مجلة آفاق سينمائية | المجلد 07 والعدد 02 | السنة: 2020 | ص – ص : 253– 275

السينما في الجزائر من الصورة النمطية للأوتكتون إلى الصورة الذهنية للثورة

Cinema in Algeria, from the stereotype of the Ecton to the mental image of the revolution.

خليل بكوش*

مخبر البحث في اللغات والاتصال والتكنولوجيات الحديثة، جامعة الجزائر3، الجزائر،

bekkouche.khalil@univ-alger3.dz

تاريخ الاستلام: 2020/07/23 تاريخ القبول: 2020/09/16 تاريخ النشر: 2020/12/15

ملخص:

تعتبر الدّعاية عبر السينما من أبرز الركائز التي استندت عليها وسائل الإعلام الفرنسية والجزائرية، في استعراضها لقضية حرب التحرير، بين تكريس الصور النمطية الاستعمارية وبلورة المفاهيم النضالية في الصور الذهنية للثورة، وهو المبتغى الذي نسعى من خلاله في هذه الدراسة، بوضع المحدّدات الأكاديمية في قراءات تحليلية لتداعيات الأفكار عبر الشاشة خلال فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر، وانتهاج الأسلوب العلمي المعتمد على البحث والتقصي عن مضامينها الظاهرة والباطنة.

الكلمات المفتاحية: السينما–الثورة –الدعاية – النضالية –الصورة النمطية والذهنية.

Abstract:

Propaganda through cinema is one of the most prominent pillars on which the French and Algerian media relied, in its review of the issue of the liberation war, between the consecration of colonial stereotypes and the elaboration of militant concepts in the mental images of the revolution, which is what we seek in this study, by placing academic determinants in analytical readings The repercussions of ideas across the screen during the French colonial period in Algeria, and the pursuit of a scientific method based on research and investigation of its apparent and inward implications.

Keywords : Cinema -Revolution -Propaganda –Struggle -Stereotype and mental image

1- مقدمة:

ارتبطت السّينما الجزائرية ارتباطا وثيقا بالكفاح الوطني، فحملت في طيّاتها تسجيل مختلف استراتيجيات الاستعمار الفرنسي في استيطانه للجزائر، وهذا ما عبّر عنه الكتّاب والمفكّرون الجزائريون أمثال مالك بن نبي، أبو القاسم سعد الله، أو حتى المفكرّون والمؤرخون الأجانب، أمثال بنجامين ستورا و سباستيان دوني، من خلال التعمق في دراسة الأساليب التي اعتمدتها فرنسا في الجزائر، خصوصا في مرحلة الثورة التحريرية 1945-1962، فكانت الصّورة عبر الوسائل الإعلامية من أكثر الوسائل المستعملة للتعبير عن طبيعة التواجد الاستعماري في الجزائر، فتمّ استعمال السّينما بالترويج للأفكار الدعائية، لإضفاء الشرعية الدولية لفرنسا الاستعمارية، حيث شهد النصف الأول من القرن التاسع عشر، انتشارا واسعا لأفلام حملت في طياتها أفكارا متعددّة، أنشأ على إثرها الفرنسيون مصالح سينمائية مدنية وعسكرية، أنتجت عددا من الأشرطة القصيرة التي عكست حقيقة الدعاية الاستعمارية الرامية إلى تحقير صورة الأهالي والجزائريين، من خلال استعراضهم بطرق غرائبية و احتقارية، وتظهر في الجهة الأخرى بوادر ميلاد فكرة الدعاية المضادة كتصدّي للمد الدعائي الاستعماري من جهة، وتوجّه فني ساير أحداث الثورة انطلاقا من المشهدية الحضورية في قلب الحدث من جهة أخرى؛ فقد دعت جبهة التحرير الوطني إلى إنشاء مدرسة للسينما سنة **1957** وذلك لتصوير ما يحدث من نضالات ثورية تدعيما للقضية الوطنية، حيث بدأت الصورة السينمائية رحلتها التوثيقية بالجزائر، كردّ فعل على توجّهات الصناعة السينمائية الدعائية لفرنسا.

وبناء على ما سبق، يمكن الوقوف على تساؤل رئيسي للدراسة، مفاده:

ماهي المحددات الدعائية في اشتغالات الدلالة والمعنى للحرب الإعلامية السينمائية بين الجزائر وفرنسا خلال الحقبة الاستعمارية؟

وهذا التساؤل، يتطلب التعرض إلى فرضيات تساعد على بلورة مفاهيمية للتساؤل الأساسي على النحو التالي:

– الخطابات الأيديولوجية التي تضمّنتها الأفلام الفرنسية والجزائرية خلال فترة الاستعمار، تعتبر استراتيجيات سياسية، أملتها الظروف المحيطة بحرب الجزائر.

– تعتبر السينما الجزائرية الثورية ميلاد للمشروعية التحرّرية، من خلال تجليات سينما الحقيقة في تصوير المشاهد خلال الحقبة الاستعمارية، والمضامين الجريئة التي تم توظيفها.

– تعتبر الصناعة السينمائية الكولونيالية، توظيف فعلي للصور النمطية للجزائريين، بعكس الصور الذهنية التي شكلتها أفلام الثورة التحريرية.

وعملا بالمرتكزات المنهجية، فقد تم الاعتماد على المنهج التحليلي الوصفي، فالتحليلي هو الأقرب لتفكيك المتغيرات المرتبطة بفكرة الدعاية في الأفلام السينمائية الثورية، بالتمحيص والتعليق على التقاء السينما كفن بالدعاية كوسيلة لاستعراض أفكار وأهداف معينة، أما عن الوصفي، فهو الأنسب لوصف الظواهر للوصول إلى النتائج بطرق علمية.

