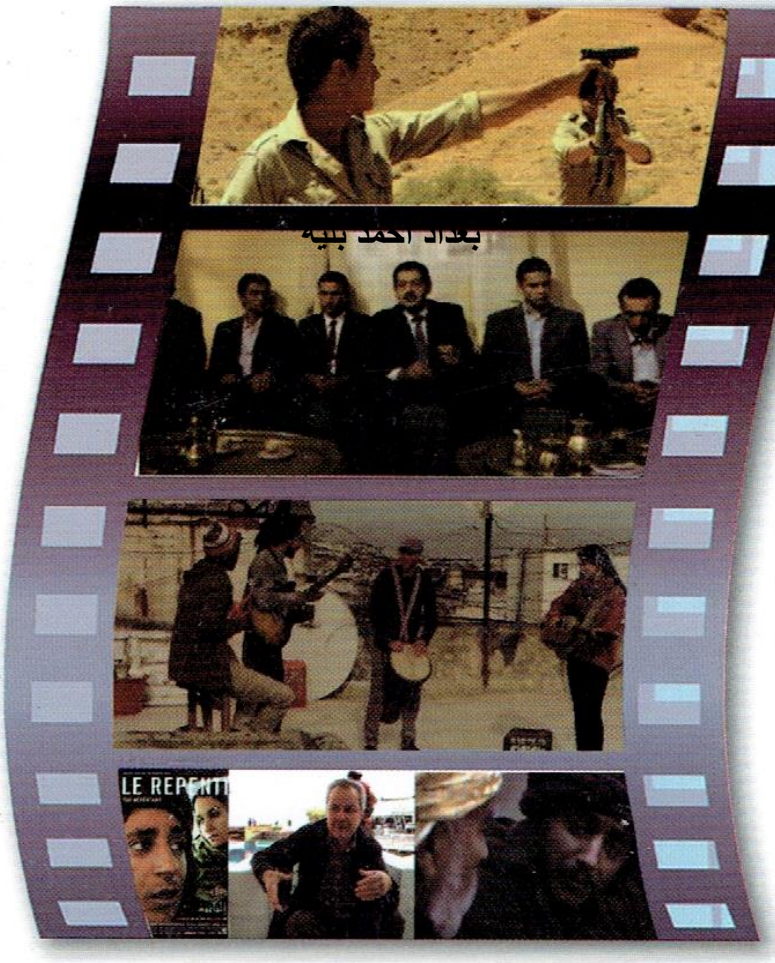
بغداد أحمد بلية

صور واقعية من السينما الجزائرية

صور واقعية من السينما الجزائرية



البدر الساطع للطباعة والنشر
EL-BADR ESSATIE IMPRESSION ET EDITION

عنوان الكتاب :صور واقعية من السينما الجزائرية

المؤلف : بغداد أحمد بلية

الطبعة الأولى 2018

البدر الساطع للطباعة و النشر

العلمة 19600- الجزائر

هاتف و فاكس :036764008

النقال : 0770311656 -0555713053

جميع الحقوق محفوظة

رقم الإيداع القانوني : السداسي الثاني 2017

ردمك :1 – 84 -513- 9931- 978

الإهداء

إلى السينمائيين الذين يسعون إلى التجديد لوجود

سينما جزائرية أصيلة .

إلى أخي عمر

رحمه الله

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

بالرغم من أهمية السينما في التاريخ الثقافي الجزائري الحديث ، ف من أهمية السينما في التاريخ الثقافي الجزائري الحديث ، فإنها لم تنل حظها من التحليل و الدراسة ، فالسينما الجزائرية عايشت أحداث الثورة التحريرية و برهنت على فعالية الصورة و تأثيرها المباشرفي الفعل السياسي و العسكري .

بعد الاستقلال أخذ المهتمون بالفن السينمائي يطورون مهاراتهم الفنية ميدانيا ، و ذلك لانعدام المدارس المتخصصة ، فبدأت السينما الجزائرية تعطي ثمارها الميدانية، فقد عرفت مرحلة الستينات العشرات من الأفلام الجادة ، و برزت وجوه فنية واعدة سواء في الإخراج أو التمثيل أو الجانب التقني ، و كان ذالك إيذانا بوجود سينما تشق طريقها نحو إثبات الذات ، ووسيلة لخدمة الثقافة و الفكر في المجتمع الجديد .

و عرفت مرحلة السبعينات من القرن العشرين نضجا في الفكر الفكر النظري السينمائي حين نعت المخرج محمد بوعماري السينما الجزائرية آنذاك بالجديدة ، و هي محاولة للتأسيس لمدرسة جزائرية متميزة في الفن السينمائي ، بيد أن العمل الميداني طغى على التنظير ، مما جعل الجهود تتشتت ، و سعى كل مخرج إلى إثبات قدراته الفردية دون الرجوع إلى المعالم العامة التي تحدد طبيعة المدرسة الجديدة .

و ظلت السينما الجزائرية تائهة بين ذاتية صانعيها و مشاكل تطوير و تسيير و ترقية قطاع السينما مع انعدام النقد السينمائي ، ضف إلى ذلك المنافسة الشرسة للسينما العالمية ، فاجتاح الكساد قطاع السينما مع بداية الثمانينات إلى أن أصبحت الأزمة في أوجها مع العقد التاسع من القرن العشرين .

و لا يمكننا أن ننسى التجربة النقدية التي أقدم عليها مجموعة من الصحفيين الجزائريين في سنة 1978 ، و ذلك بإصدار أول مجلة متخصصة في المجالين السينمائي و التلفزيوني ، و هي مجلة " الشاشتان " الصادرة عن الإذاعة و التلفزيون الجزائري ، برئاسة تحرير الناقد السينمائي عبدو بن زيان

و كان للمجلة المذكورة أثر كبير في توجيه السينمائيين الجزائريين إلى مناقشة القضايا الجوهرية التي تواجه مسار السينما في بلادنا و كذا في المغرب العربي و العالم العربي و السينما الإفريقية بصفة عامة .

لم تعمر المجلة إلا سنوات قليلة و غابت عن الوجود ، ثم ظهرت مجلة جديدة متخصصة في المجال السينمائي دون التلفزيوني " Media Sud".

ثم ما لبثت المجلة الأخيرة أن توارت بدورها و توقفت عن الصدور،

و كان للمجلتين - الشاشتان و ميديا سيد - كبير الأهمية في بحثنا ، إذ يعدان مرجعين أساسيين في دراسة مسار السينما الجزائرية ، بالإضافة إلى بعض الصحف الوطنية اليومية ، بيد أن معظم المقالات الصادرة في الصحف انطباعية وصفية غير متخصصة ، و لا تساعد الناقد على التحليل الموضوعي للظاهرة السينمائية .

