

مأزق الهوية والانتماء في أفلام سينما المهجر بوشارب، مرزاق علواش، لياس سالم.

The Dilemma of Identity and Belonging in the Films of Diaspora Cinema: Bouchareb, Merzak Allwash, Lias Salem.

بومسلوك خديجة¹

¹جامعة عبد الحميد بن باديس/ مستغانم (الجزائر) kboumeslouk@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2021/10/27 تاريخ القبول: 2021/12/08 تاريخ النشر: 2021/12/23

ملخص:

تعتبر المخطوطة الهويةية حجر الأساس في فعل المواطنة، وتكاد أغلب الأفلام السينمائية تعكس هذا العنصر في الفيلم، سواء من جهة الإنتاج الذي يحدد البلد، أو من حيث التداول التيمي الذي يرسم بدوره صفة الأنا والانتماء في كثير من أنواع الأفلام: التاريخية، الحربية، الثورية، السير وانطلاقاً من هذا المعطى السينمائي، سأحاول أن أتعرض في بحثي لإشكالية الأنا والآخر في أفلام (أنديجان وخارجون عن القانون/رشيد بوشارب- نورمال/ مرزاق علواش- الوهراني/ لياس سالم)، وهي من عصارة سينما المهجر التي يتجلى عبرها مأزق الهوية والانتماء بعمق، حيث يبحث المخرج عن (أناه) الضائع بين وطنين (موطن المنشأ/ موطن الإقامة)، وثقافتين مختلفتين، وتاريخين متعاكسين، في تناقض يعكسه مضمون الفيلم الذي حاول هؤلاء المخرجين إعادة تركيبه من أفق هوياتي مشوه يحيل إلى مأزق (الأنا) المرتبط بتصورات مجتمعية وحضارية ل(الآخر) الذي لا يمكن أن يكون (الأنا) بأي حال من الأحوال.

المؤلف المرسل: بومسلوك خديجة

تعتبر المخطوطة الهويةية حجر الأساس في فعل المواطنة، وتكاد أغلب الأفلام السينمائية تعكس هذا العنصر في الفيلم، سواء من جهة الإنتاج الذي يحدد البلد، أو من حيث التداول التيمي الذي يرسم بدوره صفة الأنا والانتماء في كثير من أنواع الأفلام: التاريخية، الحربية، الثورية، السير

وانطلاقاً من هذا المعطى السينمائي، سأحاول أن أتعرض في بحثي لإشكالية الأنا والآخر في أفلام (أنديجان وخارجون عن القانون/رشيد بوشارب- نورمال/ مرزاق علواش- الوهراني/ لياس سالم)، وهي من عصارة سينما المهجر التي يتجلى عبرها مأزق الهوية والانتماء بعمق، حيث يبحث المخرج عن (أناه) الضائع بين وطنين (موطن المنشأ/ موطن الإقامة)، وثقافتين مختلفتين، وتاريخين متعاكسين، في تناقض يعكسه مضمون الفيلم الذي حاول هؤلاء المخرجين إعادة تركيبه من أفق هوياتي مشوه يحيل إلى مأزق (الأنا) المرتبط بتصورات مجتمعية وحضارية ل(الآخر) الذي لا يمكن أن يكون (الأنا) بأي حال من الأحوال.

كلمات مفتاحية: الأنا- الآخر- الهوية- سينما المهجر- الانتماء- أنديجان- الوهراني- الوطن- المواطن.

Abstract The identity manuscript is the cornerstone of the act of citizenship, and almost all cinematic films reflect this element in the film, whether in terms of production that defines the country, or in terms of the timid approach, which in turn draws the character of ego and belonging in many types of films: historical, war, revolutionary, Sir.... Based on this cinematic point, I will try to present in my research the problem of the ego and the other in the films (Andijan and Outlaws / Rachid Bouchareb - Normal / Merzak Allwash - El Wahrani / Lias Salem), It is one of the sap of diaspora cinema, through which the dilemma of identity and belonging is deeply manifested, as the director searches for the lost (self) between two homelands (home of origin / domicile of residence) and two different cultures and opposite histories in a contradiction reflected in the content of the film that these directors tried to reconstruct from the distorted horizon of my identities, referring to To the predicament of (the ego) associated

with societal and civilized perceptions of the (other) who. cannot be (the ego) in any way

Keywords: ego - the other - identity - diaspora cinema - affiliation - Andijan - Orani - home - homeland.

1. مقدمة:

تعد سينما المهجر في المشهد السينمائي الجزائري حاليا موجة فنية قائمة بذاتها، استعر لهيها مع مطلع الألفية الجديدة في ظل مفهوم هوية كوكبية تساوي بين الأنا والآخر، في محاولة لتقليص المسافة والشرح الهوياتي بين: (الوطن الأصل) و(الوطن المهجر). ونظرا لخطورة هذا الطرح الذي يمس بعالم الخصوصية الثقافية والهوياتية الوطنية، سأرصد في متن هذا المقال مجموع خصائص تميز الرؤى الفنية لمخرجي سينما المهجر المعاصرين، الذين أتصور بأنهم يمثلون عصارة السينما المهاجرة، وذلك لطبيعة أفلامهم المتميزة تيميا وفنيا، والمتوجة في عديد المهرجانات السينمائية. إذ أركز في تحليلي على الخطاب التيمي الذي يحمل بين طياته كثيرا من المساحات الملغمة والمتناوبة بين المشاهد الفيلمية التي تخفي إشكال الهوية بوضوح، والذي حاول هؤلاء إجلاء عبر رؤاهم التي أتصور بأنها تميل إلى التموضع في مفترق طرق لا ترسم مسلكا طبيعيا لمفهوم الهوية الجزائرية. وسأناقش هذا التأزم عبر ثلاثة عناصر هي:

- أفلام بوشارب الحرية (الثورية) و ثنائية الهوية والاغتراب .
- قراءة في فيلم نورمال لمرزاق علواش من أفق هويتي.
- فيلم الوهراني للياس سالم: محاولة تشويه الثوري، ونسف المخطوطة الهوياتية.