2-تحديد المصطلحات:

- **الدعاية: Propagande**

تمثّل الدعاية عملية تنظيم الوسائل التي يتم تصميمها لإقناع الناس ودفعهم باتجاهات محددة، وهي وسيلة لا تنفصل عن الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة، وبواسطتها يسعى القادة والزعماء إلى كسب التأييد العام من الجمهور لسياساتهم. [1]

ويعرف الكاتب الأمريكي ولتر ليبرمان **walter Liebermann** الدعاية بأنها:" محاولة التأثير في شخصية الأفراد، السيطرة على سلوكهم لأغراض تعتبر علمية، أو ذات قيمة مشكوك فيها في مجتمع ما، في زمن بالذات". [2]

- **الإعلام الثوري: Media révolutionnaire**

الإعلام هو نقل الرسالة من المرسل إلى المستقبل دون مبالغة أو تضخيم أو تشويه، أي نقل الرسالة والصورة الواقعة والحقيقة. [3]

والإعلام الثوري بمقاربة نظرية مع الإشكالية محل الدراسة، فإنه أقرب إلى ما تطرق إليه الأستاذ حمدي أحمد، في كتابه " الثورة الجزائرية والإعلام"، بقوله: " لقد اندلعت الثورة، في وقت بلغ فيه الإعلام الاستعماري ودعاياته المضللة ذروته القصوى ضد الوعي الثوري للشعب الجزائري، لذلك وجدت الثورة نفسها خلال هذه الظروف بحاجة ماسة إلى قيام إعلام ثوري يهدف إلى نقل وإبلاغ رأي وحقيقة الثورة إلى العالم الخارجي، مواجهة إعلام العدو الرد عليه ودحض دعاياته"[4]. .

- **الصورة النمطية L'image Stéréotype**

عرّفها خليل شقرة في كتابه "الإعلام والصورة الذهنية"، بأنها: " التصوّر الذي يقفز إلى الذهن عند ذكر شخص أو فئة أو شعب نتيجة ما اقترن بالذاكرة من تراكمات معرفية صنعت حولهم أحكاما مسبقة دون مراعاة لفروق فردية أو جنسية أو ثقافية بين أفراده وفئاته "[5]

- **الصورة الذهنية L'image Mentale**

هي تلك الصور التي تقوم على مجموعة من السمات الإيجابية التي تثير مشاعر الحب والتعاطف والتأييد والإعجاب والرغبة في التقليد، كثيرا ما يكون ذلك عن طريق تصوير البطولة والانتصارات والأعمال الإنسانية وحب الخير والتضحية والسلام[6]

- **الأوتوكتون والأنديجينيا: L'Autochtone et L'Indigène**

يتطابق مفهوم الأوتوكتون مع مفهوم الأنديجينا في دراستنا مع الأصل والمنشأ، أي السكان الأصليين للجزائر، وكيفية إعطاء صورة الآخر L'image de l'Autre في السينما الاستعمارية الفرنسية، من خلال تجسيد مختلف الصور الغرائبية les images exotiques والمقزّمة للسكان الأصليين في إجمالات الصناعة السينماتوغرافية بعد 1897، ومصطلح

أنديجينا يعود إلى قانون فرضته السلطات الاستعمارية بداية من سنة 1865، وهي تجنيس الجزائريين الأصليين بالفرنسية مقابل حصولهم على امتيازات مختلفة.

- **مصلحة السينما العسكرية (SCA) Service du Cinéma des Armée:**

ورد تعريف المصلحة حسب الباحث فيولين شاليا Violaine Challéat على النحو التالي: " تأسست المصلحة سنة 1915، كقطاع سينماتوغرافي تابع للجيش الفرنسي، حيث أنتجت المصلحة آلاف الأفلام الهادفة للإعلام، وتغيرت التسمية سنة 1961 إلى **ECA** (مصلحة سينما الجيش)، ثم إلى ECPA سنة 1969، (مصلحة السينما والصور للجيش)، ثم أخذت تسمية ECPAD (مؤسسة الاتصال والانتاج السمعي البصري للجيش)، ابتداء من 18أفريل 2001، وتقع هذه المصلحة في منطقة فور إيفري Fort Ivry بباريس ".[7]

3-الدعاية في السينما الكولونيالية بين الغرائبية والتضليل.

أسست الإمبراطورية الفرنسية منذ بداية الغزو سنة 1830، مختلف الهياكل والرؤى التي تساعد على ترسيخ الأفكار التوسعية بالجزائر، وهي كلها تناقضات صورية أطلق عليها الكاتب علي عيد بالسمفونية المثيرة للشفقة « la symphonie pathétique »، تعكس الشعارات الأولى التي كان ينادي بها دعاة الدين الأوربيون في شمال افريقيا، على غرار ثلاثية الحرف C لدافيد ليفينغستون، وهي (المسيحية، الحضارة والتجارة)[8]، إضافة إلى الكتابات الأولى الممجّدة للتوسعات الاستعمارية، على غرار الاقتباس المباشر للكاتب الفرنسي جوزي كاستانو José Castano ، من كتاب Le RHYN للكاتب الشهير فيكتور هيغو، بقوله: " ما يَنقُصُ فرنسا في الجزائر قليل من البربرية، فالأتراك ذهبوا بعيدا وسريعا بقطع الرؤوس، والمسألة لا تعود إلى المنطق بل إلى القوّة"[9]، وهي عبارة قاسية وظّفها أحد أشهر المنادين بالمساواة والديمقراطية في كتاباته، لاسيما خلال الثورة الفرنسية سنة 1789، وذلك يعتبر انطلاقا فعليا لتجليات الدعاية عبر الكتابات الفكرية بتداعيات الصّور، وأبرزها افتخار الفرنسيين إلى غاية اليوم باللوحة الزيتية التي رسمها الفنان هوراس فيرني Horace

Vernet لدوق أومالة Duc d'Aumale لويس ميشال Luis Michel سنة 1843، (صورة رقم01) والمتعلقة بمعركة طاغين سنة 1843 بين الأمير عبد القادر و الفرنسيين، وهي الصورة التي وظّفها الدكتور والمختص في السينما، أوليفيي حدوشي Olivier Hadouchi في إحدى اللقاءات الصحفية مع الناقد الجزائري أحمد بجاوي، بالتطرق إلى سؤاله حول اقتراح وضع اللوحة كمرجع للمعرض من طرف محافظة معرض الحفل الفرنسي المتزامن مع سنة الجزائر بفرنسا سنة 2013، ويستعرض على إثرها الأستاذ بجاوي التجليات الواضحة لمختلف صراعات التمثيلات الأيقونية لمعارك الصور بين البلدين منذ تاريخ الغزو.[10]

