السياسي والفني في أفلام الثورة الجزائرية

د.عياد زويرة

المركز الجامعي أحمد بن زبانة– غليزان

الحديث عن صورة الثورة التحريرية الجزائرية في ضوء نظرية الاتصال الجماهيري يؤكد أنّ عملية الإبداع فعالية اجتماعية، وأنّ الفنّ السينمائي بوصفه تجربة إنسانية يهدف من وراء تشكله الجمالي، وبراعة مضمونه التأريخي إلى الارتقاء بذوق المشاهدين، وإلى دفعهم للمزيد من المشاركة الواعية غير السلبية، وإلى تغيير وجهات النظر أو تعديل كثير من المواقف تجاه بعض القضايا وتأكيدها بطريقة مباشرة.

ومع أنّ النظرية تتغير من عصر إلى عصر، ومن مرحلة إلى أخرى فإنّ السينما الجزائرية خاضت صراعا فنيا، ومعتركا فلسفيا ضدّ فكرة:

- البطل: الفردي/الجماعي
- السياسي والعسكري
- الثورة وتجديد الخطاب الإعلامي
- التاريخي والفني
- المحلي والعالمي

والأهم من هذا وذاك هو شكل العلاقة بين الثورة والسينما، فهل تجددت الصلة؟ ثم ما طبيعة هذه العلاقة؟ أو بعبارة أخرى هل لا تزال السينما تؤدي الوظيفة التي وجدت من أجلها منذ نشأتها عام 1957؟

هذه الأسئلة وتلك إذا ما حاولنا الإجابة عنها، وجدنا أنفسنا ولاشك أمام محاور متعددة، يقوم وينهض عليها البحث ككل، مثل:

- الاتصال الجماهيري
- وسائله
- الثورة التحريرية بين الفني والسياسي
- وظائف الاتصال الجماهيري في الأفلام الثورية
- خصائص الصورة في فيلم مصطفى بن بولعيد: مقاربات سيميولوجية
- الاستعمار والنضال السينمائي الجزائري
- التواصل الفني والتايخي مع الشباب الجزائري.

1– الاتصال الجماهيري:

أحدث الاتصال الجماهيري ثورة على العلوم الإنسانية، والثقافة الجماهيرية، فقد تغيرت المفاهيم والحقائق والفروض، وطرق التعاطي الراجح لثقافته ولأفكاره، وبات تطور وسائله اللامحدود يتناسب طرديا مع حدوده وتعاريفه.

- فبين منْ عرّفه بأنّه " عملية نشر أو بث أو إيصال لرسالة ما في ظرف ما، تحمل أخبارا أومعلومات وآراء أو اتجاهات أو مشاعر حول حدث أو قضية أو مشكلة أو ظاهرة... بهدف التأثير في الرأي العام" [1]

- وبين منْ رأى أنّه " العملية الأمّ أو الرئيسة التي يمكن أن تنطوي بداخلها عمليات فرعية، أو أوجه نشاط متنوعة قد تختلف من أهدافها، لكنها تتفق جميعا في أنّها عمليات اتصال بالجماهير، ومن هذه الأنشطة: الإعلام بأنواعه ومستوياته، والدعاية بألوانها وأنواعها، والدعوة والعلاقات العامة، والحرب النفسية..." [2]

- وبين قائل بأنّ الاتصال الجماهيري يتم " من خلال وسيلة اتصال جماهيرية، ويوجه إلى أعداد كبيرة من البشر، تمتاز بالتنوع وبأنها مجهولة إلى حدّ كبير للقائم بالاتصال، وموجودة في حيّز جغرافي واسع يصعب معه

التعرف على رجع الصدى، أو الأثر الذي تتركه الرسالة " [3]

وعلى هذا فإنّ للاتصال الجماهيري وسائل لا تنتهي باعتبار التطور والتقدم التكنولوجي، تترابط في صميمها مع بقية عناصر الرسالة، والمرسل والمتلقي، والردود الحسية أو المعنوية، بل تتشابك وتتعاقد من أجل تأدية وظيفة اجتماعية صرفة: صحية أو تربوية أو تعليمية أو إخبارية أو ترفيهية... والوسائل هي:

- ندوات
- تقارير
- بيانات
- منشورات
- كتيبات
- ملصقات
- مطويات
- تلفزيون
- راديو
- الصحافة المكتوبة " [4]

وقد يضاف إلى هذه تقنيات أخرى استثمرت سيميولوجيا الصورة، والثقافة الرقمية لغرس القيّم، وبناء التنمية، وبقي أن نشير إلى أنّ مسألة الاتصال متباينة في اتصالها بالجمهور المستهدف، نظرا لتعدد نظريات الإعلام بين سلطوية، واشتراكية، وديمقراطية، وليبيرالية، وغيرها ... وحسبنا أن نأخذ نموذجا لتحليل العلاقة، وتحديد خصائص الصورة في السينما.