1/ أفلام بوشارب الحرية (الثورية) و ثنائية الهوية والاغتراب .

يعد رشيد بوشارب نموذجا استثنائيا في موجة مخرجي سينما المهجر، انطلاقا من أن أعماله صارت تثير لغطا غير اعتيادي في وسائل الإعلام الفرنسية، و ذلك لتناوله للبعد الثوري في أفلامه الجديدة خلال الألفية الجديدة، و التي أرى بأنها تريد أن تحقق تماسا مع روح المرحلة الذهبية للسينما الجزائرية خلال

السبعينات، و لكن مع فارق سأحاول أن أرصده، و يتمثل في: ما موقع هذه الأعمال بين مركب الهوية و عنصر الإغتراب.

يعكس كل من فيلم أهالي Indigène و فيلم خارجون عن القانون Hors la loi سجلا تاريخيا هوياتيا، وسجلا ذاتيا للمخرج رشيد بوشارب الذي حاول عبر فيلميه ترسيخ جسور إنتمائه وهويته التي تربط بين الأرض المستعمرة (فرنسا) التي ولد فيها عام 1953م و الأرض المستعمرة (الجزائر) التي عاش فيها أسلافه. و في كل من الفيلمين يبحث عن علاقة ثنائية يمتزج فيها الأنا بالآخر، وتنقسم فيها ذاتيته بين بعد هوياتي واندماج في مجتمع يحس فيه بالبعد و سمة الإغتراب .

في فيلم أهالي 2006م يبحث بوشارب عن أنه في مؤسسة الآخر (فرنسا) التي لا تقيم أي اعتبار لتضحيات الأجداد و الآباء الأفارقة دفاعا عن الجمهورية الفرنسية خلال الحرب العالمية الثانية، و الذين كان من بينهم والده، حيث دافع هؤلاء و ضحوا بأرواحهم أمام الآلة الحربية النازية ليجد أبنائهم أنفسهم ضحايا تمييز عنصري، ورمى بهم وطنهم الجديد فرنسا إلى غيتوهات ghetto الضواحي التي انتفضت ضد سياسة ساركوزي. ذلك أن الخطاب الكولونيالي هو جهاز يدير معرفة الاختلافات العرقية الثقافية والتاريخية² وينكرها كما يقول هومي ك بابا، وتتمثل وظيفته الاستراتيجية المسيطرة في خلق فضاء لشعوب خاضعة، لأن غاية هذا الخطاب هي أن يؤول المستعمرين بوصفهم شعوبا من أنماط منحطة بسبب أصلهم العرقي.¹ وأتصور بأن نظرة المستعمر الإحتقارية قد تمتد إلى الزمن ما بعد الكولونيالي، لتطال الآخر المدمج في مجتمع فرنسا الإستعماري الذي ما فتئ ينظر للمهاجرين الجزائريين والأفارقة نظرة دونية. ويقود هذا الوضع إلى هويات هجينة و إنتقالية تحاول فرض نفسها في مجتمع الآخر.

إن بوشارب في أهالي يستنجد بالأنا الموسع مغاريا وإفريقيا لدحض الممارسات التي يشنها ضده الآخر و الذي هو وطنه و أنه، حيث يسعى لتحقيق شعار الثورة الفرنسية (أخوة، حرية، مساواة)، والمتتبع لهذا الفيلم يقتنع بالطرح الجمالي للمخرج ودكائه في تشكيل زوبعة سياسية بعد الفيلم دفعت بمسؤولي الدولة الفرنسية إلى إعادة تمين تضحيات آباءهم ماليا (الأورو). لقد عكس فيلم أهالي اضطرابا على

² هومي ك بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2006، ص 141.

مستوى الانتماء جعل المخرج يتنكر لأناه الفرنسي مستنجدا بأناه المغاري، طارحا بذلك توسعا هوياتيا جعلنا نخلط بين الأنا و الآخر، ولا نقف عند حدود الهوية والإغتراب، وكأن المخرج لخص نضال المهاجرين الأبناء عبر استحضار انتماء ترسب في الذاكرة و عمل على إحيائه في وطن جديد.

لقد حاول المخرج عبر فيلمه إعادة الاندماج في فن وطنه (فرنسا) بآليات أخرى دفعته إلى معارضة واقعه هناك، بحثا عن هوية مدعمة تسترجع أصوله القومية والعرقية و الثقافية، هذا الشعور الذي يبين عن شحذ عبر مرور الزمن و تراخي الروابط مع بلد المنشأ، و الوعي المتزايد للاختلاف كما يقول **مونتينني**³. و أمام هذا الواقع الفني السينمائي تزداد حيرتنا أمام نقطة الانقسام هوياتيا، و الانقلاب على الذات المهاجرة التي تعيش الضياع بين هوية ماضوية مفقودة، و هوية الآخر المكتسبة. إن الإستنجاد بتركيب هويتي أصلي بغرض إفتكاك إعتراف هويتي جديد و فاعل لإرضاء الآخر، يجعلنا نتأكد من أن فيلم **بوشارب** لم يكن بحثا عن جذور، بقدر ما هو لعبة للبحث عن حيز جديد في هوية المستعمر، بغرض إكتساب الإعتراف وفضل هذه الفئة على الدولة الكولونيالية.

