

السينما الجزائرية في مواجهة الدعاية الفرنسية

Algerian Cinema in The Face of French Propaganda

بن سعد جمال الدين^{*1}

¹ مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية،

جامعة عبد الحميد ابن باديس – مستغانم، الجزائر، djameleddine.bensaad.etu@univ-mosta.dz

تاريخ النشر: 2025/04/12

تاريخ القبول: 2025/03/04

تاريخ الاستلام: 2024/07/17

ملخص: لقد اعتمدنا في هذه الدراسة على نموذج من نماذج الإنتاج الإعلامي الثقافي، وقد اخترنا السينما بوصفها نموذجا رئيسيا لإعادة إنتاج الواقع وقدرتها على رصد مختلف الأحداث ومالها من تأثير واسع على الجمهور، وذلك بتشكيل مزيج ونسق من المعطيات الحسية البصرية والصوتية بطرق درامية متكاملة. حيث قَدِّمَت أفلاما تناولت أحداث الحروب والصراعات السياسية في جميع المراحل والحقب دون استثناء، محاولة في الكثير من الأحيان إعادة بعث التاريخ وتقديمه لنا من جديد، وهذا جزء حيوي من العلاقة العضوية بين السينما من جهة وبين الحياة من جهة أخرى. والأفلام التي محل الدراسة احتوت على قيَم وأحداث واقعية موجودة في المجتمع الجزائري، ويتجلى ذلك من خلال تركيزها على الواقع الاجتماعي والسياسي له أثناء فترة الاستعمار الفرنسي، تحمل دلائل ضمنية مفادها إظهار همجية الاستعمار والأعمال الإجرامية المرتكبة في حق الشعب الجزائري. هذا يجعلنا نطرح التساؤل التالي: هل استطاعت السينما الجزائرية نقل تاريخ الثورة التحريرية بموضوعية؟

الكلمات المفتاحية: السينما الجزائرية، الطرح الفيلمي، الثورة الجزائرية، الجمهور المتلقي.

Abstract: In this studying, we choose one type of media and cultural production. we choose the cinema for many motives: It is a principal method to re-product reality and its capacity to capture the different events and its vast influence on the audience by shaping mixture of sensual, audiovisual coherent by dramatic method. The cinema gives films concerning the wars events and political conflicts in all time. It tries to change the history and give it to us again, and this is an animation part from the organ relation between the cinema and life. The films which are in Analysis contain values and real events in Algerian society. It concentrates on the social and political reality during the period of colonization. It has a symbolic evidence in appearing the bad manners of colonization, such as: The criminal activities, the massacre which committed by the French colonization on the Algerian people. This makes us ash the following question : was Algerian cinéma able to convry the history of the liberation revolution olyectively.

Key words: The Algerian cenima, projection of film, The Algerian revolution, Audience receptionist

* المؤلف المرسل

1. مقدمة:

تعتبر السينما إحدى وسائل مراجعة التاريخ وتصويره، ويعتقد بعض مؤرخي الفن السابع أن العلاقة بين التاريخ والسينما وطيدة ومتبادلة، فلقد شكّلت السينما ذاكرة سمعية بصرية، بعدما تمكن سينمائيون من إنجاز أفلام تحاكي حقبا تاريخية سابقة، بنفس القدر الذي أسهم فيه التاريخ في تقديم المواضيع للفيلم السينمائي، حيث بادر السينمائيون إلى اقتباس أحداث تاريخية وحولوها أفلاما سينمائية. لذلك يمكننا القول بأنّ السينما تتغذى من التاريخ، وهما بذلك حقلان يلتقيان في وعاء يُعرف بـ "الفيلم التاريخي"، أو "السينما الثورية" أو "السينما المناضلة"، أو "السينما الحربية". ومن الميادين التي ركّز الفيلم الوثائقي اشتغاله عليها في الجزائر، نجد مجال تاريخ الثورة التحريرية، حيث أخذ حصة كبيرة، وصار اليوم متجذرا في الساحة، لقدرته على تصوير الواقع وإعادة تشكيله، من خلال إعادة تصوير التاريخ.

2. الدعاية الاستعمارية في الأفلام الوثائقية: السينما الكولونيالية من أداة للتسلية إلى

سلاح للدعاية:

كما هو متعارف عليه بأن السلطات الكولونيالية احتكرت مجال الإنتاج السينماتوغرافي وذلك بهدف الدعاية، وللتعرف أكثر على السياسة السينمائية الكولونيالية علينا الاطلاع على مضامين الأعمال التي كانت تبث والرسائل التي كانت تسعى إلى تمريرها. وذلك مع التمييز بين المراحل الثلاث التي عرفتها السينما الكولونيالية في الجزائر بداية بما عُرف بمرحلة "الفيلم الغرائبي" (Exotique)¹ والتي كان يصوّر فيها الفرد الجزائري على انه كائن غريب يثير فضول الأوروبيين وتسليتهم ومن الطبيعة الجزائرية كخلفية أو ديكورا جميلا لأعمالها ومن الطابع الفلكلوري للمنطقة إكسيسوارا ساحرا وجذابا حيث قصص الحب والرومانسية .

ومن أهم الأعمال التي جسدت هذا الاتجاه فيلم " الواحة " وفيلم " حديقة الله " (Jardin d'Allah) والمميز لهذا النوع من الأعمال هو اعتمادها من حيث البناء على المصادفة والانتقاء والتقاط المناظر المثيرة لأحاسيس وأهواء المعمرين، وذلك مقابل تجاهل وإهمال الأهالي، وإظهارهم ككل أو كمجموعة تندرج ضمن الديكور العام للفيلم، بمعنى أن الأهالي في للسينما الكولونيالية لم يكونوا يتصفون أبدا بخصائص تميزهم كذات قائمة لها شخصية .

المرحلة الثانية هي مرحلة " التحقير " والتي تبنتها السينما الاستعمارية وكانت تتعمّد فيها الأفلام إبراز الجزائريين كمخلوقات دونية قاصرة غير قادرة على التفكير وتحتاج لمن يدعمها، وذلك في مقابل تصوير الشخصية الأوروبية كمنقذة حاملة للحضارة، ومن ثم برز اتجاه جديد في السينما الكولونيالية يقوم على المطاردات والمغامرات البطولية على شكل الأفلام الهوليودية، حيث يبرز قوة وإيجابيات الرجل الأبيض وضعف وحماقة العنصر الأصلي، وذلك دون التخلي عن الخلفية الجميلة والديكور الجذاب.²

