Annals of letters and languages حوليات الآداب واللغات
ISSN 2335-1969 E.ISSN 506X - 2602
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/312

مجلة علمية دولية محكمة . كلية الآداب واللغات . جامعة محمد بوضياف .المسيلة الجزائر

المجلد 11 عدد : 03 ديسمبر 2023 صفحة من : 21 إلى .44.

السّينما الجزائرية: ذاكرة متنازع عليها ... جدل الضحية والمقاوم

Algerian Cinema: Contested Memory... The Debate of Victimhood and Resistance.

المؤلف الأول[1]* د. رامي أبو شهاب

rabushehab@qu.edu.qa جامعة قطر–كلية الآداب والعلوم– قسم اللغة العربية – قطر

معلومات Infos

تاريخ الاستلام :2023/06/20.
تاريخ القبول :2023/07/09
تاريخ النشر :2023/12/25.

الكلمات المفتاحية: السينما – الجزائر– الضحية – المقاوم- ما بعد الكولونيالية

ملخص Abstrac

تستهدف هذه الورقة اختبار السينما الجزائرية ضمن سياق قيم التّحول والتأطير لمقولتي الضحية والمقاوم عبر نموذجين سينمائيين متباعدين زمنياً، هما: أولا: فيلم «معركة الجزائر» 1966 للمخرج الإيطالي «جيلو بونتيكورفو»، وسيناريو الكاتب الجزائري «ياسف سعدي». ثانياً: فيلم «خارجون عن القانون» للمخرج الجزائري «رشيد بوشارب» .2010 من أجل اكتناه تمثيل ثنائية الذات إبان حقبة استعمار الجزائر، وذلك من حيث فاعلية تمثّل خطاب الضحية، بالتوازي مع إعادة إنتاج تكوين المقاوم ضمن مبدأ التنازع، مع أثر ذلك الوعي الجمعي للأمم المستعمَرة ضمن مستويين: التاريخي والثقافي، ومن هنا تعمد هذه المقاربة إلى توظيف التقاطع بين نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي، ولا سيما مفردات الضحية والعنف والصدمة، وقيم التمثيل المتبادل في إطار ما يمكن أن نقع عليه تنازع الرؤى، بالتوازي مع بيان أثر الرؤية السينمائية، وأدواتها الفنية في تمكين تلك المقولات الأيدولوجية على المستوى الدلالي.

Key Words :cinema, Algeria, victim, resistance, postcolonialism.

This research aims to examine Algerian cinema within the context of the values of transformation and framing of the victim and resistance discourses through two different temporal cinematic models: "The Battle of Algiers" (1966) directed by Italian filmmaker Gillo Pontecorvo, with the screenplay by Algerian writer Yasif Saadi, and "Outside the Law" (2010) directed by Algerian filmmaker Rachid Bouchareb. The objective is to explore the representation of self-duality during the era of Algerian colonization, in terms of the effectiveness of victim discourse, alongside the reproduction of resistance formation within the principle of historical conflict, and its impact on collective consciousness at two levels: historical and cultural of the colonized nations. Hence, this approach intentionally employs the intersection between postcolonial discourse theory, particularly the vocabulary of victimhood, violence, and trauma, and the values of reciprocal representation, while elucidating the influence of cinematic vision and its artistic tools in empowering these ideological discourses at the semantic level.

[1]المؤلف المرسل: د. رامي أبو شهاب

*

مقدمة:

تتميز السّينما الجزائرية بفرادة التكوين والخطاب ضمن ما يمكن أن ننعته بالنزعة ما بعد الكولونيالية التي وسمت معظم الأفلام التي أنتجت خلال فترة المقاومة، وحرب الاستقلال وما بعد ذلك، ولا سيّما من حيث تعالقها مع مقولات الثورة والمقاومة، بل أن عدداً من السينمائيين استشهدوا أثناء الحرب[1]، ويمكن أن نحيل إلى عدد من الأفلام: منها «فجر المعذبين»، و«ريح الأوراس» و«وقائع سنوات الجمر»، وغيرها الكثير[2]، كما لوحظ بأن معظم تلك الأعمال بقيت في دائرة مروية حركة التحرير، وإعادة صياغتها [3].

يكمن في تاريخ السينما ذلك الإرث الكولونيالي الذي صاغ الذاكرة السينمائية الجزائرية، ذلك أن التجربة الاستعمارية تبدو مجسّدة في التداعيات التي تصيب التاريخ والجسد والنفس المستعمرين، بما في ذلك الفضاء الجغرافي، والسياقات الثقافية، والذاكرة، وإدراك الذات، والأهم المستقبل؛ من منطلق بأن الذات تنتج بفعل التجربة الاستعمارية التي ستبقى حاملة لهذه الخاصيات التي نحتتها الذاكرة الاستعمارية، فمعنى الضحية لن يُمحى، وتضحيات المقاومة ستبقى جزءاً من تاريخ الاضطهاد، ومقاومته، من مبدأ بأن الخطاب لا ينتهي من ذاكرة الأسلاف؛ وبما أن الفن والأدب والسينما تضطلع مجتمعة بمهمة توريث كلا المفهومين، ونعني الضحية والمقاوم، غير أنّ المقاومة تعني نبذ كينونة الضحية، واستمراريتها، في حين أن المعضلة التاريخية تكمن في تكوين الذات بوصفها عرضة للمنظور الثقافي من منطلق ماهية الوجود حسب توصيف «بندكت أندرسن» في كتابه «الجماعات المتخيلة»[4].

ننطلق من سؤال كيف يمكن للذات إعادة تعريف وجودها في سياق التاريخ؟ هل يمكن النظر إليها بوصفها ضحية، أم بوصفها مقاومة؟ ولهذا تتخذ الخطابات التي تنتج بعد انقضاء التجربة تلك الحساسية في بناء الذات بوصفها ضحية تعاني من متلازمة الصدمة أو اضطراب ما بعد الصدمة (PTSD)، كما يمكن أن نعاينها في عدد من الدراسات التي بحثت في تكوين الصدمة بوصفها نظرية عابرة للتخصصات التي تدرس

الآثار الناتجة عن حدث ما يلقي بآثاره على الذات على المستوى النفسي، فضلاً عن أثر ذلك على الذاكرة، وقيم تجاوز الحدث عبر قيم التمثيل الخطابي[5]، الذي يتقصد البحث عن فعل الاستشفاء أو رغبة في التعاطف الذي قد يستغرق الضحية، كما يمكن أن نقرأ في هذا السياق استنفار الخطابات الخاصة بالهولوكوست التي ما فتئت تعيد إنتاج صورة الضحية وتمثيلاتها، ولا تتوقف عن تكرار الفعل على المستوى الأدبي، أو الفني، بل إننا يمكن أن نقول بأنها أمست أقرب إلى صناعة تكوين الضحية، غير أنها فعلاً خرجت من هذه العباءة، وتحولت إلى جلاد كما نرى في الممارسة الصهيونية الاستيطانية في فلسطين حيث تستهدف هذه الممارسة ابتكار نسق الضحية كي تحجب صورة الجلاد، الذي كلما أمعن في جريمته ازدادت الحاجة لتعميم صورة الضحية، وإعادة تمثيلها من جديد من أجل طمس أو زحزحة النمط الإجرامي الذي تمارسه دولة الكيان الصهيوني حيث الآلاف، وتستبيح المقدسات، وتحتل الأرض تبعاً لوقائع لا تحتاج لإحالات علمية، إنما هي ظاهرة عبر الوقائع اليومية، بيد أن هذه الممارسة يُسكت عنها أو تُتجاهل عبر التلويح بالماضي المتمركز على مقولة الضحية، مع دفع مقولة عقدة الذنب في الوعي الغربي الذي يبدو جزءاً من ممارسة تعتمد ازدواجية المعايير، التي يمكن أن نجد تبريراً براغماتياً حين نراها مرتبكة تجاه الاعتراف بماضيها الاستعماري، وتقديم اعتذار عن الإرث الكولونيالي كونها غير مسؤولة عن ذلك الماضي، بيد أنها مع ذلك تبقى مدينة بذاكرة التبرير للجريمة الصهيونية تحت طائلة عقدة الذنب، على الرغم من أن نواتج الفعل الكولونيالي على سبيل المثال، ومن ذلك الاستعمارين الفرنسي والإنجليزي مع أن المصادر الغربية تتجنب الاعتراف بأعداد الشهداء كما في الجزائر، إذ لم أجد مصدراً صريحاً يذكر الأرقام، ثمة فقط إحالات ضبابية أو أرقام تنطوي على تباين واضح[6]، في حين تشير بعض المصادر الجزائرية إلى أن عدد الشهداء خلال الفترة الممتدة من 1830، حتى حصول البلاد على استقلالها في يوليو/تموز 1962 قد وصل إلى 5 ملايين و 630 ألف شهيد تبعاً للرئاسة الجزائرية كما جاء في صحيفة العربي الجديد[7] .