يقول **صاموئيل هنتنغتون**: "إن الشعوب تفهم نفسها و تعرف نفسها في شكل النسب العرقي، الديانة، اللغة، التاريخ، القيم، العادات و المؤسسات. إنهم يتمثلون مع الجماعات الثقافية: القبيلة، الجماعات العرقية، الجماعات الدينية، الدول، وفي أوسع المعاني الحضارات...إننا نعرف من نحن فقط عندما نعرف من لسنا نحن"⁴. إن هذا التماثل مع الأنا الهوياتي لن نجد له أثرا في فيلم **الأهالي**، بل يسعى المخرج إلى تماثل مع الآخر معاكس لمركبات الهوية، مفضلا تبيان فضله كأقليات في الذوذ عن كيان الدولة الكولونيالية، مخترقا بذلك قوانين التشابه مع الأصل الهوياتي و باحثا عن جسر يربطه بالآخر الذي هو في الأصل عنصر إغترابي.

³ تاريخ الآداب الأوربية ج1، تر: صياح الجهم، - مونتينني "الإرث الآتي من خارج أوروبا"، وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص 12.

⁴ صموئيل هنتنغتون، صدام الحضارات، تر: مالك عبيد أبو شهيو- محمود محمد خلف، دار الجماهيرية للنشر، ليبيا، ط1، 1999، ص 73.

لقد فضل المخرج عدم التميز عن مجتمعه الفرنسي، و نحى نحو الإدماج والتشابه بعيدا عن الشعور الواعي لإمتلاك الهوية والذي يقوم على ملاحظتين متلازمتين يختصرهما إريكسن Erikson E.h في إدراك الإنسان لتشابهه مع ذاته وإستمروية وجوده في الزمان والمكان، وإدراك في نفس الوقت أن الآخرين يعترفون له بهذا التشابه وبهذه الإستمرارية، فمخرجنا بمنطق الإدماج والكونية فضل أن يشبه الآخر وينقطع عن هذه الإستمرارية⁵.

في فيلمه الثاني **خارجون عن القانون Hors la loi** عام 2010م، يحاول بوشارب أن يحتكر لحظة تاريخية أخرى لمواصلة نضاله الإبداعي داخل وطنه (فرنسا) عبر استدعاء روح الثورة الجزائرية، ولكن أنصور هنا بأن الأمر مختلف عن فيلم **الأهالي** جملة وتفصيلا.... إن فيلم **خارجون عن القانون** أخذ حيزا إعلاميا فاق بكثير مستواه الجمالي، حيث سرد المخرج محطات من تاريخ الجزائر الحديثة من عام 1925م إلى تاريخ الإستقلال مروراً بأحداث 8 ماي 1945م وسنوات ثورة التحرير بفرنسا، وكل هذا في شكل ومضات تاريخية تربط نضال عائلة جزائرية بالثورة سطوحيا بعد سفرها للإقامة بفرنسا، مركزا على نضال الفدائيين المغتربين، والمثير في العمل هو إتهام أجهزة الشرطة الفرنسية بمجازر 17 أكتوبر 1961م. وصادف عرض هذا الفيلم فيلما فرنسيا آخر يتحدث عن تصفية مبشري **تبحرين** في فترة المأساة الوطنية في الجزائر **رجال و آلهة Des hommes et des Dieux** مما زاد من ترويج فيلم بوشارب. وطغى على المشهد السينمائي الفرنسي ثنائية سينمائية لفيلمين أحدثا ضجة في مجال الإثارة والاثام السياسي.

أظن بأن منطق التمايز واللعبة الإعلامية التي صاحبت فيلم **أهالي** إستهوت رشيد بوشارب، الذي خاض تجربة متميزة في فيلم **خارجون عن القانون** بحثا عن ضجة إعلامية أخرى أكثر من عمل في سينمائي ينشد الإكتمال و الفنية. وأقول بهذا الرأي من منطلق مشاهدي للفيلم و ربطه بخصوصية الأفلام الثورية الجزائرية، لأن تناول الفيلمي يختلف تماما عن فيلم **أهالي** الذي يناضل فيه مجموع المهاجرين بحثا

⁵ محمد مسلم، العولة و الهوية، دار الغرب، وهران، 2002، ص 4-5.

عن موقع في المجتمع الفرنسي، بينما **خارجون عن القانون** يعكس نضالا يتعلق بأمة أخرى هي الأمة الأصل.

إذا افترضنا بأن المخرج إنخرط ضمنا في تيار مابعد الكولونيالية والذي يحدده **آلان لوسون** في كونها نظرية أدبية لا تحدها بالضرورة أطر زمنية، لأنها تنشر توجهاتها وتياراتها عبر الزمان والمكان في سياق شبه متناغم من المسرحيات والروايات والقصائد الشعرية والأفلام، والتي هي بمثابة تعبير نصي/ ثقافي عن مقاومة الإستعمار في شتى صوره، والكشف عن البنيات والمؤسسات الباقية من القوة الكولونيالية.⁶ فإننا نتساءل عن حدود هذا التناغم في فيلم **بوشارب**.

قد يكون المخرج حاول إستعراض جريمة الشرطة الفرنسية في 17 أكتوبر 1961م، ولكن التناغم الذي يحكم صيرورة الفعل الفني والثوري قد غاب عنه لإستعماله نفس الخيار التمثيلي **casting** لفيلم **أهالي**، حيث فقدنا الهوية الوطنية المحلية لصالح توسيع هوياتي مغاربي (تونس و المغرب) أعاد **بوشارب** إستنساخه مرة أخرى . إن حوار الفيلم الضائع وسط تلهيج ولكنه هجينة أضر كثيرا بأحداث الفيلم وقصته ، ففي الوقت الذي كنا نتبع فيه مأساة عائلة **سطايفية** مهاجرة تعيش نضالها وفصول كفاحها على الأرض الفرنسية، كنا نضيع بين حوارات هذه العائلة التي تبدت أي شيء غير عائلة جزائرية، ف: **مسعود** (التونسي)، والأم (**شافية بوزراع**)، و**عبد القادر** (المغربي)، لم يتركوا حدودا للتناغم والتوافق على المستوى العائلي وهو ما جعلنا نتيه في ملفوظ مستهجن أحل بسيناريو الفيلم منذ البداية. وقد ركزنا على هذا الجانب الذي نرى بأنه أفقد الفيلم روحه الهوياتية و الثورية، وعكس غورا ذاتيا لم يدع لموضوعية بناء الشخصيات أي تظهر.

