صورة الرجل الجزائري في الأفلام التسجيلية الفرنسية - من الوهم إلى الضرورة قراءة في المحتوى والأهداف

The representation of Algerian men in the French documentary films- from illusion to necessary

بن شراد محمد أمين *

Bencharad Mohamed Amine.

جامعة باتنة1- الحاج لخضر ، (الجزائر) mohamedamine.bencharad@univ-batna.dz

تاريخ الاستلام: 2019/12/18 تاريخ القبول: 2020/05/03 تاريخ النشر: 2020/06/02

ملخص:

يهدف هذا المقال العلمي إلى الإجابة عن إشكالية حضور الرجل الجزائري في الأفلام التسجيلية الفرنسية المنتجة خلال المئة سنة الأخيرة، باعتماد منهج التحليل النصي لمحتوى عينة من الوثائقيات المختارة، والمرتبطة بالموضوع أين تمّ رصد أهم التحولات التي طرأت على صورة الرجل الجزائري من جوانبها المختلفة، واستقراء عملية الإنتقال من المحتوى التنميطي نحو عملية توظيف هذه الأفلام في صراع الذاكرة بين المستعمِر والمستعمَر.

الكلمات المفتاحية: الأفلام التسجيلية الفرنسية، الرجل الجزائر، الصورة النمطية، الصورة الذهنية، السينما.

Abstract:

This scientific article is an attempt to reach an objective answer on a issue centered on the employment of Algerian men in the French documentary films produced during the last hundred years. Monitoring the most important changes that took place on its image from different aspects, from the stereotypical content to the use of these films in the struggle of memory between the colonizer and the colonized by monitoring the content of a set of some selected documentaries.

***Keywords**: French documentary film, Algerian man - stereotype - mental image- cinema.*

***Résumé** :*

Cet article scientifique a pour but de répondre à la problématique de la présence de l'homme algérien dans les documentaires français produits durant les dernières cent ans, en utilisant une méthodologie analytique textuelle sur le contenu d'un échantillon de documentaires sélectionné, ou nous avons déterminé les principaux changements quant à l'image de l'homme algérien dans ses différents aspects, en faisant une lecture profonde de la mutation d'un contenu stéréotypique vers l'emploi de ces documentaires dans le conflit mémorial entre l'occupant et l'occupé.

***Mots-Clés**: les documentaires français, l'homme algérien, stéréotype.*

* بن شراد محمد أمين: الإيميل المهني: mohamedamine.bencharad@univ-batna.dz

1. مقدمة:

إنّ الأفلام التسجيلية ومنذ ظهروها الأول في نهاية القرن التاسع عشر، كانت ومازالت أحد أهم الفنون السمعية البصرية وأقدرها على نقل الواقع كما هو، دون تحريفٍ أو تبديل، فهدفها الأسمى كان دائما هو التسجيل والتأريخ والتوثيق بطريقة فنية للواقع أو الحدث أو الشخص بصفةٍ عامةٍ، بعيداً عن إدخال أي تحويرٍ محتمل لهذا الواقع من قِبل صُناع العمل ومنتجيه، بل الاكتفاء فقط بتسجيل الواقع كما هو بايجابياته وسلبياته، وإخضاع هذا المحتوى المُسجّل لعناصر ومتطلبات الجماليات الفنية، -والتي يشترك فيها الفيلمان التسجيلي والروائي-، مع تميّز الأول عن الثاني في كونه يمثل نقلاً أمينا للحالة الحقيقية للقصة دون أي تحوير رغم إمكانية منح آراءٍ خاصة أو فنية لصناع العمل، عكس الفيلم الروائي الذي لا يكون مُلتزما بالنقل الحرفي للواقع بل قد يتعداه وفي كثير من الأحيان لإعطاء تحويرات أو مساقات محددة للقصة تحت مسمى "الضرورات الفنية"، "ففي العالم الذي نقطنه فإن الحكايات التي نقول عنها روائيةً هي التي تعطينا أجوبة متخيلة، أما التي نسميها وثائقيةً غير روائية فهي تلك التي تمنحنا أجوبة أصيلة"[1] حسب التفريق الذي وضعه بيل نيكولز مُنظّر الوثائقيات الشهير .

لكن، وفي أوجّ موجة الجدل التي تعاظمت بدايةً من عشرينيات القرن الماضي حول الأدوار الحقيقية للسينما والتي تأرجحت في كثير الأحيان بين كونها ضرورة خيالية ابداعية تبتدع واقعها الخاص، وبين من يراها أداةً ضرورية لعكس الواقع كما هو دون تبديل، جاءت إحدى الإجابات المُرضية للطرفين، وهي أن المجال الفني والإبداعي يتسع للإثنين معاً ضمن مجالٍ فنيّ مشترك، وأنّ أفلامًا تصور الواقع كما هو تسجيليا وفنياً كالسينما الواقعية مثلا، يمكن لها أن تجد مكاناً ضمن إطارٍ وسطيّ يقع بين الوثائقيات التي تعتمد أساسًا على نقل الواقع كما هو، وبين السينما الروائية التي قد تبتكر واقعًا جديدًا مُتخيلا، في حين بقي كمٌّ لابأس به من السينمائيين مُصرين على التفريق بينهما، ومنح الخصوصية الشديدة التي تتميز بها الأفلام التسجيلية حقها، فهي حسبهم تبقى بالنهاية "الوسيط الفني الذي يعمل على التقاط الحياة في شكلها الخام"[2] حسب موسوعة شيرمر للسينما، على اعتبار أن الفيلم التسجيلي هو "أحد الأنواع الإبداعية غير القصصية المختلفة المعروضة على الشاشة"[3]، والذي يعمل على توثيق الحدث صورياً، ومنه جاءت تسمية الوثائقيات التي تعود أصولها الأولى للتعبير

الفرنسي Documentaire والذي يدل على التوثيق، أي أنه يؤدي دور وثيقة ما عن المكان أو الحدث أو الشخص الذي يعالجه، ولهذا يميل بعض المترجمين العرب إلى استعمال عبارة الفيلم الوثائقي أكثر من التسجيلي،[4] رغم أنهما يؤديان نفس المعنى تقنياً، فكلاهما يعنيان تلك "المضامين الفيلمية أو التلفزيونية التي تسجل مختلف مظاهر الحياة الطبيعية أو البشرية (حديثها وقديمها) في مختلف الأقطار انطلاقا من موضوع ما، ضمن محور اهتمامٍ واحدٍ يُعَالَجُ فكرةً بالصوت والصورة، مع توظيف تقنيات البحث والتوثيق المعروفة في العلوم الانسانية والاجتماعية"[5]. فهذا الفن الذي يركز على ثلاثية "التسجيل، الواقعية، والتوثيق" لا يخرج في حُلّته النهائية (تلفزيونيا كان أو سينمائيا) إلا إذا توافرت فيه شروطٌ تتحد مع بعضها البعض بدرجات متفاوتة من فيلم إلى آخر، وأهم هذه الشروط هو اشتراك هذه الأفلام في اهتمام صُنّاعها بضرورة وجود موضوعٍ يثير اهتمامهم ويقومون بتسجيله صوتاً وصورةً مهما كان تاريخه أو موقعه، مع ضرورة البحث فيه ثم توثيقه.

وإذا كانت أصول الفيلم الوثائقي متشعبة، فإن غالبَ المتداولِ يُرجعها إلى فرنسا، وتحديدا إلى الأخوين لوميير في باريس، واللّذين أسّسا لهذا الفن دون نيةٍ منهما بعد أن كانا يحاولان في الأصل تطوير عملية سينمائية تخيلية تقوم على تحريك متتاليات من الصور، بيد أنّ أحد أعمالهما الأولى كان بعنوان la vie même والذي قام على تجميع مجموعة من الصور المنتقاة والملتقطة من مختلف بقاع العالم وفق منطق كرونولوجي يقوم على احترام تسلسل الأحداث، والتي ظهر على إثرها ما يعرف بسينما الوثائقيات في فرنسا.

