أ.د شرقي محمد

جامعة وهران1 أحمد بن بلة

قراءة في فيلم الوهراني (للياس سالم)

شاء القدر أن تولد السينما الجزائرية كبيرة كما ولدت ثورتها، وكان ظهور الفيلم الجزائري ثوريا، خصوصا مع فيلم معركة الجزائر la bataille d'Alger للمخرج الإيطالي **جيلو بونتيكورفو** الذي حصد عديد الجوائز آنذاك، وظفر على منصة تتويج مهرجان البندقية العالمي السينمائي بجائزة **الأسد الذهبي** عام 1966م. وقد حافظ الفيلم الجزائري على هذه الخاصية في المسار التاريخي للسينما الجزائرية التي صارت أفلامها المتلاحقة أيقونات ثورية تعكس روح الثورة الجزائرية، وأصبح الواقع الممزوج بالمد الثوري سمة أساسية للفيلم الجزائري الذي دفع بالسينما الوطنية الجزائرية إلى العالمية خلال فترة السبعينات، حيث يقول أحد نقاد السينما الأمريكيين:" إنها دون شك السينما الأكثر ثراءا وإبداعا في العالم العربي، فقد حازت على شهرة عالمية وهي المنافس الوحيد للسينما المصرية."(1)

لقد اختصر زمن السينما الجزائرية المستقلة في أفلام مثل: **دورية نحو الشرق، الأفيون والعصا، ريح الأوراس، وقائع سنين الجمر**.... هذا الريبرتوار السينمائي الثوري دفع بأفلامنا إلى العالمية خلال فترة السبعينات لتتوج سينيمانا الوطنية بجائزة **السعفة الذهبية** لمهرجان **كان** عام 1975م عبر فيلم **وقائع سنين الجمر** ل: **محمد الأخضر حامينا**. وهذه الفترة الذهبية للسينما الجزائرية، أعطت خصوصية للفيلم الجزائري يصعب تجاوزها فنيا، ويمكن التماهي معها فنيا أيضا وهو ما فعله المخرج **عمار العسكري** في فيلميه: **أبواب الصمت** و**زهرة اللوتس** في مرحلة الثمانينيات و التسعينيات.

كان من الضروري أن نقدم هذه التوطئة أعلاه قبل الدخول في قراءة فيلم **الوهراني** للمخرج **لياس سالم** عام 2014م، ذلك أن إنقطاع الفيلم الثوري السبعينياتي عن شاشة السينما فقد خصوصيته الملحمية المبنية على الواقعية الثورية، لصالح أفلام جديدة مع مطلع الألفية الجديدة إعتمدت السير على حساب الزمن الثوري في

السينما الجزائرية. لقد ابتدأت هذه المودا السينمائية بسلسلة أفلام السير التي أطلقها المخرج **أحمد راشدي** (**مصطفى بن بولعيد، العقيد لطفي، كريم بلقاسم**) وطنيا، وأفلام سينما المهجر الحربية التي أبدعها **رشيد بوشارب** في فيلميه: **أهالي** و**خارجون عن القانون**.

لقد تغير نسق الفيلم الثوري بعد العشرية السوداء، وراح بعض المبدعين يدعون بأن التقديس الذي ميز سينما السبعينات لابد أن يتجاوز لصالح واقعية سينمائية أكثر إنتقادا، وليس واقعية ثورية. ويدخل فيلم **الوهراني** متجاوزا هذا الإطار نحو هجائية عصفت بقدسية الرمز الثوري، وعبثت بالعمق الهوياتي لصالح ادعاءات فنية وتقنية مابعد حداثية وعولمية تريد تغليب السمة السينمائية على الانتماء.