- **فيلم مصطفى بن بولعيد نموذجا:**

أ-الثورة التحريرية بين الفني والسياسي:

فأما العلاقة فتبرزها طبيعة التعاطي بين الفنية وبين الإيديولوجية، لكون المؤسسة الرسمية هي الراعية والمسيّرة والمنتجة والمراقبة في آن واحد، وكل ما يتم تصويره وإنتاجه يصب في فلك السياسة الوطنية، بل لا يكاد يخرج أو يكون معارضا لها. والعناصر الآتية تبرز وظائف الاتصال الجماهيري في السينما الثورية:

- تنمية شعور المواطن بمواطنته
- غرس القيّم النضالية والإنسانية
- تحصين المواطن من مخاطر الإعلام المضاد...

والتذكير بكل التحديات التي تواجه الأمّة العربية " [5]

ولعلّ ما يؤكد حصانة الثورة ومجدها، هو المصدر الذي تشكل منه الفيلم المذكور، أو بعبارة أخرى المرجعية التي كانت وراء إنتاج الفيلم، وهي وزارة المجاهدين [6]

وهنا يتجدد السؤال الذي طرحناه في البداية، والجواب أنّ السينما الجزائرية ولدت من رحم الثورة، فكان ولابدّ حينئذ أن تستجيب للسياسي أو الإيديولوجي خدمة للقضية المصيرية، ومناصرة للوطن. بل حتى عقب الاستقلال أشادت السينما بالثورة، وحفّتها بأفلام تمجيدية " لتحتّل مكانة مرموقة ليس بين السينما العربية وحسب، وإنّما أيضا بين سينما العالم الثالث إجمالا، ونذكر هنا فيلم تأريخ سنوات الجمر لمحمد لخضر حامينا الذي فاز... بالجائزة الكبرى لمهرجان كان، متفوقا على أكثر من خمسين فيلما تنتمي إلى بلدان العالم العريقة سينمائيا " [7]

هذا، ولما تأثرت العلاقة -لا من حيث الأهداف والأسباب والأشكال بين الفني والإيديولوجي- استدام اتصال السينما بمفهوم الالتزام أو بما تؤديه معنى الواقعية، وفلسفة القيّم الاشتراكية. فكان الفن يعكس الوعي، ويحيي الظرف، وينطوي على فكرة الانتصار والاستقلال، ما يعني أنّ الأساس في الفيلم هو الثورة.

إنّ السينما الانعكاسية بمجرد أن نضجت فنيا، عمدت إلى خلق معادل جديد ينقل المشاهد من محيط الفعل الجماعي إلى محيط الفعل الذاتي، وهذا ما مكّننا في الآونة الأخيرة من رؤية الشهيد "مصطفى بن بولعيد" الرجل السياسي، والوقوف على تجربته وأفكاره، والتعرف على حنكته العسكرية.

إنّ الفيلم قد وقف على إحياء مرحلة من مراحل التاريخ في الجزائر، أو سعى سعيا جادا إلى قراءة شخصية " مصطفى بن بولعيد " الشهيد من جديد. فلم يكد يخرج عن الدائرة الفلكية للتاريخ إلا ما ارتبط منها ببعض التصوير الجمالي من الوجهة الفنية، وتلك خصائص على ورودها الخيالي، استوجبتها طبيعة العمل واحترافية الفن .

فقد كانت شخصية البطل معروفة بتطلعها الشديد إلى الحرية، وحبها العارم للاستقلال، وجرأتها وشجاعتها ... مما تعيَّن من الناحية الإخراجية محاولة مجاراتها ومحاكاتها في منتج درامي راق، تضمن:

- تحريك المشاعر الجياشة
- توليد الانفعال
- التعاطف مع القضية
- تسليط الضوء على جوانب

الشخصية العقيدية، نحو تأديتها للصلاة،

أمانتها، صدقها... وعلى الجوانب الاجتماعية،

نحو البساطة، صور الفقر والحرمان، الاستعمار...