وخلال هذه الفترة، انتقلت "عدوى" التوثيق المتحرك هذه إلى دول سينمائية أخرى مثل ألمانيا والإتحاد السوفياتي والولايات المتحدة الأمريكية، لكن البوصلة كانت دائما مُتجهة نحو فرنسا التي قدمت بعضاً من أحسن وأفضل وأجرأ الأفلام التسجيلية خلال السنوات الأولى لهذا الفن، من خلال مواضيع متنوعة ومتشعبة ومختلفة.

وقد كان للجزائر حضورٌ كبيٌر في وثائقيات فرنسا والذي بدأه (وللمرة الثانية) الأخوين لوميير بإرسالهم رُسلاً مزودين ببكراتٍ ومعدات تصوير حديثة إلى منطقة المغرب العربي وتحديدا الجزائر لتصويرها أرضا، ومعها تصويرها كشخصية، -وإن كان يُحسب على تنفيذ هذه المهمة أنها أخذت (وفي كثير من الأحيان) طابعاً هزلياً ساخراً من الجزائري والأهالي هناك-، ومن

أوائل هؤلاء المُرسَلِين نجد "المخرج/المبعوث" ألكسندر برونيو الذي وصل إلى الجزائر عام 1911، وانخرط سريعًا في عملية تنفيذ مجموعة من الأفلام التسجيلية التي أخذت طابعًا دعائيًا لصالح المنظومة الاستيطانية الفرنسية[6]، واصطبغ عمله في كثيرٍ من الأحيان بحسٍّ تحقيري للأهالي الجزائريين، قبل أن تبدأ اهتماماته في وقتٍ لاحقٍ في التنوع والجنوح نحو مشارب حياتية أخرى، شملت التربية والزراعة وعملية تعمير الجزائر والبنايات ذات الطابع الفرنسي التي بدأت تنتشر آنذاك، لكن العنصر الأكيد هنا كان في التقاء أغلب هذه الوثائقيات (إن لم نقل جميعها) في عملية التصوير الإيجابي للاستعمار الفرنسي للجزائر وجانبه الحضاري المضيء حسب وصف مولود نايت بلقاسم[7]، وتدويل صورةٍ منمطةٍ ومبتذلة عن الجزائري في أذهان المشاهد الأوروبي إلى غاية أربعينيات القرن الماضي، وهي الفترة الزمنية التي رافقتها محاولات محتشمة (بُعيدَ تشكل جبهة التحرير الوطني) وإطلاق عبان رمضان مشروعه الطموح لبناء أول مدرسة سينمائية بقيادة المناضل المخضرم رونيه فوتيي الذي أخرج بعضًا من أجمل الأفلام التسجيلية الجزائرية القصيرة التي كانت توثق تحركات الثوار آنذاك، وتسجّل يومياتهم بواقعية شديدة وفي مسارح تصويرٍ طبيعية على الرغم من نقص الإمكانات وقلة التكوين والخبرة وقتها[8]، مع بقاء الأفلام التسجيلية الفرنسية (سواءً تلك المنتجة في فرنسا أو في مستعمراتها) متفوقةً بمراحل على تلك المقدمة من قبل حزب جبهة التحرير، إن كان من حيث الأسلوب أو من حيث طرق المعالجة واختيار المواضيع/ لقد كان التفوق ببساطة فرنسيًا تقنيًا وفنياً.

وفي جردٍ للأفلام التسجيلية الفرنسية، وبتركيز أعلى وتدقيق نظرٍ أكبر، يُلاحظ الدارس وجود نوعٍ من التواتر المتكرر على مر السنوات في استحضار الجزائر في محتوى هذه الأفلام التسجيلية، مع تسجيل عملية استحضارٍ رئيسية لعنصرٍ مهم (ونادرا ما يتم تناوله بحثياً) وهو "الرجل الجزائري وصورته في الأفلام التسجيلية الفرنسية"، والذي وعلى عكس المرأة التي نالت حظاً وافراً من البحث، كان مغيبا بحثياً وأكاديميًا بشكل عام، ومغيبًا في حضوره في محتوى الأفلام التسجيلية الفرنسية تحديدا، وقد كان لحضور الرجل الجزائري تسجيلياً أشكالٌ متنوعةٌ ومتباينة تراوحت بين استحضاره كمادةٍ للسخرية والتنكيت، أو نموذجًا عن الجهل الذي تعيش فيه افريقيا التي يحاول الاستعمار الفرنسي إخراجها منها، أو ببساطة تشويه صورته كمقاوم ومدافعٍ عن أرضه وعرضه، ومحاولة دفن طبعه التحرري المقاوم.

وفي هذا المقال، يسعى الباحث إلى البحث في مسار تطور حضور الرجل الجزائري في الأفلام التسجيلية الفرنسية، ومن خلفها حضور الجزائر بصفة عامة (تسجيلياً) في المحتوى الوثائقي الفرنسي، ومحاولة التعرف أكثر على أهم أشكال هذا الحضور وأهدافه وتطوره وتغير مضامينه.

وذلك من خلال محاولتنا الإجابة عن سؤالين رئيسيين اثنين:

- ما هو شكل حضور الجزائر في الأفلام التسجيلية الفرنسية؟
- ما هي التمظهرات التي أخذها الرجل الجزائري في الأفلام التسجيلية الفرنسية؟

2. الجزائر في الأفلام التسجيلية الفرنسية:

قبل الحديث عن حضور الرجل الجزائري في الأفلام التسجيلية الفرنسية، فإنه من الضروري جدًا البدء بتقديم وفهم صورة الجزائر عموما داخل المحتوى التسجيلي الفرنسي، والتي تشكّل في الأصل امتدادا طبيعيا لحضور الرجل الجزائري، خلال فترة امتدت لقرن من الزمن، وهي الفترة التي تمثل عمر الأفلام التسجيلية الفرنسية من ظهورها إلى غاية يومنا هذا.

أين تزامن ظهور الأفلام التسجيلية مع توسع مساحة فرنسا الاستعمارية والتي شكلت الجزائر واحدةً من أهم هذه المستعمرات، مع ما رافقها من ضرورات استراتيجية وسيسيوثقافية لتقديم هذا "الجزء الفرنسي الجديد" تسجيليا، أين كان الإرتباط التسجيلي وثيقا بين فرنسا والجزائر على مر الزمان، رغم ملاحظة الدارسين للنظرة الفوقية من السينمائيين الفرنسيين نحو مستعمرتهم هذه (حتى بعد استقلالها)، وقد ظهر هذا الإرتباط في كثرة حضور الجزائر في أعمالهم، إما كديكورٍ أو كموضوعٍ أو كامتداد لفرنسا، وارتباطها بفرنسا جغرافيا (قبل الاستقلال)، ثم ارتباط القضايا المصيرية للبلدين والاختلاط بين الثقافتين وتقاطعهما لغويا وثقافيا وإنسانيا (بعد الاستقلال)، مع ما اتسمت به هذه الأفلام التسجيلية من مرافقةٍ للتطورات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي عرفها البلدان خلال المئة سنة الأخيرة.

وعلى العموم يمكن تقديم نظرة شاملة عن هذا الحضور الجزائري في الوثائقيات الفرنسية من خلال أربعة مراحل كبرى، يمكن تلخصيها بالشكل التالي :

1 .2 مرحلة من 1900 إلى نهاية الأربعينات: الجزائر حديقةٌ خلفيةً لفرنسا:

وهي الفترة التي امتدت منذ نشأة الفيلم التسجيلي الفرنسي ووصوله إلى الجزائر، إلى غاية بدء تشكّل الوعي السياسي للجزائريين وانتقالهم من مقاومات متفرقة مثل الزعاطشة والمقراني المحلية إلى مقاومة وطنية منظمة، تشمل كل الفئات (نقابيا، طلابيا، وسياسيا).