وقد شهدت هذه الفترة إنتاج العديد من الأفلام أبرزها "المسلم المضحك" (Le Musulman) (Rigolo) ، (Méliès) وفيلم (Ali boufal'huile) وفيلم (Ali Barbouyou) لنفس المخرج والتي اشتملت على سخرية واضحة للرجل العربي، بالإضافة إلى فيلم (Tartarin de Tarascon) لـ (B.Remane) الذي صُوّر ببوسعادة صلب أيضا في هذا الاتجاه حيث أظهر الشخصية الجزائرية على أنها ساذجة وعلى درجة مضحكة من الغباء.³ ومن أشهر تلك الأفلام، فيلم (Visage voilé âmes close) لـ (HenriRousse) الذي يُعد من الأفلام الهامة باعتباره من أولى التجارب السينمائية الكولونيالية التي تناولت الشخصية الجزائرية بشكل واضح وصريح، بعدما كان تناولها سطحيًا وهامشيًا، وذلك من خلال التطرق للعلاقة بين الجزائريين والفرنسيين، وقد صُنِفَ هذا الفيلم من بين أكثر الأعمال تشويها للمجتمع الجزائري من خلال شخصية "القايد" المستهترة والراكضة وراء ملذاتها الشخصية، وكذا إبراز الهوية الموجودة بين العرب والأوروبيين ومن ثم بين الحضارتين الشرقية والغربية

وقد أولت الصورة السينمائية الكولونيالية مساحة واسعة لشخصية "القايد" التي ارتبطت في كل مرة بقصصه الغرامية التافهة، زيادة على التركيز على تعاون هذا القايد مع الاستعمار وإعطائه كل ما يملك حتى نساءه، والمرأة هنا دلالة على الهوية والأرض.

هذا المعنى نجده في فيلم "ظلام الحريم" لـ (L.Matau) الذي يقدم مظهرا لاستئثار المستعمر ومقاسمته لنساء "القايد" من خلال قصة "مهندس فرنسي استطاع أن يغالط يقظة أحد الإقطاعيين المحليين واستمالة أكثر فتيات الحريم قريبا إلى قلب الإقطاعي والأكثر جمالا، إلا أن الإقطاعي يُدرك الأمر فيقوم باحتجاز ابن المهندس ولن يردّه إلا بقضاء ليلة مع زوجة المهندس، وبحضورها استمالت الإقطاعي بدموعها لذلك قرر إعادتها مع ابنها إلى الزوج دون مسها بسوء، الرسالة الضمنية هنا تحاول إبراز بعض جوانب تحالف وتعاون شخصية "القايد" مع الاستعمار انطلاقا من مجالات جنسية وعاطفية، والتي لا تستحق أدنى احترام، فهؤلاء الذين خانوا أرضهم قادرين على بيع نساءهم.

لكن السينما الفرنسية لم تتوقف عند هذا الحد من التشويه بل تجاوزته لتضع المستعمر في مقارنة مع المستعمر في صورته الهزلية المعتادة⁴، ففي فيلم (saratileterrible) أظهرته على أنه شخص كسول همجي غير منضبط، متمرد وخارج عن القانون، لذلك فإن جزاءه القوة والسوط، "فالعرب يحبون القوة ومهابونها"، وظهرت خلال هذه الفترة أيضا تسمية "الأنذال" التي كانت تطلق على الأهالي في العديد من الأفلام خاصة ما عرف بـ "جوقة الشرف" التي مجدت الجيش الفرنسي، هذه التسمية كانت نتيجة عملية التمرد والثورة التي كان يقوم بها سكان الأرياف بين الحين والآخر، خاصة بعد ثورة الفلاحين بالمغرب، ومنذ تلك الفترة أصبحت رائجة في المضامين السينمائية الكولونيالية.

كما سعت هذه الأعمال إلى المساس بتقاليد ومعتقدات المجتمع وقيمه الإسلامية كما هو الحال في فيلم (La croix du sud) الذي يروي "قصة فرنسي وابنته ألقى عليهما القبض من طرف الطوارق، الابنة الجميلة

تقع في حب ترقى وتزوجه، لكن هذا الأخير المرتبط بتقاليد البالية وحبيبته الأولى التي تنتمي إلى بني جنسه، لا يستطيع الاندماج في الحضارة الأوروبية فيعود إلى جهله وتخلفه " وفي فيلم " الصحراء الأرض الخصبة" الذي أنتج سنة 1933 يحرص العمل على تبني سياسة التبشير للمسيحية من خلال إبراز الصحراء على أنها مجال خصب لتقوية الروح والقيم الدينية المسيحية، هذه النظرة تتكرر أيضا في فيلم (LeVent) الذي صوّر صحراء هادئة حيث السكان والأهالي يعطون لمظهرهم وملابسهم أجواء إنجيلية، وفيلم (Larouteinconnue Lecridusilence) التي أخرجها ليون بواربي (L.Poirrior).

فيلم "نداء الصمت" جاء تمجيذا للقديس شارل دي فوكو، لكنه لم يلق رواجاً كبيراً بين الجمهور، فلقد عرفت سنوات الأربعينيات شبح الحرب المدمرة وأزمات اجتماعية واقتصادية حادة انعكست آثارها على الوضع الاستعماري في الجزائر، ومن هنا فإن ما يقدمه هذا الفيلم عن مسيرة الرجل المسيحي وتعاليمه لم يعد يقنع أو يثير شهية أفراد الجمهورية الذين يعيشون واقعا جديدا وصعبا، وبالتالي لم تعد حلوله مجسدة فيما يطرحه هذا الفيلم من محتوى ديني ونصراني.

إلى جانب هذين العاملين أنتجت السينما الاستعمارية عددا آخر من الأفلام المخصصة لشخصية المبشر وتعظيم الديانة المسيحية ومحاولة إيجاد موقع شرعي لها في الأرض الجزائرية منها فيلم : (Golgotha) الذي أخرج في 1934 من طرف "جوليان دي قيقبي" صوّر العمل في مناطق ريفية بضواحي الجزائر، وفيه تبدو الطبيعة مجالا خصبا لاستلهاام الروح الإنجيلية، ويدور محتواه حول تصوير مرحلة من حياة المسيح، ويحمل بين طياته دعوة لتجسيد أفكار ونظريات مفكري الاستعمار أمثال الكاردينال لفيجيري والكاتب " لويس برتراند" الذين يعتقدون أن الجزائر ما هي إلا أرض لاتينية مسيحية. مثل هذه الأفكار كانت تسعى إلى تكريس الاستعمار واقعا وبالتالي البحث له عن تبريرات وشرعية تاريخية، من خلال اختلاق أفكار وأوهام غدت الضمير الاستعماري زمنا طويلا.

كما سعت السينما الكولونيالية إلى ترغيب المعمرين في الحضور إلى الجزائر، وجعلتها محورا رئيسيا للعديد من أعمالها وذلك دعما لسياسة التعمير التي انتهجها الاستعمار، من خلال إبراز الجزائر على أنها أرض الميعاد ومصدر الخيرات والثراء. وهي الفكرة التي نجدها في الكثير من الأفلام من بينها فيلم (L'aventurier) الذي صور من خلاله المخرج (Mariaud Maurise) الجزائر على أنها مصدر الغنى وكسب الثروات، وقدمها (RenéHervil) في فيلمه (Le princejean) المقتبس من مسرحية (Charlesmère) على أنها أرض الأحلام، ومصدر الثراء من خلال قصة أحد الأفراد الذي يضيق كل ثروته على القمار ومن أجل استرجاعها لا يتوانى عن الذهاب إلى المستعمرة للعمل، والنتيجة هي الثورة والغنى، وبالموازاة مع ذلك يظفر بالمرأة جميلة التي كان يحبها، هذه الصورة الصريحة تحمل دلالة مفادها أن هذا الإنسان سيئ السلوك، بمجرد التحاقه بالمستعمرة أصبح رجلا صالحا من خلال عمله وتفانيه في خدمتها، وهماي تكافئه في الأخير بالمال والحب .

