

واقع السينما الجزائرية بعد الاستقلال

قراءة في تحولات المضمون والممارسة

أ.رحموني لبنى

كلية علوم الإعلام والاتصال و السمعى البصري

جامعة قسنطينة 3

الملخص:

حظيت السينما الجزائرية منذ نشأتها بمكانة مرموقة على المستوى المحلي و العربي و العالمي، وذلك على الرغم من المشاكل و الأزمات التي مرت بها، و التي جعلت الإنتاج خلال فترات معينة يتذبذب بين الصعود حينا و الهبوط حينا آخر، و قد نالت الأفلام المنتجة منذ الاستقلال إلى يومنا هذا اهتماما من قبل العديد من النقاد و الدارسين و المهتمين بالحقل الفني و المشهد السينمائي، و انتشرت أخبارها في عبر الكثير من وسائل الإعلام الدولية، و ذلك للسمعة الطيبة التي تمكنت من تحقيقها لا سيما و قد نالت جوائز مهمة و حققت مراتب متقدمة في المهرجانات العالمية لعل أهمها على الإطلاق حصولها على السعفة الذهبية في مهرجان كان الدولي عام 1975 بفضل فيلم "وقائع سنين الجمر" للمخرج محمد لحضر حامينة، و هي الوحيدة عربيا و إفريقيا في هذا المجال لغاية يومنا هذا. و طوال مسيرة تطورها، تميزت السينما الجزائرية بالتباين و الاختلاف في نوعية و حجم و مضمون الأفلام المنتجة، بسبب عدد من العوامل أهمها تعدد و تنوع السياسات و المسؤولين عن تسيير قطاع الثقافة و السينما في البلاد، ثم التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع على عدة مستويات اقتصادية واجتماعية وسياسية بالأساس، ثم الهجرة الجماعية التي ميزت القطاع السينمائي، حيث اضطر العديد من المخرجين إلى مغادرة البلاد بحثا عن رؤوس أموال لدعم انتاجهم، و عن مناخ من الحرية يمكنهم من التعبير عن آرائهم واتجاهاتهم دون أن يتعرضوا للمضايقة سواء من قبل السلطة أو من قبل الاسلاميين المتطرفين الذين أدخلوا البلاد في أزمة أمنية منذ بداية التسعينيات. و قد حاولنا في هذا المقال رصد التحولات التي عرفها القطاع السينمائي في البلاد منذ الاستقلال من خلال التركيز على جانبي المضمون و الممارسة.

Abstract :

Algerian cinema is one of the most arab famous cinemas in the world, it has enjoyed a generally high reputation either in Algeria or abroad, we must know so that's from the CHRONICLES OF THE YEARS OF EMBERS directed by Lakhdar Hammima, which won the prestigious Palme d'Or at the Cannes film festival in 1975, to Rachid Bouchareb's Oscar nominated DAYS OF GLORY , Algerian film has charming international critics for decades.

In fact we must agree that the industrial Algerian cinema confront many problems and changes which limit the development of this 7art in our country; the most important ones are :

lows and politics in managing this sector ,social and economical changes in the society, and the migration of some filmmakers to European countries to find best conditions of production.

The real aim of this articles is so to follow through this changes and to know the characteristic aspects of Algerian cinema by focusing content's and practice's ones.

Key words: Algerian cinema , historical background, feminist cinema,exil cinema filmmakers

الكلمات المفتاحية: السينما الجزائرية، التطورات التاريخية، السينما النسوية، سينما المهجر.

مقدمة :

لطالما كانت السينما - و لازالت - أداة رئيسية في صناعة الثقافة و الترويج لها والتعبير عن هوية المجتمعات ،و عاداتها و تقاليدها ،و إيصال اهتمامات الأفراد فيها و أفكارهم إلى الآخرين ،جماعات كانوا أم شعوب و لطالما كانت أيضاً وسيلة اتصال جماهيرية بامتياز ،استطاعت منذ ظهورها الأول على الإخوة لومير سنة 1895 أن تستحوذ على اهتمام الفنانين و التقنيين و الإعلاميين ،و أهمّ منهم جمهور المشاهدين الذين تحوّلت الأفلام بالنسبة إليهم إلى مرآة عاكسة لدوائهم من منطق نظريات التقمص و التطهير ،و غيرها من نظريات علم النفس المفسرة للسلوك البشري في علاقته بالظواهر الإعلامية المختلفة ،لقد تمكنت السينما من السيطرة على عقول مشاهديها بفضل الخصائص التي تتمتع بها مقارنة بوسائل الاتصال الجماهيري الأخرى ،إذ توظف عدداً غير محدود من تقنيات الحركة و الصوت و الألوان ،تدعمها أسلوب عالية الدقة في تكبير المشاهد و إبراز التفاصيل الصغيرة ،فضلاً عن متعة المشاهدة الجماعية التي تجعل من التأثير أسرع و أبلغ.

ولا يقتصر هذا التأثير على مجتمع معين دون غيره ،حيث تكشف لنا أسرار اقتصاديات السينما العالمية الراهنة حجم الاستثمارات الباهظة التي يكلفها إنتاج الأفلام خاصة لدى كبريات شركات الإنتاج العالمية كهوليوود مثلاً ، و هو ما يؤكد مرة أخرى على أهمية السينما كوسيط ثقافي بالدرجة الأولى في صناعة القيم و التعبير عن الهويات و القوميات .

و قد لعبت السينما الجزائرية من هذا المنطلق أدواراً بارزة في التعبير عن نضال الشعب الجزائري و كفاحه من أجل إثبات ذاته و الدفاع عن حقوقه و التصدي لكل محاولات طمس هويته و تغييبه من طرف السلطات الكولونيالية و محو تاريخه و هويته ، و كانت الأفلام واحدة من الوسائل التي استعملتها فرنسا بقوة في هذا المجال إذ أخرجت عدداً غير يسير من الأفلام التي صورّها الرحالة الذين ابتعثهم الأخوة لومير إلى بلدان المغرب العربي و التي تتخذ من الشخصية الجزائرية وسيلة لإضحاك المتفرج الغربي و تسليته ، و ذلك بتصويره في شكل سلمي سخيف و مثير للضحك ، و هناك العديد من الأفلام الشاهدة على ذلك ، منها فيلم Musulman Rigolo سنة 1897 ، في حين اشتهر عدد من المصورين و المخرجين الفرنسيين في مجال الاستهزاء بالهوية والشخصية الجزائريين ،و منهم Alexandre Pronio (1868-1926) ،الذي تميزت أعماله الأولى في ظل مؤسسة لومير بالطابع الهزلي الكوميدي الذي يسخر من الذات الجزائرية¹.

غير أنه و بمجرد اندلاع حرب التحرير ،عمد زعماء جبهة التحرير الوطني بمثلهم القائد التاريخي عبان رمضان إلى تأسيس أولى مدارس السينما في الجزائر سنة 1957 والتي كانت تحت اسم مدرسة السينما " Ecole du Cinéma du Maquis " تحت إشراف المناضل الفرنسي في صفوف الجبهة René Vantier ، و قد كانت المهمة الانسانية

لهذه المدرسة هي التصدي للآلة الدعائية الفرنسية ، و إيصال صوت و معاناة الجزائريين في الدّاخل إلى الرّأي العام الدولي ومختلف الهيئات و المنظمات العالميّة .