إن قراءة فيلم **الوهراني** التي سنقدمها تعتمد الجانب التيمي للفيلم، والذي نرى بأنه مكمن الخطورة على مستوى التلقي بالنسبة لهذا الفيلم الإشكالي، حيث أثار منذ ظهوره زوبعة إعلامية كبيرة، واستهجانا من لدن كثير من الأوساط الثقافية والسياسية التي ألقت باللائمة على وزارة الثقافة التي شاركت في إنتاج فيلم مسيئ لصورة الثورة الجزائرية من غير مراقبة جانبه المضموني. لقد عصف الخطاب الفيلمي للوهراني بالمدونة الهوياتية بشكل مثير لم يبق أية مبررات للياس سالم الذي أراد أن يوجه هذا الفيلم (أكثر من الإبداع)، وذلك باعتباره السيناريست والمخرج وبطل الفيلم. والذي يتبدى بأنه يمر نقديا عبر ثلاث مراحل نلخصها كالتالي:

1- جدل الإنتاج:

-البطاقة الفنية لفيلم الوهراني-

ملصقة الفيلم

مدة الفيلم: 2سا و8د

السيناريو: لياس سالم

الإخراج: لياس سالم

البطولة: لياس سالم

الإنتاج: مشترك بين دار أمسالا Dharamsala 79 % ، لايت ميديا، والوكالة الوطنية للإشعاع الثقافي.

تاريخ الصدور: نوفمبر2014

اللغة: فرنسية، لهجة جزائرية

ترك الفيلم إنطباعا سيئا لدى بعض الهيئات الرسمية (وزارة المجاهدين والأسرة الثورية) وكذلك في بعض الأوساط النقدية التي رأت فيه إساءة للثورة والمجاهد، وتناقضت الوصاية ممثلة في وزارة الثقافة بين مهلل

ومتملص بعد الورطة التي وضعها فيها هذا الفيلم. ولكننا لا نتعجب من هذا الأمر، وهذا انطلاقا من أن طبيعة الإنتاج وممولية هي التي تحدد وجهة الفيلم تيميا وإيديولوجيا، وعلينا أن نقر بأن مساهمة مؤسسة الإنتاج الوطنية التي لم تتعدى 21 %، أسهمت في تقليص التوجيه المضموني للفيلم الذي منح **لياس سالم** مساحة شاسعة من الحرية والتوجيه المضاد لقيمنا في الضفة الأخرى، وهذا اعتبارا أن الآخر يمتلك 79 % من تمويل الفيلم. هذا الدعم الإنتاجي الذي سمح لأحد منتسبي سينما المهجر بتشكيل رؤى سينمائية تذرعت بجماليات اللقطات والمونتاج في هذا الفيلم على حساب الجانب المضموني والفكري.

2- الوهراني بين كماشة اللاتقديس وسينما المهجر:

يحاول كثيرون إيجاد مخرج لكبوة **لياس سالم** في هذا الفيلم بدعوى السينمائية وإهمال المضمون، وهو ما نتعارض معه جملة وتفصيلا، لأن إتهام أفلام الفترة الذهبية خلال الستينيات و السبعينيات بتقديس الثورة وأدلجة المد الثوري بدعوى تقديم أفلام مضادة تنفي الملحمية الثورية وتجنح إلى الإرباك الذي يشوب نوع فيلم السير، قد يكون خطيرا جدا على مركب الهوية. فاللاتقديس الذي يخل بتوازن المفهوم الثوري نجده في فيلم الوهراني هجائيا، وتحاملا على المرموز الثوري و الهوياتي، لأن المخرج قدم نموذجا سيئا وواحدا من غير شخصية مقابلة تكافئه بقيم أصيلة توازن مصفوفة القيم المضادة القادمة من توجيه جماعة سينما المهجر، وهذا ما أفقد الفيلم توازنه.

إن تركيب مضمون الفيلم من أفق هوياتي يقودنا إلى مأزق الأنا عند **لياس سالم**، والذي يشترك فيه مع مجموعة مخرجي سينما المهجر الذين يحاولون تجاوز مركب الهوية بتصور بديل داخل الخطاب الفيلمي وبكل أدوات الحرفية السينمائية (السيناريو، التمثيل، الإخراج). يرى Geniviere :" أن الجالية المهاجرة تعيش آليات ضغوط الهيمنة الإجتماعية، و أن الجيل الثاني على عكس الجيل الأول ليست لديه نفس المشاريع، و إنه يعيش اضطرابا كبيرا وأن نمطه الثقافي والاجتماعي في صراع مستمر."(2) هذا الجيل من السينمائيين أمثال: **رشيد بوشارب، مرزاق علواش**، ومعهم **لياس سالم** يعيشون تجاذب الأنا والآخر، ويوجهون قيميا من طرف الآخر المستعمر للتملص من كل القيم التي يمثلها الوطن الأصل، والذي يعيشون الغربة والاغتراب أيضا بعيدا عن مدونته الهوياتية في مجتمع آخر يوجههم إلى عدائية الانتماء.