لتتواصل بعدها الدعاية الاستعمارية بصورة مباشرة مع نهاية القرن التاسع عشر، من خلال اكتشاف السينما على يد الأخوين لوميير، وبداية الصناعة الدعائية على الشاشة التي انتقدها بقسوة الكاتب غي هينيبيل Guy Hennebelle في توطئته لكتاب السينما الكولونيالية في المغرب من الأتلنتيد إلى لورنس العرب، للمؤلف بيير بولونجي Pierre Boulonger، بوضع ملاحظات مهمة لتاريخ السينما الاستعمارية في شمال إفريقيا، والتي اجتمعت في نقطتين محوريتين، أما الأولى فتمثلت في تغييب المخرجين الأوتوكتون في الإنتاجات الفيلمية الفرنسية، وهي النقطة التي أراد من خلالها المؤلف ضبط الإطار العام الذي تم من خلاله رصد الصناعة السينمائية الاستعمارية في المغرب العربي بشكل عام والجزائر بشكل خاص، وإسقاط الضوء على انعدام اللمسة الحضورية في إنتاج محتوى الصناعة السينماتوغرافية للسكان الأصليين بالمنطقة، وأما الملاحظة الثانية فتمحورت في إجمالات التمثيلات النمطية للمسلم بدرجة كبيرة[11]، والتركيز على وضعه في خانة الدونية والاحتقار، ليفتح المجال بعدها لاستعراض أهم الأفكار الترويجية للفكر السينمائي الاستعماري في الأفلام المنتجة بين 1897 و 1937، وفي نفس السياق أشار الكاتب علي عيد إلى أنّ مصطلح الأوتوكتون هو أن تكون أدنى، لأن المستعمِر لا يُظهر أبدا الجزائري بصورة الانسان عبر الشاشة.[12]، ويقدّم الكاتب مجموعة من الأفلام الاستعمارية، كعينات

واضحة لدعم موقفه من نظرة المستعمر للأوتوكتون، عن طريق مقاربات أثروبولوجية واضحة المعالم، وأبرز تلك الأفلام: فيلم le voyage dans la lune للمخرج جورج ميليس سنة 1902، حيث أن المتتبع لمشاهد الفيلم يلاحظ أن المخرج طرح فكرة فيلمية، مفادها صعود علماء فلك إلى القمر ومواجهتهم لسكانه الأصليين، لكن الصور المعروضة تعكس لنا تقديمهم بزي مطابق لسكان مناطق إفريقيا، فتتضح الصورة النمطية جيدا لتوظيف الأوتوكتون في السينما الاستعمارية.

3-1 حقيقة الصورة النمطية أم زيف الصورة الذهنية!

تطرقت السينما الكولونيالية قبل الثورة التحريرية، إلى الأوتوكتون – أو الأهالي – بطريقة تهميشية توصف بطابع السخرية والاستهزاء، مع التركيز على استعلاء الرؤية الفيلمية الاستعمارية اتجاه أصحاب الأرض، فنجد فيلمي المسلم الضاحك Le musulman Rigolo ، الذي صدر سنة 1897، وفيلم علي يغرف الزيت Ali bouffe à l'huile سنة 1907، للمخرج الفرنسي Méliès، والعناوين خير دليل على التجسيد الفعلي للسخرية والاستهزاء، ليس من الجزائري فقط بل من المسلم، وهذا يحمل أبعادا أيديولوجية أكثر تعمقًا وعنصرية في بناء الأفكار المعروضة على شاشات السينما، التي سبق وأن ناقشها الأستاذ عبد الغني مغربي في كتابه Les algériens au miroir du cinéma colonial، حيث نوّه إلى أن توظيف وحجب العرب في الأفلام الكولونيالية، يعد بشكل ما انعكاسا نموذجيا لانعدام أهمية الجزائريين في الحياة المستعمرة.[13]

وبالرجوع إلى استعراض السينما الكولونيالية، حيث تتضارب معاني السينما بين الفنّ والدّعاية، فإنّ الجزائر كانت عبارة عن مستعمرة فرنسية تمثل ديكورا للسينما الفرنسية، أُطلق عليها هوليود الفرنسية، لما تشكّله من ساحة عريضة للفن، واختيرت باعتبارها قطعة فرنسية يتواجد فيها الإطار الفلكلوري، جمال النخيل، القصبة والأهالي، وهذا لا يعكس لنا أن الغاية هي تصوير الطبيعة والفلكلور، بل يتجاوز الأمر إلى تصوير البلاد، وحصرها في زاوية

صغيرة لا تعدو أن تكون لقطة أو متتالية لعرض سينمائي، حيث تظهر طرائق تناول السينما الاستيطانية بالجزائر، من خلال توظيفها لتحقيق أغراض لا تظهر عند مشاهدة الأفلام

صورة رقم 01: لقطة اللوحة التي رسمها هوراس بعنوان La Smala d'Abdelkader

صورة رقم 02: لقطة لملصق فيلم بيبي لوموكو

شكليا، بل بما يسمّى ترسيخ المواقف وطرح الأفكار الدعائية، للسيطرة على الجزائر بشكل عام والشعب الجزائري بصفة خاصة، ومن أبرز تلك الأفلام:

- **فيلم بيبي لوموكو Pépé le moko سنة 1937**

فيلم بيبي لوموكو لصاحبه جوليان دوفيفيJulien Duvivier مع جون غابان Jean Gabin،(صورة رقم 02) الذي يتحوّل من بطل عسكري إلى شرير – وهذه رؤية ظاهرية للفيلم – لكن بالرجوع إلى المتغير الثابت في دراستنا، والذي يتمحور حول الدعاية على الشاشة، كترويج لأفكار تخدم فرنسا بدرجة أولى، بحكم تواجدها الاستيطاني في الجزائر، فإن أبرز فكرة ذات بعد أيديولوجي دعائي تكرس الهيمنة الفرنسية ومحاولة تجريد صورة الجزائر بجعلها دائما مجرد قطعة أرضية تابعة لها، هو تصوير منطقة القصبة بمشاهد تعكس الواقع الصعب والخطير، حيث جعل منها المخرج مكانا أو مرتعا للمشرّدين والمغامرين.

