح الجاكوبسوني (Roman Jakobson)؛ حيث إن اشتغال العناصر الخصوصية في بنية الخطاب " لا يتضمن بالضرورة فكرة الاستقلالية "؛ تلك الفكرة التي صدغ بها المستقبلون (Futuristes) وقد فقهاها على أنها " تفترض غياب العلاقة، أو الأخرى، تؤسس لنظام من العلاقات الداخلية الصّرف Gérard Desson, Introduction à la poétique, " Approche des théories de la littérature, Paris, Ed Nathan /VUEF, 2001, P: 219.

6- Cf, Christian Metz, Op. cit, P: 99.

7- Ibid, P: 100. « Par « forme », on entend ou en laisse entendre tout un ensemble de procédés proprement cinématographiques, et par « contenu » la matière humaine qui apparaît dans le film sans avoir en elle-même rien de spécifiquement filmique».

السينمائية الماثلة، وتفضي إلى الاقتناع بأن الثورة في مثل هذه الأفلام هي ثورة موضوع (ق)، وليست في شيء ثورة خطاب، وبنية، إلا من بعض الأفلام الاستثنائية التي كهضت على تحدي سينمائي راجح، واتشحت بمستوى جمالي محسوب بحكم كون مُحرجيها غربيين؛ مُشربين بالتربية الجمالية، ومُحصّنين بالوعي النظريّ الحصيف.

كذلك هو شأن خطاب النقد، إذ هذا حدو خطاب الفيلم، حدو الفعل بالتعل، فوقعا معاً في فتح القراءة السطحية، والتحليل الموضوعاتي، بله الخارجي العابر .. حيث اتّصل النقد بمحتوى الفيلم، وانفصل عن ذاته السينمائية انفصالا. نستني هنا بعض القراءات النقدية التي تمّت في المنجز السينمائي / الثوري الجزائري بحيث حاولت علمنة خطابها، ودعت، علناً أم ضمناً، إلى جذب الصناعة السينمائية نحو تكثيف الذات السينمائية للأفلام في اتجاه سينمائي، جمالي مدروس .. لا يقفز على حمولاتها الثورية، الأنتروبولوجية .. المفروضة.

كذلك إننا نتساءل، آخر المطاف:

أيّ المقولتين أقرب إلى أصل الممارسة السينمائية، إن إبداعاً أم نقداً: موضوعه الثورة، أم ثورة الموضوع؟

بنيّة الثورة الجزائرية، أم تثوير البنية السينمائية ؟ كلاهما رتّما.

الهوامش:

1- Metz, Christian, Essais sur la signification au cinéma, T2, 4em tirage, Paris, Ed: klincksieck, 1986, P: 175. « Ce qui définit tous les procédés spéciaux, on la vu, c'est une sorte d'écart par rapport à la photographicité ». (ميلان الخط من لدن صاحبه).

* كان بإمكاننا أن نغمد إلى تكريس علمية المصطلح: (السينمائية)، وصناعيته بإضافة حرف الباء، أو حرف الواو إلى بنيته المعجمية، فيغدو: السينمائية، أو يغدو: السينمائية. لكننا تحاشينا ذلك استكراهاً لنقل الحدين على الأذن العربية، ولافتقارها إلى مغيار الشيوع، والتداول. ولقد كان هذا المصطلح إشكاليةً مخوريةً خضت

artistique, mais le « cinéaste rebelle » se voulait tout simplement un témoin qui donnerait avec sa pellicule une mémoire précise et précieuse à son peuple».

22- Cf, Maherzi, Lotfi, Le cinéma algérien, institution, imaginaire, idéologie, Edition N: 879/80, Alger, Société nationale d'édition et de diffusion, Imprimerie Ahmed Zabana, P : 62.

23- Cf, Idem.

24- Ibid, P: 64. « Aucun mécanisme de trucage ou de montage n'est nécessaire. Les cinéastes sont ici les témoins de moments et d'événements marquants de la lute armée des maquisards. C'est de l'information sans déformer le réel».