يُصوّر فيلم " (Venuse) لمخرجه (Louis Mercanton)، الجزائريين على أنهم خبيثاء وينكرون الجميل، ويقابلون الخير بالشر، من طرف السلطات الفرنسية المتمثل في الرعاية الصحية للجزائريين وذلك بتخطيط لكمين لهم قصد تقتيلهم، لكن الفرنسيين أبوا إلا أن يدافعوا على أنفسهم.⁵ وهو نفس الطرح الذي قدمه فيلم " أنقذوا الصحراء ".

ومن الأفلام الهامة أيضا في هذه المرحلة فيلم " (El Bled) الذي أنتج احتفالا بمئوية الوجود الفرنسي بالجزائر، وذلك من طرف الحاكم العام للجزائر الذي منح المخرج (Renoir Jean) كل ما يحتاجه من إمكانيات مادية وتقنية لتصوير إنجازات فرنسا في الجزائر على امتداد مئة سنة لاسيما على المستوى العمراني والاقتصادي، واختارت لذلك كل من سيدي فرج وسطاوالي ... وهو فيلم تبريري على حد قول مغربي موجه للفرنسيين بشكل خاص والأوروبيين.

ثالث مرحلة يمكن أن نُميزها في مسيرة السينما الكولونيالية هي تلك التي استعملت فيها السلطات الاستعمارية السينما كوسيلة للدعاية بشكل مدروس ومؤسس عبر تلك الأفلام التي كان يعرضها مركز التوزيع السينمائي التابع للجيش الفرنسي تحت شعار ما وصفوه (L'information et éducation des masses musulmans) وتأتي هذه المرحلة بعد أحداث ماي 1945 التي كان لها تأثير مباشر على قطاع السينما بعدما شهدته كل من قلمة وخراطة وسكيدة من غليان أصاب السلطات الاستعمارية بذعر شديد خوفا من ثورة شعبية، حيث حُملت السينما مسؤولية هذا التمرد الشعبي.⁶

وفي هذا المجال كتب موريتي يقول: "... أن السينما تتحمل المسؤولية الكبيرة في محاولة إصلاح الوضع وفوضى الضمائر التي عمت، والمقصود بإصلاح فوضى الضمائر حسب محرزي الابتعاد عن الإنتاج السينمائي التجاري، الذي يعتبر سياسيا خطير والتخلي عن إنتاج الأعمال التي تشتمل على عدائية واضحة تجاه الأهالي وعنصرية لتفادي أي حالة من النقمة والنقد لدى السكان، مما يؤثر سلبا على سياسة الدعاية المتبناة.⁷

ودعما لهذا المسعى سعت الحكومة العامة بالجزائر في 20 نوفمبر 1950 إلى إصدار قانون يشترط الحصول المسبق على تصريح خاص لكل مؤسسة ترغب في ممارسة النشاط السينماتوغرافي، وذلك بهدف مراقبة الرسائل المقدمة، كما تقرر تغيير لهجة الخطاب السينمائي، وذلك عن طريق اعتماد سياسة دعائية عكسية تقوم على العقلانية والتميرير غير المباشر للخطاب السياسي،⁸ ومن ثم تغير اسم " مصلحة الدعاية" إلى " مصلحة التوزيع السينماتوغرافي SDC كما سبق ذكره، وذلك من أجل إقناع الجزائريين عبر رسائل مشفرة وجعلهم يسلمون دون إدراك للوجود الفرنسي بالجزائر وبسلطته الجارية على الجميع، وهذه هي الطريقة المثلى حسب موريتي للتأثير وإعادة البناء الفكري للجمهور دون أن يدرك ذلك، ولإيصال الرسالة الدعائية بدون اصطدام ولا مشاكل.⁹

ركزت الدعاية الاستعمارية في هذه الفترة على محاور أساسية من خلال أعمالها السينمائية المنتجة، بداية بالعزف على وتر الدين ففي فيلمه (Pèlerinage aux lieux saints de m'islam) سعى ميشال إيشاك)

(Michel Ichac) إلى القول بأن فرنسا تتعايش مع مختلف الديانات وتحترمها من خلال إظهار العلم الأخضر الخاص بالحج جنباً إلى جنب مع العلم الثلاثي الألوان رمز الحضارة، هذا الإيهام بالتعايش مع الأديان واحترام الشعائر نجده أيضاً في فيلم (L'Art de l'islam) لجورج مارسى (George Marçais) الذي يبرز نقاط التقاطع بين المسلمين والمسيحيين الذين يعيشون جنباً إلى جنب وهم يؤدون شعائرهم الدينية في احترام متبادل .

ثاني المحاور التي ركزت عليها الدعاية الكولونيالية هو الجانب الاقتصادي والإيهام بتوفير العيش الرغد والحياة الطيبة للفرد الجزائري، ففي فيلم (George Derocles) (Lamoisson sera belle) ركّز على هذه المنطقة من خلال تصوير المنازل والمستشفيات والمراكز الصحية ... التي أنشأتها فرنسا وأبواب الأمل المفتوحة على المستقبل .

في فيلم (Trois usines) لـ (M.Colso) تأكدت هذه الفكرة بشكل أوضح بحيث تبرز الجهود التي تقوم بها فرنسا من أجل تطوير الجزائر وعصرنتها، وفي فيلم الجزائر " (Eljazeera) يعرفنا (M.leHerissey) على هذه الجهود من خلال إجراء مقارنة بين التطور الذي أحدثته فرنسا في الجزائر وحالة الركود والجمود التي أشاعها الأتراك.¹⁰ كان على المستعمر إقناع الأهالي بأهمية التخلي عن أرضه والاتجاه إلى عالم الشغل وهذا ما تناوله فيلم (Chemin de fer en Algérie) للمخرجة (Colson) التي تطرقت لإعادة تأهيل اليد العاملة الجزائرية في رسالة واضحة مفادها أن من يلج عالم السكة الحديدية ينتظره مستقبل كبير .

وفي السياق ذاته يروي فيلم (J'ai gagné un métier) لمخرجه (Este Philippe) إعادة تصنيف الفلاحين الذين أصبحوا بطلين بعد أن سلبوا أرضهم بحيث يقول الفيلم : " أن بعد شهور قليلة يتقدم البطل للجهة الاجتماعية مرفوع الرأس ليحوز على وظيفة، هناك عمل له الآن، وسترد له الحياة الكريمة والسعيدة. أما فيلم (Femmes D'Algérie) لمخرجه (George Cose) فيحاول أن يقنع أصحاب المزارع الصغيرة من الجزائريين بضرورة الدخول تحت مظلة المزارع الكبرى التي يسيطر عليها المعمرون كحل لمشاكلهم، وذلك من أجل جعل سيطرة الكولون شاملة على الأراضي الفلاحية، وهنا يتعلق الأمر بإنشاء مراكز الكولونيالية كما يُكرّس الفيلم فكرة العيش المشترك بين الأوروبيين والمسلمين، والتعاون الذي يحقق الرضا والحياة السعيدة بين الطرفين .