و الملاحظ أيضا أن مجلة "الشاشتان" عوض أن تكون منبرا يعبر فيه النقاد و السينمائيون عن توجهاتهم الفنية ، و يناقشون ما جد في السينما العالمية من أفكار و طرائق قد يستفيدون منها في إبداعاتهم الجديدة ، ظلت لفترة طويلة مجلة إخبارية تحاول رصد ما جد على السينما في مرحلتي السبعينات و الثمانينات .

و نعتبر كتب الباحث والكاتب عبد الغني مغربي ، " Le Miroir Apprivoisé" و " Le Miroir aux Alouettes " ، مصادر أساسية في دراستنا ، لما اشتملا عليه من تحليل دقيق و متابعة شاملة لتاريخ السينما في الجزائر .

كما نحاول في هذه الدراسة تبيان مدى تأثر السينمائيين الجزائريين بالتيارات الفنية الغربية ، و بخاصة التيار الواقعي السائد في كثير من السينمات الأوروبية بعد الحرب

العالمية الثانية ، و مع أن النهج السياسي السائد في الجزائر في السبعينات كان النهج الاشتراكي ، إلا أن تأثر السينمائيين الجزائريين بالواقعية الإشتراكية الروسية كان خافتا .

لا شك أن السينما الجزائرية غنية بتجاربها ، و عبقرية رجالها ، لذا لا يمكن الزعم بشمولية هذا البحث ، و الأمر يحتاج دراسات عديدة قد تساعد المتخصص في المجال السينمائي و المحب لهذا الفن على فهم خصوصيات السينما الجزائرية .

كما يجب الإشارة إلى أن مصطلح السينما الجزائرية يأخذ مفهوما شاملا يجمع ما بين الفيلم السينمائي و الحدث السينمائي في حيزه التاريخي و الثقافي ، أي مجموعة الأفلام المنتمية إلى بلد بعينه ، لذا نقول السينما الجزائرية أو التونسية أو المغربية أو غيرها من سينمات العالم ، فالسينما تبنى على تقنيات متشابهة ، و مع ذلك يمكن التمييز بين أنواع السينما و انتماءاتها .

و يبقى مصطلح الفيلم الجزائري أولى ، لأن الفيلم يبقى خالدا و قابلا للتحليل و الدراسة مهما تقادم الزمن عليه ، و هذا ما سنحاول تبيينه في ثنايا الكتاب بشيء من التحليل و النقاش . و أمنيتي أن أكون قد وفقت في تحليلي ، و أن يكون هذا الكتاب لبنة لدراسات جادة حول السينما الجزائرية التي لم تنل حظها الوافي من الدراسات ، و ما توفيقي إلا بالله .

في تاريخ الفيلم الجزائري

لا يندهش المتتبع لظهور فن السينما في العالم إطلاقا من أسبقية الجانب التقني على الجانب الفني الإبداعي ، فقد سبق اختراع الأخوين لوميار الفرنسيين ، العديد من الاختراعات التي تجسد بقوة اقتناص الآلات السينماتوغرافية صورة الواقع و الوجود الذي يحياه الفرد الغربي في هذه الفترة المتقدمة من تاريخ أوروبا و أمريكا الشمالية أي أواخر القرن التاسع عشر .

كان لاقتناص لحظات من الحياة الاجتماعية و تخليدها على شكل صور متحركة ، الأثر الكبير في دفع المبدعين إلى تطويع الاختراع الجديد لخدمة الفن و الحياة ، و لم تمض سنوات قليلة حتى بدأت تتضح الملامح السينمائية على الأفق ، فبدأت العروض تتضاعف ، و تبع ذلك تطور في بناء العروض ، فتجلت حقيقة الفن الجديد ، كفن مستقل عن المسرح و الأدب و تميزه عنهما .1)

و ظهرت مع مطلع الخمسينات من القرن العشرين وسيلة ثانية ذات بعد تواصلي أقوى و أسرع من السينما وهي التلفزيون ، فقد جذب الجهاز الجديد نسبة كبيرة من مرتادي قاعات السينما ، مما أثر سلبا على تجارة السينما العالمية و بخاصة السينما الأمريكية ، بيد أن أزمة السينما دفعت الباحثين إلى التعرف أكثر على حقيقة الفن السابع ، كشكل من أشكال التواصل الجماهيري ، فالحقيقة أن الأزمة لم تطل إلا قاعات عروض الأفلام السينمائية ، أما السينما باعتبارها فرجة و أداة اتصال جماهيرية ، فهي باقية بقاء المبدعين و بقاء الفن .2)

لقد طرحت فكرة انتماء السينما إلى الفنون منذ بداية القرن العشرين ،و أطلق عليها " الفن السابع " ، لجمعها بين عدة فنون ، و حين بدأ العرض الجديد يتكلم ، اشتدت المنافسة بينه و بين المسرح الاستعراضي ، و لما أضيفت له الألوان و الموسيقى تفوق على الموزيك هول . 3) الاستعراضية

و هكذا أصبحت السينما فنا بامتياز ، بل سيطرت على الفنون الاستعراضية الأخرى ما يقارب نصف قرن من الزمن ،و لم تكن الجزائر في العهد الاستعماري تمثل

استثناءا ، إذ كان عدد القاعات السينمائية يفوق ثلاثمائة قاعة ، مما يدل على مدى نشاط العروض السينمائية و بخاصة في المدن الكبيرة .

مما لا ريب فيه أن السينما ظاهرة فنية و اجتماعية في آن واحد ، فالفن يعبر عن المجتمع و قد يؤثر فيه أيضا ، و إنه أكثر الفنون ارتباطا بالواقع و المجتمع ، كما تجسد السينما العالمية حيوات شخوص خيالية لها امتداد في الواقع الذي نبع منه المخرج أو المؤلف أو كلاهما .و لهذا السبب انتسبت السينما إلى المجتمعات النابعة منها ، فيقال السينما الإيطالية أو المصرية و السورية والجزائرية والمغربية أو البرازيلية و الأرجنتينية أوالتركية ، مع أن جميع هذه الدول لم تساهم في تطوير أو اختراع الأجهزة التقنية من تصوير أو التقاط الصوت أو غيرها مما يحتاجه صناع السينما .

و مع هذا لا مناص من التفريق بين أنواع السينما حسب انتماء أصحابها ، مما يفسر حيرة النقاد في تصنيف أفلام بعض السينمائيين المغتربين ، منهم الجزائريون و غيرهم من الجنسيات العربية أو الإفريقية .