فقد ظهرت في هذه المرحلة الوثائقيات في فرنسا أولاً، وكانت الأفلام المنتجة آنذاك عبارةً عن سينما تسجيلية طليعية، حضرت فيها مواضيع متنوعة، أما تلك الأفلام التي كانت الجزائر موضوعها الأساسي فقد أخذت طابعا دعائيا بامتياز، أين عملت فرنسا على تكريس السينما التسجيلية والأفلام الوثائقية كجهازٍ حيويّ يعمل جنبا إلى جنب مع باقي أجهزتها العسكرية الأخرى، وذلك خدمةً لأهدافها الاستراتيجية، أين اعتمد كلا الجهازين (السينما والجيش) نظرةً تسلطيةً وقاسيةً ودونية في التعامل مع الأهالي منذ بداية القرن العشرين، وذلك بعد أن كانت في وقتٍ سابقٍ تأخذ الطابع الغرائبي طوال القرن التاسع عشر من خلال اللوحات والروايات والأشعار ثم في الصور الفوتوغرافية، وكان ذلك الطابع الغرائبي مندرجاً تحت مسمى "الجزائر بوابة الشرق الساحر"[9].

ومع بدء القرن العشرين ووصول السينما التسجيلية معه، انتقلت هذه الأخيرة مباشرة إلى الجزائر عن طريق المعمرين الفرنسيين، وشكلت بالأساس أداةً إيديولوجيةً تهدف لإثبات شرعية الاستعمار الفرنسي، والبداية كانت مع لويس لوميير، الذي كلّف أحد أعوانه فليكس مزغيش flex mesguiche بالتوجه إلى الجزائر وتصوير الأهالي، ومعهم المدن الجزائرية وطرق عيشهم البدائية، فكانت النتيجة أن ظهرت أفلامٌ وثائقيةٌ ذات عناوين ومحتويات توحي بالكثير من الدونية والاحتقار.[10]

لكن بعض الدارسين والمهتمين بموضوع الجزائر في الوثائقيات الفرنسية يعتبرون أن عام 1905 هو البداية الفعلية النشاط السينمائي التسجيلي في الجزائر، أين انتقل من كونه عملا فرديا يتكفل به أشخاص مكونون على تشغيل مُعدّات التصوير، إلى شكله الإحترافي الذي يضم فريق إنتاج متكاملٍ، والبداية كانت من خلال شركتي باتي pathè وغومون gaumont للإنتاج السينمائي الفرنسيتين، وقد ظلت السينما الاستعمارية عبر هاتين الشركتين وإلى غاية نهاية هذه المرحلة (منتصف الأربعينات) تمارس جميع اشكال الزيف ورسم صورة سلبية عن الأهالي وعن البداوة الجزائرية، ومحاولة إظهار الجانب الإيجابي للاستعمار فقط، عبر تأكيد مخرجي هذه الأفلام على أن هدف الاستعمار إنما هو نقل الحضارة لهذه المنطقة و ليس أخذ

الأرض من أصحابها، وقد بلغ عدد الأفلام المنتجة خلال هذه المرحلة 170 فيلمًا تسجيليا بعضها قصيرٌ وبعضها طويلٌ، آخرها كان فيلم زيتونيات العدالة les oliviers de justice من إخراج جيمس بلو james blue الذي صُور في تلك الفترة لكنه لم يعرض إلا في وقتٍ لاحقٍ[11].

أما من حيث المضمون، فكنا قد أشرنا أعلاه إلى أن الجزائر خلال القرن التاسع عشر كانت منطقةً غرائبية في المخيال الفرنسي، من خلال المنحوتات واللوحات الزيتية التي تُظهر نساءً بملابس مختلفة عن السائد في فرنسا ووشوماً بارزةً على وجوههن، مع تقاسيم قاسيةٍ وبعيدة تماما عن التقاسيم الأنثوية الفرنسية الناعمة، وكذا من خلال الروايات التي يظهر فيها الجزائريون غرباء همجيين ومتخلفين لكن بطريقة غرائبية غير مُنفّرة للنفوس، وابتداءً من سنة 1910 انتقلت هذه الفكرة الغرائبية إلى السينما حين بدأ تدفق المخرجين على الجزائر من فرنسا، متخذين من الطبيعة الجزائرية العذراء وسكانها خلفية وديكورا ومجالا للتصوير الفني الغرائبي حسب ما أشار إليه الكتاب المرجعي المؤرِخ لهذه الحقبة من السينما التسجيلية، والمعروف باسم "كاميرات تحت الشمس cameras sous soleil "المنشور عام 1956 (أي بضع سنوات بعد انتهاء هذه المرحلة الأولى، والذي صدرت منه عدة طبعات لاحقةٍ)، حيث يخرج الكتاب بخلاصةٍ بسيطةٍ وقاطعة مفادها أنه "وبالنسبة للسينمائيين وللجمهور فإن إفريقيا (وشمال إفريقيا تحديدا) بقيت على ما يبدو ديكورًا فقط، أو خلفيةً لم نتمكن حتى من استغلالها بمهارة..."[12]

أما في الفترة الممتدة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية فقد كانت السينما التسجيلية التي تستحضر الجزائر تأخذ طابعا ذو خصوصية أكبر، ومرتبطة بحدثين كبيرين رسّخا أكثر فكرة "الجزائر الفرنسية"، أولها إحياء فرنسا مئويتها الأولى لاحتلال الجزائر سنة 1930، وثانيها تنظيمها للمعرضين الاستعماري (عام 1931) والعالمي (عام 1937)، اضافة إلى افتتاحها عدة قاعات عرض في الجزائر موجهةً للمُعمرين الفرنسيين أساسا، وكان من بين أهم ما تمّ تقديمه من أفلام تسجيلية فرنسية توظف الجزائر ضمن موضوعاتها مجموعة أفلامٍ باتت لاحقًا من الكلاسيكيات، مثل منزل المالطي لـ هنري فسكور عام 1928، فيلم الأطلنتيد لجاك فيدر 1921 وغيرها، وهي من الأفلام التسجيلية التي أعطت للجزائر صورة منمطة، تظهر فيها بشكل خلفية أو فضاءٍ تدور فيه الأعمال الفرنسية [13]، مع إشارتنا إلى كون الفضل في ظهور

مصطلح "الفضاء السينمائي" يعود لكتابات الألماني هنري ميتران الذي أعطى للمكان أو الفضاء قيمته كعنصر أساسي في الأعمال المصورة وتحديد عناصره الجمالية ضمن العمل الفيلمي.

لكن الدارس لأرشيف تلك المرحلة يلاحظ نقطة أخرى مهمة، (حين أشرنا في بداية المقال إلى الجدل الذي وقع بين مؤيدي معسكر السينما الوثائقية وأولئك المُصطفّين في صف السينما الواقعية والتداخل الشديد الذي كان يقع بينهما آنذاك)، حيث نجد مخرجين روائيين ممن كانوا روادا في السينما الواقعية التي تأخذ طابعا يطابق الواقع كما هو (أو يكاد) يقدمون الجزائر تسجيلياً، من بينهم جاك رينوار الذي صوّر فيلم البلاد le bled بُعيد إحياء فرنسا الذكرى المئوية الأولى لغزو الجزائر، أو فيلم اللعبة الكبرى le grand jeu لجاك فيدر، وكذا فيلم بيبي لو موكو pépé le moko لجوليان دوفيفي، وفيلما الرجال الجدد les hommes nouveauxوالطريق الإمبراطوري la route impériale لمارسيل هيربيي، أو فيلم روح **البلد** l'âme du bledلجاك صفراك، وهي أفلام تجمع الطابعين الوثائقي والواقعي والتي ركزت على تمجيد الحقبة الاستعمارية [14]، وصورت الجزائر المستعمرة (بفتح الميم) أرضًا متصالحة مع وجود الفرنسيين وراغبة فيهم وأنّ عيشة الفرنسيين في الجزائر ما هي إلا تحصيل حاصلٍ لعملية نقل حضارة وثقافة أوروبية عريقة نحو أرض عذراء بكرٍ لها القابلية للتطوير.

لقد كانت هذه الأفلام (التسجيلي منها أو الروائي الواقعي) بمثابة ضرورةٍ فرنسية، لترسيخ صورة ذهنية استعمارية لدى أذهان الفرنسيين الذين يرون الجزائر من خلف الشاشة الكبيرة، أين هدفت إلى تقديم فرنسا الإنسانية ناقلةً للحضارة من خلال عنصرين اثنين مرتبطين جدا ومتناقضين كليا في نفس الوقت، أولهما تقديم الأهلي بصورة المخبول المتخاذل الرجعي المتخلف والجاهل (وهو ما سيتم تناوله في الجزء الثاني للمقال بالتفصيل) والثاني بتقديم الفرنسيين (مدنيين وعسكريين) على أنهم جاؤوا ناقلين للتحضّر والعلم، وأنّ من حقهم الاستفادة من هذا الجزء العذري من العالم بعد تطويره وتحضيره ومن ثمة استيطانه كنتيجة منطقية، وبالتالي تبرير تواجد الفرنسيين في الجزائر كنتيجةٍ وليس كهدفٍ.