و رغم قلة الإمكانيات و نقص الخبرة و الكوادر المؤهلة، إلا أن هذه المدرسة استطاعت بفضل أعضائها و أغلبهم مناضلون في صفوف جبهة التحرير الوطني أن تنتج عددا من الأفلام الوثائقية القصيرة التي تصور معاناة الجزائريين في الدّاخل، وقد ركزت أعمال هؤلاء السينمائيون الجنود على تكوين أرشيف إعلامي عن الثوار و معاركهم وتحركاتهم في الجبال، ساعدهم في ذلك الديكور الطبيعي الذي كانت تصور فيه الأحداث، كالجبال و أحياء القصبة، وهي الديكورات الخلابة نفسها التي تسعى كبريات شركات الإنتاج السينمائي في العالم إلى توظيفها²، فكان الإنتاج حينها متنوعا و معبرا عن الوقائع الواقعية، و من بين الأفلام التي تم إخراجها بالتعاون أو من طرف مصلحة السينما التابعة للحكومة الجزائرية المؤقتة آنذاك ، نجد جزائرينا، بنادق الحرية ، و فيلم خمسة رجال و شعب واحد و هو آخر فيلم أنتج في هذه ، كما اشتهار عدد من المخرجين أمثال: روني فوتييه، بيار كليمون، سارج ميشيل، بيار شولي، محمد لخضر حمينة، وجمال شندري³.

لقد وضعت السينما خلال الثورة التحريرية النواة الأولى لميلاد سينما جزائرية في كنف الاستقلال، مرت و لا تزال تمر بعدد من المخططات الهامة و الفارقة في تاريخ تطورها، و قد استفاد السينمائيون الشباب من التجربة النضالية و أحداثها في تصوير أعمال تعتمد على الشهادات الحية للأشخاص الذين عايشوا الأحداث و شهود العيان، و الديكورات الطبيعية التي لا تزال تحتفظ بآثار المعارك مثل ما حدث مع فيلم معركة الجزائر للمخرج الإيطالي جيلو بونتي كورفو الذي صور في أحياء القصبة التي لا زالت آثار الدمار والرصاص على الجدران فيها عندما تم تصوير الفيلم.

و تسعى هذه المقالة أساسا إلى البحث في مسار التطورات التي عرفت السينما الجزائرية بعد الاستقلال ورصد أهم التحولات الحاصلة على مستوى الإنتاج من خلال الإجابة على تساؤلين رئيسيين هما:

- ما هي أهم المواضيع التي عالجتها السينما الجزائرية منذ الاستقلال إلى يومنا هذا؟

- ما أهم السمات التي طبعت الإنتاج السينمائي في الجزائر بعد الاستقلال؟

أولا : أهم المضامين و القضايا التي عالجتها السينما الجزائرية:

منذ تأسيسها و نشأتها دأبت السينما الجزائرية على معالجة الموضوعات ذات الصلة الوثيقة بالتحويلات التي يشهدها المجتمع، و قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالواقع الاجتماعي المعاش، و سعى منتجوها إلى تحقيق مواكبتها للنشأة الجديدة التي عرفت البلاد في ظل الجزائر المستقلة من خلال تركيز جهودهم على التعبير عن اهتمامات الناس و تطلعات جيل الاستقلال.

و المتبع لمسار الفن السابع يلاحظ أن الفيلم الجزائري ظل مواكبا للتطورات السوسيوثقافية والاقتصادية التي مرت بها البلاد، و لم يحد عن هذا المسار، و العرض الموالي سيكشف لنا كيف تطورت الموضوعات و القصص المعالجة بتطور الفترات الزمنية التاريخية التي عرفت فيها الجزائر ممارسات وسياسيات أثرت على الواقع المعاش و بالتالي على المضامين السينمائية.

ويمكن تحديد القضايا التي اتجهت السينما الجزائرية إلى معالجتها وفقاً للمراحل الزمنية التي مر بها الإنتاج على النحو التالي:

- أفلام ما بعد الاستقلال: الموجة الأولى من السينمائيين و الإرث الثوري.
- أفلام الجيل الثاني من السينمائيين و ملازمة الواقع الاجتماعي.
- سينما التسعينيات الأزمة الأمنية و التحولات الاجتماعية و الاقتصادية .
- سينما الجيل الثالث و واقعية المضمون .

1- أفلام ما بعد الاستقلال: الموجة الأولى من السينمائيين و الإرث الثوري:

لم تنل الثقافة عموماً ، و السينما على وجه التحديد اهتماماً ملحوظاً من قبل المسؤولين الجزائريين عقب الاستقلال ، و ذلك لعد أسباب أهمها: التحديات الكبرى التي واجهت البلاد في ظل الأوضاع المزرية التي ورثتها الحكومة الجزائرية عن فرنسا ، و ما زاد الأمور تعقيداً هو أن السلطات المستعمرة لم تترك ورائها هيئة واحدة على الأقل يمكن لها أن تنهض بهذا الفن ، بل على النقيض من ذلك قامت بمصادرة العدة والعتاد المستخدمين في الإنتاج والتصوير ، فلم يجد المخرجون الجزائريون آنذاك لا مخابر و لا استوديوهات و لا مدارس تكوينية يمكن الاعتماد عليها، و كان لزاماً على الدولة ابتعاث عدد منهم إلى الخارج - أوروبا الشرقية خاصة - من أجل تكوينهم في مختلف مهن الفن السابع .

أمّا من ناحية المضمون فقد شكل موضوع الثورة المادة الدسمة لإبداعات المخرجين آنذاك ، و لا زال لغاية كتابة هذه الأسطر حاضراً في أعمال السينمائيين سيما الفرنكفونيين منهم ، رغم اختلاف الرؤى والأطروحات ، بل يمكن الذهاب بعيداً بالقول بأنّ الجزائر هي البلد الوحيد من بين البلدان المغاربية الثلاثة التي اشتهرت بأفلام الحرب ، و قد أرجع عدد من الباحثين الأمر إلى طبيعة التدخل الفرنسي في كل من تونس و المغرب ، و الذي كان عبارة عن حماية Protectorat ، بينما كان استعماراً عسكرياً في الجزائر ، فضلاً على أن هذين البلدين نالا استقلالهما مبكراً ، و في ظروف أقلّ درامية من تلك الظروف التي نالت فيها الجزائر استقلالها بعد ثماني سنوات من الحرب و الدمار، و هكذا شكلت أفلام الحرب التواة الأولى للسينما الجزائرية و انعكاساً لحقائق تاريخية عاشتها البلاد و عانى منها العباد⁴ .

من هذا المنطلق ، شكلت مسألة الهوية عنصراً هاماً في الصناعة السينمائية الجزائرية بعد الاستقلال في إطار سعي السلطات الجزائرية إلى استعادة ملامح المجتمع الجزائري ، والتأكيد على هويته الوطنية والقومية و عليه فقد هيمنت الدولة من خلال مؤسسات الإنتاج السينمائي و مؤسسات الإنتاج السمعي البصري على غرار المركز الوطني للسينما الجزائرية CNCA على عملية اختيار الموضوعات و خلقت خطأ افتتاحياً سينمائياً ركزت فيه على الأفلام الثورية التي تمجّد الثورة و الثوار و إنجازات الحكومة و أغلقت الباب أمام الموضوعات التي شكلت آنذاك نوعاً من الطابوهات التي لا يجوز الخوض فيها⁵، و قد اعتمدت الحكومة في سبيل تحقيق سياساتها على شعار " الشعب هو البطل الوحيد"، و تبناه السينمائيون على غرار مختلف شرائح المجتمع الأخرى في الفترة التي تلت الاستقلال مباشرة، إذ نجد أن أفلام المخرجين في تلك الفترة لم تركز كثيراً على أبطال معينين بل صورت بطولات و كفاح

الشعب الجزائري بصفة عامة ، و هكذا سرعان ما تحولت أسطورة الشعب البطل إلى شعور وطني جمعي لا مجرد شعار رسمي للدولة، و شكلت الخاصية الأكثر تميزاً للأفلام السينمائية في الستينيات و بداية السبعينيات⁶.