3-2 المصلحة السينماتوغرافية الفرنسية العسكرية.

.. من لغة السّلاح، إلى لغة الدعاية والحرب النفسية.

اعتمد الجيش الفرنسي في الفترة الممتدة من 1954 إلى غاية سنة 1960، استراتيجية الدعاية لفكرة الاستيطان بالجزائر عن طريق السينما، من خلال استعراض القدرة والهيمنة التوسّعية التي سبق وأن خسرتها فرنسا في الحرب العالمية الثانية ضد قوات الحلف بقيادة ألمانيا، وذلك كمهمة رسمية وأساسية بعد المهام العسكرية والحربية، وهذا ما أكده المؤرخ الفرنسي سيباستيان دوني قائلا: " على الرغم من تعدد الأفلام التي تطرقت إلى المستعمرات خلال الفترة التي سبقت حرب الجزائر، فإن سينما القوات المسلحة كانت تهدف أولا وقبل كل شيء إلى إبراز التحول الذي لحق بالجيش الفرنسي، وبالفعل مثلت هذه المرحلة فترة إعادة ولادة للجيش بعد الهزيمة، وسمحت السينما العسكرية للسلطات بإبراز قوة فرنسا التي استعادتها ومحو آثار هزيمة جوان 1940".[14]

وباعتبار أن الأيديولوجيا الدعائية التي استخدمتها السلطات العسكرية الفرنسية عن طريق الرسائل السينمائية المتمثلة في الأفلام الوثائقية، فقد تم تخصيصها بأهمية كبيرة، كأداة لترويج المخططات السياسية الاستعمارية، من خلال الاهتمام الذي أبداه القائمون على القطاع السينمائي والسمعي البصري، ومن أمثلتهم مارسيل لاربيي الذي نوّه إلى أهمية السينما ودورها الدعائي، مع ضرورة اختيار الأشخاص المكلفين بتسييرها، حيث قال: " إني أوضح بأن أية حكومة تعرف جيدا قوة السينما، يجب أن تسند مهمة الإبداع السينماتوغرافي إلى الرجال ذوي الاختصاصات (...) ولكن يُختارون بدقة ومدربين جدا، ويعرفون جيدا المهمة السامية التي يُنتظر منهم القيام بها"[15]، ويظهر جليّا لنا الأسلوب الدعائي الذي أرادت السلطات الاستعمارية تبيانه، من خلال انتقاء اللقطات والمشاهد، مع الحرص على حذف الوجه الحقيقي للتواجد الفرنسي بالجزائر، دون السماح بإظهار الحقيقة الفعلية للواقع المعاش بالجزائر.

هذا وقد كانت الأعمال السينمائية والسمعية البصرية التابعة للسلطات الاستعمارية، عبارة عن نتاج لطلب من المسؤولين العسكريين المختصين في الدعاية والقضايا السينماتوغرافية

التابعة للقوات الخاصة، والقسم الرئيسي للمصلحة هو قسم إيفريIVRY، التابع لمصلحة الإعلام للدفاع الوطني SIDN، وفي داخل هذا القسم يوجد "مكتب سينما"، مكلّف بالعلاقات بين مصلحة السينماتوغرافية للجيش ومؤسسات السينما، فالمصلحة السينماتوغرافية للجيش هي وسيلة عسكرية بالدرجة الأولى لخدمة الحكومة. (16)

كما لعب الدور السيكولوجي جانبا جوهريا في العمل الدعائي الذي وظفته السلطات الفرنسية في مجال السينما، لاسيما ما أقرته القيادة العليا للأركان التابعة للكولونال لاشروي Lacheroy في الجمعية المنعقدة في سبتمبر 1957 على أن : " الدعاية يجب أن ترتكز على الصوت والصورة"(17)، ومن خلال قراءة تحليلية لتصريح الكولونال "بواسيو" Colonel Boissieu الذي أشار إلى المهام الحقيقية للمصلحة السينماتوغرافية للجيش، إذ قال:" يجب مراعاة المواضيع المختارة وديكورها، فالصور يجب أن تؤطر بشكل صحيح وحاسم، بحيث في النقطة الأولى يجب فصل كل الصور التي تبيّن العنف في العمليات العسكرية كالقصف المدفعي أو الجوي الذي يشير مباشرة إلى هدم القرى بكاملها، ويجب كذلك تجنب صور المباني المهدّمة والأحياء الفقيرة"(18).

وبداية من سنة 1958، أضحت المصلحة السينماتوغرافية للجيش في الجزائر من بين أهم الوسائل الدعائية التي اعتمدتها الحكومة الفرنسية، حيث تم إنتاج العديد من الأفلام الوثائقية، المحفوظة على مستوى مؤسسة الاتصال والانتاج السمعي البصري للجيش (Ecpad)، على غرار أفلام: (Képi Bleu 09 Mars 1957)، (Contre-Guérilla 04 avril 1957)، (la ligne Mauris 06 mars 1959)، ومن الأفلام التي يأتي ذكرها بالتفصيل، نذكر:

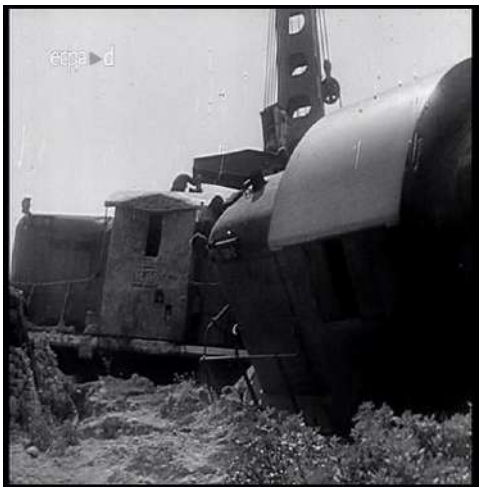
- **فيلم " L'Armée et le drame Algérien" سنة 1957:**