إن **خارجون عن القانون** الذي استعان بممثلين غير جزائريين أوقع لغة الحوار الفيلمي في متاهة لهجات الدول المغاربية الشقيقة، وهو ما زاد لهجة الفيلم بعدا عن المتلقي الجزائري هذا من جهة، ومن جهة أخرى إبتعد الفيلم نهائيا عن روح الثورة داخليا و كأننا ننتظر حلا للإستعمار من الأراضي الفرنسية، فمن

⁶ نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر - لوخمان، ط1، القاهرة، 2003، ص 549-550.

أحداث 17 أكتوبر يقفز بوشارب إلى يوم الإستقلال. في حين أن قوة أفلامنا الثورية السابقة تميزت بالوحدة التي تربط فنية الفيلم بجمالية الفيلم الثوري.

لقد عشنا في هذا الفيلم إغترابا من نوع آخر، أحسنا فيه بشساعة البون الإتمائي إلى ثورتنا وذاكرتنا، لأن التوسيع الهوياتي أفقد الفيلم الثوري طرحه الموضوعي ووحدته الجمالية. إن بوشارب المنقسم بين: فرنسيته وجزائريته ومغربيته لم يعرف كيف يفصل هذا التنوع الهوياتي لصالح جمالية سينمائية تحاكي الثورة الجزائرية، لأن الإغتراب هو الآخر اللامتمي إلى والذي لا أنتمي إليه، والوطن هو تلك الأنا التي أنتمي إليها وتنتمي إلي، وعبر هذا الإتماء ندرك النقيض الإغترابي الآخر، والذي بدوره وعبر لا إتماءنا إليه يتعمق فينا الإتماء للوطن.⁷ إن هذه التساؤلات كان على مخرجنا أن يفصل فيها قبل أن يخوض تجربة فيلم حول الثورة الجزائرية.

إنني أتصور بأننا بعيدا عن الضجة الإعلامية المصاحبة آنذاك للفيلم، نستطيع اليوم أن نشاهده بهدوء، ونقف عند كثير من المطبات التي وقع فيها المخرج الذي وفق نسبيا في إسترجاع أنه في فيلم أهالي، وأخفق في فيلم خارجون عن القانون لأننا عندما نشاهده نحس بكل بساطة باغتراب عن الثورة الجزائرية، وابتعاد المبدع عن أنه القديم محاولا مصادرة الثورة إلى الجزائر من أنه الجديد، وهذا عبث هوياتي لأن الأنا ترسب ثقافي وحضاري وتاريخي لا يقبل القسمة على إثنين ولا شراكة للتاريخ فيه لبلدين.

2/ قراءة في فيلم نورمال لمرزاق علواش من أفق هوياتي.

لقد أثار فيلم نورمال لمرزاق علواش جدلا واسعا، وتعرض لانتقادات عنيفة لدى عرضه بمهرجان وهران للفيلم العربي في دورته الخامسة 2011، بدعوى أنه يهين الجزائريين، ويظهرهم غارقين في الجنس والخمر، حيث قاطع الصحفيون والجمهور المخرج والممثلين، بزعم أن العمل يبين الصورة السيئة للجزائريين. لكنه شارك في مهرجان تطوان، وأعتبر الفيلم الجزائري الوحيد، الذي يناقش موضوعا راهنا عن المجتمع الجزائري، وهو الحركية الجديدة التي تشهدها البلاد في ظل الربيع العربي .

⁷ عامر صالح، في سيكولوجيا الغربة و الإغتراب، www.Akhbar.org

وكان الفيلم قد نال إعجابا عربيا واسعا، لكونه يقدم صورة جديدة للسينما الجزائرية والعربية عموما، فهو يطرح أزمة شاب مخرج وزوجته، يحاولان إنجاز فيلم يتناول أوضاعهما، لكن الثورات العربية تجعلهما يقرران إعادة تصوير بعض المشاهد، بناء على ما يحدث ويجمعان الممثلين للنقاش حوله. كما يدين الفيلم -بطريقة قد تبدو مباشرة- الزيف الاجتماعي، وعدم قدرة الأفراد في المجتمع الجزائري على مواجهة أنفسهم بالحقائق التي يعيشونها، ويتوقف العمل عند خيبة أمل الشباب الساعي للتعبير بحرية عن أفكاره الفنية، وانسداد جميع الأبواب في وجهه، نتيجة الفساد والبيروقراطية وعدم تكافؤ الفرص وسوء الإدارة في المجتمع الجزائري.

يبدو أن الورطة الفنية التي وقع فيها المخرج الجزائري في فيلم **نورمال** تحولت إلى نقطة قوته وكانت وراء فوزه بجائزة أفضل فيلم روائي عربي بمهرجان الدوحة **ترايكا** السينمائي في اختتام دورته الثالثة 2012 . فقد تحولت حيرته الإبداعية السابقة بشأن ما يمكن أن يفعل بمسودة فيلم غير مكتملة إلى نشوة بالفرح والانتصار، وخاصة إلى فيلم سينمائي مكتمل على المستوى الفني.