و طوال السنوات الأولى التي أعقبت الاستقلال، عمد سينمائيو الموجة الأولى ، و هم السينمائيون الذين عاصروا الثورة و تكون أغلبهم داخل مدرسة السينما الثورية إلى إنتاج متواصل كمّا و كيفاً للأفلام الثورية، التي نال بعضها إعجاباً و تقديراً عالميين ، لم يسبق وأن نالته سينما عربية أخرى على هذا المستوى فكانت النتيجة عدداً من الأفلام الرائدة على غرار: سلم حديث العهد للمخرج جاك شاربّي (1962)، و يتناول موضوع تأثير الحرب على الأطفال، و "فجر المعذنين" لأحمد راشدي (1965) الذي تناول مشكلات الجزائر إبان حرب التحرير، كما أخرج مصطفى بديع فيلم "الليل يخاف من الشمس" 1965⁷، إضافة إلى أفلام أخرى مثل الأفيون و العصا لأحمد راشدي (1969)، دورية نحو الشرق لعمار العسكري، و فيلم معركة الجزائر للمخرج الإيطالي جيلو بونتيكورفو، الذي يشكل أحد أهم أفلام الحرب الجزائرية حيث شارك فيه نحو ثلاثون ألف شخص، و استمر تصويره عشرة أشهر كاملة⁸.

و يعتبر محمد لخضر حمينة من أشهر سينمائيي الموجة الأولى أو الجيل الأول الذين جسّدوا أحداث الفترة الاستعمارية من خلال أفلامهم، خاصة بعد فيلمه الشهير وقائع سنين الجمر، الذي وضعه على رأس قائمة السينمائيين المحليين آنذاك ، وخلق له شهرة عالمية توجت بنيله لجائزة السعفة الذهبية لمهرجان كان سنة 1975 (و هي الجائزة العربية الوحيدة في هذا المهرجان لحدّ الآن)، حيث اعتبره النقاد تحفة سينمائية بامتياز⁹، و تروي تفاصيل الفترات الزمنية التي سبقت اندلاع الثورة التحريرية .

أمّا فيلمه "ريح الأوراس" فهو فيلم روائي طويل بطولته كلثوم (الأم الثكلية)، التي تعيش مع عائلتها في قرية من القرى بأعالي جبال الأوراس، و في يوم من الأيام تتعرض هذه العائلة لما بقلب حياتها رأساً على عقب، حيث يقتل الأب في أحد الانفجارات التي ينفذها الطيران الفرنسي في حين يتحول الابن الوحيد إلى دعم الثوار و إمدادهم بالمؤونة ليلاً، و التفرغ لأعمال الأرض و أشغاله اليومية نهاراً، حتى تكتشف السلطات الاستعمارية أمره، فيتمّ زجّه في السّجن في احد المحتشدات الفرنسية و منذ ذلك الحين تبدأ المعاناة بالنسبة للأم التي تحمل في يدها دجاجتها و تنطلق في رحلة طويلة بين الجبال و المحتشدات بحثاً عن فلذة كبدها محاولة رشوة الجنود بدجاجتها لإطلاق سراحه ، لينتهي بها الأمر ميتة بسبب أحد الأسبيجة المكهربة حول محتشد ظنت أن ابنها فيه¹⁰.

وقد أكد حمينة في حوار أجرته معه صحيفة Africaine Révolution في ماي 1967 أن قصة الفيلم هي قصّة كل جزائري و كل إنسان باحث عن الحرية ، في حين يرى موني براح أن الفيلم من أجمل الأفلام درامياً و كذا من الناحية الفنية و الجمالية، و أنّ واقعية الآلام التي تشعر بها الأم و هي تفقد زوجها، ثم ابنها، جعلته قريباً جداً من نفوس المشاهدين¹¹.

و على نفس المنوال الذي أخرج به فيلم "ريح الأوراس" كان هناك عدد من الأفلام الثورية، و قد سبق و أن أشرنا إلى بعضها سابقاً، و التي هي في مجملها عبارة عن محاولة لتأكيد الذات و الالتفاف حول مقدسات الهوية، الدين، اللغة و التاريخ أساساً، ثم تأييد و دعم مسار البناء و التشييد الذي بدأت الحكومة الجزائرية الفتية آنذاك .

2- أفلام الجيل الثاني من السينمائيين و ملامسة الواقع الاجتماعي :

تعد سنوات السبعينات و الثمانينات أخصب سنوات الإبداع السينمائي في الجزائر ، حيث أنه و خلال هذه الفترة تم إنتاج 40 فيلماً¹² ، و قد حاول سينمائيو هذه الفترة و هم سينمائيو الجيل الجديد أو الموجة الثانية من السينمائيين ملاحقة التطورات و التغيرات التي يعيشها المجتمع آنذاك في محاولة جادة لخلق أفلام مغايرة لسابقتها أقل تكلفة و أكثر جرأة و نقداً ، و أكثر ارتباطاً بالواقع السوسيو ثقافي و الاقتصادي في البلاد¹³ ، و قد انتقل المبدعون في هذه الفترة انتقالاً جذرياً ، من مقاومة الآخر بكل تمثلاته و تظاهراته ، الآخر ، العدو ، المستعمر ، الغازي ، إلى مقاومة الذات بنقد سياسات الإقطاع ، و الممارسات التي طفت إلى السطح بعد محاولات الإصلاح الناجحة حيناً ، و الفاشلة في العديد من المرات الأخرى ، و قد اشتهر العديد من المخرجين المميزين خلال هذه الفترة على غرار مرزاق علواش "عمر قاتلاتو الرجل" (1976) ، "وردة الرمال" لمحمد بن حاج (1989) ، "ريح الجنوب" (1975) لمحمد سليم رياض ، "نوة" (1972) لعبد العزيز طولي ، و "الفحام" لمحمد بوعماري (1972) .

لقد اتجه هؤلاء السينمائيون من خلال أفلامهم إلى مساءلة الواقع ، و إلى النقد الذاتي للتعبير عن الاختلالات الواقعة في المجتمع ، و سبر أغوار الواقع الجديد (البناء ، التنمية ، تحرير الفلاحين...) ، حيث برز الاتجاه الواقعي بوضوح في أعمال المخرجين خلال هذه الفترة التي تعتبر من أخصب فترات السينما الجزائرية¹⁴ .

و من الأفلام الشهيرة خلال هذه الفترة فيلم "الفحام" لمحمد بوعماري ، الذي روي قصة قاسم (الفحام) وهو شاب يعيش حياة فقيرة ، إذ لم يستطع النهوض بواقعه رغم محاولاته اليومية و جهده الدائم الذي يبذله في سبيل تحسين أوضاعه ، من خلال عمله كفحّام لإعالة عائلته الصغيرة ، و بسبب صعوبة الحياة و تردي أوضاعه المعيشية يقرر قاسم الهجرة إلى المدينة بحثاً عن حياة أفضل ، و يسمح لزوجته هي الأخرى بالعمل في مصنع النسيج ، ويدخل أطفاله المدرسة ، و كل هذا تحدّ صارخ لعادات و أعراف القرية .

لقد نجح بوعماري في إخراجه فيلمه المغاير تماماً في الطرح لأفلام الحرب التي تهتم ببطولات المجاهدين و الشهداء ، فقد أبرز المعاناة القاسية التي يعيشها الجزائريون في القرى ، كما تحدث عن تطور الأوضاع وازدهارها بالمدن ، مقارنة بالقرى الجزائرية المنسية ، كما نجحت الدولة في الدعاية لمشاريعها الإصلاحية من خلال هذا الفيلم ، و الترويج لاستراتيجياتها السياسية ، الاجتماعية ، الاقتصادية و الثقافية ، في حين اعتبر النقاد أن فيلم الفحام من أكثر أفلام تلك المرحلة نضجاً بتميزه بالدرجة العالية من الواقعية و معالجته لمشاكل عصره كالبطالة و معاناة المرأة¹⁵ .