و يظل السينمائيون الجزائريون مرتبطين بمجتمعهم في منفاهم، يحاولون كلما سمحت لهم الظروف التواصل معه عبر الصورة و الخيال الروائي ، فالفن لا يحيا إلا في ظل الحرية ، و كلما ابتعد الإنسان عن وطنه كلما تمكن من رؤيته بنظرة مخالفة من تلك التي كان يراه بها حين كان يعيش في كنفه ، كما أن الأزمة التي تعيشها السينما ليست مقتصرة على بلد مثل الجزائر دون غيره من البلدان ، بل إن الأزمة تعيشها الكثير من البلدان الأوروبية ، و بخاصة ممن كان لهم باع كبير في السينما العالمية منذ بدايتها ، و إذا قارنا الجزائر التي ورثت عن المرحلة الاستعمارية 350 قاعة سينما ، فإن بلدا مثل الإتحاد السوفياتي كان يملك أكثر من 16000 قاعة في الخمسينات من القرن الماضي ، أو بلد بسيط مثل تشيكوسلوفاكيا – سابقا – بلغ عدد قاعاته أكثر من 1200 قاعة ، و إن سينما عالمية مثل السينما الإيطالية أصبح مخرجوها يشتكون من هجر المشاهدين لقاعات السينما مما أثر سلبا على نسبة ارتياد القاعات في هذا البلد .

(4

سلم فتي لجاك شاربي

إن هذه الظاهرة لم تسلم منها معظم الدول الغربية الرائدة في المجال السينمائي ، و ذلك لكون السينما تجارة قبل أن تكون فنا ، أي أن توزيع الأفلام يشكل شريان الصناعة السينماتوغرافية ، فإذا أصيب بخلل ستتأثر مجالات الحياة السينمائية .

بين الفن و الواقع:

منذ ظهور السينماتوغراف شغلت بعض الأفكار السينمائيين العالمين و نقاد السينما ، و منها مدى ارتباط الفن الجديد بالواقع ، نظرا لكون الصورة تعكس الواقع ،و لهذا سعى الأخوان لوميار الفرنسيان إلى استعمال الاختراع الجديد لتسجيل الواقع بغرض الاحتفاظ به أو إعادة إنتاج الواقع على شكل صور متحركة يتحكم فيها المخرج و المصور . 5)

و ظلت السينما عدة سنوات حبيسة الفكرة اللوميارية بإنتاج أفلام غاية ما تطمح إليه التحقيق أي انعكاس الواقع ، و إعادة عرضه على المشاهدين . 6)

و بدأت تتجلى العلاقة بين الفن و الواقع مع تطور السينما نظريا و تطبيقيا ، فغاية الفنون البحث عن معرفة حقائق الأشياء ، و الفن مرتبط بالمعرفة ، لذا يسعى جاهدا للبحث عنها ، و من ثم كانت الواقعية تروم تحليل الواقع بحثا عن

تفسير له ،فكان الفكر و الخيال مرتبطان بالواقع بنفس درجة ارتباط الواقع بالحقيقة المادية .7).

لذلك يقول ميشون فان دن بيرك في مقال نشره في المجلة الدولية للفيلمولوجيا :

"تقدم العروض السينمائية للمشاهدين انطباعا قويا عن واقع ما يشاهدونه على الشاشة ، و هذا الواقع أقوى مما يمكن أن تقدمه الفنون التشكيلية الأخرى .." 8)

و بهذا كان الفيلم السينمائي أقدر على تقديم الواقع ، لكونه يعتمد الحركة التي تعطي الإحساس بحقيقة العروض ، أكثر من أي فن تشكيلي آخر ، بل و أقوى من العروض المسرحية نفسها .9)

و إن الواقعية السينمائية تجلت في عدة اتجاهات ، منذ العقد الثاني من القرن العشرين ، فطالعتنا الواقعية الطبيعية و الواقعية السريالية و الانطباعية و التكنولوجية ،و الواقعية الإيطالية الجديدة ، و كانت الواقعية الاشتراكية تيارا بارزا في السينما السوفياتية بعد الحرب البلشفية ، حاول مبدعوها تصوير واقع المجتمع السوفياتي الجديد و بخاصة الآثار الاقتصادية و السياسية عليه منذ العشرينات من القرن الماضي، تلك الآثار جعلته يختلف جذريا عن المجتمعات الأوروبية الأخرى ، كما ظهرت الواقعية الشاعرية في فرنسا ما بين 1930 -1938 مع أعمال جان رونوارJean Renoir و ما رسيل كارنيMarcel Carné ، و كان فيلم هذا الأخير Quai des brumes مع جان غابانJean Gabin و ميشال مورغان Michele Morgan أحسن فيلم يجسد هذا الاتجاه .10)

و من الناحية النظرية دعا أندري بازانAndré Bazin إلى نوع جديد من الواقعية سماه الواقعية الشمولية أو الفينومينولوجية ، إذ ترتكز على رفض المونتاج كإجراء فني و تسعى إلى تسجيل الواقع الحافي لتحقيق إنسيابية الزمن ، فيحس المشاهد بأن ما يعرض عليه حقيقي لا زيف فيه .

" إنني لا أستطيع أن أستعيد أي لحظة من لحظات حياتي الخاصة ، لكن لحظة من هذه اللحظات يمكن أن تتكرر في السينما إلى ما لا نهاية "-11)

تكمن تجليات الواقعية في السينما في ثلاثة أشياء ، أولا الفيلم يمثل واقعة حقيقية يتلمسها المشاهد عن طريق بث صور متحركة على الشاشة الكبيرة أو الصغيرة على السواء ،ثانيا يحدد الموضوع المطروح على الشاشة علاقة معينة مع الواقع الذي يعيشه المشاهد ، و ثالثا يرسخ العرض السينمائي علاقة المشاهد بالخطاب الفيلمي عن طريق إثبات تأثر المشاهد بالعرض أو عدمه .12)

و لولا الأثر السحري للواقع لما انتقل المشاهدون إلى قاعات السينما و تجشموا المصاعب لذلك ، و نعني بالأثر السحري ما سماه إدغار موران " سحر الصورة ".13)

و هو الطريقة أو الشكل الفني السردي الذي تعالج به المادة السينمائية و هذا ما يؤكده الدكتور أولد فيلد في مقال نشرته المجلة الدولية للفيلمولوجيا .

" إن قوة الواقع في الفيلم تعتمد على دقة التفاصيل و أمانة الصورة بالنسبة للأصل أقل من اعتمادها على عنصر التشويق الناجم عن السرد البصري ." .14)

و إن البناء القصصي للفيلم يصبغه الطابع الفني ، و لكن المضمون يجعله دائما في علاقة جدلية بينه و بين الواقعي و الحقيقي ، و إن المتلقي هو الذي يحدد هذه العلاقة ، لذلك يؤكد ميشون فان دان بيرك على علاقة المشاهد بالعرض السينمائي ، و هي علاقة تنشأ من واقعية العمل السينمائي ، بحيث ترسخ في نفسيته حقيقة الحدث فيتأثر به ، أما حين يحس المشاهد بخدعة العرض أو سذاجته و نقصه الفني ، فإنه يرفض العمل دون تأثر باد منه .