السينما: فاعلية الانتقال من مقولة الضحية إلى مقولة المقاوم

تبرز فاعلية مقولة الجسد في خطاب الضحية عبر كتل التمثيلات التي تنتقل من الألم على المستوى الجسدي إلى راهنية النفس، وقدرتها على التعامل مع الألم، ومن هنا يمكن أن نحيل إلى تمثلات هذا في السينما التي تختبر التجربة عبرة تجارب متعددة، ومنها كتاب « السينما ما بعد الصدمة: الزمن، الصدمة، وحرب فيتنام» لـ«جورام تين برينك وجوشوا أوبنهايمر»، حيث تقدم سينما ما بعد الصدمة فرصة فريدة لاستكشاف تجارب الصدمة المعقدة، وتمثيلها، وللتحدي السردي السائد حول الحرب والسلطة والهوية[8]، كما يمكن قراءة سينما ما بعد الصدمة على أنها نقد للنظم الثقافية والسياسية التي تديم الصدمة، ويمكن استخدامها للدعوة إلى التغيير الاجتماعي والسياسي[9].

تتميز سينما ما بعد الصدمة بتعدد الآراء والتجارب، مع انعكاس التعقيد والتنوع في تجربة الصدمة[10]، كما تشدد هذه السينما على أهمية الجسد، وتجاربه تجاه الصدمة، ويمكن استخدامها لنقل التأثيرات الجسدية والنفسية للصدمة على الأفراد والمجتمعات [11]، ويمكن أن نضيف جدلية الذاكرة، غير أن فاعلية المقاومة تبرز لتجاوز الصدمة عبر التمثيل السينمائي. ولعل الفكرة المتعلقة بالقدرة على التأثير والصمود عبر التركيز على قدرة البقاء والمقاومة مع أهمية استعادة السردية الخاصة بالضحية. يسعى منظورنا الإجابة عن سؤال كيف يمكن للتمثيلات السينمائية أن تتحدى السرديات السائدة حول الضحية بما في ذلك الأفراد والمجتمعات المتأثرة بالعنف، ولا سيما من خلال روايات التأثير والصمود.

توفر السينما منصة للضحايا لتجاوز نموذج الضحية الذي تشكل بفعل الممارسة الكولونيالية، وخطاباتها التبريرية لوقائع الاستعمار عبر تأكيد قوتهم، كما قدرتهم على كسر المفاهيم التقليدية للعجز والضعف، علاوة على تمكّن الأفراد والمجتمعات من المقاومة، والتعامل مع تأثير العنف والقمع، حيث تلهم التمثيلات السينمائية التي تتمحور على مشهدية التأثير والصمود بغية الاعتراف بقوة الضحايا، وقدرتهم، مما يعزّز الشعور بالتضامن والدعم لنضالاتهم.

تقدم الأفلام قصصًا بديلة تتحدى التصوُّرات والصور السائدة للضحية، وتشجع الجماهير على اعتبارهم أفرادًا متمكِّنين قادرين على النجاة والبقاء كما تشكيل مصائرهم الخاصة[12]. فسينما ما بعد الصدمة أو الضحية ليست مجرد تمثيل للصدمة، بل إنها تعني أيضاً فاعلية التعامل مع تعقيداتها، ومعالجتها ضمن سياق الضحية، كما إيجاد طرق للتحرك بعيدًا عنها [13]، أو ربما تثمينها. تتميز سينما ما بعد الصدمة برفض فكرة بأن يمكن تمثيل الصدمة بشكل كافٍ من خلال اللغة وحدها[14]، كما تهتم هذه السينما بالطريقة التي تقاطع بها الصدمة السرديّة، سواءً في سياق الهوية الشخصية أو في سياق السرد التاريخي [15]، حيث تتميز بتمركزها على مقولة الذاكرة والزمن، لا من حيث تمثيل الصدمة فحسب، ولكن أيضًا من حيث آثارها على الزمنين الشخصي والتاريخي أيضاً [16].

أولا: فيلم معركة الجزائر[17] :

تكمن قيمة السينما بوصفها فناً وصناعة بيد أنّ الأهم أنها تقتبس من الواقع جزءاً كبيراً من خطابها، ولهذا فإن جدلية الفن والواقع، والأخير يعدّ جزءاً قائماً لا يمكن أن يختفي، ومن هنا ينبغي أن ننظر إلى السينما (أو الفن عامة) عبر قدرته على مقاومة التلاشي في مواجهة الواقع؛ ولهذا يجب أن يضطلع الفن بمهمة يلخصها الفنان الهولندي الشهير «موندريان»[18] الذي يرى بأن الفن في جوهره لم يكن إلا محاولة تعويض عن انعدام التوزان في الواقع[19]، ومن هذا الواقع نلج إلى فيلم لا يمكن إلا أن نتوافق على مركزيته في سياق سينما ما بعد الكولونيالية، أو سينما المقاومة «الديكولونيالية». فهذا الفيلم يعدّ أهم علامة من علامات سينما التحرر– من إخراج الإيطالي «جيلو بونتيكورفو» وسيناريو الكاتب الجزائري «ياسف سعدي»– الذي لا يكمن فحسب في وعي السينما الجزائرية، وتاريخها فقط، إنما في وعي السينما العالمية، وتاريخها، حيث جسد الفيلم حضوره عبر انتمائه إلى مدرسة الواقعية الجديدة تأثراً بمخرجه الإيطالي الذي ينتمي إلى بلد خرج مهزوماً من الحرب العالمية الثانية، فكان لا بد من ابتكار مقولة سينمائية جديدة (الواقعية الجديدة) كي تفارق القيم السينمائية القائمة لا سيما لدى المنتصرين كما يشير «جيل دولوز» في كتابه «فلسفة الصورة»[20].

لعل ما سبق لا ينتج عن استغراق تاريخي بالقيمة التي يؤطرها التاريخ؛ بمعنى تحديد إطلاق المقولة بمقدار ما يُعنى بالتمثيل الذي نهض عليه الفيلم بوصفه خطاباً، فهو يمتلك قدراً من أثر الزمن، والتوقيت، والسياق المنتج، ومن هنا تشير أدبيات السينما ما بعد الكولونيالية إلى أن الفيلم يعدّ تجسيداً صارخاً للسينما ما بعد الكولونيالية أو النزعة ما بعد الكولونيالية، حيث يتأمل هذا النوع من السينما الماضي (الذاكرة) كما يواجه الحاضر، ولديه –أيضاً– فرصة كي يتجاوز الحجب أو الطمس الذي كان يمارس بوعي كولونيالي[21]، غير أن الفيلم ينطوي على تكريس لما يمكن أن ننعته بقصد توليد مقولة هذه الدراسة؛ بمعنى قيمة التنازع بين مقولة الضحية، وفعل الانتقال لمقولة المقاوم، ولكن عبر مبدأ دينامي يراوح بين كلا التمثيلين، بيد أن هذا المبدأ قد ينتهي أو يُحسم في الفيلم لمقولة واضحة بأن النضال الجزائري تمكن تحقيق تأكيد المقاومة التي قادت إلى الحرية، ولكن هذا لا يعني نسيان تاريخ الضحية، والبحث عن اعترافات من أجل تحقيق مضمون التصالح والعفو حسب مقولات «بول ريكور» في كتابه «الذاكرة، التاريخ، النسيان»[22]. فهذه الخطوة يجب أن تسبق بخطوة تحقيق الاعتراف الكامل بالنواتج الاستعمارية، وتداعياتها على الذات، كما البنى الاقتصادية، والحضارية، والثقافية، وغير ذلك، مع تفعيل وظيفية مقولة الضحية كي تبقى شاهدة على الجريمة؛ ولهذا فإن الإبقاء عليها يبقى وظيفياً من أجل تحقيق الاعتراف بجريمة المستعمِر، ولكن هذا ربما يتخذ بعدا معقداً لأن الذات اختارت أن تقاوم، وبينهما يكمن التاريخ.