- توخي حراكها داخل بيئة نفسية
- واقعيتها
- أهدافها النبيلة" [8]

ومثل ذلك يقال في فيلم " أحمد زبانة" الذي رصد للمشاهد " حقائق حيّة حول سيرة الشهيد أحمد زبانة خلال الثورة التحريرية، ويعود ذلك إلى الطريق التي تناول من خلالها [المخرج] نور الدين عدناني الحقائق، محاولا بذلك الوصول إلى تحقيق مفصّل عن أهم الأحداث التي صادفت زبانة، ورحلته في الكفاح والنضال" [9].

ولا بأس من الوقوف بعد ذلك عند نظرة استشرافية للكاتب والروائي (واسيني الأعرج) التي جاءت تؤكد ضرورة الاهتمام بأنسنة البطل في الفيلم الثوري بدل الاقتصار على جوانب الحرب، ومشاهد الثورة.

يقول: " النموذجية هي في إنتاج سينما إنسانية تبقى في الذاكرة... وتنتقل الرؤية من القداسة التي خلقت نموذجا سوبيرماني قائما على البطولات المتكررة " [10]

ب- خصائص الصورة: مقاربات سيميولوجية في فيلم مصطفى بن بولعيد :

1- الفنان/ الشهيد:

لعل هذه الصورة أن تكون ألزم أنواع الصور في الفيلم، لما تحققه من مقاربات لشخصية الشهيد "مصطفى بن بولعيد"، أو قلْ ببساطة بأنّ المخرج ربما نجح إلى أبعد حدّ عندما اختار لبطله الممثل المناسب. فقد تحركت عدسة الكاميرا باتجاهه حيثما ولّى، وسلّطت الضواء على حركاته وسكناته وكلماته، وعلى كثير من مواقفه، فضلا عمّا مانت تحدّثنا به الشخصيات المرافقة له، إذ لم يفتأ لسانها عن تقديم الوقار والإجلال بلفظ: "السي"

وهو تطابق أظهر في الفيلم الإعجاب بالشهامة، والمآثر، وحسن السيرة، شأن شخص الشهيد: مصطفى بن بولعيد" على ما عرّفنا به التاريخ.

وممّا ينشد العلاقة، ويبرز التلاقي، تقارب الملامح بين الفنان والشهيد، وهو أمـــــــر قد يستحيل، ويرجوه أغلب المخرجين. ولربما أفضى ذلك كله إلى أسر المشاهد/المتلقي في المقاطع التي يظهر فيها البطل بصفات:

- السياسي
- العسكري
- المدني

2- السياسي/العسكري:

تعد هذه الصورة من أغنى الإيقاعات الفنية إطلاقا، وأقدرها على لملمة المعاني ، وبلورة الأفكار الثورية بين السياسي والعسكري.

وبتتبع مراحل تطور الفيلم، نلاحظ انهما داخل نسق واحد، مؤلف من هدف وغاية نبيلة هي في التحرر، وتحقيق الاستقلال، وإعادة الاعتبار للهوية الجزائرية... وما شئنا من هذه المعاني المجيدة، المتواردة على الخاطر.

فقد كان تبادل الإيقاع في الفيلم جميلا في تصوير السياسي وعبقرياته، والعسكري وكثير من مكوّناته الاحترافية، والخبراتية، حيث للأول دوره، وللثاني ميدانه، وهو أمر أبرزته صور التآلف، والتكامل، والتحكم والاحترام.

3- الشخصي/الاجتماعي:

لدى تأمل شخصية البطل في الفيلم، نقف على كثير من الأحوال التي كان عليها المواطن الجزائري إبّان الاستعمار، من فقر وحرمان وجوع وأمية وبطالة...

ولقد جسّدت أغلب المقاطع هذه الوضعيات المزرية، ولعل أجلّها عندما عرضت مفردات الحياة المعيشية للبطل في عقر داره، وعندما استعان المخرج ببعض المشاهد التسجيلية الواقعية:

- في الهضاب
- في المعركة
- في اللباس
- في المفردات التداولية أنذاك...

4- الحرّ/الأسير:

حين نجيء إلى الصياغة الفنية التي صاغ بها المخرج حال بطله وهو حرّ، وحاله الآخر وهو أسير في السجن، نفترض أنّه أراد إبراز عظم القضية، وشأن الحرية، وعسر الحصول عليها، والتوصل إليها.

كما أنّنا نلحظ أيضا ثبات الشخصية على موقفها، وعزمها اللامتناهي، فلم يكن هذا الحدث الأليم ليهزّها، ولا لأنْ يحيدها عن العهد، وعن تعاليم الثورة، بل اغتدت وهي في سجنها، تنسج التدبير، وتفشي التسامح، وتخطط لأجل النّصر، وفك القيد.