لكن الصورة المقدمة عن الجزائر كفضاءٍ بقيت هي نفسها، ومنمطة على مدى أربعين عاماً من عمر الأفلام التسجيلية، فهي أرض غنية بثرواتها وجمالها الطبيعي، لكنها فقيرةٌ بمظاهر التحضر التي نقلها إليها المدنيون الفرنسيون والجيش الفرنسي (خصوصا أولئك المشكلون لجوقة الشرف التي بدأها الجنرال طاهون(Tahon) ، أين يلاحظ كذلك على الأفلام التسجيلية

المقدمة آنذاك أنها تركز على الطبيعية والمناظر الخلابة والعذراء والبيوت العربية التقليدية وغروب الشمس لا على البشر، فهي بالمجمل أفلامٌ تستنطق الأرض فقط بعيدًا عن الفرد وحياته الاجتماعية وطبيعة تفاعلاته السائدة آنذاك، في سلوكٍ انكاريٍ عمديّ للإنسان الجزائري صاحب الأرض، وإظهاره بشكل سلبي كما تمت الإشارة إليه آنفا، فطمس الهوية الجزائرية كان هدفا أساسيا لتقديم الفيلم التسجيلي الفرنسي خلال هذه الفترة.

2 2. المرحلة الثانية: من الأربعينات إلى الإستقلال: الجزائر مقاوِمةً:

خلال المرحلة الثانية والممتدة منذ بداية العمل المسلح إلى غاية الاستقلال والسنوات الأولى اللاحقة له، ظهرت أفلامٌ تسجيلية جزائرية كان الإرث الثوري وشرعيته مادتها الخام، وهي الفترة التي يراها البعض قصيرة نسبياً، لكنها كانت غنيةً جدا بالتحولات العميقة التي عرفها شكل ومضمون الأفلام التسجيلية الفرنسية التي تتناول الجزائر ضمن مقاطعها، أين عرفت هذه المرحلة بداية الفعل العسكري والسياسي المُنظم في الجزائر والذي جاء مباشرةً بعد مجازر الثامن ماي 45 في الجزء الشرقي من الجزائر، والتي تبعها تشكل النواة الصلبة لجبهة التحرير الوطني وتحرّكها نحو إطلاق الحرب التحريرية، وما رافقها من محاولات توظيف كل الأدوات المتاحة لتدويل القضية الجزائرية، بما في ذلك الأفلام التسجيلية، والتي دشنها عبان رمضان من خلال إطلاقه "مدرسة السينما" بالشراكة مع المناضل فوتي[15]، والتي تزامت كذلك مع ظهور الأفلام الناطقة وترسيخ وجودها بشكل عمليّ بعد أن كانت الصوتيات عبارة عن تجارب متفرقة وفاشلة في أغلبها، أو تكتفي بوضع خلفية موسيقية دون أن تلتقط الأصوات الحقيقية، ومع دخول أحداث الجزائر عسكريا وسياسيا مرحلة حاسمة وبدء تدويل القضية، تحركت على الجهة الأخرى الآلة العسكرية الفرنسية لجعل السينما أداةً دعائية، من خلال إعطاء الأوامر بإنتاج مجموعة من الأفلام الوثائقية ومن ثمة توجيهها سياسيا، ظاهرها تعليمي تربوي، لكن الحضور الدعائي فيها كان مكثفا، خاصة مع احتكار السلطات الفرنسية للعلمية الانتاجية السينمائية المرتبطة بالجزائر آنذاك، من خلال إنشاء ما يعرف بجهاز التوزيع السينماتوغرافي، ووضعه تحت التصرف المباشر للحاكم العام للجزائر، واستمرار الوضع على حاله إلى غاية النصف الأول من خمسينيات القرن الماضي، أين بلغ عدد الانتاجات التي تناولت الجزائر آنذاك 200 فيلم، أضخمها وأجودها كان فيلم "اللعبة الكبرى" (1953) ذو الطابع التسجيلي والغارق

في الدعاية السياسية، والذي بالرغم من ترشحه إلى جائزة كان السينمائية الدولية في عدة فئات ممثلا لفرنسا في دورة 1954، إلاّ انه لم يسلم من الانتقاد فيما يخص الجانب الدعائي المتخم فيه والصورة التي ظهرت بها الجزائر بطريقة تقترب من الإبتذال أين انتقدته صحيفة لوموند المرموقة صراحةً قائلة "إنّ اللفيف (العسكر والسينمائيون) فقد أي قدرة على السحر رغم مهارته الشديدة، فالمخرج ورغم مهارته لا يستطيع فعل شيء، لأن هذا الموضوع استهلك جدا" [16]

أما المثير في الأمر فقد كان في كون تعدد الانتقادات لهذا التوظيف السلبي للجزائر وبشكل متعمدٍ وفيه الكثير من التحقير والعنصرية والدونية، فقد بدأ يتصاعد من داخل فرنسا نفسها، خاصة مع تداعيات القضية الجزائرية هناك، أين كانت الأسئلة تتزايد حول الكلفة الحقيقية لحرب الجزائر وتضاعف كلفتها المادية على حساب الخزائن الفرنسية والكوارث الإنسانية التي كانت تحدث في الجزائر، والتي لطخت سمعة فرنسا الدولية بسبب تزايد الإدانات المتتالية لكبار مثقفي ومفكري فرنسا وقتها مثل جان بول سارتر في كتابه الجدلي "عارنا في الجزائر" والذي تزامن مع صدور كتاب رفيقته سيمون دو بوفوار "الجنس الآخر" الذي نادت فيه صراحةً باحترام المرأة وتحريرها ومنحها كل حقوقها ومساواتها بالرجل، وهما الكتابان الذين سبقهما توقيع مؤلفيهما (سارتر وبوفوار) بالإضافة إلى 119 مثقفا وفيلسوفا آخر على "بيان 121" (بما فيهم بعض السينمائيين المرموقين) سنة 1960، والذين دافعوا فيه عن حق الشعب الجزائري في تقرير مصيره ودعوة المجندين الفرنسيين إلى عدم الانصياع للأوامر العسكرية[17]، وما نتج عن هذا البيان الجريء من زيادة الوعي المحلي والعالمي حول ما يحدث في الجزائر والتزام الموقعين بما جاء في بيانهم رغم الإجراءات التأديبية التي طالت كثيراً منهم في الأشهر وحتى السنوات اللاحقة، وظهور أفلام تسجيلية جديدة من داخل فرنسا تكاد أن تنصف القضية الجزائرية وتؤكد حق الأهالي في أراضيهم ووقف المجاز البشعة التي حاولت الوثائقيات السابقة طمسها أو تجميلها، كل هذا جاء مع تعاظم المأزق الإنساني الفرنسي هناك وتعالي الدعوات من الداخل والخارج لإنهاء هذا السلوك العدواني اتجاه الجزائريين، وتمرد عدد من الجنود ورفضهم الصريح العودة إلى ساحات القتال في الجزائر، وتزايد الإدانات الدولية للفظائع المرتكبة، إضافة إلى تكرر نداءات أهم رجالات الفكر والثقافة في فرنسا وأوروبا لإنهاء هذه الحرب وبتأثيرات أعمق على الرأي العام، يُضاف إليها ارتدادات الإضرابات المتكررة في فرنسا

والقبضة الحديدية بين الطلاب والحكومة الفرنسية، والتي سبقها شللٌ متقطعٌ بسبب مطالب العمال برفع الأجور وإصلاح التعليم والصحة، وخرجات النقابيين المتكررة والذين ربطوا وفي كثير من الأحيان حالة التفقير التي بدأت تمس فئات واسعة من المجتمع الفرنسي إلى الكلفة العالية لحرب الجزائر على حساب قطاعات التعليم والصحة وتزايد الحرج السياسي والعسكري على فرنسا الديغولية وتوسع دائرة الإنزعاج من محاولات إسكات أصحاب الفكر والصحافة تحت مبررات واهية أو فضفاضة متعلقةٍ غالبا بقضايا الأمن الوطني ووحدة الوطن والحفاظ على قيم الجمهورية الخامسة, لكن النهاية كانت قريبة لهذه المرحلة والتي اتسمت بكثير من الابتذال والتكرار في الطرح التسجيلي، وهي المرحلة التي يقول عنها أحمد بجاوي "ما كان مهيمناً آنذاك وبشكل غير مقبول هو الحنين المصطنع والطابع الأبوي، أين باتت أفلام مثل زيتونيات العدالة لا تجد إلا الاستنكار بسبب التحريف وسوء الفهم السائد"[18].