رسالة الفيلم تتلخص في أن الاستعمار تمكن من التخلص من كل المشاكل وبالتالي أصبحت الأراضي ملكاً خالصاً للمُعمر هذا من جهة، ومن جهة أخرى يؤكد الفيلم أنه رغم كل هذه المصاعب وداء الكوليرا يستطيع هذا الفلاح (الذي يمثل المعمرين الأوائل) بعزيمته وإرادته من تحقيق حلمه وهذا نوع من الترغيب وتشجيع المعمرين الأوروبيين للحضور إلى الجزائر، كما أن العمل يحاول تبرئة الاستعمار والمستوطنين من عملية سلب الأراضي والاستيلاء عليها، والتأكيد أن كل أراضي المعمرين هي أراضي مستصلحة ومن ثم فهي ثمرة عرقهم وجهدهم وبالتالي تعود لهم شرعاً .

أفلام أخرى كانت تربط التواجد الاستعماري بالجزائر بأسباب إنسانية حضارية وتخفي وتتغاضى عن الجانب الحقيقي لوجودها وهو السبب المادي، ففيلم (La caravane de la lumière) يسير في هذا المنحى عندما تعرض لوضع الجزائريين في الجنوب وإصابتهم بداء العيون حتى لم يعد لهم مخرج إلا الاستعانة بالمراكز الصحية التي خلصتهم من هذه المحنة، كذلك في فيلم (L'assemblée Algérienne) الذي يذكر بالتطور الذي تم على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي ويشير إلى قانون 20 سبتمبر 1947 الذي يتناول الجانب التنظيمي للجزائر، حيث أنشئ بموجبه برلمان الجزائر الذي يضم 120 عضواً منهم جزائريون ومثلهم فرنسيون، هذا النموذج المثالي للمساواة يبرز "مدى التطور السياسي المبني على الديمقراطية والتسيير المشترك للبلد المفتوح للجميع" وذلك على أساس الإمكانيات والقدرات. هذا البعد الديمقراطي نجده كذلك في فيلم (La source du sourire) لـ (J.K.Millet) الذي يُصوّر الحياة اليومية في قرية مختلطة تجمع بين جزائريين وفرنسيين تقع في عين بسام، الفكرة الرئيسية للفيلم هي إبراز المهمة السامية والإنسانية للإداري الفرنسي وأعوانه وتعامله بالمثل والمساواة وبدون بيروقراطية بين الجميع، واهتمامه بالعلاقات الإنسانية وهو ما كان يخالفه الواقع طبعاً.

فكرة أخرى كانت تسعى السلطات الاستعمارية إلى ترويجها وترسيخها في ذهن الأهالي، هي المهمة السلمية للجيش الفرنسي وذلك عبر أفلام على غرار (école militaire) (la loi dotalion) (Française) (Unité) وهذا ما أكدته مجلة الجيش التي كتبت تقول أن أهم تلك الصور التي عرضتها الأفلام هي صورة ذلك الجندي الذي ظهر بشكل سحري في قرية مهجورة، ليخرج الناس من مخابئهم التي لجأوا إليها خوفاً من "الفلاقة" أو الخارجين عن القانون ويلتفون حول الجندي للاستماع إلى حديثه حول السلم.

تمجيد صورة جيش الاحتلال وعساكره يتواصل في غالبية الأعمال السينمائية الاستعمارية من خلال إبراز دوره في الحماية والدفاع عن هؤلاء الأهالي العرب التعساء من شتى المخاطر المحاطة بهم، هذا ما تطرق إليه فيلم (La route du sud) الذي صورته (P.Billon) في صحراء أدرار مُظهرًا المهام التي يقوم بها أحد المراكز العسكرية في أقصى الجنوب... هؤلاء الجنود موجودون هنا ليس لاستعباد السكان المحليين. ولكن من أجل حمايتهم ضد قطاع الطرق، هؤلاء الذين يُغيّرون على القوافل.

لتصل الدعاية الفرنسية عبر السينما إلى حدها الأقصى بإبراز صور كاريكاتورية للمجاهدين قصد تحقيرهم والاستخفاف بهم من جهة، ومن جهة أخرى إبراز صورة الفرنسي والفرنسي المسلم كمواطن صالح أتم واجبه تجاه وطنه فرنسا، هذا ما حاول المخرج فليب أست إظهاره من خلال فيلمه (Armée d'Afrique) الذي يصوّر قسم، حيث يستمع التلميذ لدرس حول تاريخ الجزائر، وعلى خلفية ذلك يسمع صوت موسيقى عسكرية بعيدة في البداية ثم يتصاعد الصوت حتى يصبح قويا، الشيء الذي يثير فوضى في الصف فيسمح الأستاذ للتلميذ بالنظر عبر النافذة لمشاهدة الاستعراضات العسكرية التي ما هي إلا احتفالات بذكرى 14 جويلية للجنود وهم يرتدون بذلة تعود للعهد الأول من الاحتلال، والأطفال فرحين سعداء بهذا المنظر.

من الأفكار التي أشاعتها السينما الدعائية أيضا التمييز والجهوية، وهي إحدى الأوتار التي لعب عليها الاستعمار من أجل التفرقة بين فئات المجتمع الجزائري ففيليب أست الذي ركّز في فيلمه (Sur la route de la kabylie) على إبراز خصال الرجل الأمازيغي الذي تميز عن غيره، مُؤكّدا أن الفرد الأمازيغي هو الأكثر ذكاء من غيره وله تفكير ديمقراطي، وأطفاله يحبون الدراسة ويتوجهون إلى المدرسة طوعا، وهي الصفات التي تقرّبها أكثر من الفرد الفرنسي، ولترسيخ هذه الفكرة أيضا ركز الفيلم عن اهتمام الأمازيغ بالحرف على غرار صناعة الفضة، الفخار، السلاح ... واعتبارهم محترفين (Professionnelle) والهدف من وراء ذلك هو دمج الأمازيغ ضمن المعمرين الأوروبيين.¹¹

من بين الأفلام التي أنتجت في هذه الفترة كذلك (Appel du bled) لـ (Maurice Gleize) هو الآخر يصف حنين الفرنسيين إلى بلدهم الجزائر، من خلال قصة امرأة فرنسية تزوجت من أحد الكولون، وسكنت جنوب الجزائر، لكنها قررت العودة إلى فرنسا بعد فقدانها لجنيها، ولكن مع اختفاء زوجها عادت لمواصلة مشواره إلى أن يعود زوجها، ومن ثم فإن هذا الفيلم يبرز شخصية المُعَمِّر "المرأة" كمحافظ على المكتسبات التي ضمنها له مشروع الاستيطان وذلك حتى في أصعب الظروف ...¹² فهذه المرأة بالرغم من مشاكلها الصحية تعود من جديد ليكوّن المستعمرة في خطر وبمجرد عودتها رجع إليها أمل الحياة، فكلمة نداء في الفيلم تعني أن الأوضاع في خطر، ومن أجل إزالة هذا الخطر لا بد من الجدية والاستمرارية في العمل .