ثم لم يبدُ عليها التردد، أو الاستنكاف، وهذا منتهى التجسيد في رسم شخصية البطل إلى أسمى معانيها

2- الاستعمار والنضال السينمائي الجزائري:

يمكن القول بأنّ قيادة جبهة التحرير الوطنية كانت واعية بالتدليس الذي تمارسه فرنسا من خلال كيانها الدعائي، ومنذ وقت مبكر تنبهت للحرب النفسية الاستفزازية التي ظلت تنشرها وتبثها من على وسائل إعلامها المقروءة والمسموعة والمرئية، ولا سيما بعد أن تصاعدت المواجهة، وتمكنت القيادة من صدّ العدوان والاحتلال بلغة السلاح والحرب والميدان.

وأمام هيمنة جرائم الصورة، والثقافة البصرية في الإعلام الافتراضي الفرنسي، تولّدت حالة من التحدّي لدى جبهة التحرير، وفعلا بدأ التفكير في الفنون السمعية البصرية، لصناعة الواقع، ونقل الحقائق.

يقول المخرج عمّار العسكري: " إنشاء النواة الأولى في السينما الجزائرية سنة 1957، جاء كرد فعل على النشاط البسيكولوجي الذي كانت تمارسه الإدارة الاستعمارية من أجل زعزعة إيمان وثقة الشعب الجزائري في الثورة "[11]

ويشير أحمد حمدي بأنّ عددا من طلبة مدرسة التكوين السينمائي سقطوا في" ميدان المعركة بالولاية الأولى، وهم الذين كانت الثورة تعوّل عليهم ليتحملوا مهمة تلقي تكوين في مجال الصورة، وإنجاز أفلام تشرح للعالم حقيقة الوضع في الجزائر"[12]

ومع ذلك فإن كثيرا من الأعمال التي تم تسجيلها في ساحات الوغى، والحرب الضروس، كانت تنتهي إلى غاياتها خارج الوطن، وقد ألحقت بالاستعارة في أفلام ثورية سينمائية قبل وبعد الاستقلال، نحو هذه:

- **فجر المنبوذين**

إخراج:أحمد راشدي بمساعدة رونيه غوتي

- **الليل يهاب من الشمس**

إخراج: مصطفى بديع

- **معركة الجزائر**

معركة الجزائر"، والفيلم هو إنتاج جزائري إيطالي مشترك من إخراج جيلو بونتيكورفو

- **ريح الأوراس**

إخراج : محمد الأخضر حمينة

- **الطريق**

إخراج: محمد سليم رياض

- **الخارجون عن القانون**

إخراج: توفيق فارس

- **الفحام**

إخراج: محمد بوعماري

- **دورية نحو الشرق**

إخراج: عمار العسكري

- **الأفيون والعصا**

إخراج: أحمد راشدي

- **حسن تيرو**

إخراج: مصطفى بديع

- **الجحيم في عشر سنوات**

إخراج: سيد علي مازيف– غوتي بن ددوش–يوسف عتيقة– عمار العسكري "[13]

3– التواصل الفني والتايخي مع الشباب الجزائري:

الموضوع، الفكرة، القيّم... لا قيمة لها عند بعض الشباب الذين اختاروا أن يتحولوا من عالمهم الضيّق إلى العالم الافتراضي الخارجي، حيث التقنية والتكنولوجيا ومختلف الوسائط المتعددة.

وقدراتهم الفنية، **ولغتهم** المستجدة عبر المشاهدة، قد مكنّت عندهم فلسفة حياتية من أنّ الصورة، الأنسنة، الجمالية، الخفة، الحركة التشكيلية، السرعة، الشعرية، المشهدة الفنية، التاريخ المختصر، الاقتصار على البطولة... هي التي تستوجب الإقبال، وتستلزم الإقناع، وتستقطب الأذهان. بعيدا عن تلكم السردية التاريخية الرتيبة، وعن تلكم الدرامية العقيمة التي أعلنت في كثير من الأحوال عن فشلها وركاكتها

إنّ المعاصرة اقتضت الاقتراب من الشباب، والتعرف عليهم عن قرب، ولا أدّل على القربى من معرفة خصائصهم العقلية والنفسية والاجتماعية... لاسيّما وأنّ الوسائل الإعلامية الجديدة تتفوق من يوم لآخر على ما عداها من وسائل وأساليب اتصالية. هذا بيان عام لبضع منها:

إنّ معرفة الخصائص تقدم بعض مقترحات مما يحتاجه إعلام الشباب، وليس الإعلام عامة، أو التجاري خاصة. بل قد تفضي الخصائص المذكورة بالمشرفين إلى تخطيط برنامج تنموي، يسعى إلى بناء شخصية الشباب، وتشكيلها وفق اعتبارات زمانه، وأدواته، وهواياته.