3-2 المرحلة الثالثة: من الاستقلال إلى نهاية الثمانينات وخروج الجزائر من عنق الحزب الواحد لا من زجاجة فرنسا: خلال هذه الفترة كان الرعيل الأول من السينمائيين الجزائريين قد بدأ يتشكل علي يد لخضر حامينا، مصطفى بديع، أحمد راشدي وعمار العسكري وغيرهم، ممن اشتغلوا على سينما روائية اكثر منها تسجيلية، بعد مسارٍ تكويني متقطع في بعض مدارس السينما الأشهر آنذاك (خاصة المدرسة السوفييتية) وبقيت الثورة الجزائرية والتغني بها موضوعاً مفضلاً عندهم، وهي المرحلة التي رافقها انتاج بعضٍ من أجمل أفلام الجزائر على الإطلاق.

أما في فرنسا، فقد تطوّر الفعل التسجيلي كثيرا، خاصة مع إدخال الألوان إلى السينما، وبداية ظهور أولى الوثائقيات التلفزيونية، وبقي استحضار الجزائر قويا تسجيلياً، لكن من زوايا أخرى غير تلك التي تعوّد عليها الفرنسيون، كتناول الوضعية الاقتصادية للجزائر في ظل الاشتراكية وتحت حكم هواري بومدين أو الحروب (الصامت منها والعلني) التي دارت بين منتسبي جبهة التحرير الوطني، وسعيهم لاقتسام كعكة المناصب بطريقةٍ مخزيةٍ أحيانا، كما هو الحال مثلا في فيلم عمري ثمان سنوات j'ai huit ans، مع بروز تسجيليات تعالج مواضيع اجتماعية جزائرية بحتةً كما هو الشأن مثلاً في الفيلم التسجيلي la zerda et les chants والذي كان من أوائل الوثائقيات الفرنسية التي تتناول تاريخ الجزائر الثقافي والتراثي من خلال التركيز

على ظاهرة الزردات أو التويزات داخل الحقول خلال مواسم الحصاد (وهو العمل الذي ردت عليه لاحقا الأديبة آسيا جبار بفيلمٍ وثائقي مشابه من حيث الاسم والمحتوى سنة 1982، يرى البعض فيه محاولةً لإكمال ما لم يقدمه الفيلم الأصلي، في حين يراه البعض تصحيحًا لأخطاء واردة في النسخة الأصلية[19]، كما نجد أيضا فيلم choisir à 20 ans وهو فيلمٌ ذو صبغةٍ اجتماعية سياسية، يتحدث عن أطفال الجزائر غداة الاستقلال وكيف أصبحوا رجالاً بعد عشرين عاما من الاستقلال وعن خياراتهم والمسارات التي أخذتها الجزائر بعد الاستقلال، وتمّ تقديمه بطريقة تحمل دلالات ومقارنات حول المصير الذي كان يمكن أن تعرفه الجزائر لولا خيار الاستقلال، بطريقة تحمل رسائل سياسية وفكرية عميقة، إضافة إلى الكثير من الأفلام الأخرى التي تُظهر اهتماما خاصا بالجزائر، لكن بشكلٍ متنوع تغلب عليه في بعض الأحيان معالم الحنين لزمان مارٍ وماضٍ.

4-2 المرحلة الرابعة وثائقيات الموجة الجديدة والواقعية الشديدة في المضمون: عُرفت هذه المرحلة عند الدارسين بطغيان السينما الروائية على التسجيلية في أغلب دول العالم من حيث التأثير والمضامين والقدرة على تحقيق أرباح تجارية، مع بقاء العديد من السينمائيين في حنينٍ كبير للصورة الحقيقية جدا والتي تمتاز بها الأفلام الوثائقية، لتظهر هنا نوعية من الأعمال لاقت استحسانا كبيرا (نقديا وجماهيريا) وهي تلك التي تجمع بين واقعية السينما وتأريخية الوثائقيات، وأخذتا من بعضهما نقاطا كثيرة سمحت بخلق نوع فني سمي بالموجة الجديدة والذي كان ميلاده الأول فرنسيا قبل أن ينتقل إلى باقي دول العالم والتي كان الحضور الجزائري فيها بارزا كالعادة، ورغم أن مصطلح سينما الموجة الحديدة يعود إلى سنوات الستينات على يد جون لوك غودار وفرانسوا تروفو[20]، لكنه لم يأخذ صداه وقوته إلا خلال العقود الأخيرة.

ومن مميزات هذه المرحلة أن الوثائقيات الفرنسية التي تهتم بالجزائر، أنها لم تعد من انجاز الفرنسيين فقط بل أيضا من انجاز جزائريي المهجر وأبناء المهاجرين ممن باتوا يشتغلون في هذا المجال[21]، واتسمت هذه المرحلة بنقدٍ عالٍ للأوضاع التي آلت إليها الجزائر وبشكل قاسٍ أحيانا، مع بقاء الصورة المنمطة عن الجزائر كبلدٍ حزين تائهٍ يعاني إرهاصات ما بعد العشرية السوداء وما رافقها من بروز ظواهر سلبيةٍ، كالهجرة غير الشرعية وتقوقع الجزائريين على ذاتهم، وميلهم نحو طابع المجتمعات المحافظة، وكثرة انتشار مظاهر التدين الشكلي، وظهور موسيقى

الراي وانتشار المخدرات، إضافةً إلى تجبّر الرعيل الأول من السياسيين وتمسكهم المرضي بالبقاء في مناصبهم، وغيرها من المواضيع التي باتت مُفضلة عند مخرجي هذه المرحلة، مثل la guerre sans nom وكذلك la Chine est encore loin وفيلم Atlal وفيلم فدائي Fidai، وغيرها الكثير.

3. الرجل الجزائري في الأفلام التسجيلية الفرنسية - من الأهلي إلى الغريب:

يشير التطور الكرونولوجي للعملية التسجيلية الفرنسية المصورة التي تستحضر الجزائر إلى وجود تطورٍ من نوع آخر، مرتبطٌ بعملية استحضار الرجل الجزائري فيها، والتي أخذت شكل مجموعة من السمات النمطية المتكررة في هذه الأفلام، تبعها لاحقاً ظهور محاولاتٍ جادةٍ للقضاء عليها، أين تطورت هذه الصور المقدمة عن الرجل الجزائري من تمظهره في شكل "الأهلي البليد" إلى "المقاوِم الند"، وصولا إلى الرجل الجزائري "كآخر مختلف" يستحق الفهم.