وأخيرا فيلم (Les Oliviers de la justice) الذي يعد آخر حلقة في سلسلة الفيلموغرافية الاستعمارية في الجزائر، أنتج في 1962 واقتبس من رواية لأحد الأقدام السود (Jean Pélegri) وأخرجه الأمريكي (James Blue). وهو يختلف عن كل ما قدم من قبل، بحيث قدم الاستعمار بشكل مستتر وذلك أخطر، عبر قصة الفيلم الذي ضم 11 ممثلا مسلما، التي تروي حياة أحد المعمرين الذي عاد إلى فرنسا، وبعد وفاة والده الذي يملك أراضي شاسعة في منطقة المتيجة، يضطر إلى العودة ليجد نفسه وسط الصراعات السياسية والحرب، ويحن إلى ذكريات الطفولة حيث كان يسود التفاهم والسعادة والعيش الهادئ والهنئ قبل اندلاع الثورة، التي أفسدت كل شيء وتسببت في سقوط الكثير من الأرواح في كلا الطرفين، فالفيلم فيه نداء للعودة إلى العهد القديم والتخلي عن الحرب وخطورة هذا الفيلم يكمن في محاولته خلق توازن بين الكتلة المستعمرة والمستعمرة، وذلك بسبب الظروف الجديدة التي طبعت الأحداث في تلك الفترة خاصة حرب التحرير، وتبني الاستعمار للعديد من المشاريع الإصلاحية إنقاذا للوضع على غرار مشروع قسنطينة والدعوة إلى سلم الشجعان ... هذه المحاولات التي عكستها السينما من خلال " زيتونة العدالة" هي دعوة صريحة وجديدة لسياسة الاندماج بين الكتلتين.

كما كانت هناك أفلام أخرى كثيرة على غرار (L'escadron blanc) (Le grand rendez vous) (Casablanca) (Deux de l'escadrille) (La route inconnue) ، (Le sergent x) لكن إذا كانت هذه هي المضامين التي تناولتها السينما الكولونيالية فما هو الحال بالنسبة لسينما الثورة التي برزت كردة فعل

مضادة للصورة التي سعت السينما الكولونيالية لترسيخها عن الجزائر والجزائريين، وذلك بعد أن أدرك قادة الثورة أهمية الصورة وقدرتها على التأثير والتوجيه سواء للرأي العام المحلي وخاصة العالمي.

3. السينما الجزائرية إبان الثورة التحريرية:

تعد السينما من بين أهم الرسائل النضالية، التي اعتمد عليها إبان الثورة التحريرية، نظرا لما عبرت عنه من أحداث مهمة بوجهات نظر مختلفة، وإيديولوجيات متعددة، تسعى للرد على المغالطات التي استعملها المستعمر، وتمجيد الثورة والتغني ببطولات الشعب الجزائري وتضحياته، ولا شك أن مجمل الأفلام السينمائية الجزائرية أنجزها هي الأفلام الثورية، التي وثقت للثورة المجيدة وتضحيات أبطالها فاعتُبرت بمثابة أرشيف تاريخي لحرب التحرير، والواقع الذي عاشه الشعب الجزائري إبان الفترة الاستعمارية، وهو ما عالجه العديد من الأفلام الجزائرية، التي تم إخراجها ولدت السينما الجزائرية في قلب الثورة التحريرية، وكانت إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير، بل أن مجموعة من السينمائيين استشهدوا في هذه الحرب ونذكر منهم "معمر زينوني"، "عثمان مرابط"، "مراد بن رايس"، "صلاح الدين السنوسي" و"علي جنادي"، وغيرهم، كانت الحاجة ملحة لإيجاد سينما تواكب مسيرة حرب التحرير، التي بدأت عام 1954، وكان لابد لهذه السينما أن تنطلق من منطلق علمي مدروس، ولا تكون مجرد مغامرة.¹³ في المقابل تندلع حرب التحرير الجزائرية وتتسارع الأحداث نحو التأزم، ولكن السلطات الفرنسية حاولت السيطرة على الأوضاع مدركة فعل الصورة في توجيه الجماهير وبخاصة داخل الجزائر، ففي العاصمة الفرنسية تمتلك فرنسا من الإمكانيات ما يجعلها تتحكم في الإعلام وتوجيه الرأي العام الفرنسي حسب ما تريد.¹⁴

أدرك مسؤولون في جبهة التحرير الوطني الجزائرية مدى الأهمية البالغة للصورة البصرية، بما فيها السينما في توعية وتعبئة الجماهير الجزائرية والرأي العام العالمي للالتفاف ومساندة قضية حرب التحرير الجزائرية، ضد الاستعمار الفرنسي في الجزائر. وذلك بعد اتساع رقعة الثورة التحريرية وشموليتها، وبروز عدة معطيات سياسية واجتماعية وثقافية جديدة على الصعيد الوطني والعالمي، فجعل جبهة التحرير الوطني تستعمل إلى جانب البندقية الشريط الفيلمي، كأداة دعائية وتعبئة فعّالة. فأخذ السينمائيون المتحمسون يحملون كاميراتهم المتواضعة جنبا إلى جنب أسلحة الثوار والمجاهدين في صفوف جيش التحرير الوطني لالتقاط وتسجيل المعارك التي يخوضونها ضد قوات الاحتلال الفرنسي، ويصوّرون كذلك حالة اللاجئين الجزائريين في الحدود التونسية ودور الممرضات في صفوف جيش التحرير الوطني بكل عفوية، ويتعلق الأمر خاصة بالأفلام القصيرة المسجلة لأغراض الدعاية السياسية والحصول على أرشيف فيلمي، أين سيساهم هذا الأخير في كتابة تاريخ الحرب.¹⁵

إذا رجعنا إلى ظهور أول فيلم في تاريخ السينما الجزائرية كان سنة 1955 للمخرج الفرنسي "رونيه فوتيه"، تحت عنوان "الجزائر أمة"، إلا أن العديد من الدارسين في الحقل السينمائي يرجعون ميلاد السينما الجزائرية إلى سنة (1957)، بعد تأسيس مدرسة (ecole de cinema du maqui) وهي وحدة للتصوير تابعة للحكومة الجزائرية المؤقتة وجيش التحرير وجاءت على اثر الاتفاق بين "عَبّان رمضان" و"رونيه فوتيه".¹⁶ هذه الوحدة كانت متواجدة بالمنطقة الخامسة للولاية في تبسة، وتتكون عدة فنانين كانوا النواة الأولى للمخرجين السينمائيين وهم: محمد قنز"، "على الجناوي"، "جمال شندرلي"، "بيير كليمونت"، "أحمد راشدي"، "فانتين بولس"، ثم التحق بهم "لخضر حامين".