" و مع ذلك لا يتفاعلون مع مواقف الفيلم بمثل ما يواجهونه في حياتهم اليومية ففي الحياة الواقعية يمكن لحادثة أو شجار أن يسببا رد فعل عملي مثل الهروب ، التدخل أو الاعتراض ، أما في السينما فلا توجد أي استجابة جسدية فعالة ، و تكون ردود فعل المشاهدين مقتصرة إلى حد كبير على التعبير الانفعالي .. ".15)

إن التعبير الانفعالي عند إدغار موران ناتج عن عجز المشاهد على التدخل في الأحداث المعروضة ، فلا يمكنه أن يمنع أو يتدخل في الأحداث المعروضة أمامه و إلا قوبل بالسخرية من طرف المشاهدين الآخرين .

قد تدفع العروض السينمائية المشاهد إلى التدخل النسبي في صيرورة العرض بالتعبير عن رضاه أو رفضه بالتصفيق أو التصفير أو الصراخ ، و لكن هذا لا يمنع الصور من أن تتوالي على الشاشة الحائطية ، فيجد المشاهد نفسه خارج العرض ، و هذا الإحساس بالعجز عن التدخل و المشاركة يولد لدية رد فعل نفسي داخلي ، و بالتالي تصبح المشاركة نفسية ، فتتضاعف الأحاسيس و العواطف و يتضاعف التأثير حين يصبح المشاهد أعزلا فاقدا للقدرة و الحركة و الفعل و رد الفعل ، و بهذا فالفيلم السينمائي يجدد نظرة الأشياء العادية و يصبغها بطابع جمالي سواء من حيث المضمون أو الشكل ، و لهذا تتحول أكثر المشاهد بساطة إلى صور مثيرة عند المشاهد . و قد يشعر المشاهد بلذة كبيرة لحظة معايشة مشاهد مأسوية تراجيدية لإدراكه أنه في منأى عما يحدث للشخصيات أمامه من فظائع .-16)

إن السينما كانت و لازالت أشد الفنون ارتباطا بالواقع ،و في نفس الوقت أكثر تمسكا بفنيتها ، و لهذا ظلت الجدلية قائمة بين الفني و الواقعي الحقيقي ، و ذلك في علاقة الفن بالموضوع و علاقة العمل السينمائي بالمتلقي المشاهد ، فبقدر ما يسعى السينمائيون إلى تخليص السينما من قيود الواقع للتحليق في عالم الخيال بقدر ما يرتبطون بالمشاهد الذي يفرض عليهم البقاء في عالم الواقع ، فالسينمائي يرمي إلى جعل المشاهد مشاركا في العرض السينمائي ، عن طريق المشاركة الانفعالية أو ما يسميه يوري لوتمان الاعتقاد الانفعالي للمشاهد .17)

فالمشاهد يعي جيدا أنه أمام عمل خيالي و مع ذلك تشده الأحداث ، و يجزم بصحة وحقيقة ما يعرض عليه ، و لو فقد ذلك الإحساس ستتحول السينما إلى لعبة مشهدية Jeu Spectaculaire مثل بقية الألعاب الأخرى مثل كرة القدم أو سباق السيارات أو أي لعبة يتم تحويلها إلى صور ، مثلما كان عليه المصارعون

الرومان في مسارحهم إذ يتبارون حتى الموت في بعض الأحيان و كذا مصارعة الثيران في إسبانيا في وقتنا الحاضر بحيث تطغى المشهدية على كل شيء ، و يتساوى في نظر المشاهدين الفيلم مع مقابلة كرة قدم أو مسابقة أو أي شيء قد يثير في نفس المشاهد المتعة .

و لعل هذه المنافسة الشرسة هي التي فرضت على السينمائيين البحث عن سبل استرجاع المشاهد إلى القاعات العتمة ، في حين بدأت العديد من أشكال العروض تجتاح ميادين الحياة الترفيهية ، و تبعد المشاهد عن العروض الفيلمية سواء السينمائية أو التلفزية ، فالعديد من الرياضات بدأت تستقطب الجماهير ، لأنها غدت عرضا ترفيهيا أكثر جاذبية من عرض الواقع و التاريخ على الشاشات الكبيرة .

الليل يخاف الشمس لمصطفى بديع

و يعتبر إدغار موران أن المشاهد قد يعيش حالة تقمصات و انعكاسات projections –identifications لحظة متابعته أي عرض من العروض ، بحيث يصبح في نفس الدرجة مع الممثلين أمامه..18)

أي يعتبر شاهدا على الأحداث المعروضة أمامه ، أو مشاركا في اللعبة و العرض ، لتكتمل عناصر العملية التواصلية ، فالمتلقي المشاهد إما أن يتقبل العرض أو يرفضه ، و لهذا يقيم الفريق المنشأ للعرض وزنا كبيرا للمشاهد ، سواء العادي أو المتبصر المتخصص.

و قد واكبت الحركة السينمائية الأحداث الفنية العالمية قبل و بعد استقلال الجزائر ، و هذا عكس ما كان يروج له المستعمر الفرنسي ، و ما من شك من ارتياد الجزائريين لقاعات السينما منذ بنائها المبكر في المدن الجزائرية الكبرى ، و تحديدا منذ العقد الأول من القرن العشرين .

الفحام لمحمد بوعماري

ثم تحولت مجمل القاعات السينمائية الموروثة من العهد الاستعماري إلى التسيير الإداري المحلي بعد استقلال الجزائر ، و مع ذلك نشطت الحركة السينمائية ، و بدأت الأفلام السينمائية تعرف الوجود ، و منها "سلم فتي" لجاك شاربي و" معركة الجزائر" لجيلو بنتكرفو و" الليل يخاف من الشمس "لمصطفى بديع و" حسن طيرو" للخضر حامينا .

و مع بداية السبعينات من القرن العشرين بدأت تتضح ملامح السينما الجزائرية مع" تحيا يا ديدو" لمحمد زينات و "الفحام" لمحمد بوعماري و" عمرقتلاتو" لمرزاق علواش .

الواقعة الحقيقية و التاريخ :

سلم فتي لجاك شاربي

عرفت الجزائر في الستينات من القرن العشرين حركة سينمائية مميزة ، و هي البلد الذي حرم من ممارسة حريته الإبداعية أكثر من قرن و نصف من الاستعمار ، و كان طبيعيا أن تثار القضايا المتعلقة بثورة التحرير الجزائرية نظرا لقرب العهد بها ، فارتبط الواقع الآني مع الماضي القريب في لحظة تمازج تام ، فالاستقلال هو نتاج الثورة ، فلا غرابة أن نجد أول فيلم بعد الاستقلال يعالج نتائج الثورة عند مجموعة أطفال يتامى لما يزالون يحيون الثورة عن طريق لعبة الثوار مما سيؤدي بهم إلى قتل أحدهم بحجة أنه خائن للثورة ، و كان هذا في فيلم للمخرج الفرنسي جاك شاربيّ "سلم فتيّ"1964 ، فالمخرج عايش أحداث الفيلم حقيقة حين إقامته بين يتامى حرب التحرير في الحدود التونسية الجزائرية .