صورة رقم 03: لقطة توضح بداية الفيلم

صورة رقم 04: لقطة توضح الجنيريك المستخدم في الإنتاجات السينمائية SCA

يعتبر فيلم الجيش والدراما الجزائرية (صورة رقم 03)، الذي أنتجته مصلحة السينما العسكرية الفرنسية في فيفري من سنة 1957- في مدة 14 دقيقة و 49 ثانية – على غرار باقي بدايات جنيريك الأفلام الوثائقية التابعة للمصلحة السابقة الذكر (صورة رقم 04)، من أبرز الأفلام الوثائقية التي تستعرض بصورة مباشرة لمختلف أشكال الدعاية الاستعمارية الرامية إلى استراتيجيات الحفاظ على النظام العام بالجزائر، حيث أن الملخّص الذي قدّمه موقع ECPAD عن الفيلم، يعطي قراءات متناقضة بين السلطة الاستعمارية والخوف من جبهة التحرير الوطني، حيث جاء في إحدى العبارات أنّ "المهمة الأساسية للجيش الفرنسي هي استعادة النظام والانسجام بين الطائفتين الفرنسية والمسلمة .. إنّه "خوف" يجب أن نحارب ضده، وليس عدوًا محددًا: فهم القتلة الذين يصنعون القانون"[(19)]، لكن الفيلم حاول إعطاء الصور النمطية للثورة الجزائرية بإسقاط مغالطات على جناحيها السياسي والعسكري – جبهة التحرير وجيش التحرير –، عن طريق استعراض الوحشية الثورية في التعامل مع السلطات الفرنسية من جهة، والشعب الجزائري، وهي استراتيجية منهجية جاءت كردود أفعال

صورة رقم 05: لقطة من الفيلم توضح سقوط أحد أعمدة الكهرباء



صورة رقم 06: لقطة من الفيلم توضح قطار محطّم بجانب خط السكة الحديدية

لتبريرات واهية لمختلف الأنشطة الثورية التي أطلق عليها المعلّق في الفيلم: بأعمال الفلّاقة والبربريين، وأحيانا أعمال الإرهابيين، على غرار قطع أسلاك الأعمدة الكهربائية (صورة رقم 05)، وتفجير خطوط السكك الحديدية (صورة رقم 06) – التي اعتُبرت سابقا في الحرب العالمية الثانية بطولات فرنسية تم تجسيدها في فيلم معركة السكّة La Battaille du Rai، للمخرج الفرنسي روني كليمون René Clément سنة 1946، أيام التصدي للمد النازي – ويأتي الدور بعدها على طرح المفاهيم المؤكدة للخوف من التصعيد الثوري، في

صورة رقم 07: لقطة توضح عمليات إنزال القوات العسكرية الفرنسية

صورة رقم 08: لقطة توضح عمليات تسييج المداشر والقرى بالأسلاك الشائكة

عمليات الإنزال العسكرية، للحفاظ على الجزائر الفرنسية بعبارة المعلّق (لكن فرنسا تردّ) مثلما توضحه (الصورة رقم07)، وعمليات محاصرة القرى والمداشر التي كانت تعتبرها مناطق لإمداد الثورة (صورة رقم 08).

4- الدعاية المضادة في السينما الثورية.

أثبتت التجربة السياسية والعسكرية للثورة الجزائرية حتمية الانتقال إلى الدعاية عبر الشاشة لنقل الحقيقة والواقع الفعلي للأحداث التي تعيشها الجزائر أمام القوة الاستعمارية، فكانت المخرجات أمام الصناعة السينمائية إيذانا بميلاد الحرب عبر الصور بجانب السلاح، وإنتاج مجموعة من الأفلام الثورية التي أسهمت في التعريف بالقضية الجزائرية أمام الرأي العام العالمي، على غرار فيلم لاجئون (Réfugiés) للمخرجة الفرنسية سيسيل ديكوجيس سنة 1957، لاجئون جزائريون (Réfugiés Algériens) للمخرج الفرنسي بيير كليمون والجزائري جمال شندرلي، جزائرنا (Djazairona) سنة 1961، للمخرجين محمد لخضر حمينا وجمال شندرلي وأفلام أخرى يحصرها المؤرخون في ثلاثة عشر فيلما ثوريا.

4-1 أصدقاء الثورة الفرنسيون .. وبناء الأسس الدعائية الأولى.

وعلى غرار السينما العالمية والعربية، نجد السينما الجزائرية قد عالجت قضايا في قوالب درامية مختلفة وأهمّها الثورية، حيث بدأت الخطوات الأولى للسينما الجزائرية مع انطلاقة الثورة الجزائرية ولعبت دورا هاما في النضال الذي خاضه الشعب من أجل تحرير الجزائر، وقد باشر الأستاذ أبو القاسم سعد الله دراسته لتاريخ الجزائر الثقافي، في الشقّ المتعلق ببدايات السينما في الجزائر، بطرح التساؤل التالي: هل هم الجزائريون وحدهم أم بمساعدة الأجانب؟[20]، وهي البداية التي أراد من خلالها الباحث استعراض السينما الثورية بمختلف تداعياتها، بين التأسيس والصناعة، ذلك أن السرد التأريخي في الانتاج السينمائي الثوري يعود بالكتابات إلى تأسيس جيش التحرير الجزائري لأوّل مدرسة للتكوين السينمائي للثورة الجزائرية بالأوراس سنة 1957، تحت إشراف المخرج الفرنسي روني فوتيه.

ويشير الكاتب جان الكسان إلى أن السينما الجزائرية قد ولدت إبان الثورة التحريرية بين 1954 و1962، " .. كانت إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير، بل إن مجموعة من السينمائيين، استشهد أفرادها في هذه الحرب، ونذكر منهم: معمر زيتوني، عثمان مرابط، مراد بن رايس، صلاح الدين سنوسي .. وغيرهم، كانت الحاجة ملحة لإيجاد سينما تواكب مسيرة حرب التحرير، وكان لابد لهذه السينما أن تنطلق من منطلق علمي مدروس، ولا تكون مجرد مغامرة".[21]

4-2 الفيلم الثوري الجزائري .. وتجلّيات ميلاد سينما الحقيقة.