كما اشتهر أيضاً من سينمائيي هذه الفترة المخرج المثير للجدل مرزاق علواش و هو مخرج جزائري من مواليد سنة 1944 بالعاصمة ، صور العديد من الأفلام ، السينمائية منها: عمر قاتلاتو (1976) Aventures d'un héros (1978) ، L'homme qui regardait les femmes (1982) ، Un amour à Paris (1988) ، Chouchou (2002) ، باب الواد (2004) ، و غيرها من الأفلام السينمائية الأخرى¹⁶ و قد دشّن علواش معالجته للواقع الاجتماعي من خلال فيلم عمر قاتلاتو الرجل (1976) الذي يروي تفاصيل الحياة اليومية لشباب عاصمي في أحد الأحياء الشعبية و التي تبرز بحدوث البطالة أزمة السّكن و التباعد و أزمة التواصل بين الرجال و النساء ، و يعتبر الفيلم أوّل أفلام علواش التي يروي فيها أحداثاً من الواقع المعاش بعيداً عن الايديولوجيا ، و تمجيد الذات¹⁷ .

3- سينما التسعينيات الأزمة الأمنية و التحولات الاجتماعية و الاقتصادية :

عرفت الجزائر تحولات هامة نهاية الثمانينات و بداية التسعينات خاصة على الصعيد السياسي، دشنتها أحداث خريف أكتوبر 1988 و ما خلفته من تصاعد الأصوات المطالبة بالتعددية الحزبية و إشراك مختلف الأطراف في إدارة الأمور في البلاد و من أبرز نتائج الحراك السياسي في هذه المرحلة في المجال السينمائي تخلي الدولة تدريجياً عن دعم قطاع السينما و هو ما خلف وضعية مزرية في مجال الإنتاج ، زادها حل المؤسسات المكلفة بالإنتاج سوءاً ، ما وضع المخرجين السينمائيين في أوضاع معقدة ودفعهم إلى الاعتماد على علاقاتهم الشخصية من أجل تمويل أفلامهم.

أما التأثير الأبرز لهذه المرحلة فكان الأزمة الأمنية التي تسببت فيها موجة العنف السياسي ، و سيادة أحداث العنف و الإرهاب التي كان لها انعكاس مباشر على المضامين الفيلمية المنتجة آنذاك ، و قد خاض عدد من المخرجين في هذا النوع من الموضوعات ، بداية من مالك لخضر حمينة الذي يعتبر من أوائل الذين ناقشوا هذه القضية من خلال فيلمه "خريف أكتوبر الجزائر" (1992) الذي تطرق فيه إلى الأحداث التي سبقت مظاهرات أكتوبر 1988 ، فيما لم يتردد المخرج مرزاق علواش في إنجاز مشروعه السينمائي "باب الواد سيبي" سنة "1994"، الذي قدم صورة صادقة عن التطورات والانحرافات الاجتماعية و السياسية التي عاشتها الجزائر آنذاك¹⁸ ، مجسدة في أزمة العنف السياسي والإرهاب و السنوات السوداء ، ليتوجه بفيلم آخر حول نفس الموضوع "العالم الآخر" (2001) بفرنسا و تروي تفاصيله قصة الشابة ياسمين المولودة و المقيمة بفرنسا و التي تقصد الجزائر أول مرة بحثاً عن خطيبها رشيد الذي يقرر فجأة الالتحاق بصفوف جيش التحرير الوطني ، ليقع في قبضة الإرهابيين و هنا تبدأ رحلة الشابة بحثاً عنه و هي رحلة يحاول من خلالها المخرج تعرية الواقع و الكشف عن تناقضاته و اختلالاته وآفاته الاجتماعية والأسباب الكامنة وراء العنف في المجتمع.

ليأتي فيلم "المنارة" (2004) للمخرج بلقاسم حجاج ، و تبدأ قصة الفيلم من أحداث أكتوبر 1988 ، التي غيرت معالم الخارطة السياسية في الجزائر، من خلال قصة الصداقة التي تجمع بين أسماء فوزي و رمضان الذي يشتركون في تأسيس جمعية "المنارة" التي ترمز في الفيلم إلى مجموع القيم الروحية و الدينية والمجتمعية الثابتة رغم تغيير الأوضاع في البلاد بداية من أحداث أكتوبر وصولاً إلى الأحداث العنف مروراً بالانتخابات التشريعية و فوز الحزب المحل ثم توقيف المسار الانتخابي ، و كلها أحداث تؤثر بطريقة أو بأخرى على العلاقة التي تجمع الأصدقاء الثلاثة ، خاصة عندما يلتحق رمضان بالجماعات الإرهابية و يغتصب صديقته السابقة أسماء .

و على عكس الأفلام الجزائرية الأخرى يتميز فيلم المنارة بقوة الحوار و تصاعد الأحداث بشكل لا يؤدي إلى انفراج العقدة ، و في هذا الصدد حين يقول طاهر بوكلة كاتب السيناريو أن الفيلم يتجاوز الجانب العاطفي واللعب على المشاعر لي طرح مسألة جوهرية بخصوص ما يحدث في الجزائر ، كيف يحدث ولماذا؟¹⁹.

و قد برزت في هذه الفترة أيضاً أعمال سينمائية لمخرجات جزائريات تعالج موضوع الإرهاب وتداعياته ، منها فيلم "رشيدة" (2002) لـ: يمينة بشير شويخ التي أكدت أن الفيلم مستوحى من قصة واقعية لفتاة تدعى زكية ، و هي معلمة طلب منها الإرهابيون تفجير المدرسة التي تعمل بها لكنها رفضت و هو الأمر الذي كلفها حياتها ،

لكنها -أي المخرجة- أرادت من خلال رشيدة التي جسدت الدور في الفيلم أن تعطي القضية امتداداً آخر ،
فرشيدة في الفيلم لم تمت بل نجت من قبضة الإرهابيين وانتقلت مع أمها للعمل في مكان آخر ، وقد ذهبت يمينه
شويخ أبعد من ذلك ، حين اعتبرت أن الشخصيات في الفيلم ، الطبيب ، رجال الشرطة ، الأطفال ، كلها
شخصيات حقيقية حتى إن الأماكن التي تم التصوير فيها هي نفسها أماكن حقيقية لازالت آثار الدمار و الخراب
التي سببته لها سنوات الإرهاب ظاهرة فيها بقوة²⁰.

4- سينما الجيل الثالث و واقعية المضمون :

يعتبر الاتجاه الواقعي في السينما حقلاً دلاليا و معرفيا يوظف لإضفاء مسحة من المصدقية على الشخصيات و
الفضاءات و القصص المصورة، و هي تعتمد على التصوير المباشر و البسيط لمعاناة الطبقات الفقيرة في المجتمع، و
تتميز بالابتعاد قدر الإمكان عن استوديوهات التصوير المغلقة، فضلا على اعتمادها على التصوير الخارجي و
المباشر للطبقات الفقيرة في تجمعات سكنية حقيقية، كما أنها تعتمد على ممثلين غير محترفين في الغالب للقيام
بالأدوار الرئيسية، ليحمل الفيلم المصور في الأخير رؤى شخصية لمخرج عبر عن تصوراتهِ للواقع²¹.