وسنحاول فيما يلي استعراض هذا التطور الكرونولجي لصورة الرجل:

3-1**الأهلي والمعمر:** لقد ترافق حضور الرجل الجزائري في الأفلام التسجيلية الفرنسية قديما، مع ظهور الفيلم الوثائقي للمرة الأولى حرفيا ووصوله إلى الجزائر عن طريق الكولون، ولعلّ أشهر وأول هذه الوثائقيات وأجودها آنذاك كان الفيلم التسجيلي "المرعب le terrible" المنتج سنة 1922 من إخراج روني هارفيل، والذي وفي طريقه لتمجيد صورة المعمر وانجازاته في مجال الزراعة وتطوير جودة ووفرة الإنتاج أساسًا، داس على صورة الرجل الجزائري أو الأهلي الأنديجاني وأظهره متخلفا عاجزا غير قادر على تحسين مردود أرضه رغم توافر كل العناصر لذلك، إضافة إلى اعتماد المخرج على ثنائية التناقض الحضاري والفكري بين المعمر والأهلي كأداةٍ لتمجيد الأنا على حساب الآخر[22]، ورافق محاولة اظهار صورة سلبية للأهلي في خضوعه وقبوله بما يفعله الأوروبي، ووقوفه وقفة راضٍ وصامتٍ في كثير من الأحيان بالرغم من أنّ الأرض أرضه ظهور شخصية المعمر الحقيقية عن غير قصد، والتي تحمل كل مظاهر الغطرسة والتعجرف والنظر بدونية إلى الأهلي، فالأوروبي في هذا الفيلم (وأفلام روني هارفيل اللاحقة) مصابٌ بعقدة التفوق، عكس الأهلي الذي يظهر راضيا ويمارس عقدة نقصه بتأثيرات سوسيونفسية عميقة.

لتعود شخصية الرجل الجزائري للظهور لاحقا في وثائقيات أخرى لكن بشكل مضلل، شخصياتٌ بكماءٌ لا تتحدث ولا رأي لها، بل هي فقط خلفيةٌ تحيط بوجود المُعمر، وقد ظهر

ذلك جليا في أفلام مثل تارتارين دو تراسكون tartarin de tarascon المنتج عام 1934 للمخرج برنار ريمون، وكذلك الفيلم الشهير وجوه محجّبة ونفوس مغلقة visages voilées et âmes closesللمخرج روسيل هنري عام 1931 أو في فيلم في ظل الحريم dans l'ombre du hareem عام 1928 للمخرج ماثيو ليون، حيث تُظهر هذه الأفلام الجزائري فاقدا لروحه ولحماسه وخاضعا خانعا باردا، وفي هذا الصدد يقول عبد الغني مغرابي "المستعمر يعكس صورته بوضوح ضمن مشروعه للهيمنة، هدفه إخضاع الآخر والسيطرة عليه، وكما فقدَ هذا الآخر أرضه يجب أن يفقد روحه"، ويضيف سليم بتقة قائلا "إنّ الوثائقيات الفرنسية كانت تستعمل لقطات مقربة جدا بكاميرات قديمة تعمل على تشويه الوجه وإظهاره متعبا وغنيا بالتجاعيد والعروق في العيون"[23]، ويُؤخذ على تلك الأفلام التسجيلية الفرنسية اعتمادها على فكرة "ضدية الأماكن" ومحاولة اسقاطها على الأهلي، والمقصود بهذه الضدية هو تقديم الجزائر كديكور مهمل حزين تغيب فيه علامات التحضر كليا، أو تصويرها فقط كصحراء أو كمساحات خضراء مفتوحة وواسعة يغيب فيها الإنسان، ضمن بيئة جامدة ومنغلقة، تعكس حالة فكر الأهالي وأسلوب حياة رجالها، ممن يتسمون بضيق الأفق وقصر اليد وعدم القابلية للتطور، عكس الفضاء الحضاري للمدنية الأوروبية التي هي تمثيلٌ بهيجٌ لفكر الرجل الأوربي الأبيض ونهضته[24]، فالوثائقيات الفرنسية إذاً والتي تناولت الرجل في تلك الفترة الممتدة منذ ظهور الأفلام التسجيلية إلى غاية منتصف العقد الرابع من القرن الماضي، امتازت بتقديمه بشكلين اثنين: الأول في كون الجزائري مغيب تماما وبشكل قصدي كإنسان، وقد كان ظهوره ديكورا فقط أو خلفية لقضية أكبر تعالجها تلك الوثائقيات، أما الشكل الثاني فكان يُظهر الأهلي لكن بطريقة مُسيئة بشكل متعمد، يظهر فيها ضعيفاً تائهاً صامتاً وبالتالي قابلا للاستعمار والتغيير المرغوب فيه من الجانب الفرنسي.

2-3. الجزائري مقهورا: في وقت لاحق وقُبيل انطلاق العمل المسلح في الجزائر ظهرت مجموعة أفلام ذات طابع تسجيلي، أخذت طابعا استشرافيا إن صح القول حول ما ستؤول إليه الأوضاع في الجزائر، من خلال المسارعة إلى التركيز على الفروق العسكرية والحضارية والتذكير بأن هدف الاستيطان هو إنساني بالدرجة الأولى، من خلال القيام بعمليات استصلاح الأراضي ومدّ الطرق، ونشر التعليم والتحضر على الطريقة الفرنسية، ويظهر ذلك جليا في أفلام مثل

عطش الرجال soif des hommes والمنتج عام 1949 والمعروض سنة 1950 للمخرج سيرج بوليني، ويتحدث هذا الفيلم عن الفترة التي تلت الإطاحة بالأمير عبد القادر ودفعه نحو توقيع معاهدات تسوية مع فرنسا ومن ثمة وصول المزيد من الكولون الفرنسي للحفاظ على المكتسبات المحققة على الأرض، حيث أن بطلة هذا العمل في الحقيقة هي كرمة عنب بقيت شامخة وسط كل الهزات من حولها والحروب والنيران وجهل الأهالي، أين مثلت هذه الكرمة دوري الراوي والشاهد في هذا الفيلم الذي يعد من زبدة التسجيليات الفرنسية وأحسنها من حيث الطرح والتقديم[25]، فالبطل هنا ليس بشرا لكنه كان شاهدا على مراحل تاريخية أثبت فيها المعمر الفرنسي تفوقه وبالتالي أحقيته في تملّك الأرض رغم نقص مساحتها (خاصة تلك المزروعة بالكروم) وبالتالي ضرورة الحصول على المزيد بأي طريقة متاحةٍ، حتى عن طريق حرق الأراضي لدفع اصحابها نحو التهجير، أو ببساطة مصادرة تلك الأراضي التي تعجب المعمرين، في حين بقي الجزائري العربي المسلم تائها صامتا وشاهدا سلبيا لا يتحرك حسب الصورة المقدمة عنه في هذا العمل، رغم أن الواقع كان يقول شيئا آخر خاصة مع بدء تشكّل النواة الاولى للفريق الشبابي الذي سيقوم بعد أشهر بإطلاق ثورة تحريرية واسعة انتهت لاحقا بالاستقلال.

لتبدأ هنا مرحلة جديدة بُعيد الاستقلال اتسمت بتغيّر "طفيف" في موازين القوى بين المستعمِر والمستعمَر، فجاءت أفلام الستينات بصورة مختلفة نسبيا عن تلك التي تعوّد عليها المشاهد الفرنسي أو الأوروبي بصفة عامة، من خلال مجموعة أفلام مختلفة أشهرها "زيتونيات العدالة"، والتي ينتقل فيها الجزائري من كونه رجلا مقهورا إلى شخص جديد بدأ يخطو خطواته الأولى نحو الاستقلالية الذاتية والفكرية من خلال عرض عكسي (falsh back) يُصور لنا سيرة "جون" ذلك الشاب الذي ولد في الجزائر وغادرها نحو فرنسا غداة الاستقلال، لكنه يريد العودة إلى المكان الذي وُلد فيه مجددا، وفي هذا الفيلم تمّ تقديم الجزائري كشخص يمكن التعايش معه وفهمه والاعتماد عليه من خلال عرض مشاهد تسجيلية تظهر جون سعيدا بعودته إلى القرية واحتفاء الجزائريين به ونظرهم إليه كجارٍ أو صديقٍ لا كعدو كان يقهرهم بالأمس[26]. وهو الشأن كذلك في الفيلم التسجيلي "نداء الصمت- البوغرافي" والذي يتناول سيرة حياة الكاردينال شارل دي فوكو في قلب الصحراء الجزائرية والمعروف محليا باسم بوغراف، والذي قرر الاستجابة لـ"نداء الله له"، والابتعاد عن الملذات واختيار طريق الصمت وخدمة