نورمال (الكلمة التي تعني طبيعيا أو عاديا) هو ما اختاره المخرج الجزائري المغترب والمثير للجدل غالبا، عنوانا يعبر به عن منطقية الإرهاصات التي يعيشها الجزائريون حاليا، ومن أولى لقطات الفيلم نستشعر ذلك الغضب والغليان، وتكتف اللقطات المتتابعة لاحقا للتحقق بزوجين شابين يطمحان لإكمال إنتاج فيلمهما من خلال طلب دعم من وزارة الثقافة، وهو الطلب الذي رفض، بحجة عرضه لأشياء تسيء للجزائر، وللحديث المتشعب المنتقد للحكومة.

وفي مونتاج أولي يدعو الزوجان أصدقاءهم الممثلين المشاركين في الفيلم ليشاهدوا المسودة الأولية وليروا معا ما يمكن فعله كتتمة لهذا المشروع الذي نشاهده بدورنا معهم، حيث ينتقد هؤلاء الشباب من خلال هذا الفيلم احتضان الجزائر لفعاليات المهرجان الثقافي الأفريقي 2009، فتخصيص ميزانية ضخمة لهذا الحدث كان محل سخط من طرف الكثيرين خاصة في ظل الظروف المعيشية الصعبة والبطالة المتفشية. يتوقف الفيلم ولا يجد دعما له، كان يريد أن يقول إن الوضع الجزائري لا يحتمل المهرجانات في ظل ما نعانیه، لكنه لم يجد الإمكانات لإكماله. صوّر حيرته في فيلم وربطها براهن الثورات العربية وبالغليان الموقوت

الذي تشهده الجزائر، والذي عبر عنه بأزيز **الهليكوبتر** العسكرية القوي، وبصوت صفارات إنذار الشرطة في إشارة للحضور الطاعني للسلطة وسياستها الإقصائية والراصدة للأجواء، خوفا من انتفاضة شعبية على قارعة الطريق.

يمر **مرزاق علواش** طبعاً كل أفكاره الثورية بطريقة انسيابية. يحدث خصام بين الأصدقاء بسبب لقطات حميمة صورت خلال الفيلم، وهي اللقطة/ الجسر التي يرمز من خلالها علواش إلى صعوبة العثور على مثلة تقبل أن تمثل الدور كاملاً بكل جرأة في ظل المحاكمات التي يرفعها الآخرون، وفي ظل كل التناقض الموجود. كأن تقوم المخرجة بتصوير عمل "جريء" لكنها ترفض أن تقوم هي بذات الدور أو أن يقوم به صديقها. يمر المخرج أيضاً رسالة الحجاب الظرفي في الجزائر، أين تلبس الفتاة الحجاب في مناطق معينة وتنزعه في أماكن أخرى في ازدواجية غير مفهومة. دون أن ينسى الحديث على الجهات الرسمية لتقديم الدعم الكافي للأعمال الثقافية والفنية.

كان للثورة في فيلم **نورمال** حضوراً موازياً بالكامل على طول فترة الفيلم. الثورة في كل شيء وعلى كل شيء، من التقاليد البالية إلى الثورة بمعناها النضالي السياسي، ليعرج أيضاً من خلال نقاش عفوي ومختدم صورته بين هؤلاء الأصدقاء الشباب بشأن ما يمكن تقديمه للوطن وبأية طريقة.

يصرخ أحدهم دفاعاً عن نفسه بأنه ليس مجرماً للخروج إلى الشارع من أجل الثورة، وأن فيلمه السينمائي قادر على تبليغ الرسالة كاملة، فيما يصير آخرون على أن الثورة تعني تعبيراً جسدياً عن الرفض لكل الراهن من خلال مظاهرات سلمية ومسيرات تنديدية.

انتقلت كاميرا علواش من وجه لآخر ومعه تعددت الآراء التي كشفت هواجس الجزائريين الآنية وتفكيرهم المختلف وسط كل الثورات العربية القائمة هنا وهناك. فعدم اقتناع البعض بالثورة مرده إلى انتفاضة الشباب قبل عقدين من الآن (أحداث 1988) وما تلاها من إجهاض للتجربة الديمقراطية مع موت الآلاف من المدنيين وما مرت به الجزائر من دمار على عدة مستويات، وعليه فمن الطبيعي أو **نورمال** أن يحدث هذا الانقسام في عدم يقينية التصرف المشترك. وقد بدت واضحة جداً عفوية الجدل بين هؤلاء الممثلين، وهو ما راهن عليه المخرج منذ البداية، وقال إن ذكاءهم كان دفاعاً لترك مطلق الحرية

لهم في التعبير عن هواجسهم الذاتية مع تأطير بسيط مسبق من طرفه. ورغم تلك العفوية البادية يعبر الكثير من الجزائريين عن استيائهم لمبالغة علواش في الحوار، خاصة في أجزاء لا تخدم عمليا فكرة الفيلم، وكذلك الإيحاءات من بينها مشهد المرأة الجزائرية وهي تتخلى عن حجابها عندما تستقل سيارة تاكسي، وكيفية تصويره للشباب الجزائري.

يريد علواش من خلال هذا الفيلم أن ينقل صورة المجتمع الفرنسي نفسها ويسقطها على المجتمع الجزائري وقد دأب على ذلك في أفلام سابقة مثل باب الواد سيتي وغيره. فيلم علواش -الذي بدأ بلافتة كبيرة مكتوب عليها بلون أحمر صارخ جزائر حرة ديمقراطية وانتهى بها أيضا- ظل مفتوحا على كل الاحتمالات والنهيات، نظرا للرؤية الضبابية السائدة في البلد حسب علواش.