و بإسقاط هذا التعريف على الأفلام التي أنتجت خلال السنوات الأخيرة، نلاحظ أن المخرجين تبنا الاتجاه
الواقعي في قصصهم المصورة، حيث نجد أن أغلبها يصور وسط الأحياء الشعبية، و يرصد مشاهد من يوميات
المواطن العادي الذي وجد نفسه وسط ظروف اجتماعية و اقتصادية و أمنية صعبة، فبالإضافة إلى الأزمة الأمنية
حاول الكثير من السينمائيين سبر أغوار المجتمع و التعبير عن التحولات الاجتماعية و السياسية والاقتصادية فيه
، خاصة ما تعلق منها بمشكل البطالة و الهجرة غير الشرعية التي زادت حدتها خلال السنوات الأخيرة في الجزائر ،
حيث تعتبر الموانئ الغربية و الشرقية ، المنطلق الأساسي لأعداد متزايدة من "الحراقة" الذين يخاطرون بحياتهم و
يدفعون أموالاً طائلة للظفر بفرص الوصول إلى الضفة الأخرى ، وتشير الإحصائيات إلى أن سنة 2007 تعتبر
سنة مأساة بالنسبة للجزائر فيما يخص الهجرة غير الشرعية لمواطنيها إذ سجلت بها أكبر نسبة لعدد رحلات
مهاجريها فضلاً عن انتشار جثث 83 حراقاً من عرض البحر لم يتم التعرف على هوية أصحابها²².

لقد انتبه السينمائيون الجزائريون إلى هذه الظاهرة فكان الفيلم وسيطا إعلاميا هاماً في التعبير عن تداعياتها و
ظروفها و امتداداتها في المجتمع الجزائري و في هذا المجال قدّم مرزاق علواش مرة أخرى فيلم "حراقة" (2009) و
هو فيلم روائي من إنتاج مشترك (جزائري/فرنسي) ، و تروي أحداثه قصة مجموعة من الشباب الذين يجمعهم حلم
الهجرة إلى أوروبا مدفوعين بعدد من الأوضاع المزرية ، على رأسها البطالة وانعدام الحريات والأوضاع السياسية في
البلاد و الفساد و التهميش و غيرها من الدوافع الأخرى ، و في البحر و على زورق الموت تحدث مناوشات بين
بعض الشباب تؤدي إلى موتهم غرقاً ، في حين يتعطل القارب فيقرر أحد الشباب مع الشابة الوحيدة في الرحلة
مغامرة أخرى بإكمال الرحلة سباحة فيما يبقى البقية في الزورق ينتظرون إنقاذهم ، أما إيمان (الشابة) و ناصر
الليذان قررا المواصلة سباحة ، فيتم اعتقالهما من طرف حراس السواحل الإسباني بمجرد وصولهم إلى الشاطئ .

لقد اعتمد المخرج في هذا الفيلم على أسلوب العرض الوثائقي من أجل بلوغ هذه الواقعية ، و إيهام المشاهد بأن
ما يشاهده حقيقة أكثر منه تمثيلاً فضلاً عن مخاطبة المشاهد مباشرة من خلال شخصية الراوي²³.

في نفس الإطار دائما قدّم موسى حداد الذي اشتهر بفيلمه الكوميدي رحلة المفتش الطاهر (1973) فيلم "حراقة بلوز" سنة 2012، الذي يصور قصّة شاب ميسور الحال من عائلة متوسّطة، يحاول الهجرة بطرق غير شرعية بحثاً عن كماليات الحياة و لم يفلح حداد في إبراز الأسباب الحقيقية التي تدفع "الزين" بطل الفيلم - وهو الذي يملك سيارة و وظيفة ثابتة - إلى الهجرة ، عكس فيلم مرزاق علواش (حراقة) الذي ساق فيه عدداً من الأسباب و الدوافع التي جعلت الشباب يفكر في مغادرة البلاد .

ثانياً: سمات الإنتاج السينمائي الجزائري منذ الاستقلال إلى يومنا هذا:

بالإضافة إلى تنوع الموضوعات والقصص و القضايا التي عالجها الفيلم السينمائي - الروائي - تحديدًا و التي حددناها في العناصر السابقة، يشير تاريخ السينما الجزائرية على مدار الخمسين سنة الماضية إلى عدد من السمات التي منحت الفن السابع عندنا خصوصية ميزته عن غيره في البلدان الأخرى، هذه السمات التي يمكن تحديد أهمها على الشكل التالي:

- حضور المرأة في السينما الجزائرية.

- سينما المهجر و إشكاليات الطرح.

- أفلام الحرب - الثورة التحريرية- كموضوع مهيم.

1- المرأة في السينما الجزائرية: حضور بوجهين :

وسط الإنتاج المتنوّع و الثّري للسينما الجزائرية تبرز السينما النسوية و هي تختلف مقصوداً و معنى عن سينما المرأة ، فالسينما النسوية تشير إلى السينما التي تصنعها المرأة رواية و إخراجاً أو إخراجاً فقط وتقدّمها في الغالب عن مواضيع تخص المرأة لكنها توجّه إلى جمهور أعم ، بينما تركّز سينما المرأة على المرأة كمحور عام بغض النظر عن مخرجها رجلا كان أو امرأة²⁴، و قد ظهر مصطلح السينما النسوية بداية من عشرينيات القرن الماضي حين ظهرت أولى المخرجات السينمائية و تزامناً مع اقتحام المرأة لمجال الكاميرا و الإخراج²⁵.

غير أنّ الجزائر لم تشهد ولوج المرأة عالم السينما كمخرجة إلّا نهاية السبعينات و بداية الثمانينات ،من خلال المخرجة السينمائية و الكاتبة الروائية "آسيا جبار" التي دشّنت هذه التجربة في فيلميها: نوبة نساء جبل شنوة (1978)، و فيلم "زردة" أو Les chants de l'oubli (1982) .

يعتبر فيلم نوبة نساء جبل شنوة فيلماً "روائياً، و وثائقياً" على حد سواء يقدم من خلال شقة الروائي الذي يروي لنا قصة ليلي و هي مهندسة متزوجة من طبيب بيطري و أم لبنت ، تضطر للعودة إلى مسقط رأسها من أجل قضاء فترة نقاهة زوجها الذي يتعرض لحادث ،وهنا تنقلب الأدوار داخل الأسرة ،إذ يبقى الزوج في الداخل ، في حين تنتقل الزوجة يومياً في الخارج من أجل العمل و قضاء حوائج عائلتها ، و من خلال تنقلها يبرز الشق الوثائقي للفيلم ،حيث تنقل لنا الكاميرا من خلال عيون - ليلي البطلة - مناظر و تفاصيل الحياة في جبل شنوة ،إضافة إلى قصص 6 نسوة إلتقتهن البطلة ،فيروين لها بعضاً من تفاصيل حياتهن .

لقد قدم لنا فيلم "نوبة" نموذجين عن المرأة ، نموذج المرأة الشابة العصرية مجسداً في شخصية "ليلي" المتعلمة و المتحررة ،التي كانت تنتقل بسهولة في ذلك الفضاء الرجولي الذي كان حكراً على الرجل ، أما النموذج الآخر

فهذه نموذج المرأة الريفية، تمثله نساء جبل شنوة اللواتي لم تظهر منهن سوى الشابة ذات 15 سنة، و المرأة المسنة التي يتجاوز عمرها 50 سنة، و بالتالي فقد تم إقصاء النساء الشابات من الظهور بسبب عدم السماح بتصوير هذه الفئة من النساء في ذلك المجتمع.²⁶