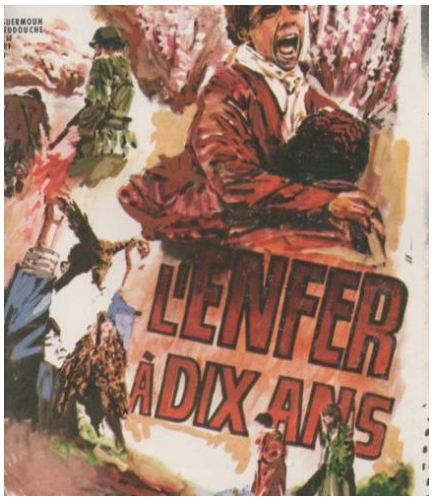
لقد كان فيلم جاك شاربي أول فيلم سينمائي يصور أحداثا جزائرية خالصة ، لذا يمكننا تصنيفه ضمن الأعمال السينمائية المشتركة ، فالمخرج فرنسي و الإنتاج جزائري ، أما أول فيلم جزائري طويل فكان فيلم مصطفى بديع " الليل يخاف من الشمس " 1965 الذي يعد فعلا ملحمة تاريخية صورت الأحداث التي سبقت الثورة ، فالفيلم يصور دور طبقة مهيمنة في المجتمع الجزائري و هي الطبقة الإقطاعية التي استندت على الدعم الفرنسي الاستعماري لفرض وجودها و سيادتها ،كما يصورالفيلم الأحداث الأليمة التي عاشها الجزائريون أثناء ثورة التحرير و رسم ملامح الزلزال العنيف الذي غير مجرى تاريخ الجزائر.

الليل يخاف الشمس

و هكذا توالت الأفلام ، و أغلبها عالج موضوع الثورة الجزائرية و تأثيرها على الشعب الجزائري ، و هذا شيء طبيعي ، إذ كانت صورة الحرب لازالت ماثلة أمام أعين المبدعين و الشعب بعامة .

ياسف سعدي مع جيلو بنتكرفو

و كان الإصرار كبيرا عند المؤلفين و المبدعين الجزائريين على إعادة إحياء لحظات خالدة من تاريخ الثورة التحريرية ، بل إن مجاهدا معروفا و أحد أبطال معركة الجزائر التاريخية و هو ياسف سعدي يجول في العواصم الأوروبية باحثا عمن يقوم بإخراج فيلم "معركة الجزائر " ، المقتبس من كتاب تاريخي ألفه ياسف سعدي سنة 1963 ، و يقابل السيناريو بالرفض من طرف بعض المخرجين لكن المخرج الإيطالي جيلو بنتكرفو يقتنع بأهمية الفيلم ، و يقوم بعملية الإخراج سنة 1966 ، و لقي الفيلم شهرة عالمية مما دفع بالمخرجين الشباب آنذاك إلى متابعة تصوير أحداث الثورة و رصد خباياها ، فكان فيلم " الطريق " لمحمد سليم رياض 1966 و بعده "الجحيم في عشر سنوات " 1968 الذي يحوي أربعة أفلام قصيرة منها " اللقاء " لسيد علي مازيف



الجحيم في عشر سنوات فيلم مشترك

و "البحر" لغوثي بن ددوش و "الجواثيم "لعبد الرحمن بوقرموح و كذلك "جانيت "ليوسف عقيقة و أخيرا " شهود بالأمس " لعمار العسكري .

و في سنة 1969 تعرف قاعات السينما الجزائرية فيلما متميزا للمخرج توفيق فا رس " الخارجون على القانون " ، فطبيعة الفيلم التجارية جذبت الجماهير الغفيرة ، فالفيلم يصور بشكل كاريكاتوري بطولات شباب جزائري يثور على ظلم

و استبداد المعمرين الفرنسيين و أعوانهم من " القياد " و كذا رجال الشرطة الفرنسيين ، فيثورون بذلك على القانون الاستعماري فينعتون بالخارجين عن

الخارجون عن القانون

القانون ، و في نفس النهج تعرف السينما الجزائرية فيلما مهما نال شهرة جماهيرية كبيرة " الأفيون و العصا " لأحمد راشدي مع ممثلين و تقنيين فرنسيين منهم جان لوي ترنتينيان Jean Louis Trintignantو ماري جوزي ناتMarie Jose Nat و ذلك سنة 1970 .

الأفيون و العصا لأحمد راشدي

إن التركيز على أحداث الثورة التحريرية منبعه الخلط الواضح بين الواقع و التاريخ ، فالخطاب الرسمي حاول بكل الطرق ترسيخ هذه الفكرة ، إذ يحضر الماضي عبر الأعياد و المناسبات الوطنية المتكررة عبر شهور السنة ، لذا لا نفاجأ بتركيز مجهودات جل المخرجين الجزائريين بعد الاستقلال إلى منتصف السبعينات على وصف و تتبع أحداث الثورة الجزائرية .

الأفيون و العصا

- **صور تاريخية من السينمائية الجزائرية :**

من أهم المخرجين الجزائريين الذين عاشوا ثورة التحرير و أولوها عناية كبيرة في أعمالهم السينمائية ، نجد محمد لخضر حامينا –1934 – الذي كان مصورا في فيلم " جزائرنا " 1960 مع جمال شندرلي و الدكتور شولي ، و مخرجا لعدة أفلام منها " ياسمينة " 1961 و كذا " صوت الشعب " مع جمال شندرلي ثم بعد ذلك " بنادق الحرية " 1960 .

و بعد الاستقلال يستمر محمد لخضر حامينا في التصوير التوثيقي للتاريخ الجزائري بعدة أفلام وثائقية من بينها " وعد جويلية " و " مرة أخرى " و النور

للجميع " و أنت تبحث عن العلم " 1963 و بعدها " لكن في أحد أيام نوفمبر " 1964 و في نفس السنة يعرج على الأفلام الخيالية القصيرة مع " زمن صورة "بسيناريو لتوفيق فارس . .

ريح الأوراس

أما في سنة 1966 فيتحول حامينا إلى الأفلام الخيالية الطويلة ، و بالطبع موضوع الثورة التحريرية هو السائد ، إذ يخرج فيلما متميزا " ريح الأوراس " يظهر من خلاله قدرة كبيرة في التحكم في الإخراج السينمائي ، مما يدفع بلجنة تحكيم مهرجان كان السينمائي إلى منحه " جائزة أول عمل " سنة 1966 .