إن فيلم نورمال و الذي أنتج في 2011 إستغرق مدة 1سا و46د محدثا شرحا هوياتيا مستوى التلقي لأن المخرج أراد أن يبين للعالم الغربي أن الشباب الجزائري المتمسح - كله وبدون استثناء - عقديا يفكر كيف يمكنه أن يعبر عن ذاته ويتفرد عن طريق القبل والجنس والخمر، ورغم الرقابة المفروضة عليه فهو ينتقد ويلعن الدولة / المجتمع / العادات والتقاليد / الدين، فعلاش في هذا الفيلم يظهر الشباب الجزائري غير مسلم / غير محافظ / متمزق، يبحث فقط عن ذاته من خلال الفن والذي منع من ممارسته بسبب الرقابة عليه ربما قد لا أتفق مع المخرج لأن الفيلم موجه لمجتمع غير مجتمعنا الجزائري المسلم من جهة، كما أنه ضعيف تقنيا و فنيا، فالتفرد لهذا الفيلم يحس وكأنه أمام فيلم هاوي لا يستطيع مخرجه أن يتحكم فيه تأطيريا، مونتاجيا من جهة أخرى. وللحديث عن جانبه التقني رصدت جملة من الملاحظات :

- سيناريو الفيلم ضعيف، تلقائي في كثير من الأحيان و كأننا أمام كتابة آنية للتصوير فقط، تمثلت في الحوارات الساذجة والثقيلة.
- التأطير المشهدي: ينتقل بنا المخرج من لقطة إلى أخرى و من مشهد لآخر بدون مبرر منطقي أو مونتاج مترابط و متسلسل، لقطات طويلة جدا و كأننا في بدايات السينما.(بداية الفيلم + لقطة الطاكسي)

- تحركت الكاميرا في اتجاهات غير مبررة تقنيا (مشهد البحر 1سا24د43ثا) .

و أخيرا خلصت أن مرزاق علواش ومنذ فيلم **عمر قاتلاتو** وهو يحمل فكرة سيئة عن الجزائريين ودائما يُصورهم في صور غير لائقة، فمن الشاذ جنسيا في فيلم **شوشو** والذي تقمص الدور الرئيسي فيه **غاد المالح** Gad Elmaleh إلى **باب الواد سيّتي** الذي صوّر الجزائري على أنه يرضى بالذل من أجل الذهاب للضفة الأخرى. بالغ هذا المخرج في إهانة الجزائر والجزائريين وتصوير بلد المليون ونصف مليون شهيد على أنه مجرد شارع متسخ سكانه يمارسون كل أنواع المحرمات.

3/ فيلم الوهراني لياس سالم: محاولة تشويه الثوري، ونسف المخطوطة الهوياتية.

لقد تغير نسق الفيلم الثوري بعد العشرية السوداء، وراح بعض المبدعين يدعون بأن التقديس الذي ميز سينما السبعينات لابد أن يتجاوز لصالح واقعية سينمائية أكثر إنتقادا، وليس واقعية ثورية. ويدخل فيلم **الوهراني** متجاوزا هذا الإطار نحو هجائية عصفت بقدمية الرمز الثوري، وعبثت بالعمق الهوياتي لصالح ادعاءات فنية وتقنية مابعد حداثة وعولمية تريد تغليب السمة السينمائية على الانتماء.

إن قراءة فيلم **الوهراني** التي سأقدمها في هذا المقال تعتمد الجانب التيمي للفيلم، والذي أرى بأنه مكنم الخطورة على مستوى التلقي بالنسبة لهذا الفيلم الإشكالي، حيث أثار منذ ظهوره زوبعة إعلامية كبيرة، واستهجانا من لدن كثير من الأوساط الثقافية والسياسية التي ألفت باللائمة على وزارة الثقافة التي شاركت في إنتاج فيلم مسيء لصورة الثورة الجزائرية من غير مراقبة جانبه المضموني. لقد عصفت الخطاب الفيلمي للوهراني بالمدونة الهوياتية بشكل مثير لم يبق أية مبررات للياس سالم الذي أراد أن يوجه هذا الفيلم (أكثر من الإبداع)، وذلك باعتباره السيناريست والمخرج وبطل الفيلم. وأرى بأن تناول هذا الفيلم نقديا يمر عبر ثلاث مراحل ألخصها كالتالي:

1- جدل الإنتاج:

ترك الفيلم إنطبعا سيئا لدى بعض الهيئات الرسمية (وزارة المجاهدين والأسرة الثورية) وكذلك في بعض الأوساط النقدية التي رأت فيه إساءة للثورة والمجاهد، وتناقضت الوصاية ممثلة في وزارة الثقافة بين مهمل ومتملص بعد الورطة التي وضعها فيها هذا الفيلم. ولكنني لا أتعجب من هذا الأمر، وهذا انطلاقا من أن طبيعة الإنتاج ومموليه هي التي تحدد وجهة الفيلم تيميا وإيديولوجيا، وعلينا أن نقر بأن مساهمة الإنتاج

الوطنية التي لم تتعدى 21 % أسهمت في تقليص التوجيه المضموني للفيلم الذي منح لياس سالم مساحة شاسعة من الحرية والتوجيه المضاد لقيمنا في الضفة الأخرى، وهذا اعتبارا أن الآخر يمتلك 79 % من تمويل الفيلم. هذا الدعم الإنتاجي الذي سمح لأحد منتسبي سينما المهجر بتشكيل رؤى سينمائية تذرعت بجماليات اللقطات والمونتاج في هذا الفيلم على حساب الجانب المضموني والفكري.