قد يرى بعض الدراسين أو حتى المشاهد العادي بأن فيلم معركة الجزائر قد انطوى على موقف حيادي تجاه أطراف الصراع مع نزعة لتمكين الواقعية الخشنة، وتركيزه على النساء بوصفهن ثوريات ناشطات[23]؛ مما يعني بأن هذا الخطاب ظهر متفرداً أو مختلفاً في زمن عرضه، وإن كنا نتوافق على ذلك إلى حد ما، إلا إننا نرى الفيلم أقرب إلى استلهام تفهم جرثومة العنف (الكولونيالي) عبر فهم فلسفة المقاومة مستثمرين مقولة شرعية المقاومة، وتأكيدها بوصفها حقاً لا يختلف عليه اثنان. وهذا قد يبدو تبريراً ضمن قراءة تأويلية تنتج من لدن المتلقي ومنظوره، كما ذخيرته المعرفية حول الحقائق، مع أن الفيلم يُعنى بالواقع، فيجسد حرب العصابات التي

خاضتها جبهة التحرير، والاغتيالات، والنشاط النسوي للمقاومة، مع إبراز العنف الكولونيالي الفرنسي في قمع المقاومة، ولكنه أيضاً يجسد سقوط ضحايا من كلا الجانبين، وهي مقولة تتسم بالرغبة في تأكيد الحقائق كما هي، وهذا ما عبر عنه بعض محللي الفيلم، ومنهم «روجر إيبرت» حيث قال : «هذا فيلم عن الثورة الجزائرية، ولكنه مصور بعناية وشمولية لدرجة أنه يمكن تطبيقه على أي ثورة. إذ ينظر إلى موقف كلا الجانبين لا من حيث الصواب والخطأ الأخلاقي، ولكن من حيث الاستراتيجيات التي يحاول كل منهما الفوز بها»[24]. ومع أن مقولة روجر تبدو صادقة، من حيث التركيز على رؤية كلا الجانبين، ولكن معتقد الجانب الأخلاقي يبقى مضمراً، إذ يؤول من قبل الملتقي كون الفيلم يبقي على ما يتصل بهذه القضية على الرغم من أن الفيلم لا يحيل إلى ذلك بوصفه خطاباً إنما يضعه أمام وعي المتلقي أو المشاهد.

وإذا كنا نتوافق على أن الاستعمار لا ينتج سوى ضحية، فإن الاستعمار ينتج أيضا المقاوم، غير أن الضحية لها استحقاقات أخلاقية وتاريخية ينبغي أن يُعاد النظر إليها، ففعل التجاوز أو العفو لن يتحقق ما لم ينتج عن تلك الضحية، مع اعتراف صريح بأنها ضحية، وتقديم تعويض مقبول مادي وأخلاقي، وما عدا ذلك فإن من حقها أن تنتج مقولة المقاوم في الممارسة الآنية خلال الاستعمار أو بعد رحيله (تاريخياً). وهذا ما حمله الفيلم عبر افتتاح مشهدي يصور مشهد غرفة تعذيب يتوسطها رجل هزيل، متعب، تائه العينين، تعرض للتعذيب، وهو أيضا في سن قد تجاوز الشباب والقوة، ثمة ضحية تؤطر في هذا المشهد، فمنتج التعذيب يستهدف البحث عن معلومات بغية تصفية اللجنة التنفيذية للجبهة عبر الخطة التي وضعها العقيد ماثيو كما نرى في الأجزاء اللاحقة من الفيلم.

يُجبر الرجل العجوز على التصريح بموقع «على لابوانت» آخر عضو في قيادة الجبهة، ولكنه يصرح بذلك مع عينين دامعتين، وصرخة تفتتح الفيلم الذي تنتهي افتتاحيته دون أن نعلم ما الذي سوف ينتج عن محاصرة «علي لابوانت»، حيث يختبئ معه طفل وشريكه الآخر وفتاة من مقاومة خلف جدار تحصنوا فيه، غير أن الرؤية الإخراجية تعتمد مشهدية تكريس التركيز على العينين التي نراها سمة مميزة في الفيلم كون العينان

تعكسان مركز الصراع لدورهما في عكس وعي ضحية، كما وعي المقاوم (الانتقام)؛ بمعنى الضعف إلى القوة، وهذا ما نلاحظه عبر غير مشهد من مشاهد الفيلم.

منطوق التداول الثنائي

يعتمد الفيلم على فعل التحول عبر منطوق التداول في الصراع بين المستعمِر والمستعمَر، فتتخذ مشاهد الفيلم قيم التحول عبر مركزة شخصية «علي لابوانت» إلى حد ما التي تتعرض في بداية الفيلم إلى اعتداء من قبل مجموعة من الفرنسيين، كما الاعتقال، وهناك يشهد إعدام أحد الثوار بالمقصلة، ومن هنا تبرز فاعلية التحول عبر نشاطه الثوري الذي ينتهي بتجنيده في الجبهة كي يتحول لاحقاً إلى أحد أهم قادتها، وهنا نلزم الكاميرا وهي ترصد عيون «علي لابوانت» التي تبدأ ضحية تائهة، إلى أن تنتهي إلى عيون مقاوم تتملكها القوة والرغبة في ممارسة العنف، فلا جرم أن نلمح ذلك في حواره مع الطفل الذي يصف «علي لابوانت» بأن له وجهان : «الأول مبتسم والثاني باكٍ»[25].

ولعل هذا التكوين المبدئي لمقولة لتكريس المعركة وظيفة تأكيد بأن فاعلية الاستعمار لا يمكن أن تنتهي إلا بالمقاومة التي بوصفها أحد مقولات الخطاب ما بعد الكولونيالي، بل جزءاً من مقولاته الأساسية التي تأتي انطلاقاً من مرجعيات فرانز فانون، وغرامشي، غير أن هذا التحرك من فعل الضحية إلى المقاومة يتجسد سينمائيا في بناء أكثر اتساعاً ليشمل خطاب الفيلم، ومقولاته التأسيسية، وهنا لا يمكن أن نرى الفيلم بوصفه تأريخا لما حصل إبان حرب التحرير، بالتضافر مع تكريس منهج الوثائقية تجاه الأحداث كما يمكن تأويل ذلك ببناء نمط أو براديم معرفي لفعل المقاومة مع جملة من المبررات المنطقية، كما الأخلاقية والإنسانية لفعل العنف الذي كان جزءاً من مقولات «فرانز فانون » وتنظيراته حيث يرى بأن العنف يأتي ضمن سياق عملية محو الاستعمار عبارة عن عملية لا تنتج بفعل سحري أو تفاهم ودي إنما هو يتطلب نزالاً بين طرفين أو قوتين متعارضتين، تستمد كل منهما صفته الخاصة من ذلك التكوين الذي يفرزه الطرف الاستعماري، ويغذّيه، وعادة ما

يكون هذا قائما تحت شعار العنف، كون الاستعمار حين يعبر الذات المستعمَرة فإنه يغير الوجود والماهية عبر مبدأ استبدالي[26]، ومن هنا تكمن مقولة التنازع القائمة في الذات المستعمَرة كما أريد تقديمها هنا، بمعنى التحرك من الضحية إلى المقاوم، مع جملة من المبررات الأخلاقية لتموضع العنف في الوعي.