انطلاقا من أن السّينما الجزائرية كانت وليدة الثورة ضد الاستعمار الفرنسي، فإن الانتاجات السينماتوغرافية كانت تحمل وجهات نظر مضادة للسياسة الفرنسية، من طرف مخرجين وتقنيين أجانب، اختاروا الكفاح بالصوت والصورة، باعتبارها وسيلة إعلامية نضالية تستطيع تقديم القضية الجزائرية أمام الرأي العام العالمي، حيث أن أبرز التحديات تمحورت في شحّ الإمكانيات، قلة التأطير، والتحدي الأكبر هو نقل الوقائع، والحالة العامة التي كانت سائدة وقتها، بالصوت والصورة مباشرة، من خلال تصوير المعارك وقت حدوثها، وهو ما عكس مصداقيتها وذيع القضية الجزائرية، إضافة إلى ترسيخ الأفكار الدعائية السينمائية عبر مختلف الأجيال، ونذكر:

- **فيلم ساقية سيدي يوسف Sakiet Sidi Youssef (بيير كليمون) 1958.**

صورة رقم 09: لقطة توضح عنوان الفيلم

صورة رقم 10: لقطة توضح دعم مصالح الإعلام التابعة لجبهة التحرير الوطنية

فيلم وثائقي قصير مدّته 14 دقيقة (صورة رقم09)، تم تصويره من طرف المخرج الفرنسي بيير كليمون والجزائري جمال شندرلي بالحدود التونسية الجزائرية سنة 1958، من إنتاج الحكومة الجزائرية المؤقتة (صورة رقم 10)، ويستعرض صورا لمعاناة الجزائريين في المنطقة الحدودية بين الجزائر وتونس إبان الثورة التحريرية، حيث قدّم الفيلم رسائل عكست مدى المأساة التي خلّفتها الهجمات الجوية التي قامت بها السلطات الاستعمارية على أهالي المنطقة الحدودية (سيدي يوسف) بتاريخ 08 فيفري 1958، لاسيما إبادة كل التجمعات

صورة رقم 11: لقطة توضح حجم المعاناة لدى الأطفال والعائلات

صورة رقم 12: لقطة توضح صور الدمار وشاحنة الصليب الأحمر محطمة

البشرية، والنتائج الكارثية للفقر والمعاناة التي عبرت عنها صور الأطفال والعائلات (صورة رقم 11)، إضافة إلى المنشآت والوسائل المادية بما فيها سيارات الإسعاف التابعة للصليب

الأحمر الدولية (صورة رقم 12)، والهلال الأحمر التونسي، إضافة إلى تجليات المأساة الظاهرة على وجوه النساء والأطفال الناجين والمسعفين بالمستشفيات (صورة رقم 13)، وهنا تبرز أهمية الدعاية المضادة التي انتهجتها الثورة التحريرية في المجال الإعلامي وبالأخص الصّور الفيلمية، في ظل التصدّي للمحاولات الفرنسية في إخفاء الجرائم وتبويبها في خانة حفظ النظام، وهو ما عكسه المقال الذي نشرته الجريدة الفرنسية L'ECHO D'ALGER (صورة رقم 14) في عددها الصادر بتاريخ 10 فيفري، بعنوان [22]: « L'aviation française bombarde les objectifs militaires tunisiens et rebelles à sakiet sidi youssef »

لكن تصوير الأحداث في الفيلم كشفت الحقائق الفعلية، حيث انتشرت القضية الجزائرية وظهرت بعدها بوادر الانفراج والاستقلال، وهي المقاربة التي تتوافق مع ما أكّدت عليه

صورة رقم 13: لقطة توضح طفل معصوب الرأس بالمستشفى

L'ECHO D'ALGER
TAOUREL
L'AVIATION FRANÇAISE BOMBARDE LES OBJECTIFS MILITAIRES
TUNISIENS ET REBELLES A SAKIET-SIDI-YOUSSEF
Détruits à 80 %
Détruits à 50 %
« Le sort de l'ALGÉRIE se joue à la frontière tunisienne »

صورة رقم 14:: توضح المقال الصادر بجريدة L'ECHO D'ALGER

الباحثة الجزائرية صباح ساكر بقولها: " .. حيث ولدت السينما في الملجأ لكي تكشف للعالم، الجرائم التي أخفاها الاستعمار .. وطوّرت سينما نضالية مركّزة على تسجيل أحداث الثورة ومعالجة الواقع السياسي والاجتماعي للمساهمة في تغييره."[23]

- **فيلم الجزائر تلتهب L'ALGERIE EN FLAMMES (روني فوتيه) 1958.**

صورة رقم 15: لقطة توضح بداية الفيلم بطرح العنوان.

يعتبر فيلم الجزائر الملتهبة (صورة رقم 15) من أهم الانتاجات الفيلمية التي اتفق المؤرخون للسينما الجزائرية، على أنه أول فيلم جزائري ثوري، أعطى انطلاقة السينما الجزائرية في المرحلة الثانية، من بعد المرحلة الأولى، من سنين النار، التي تمثلها السينما الكولونيالية.

كما أن الفيلم شهادة حية قدّمها أحد أهم أصدقاء الثورة الجزائرية، المخرج الفرنسي روني فوتيه، كسند إعلامي وسينمائي يبقى في ذاكرة المستعمر الفرنسي، كدليل على طبيعة ولغة الاستعمار المستعملة في التعامل مع الشعب الجزائري من جهة، وتسجيل فيلمي تاريخي تستذكره الجزائر كوثيقة فيلمية تاريخية تبقى راسخة في السجلّ الثوري من جهة ثانية.