2- الوهراني بين كماشة اللاتقديس وسينما المهجر:

يحاول كثيرون إيجاد مخرج لكبوة لياس سالم في هذا الفيلم بدعوى السينمائية وإهمال المضمون، وهو ما أتعارض معه جملة وتفصيلا، لأن إتهام أفلام الفترة الذهبية خلال الستينيات والسبعينيات بتقديس الثورة وأدجلة المد الثوري بدعوى تقديم أفلام مضادة تنفي الملحمية الثورية وتجنح إلى الإرباك الذي يشوب نوع فيلم السير، قد يكون خطيرا جدا على مركب الهوية. فاللاتقديس الذي يخل بتوازن المفهوم الثوري أجده في فيلم الوهراني هجائيا، وتحاملا على الرموز الثوري والهوياتي، لأن المخرج قدم نموذجا سيئا وواحدا من غير شخصية مقابلة تكافئه بقيم أصيلة توازن مصفوفة القيم المضادة القادمة من توجيه جماعة سينما المهجر، وهذا ما أفقد الفيلم توازنه.

إن تركيب مضمون الفيلم من أفق هوياتي يقودنا إلى مأزق الأنا عند لياس سالم، والذي يشترك فيه مع مجموعة مخرجي سينما المهجر الذين يحاولون تجاوز مركب الهوية بتصور بديل داخل الخطاب الفيلمي وبكل أدوات الحرفية السينمائية (السيناريو، التمثيل، الإخراج). يرى Geniviere: "أن الجالية المهاجرة تعيش آليات ضغوط الهيمنة الاجتماعية، و أن الجيل الثاني على عكس الجيل الأول ليست لديه نفس المشاريع، و إنه يعيش اضطرابا كبيرا وأن نمطه الثقافي والاجتماعي في صراع مستمر".⁸ هذا الجيل من السينمائيين أمثال: رشيد بوشارب، مرزاق علواش، ومعهم لياس سالم يعيشون تجاذب الأنا والآخر، ويوجهون قيما من طرف الآخر المستعمر للتملص من كل القيم التي يمثلها الوطن الأصل والذي يعيشون الغربة والاغتراب أيضا بعيدا عن مدونته الهوياتية في مجتمع آخر يوجههم إلى عدائية الانتماء.

⁸ محمد مسلم، الهوية والعولمة، ص 58.

هذا الانتماء الذي تفتن إليه المناضل والطبيب فرانز فانون أثناء تواجده الآخر (المستعمر) بين ظهرانينا، مبينا استراتيجية العدو في إبعاد الهوية في قوله: "ولما كان الطب النفسي تلك التقنية الطبية التي تهدف إلى تمكين الإنسان من أن يكف عن كونه غريبا عن بيئته، فقد أخذت على عاتقي أن أثبت أن العربي، المغترب على الدوام في بلده، يعيش في حالة من احتلال الآنية المطلق ... فالبنية الاجتماعية القائمة في الجزائر تقف في وجه أية محاولة لأن يسند المرء ظهره إلى حيث ينتمي".⁹ وأتصور بأن هذه الإستراتيجية العدائية للانتماء لازالت تصاغ في الدوائر الثقافية للآخر، وتطبق عندنا بأيدي الجيل الثاني ممن يعرفون بمخرجي سينما المهجر. فهل هي سينما جزائرية ثورية جديدة بنوع السير وبرؤية الآخر؟

3- المدونة الهويةية ومأزق الأنا عند لياس سالم:

يصدم المتلقي لفيلم **الوهراني** بالصورة السلبية للكفاح والنضال الثوري، ويفجع أمام تحاوي الرمز (المجاهد) داخل بنية فنية هجائية أخفت جمالية الفيلم على المستوى التقني. وأمام هكذا تناول مضموني تحول هذا العرض السينمائي إلى فيلم إشكالي يشوش على الذاكرة الثورية خصوصا، ومركبات الأمة والمجتمع الجزائريين عموما، هذا إذا أخذنا في الحسبان أن مشهدة هذا الفيلم تستحضر تداعيا هوياتيا إن شعوريا أو لاشعوريا.

يتجلى مأزق الأنا عند **لياس سالم** وخلق الهوية في تصويره لمجتمع ما بعد الإستقلال وقراءته للرمز الثوري بموضوع تناول فيه مسار **المجاهد جعفر/الوهراني**، الذي سائر نزوات صديقه السياسي **حميد** وسط جو مخمور وداعر وسياسوي تغيب فيه كل القيم التي استبدلت بأفق أسود من الانتهازية والفساد والإقصاء. لقد ربي **جعفر** ابنه الذي لم يكن سوى لقيطا من جندي فرنسي مجهول إغتصب زوجته المتوفاة، وأخفى عنه هذه الحقيقة التي اكتشفها الطفل عندما صار شابا.

⁹ هومي ك بابا، موقع الثقافة، ص 98.

إن حكاية كهذه يستحيل أن تتم بهذه الطريقة لدى مجتمع جزائري محافظ غداة الإستقلال، لقد ذهب **لياس سالم** بعيدا في منطق المضاد للهوية والذي لا يمكن تقبله وفق التشابه والوحدة التي تربطنا بهذا المجتمع آنذاك. إن مبدأ التنظيم الذي بواسطته يحافظ الفرد على بقائه كشخصية متماسكة مع ماهيته و استمراريته في تجربته الذاتية و واقعته مع الآخر كما يؤكد على ذلك **إريكسون**، تجعلنا نرفض هذا المنطق، فالأنا هو البنية الداخلية التي تصاحب الفرد طيلة الطفولة، وتساعد على أنواع التقمص المختلفة التي تسمح له بالإدماج التدريجي لصور الذات التي يعرفها **مالاوسكا** على أنها الشعور بالذات، أي مختلف تصورات الشعور بالاستمرارية وبالتشابه وبالوحدة التي تميز الهوية.¹⁰

انطلاقا من هذا التعريف المحدد للهوية فإن **الوهراني** لا يشبهني هو وشخصياته، ولا نحن نشبههم، وهنا تحدث مقاومة وجدانية أثناء التلقي تذود عن الرمز وعن صورة الهوية التي تتلخص في قيمتين:

- قيمة أو صورة يكونها الفرد عن نفسه.
- قيمة وصورة اجتماعية يكونها عنا الآخر.