تتمحور مقولات التحول أو تبدل المواقع بين فعل الضحية والمقاومة على مستوى البنية الكلية للفيلم؛ ولهذا تبدو مناخات الفيلم أقرب إلى معركة حقيقية لا على مستوى رسم مشهدية المعارك والاغتيالات فحسب، إنما على مستوى البنية الخطابية التي تتمظهر عبر المشهدية واللغة، والعلامات، فمع أن الاستعمار بدأ عام 1830 محمولاً بتكريس الأمر الواقع، ولكن هذا لا يصدق كما يأتي على لسان أحد الجنود الفرنسيين حين يقول ما زالت المقاومة وفعل الرفض قائمين؛ ولهذا نرى بيانات جبهة التحرير تدعو إلى المقاومة، ولكن بالاستناد إلى مقولات حضارية قيمية لا تقيم فرقا بناء على العرق أو الدين أو اللغة، وتدعو إلى النضال مما يفعل سلسلة الاغتيالات التي تأتي رداً على الغطرسة الكولونيالية، وفعل الفصل على مستوى الفضاء الكولونيالي الجغرافي عبر خلق التّمايز بين «حي القصبة» و«الحي الأوربي» بوصفهما كيانين جغرافيين مختلفين، أو متعارضين ثقافياً وعرقياً وحضارياً وتاريخياً، وهذا يأتي حتى ضمن مقولة التنظيم الخطابي، حيث يتميز الحي الأوروبي بالرقي والجمال والتنظيم بوصفه فضاء كولونيالياً مهيمناً حيث المقاهي والمراقص والمشروبات مقابل الأسواق المكتئبة والوجوه المتعبة والبائسة في حي القصبة الذي يُنعت بسيطرة الوجود الإسلامي؛ مما يستدعي محاصرته بالحواجز والأسلاك الشائكة كما التفتيش ليتحول إلى فضاء معزول محاصر منبوذ.

غير أن مقولة التّخلص من تمثيلات الضحية لن يتحقق إلا عبر تطهير الذات من الخونة، ضمن مقولة تعتمد البعد الأخلاقي القيمي، حيث تُؤطر الجبهة الذات المقاوِمة ضمن يسعى لإزاحة مقولة الضحية التي تستجيب لرغبات الفرنسي المستعمِر الذي يستهدف الذات بغية تدميرها بالمخدرات والمشروبات والعمالة، فتشن الجبهة حرباً على الخائن والفاسد والسكير والمدمن، لأن هذه الصفات تنتمي إلى الضعف، فتتخذ البيانات

الصادرة من الجبهة شكلاً من أشكال تشييد الذات الخطابية بمعزل عن الاستغراق بمفهوم الضحية، ونبذه جانباً أو إلى حين.

يتبع الفيلم تكوينا زمنياً لأحداث المعركة بالسنوات والشهور والأيام والساعات كي يعكس قيمة التوتر بين التكوينين المتنازعين، ففي الجزء الأول من الفيلم تقرر الضحية أن تتخلص من فعل الهيمنة تلجأ الجبهة إلى تنفيذ عمليات اغتيال، وقتل ...فيشارك فيها الشباب والنساء، وحتى الأطفال، مما يربك المشهد، وهذا يؤدي إلى ردة فعل عنيفة حيث يقوم البوليس الفرنسي بتفجير أحد الأحياء الشعبية في حي القصبة، ومن ثم نرى ردة الفعل من الطرف الآخر حين تقوم الجبهة بثلاثة تفجيرات في أماكن فرنسية مكتظة أو حساسة، كالمقاهي والمطار.

يلاحظ بأن الرؤية التي تظلل صوغ مقولة هذا النمط من السينما تعتمد سقوط الضحايا في كلا الجانبين، ثمة تكريس مشهدي لآثار هذه الأعمال عبر تقديم مشاهد القتلى والجرحى من كلا الطرفين، بما في ذلك من النساء والأطفال، غير أن مفهوم التنازع بين المستعمر والمستعمر يقع أيضاً في مجال رفض مقولة الضحية، ولهذا نرى بأن قيمة الرد بالفعل تتخذ بعداً أقر للسجال بين قوتين ترغب كل منهما في إلحاق الأذى بالآخر، على الرغم من عدم تكافؤ القوى، وغياب معنى التوصيف بين محتل مدجج بالأسلحة، وشعب محتل لا يمتلك مقومات القوة العسكرية.

إن مفهوم التمايز بين الرؤية الفرنسية التي ترى الجزائر داخلي، بمعنى أنها ذات تنتمي للكل الفرنسي، وشأن داخلي، في حين أن المنظور المقاوم ينهض على أن الجزائر كيان مستقل له بينة تاريخية وثقافية وحضارية مغايرة، ولهذا فإن تنفيذ الإضراب كان يستهدف تكريس مقولة الضحية التي تنتفض من أجل لفت انتباه العالم ضمن مبدأ وظيفي لبيان معنى ضحية أولا، ومن ثم تبرير المقاومة في المستوى الثاني.

التّنازع اللغوي

يبدو العنف جزءاً من الذاكرة الاستعمارية، فالاستغراق بفعل الضحية لن يحقق قيمة الحرية، والعنف والإرهاب ليس غاية لدى الجبهة، ولكنه وسيلة، وهذا ما يقودنا إلى تلك الحوارات التي نقرأها بخصوص سياسة كل من علي وجعفر –قادة الجبهة– تجاه الإضراب والغاية منه، وهي غاية تنهض على خلق وحدة بين الشعب، بمعنى الهدف السياسي، وهنا نلاحظ بأن القيمة الأخلاقية للمقاومة جزءاً من هذا الخطاب، فليس القتل نتيجة الانتقام إنما للفت الانتباه للوجود أو بمعنى الكيان، غير أن هذا التبرير يبدو موازياً لتبرير آخر كما نراه في المؤتمر الصحفي للعقيد الفرنسي «ماثيو» الذي يشرح سياسته، وآليات عمله عند الرد على الصحفيين، فيحاول أن يسّوغ بياناً ينزع عن نفسه صفة النازية والفاشية أو الإرهاب بل يتغنى بمقاومته التاريخية لهذه الأفكار مؤمناً بأن معركته إنما هي معركة تتصل بالوجود؛ بمعنى البقاء في الجزائر أو التخلي عنها؛ ولهذا تنعت الإجراءات التي يقوم بها بمصطلحات مغايرة عن الحقيقة؛ بمعنى أنها تسعى لأن تنطلق من مبدأ أو مسّوغ أخلاقي، بمعنى سحق التمرد بوصفه شأنا فرنسياً داخلياً بمعنى تجاهل الذات الجزائرية، ونفيها وجودياً؛ ولهذا يصف التعذيب بأنه ليس سوى استجواب من وجهة نظر الضابط، ولكن المشاهد المصورة تقدم بهدف تعميق صورة الضحية بوصفها لغة للرد على خطاب الضابط، فتظهر مشاهد التعذيب بالحرق والشبح والصعق كما جثث الأطفال، وغير ذلك لبيان ردة الفعل الانتقامية على عمليات الجبهة، ومن هنا يمكن تبدو علميات استعراض القوة بوصفها جزءاً من فعل تكوين دلالة الإمبراطورية والإرث الذي تتكئ عليه فرنسا التي تطلق عملية واسعة من أجل قمع الجبهة، وتصفيتها فتختار اسم عملية «شمبانيا» وهذا يحيل إلى فعل احتفالي يعتمد إرثاً كولونيالياً في آن واحد.

تبدو علامات كسر الإضراب بالقوة من قبل القوات الفرنسية فعلاً يحتمل صيغة الرد، وهنا تكريس للإخضاع لأن تكون ضحية خاضعة فيلجأ على العنف؛ ولهذا يسخر الضابط من موقف الفيلسوف «جان بول سارتر» لتعاطفه مع الثورة الجزائرية، كما يشبه الحالة بما حصل في حرب الهند الصينية، حيث انتصروا هناك، ولكن هنا الموقف مختلف لأن الرؤية الاستعمارية الاستيطانية ترى الجزائر جزءا بنيوياً من الوجود الفرنسي.