هذا الانتماء الذي تفطن إليه المناضل والطبيب **فرانز فانون** أثناء تواجد الآخر (المستعمر) بين ظهرانينا، مبينا إستراتيجية العدو في إبعاد الهوية في قوله: " ولما كان الطب النفسي تلك التقنية الطبية التي تهدف إلى تمكين الإنسان من أن يكف عن كونه غريبا عن بيئته، فقد أخذت على عاتقي أن أثبت أن

العربي، المغترب على الدوام في بلده، يعيش في حالة من إختلال الإنية المطلق ... فالبنية الاجتماعية القائمة في الجزائر تقف في وجه أية محاولة لأن يسند المرء ظهره إلى حيث ينتمي."(3) هذه الإستراتيجية العدائية للإنتماء لازالت تصاغ في الدوائر الثقافية للآخر، وتطبق عندنا بأيدي الجيل الثاني ممن يعرفون بمخرجي سينما المهجر. فهل هذا النموذج الفيلمي هو سينما جزائرية ثورية جديدة بنوع السير، وبرؤية الآخر؟

3- المدونة الهوياتية ومأزق الأنا عند لياس سالم:

يصدم المتلقي لفيلم **الوهراني** بالصورة السلبية للكفاح و النضال الثوري، ويفجع أمام تهاوي الرمز (المجاهد) داخل بنية فنية هجائية أخفت جمالية الفيلم على المستوى التقني. وأمام هكذا تناول مضموني، تحول هذا العرض السينمائي إلى فيلم إشكالي يشوش على الذاكرة الثورية خصوصا، ومركبات الأمة والمجتمع الجزائريين عموما، هذا إذا أخذنا في الحسبان أن مشهدية هذا الفيلم تستحضر تداعيا هوياتيا إن شعوريا أو لاشعوريا.

يتجلى مأزق الأنا عند **لياس سالم** وخلل الهوية في تصوره لمجتمع ما بعد الإستقلال وقراءته للرمز الثوري بموضوع تناول فيه مسار المجاهد **جعفر/الوهراني**، الذي ساير نزوات صديقه السياسي **حميد** وسط جو مخمور وداعر وسياسوي تغيب فيه كل القيم التي استبدلت بأفق أسود من الانتهازية والفساد والإقصاء. لقد ربى **جعفر** إبنه الذي لم يكن سوى لقيطا من جندي فرنسي مجهول إغتصب زوجته المتوفاة، وأخفى عنه هذه الحقيقة التي اكتشفها الطفل عندما صار شابا.

إن حكاية كهذه، يستحيل أن تتم بهذه الطريقة لدى مجتمع جزائري محافظ غداة الإستقلال، لقد ذهب **لياس سالم** بعيدا في منطقه المضاد للهوية والذي لايمكن تقبله وفق التشابه والوحدة التي تربطنا بهذا المجتمع آنذاك. إن مبدأ التنظيم الذي بواسطته يحافظ الفرد على بقائه كشخصية متماسكة مع ماهيته و استمراريته في تجربته الذاتية وواقعيته مع الآخر كما يؤكد على ذلك **إريكسون**، تجعلنا نرفض هذا المنطق، فالأنا هو البنية الداخلية التي تصاحب الفرد طيلة الطفولة، وتساعده على أنواع التقمص المختلفة التي تسمح له بالادماج التدريجي لصور الذات التي يعرفها **مالاوسكا** على أنها الشعور بالذات، أي مختلف تصورات الشعور بالاستمرارية وبالتشابه وبالوحدة التي تميز الهوية.(4)

إنطلاقا من هذا التعريف المحدد للهوية فإن **الوهراني** لا يشبهنا هو وشخصياته، ولا نحن نشبههم، وهنا تحدث مقاومة وجدانية أثناء التلقي تذوذ عن الرمز وعن صورة الهوية التي تتلخص في قيمتين:

- قيمة أو صورة يكونها الفرد عن نفسه.