و يتوجه بعدها لخضر حامينا إلى الكوميديا التهكمية دون أن يبتعد عن موضوع حرب التحرير مع " حسان تيرو " و هو في الأصل مسرحية كتبها رويشد ، و كان ذلك سببا في شهرته بين المشاهدين .

و دائما مع الأفلام الحربية يكتب لخضر حامينا سيناريو فيلم " ديسمبر "

حسان تيرو لمحمد لخضر حامينا

و يقوم بإخراجه في عمل مشترك بين الجزائر و تلسيا فيلم الفرنسية .

و بالطبع يشترك الطرفان في الأمور التقنية و الفنية ، فإلى جانب سيد علي كويرات نجد ميشال أوكلير و جان كلود برك و جوليان غيومار.

و في سنة 1974 يصور لخضر حامينا فيلم " وقائع سنين الجمر " دائما في تيمة الثورة التحريرية ، حيث كتب السيناريو و مثل و أخرج الفيلم ، و لكن هذه المرة استطاع المخرج أن يتحصل على ميزانية ضخمة سمحت له أن ينجز مشروعه بكل ارتياح ، إذ تمكن من تصوير فيلم مدته ثلاث ساعات و نصف ، ثم اختصر في ساعتين و خمسين دقيقة .19)

يبدو لأول وهلة أن الفيلم ينحو منحى ملحميا على غرار " الليل يخاف من الشمس " لمصطفى بديع الذي كانت مدة عرضه ثلاثة ساعات و ربع ، و مثلما قسم مصطفى بديع فيلمه إلى فصول ،

ديسمبر للخضر حامينا

فقد قص لنا لخضر حامينا تاريخ الجزائر عبر صور متعاقبة ، و كأنها فصول كتاب تاريخي ، أما مصطفى بديع فقد فصل المشاهد التاريخية بعناوين تشير إلى مراحل متعاقبة من تاريخ الجزائر السابق لثورة التحرير و أثناءها .

و هكذا نجد العناوين التالية :

1 –الأرض كانت عطشى

2 –سبل السجن

3 – قصة صليحة

4 – قصة فاطمة

في حين تميز لخضر حامينا عن غيره من المخرجين الجزائريين بأنه يستقرأ التاريخ و الواقع ، فلا يعبر و لا يصور إلا ما يمر عبر ذاته و تاريخه و ذكرياته ، فقد سبق لفيلم ديسمبر أن انتقد بسبب طريقة طرح الرؤيا التاريخية المشبوهة .

محمد لخضر حامينا مع سيد علي كويرات

" فيلمي لا يظهر إلا رؤيا شخصية للتاريخ حتى و إن اعتمدت على أحداث تاريخية حقيقية ،أردت من خلال تلك الرؤيا إظهار أسباب و كيفية اندلاع أول نوفمبر 1954 "

لخضر حامينا .سينما أكسيون ربيع 1981- 20)

و لقد وجهت لفيلم " وقائع سنين الجمر " انتقادات كثيرة ،نظرا لتصويره الصراع القائم بين الجزائريين أنفسهم ، و من ذلك مشاهد الاقتتال على منابع المياه مع تناسي بشاعة المستعمر .

" بالرغم من أنه أريد للفيلم أن يكون ملحمة شعب و معاناة و كفاح الشعب الجزائري ضد المستعمر قبل و أثناء الثورة ، لكن المخرج أظهر لنا

وقائع سنين الجمر

صراعا آخر ، قائما بين الجزائريين أنفسهم ركز على ذلك تركيزا غريبا ، فأظهرهم يتقاتلون بوحشية على منابع المياه . 21)

و هذا يمكن تقبله و تفسيره ، فالمخرج يصور أحداثا مرت بها منطقة معينة من الجزائر العميقة – ولد المخرج بالمسيلة – و هي بالتالي ليست نفس الأحداث التي مرت بها بقية المناطق ، مما يدل على لانمطية الأحداث التاريخية ، و إن توحدت كلها مع حرب التحرير ، إذ يعتبر أول نوفمبر تاريخ توحد الجزائر و الجزائريين نحو هدف واحد هو محاربة الاستعمار .

بالفعل فإن الكثير من الأفلام تظهر لنا اختلاف الأحداث التاريخية من منطقة إلى أخرى ، و معاناة الجزائريين تتفاوت بين المدن و القرى و البوادي ، ففي فيلم

محمد لخضر حامينا

" الأفيون و العصا " تصوير لمعاناة بلاد القبائل من الاستعمار و هي تختلف عن قصة " نوة " لعبد العزيز طولبي التي تصور منطقة الأوراس .

و لكن ماهي ميزة فيلم " وقائع سنين الجمر " ؟

لقد أظهر لخضر حامينا من خلال فيلمه براعته في الإخراج و التحكم في جماليات الصورة ، و قدرة فائقة في البناء الدرامي ، مما سمح له بنقل مسيرة شعب بأكمله على الشاشة . و هذا ما دفع المخرج التونسي فريد بوغدير إلى القول بأن الفيلم تجاوز الواقعية ليبلغ عتبة الأسطورة . 22)

وقائع سنين الجمر

و لهذا لا يمكننا أن نصنف فيلم وقائع سنين الجمر ضمن الأفلام التاريخية ، لأن هذا النوع من الأفلام يقيد حرية الفنان ، و يجعله متمسكا بحقيقة الوقائع ، و كل خروج عنها يعتبر تزييفا للتاريخ ، و هذا يقيد المخرج السينمائي ، و لا يترك له مساحة التعبير عن مواقفه الخاصة و إظهار رؤيته للوقائع التاريخية ، و من هنا كان تأكيد المخرج بأن الفيلم ليس نسخا للتاريخ الجزائري ، بل هو فيلم خيالي يحاول من خلاله استنطاق التاريخ الجزائري و نقله إلى عالم الصورة و السينما ، و لهذا يتقبل الفيلم كل الانتقادات ، كونه عمل فني قبل كل شيء ، و يبقى محمد لخضر حامينا وفيا لأرائه و أفكاره الخاصة عن التاريخ الجزائري الحديث ، حيث

يعود إلى تيمة الثورة من خلال فيلمه الأخير " فجر الظلال "2014 ، إذ يبين الصراعات الحقيقية التي شهدتها ثورة التحرير الجزائرية بين أطراف ثلاثة ،