يظهر التنازع اللغوي بين الطرفين، ولا سيما بعد كل علمية بغية تأكيد مقولات لكلا الطرفين حيث مفردات كالمجرم والعربي، والقذر وغيرها ... وتعدّ جزءاً من تبادل التمثيلات، ذلك أن الحشود العربية ترد بالمثل على جرائم الاحتلال الفرنسي عند تشييع جثث الشهداء ، وهنا نرى بأن ثمة جدلية التنافس بين المكونين على مقولتي الضحية والمجرم، كما المقاومة والقوة، فحين تطلق القوات نداء للجزائريين بأن الجبهة انتهت يسرق طفل جزائري الميكرفون ليعيد الرد بأن الجبهة موجودة؛ فتخرج أصوات الشعب والحشود «تحيا الجزائر» مشفوعة بأصوات والبكاء والنواح على الشهداء مع التركيز بصورة أو لقطة مقربة على العيون، في المقابل يبدو الغضب الفرنسي عبر نداءات الاستهجان والهتاف، ومن ثم تقابلها صرخات الغضب والاحتجاج والزغاريد التي تُوصف من لدن الفرنسيين بأنها أصوات غريبة كنوع من أنواع التعريض الحضاري كما نعاين في المشاهد الأخيرة، ولا سيما تلك التي تتعلق بمشهد تفجير أو نسف مكان اختباء «علي لابوانت» ورفاقه بعد رفضهم الاستسلام، غير أنهم يعلمون بأنهم محاطون بجموع غيرة تترقب وتدعو... ومع أن الفيلم ينتهي بواقع القبض على القادة جميعهم، مع تنويه بعد ذلك بفترة هدوء غير أن الشعب أدرك وعي المقاومة، واستعلهم وقائع الحرب ليعود للانتفاضة مرة أخرى ... وهنا نستعيد مقولة بن المهdي أحد قادة الجبهة بأن هزيمة الفرنسيين حتمية، على الرغم من تقديم رمزية الدبابة في مشاهد اختزالية، ولا سيما بعد مشهد تفجير مخبأ «علي لابوانت»، فنرى الدبابة تجوب الشوارع لسحق المتظاهرين، وملاحقة الحشود التي خرجت للمطالبة بالحرية في مشهد بدا تتويجاً موفقاً لحتمية التحرر حيث تحقق الاستقلال عام 1962 م ؛ مما يعني بقاء صورة المقاوم، ونواتج فعله.

ثانياً: فيلم «خارجون عن القانون» لرشيد بو شارب [27].

على الرغم من مرور أكثر عقود على نيل الجزائر لاستقلالها، غير أن ذاكرة الاستعمار ما زالت كامنة في وعي الجزائري، ونعني على مستوى الأجيال التي لم تشهده بصورته المباشرة، أو العنيفة، غير أن الإرث القائم على تمثلات الكولونيالية خطابياً قد صاغ وعي الشعوب المستعمرة إلى الآن، ومن هنا يمكن تبرير فعل

الاستعادة الخطابية كما نعينها في فيلم خارجون عن القانون Outside The Law لرشيد بوشارب الذي يقوم نموذجاً خطابياً إشكالياً.

منطوق الذاكرة

الفيلم يمتلك حساسية مُغايرة في قراءة التاريخ حيث يبدو أقل ارتباطاً بالمباشرة كونه يمتلك رؤية مفارقة عن النتاجات السابقة كي يقدم الإرث الاستعماري بمنظور أو رؤية جديدة تتصل بعتبته الأولى، ونعني عنوان الفيلم، فهذا العنوان يحيل إلى دلالات متعددة ومتباينة ومنفتحة على قراءات تحتمل جملة من التوجهات التي تتصل بإعادة إنتاج خطاب الضحية، ولكن عبر تجاوزه، وعدم التوقف عند استهلاك مقولاته، فالقانون الذي يفترض به أن يكون درع الحماية والملاذ والفيصل لمساندة عائلة جزائرية يبدو معوجاً، أو فاسداً، وهنا إحالة إلى التكوين الرمزي للنظام الاستعماري الممثل بمركزية القانون، فالاستعمار الذي تمرّس في مكان وفضاء المستعمَر قد جاء باسم القانون، كما جاء ليضع قانونه الخاص المشوّه، بمعنى رؤيته، وبات كل من يقاوم هذا التوجه خارجاً عن القانون (صيغة تحويل الضحية إلى مجرم)، وبهذا فإنه معرض للمحاكمة.

يؤطر البعد الزمني للفيلم بين عامي (1945–1954) وينفتح على مشهد يحمل قدراً من التكثيف الرمزي، كما الاختزال العميق لمقولة الفيلم الأيدلوجية حيث يتأسس على حبكة تُبنى على الهدوء الذي تشي به الأرض والوادعة والسلام اللذين سرعان ما يتبددان عبر انعكاس واقع عائلة جزائرية تعمل في أرضها، غير أن يتقوض عبر حضور القانون المُجسد بسلطة الحكم الاستعماري الفرنسي، الذي يصادر أرض هذه العائلة الجزائرية باسم القانون.

هكذا تتسع دائرة الأحداث التي تتخذ من هذه العائلة مركزاً لها، فيقتل عدد من أفرادها في مذابح سنة 1945 م لاسيما في مدينة «اسطيف»، ولكن ينجو ثلاثة أخوة. تبدو مصادرة أرض العائلة جزءاً من سيميائية

فعل الاستلاب، حيث تتحول العائلة إلى ضحية نتيجة قدرة الاستعمار على تعطيل نموذج الحياة الطبيعية للذات المستعمرة.

نشاهد في هذه المرحلة من الفيلم توظيفاً لتقنية القفز في الزمن: الاسترجاع أو التقديم، كما تبدّل المكان بغية تمكين فعل الانتقال لرصد فعل التحول الذي يعمقه المخرج رشيد بوشارب عبر تصوير الجريمة الاستعمارية من خلال فعل الاستعادة لحدث الجريمة عينه بغية إبراز مفردة العنف المهيمن في خطابه وممارسته من أجل تأكيد مقولة الضحية، غير أن هذا ينتج عن وعي من أجل تبرير الفعل الانتقامي على المستوى الأخلاقي، ذلك أن هذا يأتي بوصفه ردة فعل جراء الأثر المتولد والعميق والعنيف لقسوة الاستعمار، حيث نرى صفوف الجثث الملقاة على الأرصفة، كما فعل الإعدام والتنكيل، مع كثافة الحضور الإجرامي لليد الاستعمارية التي نراها ماثلة بوضوح في مشاهد المذابح التي صاغها بوشارب بأدوات إخراجية لا تعوزها الاحترافية العالية، كل ما سبق جاء بغية تعميق مقولة الضحية، غير أنه يلاحظ بأن هذا النهج قد فارق تماما التّقديم الساذج الذي ميّز السينما العربية لاسيما مفردة الإثارة والحركة المشهدية التي تفتقر إلى بعض الاحترافية، وهنا نلاحظ بأن أدوت التقديم قد جاءت بهدف اكتساب أو إكساب الفيلم صيغة عصرية للتعبير عن إطار الضحية، ولكن هذا القالب الذي ارتضاه بوشارب قد دمغ فيلمه بقالب أفلام الإثارة والحركة؛ مما يعني وعياً بأدوات تعبير خطابية مؤثرة تستجيب لصيغ العصر، وقيم المتلقي في الزمن الحاضر.