ويحتوي الفيلم على 22 دقيقة بمعيار 16 مم، تم إنتاجه بين 1956 و1957 بطريقة أقل ما يقال عنها أنها جريئة، حيث أثار ضجة إعلامية نظير انزعاج السلطات الاستعمارية من مضمونه، بعد أن تم تحميضه في ألمانيا، وعرضه في مصر سنة 1958، ولعل السبب يعود بدرجة أولى إلى إرادة السلطة السياسية وقتها ممثلة في جبهة التحرير الوطني في استعراض الهيكلة العسكرية لجيش التحرير الوطني (القائد العسكري، السياسي، الرتب العسكرية، الصحة العسكرية)، ومختلف الهياكل والبنى التي تبنتها الجبهة، إضافة إلى التكافل الاجتماعي بين جيش التحرير وشعبه.

إضافة إلى الخطابات الأيديولوجية التي تميّزت بها الإنتاجات الفيلمية الوثائقية خلال الثورة التحريرية، من خلال التطرق إلى القضية الجزائرية بمختلف الجوانب الدعائية، واستظهار التنظيم الهيكلي للسلطة السياسية وقتها، مع محاولة معالجة مواضيع أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، على غرار إبراز الحالة الاجتماعية السائدة في المجتمع الجزائري (الفقر، الحرمان، الظلم ...)، فالملاحظ أن هذه الأفلام تناولت قضايا جوهرية كمشاركة المرأة في الثورة (صورة رقم 16)، تعاطف الشعب الجزائري مع المجاهدين، التكافل الاجتماعي المشترك بين الجيش والشعب (صورة رقم 17)، لكن ما يستحق التطرق إليه بالرجوع إلى

صورة رقم 16: لقطة توضح دور المرأة والعلاقة الاجتماعية بين الجيش والشعب

صورة رقم 17: لقطة توضح عمليات عسكرية مباشرة لجيش التحرير

محتوى الدراسة، هو النقطة المتعلقة بالسينما المباشرة –أو التصوير المباشر للحدث–والتي تعود نشأتها إلى إنجلترا، فرنسا وإيطاليا، حيث يمثل هذا الأسلوب تصوير الأشخاص والأحداث، وهي على طبيعتها، دون الاعتماد على ديكور أو ترتيبات معينة.

ويرتكز هذا الأسلوب على التصوير دون الاعتماد على سيناريو مكتوب، والعفوية الارتجال أثناء التقاط الصور واللقطات الفيلمية (صورة رقم 17)، وهذا ما أكّده رائد محمد عبد ربه وعكاشة محمد الصالح في كتابهما " المدخل إلى السينما والتلفزيون"، وذلك بالقول: " ... مما يجعل سيناريوهاتها ترتجل عن طريق الكاميرا المحمولة، في عملية تصوير

الأشخاص الحقيقيين، ووقت حدوثها، دون إعداد مسبق، مما يجعل أفلامها وليدة اللحظة، لذلك يمكن تسميتها أيضا بالسينما العفوية"[24]

5- خاتمة:

من خلال التطرق إلى أهم مرحلتين في تاريخ السينما الجزائرية، قبل وأثناء الثورة التحريرية، لاحظنا أن السينما الكولونيالية بدأت بتصوير السكان الأصليين – أو كما يطلق عليهم بالأوتوكتون– كجزء من الديكور العام في الصناعة السينمائية، لتعرف تطورا ملحوظا بعد الحرب العالمية الثانية كمحاولة لاسترجاع هيبتها والتمسك بفكرة الجزائر فرنسية، فظهرت الدعاية بشكل واضح، ساهمت من خلالها مصلحة الجيش السينمائية في تجسيد الرؤى الاستعمارية بالموازاة مع توسعة فكرة الاستيطانية، وهو ما رفضته مسبقا جبهة التحرير بتشكيل أوّل مدرسة سينمائية في أعالي الجبال سنة 1957، بتأطير نخبة من السينمائيين الفرنسيين المناوئين لفكرة الاستعمار، الأمر الذي أدّى إلى ظهور ما يسمى بالدعاية المضادة عبر الشاشة، والتي ساهمت في ميلاد السينما الجزائرية بخصائص وميزات أهمها فكرة السينما المباشرة أو العفوية، وبذلك فإن الإجابة عن التساؤل الرئيسي الذي يتمحور أساسا حول الصراع الإعلامي بين الجزائر وفرنسا عن طريق شريط الصور المتحركة، كان ينطلق من مفاهيم دعائية محضة بأبعاد أيديولوجية واضحة المعالم، تهدف إلى بلورة الصورة الجيدة للاستعمار الفرنسي أمام الرأي العام العالمي، وهذا ما يؤدي إلى التطرق مباشرة نحو تأكيد الإجابة عن الفرضية الأولى المتعلقة بالخطابات الأيديولوجية التي ارتكزت على سعي السلطة الاستعمارية على إثرها استظهار القوة والهيمنة الفرنسية بمختلف أشكالها، وذلك كإمبراطورية عظمى في أوربا من خلال إدراج الصور التي تظهر استعلاء المستعمر(الهيكلة المنظمة للجيش، التحضّر والتمدّن، نشر الثقافة الفرنسية..)، بإملاءات سياسية حكومية تم استنباطها في سياسة ديغول سنة 1958، في حين انطلقت السينما الثورية الجزائرية كرد فعل أمام المد الدعائي للاستعمار، والسعي إلى دحض كل الأكاذيب

المنشورة عبر الصور، أمّا عن الفرضية المتعلقة بالمشروعية التحرّرية في المشاهد والوقائع التي نقلتها وثائقيات كل من طرفي الصراع، فأهم نتيجة مستخلصة، هي ميلاد السينما العفوية أو كما يطلق عليها سينما الحقيقة الجزائرية، بإمكانيات بسيطة وفي ظروف صعبة عن طريق مناضلين فرنسيين، ساهموا في تدويل القضية الجزائرية عبر الشاشة، ونصل بذلك إلى صياغة مجموعة من النتائج والتوصيات التي ستسهم في وضع الأسس العلمية والأكاديمية للدراسة.