وبالتالي يحيلنا الإعلام الجماهيري على معلومات، وأفكار، وقيّم قابلة للفهم والتعاطي، والترغيب والتشويق، ممّا يرفع من درجة التأثير، ويزيد من دائرة الإشباع. بل إنّه إذا لم نتدارك شبابنا، وخاطبناهم دون تخصيص مخاطبة الفرد في

جماعة، كان من العسير التواصل معهم تاريخيا، ونحن نعلم أنّ محاضراتنا طويلة، وكلماتنا قائمة على الاستطراد، وكتبنا مكتنزة بالمصطلحات الدقيقة، ومقرراتنا وصفية سردية...

هذا من جهة، أما عن التواصل الفني فقد اكتسى هو الآخر بطابع الشباب، الذي ملك التقنية، وأدار التكنولوجيا، واستهوته الصورة. ولتوضيح ذلك لا بأس من هذه المقاربة بينه وبين شباب الأمس، الذي كان غذي بالحماسة، وتشبع بالبطولة القومية، بل لم يكن يملك شيئا، لأجل أن يقارن بين ما يشهده ويشاهده في بلده والبلد الآخر.

فقد كان أسير قناة واحدة، على غرار شباب اليوم الذي ألف ألف قناة فضائية، فضلا عن الفيديو، واليوتيوب، وقنوات التواصل، والنيت عامة.

وطالما أنّ المنتوج الفني العالمي أمكن تملكه، فحريّ بمنتجي الأفلام الثورية الجزائرية أن يكونوا عل قدر هذه الخبرات، والتجارب، والحصيلة الفنية... حتى يتم احتواء الشباب المعاصر.

الهوامش

1- سعاد جبر سعيد، سيكولوجية الاتصال الجماهيري، عالم الكتب الحديث، إربد-الأدن، ط:1، 2008، ص:18

2- محمود علم الدين، تكنولوجيا المعلومات وصناعة الاتصال الجماهيري، العربي للنشر والتوزيع،1990، ص: 27-26

3- محمد علي أبو العلا، فن الاتصال بالجماهير بين النظرية والتطبيق، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2013، ص: 28

4- نبيلة بوحبزة، الاتصال العمومي- أسس وتقنيات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014، ص: 119

5- حسن طوالبه، في الإعلام والدعاية والحرب النفسية، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط:1، 2006، ص: 462-463

6- للمزيد ينظر: عياد زويرة، عناصر الاتصال في الفيلم الثوري الجزائري- مصطفى بن بولعيد نموذجا، مجلة: آفاق سينمائية، علمية، محكمة تصدر عن مختبر فهرس الأفلام الثورية في السينما الجزائرية، جامعة وهران، العدد: 2، 2014، ص:80

7- إبراهيم العريس، كتابات في السينما – الصورة والواقع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص: 45

8- عياد زويرة، مجلة آفاق سينمائية، م س، ص:81

9- بن عزوزي عبد الله، القيمة الإعلامية للفيلم الثوري في الجزائر- قراءة في فيلم أحمد زبانة، مجلة آفاق سينمائية، م س، ص: 44

10- واسيني الأعرج، عقدة الثورة في السينما الجزائرية، مقاربة في أنسنة البطل النموذجي، ملخص المداخلة على موقع مهرجان الفيلم العربي بوهران، 2015

11- جمال حمادي، حوار مع المخرج عمار العسكري، يومية المساء، 4 نوفمبر 1996، الجزائر، ص: 10، عن:

12- مراد وزناجي، الثورة التحريرية في السينما الجزائرية.. الدلالة والتأثير، مداخلة مقدمة في المهرجان الدولي للفيلم العربي 2015

13- أحمد حمدي، واقع السينما الجزائرية، المجاهد الأسبوعي، الجمعة 3 أوت 1979، العدد: 991 ص:6، عن:

14- مراد وزناجي، الثورة التحريرية في السينما الجزائرية.. الدلالة والتأثير، مداخلة مقدمة في المهرجان الدولي للفيلم العربي 2015

15- بغداد أحمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية، نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر، منشورات ليجوند، 2011، ص:71