يعتمد الفيلم في خطابه على مركزية الشخصيات الفيلم، وأفعالها، ونعني الأخوة الذكور الذين تبقوا من العائلة، أو الذين نجوا من المذبحة، بالإضافة إلى الأم، فبعد أن استشهد الأب والأخوات البنات في مذبحة اسطيف، تترسخ مشاهد القتل في أذهان من تبقى من العائلة، للتمهيد لاحقاً للفعل الانتقامي، ولتأكيد أيضا بيان مواقع الآثار المترتبة على الفعل الاستعماري، وانعكاساته على الإنسان، فالأخ الأكبر« مسعود» يسافر إلى الهند الصينية محارباً في الجيش الفرنسي، بينما عبد القادر يُسجن في فرنسا، في حين يسافر سعيد مع والدته إلى فرنسا الحاضرة الاستعمارية، ويقطن تحديداً في الضواحي، وفي بيوت من الصفيح، وهنا نلاحظ فعل استلاب

الشخصيات للمركز الاستعماري، وارتهانها له لتكون ضحية بكل الأحوال، كما للتدليل على تكوين الذات المستعمرة لتكون هامشاً وتابعاً للمتروبوليتان الاستعماري الرأسمالي.

ولعل قدرة بوشارب على التقاط مأسوية واقع المهاجرين الجزائريين من خلال استخدام الصورة القاتمة والرمادية والباردة، وتوظيفها في سياق الفيلم الذي يبدو ناجعاً وموفقاً على مستوى تعميق صورة الضحية، واستثمارها بالصورة المثلى تمهيداً فيما بعد للخروج منها، ومفارقتها أو نبذها على مستوى التمثيل في وعي التاريخ، فسعيد الأخ المنشق عن مثالية أو طوباوية قد تميز عن الأخوين بموقفه، إذ رفض الانسياق للعمل في مصنع « رينو » للسيارات كباقي العمال الجزائريين ليأتي هذا رفضا لواقع الاستغلال الإمبريالي الاستعماري المتجسد برمز المصنع، ولهذا فإن شخصية «سعيد» تجترح مفهومها الخاص القائم على القوة والبحث عن الثراء السريع، والاستفادة من مفردات الحياة الغربية، فيقود عمله الخاص القائم على القوادة والنوادي الليلية و المراهنة بمباريات الملاكمة، في حين أن شخصية الأخ الثالث عبد القادر المسجون في فرنسا تضطلع بمهمة تجسيد أفكار المقاومة الصلبة، لاسيما بعد أن يتمرس ويُنمّى ثقافياً في السجن، ولعل هذا يماثل قيم التحول كما اختبرناها سابقاً في شخصية «علي لابوانت» في فيلم معركة الجزائر.

وفي مشهد مُحمل بالدلالات الهامة نرى عبد القادر، وقد شهد إعدام زميل له في السجن بالمقصلة، وباسم الجمهورية الفرنسية، كما في فيلم معركة الجزائر، غير أن حيوات هذه الشخصيات بكل ما فيها ليست سوى نتاج التجربة الاستعمارية التي أفرزت مفهوم الضحية، كما أن مشهد الإعدام ينطوي على مفارقة فكرية وتاريخية، ففرنسا الحرة التي قامت ثورتها الشهيرة ضد الطغيان والظلم عبر تحطيم سجن الباستيل... استخدمت المقصلة عينها كي تقوم بإعدام الثوار، وهي نفس الأداة التي أيضا ظهرت في فيلم معركة الجزائر ؛ ولهذا نرى إصرار عبد القادر على نعت نفسه «بالمناضل» في مواجهة أزمة الضمير التي تنتج من الدموية التي يتسم بها في إدارة المعركة والمقاومة على الأراضي الفرنسية، مما يعني نقل جغرافية المعركة إلى الأرض الفرنسية.

تأطير جديد

ضمن المسار الأفقي لأحداث الفيلم يجتمع الأخوة الثلاثة في فرنسا، حيث نرى تبايناً في المواقف وانشقاقاً تجاه المفاهيم بين الأخوة، فعبد القادر يقوم بمهمة دعم الثورة ، أو جبهة التحرير مادياً ومعنوياً وفكرياً، و بإيمان عميق، ودون أي تنازع أو صراع أخلاقي لفعل القتل الذي يستوجبه النضال، وهنا نلاحظ تشابه الجدل الأخلاقي كما في فيلم معركة الجزائر، في حين ينحاز له الأخ الأكبر مسعود، ولكن بعد أزمة نفسية وصراع عميق نتيجة تبنى فعل القتل والانتقام ضمن موقف يستجلب السؤال الأخلاقي مرة أخرى، في حين أن الأخ الثالث «سعيد» يرفض الانخراط بالفعل العملي للنضال، ولكنه يقدم نصف أرباحه للجبهة والنضال، وفي أجواء مشهدية كلاسيكية تنتمي إلى ثلاثينيات القرن العشرين بصيغة أقرب إلى تجسيد حياة رجال العصابات والمافيا، وبتأثر واضح بعدد من المخرجين أبرزهم «فرانسيس كوبولا» في فيلمه الأشهر «العراب» عبر شيوع مناخات رجال العصابات عبر اختيار الملابس والإكسسوارات، والحبكات البوليسية والإجرامية؛ مما يشي بوعي أو رؤية إخراجية تسعى إلى تقديم شكل جذاب للأيدولوجيا، وهذا ما تشير إليه مراجعة الفيلم في صحيفة نيويورك تايمز التي ترى بأن الفيلم يتكون من مزيج من رؤى وأجواء سينمائية، ولا سيما مزاج الغضب الذي لا يزال مشتعلًا. بمزيج من السياسة حيث يتقاطع عمل بوشارب مع فيلم «جيش الظلال»، وكلاسيكيات المقاومة الفرنسية لجان بيير ميلفيل عام 1969 و «العراب» [28]، كما سبق وذكرت من منطلق بناء مفارقة واضحة عما ساد في السينما الجزائرية، ونعني الرغبة في تمثل الواقع أو التعبير عنه بقيم مجازية أو رمزية، فمشاهد المعارك والصراع مع قوى البوليس، والاستخبارات الفرنسية يبدو قريب الصلة بمبدأ الصناعة الاحترافية حيث تمكن بوشارب من خلق معادلة تجمع بين نقيضين، ونعني تثمين الفعل الاحترافي القائم على الشكل الجذاب لأفعال القتل والإثارة والمغامرة، ولكن عبر تكوين أو تشييد شخصيات مرتهنة لواقعها، وقضيتها العادلة، علاوة على بيان ما تحمله هذه الذوات من غضب وحمولات أيديولوجية تقوم على النضال والمقاومة للاستعمار، كما الانتقام... ولكن بمظهر رجال العصابات... إن كان

على صعيد ظاهري أو خارجي، فقد كان موفقاً في توظيف الملابس، وبوجه خاص البدلات الرسمية، والقبعات، والأسلحة، كما أسلوب التدخين، أو حتى طريقة التحدث، والحركة والمشي.

ثمة مزيج مبتكر بين هذين المستويين، وكأن المخرج «بوشارب» يعمل على خلق مفردة سينمائية تعتمد التشويق والإثارة، ليكونا مجتمعين أداة مؤثرة في خلق المتابعة والإعجاب والإبهار دون التضحية بالرسالة الخطابية أو الأيدلوجية للفيلم، غير أنها تعتمد المبدأ عينه، ونعني التخفف من مقولة الضحية التي برزت في هذا السياق عبر رؤية إخراجية ثورية تقدمية من حيث المزج بين الحركة والقيم الإنسانية، على الرغم من غياب العمق في تكوين الشخصيات على المستوى الداخلي، وفضائها، مع نقص في حساسية في أداء للممثلين باستثناء شخصية «مسعود» في بعض المشاهد، فالواضح كما يبدو أن التكنيك السردي للفيلم قد خلا من مسارات التحول القائمة على توترات الحدث، فالفيلم يبدو موجهاً عبر حركتين أساسيتين، هما الجريمة (الضحية) بالتقابل مع فعل الانتقام (المقاومة)، وهما الحركتان المركزيتان، ولكن يمكن أن نقرأهما بوعي جمعي لا فردي، على الرغم من وقائع الشخصيات التي تعمل بوصفها دلالات أو علامات، غير أن الارتباط يبدو جزءاً من ذاكرة الضحية على المستوى الجمعي، وهكذا يمكن القول بأن ذاكرة المستعمَر تبقى جزءاً من هويته، وتكوينه الجديد، ولهذا نستعيد أثر الذاكرة على تشكيل شخصية «علي لابوانت» في فيلم معركة الجزائر بوصفه دافعاً للتحول في الموقف، ونمط الفعل.