لنصل بذلك إلى وضع النتائج والتوصيات التالية:

- **بالنسبة للنتائج:**

- الفيلم السينمائي الثوري، يحافظ على الهوية والقيم الوطنية والثورية ويعزز الانتماء، كما يحفظ الذاكرة التاريخية للشعوب ويحميها من الزوال والاندثار.
- السينما الجزائرية الثورية ركيزة من ركائز الدعاية الإعلامية للثورة التحريرية.
- الخدمات السينمائية من حيث الفن والتقنية، صنعته أيادي نضالية أجنبية متضامنة مع الثورة التحريرية، بالتنسيق مع جزائريين أسهموا في بناء وتطوير الفن السابع بالجزائر.
- الفيلم الثوري، يساهم في تجسيد قالب محاكاة الواقع وتجسيده، باستعادة الماضي وإحيائه من جديد، حتى يبقى راسخا في الأذهان.
- استخلاص ظهور فكرة السينما العفوية أو سينما الحقيقة في الانتاجات الفيلمية الثورية، بالموازاة مع الإمكانيات والظروف الصعبة التي شهدتها فترة الحرب.
- استخلاص القواعد الدعائية التي صنعتها السلطات الفرنسية في الأفلام الكولونيالية، وكيفية توظيف الجزائري أو الأوتكتون بصفة عامة (براديغم) والجزائري بصفة خاصة (الصورة الاحتقارية).

- **بالنسبة للتوصيات:**

- مواصلة المطالبة بالأرشيف السينمائي خلال الحقبة الاستعمارية، وجميع الصور والأشرطة ذات الصلة بتاريخ الجزائر وفرنسا، للبحث الدائم عن الحقائق التاريخية، والتعمق بدراسات أكاديمية أخرى ذات الصلة بموضوع السينما في الجزائر.

- العمل على إرساء المادة الفيلمية الثورية، عبر الأرشيف الجزائري، خصوصا النادرة منها، من خلال تركيز توزيع نسخها المتوفرة عبر المراكز الثقافية بالوطن، للمساعدة على إثراء الدراسات الأكاديمية في هذا المجال المرتبط مع تاريخ الجزائر الثوري.

- محاولة استرجاع التراث السينمائي المغيّب، وبالأخص النسخ الفيلمية المصرّح بإتلافها من طرف السلطات الفرنسية، مع تجسيد الرقمنة الكاملة للأرشيف الفيلمي بالجزائر.

- السعي إلى إدراج نقطة " **سينما الحقيقة**" كأحد أهم الركائز السينمائية في الفيلم الثوري الجزائري، ووضعها في كفّة الكتابات الأكاديمية التي تُظهر أن الفكرة انتشرت في الستينيات على المستوى العالمي، في حين أنها ظهرت بالجزائر في الخمسينيات.

- التطلّع إلى آفاق ثقافة استعراض الأفلام الثورية عبر وسائط التواصل الاجتماعية، على غرار التجربة الفرنسية بموقع الفايسبوك la cinémathèque française.

قائمة المراجع:

1- فيليب تايلور، **قصف العقول ترجمة سامي خشبة**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2000، ص 24.

2- عامر مصباح، **معجم مفاهيم العلوم السياسية والعالقات الدولية**، ط1، الجزائر: مكتبة الشركة الجزائرية بوداود، 2005، ص 81.

3- رضوان بلخيري، **مدخل إلى وسائل الإعلام والاتصال، نشأتها وتطورها**، ط1، 2014، ص 19.

4- أحمد حمدي، **الثورة الجزائرية والإعلام، دراسة في الإعلام الثوري**، ط3، الطباعة الشعبية للجيش، 2007، ص 51.

5- علي خليل شقرة، **الإعلام والصورة النمطية، صورة العرب والمسلمين نموذجا**، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، 2015، ص 11.

6- بودهان أمال، عكاك فوزية، **قراءة في مفهوم الصورة الذهنية**، مجلة الصورة والاتصال، المجلد السابع، العدد الأول ماي 2018، ص 84.

7- Violaine Challéat**, le service cinéma des armée**, revue 1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n°55 juin 2008, p174.

8- Ali Aid, **L'Algérie dans le jeu du cinéma français 1897-1962**, Editions ENAG, 2017, p 89.

9- José Castano, **Colonisation de l'Algérie, Les raisons de la conquête**, Revue la méthode, n° 09 Octobre 2016, P 94.

10- Olivier Hadouchi, Le **cinéma, l'histoire et la guerre, Entretien avec Ahmed Bedjaoui**, revue texturesdutemps, (11/03/2015), Date de consultation 22/06/2020, sur le lien : http://texturesdutemps.hypotheses.org/author/olivierhadouchi

11- Pierre boulanger, **le cinéma colonial de l'Atlantide à Lawrence d'Arabie**, Editions Seghers, Paris 1975, P5.

12- Ali Aid, op cit, p 11.

13- Abdelghani Megherbi, LES Algériens au miroir du cinéma colonial, contribution à une sociologie de la décolonisation, Edition SNED, 1982, P 63.

14- Sebastien Denis, **Le Cinéma et la guerre d'Algérie (la propagande à l'écran, des origines du conflit à la proclamation de l'indépendance),** Edition nouveau monde, 2009, p133

15- Younes Dadci : **Première histoire du cinéma algérien**, Editions Dadci, Paris, 1980, P20

16- عبد الغني إرشن، **رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين فرنسا والجزائر، تحليل سيميولوجي لفيلمي "سينمائيو الحرية"، و"العدو الحميم"**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2011، ص 176.

17- Sebastien Denis, op cit, p136.

18- Sebastien Denis, op cit, p138.

19- https://fresques.ina.fr/independances/fiche-media/Indepe01014/l-armee-et-le-drame-algerien.html, date de consultation : 10/05/2020.

20- أبو القاسم سعد الله، **تاريخ الجزائر الثقافي، ج10**، دار البصائر، الجزائر، 2007، ص 383.

21- جان ألكسان، **السينما في الوطن العربي**، سلسلة عالم المعرفة الصادرة بدولة الكويت، العدد 51 مارس 1982، ص217.

22- https://tenes.info/nostalgie/SAKIET/Memoria_N_10_135 , date de consultation 10/07/2020.

23- صباح ساكر، **السينما والسياسة، صورة المجاهد في السينما الجزائرية**، طاكسيج للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص33.

24- رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد الصالح، فن **كتابة السيناريو**، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، ص 77.