و لم يكن هناك من مجال يسمح ببروز المرأة في مجال الإخراج أكثر من الإذاعة و التلفزيون RTA التي سمحت لبعض المخرجات بإخراج أفلام 16 ملم²⁷، عدا ذلك كان لازماً الانتظار حتى تتمكن جبار من إخراج أفلامها السابقة الذكر، الأول الذي يجمع بين النمطين الروائي و الوثائقي، و الثاني وثائقي، و من بين عشرة مخرجات للأفلام الروائية في الجزائر، نجد أن تسعة منهن قمن بإخراج فيلم واحد فقط طوال مسيرتهنّ و نقصد هنا الفيلم من نوع الأفلام الروائية الطويلة، سبعة منهنّ ولدن بالجزائر، و ثلاثة بفرنسا، أما اليوم فتعمل اثنتين منهما فقط بالجزائر، و سبعة في فرنسا و واحدة بالولايات المتحدة الأمريكية، و بعضهنّ فقط تمّ تكوينهنّ على مستوى الجزائر (على غرار يمينه بشير شويخ)، في حين تلقى أغلبهنّ تكويناً في فرنسا خاصة في مجال الأدب و الفن على غرار آسيا جبار.²⁸

و ممّا يلاحظ على المخرجات الجزائريات أنّهن لا يحترفن الإخراج كمهنة أولى و أساسية، بل إنّ أغلبهنّ يعملن في ميادين أخرى كالتدريس الجامعي، الكتابة، الرسم و الإخراج التلفزيوني خاصة في فرنسا.²⁹

و يمكن أن نذكر ضمن قائمة المخرجات الجزائريات في المجال السينمائي، المخرجة حفصي كوديل من خلال فيلمها "الشيطان في المؤنث" (1992)، الذي تطرّقت فيه للطابوهات في المجتمع الجزائري، كما نذكر يمينه بشير شويخ، التي عملت في بداية حياتها المهنية كمساعدة في إنتاج الأفلام الوثائقية و كذا في المونتاج مع مخرجين أمثال: عبد القادر لقاط، أحمد راشدي، محمد شويخ (زوجها)، كما قامت بكتابة سيناريوهات عدّة، منها سيناريو فيلم "عمر قاتلاتو" لمرزاق علواش، و كذا سيناريو فيلمها "رشيدة" (2002).³⁰

و الملاحظ على المخرجات الجزائريات القاطنات بالمهجر اشتغالهنّ بالأفلام الوثائقية على غرار يمينه بن قيقبي، و جميلة صحراوي، اللتان أخرجتا في فرنسا عدداً من الأفلام الوثائقية الهامة، تعالجن فيها مواضيع الهجرة، و تجارب النساء و الشباب في المهجر، و نفس المخرجتين مرتا بتجربة إخراج الأفلام الروائية الطويلة من خلال فيلمي "الأحد إن شاء الله" (2001) ليمينه بن قيقبي، و "بركات" لجميلة صحراوي (2006).

أما الوجه الآخر لحضور المرأة في السينما المحلية فيتمثل في كونها محورا لعدد غير يسير من الأفلام التي اتخذتها موضوعاً رئيساً، و في هذا الصدد يقول لطفي محرزّي أنّ المرأة كانت دائماً حاضرة في السينما الجزائرية، و لكن هذا الحضور يتميّز في كلّ الحالات بخلوه من كلّ دلالة رمزية، حيث تم تقديم الشخصيات النسائية المختلفة بصورة تمحو عنها الدور الحركي الذي تتطلبه الشخصية الفعلية³¹، فرغم الأدوار الكبيرة التي كانت تقوم بها في الواقع سواء من خلال الثورة، و دعمها اللامحدود للثوار سواء بأعمال التمريض أو الطهي، أو حتى بالجهاد جنباً إلى جنب مع الرجل، إلّا أنّ أغلب الأفلام التي تناولت موضوع الثورة قامت بتقديمها كشخصية ثانوية غير فعالة، وإن كنا نتفهم بأن طبيعة هذه الصورة تعود بالأساس إلى سياسة الدولة التي كانت تدعو إلى التركيز على الشعب على أنه البطل الوحيد في صناعة الثورة، إلّا أنّ الواقع يؤكد أن قضايا المرأة لم تحظ بالاهتمام الكافي سينمائياً إلّا

بعد فترة طويلة من استقلال الجزائر ، حيث تم تبني قضايا و مشاكلها من قبل مخرجين من أمثال محمد سليم رياض في فيلم "رياح الجنوب" (1975) المقتبس من رواية بنفس العنوان للروائي الجزائري عبد الحميد بن هدوقة ، وتتناول قصتها أحداثا تتعلق بنفيسة طالبة في الثانوية ، تعود لقريتها لقضاء العطلة لكنها تفاجئ بقرار والدها الذي أصر على تزويجها من أحد أبناء القرية ، و بعد أن تستنفذ نفيسة كل محاولات التخلص من هذا الزواج ، تقرّر الهرب رفقة رابع و أحد الرعاة من القرية ، حيث يقوم بإنقاذها ليلة هروبا بعد أن تعرضت للدغة ثعبان ، حيث تنجح في تحريره من أفكاره التي ورثها عن عادات و أعراف القرية ، و تفرّ معه إلى المدينة ، و قد قدّم المخرج من خلال هذا الفيلم نموذجين مختلفين للمرأة الجزائرية ، نفيسة الفتاة الجزائرية الثائرة على أوضاع بنات جنسها ، حبيسات القرية ، و سلطة الرجل ، و نموذج الأم خيرة (أم نفيسة) و هي المرأة الخاضعة لرغبات الرجل و سيطرته ، المرأة المقهورة التي لا تستطيع أن تجد ذاتها إلا في ظل خضوعها للرجل الزوج الذي يمثل بالنسبة لها السلطة المطلقة التي لا يجوز الخروج عنها³² .

إضافة إلى فيلم ريح الجنوب ، قدمت السينما الجزائرية عدداً من الأفلام التي تناولت قضايا المرأة واهتماماتها على غرار ليلى و الأخريات (1977) لسيد اعلي مازيف ، وردة الرمال (1982) لمحمد لخضر حاميّة ، راضية (1992) للمخرج محمد لين مرباح وغيرها

و تشير بعض المصادر إلى أن صورة المرأة قد تحولت في السينما الجزائرية من الرمزية كدلالة نضالية (أثناء الحرب) ، و دلالة تطويرية بعد الاستقلال ، إلى أن تصبح هي الرائدة في مجال صناعة صورها و رموز مجتمعتها ، حيث جاءت أغلب أفلام المخرجات الجزائريات في قالب درامي ، يحكي عن العنف والاضطهاد الذي عانتها المرأة مع الإرهاب و خاصة مع الإرهاصات الأولى لبداية توليها بعض المناصب السياسية و النقابية³³ .

2- سينما المهجر و إشكاليات الطرح:

تسببت أزمة الموارد المالية التي شهدتها قطاع الإنتاج السينمائي بعد رفع الدولة دعمها بشكل شبه كلي للقطاع منذ التسعينات، في هجرة الكثير من السينمائيين الجزائريين إلى فرنسا و دول أوروبية أخرى لتجاوز العائق المادي والبحث عن صيغ مقبولة لتجسيد أفكارهم الفنية، و كان هذا هو الحل الأسرع و الأنجع بالنسبة لهؤلاء من أجل إيجاد صيغ بديلة لإنتاج سينمائي أفضل، و مما زاد في هذا الوضع تأزما هو الأزمة الأمنية التي عانت منها البلاد و التي طالت العديد من الصحفيين و المفكرين و السينمائيين من خلالها تهديدات أمنية أدت ببعض منهم إلى مغادرة البلاد، و من بين المخرجين الذين هاجروا، نذكر مرزاق علواش ، محمد زموري ، محمد بوعماري ، إبراهيم تسكاي ، عكاشة تويّة ، رشيد بلحاج ، والسعيد ولد خليفة... كما شهدت هذه الفترة نشأة جيل جديد من المخرجين الشباب المقيمين بالمهجر على غرار جميلة صحراوي ، عمر حكار، مهد يشارف ، ندير مقناش ، من بينهم من ينتمي للجيل الثالث من المهاجرين على غرار كمال دهان ، رابع زميش ، بن قيقى و غيرهم³⁴ .