(لأنّ المونتاج، وما آخاه من تقنيات السينما، من أقوى مصادر السينمائية / الجمالية في خطاب الفيلم، فإنّ غيابها، أو التقليل من توظيفه يُجتمّ تعييباً للجمالية، وتكريساً لتسجيلية مُكرّسة. يُنظر: مَطْلَع هذه المقالة).

*** لا يُبرّر الجمال إلّا بالجمال؛ بغائيّة الرؤيا والمعالجة، لا بتاريخية السياق وبراعماتية التناول. ولما كان التاريخ يتوطّن خارج الذات الجمالية، فإنّ أيّ قراءة للآثار الفنية بعين الأسبقية التاريخية، هي قراءة سلبية، وقسريّة ...

25- Boudjedra, Rachid, Op. cit, PP: 48 et 49. « Les opérateurs du G.P.R.A. n'essayaient pas de transcender le réel ou de le métamorphoser, car il était plus qu'éloquent dans sa simple existence. L'auraient-ils voulu, ils n'auraient pu transformer la réalité de la guerre par le truchement des raffinements de l'art ».

26- Ibid, P: 49. « Ces premières œuvres ne sont donc pas artistiques et n'ont jamais prétendu l'être. Elles sont le fruit délibéré d'un grand souci de vérité, d'efficacité surtout et de contact avec une réalité dure et amère».

27- ربّما نسّشي، في هذا السياق، البعض القليل من الأفلام التي أشحّحت بشيء من السينمائية من حيث طريقة توظيف المونتاج، وانتقاء اللقطات، وبناء الكادرات.. من مثل: فيلم " معركة الجزائر - La bataille d'Alger " الحائز على جائزة الأسد الذهبي في مهرجان فونيس (Venise) عام 1967، ولنعلّم أنّ مخرج هذا الفيلم لم يكن جزائرياً، بل كان الإيطاليّ: Pontecorvo !

28- Ibid, P : 51. « Il reste toujours à faire des films sur la guerre d'Algérie qui puissent rendre l'ampleur d'un tel phénomène sans pour autant sacrifier à l'exigence esthétique ».

29- Cf, Maherzi, Lotfi, Le cinéma algérien, institution, imaginaire, idéologie, p : 275.

8- جاك أومون، ميشال ماري، تحليل الأفلام، تر: أنطون حمصي، دط، دمشق، سوريا، منشورات وزارة الثقافة/ المؤسسة العامة للسينما، 1999، ص: 37.

9- مني الصبان، المونتاج الخلاق ما بين القدم والحديث، دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي، دط، القاهرة، مصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دت، ص: 193. (تشكيل بعض المفردات من لدن الباحث).

10- ناثن نوبلر، حوار الرؤية، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، تر: فخري خليل، مر: جبرا إبراهيم جبرا، ط1، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992، ص: 34.

11- Cf, Metz Christian, Op. cit, P: 99.

12- Cf, Ibid, P: 96 et 110.

13- Ibid, P: 100.

14- Ibid, P: 97.

15- Ibid, P: 110.

16- Idem. « Le cinématographique est toujours filmique, mais le filmique n'est pas toujours cinématographique ». (La marge).

17- Ibid, P: 13.

18- Cf, Idem.

** نصّ المقولة: " ليس موضوع علم الأدب هو الأدب، وإنّما الأدبية؛ أي ما يجعل من عملٍ ما عملاً أدبيّاً ".

« L'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire ». Roman Jakobson, Questions de poétique, Paris, Ed ; Seuil, 1973, p: 15.

19- Boudjedra, Rachid, Naissance du cinéma algérien, Domaine Maghrébin, collection dirigée par Albert Memmi, Paris, Ed ; François Maspero, 1971, P: 47. « .. le cinéma est né presque spontanément dans les maquis. Il s'agissait en effet de courts métrages filmés pour les exigences de la propagande politique, parce que les chefs de la résistance souhaitaient avoir des archives filmées dont l'importance serait primordiale pour tous ceux qui, un jour, viendraient à écrire l'histoire de la guerre d'Algérie».