فجر الظلال للخضر حامينا

الطرف الاستعماري البغيض الذي يجسده الرائد سانتناك الضابط في الجيش الفرنسي المنتمي و الموالي إلى فكر و فلسفة المعمرين الفرنسيين الذين يبيحون كل شيئ من أجل الابقاء على الجزائر فرنسية بما في ذلك التعذيب و القتل البشع فلا تمييز بين الجزائريين سواء المنتمين إلى الثورة أم غيرهم ، و في الجهة المقابلة نجد خالد المجاهد الحامل للأفكار التحررية بصدق و عنف ، و يقحم المخرج الطرف الثالث في النزاع و هو الجندي الفرنسي المجند حديثا و القادم من وراء البحر ، و يصور الفيلم منذ البداية تفاقم أحداث الحرب ، ففي الميدان لا مجال للتفكير ، و كل من الطرف الأول و الثاني يتموقع بصرامة و اندفاع للانتصار في حرب قاسية و دامية و طويلة الأمد ، و لعل المخرج محمد لخضر حامينا قام بإخراج فيلمه " فجر الظلال " ليعرض على المشاهد الغربي و الجزائري وجهة نظر الطرف الثالث المتمثل في موقف الجندي الفرنسي" لمبر" الذي يرفض الممارسات التعسفية لقائده فيخرج عن طاعته ، و يفر عبر الصحراء مع خالد ، و هو بهذا يأخذ موقفا إنسانيا شجاعا و لكنه يجد نفسه في حالة عصيان للأوامر العسكرية ، فمن منظور الطرف الثاني فهو خائن و من منظور الطرف الثاني فهو بطل ، ولكنه في حقيقة الأمر يشكل طرفا جديدا في الصراع الجزائري الفرنسي ،

هكذا يعرض علينا محمد لخضر حامينا رؤية جديدة حول حرب التحرير و الأطراف العديدة المتنازعة فيها .

الوهراني للياس سالم

و بهذه الرؤية الذاتية المتخيلة للتاريخ فإن المخرج لخضر حامينا لا ينأى عن الواقعية التاريخية ، و لكن يحاول إعادة تشكيل التاريخ الجزائري انطلاقا من ذات المبدع و الفنان ، و هذه الذات تتحكم فيها نوازع و ميولات و ثقافات ، تفرض عليه مزج الواقع بعالمه الداخلي .

إن الخلط بين التاريخ و الواقع و بين الرؤيا الخيالية للتاريخ و الواقع يجعل الأعمال السينمائية عرضة للنقد الشديد من المشاهد العادي أو من المرتبطين

بالقداسة التاريخية ، فالصورة تعبر و توحي في نفس الوقت ، وتنقل السينما الحياة و التاريخ بكل تفاصيلهما ، و مثلما انتقد فيلم "وقائع سنين الجمر " للخضر حامينا ،و انطلاقا من نفس الرؤية التقديسية لثورة التحرير و لكل من قاد تلك الثورة ، فقد وجه نقد عنيف لفيلم "الوهراني " للياس سالم 2015 ، إذ رسم صورة سلبية لمجموعة من قادة الثورة التحريرية بعد الاستقلال ، فالمشاهد الأولى للفيلم تبين بطولة حقيقية لكل من عاش أحداث الثورة التحريرية سواء البسطاء من الشعب الجزائري أو القادة الموجهين و المسيرين ، مشاهد مثيرة تمزج بين حركة أفلام المغامرات الحربية و بين العاطفة المأسوية .

ثم يعرج المخرج ببراعة على مرحلة ما بعد استقلال الجزائر ، حين يصور أولئك الأبطال يستولون بذكاء على المناصب السياسية الحساسة في الدولة الجزائرية المستقلة ، متمتعين بملذات الاستقلال و السلطة ، و يعرض المخرج مراحل هامة من تاريخ الجزائر المستقلة ، تتأزم فيها الأوضاع و تبرز الخلافات بين رفاق الأمس ، و تنتهي بالخيانة للوطن و مبادئ الماضي و التاريخ و الشرف ، و يشخص المخرج ببراعة بطل الفيلم " الوهراني " ، و يتمكن ببراعة أيضا من توجيه الممثلين و فريق التصوير لرصد الصراعات الخفية في عمق السلطة الجزائرية في مرحلة الثمانينات من القرن الماضي .

لم يسلم فيلم "الوهراني " مثل "وقائع سنين الجمر " من النقد التاريخي ، و الحقيقة إن المشاهد الجزائري العادي يصدم منذ اللقطات الأولى للفيلم من الخطاب اللغوي المستعمل عند أبطال الفيلم و هم مجاهدون و أبطال ثورة التحرير ، فالحوار يجري باللغة الفرنسية فيحس المشاهد و كأنه أمام فيلم مدبلج ، و لكن سرعان ما يوظف الأبطال لهجة جزائرية ساقطة ، مما يزيد من دهشة أغلب المشاهدين ، غير أن الدهشة تزيد نماء كلما تتابعت الأحداث ، فأبطال الأمس يتحولون إلى طغاة و متعجرفين بفعل قوة التسلط ، و في عملية التلقي هذه يقع المشاهد الجزائري فريسة للأفكار المسبقة التي تلقاها عبر عقود من الزمن من الخطاب الرسمي ، ففيلم " الوهراني " بقدر ما يحرر فكر المشاهد فإنه يوقعه في حيرة

فيلم البئر للطفي بوشوشي

بفعل التناقضات ، و السبب يرجع بلا شك إلى المقارنة الدائمة بين الحقيقة التاريخية و الواقعة الخيالية .

و كان الوضع مخالفا تماما مع فيلم " البئر " للطفي بوشوشي 2016 ، إذ أثار إعجاب المشاهد الجزائري و العربي عموما ، و ذلك بعد العروض الأولى بالقاعات الجزائرية ، ثم بعد مشاركة الفيلم في المهرجانات السينمائية العربية و المغاربية ، فبالرغم من عودة المخرج إلى تيمة ثورة التحرير الجزائرية ، إلا أن المشاهدين تفاعلوا مع أحداث الفيلم ، إذ ينتقلون من البطولة الفردية المفرطة إلى البطولة الجماعية ، فالفيلم يصور معاناة أهالي إحدى القرى الجزائرية من الممارسات اللاإنسانية للجيش الاستعماري ، حيث يمنع هذا الأخير الأهالي من الاقتراب من البئر المحاذي للقرية ، و يطلق النار على الأطفال و الكبار على السواء ، لمنعهم من التزود بالماء ، فالمستعمر يبلغ درجة من الوحشية لا مثيل لها ، بحرمان الأهالي من أبسط حقوق الحياة.

قد يكون السبب الرئيس للإعجاب بالفيلم هو الرؤية الخيالية لأحداث الحرب المشبعة بنظرة إنسانية عامة ، تجعل الخصوصية التاريخية قابلة للفهم و الربط

بينها و بين العديد من الأحداث المتشابهة في فضاءات تاريخية متباينة ، و لكن رؤية المخرج الخيالية كان لها التأثير الواضح في تقبل الفيلم و التأثر بأحداثه.