الأغراب (الأهالي) دون أن ينطق كلمة واحدة ضدهم (ومن هنا جاء اسم الفيلم التسجيلي)، فقد حاول الكاردينال البوغرافي الاكتفاء بخدمتهم بحبٍ ومعاملتهم بودٍ كبشر، وهي صورة مختلفةٌ تماماً عن صور المبشرين الآخرين الذين كثيرا ما تمّ اظهارهم كرسلٍ، لهم وجاهتهم وقيمتهم ومكانتكم الاجتماعية التي تدفع الرجل الجزائري آليًا إلى طاعتهم وعدم معارضتهم، خاصة مع أسلوب دي فوكو السلمي والداعي إلى التعايش والحب المتبادل، وفتحه مدارس عديدة لتعليم أبناء الطبقة الجزائرية الكادحة وإخراجهم من الجهل "المفروض عليهم"، (على الرغم من أن نظرةً فاحصةً أعمق لهذا الفيلم تسمح لنا باستقراء وجود جوانب الرمزية يحملها الفيلم، في كونه تذكيرا (ولو بأسلوب غير مباشر) بكون الأهالي هم جهلةٌ ومتخلفون بطبعهم، وأن التحضر وصلهم بفضل رجالات فرنسا البيض)، وقد قوبل عرض هذا الفيلم باحتفاءٍ شعبي كبير بسيرة هذا الرجل (في فرنسا على الأقل)، والذي سمح لهم بالإطلاع على سيرة البوغرافي عن قرب ومن ورائها الإطلاع على الجزائر والتعرف بشكل أقرب على صورة الرجل الجزائري "الجديد" الذي كان بالأمس مقهورا ومنبوذا في الصور التسجيلية السابقة المقدمة عنه في السينما.

3-3. صورة الرجل الجزائري: بين الوهم والضرورة: شهد حضور الرجل الجزائري على مدار قرن من الزمن في الأفلام التسجيلية الفرنسية انتقالات عديدة وأشكالا متباينة من الصعود والنزول تأرجحت غالبا بين نقطتين اثنتين: أولها حضور الرجل الجزائري ضمن إطار صورة وهمية تخيّلية ومُنمّطة (خاصة خلال السنوات الأولى لظهور الأفلام التسجيلية في فرنسا والتي تزامنت مع العهد الاستعماري كما تمت الاشارة اليه آنفاً)، أين كان الرجل الجزائري إما ضعيفاً منكوباً تائهاً وحزيناً وغير قادر على مجاراة التحضر والتطور الذي يعرفه العالم أجمع، وإما شخصاً خانعاً خاضعاً بطبعه، راضياً بجهله وفقره وقابليته للاستعمار، وهي صورةٌ عملت السلطات الفرنسية العسكرية والسياسية على نشرها وتنميطها لدى المتلقين الفرنسيين والأوروبيين عموماً ممن يحاولون التعرف على الجزائر من خلال الأفلام التسجيلية، أين مثلت هذه الأخيرة أداة دعاية كاذبة في يد الفرنسيين، تعتمد على نشر الوهم وتزييف الوقائع، خاصة عند القيام بوضع الرجل الجزائري (ولو بأسلوب غير مباشر) موضع مقارنة مع المعمرين الفرنسيين من خلال شخصياتٍ منمطةٍ تحمل سمة التوقير في المخيال الجمعي الفرنسي مثل

المبشرين والجنود والإقطاعيين الجدد من أصحاب الأراضي، والنقطة الثانية بتقديم الرجل الجزائري وأخلاقه ودينه وتقاليده وأسلوب عيشه على أنه اسلوب تخلفيٌّ غير حداثي، وأنهم مستعدون لفعل أي شيء للإضرار بالفرنسيين الطيبين، ولعل من بين أمثلة ذلك الفيلم التسجيلي الروائي "العاصفة" المنتج عام 1933، والذي أخرجه فيرمان جيمي[27]، والذي يرصد مسار رجل فرنسي تختفي ابنته في ظروف مشبوهة مع أحد أعدائه من الأهالي، لتبدأ في وقت لاحق عملية ابتزاز بالسلاح والمتاجرة به وسط أجواء عاصفة وطقس بارد جدا، وقد شكّل هذا الفيلم نقطة انعطافٍ هامة في تطور صورة الرجل الجزائري وانتقاله من كينونته البائسة والحزينة إلى شخص قادر على المقارعة والمواجهة وأن يكون نِداً للمعمر الفرنسي، وبالتالي خروج الرجل الجزائري من دائرة "الوهم" نحو "ضرورة" تقديمه كرجل وكانسان مختلف، رغم اضطرار صناع العمل إلى تقديم الرجل الفرنسي كشخص عاطفي تمّ التغرير بابنته الشابة، وأنّ عليه تقديم تنازلات لصالح "عدو غير متوقع" في أجواء عاصفة، وقد كانت أكبر هذه التنازلات تقديمه لشحنة أسلحة لطالما شكلت محور قوته وتفوقه على الجزائري، ليؤكد هذا الفيلم مجددا خروجه عن عباءة التسجيليات التقليدية التي تناولت هذا الموضوع وفتحه نافذةً لطالما احكمت السلطات الفرنسية غلقها، لتليه بعد ذلك سلسلة أفلام تسجيلية أخرى خلال خمسينيات وستينيات وإلى غاية ثمانينيات القرن الماضي، تناولت أو استحضرت في مجملها الرجل الجزائري ضمن سياقٍ مختلف عما عُهد سابقا، وإن كان أغلبها ذو طابع سياسي اجتماعي مرتبط بذكرى احتلال الجزائر والتحول السيسيوثقافي للرجل الجزائري بُعيد الاستقلال وكيف بات يعيش تحت سلطةٍ جديدة (سلطوية سياسياً، اشتراكية اقتصادياً، محافظة اجتماعياً)، إضافة إلى جنوح أغلب الوثائقيات الجديدة نحو "ضرورة" تقديم الرجل الجزائري والقيام بعملية نقدية (ليست سلبية بالضرورة) لواقعه الجديد وتقييمه وفهمه وبالتالي الإحاطة به، ومن أمثلة ذلك فيلم "الصين مازالت بعيدة"، و"فدائي"، وكذا فيلم حرب دون اسم" (1997) والتي لم تنظر إلى الجزائري نظرة دونية بقدر ما كانت نظرةً نقديةً لذلك "الآخر" الذي كان منذ عقود قليلة جزءًا هامشيا من "الذات الفرنسية"، مع ضرورة الإشارة إلى نقطة بالغة الأهمية وهي أن حضور الرجل الجزائري انتقل من كثرة الحضور الكمي وبطريقة مكررة (كليشيهات)، نحو حضورٍ نوعيٍ كيفيٍ متعددٍ لكن بقدر أقل بكثير مقارنة بالعدد الإجمالي

للأفلام التسجيلية الفرنسية المُنتجة، وذلك لتعدد مواضيع الوثائقيات الفرنسية مع الزمن وتطورها بما يتماشى مع تطورات ورغبات الجمهور الفرنسي، الذي خرج من جيل عاصر حرب الجزائر نحو جيلٍ شاب مختلفٍ، له اهتماماتٌ أوسع بكثير من تلك التي كانت عند الجيل الأول من صناع الأفلام التسجيلية ومتلقيهم.