لم يستمر نشاط المدرسة طويلا غير أنها ليست الوحيدة التي عملت لصالح أهداف ثورة التحرير، إذ يبدو واضحا مساهمة المخرجين الأوروبيين من خلال بعض الأفلام الوثائقية القصيرة مثل الفيلم الذي أخرجه الفرنسية دي سيسيل (de cecil cujis) اللاجنون في سنة 1956، حيث كان موجها للعرض على هامش الجمعية العامة للأمم المتحدة وهو من بين الأفلام الأولى المساندة للقضية الجزائرية، حيث يعرض صورة المعاناة التي خلفتها سياسة التهجير الفرنسية للشعب الجزائري. هناك أيضا فيلم "الجزائر تحترق" لمخرجه روني فوتيه سنة (1958) الذي كان له دور كبير في شرح أبعاد العمليات العسكرية في الجزائر والتعريف بها على أنها ثورة تحريرية، وقد نجح في التأثير على الرأي العام العالمي. نذكر كذلك الفيلم القصير "ساقية سيدي يوسف" للمخرج الفرنسي بيار كليمون (pierre clement)، وهو فيلم وثائقي يُصوّر فيه مَشاهد واقعية حول قصف الطيران الفرنسي لقرية ساقية سيدي يوسف الحدودية مع تونس، واتبعه بفيلم آخر "اللاجئون" في سنة 1958، وهو أيضا فيلم قصير حول سياسة التهجير ومعاناة سكان الأرياف.¹⁷

وفي سنة (1957) وبعد الاتفاق بين رونييه فوتيه وعبّان رمضان تم إنشاء أول مدرسة أما المترددون على المدرسة فكانوا أربعة أو خمسة جنود استشهدوا أغلبهم في ساحة الشرف من بينهم محمد قتر، جمال شندرلي، علي جناوي، بيار كليمون (Pierre Clement)، عبد الحميد مقداد ... ليلتحق بها فيما بعد أحمد راشدي وفلنتين بيلوز (Valentin Pelosse).¹⁸

وزيادة على التكوين الذي كانت تقدمه لعدد من الجنود، أنتجت هذه المدرسة عدة حصص تلفزيونية وزعت على شبكات تلفزيون البلدان الاشتراكية من بينها حصّة حول المدرسة نفسها وحصّة حول ممرضات جيش جبهة التحرير الوطني، زيادة على صور ومناظر لمهاجمة مناجم الونزة.¹⁹

بعد توقف نشاط مدرسة السينما، أنشأت جبهة التحرير الوطني لجنة السينما ثم بعدها مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، أين أُنتجت عدة أفلام تحت رعاية هذه الهيئة نذكر منها "عمري ثمان سنوات" في سنة (1961) و"صوت الشعب" في سنة (1961) و"جزائرنّا" في سنة (1960) و"بنادق الحرية" في سنة (1961) و"خمسة رجال و شعب" في سنة (1962)، كان بعضها من إخراج جزائري مثل "ياسمينة" في سنة (1961) و"صوت الشعب وبنادق الحرية" للمخرج محمد لخضر حامين مع جمال شندرلي.²⁰

جاءت هذه الأعمال مُعَيَّرَة وبِعُفوية عن وحشية المستعمر وكانت تفتقد إلى الجمالية والزخرفة الفنية، وهذا أمر منطقي "فالسینما الثورية لكي تكون حقا ثورية عليها أن تتخلى عن بعض القيم الجمالية مكتفية بنقل فكرها الإيديولوجي"²¹. إذ قلما اهتم هؤلاء بالجانب الجمالي بل كان التركيز على الجانب الإيديولوجي حيث صورت هذه الأفلام الحرب التحريرية، وفضحت ممارسات المستعمر إزاء الشعب الجزائري.

4. السينما الجزائرية تيمة لإنجاح الثورة.

سجل تاريخ الجزائر في 1 نوفمبر 1954 انطلاق ثورة التحرير المضفرة، أنها مرحلة جديدة من كفاح الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، بحيث لم تكن كسابقاتها من الثورات الشعبية التي عرفتها مختلف المناطق الجزائرية، لأنها كانت ثورة شاملة ومنظمة وموحدة، استهدفت تجنيد كافة أفراد وفئات الشعب الجزائري واستغلال كل المقومات والطرق، خاصة وأن الاستعمار جند كل إمكانياته العسكرية والإدارية والإعلامية من أجل القضاء عليها، وتعد الصورة بكل أنواعها من بين الأشكال الخطابية التي استغلها الاستعمار في الدعاية والتضليل، من بينها الأفلام بشكل عام سواء كانت سينمائية أو تلفزيونية مستفيدة من احتكاره لوسائل الإنتاج السمعي البصري.²²

بوسائل بسيطة وتقنيات أولية بدأت فرقة "فريد" في التقاط أولى الصور وإنتاج روبورتاجات على الحدود التونسية الجزائرية، فلم يكن الهاجس في البداية إنجاز أفلام ذات مستوى تقني عالي، فأغلب ما قُدم كان عبارة عن أفلام بسيطة جداً وبدائية في ناحتها التقنية، لكنها كانت مادة خام إخبارية في أغلبها وتلفزيونية. وقد ركزت تلك الأفلام على نشاط جيش جبهة التحرير الوطني كما سيق وأن ذكرنا، بغرض التوثيق لكفاح الشعب الجزائري، وذلك من خلال إنجاز أكبر عدد من الأشرطة الوثائقية التي كانت مادتها الأولى من الواقع اليومي للثورة وشهادات حيّة حول التقنيات التي كانت تستعملها الإدارة والجيش الفرنسي ضد الشعب الجزائري.

إن الاعتماد على السينما النضالية يُعد توجهها مضادا من قبل السينمائيين الجزائريين ضد السينما الكولونيالية، التي استعملتها فرنسا منذ البداية للدعاية والترويج للمشروع الاستعماري الفرنسي في الجزائر، لذلك كان بروز السينما في الجزائر، شأنها شأن بقية "البلدان المغاربية التي كانت في مرحلة استنباها آلية للشهادة الكولونيالية، على تقدم المستعمر وتخلفنا"، فكانت السينما بالنسبة للمستعمر، أداة فاعلة للغزو والاحتلال، حيث عرفت الجزائر السينما مع بداية الاستعمار الفرنسي، كوسيلة من وسائل الإيدولوجيا الرامية إلى الشرعية الاستعمارية، من خلال أفلام وثائقية اتسمت بالدونية والاحتقار".²³

ومن جملة الأفلام ذات الموضوع الثوري والتاريخي النضالي الجزائري، نذكر وبخاصة تلك التي نالت شهرة عربية وعالمية في طريقة سردها لموضوع الثورة ودلالاتها الرمزية في تحرير الشعوب الأخرى، التي كانت تعيش

تحت وطأة الاستعمار، محاولة بذلك بناء جسر تواصلٍ لإيصال ذلك الفكر النضالي المتحرّر والنابع في الوقت نفسه من ذات لا تحب الاستعباد في أرضها ووطنها الأم، ومن هنا جاءت الأفلام الثورية كمشروع مقاوم لجميع مظاهر الاستعمار.²⁴