المنظور الأخلاقي: المفارقة:

ضمن هذا المستوى الإجرائي المُهجن بواسطة رؤى سينمائية متعددة يمضي الفيلم في مقاربة توترات العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر على أكثر من صعيد، ومنه إبراز فعل بعض المواطنين الفرنسيين، وتعاطفهم مع الثورة الفرنسية، وحتى مشاركتهم عملياً، كما يبدو ذلك في شخصية «هيلين» الفتاة الفرنسية الشقراء الجميلة، وهذا يبدو جزءاً من التعبير عن أخلاقية تكمن الذات أو تعبيراً عن المعضلة الأخلاقية في الذات المستعمِرة،

فهيلين وبعض أصدقائها يقومون بمساعدة عبد القادر ومسعود في تحويل الأموال أو الإتاوات التي يضطلعون بتحصيلها لصالح جبهة التحرير، بالإضافة إلى إبراز الصراع بين الجبهة، وحركة التحرير في التوجه لإدارة النضال ضد المستعمر، ومن ثم بيان أهمية نقل المعركة ضد الاستعمار إلى قلب فرنسا أو باريس تحديداً، وهذا كان توجهاً ظاهرا لدى المناضلين الجزائريين كما يبدو من الفيلم، ولعل حوارا شديد الأهمية بين عبد القادر والضابط الفرنسي حول تبرير المقاومة حيث يدعو عبد القادر الضابط الفرنسي إلى القيام بعملية استبدالية لمفردتي فرنسا والجزائر بمفردتي ألمانيا وفرنسا، وهنا إشارة إلى الاحتلال الألماني لفرنسا خلال الحرب العالمية الثانية، ومشروعية المقاومة للمحتل أينما كان، وفي أي زمن... ما يقودنا إلى الجدل عينه الذي اختبرناه في فيلم «معركة الجزائر» بخصوص الموقف الأخلاقي لدولة سبق وأن احتلت من قبل النازيين، وتدرك أثر هذه الممارسة، ولكنها تمارسها على دول أخرى، مما يعني مفارقة قيمية وأخلاقية واضحة.

عبر نقد مستمر للواقع الاستعماري المتواري بذكاء خلف أفعال المشاهدة والمطاردة والإثارة؛ أي الشكل الغربي الجذاب، نشاهد مشاهد زيارة شارل ديغول للجزائر، وفي استقباله عدد من المسؤولين الجزائريين، حيث إن هذا الاهتمام يأتي على خلفية اكتشاف وجود بئر نفط في الجزائر، وهكذا ننتقل إلى حقيقة الاستعمار القائمة على تكريس البعد الاقتصادي والسيطرة على مقدرات الشعوب المستعمرة ضمن سياق المخاتلة الاستعمارية، كما يذكرنا هذا بمشهد دفع العمال الجزائريين للعمل في المواقع الحيوية أثناء الإضراب في فيلم «معركة الجزائر» ذلك أن الإضراب يعطل حركة الإمداد للذات الاقتصادية الفرنسية المستعمرة، وهنا يسعى بوشارب إلى الإدانة الواضحة لهذا النهج.

يُشار إلى أنّ الفيلم تسبب بموجة من الانتقادات من قبل اليمين الفرنسي المحافظ، ولا سيما الاعتراض على عرض الفيلم في عدد من المهرجانات، منها مهرجان «كان» حيث اتهم الفيلم بتحريف التاريخ، ونكئ جراح الحرب، كما إثارة مشاعر الكراهية والانتقام[29]، وهذا يعني محاولة تجاوز التاريخ، ومحوه عبر اعتماد فعل التملص من التاريخ الاستعماري، والتخفف من فعل خلق الضحية.

ومع ذلك يبقى الفيلم– على الرغم من الأصداء والانتقادات التي تسبب بها– علامة سينمائية تضاف إلى تاريخ المخرج رشيد بوشارب الذي وظف عدد من التقنيات والمستويات المتباينة ، إذ اعتمد على الشكل الاحترافي لموجة سينمائية أو اتجاه سينمائي ساد في السينما العالمية، ونعني أفلام العصابات والمافيا، كما أسسه عدد من المخرجين العالميين، ولكن هذا الشكل الفني الجذاب كان يضطلع بمهمة أخرى تقوم على تعرية مفردات الخطاب الاستعماري ضمن تشكيل نسقي يعمد إلى الكشف عن تناقضات الاستعمار، وتمظهراته، علاوة على وضع مفهوم النضال والحق بالمقاومة في موقعه الصحيح على الرغم من كل المحاولات التي باتت تتخذ من مفاهيم الحوار والمهادنة إستراتيجية لاسترجاع الحق المستلب، ولهذا كان اسم الثائر الفيتنامي «هوشي منه» حاضرا في سيناريو الفيلم، بوصفه دلالة على شرعية المقاومة لكل شعب محتل، فالنضال والمقاومة ليست فعلاً خارجاً عن القانون، كما أن المناضل ليس شخصاً خارجاً على القانون، لاسيما حين يكون قانون المستعمِر الذي يتغيا خلق تابع فحسب، ولعل هذا يعني بالضرورة رفضاً لتصورات أو مقولات من يصوغ الآخر انطلاقاً من تصوراته الخاصة، ولهذا تبدو كلمات «عبد القادر» وإصراره على أنه مناضل أو مقاوم بغية نفي مقولة أنه مجرم التي تتردد في أصداء القاعة المعتمة، بعد أن يسدل الستار على وقائع الفيلم، بمشهد «عبد القادر»، وقد تحول إلى جثة هامدة ملطخة بالدماء، لا باعتباره خارجاً عن القانون، إنما باعتباره بطلاً منتصراً كما جاء على لسان الضابط الفرنسي.

الخاتمة

نخلص إلى أن السّينما الجزائرية بدت حاضرة ضمن مقولة سينما ما بعد الكولونيالية بل بوصفها جزءاً مركزياً من هذه المقولة، كما نلاحظ بأن هذه السينما عبرت عن تكوينها ضمن مقولة التعارض مع المستعمِر ضمن ثنائية تناظرية مع الآخر المحتل، غير أن الجدل كان قائماً عبر الانطلاق من مقولة الضحية نحو مقولة المقاوم، بوصف هذا الفعل لا يمكن إلا أن يكون نتيجة حتمية من أجل تحقيق الوجود، ومحو الاستعمار – حسب تنظير فرانز فانون– ومن هنا اتخذ العنف طابعاً متبادلاً ضمن سياق أخلاقي جدلي، في حين أدت

السّينما دورها ضمن توجهين أو رؤيتين إخراجيتين: إذ اعتمد فيلم معركة الجزائر الواقعية الجديدة بوصف هذا الاتجاه كان سائدا بعد الحرب العالمية الثانية، ونظراً لقدرته على تمكين رسالة الفيلم بما تحتمله من عنف وواقعية، في حين أن الفيلم الآخر «خارجون عن القانون» اعتمد بنية سينمائية تنهل من رؤية السينما المعاصرة القائمة على الإبهار البصري، والعنف، والإكسسوارات والطرافة جزءاً من تحديد هويتها، وعلى الرغم من ذلك فإن كلا الفيلمين اعتمدا نموذجاً أو رؤية واحدة انطلقت من عبارة الضحية لينتهيا إلى المقاومة، مع تركيز واضح على الآثار الكولونيالية على الذات المستعمَرة.

الهوامش

[1] انظر الكسان، جان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1982، ص 217.

[2] انظر المرجع السابق، ص 223-232.

[3] انظر أرمز، روي، موسوعة تاريخ السينما في العالم: السينما المعاصرة (1960-1995)، إشراف جيوفري نوويل سميث، ترجمة أحمد يوسف، مج3، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص 574.