- قيمة وصورة اجتماعية يكونها عنا الآخر.

وعندما تتطابق هذان الصورتان يستحضر مفهوم الهوية، وعندما تتعارضان يحدث تباعد أو شرخ (حالة **لياس سالم**)، وعندما نكون صورة وشعورا لهويتنا بكل أبعادها فإننا نريد أن يعترف لنا الآخر بهذه الصورة، أما الآخر فيمثل بالنسبة لنا حيزا مخالفا نتعرف من خلاله على صورتنا الحقيقية. لقد ارتكب **لياس سالم** خطأ فضيعا عندما حاول أن يلغي هذه المساحة الفاصلة، والسؤال: من نحن؟ من هم؟

لا يمكننا كمتلقيين أن نسمح بأن تحل في مجتمعنا ورموزه قيم مستوردة أو مفروضة مكان قيمنا الأصيلة. لقد سجلنا جملة مآخذ على الفيلم فيما يخص مدونتنا الهوياتية نوردها على الشكل التالي:

- تحول الجزائر (ثورة/ إستقلال) إلى مخمرة كبيرة، إذ هناك أزيد من 11 مشهدا لجلسات خمر متواصلة تكاد تغطي ربع زمن الفيلم أو يزيد.
- سب مجاني للذات الإلهية (9 مرات أو يزيد).
- مشهد إستهزائي من اللغة العربية الفصحى.
- جلسة شواء وخمر تبين منحنى الهوية (شرخ الهوية بالنسبة لهذا المخرج) مبنية على تقسيم جغرافي (يا للعجب)، إذ نسمع في أحد الحوارات: **لم نقم بثورة لصالح الدين و الإسلام .... نحن جزائريون، متوسطيون، مغاربيون، أفارقة**...، هل تم إقصاء الإسلام و العروبة في مخامر **الوهراني** للياس سالم.
- يجهل **الوهراني** وصاحبه وسائق السيارة أن قرية **قديل** كانت تسمى في العهد إسمها الإستعماري Saint Cloud، و لم يحمل المخرج نفسه عناء الاجتهاد للبحث عن جزئية يراها الأعمى، في حين رأى مخططه المدمر للهوية.
- يورد الفيلم في أحد حواراته ما يلي: ... **الشعب الجزايري عمره ما ثار ضد فرانسا، ثار ضد الإستعمار** .....؟؟؟؟؟

إن **لياس سالم** شخص مدمج في خطاب كولونيالي عام ساق جزءا منه إلى السينما، وهو في هذا المجال ينتمي ومدمج كما يقول **هومي ك بابا** في جهاز يدير معرفة الاختلافات العرقية/ الثقافية/ التاريخية وإنكارها. وتتمثل وظيفته الإستراتيجية المسيطرة في خلق فضاء ل " شعوب خاضعة "....(5). ونتصور بأن فيلم الوهراني المثير للجدل لم يكن ليخرج عن هذه الوظيفة و الاستراتيجية التي تمارس جانبها الدعائي بوسائل سينمائية على حساب وحدة وجدة التيمة والموضوع.

الهوامش:

1- فيلم الوهراني للياس سالم.

2- رقيق علاء مكي (محطات منسية في مسيرة السينما الجزائرية)، سينما، مجلة شهرية فنية، عدد1، groupe Corlet ,Paris، 2000

3- محمد مسلم، الهوية والعولمة، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002، ص 58.

4- هومي ك بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المخركز الثقافي العربي ط1 ، الدار البيضاء- بيروت، 2006،ص 98.

5- محمد مسلم، الهوية والعولمة، ص 26.

6- هومي ك بابا، موقع الثقافة، ص 141