أما بالنسبة للتركيب والتحريض فقد كانت تتم بالجمهورية الألمانية الديمقراطية التي كانت تربطها علاقة بالحكومة المؤقتة، وبعد اشتداد المعارك تم نقل مقر وحدة السينما من الولاية الأولى إلى تونس حيث سمي "بالمصلحة الوطنية للسينما" وضعت تحت الإشراف المباشر لوزارة الإعلام التابعة للحكومة المؤقتة، وكان من أولى الأعمال التي أنجزت فيلم "هجومات مناجم الوزنة" (L'attaque des mines de l'Ouenza) من إنتاج تلاميذ مدرسة التكوين السينمائي، الفيلم من النوع الوثائقي أنتج في عام 1957 يصوّر الهجمات التي حققها الأفلان على منجم الوزنة، اللاجئين (les réfugiés) (1956-1957) وهو فيلم قصير من 16 ملم إخراج سيسيل دي كوجيس (Cecile de Cujis) التي سافرت إلى تونس من أجل المشاركة في تصوير فيلم "سلاسل الذهب" لكنها اختارت تصوير "اللاجئون" في مخيمات الحدود بمشاركة مساعد تونسي يسمى حدي بن خليفة، وبعد عودتها إلى فرنسا حكم عليها سنتين سجناً²⁵، ثاني عمل أنتج في هذه الفترة هو فيلم "الجزائر تلهب" (L'Algérie en flammes) (1957-1958) من نوع 16 ملم بالألوان أخرجه رونيه فوتيه بمساعدة فرقة من جبهة التحرير الوطني، أما الإنتاج فقد اشترك فيه فوتيه إلى جانب شركة من جمهورية ألمانيا الديمقراطية.²⁶ بعدها تم إنجاز مجموعة من الأفلام الوثائقية من بينها "المدرسة" (L'école) حول مدرسة التكوين السينمائي "ممرضات جيش التحرير الوطني" Les infirmières de L'A.L.N) الهجمات على منجم الوزنة" (L'attaque des mines de l'Ouenza) (1957) (توجد نسخ هذه الأفلام في تلفزة جمهورية ألمانيا).

وفي هذه الفترة أيضا صوّر بيار كليمون (Pierre Clément) فيلمين قصيرين هما: ساقية سيدي يوسف 1958، وهو روبرتاج قدّمه بيار كليمون حول القرية التونسية التي قصفتها الطائرات الفرنسية، أما ثاني عمل فهو حول "اللاجئون" (Réfugiés) (1958).

ومن الأفلام الطويلة التي أنتجت في هذه الفترة أيضا "جزائرنّا" (Djazairouna) (1959) إخراج جمال شندري ومحمد لخضر حمينة، وقد اعتمد العمل على صوّر "حرية الجزائر" الذي أخرجه ساشافي يرني في سنة (1947) و"أمة الجزائر" الذي أخرجه رونيه فوتيه في سنة (1955) (وصوّر التقطها جمال شندري في الجبال، ثم تم إتمامه وتنقيحه فيما بعد من طرف حمينة وجمال شندري في سنة (1961)، وأطلق عليه اسم "صوت الشعب" (La voix du peuple) وقد حرص هذا العمل على تتبّع النشاطات السياسية والعسكرية لجيش جبهة التحرير الوطني بما فيها مظاهرات 11 ديسمبر 1960، وتفجير قاعدة تابعة للجيش الفرنسي على الحدود الجزائرية التونسية.²⁷

وفي سنة (1961) تم إنجاز فيلم "عمري ثماني سنوات" (j'ai huit ans) وهو فيلم قصير أخرجه كل من يان وأولفا لوماسونو رونيه فوتيه، وإنتاج لجنة مورييس أودان وإعداد فرانس فانون. الفيلم أنجز في فرنسا

بشكل غير مشروع من قبل اللجنة المذكورة، انطلاقاً من رسوم عن الحرب نفذها في معسكرات اللاجئين في تونس أطفال تعرضوا لويلات الحرب، أم التعليق الذي كان ينطق به أولئك الأطفال بالفرنسية فكان يُضفي كثيراً من المطابقة على تلك الوثيقة الرهيبة.²⁸

وفي نفس الفترة قدّم محمد لخضر حمينة فيلمه القصير "ياسمينة" (Yasmina) أنتجته مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، يروي الفيلم قصة طفلة يتيمة في السادسة من عمرها، قُتِل والدها في هجوم فرنسي على القرية التي تعيش فيها، ومن خلال قصة ياسمينة الطفلة الصغيرة يلقي الفيلم الضوء الأخضر على معاناة اللاجئين الجزائريين الذين أجبرهم الاستعمار الفرنسي على مغادرة أراضيهم والعيش في محتشدات على الحدود الجزائرية التونسية.²⁹ فهو انعكاس لواقع معاش ومأساة التي كانت تتخبط فيها الأسرة الجزائرية.

وألحقه حمينة بعمل آخر بعنوان "بنادق الحرية" (Les fusils de la liberté) مع مصلحة السينما للحكومة الجزائرية المؤقتة دائماً وبالتعاون مع جمال شندرلي، سيناريو سارج ميشال. استعرض من خلاله مسيرة قافلة لجيش جبهة التحرير الوطني محمّلة بالأسلحة والذخيرة عبر الصحراء انطلاقاً من تونس، وتمثلت مهمتها الأساسية في إيصال الحمل بسلام وتجنب نقاط التفتيش التي كانت منتشرة، وعلى امتداد الرحلة تواجه القافلة العديد من الصعوبات والمشاكل، وهنا أيضاً نجد أنفسنا أما أحداث واقعية لا تحتاج إلى تزيف أو تلميع لخدمة القضية.

من أجل "فرض ثقافتها بقوة الصورة الإعلامية والفيلمية، وبالتالي فإن وجود السينما الكولونيالية في الجزائر، هو بديل ثقافي استعماري بحث، حيث راحت فرنسا تروج لصناعاتها السينمائية، كفنّ متنوع يفوق كل الممارسات الشعبية والثقافية الجزائرية"، ومنه كانت السينما إحدى أهم وأقوى الوسائل الإعلامية، التي استخدمت للدفاع عن القضية الوطنية، وبالرغم من شراسة العدو ونقص الخبرة، فقد تمكّنت الثورة من تنظيم جهاز إعلامي قوي، يبلغ صونها عبر أمواج الأثير توزعت محطاته على بلدان الجوار، كما كانت السينما حاضرة هي الأخرى، حيث ساهم متطوعون بأفلام وثائقية عن المعارك التي خاضتها وحدات جيش التحرير.³⁰

كان اقتران السينما بالثورة التحريرية، ردّاً على التوجّه الإيديولوجي الفرنسي، الذي تناولته السينما الفرنسية الكولونيالية، التي اتسمت بالعنصرية والاحتقار للشعوب المستضعفة، جعل السينمائيين الفرنسيين يقومون بإنتاج العديد من الأفلام الوثائقية، لأغراض إعلامية ودعائية بالدرجة الأولى لخدمة مصالحها، وبسط سياستها الاستيطانية، بغية تحقيق الأهداف من خلال بعض الشعارات مثل: "الجزائر أرض فرنسية" و"صور وموضوعات عن" تلاميذ الجزائر".