وعندما تتطابق هذان الصورتان يستحضر مفهوم الهوية، وعندما تتعارضان يحدث تباعد أو شرح (حالة **لياس سالم**). عندما نكون صورة وشعورا لهويتنا بكل أبعادها فإننا نريد أن يعترف لنا الآخر بهذه الصورة، والآخر يمثل بالنسبة لنا حيزا مخالفا نتعرف من خلاله على صورتنا الحقيقية، لقد ارتكب **لياس سالم** خطأ فضيعا عندما حاول أن يلغي هذه المساحة الفاصلة، والسؤال: من نحن؟ من هم؟

لا يمكنني كمتلق أن أسمح أن تحل في مجتمعي ورموزه قيم مستوردة أو مفروضة مكان قيمنا الأصيلة. لقد سجلت جملة مآخذ على الفيلم فيما يخص مدونتنا الهوياتية أوردها على الشكل التالي:

- تحول الجزائر (ثورة/ إستقلال) إلى مخمرة كبيرة، إذ هناك أزيد من 11 مشهدا لجلسات خمر متواصلة تكاد تغطي ربع زمن الفيلم أو يزيد.
- سب مجاني للذات الإلهية (9 مرات أو يزيد).

¹⁰ محمد مسلم، الهوية والعولة، ص 26.

- مشهد إستهزائي من اللغة العربية الفصحى.
- جلسة شواء وخمر تبين منحى الهوية (شرح الهوية بالنسبة لهذا المخرج) مبنية على تقسيم جغرافي (يا للعجب)، إذ نسمع في أحد الحوارات: لم نقم بثورة لصالح الدين والإسلام نحن جزائريون، متوسطيون، مغاربة، أفارقة...، هل تم إقصاء الإسلام والعروبة في مخامر الوهراني لياس سالم.
- يجهل الوهراني وصاحبه وسائق السيارة أن قرية قديل كانت تسمى في العهد الإستعماري Saint Cloud، و لم يحمل المخرج نفسه عناء الاجتهاد للبحث عن جزئية يراها الأعمى، في حين رأى مخططة المدمر للهوية.
- يورد الفيلم في أحد حواراته ما يلي: ... الشعب الجزائري عمره ما ثار ضد فرانس، ثار ضد الإستعمار.....؟؟؟؟؟؟

إن لياس سالم شخص مدمج في خطاب كولونيالي عام ساق جزءا منه إلى السينما، وهو في هذا المجال ينتمي ومدمج كما يقول هومي ك بابا في جهاز يدير معرفة الاختلافات العرقية/ الثقافية/ التاريخية وإنكارها. وتمثل وظيفته الإستراتيجية المسيطرة في خلق فضاء ل " شعوب خاضعة "....¹¹ وأتصور بأن فيلم الوهراني المثير للجدل لم يكن ليخرج عن هذه الوظيفة والاستراتيجية التي تمارس جانبها الدعائي بوسائل سينمائية على حساب وحدة وجدة التيمة والموضوع.

4. خاتمة:

وختاما نخلص إلى أن هذه النماذج الثلاث لسينما المهجر تظهت سينمائيا في شكل مضامين تفتقد انسجام وروح الهوية، وتجنح إلى نزعة الانقسام والهوس الانتمائي الذي يشكل مأزقا هوياتيا لكل مخرج، ولكن بدرجات مختلفة. إن محاولة لياس سالم نسف المخطوطة الهوياتية عن طرق تشويه ثوري مفتعل، جعل فيلمه يتيه في طرح إغترابي بعيد عن المتلقي الوطني الذي يحس بالتآمر بعيدا عن التماهي مع

¹¹ هومي ك بابا، موقع الثقافة، ص 141.

الفيلم، ولم يكن مرزاق علواش في نورمال بعيد عن هذا الطرح حينما حاول أن يقارب مجتمعين مختلفين تماما (الجزائر/ فرنسا) على مستوى القيم مستغنيا المتلقي بركوب العادي لترسيخ اللاعادي وهو خيانة مجتمعية عظمى لمفهوم الهوية. أما رشيد بوشارب، فهو المخرج الأكثر جدية في فيلميه غير أنه أخفق حينما أضع الخيط الثوري في فيلم **خارجون عن القانون**، حيث خانه توسيعه الهوياتي رغم استرجاعه لأناه في فيلم **أهالي**، وظهر منقسما بين فرنسيته وجزائريته التي نلمس أثرها بجلاء في فيلميه الأكثر رسوخا في الفن السابع، وجاء طرحه مفتقدا لرؤية سينمائية متكاملة.

5. قائمة المراجع:

- فيلم أنديجان/ أهالي لرشيد بوشارب.
- فيلم خارجون عن القانون/ رشيد بوشارب.
- فيلم نورمال/ مرزاق علواش.
- فيلم الوهراني/ لياس سالم.
- 1- هومي ك بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2006.
- 2- تاريخ الآداب الأوربية ج1، تر: صياح الجهيم، - مونتيني "الإرث الآتي من خارج أوربا"، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
- 3- صموئيل هنتنغتون، صدام الحضارات، تر: مالك عبيد أبو شهيوّة- محمود محمد خلف، دار الجماهيرية للنشر، ليبيا، ط1، 1999.
- 4- محمد مسلم، العولمة و الهوية، دار الغرب، وهران، 2002.
- 5- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونغمان، ط1، القاهرة، 2003.
- 6- عامر صالح، في سيكولوجيا الغربة و الإغتراب، www.Akhbar.org