20- Cf, Ben salah, Mohamed, Le cinema algérien ; Le revers de la médaille, Journées d'étude sur le cinéma algérien des années 1970 : Le cinéma algérien des années 70 et ses discours, H. Milliani, Université d'Oran, centre de documentation des sciences humaines, 13- 14 et 15 avril, 1982, P : 03.

21- Boudjedra, Rachid, Op. cit, P : 47. « Il ne s'agissait donc pas là de viser l'œuvre d'art ou d'élaborer les prémices d'un véritable cinéma

Cf, Ibid, البنيوية هو أن نقول: الحرب: موضوع متعددة بلا بنية ؟. P: 68 et 71

44- Cf, Maherzi, Lotfi, Le cinéma algérien, institution, imaginaire, idéologie, p: 16.

45- Cf, Idem.

46- Ibid, P: 17. « Notre projet sera indépendant de l'enjeu et de la stratégie de la démarche sémiologique. Il n'a aucune prétention théorique mais plutôt une visé pratique, voire utilitaire ».

47- Idem. « L'analyse fimique pour progresser se doit de développer la démarche empirique, voire sociologique ».

48- Idem. « Le film est par conséquent, le reflet de la société ».

49- Cf, Ibid, P: 345.

50- Idem. « Nous pensons au contraire, avec Jean-Patrick Lebel, que la caméra et son appareillage, ne peut produire une idéologie spécifique, à la limite, ils ne font que la refléter et en permettre sa diffusion ».

51- Ibid, P: 373. « Mais nous sommes effectivement face à un récit, à une épopée qui privilégie l'histoire anecdotique en s'écarter de toute approche scientifique ».

52- Idem. « Mais nous savons que tout ceci n'est qu'illusion « d'historiographes ». Car « la guerre d'Algérie » aurait dû être un questionnement sur l'histoire ».

30- Boudjedra, Rachid, Op. cit, P: 49. «Malgré cette exigence de ne pas créer, mais de témoigner, nous retrouvons dans ces documents un désir camouflé et étouffé d'aller au-delà de l'événement pour essayer d'émouvoir le public et de le rendre solidaire de la cause algérienne. Ce désir est loin d'être systématique, mais on le sent refoulé dans un but lucide et clair : d'abord être efficace pour mieux aider la révolution».

31- يضبط رومان جاكوبسون مفهوم الوظيفة الشعرية في قوله: " إنَّ هدف الرسالة بوصفها رسالة، أو إنَّ التشديد على الرسالة في ذاتها، ولذلكها هو ما يُميّز الوظيفة الشعرية للغة ".

Jakobson Roman, Essais de linguistique générale, Les fondations des langues, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Les éditions de minuit, Paris 1963, P: 218. « La visée (Einstellung) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage ».

32- Cf, Ibid, P: 52.

33- Cf, Idem.

34- Ibid, P: 54. «Il s'agit surtout d'un montage de documents d'actualités filmés portant sur deux périodes : avant et après l'indépendance ».

35- Idem. « Il faut tout de suite dire que ce film n'était qu'une compilation de documents d'origines diverses – souvent françaises d'ailleurs – et donc plus un témoignage qu'une œuvre artistique comme le prétendaient ses deux auteurs ».

36- Cf, Ibid, P: 60.

37- Cf, P: 60 et 61.

38- Cf, Ibid, p: 61.

39- Cf, Ibid, P: 65.

40- Idem.

41- Cf, Ibid, P: 73.

42- Idem. « Ils la privent de la dimension esthétique qui leur manque terriblement et qui est seule à même de rendre au cinéma sa féerie et sa puissance d'évocation ».

43- مثلاً؛ لماذا يمكن أن نفسّر انجرار الرجل نحو تحليل القضايا السياسية، والمالية .. التي أحاطت بفيلم " معركة الجزائر / La bataille d'Alger " (مُتَّهما) طريقة إخراج، على نحو ضمني، سياسة التُهرج، والتبجح ؟ ثم ما الوجهة المنهجية التي يشي بها حقاً هذا العنوان الفرعي لأحد المباحث في مؤلفه: موضوعاً واحدة: الحرب (Un seul thème : la guerre) ؟ أ ليس الأقرب إلى فحوى