وبعد إدراك أهمية الصورة وقدرتها على التأثير بدأت السلطات الاستعمارية تستغل هذه الأداة في تمجيد الاستعمار وتصوير الفرد الأوروبي على أنه الأفضل والأسعى على حساب السكان الأصليين الذين أُبرزوا

ككائنات متوحشة ومتخلفة تتحكم فيها غريزتها الحيوانية، وذلك من خلال شخصية " القايد" ومن ثم فهي في حاجة لمن يلقيها الحضارة ويخرجها من الجهل والظلام.

وبذلك أصبحت السينما أداة لخدمة السياسة الاستعمارية حيث راحت من جهة أخرى تحت الأوروبيين للقدوم إلى الجزائر تجسيدا لسياسة الاستيطان التي اعتمدها وذلك من خلال تصوير الجزائر على أنها أرض الثروات والخيرات، ولم تستطع الأفلام المسماة الإعلامية التربوية إخفاء نواياها الدفينة، حسب محرزي فإنه من الخطأ النظر إلى السينما الاستعمارية على أنها كانت مؤسسة دعائية واضحة النوايا، فالإدارة الاستعمارية أدركت أن الشعب بحاجة إلى المخدر القادر على السيطرة على الرأي والقضاء على أي ردة فعل ومن ثم اتجهت الدعاية المضمرة والخفية لتحقيق أهدافها. والمتمثلة في إخفاء البعد العنصري والدعائي واعتماد أعمال تدعي في ظاهرها الدعوة إلى المساواة وخدمة مصالح الأهالي بهدف تهدئة الوضع والتحكم في الأمور من جهة وفض الشعب من حول الثورة وقادتها من جهة أخرى. كما رأينا جاءت مضامين هذه المرحلة خدمة للاستعمار وأفكاره وتوجهاته وعبرت عن رسائله واستعملت كوسيلة لخدمة مصالحه.

وبالمقابل أدركت جبهة التحرير الوطني وقادتها أهمية الصورة وقدرتها على التأثير والتوجيه، ومن ثم خدمة أهداف القضية فاستعملوها كطرف فاعل في الحرب ابتداء من سنة 1956، حين كلف عبّان رمضان رونييه فوتيه بالتقاط أولى الصور لجيش جبهة التحرير الوطني في الجبال، وتكوين شباب جزائريين من خلال إنشاء أول مدرسة سينما في الجبال ضمت العديد من المخرجين، استشهد أغلبهم خلال المعارك ومن بقي منهم مازالوا يمثلون أعمدة الفن السابع في الجزائر وعلى رأسهم محمد لخضر حمينا وأحمد راشدي.

5.الخاتمة:

وعليه لم تكن السينما الجزائرية إلا انعكاسا لواقع الثورة، حيث راحت تصوّر المعارك والهجمات التي خاضها جيش جبهة التحرير الوطني ضد العدو والتعريف بحقيقة ما يحدث، لتكذيب ادعاءات فرنسا والتعريف بأهداف الثورة وحق الشعب الجزائري في الاستقلال، لذلك عرفت السينما في تلك الفترة "بالسينما النضالية"، حيث كان البطل الوحيد والأوحد هو الشعب. غير أن سينما الثورة كانت عبارة عن محاولات قادها مبتدئون سعوا بالدرجة الأولى إلى خلق أرشيف مُصوّر للثورة، وإبلاغ صوت الجزائر بالصورة للخارج خدمة لقضية عادلة، بغض النظر عن المستوى التقني والقيمة الفنية لتلك الأعمال التي كان أساسها الواقع.

الهوامش :

- ¹ - منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة" بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2013، ص 27.
- ² - المرجع نفسه، ص 28.
- ³ - فتيحة جوياني، الواقع الجديد للسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام للفترة ما بين (1990/2007)، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، سنة 2010، ص 26.
- ⁴ Abdelghani Megherbi, « Les Algériennes au miroir du cinéma colonial. Contribution à la sociologie de la décolonisation », édition S.N.E D.1982,p78
- ⁵ Abdelghani Megherbi, Op cit, p102
- ⁶ - ينظر: منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، مرجع سابق، ص 29.
- ⁷ - فتيحة جوياني، الواقع الجديد للسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق، ص 29.
- ⁸ - منصور كريمة "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، مرجع سابق، ص 30.
- ⁹ - Lotfi Meherzi le cinéma Algérien institution imaginaire et idéologies. Edition SNED .Alger..1980,p45.
- ¹⁰ - Lotfi Meherzi op cit.p44
- ¹¹ - Ibid op cit.p58-57
- ¹² - Ibid .p273-277
- ¹³ - بن عزوزي عبد الله، الخصائص الفنية لسيناريو الفيلم الثوري في السينما الجزائرية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران، سنة 2018، ص 113
- ¹⁴ - ينظر: حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري، مقارنة سيميائية لفيلم خارجون عن القانون، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2016، ص 72
- ¹⁵ - عبد الغني إرشن، رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا، ص 91
- ¹⁶ - المرجع نفسه، ص 92.
- ¹⁷ - حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري، مرجع سابق، ص 74.
- ¹⁸ - فتيحة جوياني، الواقع الجديد للسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق، ص 34.
- ¹⁹ - لإنتاج السينمائي الجزائري (1957 - 1974) وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، 1974، ص 10.
- ²⁰ - حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري، مرجع سابق، ص 74
- ²¹ - Cinéma production cinématographique 1957-1973 ministère de l'information et de la culture/service des arts audio-visuels, Algerie 1973, p 13
- ²² - بن عزوزي عبد الله، الخصائص الفنية لسيناريو الفيلم الثوري في السينما الجزائرية، مرجع سابق، ص 115.
- ²³ - جدي قدور، الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، دراسة تحليلية نقدية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2009، ص 166
- ²⁴ - حادو نور الدين عبد الواحد، الخطاب السينمائي الجزائري، مرجع سابق، ص 74.
- ²⁵ - فتيحة جوياني، الواقع الجديد للسينما الجزائرية، قراءة في المضامين، مرجع سابق، ص 35.
- ²⁶ - لإنتاج السينمائي الجزائري، 1947-1957، مرجع سابق ص 12.
- ²⁷ - Lotfi Meherzi op cit.p64
- ²⁸ - جورج سادول "تاريخ السينما في العالم" منشورات البحر المتوسط وعويدات، بيروت-باريس، 1966، ص 554.
- ²⁹ - Rachid Boudjadra « Naissance du cinéma Algérienne » éditions Maspero, a Paris, 1980.p50.
- ³⁰ - بن عزوزي عبد الله، الخصائص الفنية لسيناريو الفيلم الثوري في السينما الجزائرية، ص 117