و إلى جانب السببين المتعلقين بالعوائق المادية و غياب الدعم المالي فضلا عن الأزمة الأمنية في البلاد، يقر عدد من المخرجين بأن فقدان فضاء الحرية و التضيق على السينمائيين جعلهم يتوقون إلى الهجرة من أجل التحرر، و في هذا الصدد يذكر فريد تومي بأن التضيق ووضع الإبداع في قوالب جاهزة قد أثرا على الفن السابع في الجزائر بعد

الاستقلال، و هو ما دفعهم - حسب - إلى الهجرة، الأفلام السينمائية التي عرفتها الجزائر في ستينيات و سبعينيات القرن الماضي كانت في غالبيتها ذات طابع سياسي دعائي، والمخرج فيها كان موظفا لدى الحكومة، يقوم بما يطلب منه دون مراعاة متطلبات المشاهد و مدى ملائمة هذا العمل للواقع و لاهتمامات الناس³⁵.

و تثير سينما المهجر العديد من الانتقادات و ينظر إليها بطريقة مريبة خاصة عندما يتعلق الأمر بالتمويل فرنسي في إطار سياسة الإنتاج المشترك، لأسباب بعضها تاريخي والآخر سياسي، وفي نقاش فتحه موقع الجزيرة قال "محمد دحو": "لا يزال موضوع الإنتاج المشترك بين الجزائر وفرنسا في مجال السينما مثار جدل ونقاش في الأوساط الثقافية والفنية"³⁶، خاصة بعد الاتهامات بالولاء للجهة الممولة للفيلم من خارج الجزائر، و رغم إنكار المخرجين المهاجرين لهذه التهم جملة و تفصيلا حيث يشير مرزاق علواش إلى أنه لا وجود لمن يملئ عليه ما يفعله، حيث أنه حر في قراءة مجتمعه كما يريد، و يؤكد علواش دائما بأن الابتعاد عن الوطن يمنح الفرصة لرؤية الأحداث بعيدا عن العاطفة و الدعاية و الديماغوجية³⁷.

و بعيدا عن الاتهامات بالجهات الداعمة للفيلم و ردود أفعال سينمائيي المهجر إلى أن النظر إلى سينما المهجر من زاوية التحليل الموضوعاتي تبين لنا كيف تصبح الحرية و البحث عنها متنفسا لهؤلاء للتعبير عن قضايا تتعلق أساسا بالوطن و الهوية، و هي من أكثر المواضيع حضورا في أفلامهم على تنوعها³⁸، فالهجرة سواء كانت بإرادة المخرج أو لأسباب خارجة عنها، تؤدي إلى الغياب عن المجتمع الأصلي، و هنا تصبح الذاكرة و ما علق فيها من ذكريات عاشها البعض من هؤلاء المخرجين هي المنطلق الأساسي لأعمالهم، حيث يعتمدون عليها في التعبير عن ذواتهم و هوياتهم من خلال الأفلام، و يتم ذلك بالاعتماد على الذكريات التي تروى على لسان من عاشوا الحدث في الفيلم الوثائقي، و من خلال الصور والفيديوهات و الاعتماد على الصور الحقيقية لأفراد العائلة، وتوظيف الموسيقى لخدمة الصورة من خلال مزج الماضي فيها بالحاضر، بين البلد الأصلي و البلد المهاجر إليه، و يلاحظ كذلك توظيف عدد من الرموز الأخرى، كالأصوات و الروائح، الألوان، أصوات الأمهات، ضجيج الحيوانات، و غيرها من الرموز التي نستدل بها على الطفولة السعيدة في القرى التي جاء منها المهاجرون.

و تجدر الإشارة إلى أن معظم أفلام سينمائيي المهجر يستخدم فيها أصحابها جزءا من قصصهم و ذكرياتهم الواقعية و هو تجسيد للحاجة الطبيعية للمخرج للتعبير عن ذاته و مسائلته جوانب الهوية في حياته.

3- عودة إلى أفلام الحرب: الحاضر الأبرز في تاريخ السينما الجزائرية :

خلال السنوات الأخيرة عرفت الساحة السينمائية الجزائرية عودة قوية إلى أفلام الحرب "Films de guerre" و هي الأفلام الثورية التي انتشرت مع ما يعرف بالحركات التحررية منذ النصف الأول من القرن العشرين، و رغم أن السنوات الأولى التي أعقبت استقلال الجزائر، و من خلال أفلام السينمائيين من الجيل الأول قد اشتهرت بالمضمون الثوري كما سبق و أشرنا، إلا أن تاريخ السينما الجزائرية يثبت لنا أن هذا الموضوع لطالما كان حاضرا في ذاكرة المخرجين، خاصة في السنوات العشرة الأخيرة، حيث اهتم السينمائيون المغتربون خاصة بإخراج أفلام تعود بالذاكرة إلى تفاصيل حرب التحرير و قضايا أخرى مرتبطة بها، بروى و توجهات أثارت حولها الكثير من الجدل و النقاش، سيما بعد تحرر هؤلاء من سياسة الدعم ولجؤهم إلى أطراف و رؤوس أموال أجنبية،

منحتهم هامشاً أكبر من الحرية ، و حررتهم من أسطورة الشعب البطل ، لكنّها بالمقابل عرضتهم لانتقادات لاذعة ، بسبب الزوايا التي يناقشون من خلالها قصص أفلامهم ، و التي جرّدت المجاهد و الشهيد من القدسية التي أكسبتهم إياها أفلام السينمائيين من الجيل الأول ، خريجي المدرسة السينمائية الثورية .

و من بين الأفلام في هذا الصّدّد نجد فيلم "خراطيش قولوا" (2006) للمخرج مهدي شارف ، الذي يروي قصة أربعة أطفال تجمعهم الصّداقة في بلد اسمه الجزائر ، هؤلاء الأصدقاء هم نيكولا (الفرنسي) ، علي (الجزائري) و هو نفسه المخرج) ، جينو (الاسباني) ، ودافيد (اليهودي) ، حيث يقومون ببناء كوخ على ضفاف أحد الأنهار لقضاء أوقات الفراغ فيه ، كما يسرد الفيلم بعضاً من الذكريات التي بقيت عالقة في ذهن المخرج ، من علاقات حميمة تجمع العائلات الجزائرية بالعائلات اليهودية و غيرها من المعمرين ، حيث يسعى الفيلم إلى إبراز جوّ التآخي و المحبة الذي كان يسود تلك العلاقات ، لولا أعمال المجاهدين الذين قدمهم الفيلم في صورة أقرب إلى الإرهابيين منهم إلى المجاهدين في سبيل الوطن ، حيث يقتحمون منازل المعمرين ليلاً ويقتلون بغير رحمة الأطفال العزل .

و هذا الفيلم ، و غيره من الأفلام الواقعة تحت نفس الصّنف ، مثل فيلم خارجون عن القانون (2010) لرشيد بوشارب ، و وهراني لإلياس سالم (2014) و غيرها ، كلها أفلام أثارت حولها كثيراً من اللّغط خاصة بعد الصور الصادمة التي قدمتها عن تاريخ الكفاح المسلح في البلاد ، حيث صورت المجاهدين و المناضلين في صورة بعيدة عن هالة التقديس التي عهدناها بها في الأفلام الثورية التي كبرنا معها ، و قدمتهم على أهم أناس عاديون ، يختصمون ، يتعاركون ، يشربون الخمر أحياناً (فيلم وهراني) ، و هو ما أثار حفيظة الأسرة الثورية أولاً ، و من ورائهم الناس العاديون الذين لا يتقبلون المساس بمقدساتهم و في مقدّماتها: الثورة و المجاهدين و الشهداء ، و إن كنا كأكاديميين نساند إلى حدّ ما حرّية السينمائيين في التعبير عن الواقع بواقعية ، فإنّ الشارع من منطق قداسة الثورة و الشوار سوف لن يغفر لهم .