[4] انظر اندرسن، بندكت، الجماعات المتخيلة: تأملات في أصل القومية وانتشارها، ترجمة ثائر ديب، قدمس للنشر، بيروت، 2009، ص 51.

[5] تشمل تلك الأحداث: الحروب، والتهجير، والإبادة، أو أية تجربة مؤلمة تحدث أثراً على الذات على المستويين المادي والنفسي. وقد نشأت دراسات الصدمة بوصفها نظرية في عام 1990 وتحديداً مع صدور كتاب «كاثي كاروث»: «تجربة غير مرغوب فيها»، وقد أمست دراسات الصدمة تشمل قطاعات كثيرة بما في ذلك النصوص الأدبية، والسينما، والصور الفوتوغرافية، فضلاً عن تقاطعها مع دراسات الذاكرة، وخطاب ما بعد الكولونيالية، وهي أيضا تستفيد من تخصصات متعددة منها: التحليل النفسين والدراسات الثقافية، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وغيرها. للمزيد انظر المراجع الآتية:

- Caruth, Cathy. Unclaimed Experience Trauma, Narrative, and History. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Calvo, Marita Nadal and Mónica, ed. "Trauma in Contemporary Literature." In Trauma in Contemporary Literature. New York: Routledge, 2014.
- Kurtz, J. Roger, ed. Trauma and Literature. Philadelphia: Drexel University, 2018.

[6] حاولت أن أبحث في عدد من المصادر، ولكني لم أجد أية دراسة تشير إلى العدد بوضوح على الرغم من ذكر الكثير من التفاصيل بخصوص فترة الاستعمار، غير أن تلك المصادر تقدر أعداد الضحايا (الشهداء) بألوف أو مئات الألوف: انظر:

Horne, Alistair. A Savage War of Peace: Algeria 1954-1962. New York Review Books, 2006.

Evans, Martin. Algeria: France's Undeclared War. Oxford University Press, 2012.

[7] Al-Araby. (2023, May 11). الجزائر تعلن عن مجموع ضحايا الاستعمار الفرنسي 5.6 مليون شهيد . Al-Araby. Retrieved from https://shorturl.at/wyCFO

[8] انظر:

Ten Brink, Joram and Joshua Oppenheimer. Post-Traumatic Cinema: Time, Trauma, and the Vietnam War. Bloomsbury Academic, 2012, P.2.

[9] انظر:

Ten Brink, Joram and Joshua Oppenheimer, P. 149.

[10] انظر المرجع نفسه، ص 2.

[11] انظر المرجع نفسه، ص 45

[12] للتعرف بشكل أعمق على أثر السينما في تخطي مقولة الضحية، انظر:

Flynn, Michael. Screening Torture: Media Representations of State Terror and Political Domination. Columbia University Press, 2012.

[13] انظر

Ten Brink, Joram and Joshua Oppenheimer , P.149.

[14] انظر المرجع السابق، ص 45.

[15] انظر المرجع نفسه، ص 22.

[16] انظر المرجع نفسه، ص 2.

[17] Pontecorvo, Gillo. "La Battaglia di Algeri." Italy: Casbah Film, 1966.

[18] بيتر موندريان (1872–1944) رسام هولندي شهير ينتمي إلى المدرسة التجريدية –التكعيبية. انظر:

.Piet Mondrian." The Official Piet Mondrian Website, www.piet-mondrian.org /. Accessed 23 May 2023"

[19] انظر كتاب فيشر، أرنست، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 13.

[20] انظر دولوز، جيل، الصورة الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص 280.

[21] انظر كولمبار، كورينا، النزعة الاستعمارية وما بعد الاستعمارية في موسوعة السينما (شيرمر) ج1، تحرير جرانت، باري كيث، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص 809.

[22] انظر ريكور، بول، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2009.

[23] انظر كولمبار، موسوعة السينما، ص 809.

[24] Ebert, Roger. "Great Movie: The Battle of Algiers." RogerEbert.com, Ebert Digital LLC, 8 Aug. 2004, www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-battle-of-algiers-1967 .

[25] انظر الفيلم.

[26] انظر فانون، فرانز، معذبو الأرض، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان،2015، ص 12 .

[27] Bouchareb, Rachid, director. Outside the Law. Produced by Jean Bréhat and Rachid Bouchareb, 2010.

[28] Holden, Stephen. "Outside the Law." The New York Times, 3 Nov. 2010, www.nytimes.com/2010/11/03/movies/03outside.html. Accessed 25 May 2023.

[29] مليح، ح" .(2010, April 29) .خارجون عن القانون" يثير احتجاج نائب فرنسي بسبب "تزوير" أحداث تاريخية . France 24. Retrieved June 20, 2023, from https://www.france24.com/ar/20100429-france-cannes-festival-cinema-polemic-film-bouchareb-hors-la-loi-setif-algeria-slaughters-history

المصادر والمراجع:

أولا: العربية والمترجمة

1. أرمز، روي. موسوعة تاريخ السينما في العالم: السينما المعاصرة (1960-1995)، إشراف جيوفري نوويل سميث، ترجمة أحمد يوسف، مج3، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
2. الكسان، جان. السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1982.
3. اندرسن، بندكت. الجماعات المتخيلة: تأملات في أصل القومية وانتشارها، ترجمة ثائر ديب، قدمس للنشر، بيروت، 2009.
4. دولوز، جيل. الصورة الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
5. ريكور، بول. الذاكرة، التاريخ، النسيان. ترجمة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2009.
6. فانون، فرانز. معذبو الأرض، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان،2015.
7. فيشر، أرنست. ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
8. كولبار، كورينا. النزعة الاستعمارية وما بعد الاستعمارية في موسوعة السينما (شيرمر) ج1، تحرير باري كيث جرانت، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014.

ثانياً: اللغة الإنجليزية

1. Bouchareb, Rachid, director. Outside the Law. Produced by Jean Bréhat and Rachid Bouchareb, 2010.

2. Calvo, Marita Nadal and Mónica, ed. "Trauma in Contemporary Literature." In Trauma in Contemporary Literature. New York: Routledge, 2014.
3. Caruth, Cathy. Unclaimed Experience Trauma, Narrative, and History. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. The Johns Hopkins University Press, 1996.
4. Evans, Martin. Algeria: France's Undeclared War. Oxford University Press, 2012.
5. Flynn, Michael. Screening Torture: Media Representations of State Terror and Political Domination. Columbia University Press, 2012.
6. Horne, Alistair. A Savage War of Peace: Algeria 1954-1962. New York Review Books, 2006.
7. Kurtz, J. Roger, ed. Trauma and Literature. Philadelphia: Drexel University, 2018.
8. Pontecorvo, Gillo. "La Battaglia di Algeri." Italy: Casbah Film, 1966.
9. Ten Brink, Joram and Joshua Oppenheimer. Post-Traumatic Cinema: Time, Trauma, and the Vietnam War. Bloomsbury Academic, 2012.

ثالثاً: المواقع الالكترونية

1. Al-Araby. (2023, May 11). الجزائر تعلن عن مجموع ضحايا الاستعمار الفرنسي 5.6 مليون شهيد. Al-Araby. Retrieved from https://shorturl.at/wyCFO

2. Ebert, Roger. "Great Movie: The Battle of Algiers." RogerEbert.com, Ebert Digital LLC, 8 Aug. 2004, www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-battle-of-algiers-1967.

3. Holden, Stephen. "Outside the Law." The New York Times, 3 Nov. 2010, www.nytimes.com/2010/11/03/movies/03outside.html. Accessed 25 May 2023.

4. "Piet Mondrian." The Official Piet Mondrian Website, www.piet-mondrian.org/. Accessed 23 May 2023.

5. مليح، ح. (2010, April 29). "خارجون عن القانون" يثير احتجاج نائب فرنسي بسبب "تزوير" أحداث تاريخية. France 24. Retrieved June 20, 2023, from https://www.france24.com/ar/20100429-france-cannes-festival-cinema-polemic-film-bouchareb-hors-la-loi-setif-algeria-slaughters-history