4. خاتمة:

إن العرض الذي تمّ تقديمه في هذا المقال حول حضور الرجل الجزائري في الأفلام التسجيلية الفرنسية على مدار قرن من الزمن وأكثر، تُظهر لنا بشكل واضح التحولات العميقة التي طرأت على عملية تقديمه، فالرجل الجزائري كان شخصية مُضبّبة تدخل ضمن فئة الأهالي الذين لا يمثلون عنصرا فاعلا في الفعل الاجتماعي الذي حاول المستعمر الفرنسي خلقه، وهي الصورة التي حاولت الأفلام التسجيلية الفرنسية المنتجة آنذاك عكسها وتسويقها للمتلقي في الداخل الفرنسي، بشكل يحمل في كثير من الأحيان نية مقصودة في تشويه صورته وإظهاره بشكل سلبي ومُنفّرٍ، سواءً من حيث الشخصيات المنتقاة لتقديمها، أو من خلال عناوين هذه الأفلام وطرق تصويرها التحقيرية، والتي بدورها كانت تعكس نظرة مجتمع ككل نحو الأرض التي حاولوا استيطانها، فالثيمة الأساسية التي حُصِر فيها الأهلي الجزائري كانت في النظر إليه كمتخلف جاهل وغير قادر على اللحاق بركب التحضر بنفسه دون مساعدة "الكولون"، وهي الصورة المنمطة التي تكررت في عشرات الأفلام إلى غاية نهاية أربعينات القرن الماضي، مع استشعار الدارس للّمسة الدعائية والسياسية الواضحة في أفلام هذه المرحلة، فالتركيز هنا كان على "الكم" من خلال زاوية معالجة واحدة، لتنتقل في وقت لاحقٍ وبعد استقلال الجزائر إلى بروز شكل جديد من الأفلام التسجيلية الفرنسية التي تستحضر الرجل الجزائري ضمن قوالب أخرى انسانية واجتماعية وسياسية ومصائرية (أي تبحث في مصيره وواقعه ومستقبله ضمن تراكمات ماضيه وتحديّات حاضره) من خلال مجموعة من الوثائقيات المميزة وعالية الجودة والحائزة على عديد الجوائز، والتي حاول صناعها مناقشة المشاكل الجدية التي يواجهها الرجل الجزائري، ضمن أُطرٍ تحترم الحد الأدنى من الموضوعية وأخلاقيات الفعل التسجيلي، وبالتالي انتقال وثائقيات المخرجين الفرنسيين نحو "الكيف" على حساب "الكم" الذي كان سائداً خلال العقود الفائتة، أين ركزت هذه الأفلام على معالجة التغيرات العميقة التي عرفتها الجزائر

المستقلة والتيهان الذي تميزت به الدولة الفتيّة في سنينها الأولى، وصولا إلى إفرازات اعتماد النظام الاشتراكي والحزب الواحد ومن ثمة أحداث أكتوبر1988 الدامية، وما تبعها من صراعٍ دموي دام عشرية كاملة، والتي شكّلت هي الأخرى مواضيع جذابة للوثائقيات الفرنسية ونظرتها إلى الرجل الجزائري وتنوع المضامين والزوايا التي يُقدّم منها.

إن السمة الأبرز المقدمة عن الرجل الجزائري في الأفلام التسجيلية الفرنسية إذاً، انتقلت من كونها دونية تحقيرية تغييبية لصالح الآلة الدعائية الفرنسية خلال العقود الأربع الأولى لظهور هذا النوع من الأفلام والذي تزامن مع الحقبة الاستعمارية، نحو صورةٍ أكثر نضجًا وعمقا في الطرح، وبمصداقية أكبر وموضوعية أوسع، والعمل على تقديم الرجل الجزائري في شكلٍ أكثر تقبلاً، ومعاملته "كإنسان" له أحلامه وطموحاته ومشاكله التي تناولتها هذه الأفلام التسجيلية خلال الخمسين سنة الأخيرة، وإن كانت بعض هذه الأفلام تستحضر لحظات حنينٍ إلى فترة زمنية سابقةٍ كانت الجزائر فيها فرنسيةً، وكان الرجل الجزائري تحت جناح الرجل الفرنسي.

5. الإحالة والتهميش:

1. وارن باكلاند، فهم دراسات الأفلام من هيتشكوك إلى تارنتينو، منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص 220.
2. باري كيث جرانت، موسوعة السينما "شيرمر" المجلد الثاني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص 227.
3. جيوفري نوويل سميث، تاريخ السينما في العالم – المجلد الأول، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص 605.
4. أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ص 14.
5. عبد القادر بن شيخ، البرامج الوثائقية والتسجيلية في البرمجة التلفزيونية العربية، مجلة اتحاد الاذاعات العربية ، عدد 2، القاهرة، 2007، ص 66
6. Jacques soubeyroux: poétique du déplacement-littérature et arts , publication de l'université des saint étienne , France , 1996, p 264
7. خيرة فارس، مقومات الإنية الجزائرية لدى مولود قاسم نايت، مجلة منيرفا، المجلد 2، العدد 2، 2015، ص 99.

8. منصور كريمة، اتجاهات السينما الجزائرية خلال الألفية الثالثة، أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012- 2013 ص 34.
9. سليم بتقة، المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي- المضمر والمنظور، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد 8، الجزائر، 2012، ص 09.
10. مولاي أحمد، ملامح الهوية في السينما الجزائرية، أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012- 2013، ص 11.
11. شرايطية عيسى، الريف في السينما الاستعمارية، الصورة والاديولوجيا، رسالة ماجستير، معهد علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1993، ص 87.
12. Maurice Robert Bataille , Cameras sous le soleil , Edition ALGER , Alger , 1956. P 59
13. سليم بتقة، مرجع سبق ذكره، ص 11.
14. عيسى شرايطية، مرجع سبق ذكره، ص 109.
15. منصور كريمة، مرجع سسبق ذكره، ص 34.
16. عيسى شرايطية، مرجع سبق ذكره، ص 88.
17. أحمد بجاوي، السينما وحرب التحرير، معارك وصور، منشورات الشهاب، الجزائر، 2014، ص22.
18. انظر الفصل الخاص بآسيا جبار وفيلمها التسجيلي "الزردة وحقول النسيان" في كتاب Alfred Hornung et Ernestpeter Ruhe, Postcolonialisme et Autobiographie ; Ed Rodopi ; Amsterdam ; 1998 ; P111- 112
19. سامي خشبة، مفكرون من عصرنا، المكتبة الأكاديمة، القاهرة، 2001، ص 152.
20. رحموني لبنى، واقع السينما الجزائرية بعد الاستقلال، قراءة في تحولات المضمون والممارسة، مجلة دراسات وأحاث، جامعة زيان عاشور، الجلفة، العدد 22، 2016، ص 166.
21. عيسى شرايطية، مرجع سبق ذكره، ص 107 .
22. سليم بتقة، مرجع سبق ذكره، ص 12.
23. نفس المرجع، ص 13.
24. عيسى شرايطية، مرجع سبق ذكره، ص 109.
25. نفس المرجع، ص 112.
26. نفس المرجع ص 120..

6. قائمة المصادر والمراجع:

أولا : الكتاب العربي الحديث أو المترجم

- أحمد بجاوي، السينما وحرب التحرير، معارك وصور، منشورات الشهاب، الجزائر، 2014.
- أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان،2007.
- باري كيث جرانت، موسوعة السينما "شيرمر" المجلد الثاني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.
- جيوفري نوويل سميث، تاريخ السينما في العالم – المجلد الأول، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، 2010،
- سامي خشبة، مفكرون من عصرنا، المكتبة الأكاديمة، القاهرة، 2001
- وارن باكلاند، فهم دراسات الأفلام من هيتشكوك إلى تارنتينو، تر محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012.

ثانيا المجلات والدوريات

- خيرة فارس، مقومات الإنية الجزائرية لدى مولود قاسم نايت، مجلة منيرفا، المجلد 2، العدد2، 2015.
- رحموني لبنى، واقع السينما الجزائرية بعد الاستقلال، قراءة في تحولات المضمون والممارسة، مجلة دراسات وأبحاث، جامعة زيان عاشور، الجلفة،العدد 22، 2016 .
- سليم بتقة، المتخيل الكولوينالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي- المضمر والمنظور، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد 8، الجزائر، 2012.

ثالثا الرسائل والأطروحات

- شرايطية عيسى، الريف في السينما الاستعمارية، الصورة والإديولوجيا، رسالة ماجيستير، معهد علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1993.
- منصور كريمة، اتجاهات السينما الجزائرية خلال الألفية الثالثة، أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012- 2013 .
- مولاي أحمد، ملامح الهوية في السينما الجزائرية، أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012- 2013 .

رابعا: الكتب الأجنبية:

- Alfred Hornung et Ernestpeter Ruhe , Postcolonialisme et Autobiographie , Ed Rodopi , Amsterdam , 1998
- Jacques Soubeyroux : poétique du déplacement-littérature et arts, publication de l'université des saint étienne , France , 1996
- Maurice Robert Bataille, Cameras sous le soleil , Edition ALGer , Alger , 2000.