خلاصة عامة :

من خلال عرضنا السابق لأهم المضامين التي تناولتها السينما الجزائرية خلال خمسة عقود من تأسيسها الفعلي في كنف الاستقلال ، يبدو لنا جلياً أن هذه السينما قد عرفت تنوعاً ملحوظاً على مستوى الموضوعات و الممارسة ، تماشياً مع التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع الجزائري لا سيما على المستويات السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية و هو ما مكنها من التربع على عرش السينما المغاربية و العربية و الإفريقية ، و ذلك بنيلها للعديد من التكريّات الدولية و إثارتها للنقاشات و الحوارات في العديد من اللقاءات و المؤتمرات نظراً لارتباطها الشديد بالمجتمع و صدق تعبيرها عن واقعه فضلاً عن احترافية صانعيها وتمكنهم من ممارسة العمل السينمائي تقنياً .

وقد بين العرض السابق أهم التحولات التي مرت بها السينما في الجزائر لا سيما فيما يتعلق بالمضامين المعالجة التي تنوعت بتنوع و اختلاف المراحل الكبرى التي عرفت البلاد ، من السنوات الأولى التي تلت الاستقلال و التي تميزت بالأفلام الثورية ، ثم سنوات السبعينيات و الثمانينيات التي عرفت توجه المخرجين لمناقشة المشكلات و التحولات الاقتصادية و الاجتماعية في المجتمع ، ثم الأزمة الأمنية و ظاهرة العنف السياسي ، وصولاً إلى المشكلات الجديدة التي يعيشها الشباب في السنوات الأخيرة .

أما من حيث أهم الخصائص التي تتسم بها هذه السينما، فناقشنا أساسا حضور المرأة في الأفلام المنتجة منذ سنة 1962، سواء كان ذلك الحضور من خلال كونها شخصية في الفيلم بغض النظر عن جنس المخرج ذكرا كان أم أنثى، أو من خلال السينما النسوية التي تكون المرأة طرفا أساسا في إنتاجها لا سيما من حيث الإخراج، كما تطرقنا إلى سينما المهجر، واختلاف الرؤى وإشكاليات الطرح لا سيما في الأفلام التي تتحدث عن الثورة التحريرية الكبرى، هذه الأخيرة التي شكلت السمة الأبرز لتاريخ الإنتاج منذ السنوات الأولى للاستقلال و إلى غاية يومنا هذا، إذ لازال هذا الموضوع الحاضر الأبرز في القصص المصورة.

الهوامش:

- ¹ . Armes Roy, Africain filmmaking (North and South of the Sahara) Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006, P :22
- ² Brahimi Denis, Cinéma d'Afrique Francophone et du Maghreb, Nathan Ed, Paris, 1997, p 21.
- ³ Benjamin Stora ;Le cinéma algérien entre deux guerres, Confluences Méditerranée, N 81, 2012/2, P-P 181-182
- ⁴ - Brahimi Denis, 50 ans de Cinéma Maghrébin, Edition Minerve, Paris, 2009, P :21
Armes Roy, Les Cinéma du Maghreb, images Postcoloniales, L'harmattan, ED, Paris S.d, P :23.
- ⁵
- ⁶ -Rachid Boudjedra, The Birth of Algerian cinema, The Anti- Hero, ALIF, Journal of Comparative Poetics, N 15, American University in Cairo, 1995, P260.
- ⁷ سامية اسماعيلي، الهوية الوطنية من خلال التجربة السينمائية الجزائرية، رسالة ماجستير، كلية الإعلام، جامعة الجزائر، 2010، ص108.
- ⁸ جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة إبراهيم الكيلاني و فايز نقش، منشورات البحر المتوسط، و عويدات، بيروت 1968، ص557.
- ⁹ - Brahimi Denis, OP cit, P :23
- ¹⁰ - Cherfi Achour, Dictionnaire du cinéma algérien (et du film Etranger sur l'Algérie), Casbah Ed, Alger, 2013, P :621.
- ¹¹ - Jbid, P :622.
- ¹² - Armes Roy, Dictionnaire des cinéastes Africaines et de long métrage, Edition Karthala, Paris, 2008 , P :161
- ¹³ - Bensalah Mohamed, Cinéma en Méditerranée (une passerelle entre la culture) ED SUD, Aix Provence, 2005, P :100.
- ¹⁴ مجلة دراسات سينمائية، السنة الثانية، العدد 8، 1988، ص20.
- ¹⁵ سامية اسماعيلي، مرجع سبق ذكره، ص307.
- ¹⁶ - Cheurfi Achour, L'Encyclopédie Maghrébine, Casbah Edition, Alger, 2007, P :95
- ¹⁷ - Cheurfi Achour, Dictionnaire du cinéma algérien, Op.cit, P :490.
- ¹⁸ بغداد أحمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية، منشورات ليجوفد، الجزائر، 2011، ص10.
- ¹⁹ علاوة حاجي، المنارة لبلقاسم حجاج لماذا و كيف ؟، جريدة الفجر .
- ²⁰ مبروكة خذير، الجزائرية يمينة بشير، الإرهاب في رشيدة حقيقي، حوار صحفي على موقع الجزيرة الوثائقية: <http://doc.aljazeera.net/followup/2010>.
- ²¹ - منصور كريمة، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية، كلية الآداب و اللغات و الفنون، جامعة وهران، 2012-2013، ص 122.
- ²² رابح طيبي، الهجرة غير الشرعية (الحرق) في الجزائر من خلال الصحافة المكتوبة، مذكرة ماجستير، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر 2008-2009، ص52.
- ²³ محمد عدة، إشكالية بلاغة الخطاب السينمائي في تمثيل الواقع، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم "حرقا" لمزاق علواش، مذكرة ماجستير، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر 3، 2011-2012، ص207.

²⁴ نجمة زراري: الطرح الفيلمي لقضية المرأة في السينما الجزائرية، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر 2010-2011، ص-ص 111-112.

²⁵ – Hayward Susan, Cinema studies, The key concepts, 2nd ED, Taylor and Francis elibrary, Newyork, 2001, P :112.

²⁶ عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص2010.

²⁷ - Boussenain Katia (ed), Socio anthropologie de l'image au Maghreb (Audio-visuel et création cinématographique), institut de recherche sur le Maghreb contemporain, Tunis, 2009-2010 ,P :268.

²⁸ - Jbid, P :268

²⁹ - Jbid, P :268

³⁰ – نايلي نفيسة، صورة المرأة في السينما المغاربية، أطروحة دكتوراه، كلية الإعلام، جامعة الجزائر 3، 2013-2014، ص192.

³¹ عواطف زراري، صورة المرأة في السينما الجزائرية، مذكرة ماجستير، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر، 2001-2002، ص94.

³² المرجع السابق، ص-ص 76-77

³³ نجمة زراري، الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة، مذكرة ماجستير، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة

الجزائر 3، 2010-2011، ص128.

³⁴ – محمد عدة، إشكالية بلاغة الخطاب السينمائي في تمثيل الواقع، رسالة ماجستير، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر، 2012، ص

103.

³⁵ – مسعود بوطلعة، سينما المهجر الجزائرية، أسئلة الانتماء و التأويل، صحيفة الأخبار، العدد 1204، جويلية 2012.

³⁶ – محمد عدة، مرجع سبق ذكره، ص 103.

³⁷ – مسعود بوطلعة، مرجع سبق ذكره.

³⁸ – Massé Johanne, Ecriture Migrante et Cinéma Accentué au Québec ,Département d'histoire de l'art et d'études cinématographique, Faculté des Arts, Université de Montréal, 2010, p 12.