مصطفى بن بو العيد

في حين نجد السينمائيين الجزائريين و الأجانب الذين تعرضوا للأحداث التاريخية بصورة مباشرة استنادا على وثائق تاريخية أو سير ذاتية ينأون بأنفسهم عن النقد التاريخي ، إذ ينقلون الأحداث بطريقة فوتوغرافية لا تخلو من الفنية و الإبداع ، مثلما نجد عند كل من جيليو بنتكرفوGillo Pontecorvo و أحمد راشدي اللذان تعاملا مع التاريخ بحرفية المؤرخ ، فقد بنى بنتكرفو فيلمه " معركة الجزائر " على مذكرات كتبها المجاهد ياسف سعدي عن وقائع تاريخية تبين دقائق أحداث معركة الجزائر ، كما شارك سعدي في كتابة سيناريو الفيلم ، فكان الطابع التاريخي يطغى على الجانب الخيالي ، لذا كثرت الشخصيات التاريخية الحقيقة

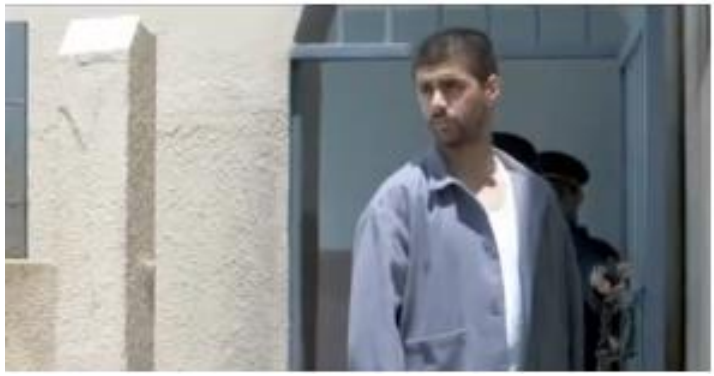
و التفاصيل الدقيقة ، و تقلصت المواقف الخاصة للمخرج و المؤلف ، و نفس الشيء نلاحظه مع فيلم أحمد راشدي " مصطفى بن بولعيد " 2009 ، الذي أظهر فيه حياة و نضال المجاهد مصطفى بن بولعيد أو فيلم " كريم " 2014 الذي يتابع أهم الأحداث التي عاشها المجاهد كريم بلقاسم أحد أبرز رموز ثورة التحرير، و كذا فيلم " لطفي " 2015 الذي يرصد نضال العقيد لطفي أثناء الثورة ،و لم يكن

بمقدور راشدي أن يغير و يبدل الأحداث و الشخصيات مثلما فعل مع فيلمه " الأفيون و العصا " المقتبس عن رواية بنفس العنوان لمولود معمري ،

مصطفى بن بو العيد

فالروائي سمح له بتغيير الأحداث و الشخصيات كي تتماشى مع منطق السرد السينمائي ، و نفس الطرح التاريخي الصارم نجده عند محمد ولد خليفة مع فيلمه " زبانا " 2012 الذي يركز على حادثة شنق الشهيد أحمد زبانا سنة 1956 ، أو فيلم " العربي بن مهيدي " لبشير درايس 2017 ، المتتبع لسيرة الشخصية التاريخية المعروفة ، عبر مراحل مختلفة من وجودها أثناء الاستعمار الفرنسي ، مع التركيز على الجوانب الإنسانية في حياة الشهيد العربي بن مهيدي ، و مع ذلك يبقى الفيلم تاريخيا خالصا ، فالحذر من تشويه الحقائق بالإضافة أو النقصان يغدو ممنوعا عند المتلقي الجزائري ، و بهذا يصبح الخلط واضحا بين التاريخ و الخيال ، و يبدو جليا ميل المخرجين الجزائريين في كثير من الأعمال السينمائية إلى التاريخ على حساب الأعمال الخيالية الحرة .

و إذا عدنا إلى لخضر حامينا فنجده يتعامل مع الثورة التحريرية بحرية المبدع ، و هكذا مزج بين موضوع الحرب و الكوميديا من خلال فيلمه " حسان تيرو " و بين نظرة الجندي الفرنسي و المجاهد الجزائري مع فيلمه " ديسمبر " و أخيرا بين النظرة البسيطة للشعب الجزائري في منطقة معينة من الجزائر و بين النظرة الرسمية للتاريخ الجزائري و الثورة التحريرية .



زبانا لسعيد ولد خليفة

و لهذا لا يجب أن ننظر إلى فيلم لخضر حامينا بأنه فيلم تاريخي ، و لكنه فيلم عن التاريخ الجزائري .

و لأن المخرج محمد لخضر حامينا اعتاد على اللقاءات السينمائية أخذ فيلمه الجديد إلى مهرجان كان السينمائي سنة 1975 ، و تقرر لجنة التحكيم مفاجئة الجميع بإعلان فيلم " وقائع سنين الجمر" أحسن فيلم للدورة ، و هكذا يتحصل الفيلم على أكبر جائزة في المهرجان "السعفة الذهبية 1975" .

و كان ذلك التتويج اعترافا صريحا بنضج و تفوق السينما الجزائرية على الصعيد العربي و الإفريقي و العالم الثالث آنذاك ، و في نفس الوقت يعتبر التتويج اعترافا ضمنيا للمخرج لخضر حامينا بتميزه في عالم الإخراج ، و بخاصة من النواحي الشكلية الجمالية للفيلم ، و يصبح بذلك أحسن السينمائيين الجزائريين ، بل في العالم العربي و العالم الثالث .23)

كان فيلم "وقائع سنين الجمر" البداية التي رسمت للمخرج خط سيره في مشواره السينمائي ، فقد أثبت لخضر حامينا أن السينما يمكن أن تجسد فعليا أفكار و ثقافة و نفسية أصحابها ، و هكذا واجهنا المخرج بفيلم جديد " ريح الرمال " يؤكد فيه تلك النظرة الذاتية للأوضاع الاجتماعية و السياسية ، و مع أن الفيلم لم يلق النجاح

الكبير لدى النقاد الجزائريين ، إلا أن صاحبه أثبت رؤيته الخاصة للأوضاع التي مرت بها الجزائر من زاوية بيئة خاصة عرفها المخرج جيدا و نقلها على الشاشة .

فيلم العربي بن مهيدي لبشير درايس

" على الرغم الانتقادات المذكورة ، فإذا لم يكن ريح الرمال أحسن فيلم لحامينة ، فإنه يبقى فيلما كبيرا .." عبدو .ب .-24)

فيلم العقيد لطفي

2 -السينما الجديد :

بعد عقد من استقلال الجزائر ، بدأ العاملون في الحقل الفني يبحثون عن آفاق جديدة تمكنهم من تجديد الحياة و الإبداع ، و في المجال السينمائي كانت المفاجأة كبيرة بعد فيلم محمد زينات " تحيا ياديدو " 1972 الذي صور ببراعة الحياة اليومية في شوارع العاصمة الجزائرية ، ثم ما لبثت الأفلام تتتابع على الشاشات متناولة بعض مظاهر الحياة الحاضرة للشعب الجزائري و الابتعاد قدر الإمكان عن الثورة و الحرب التحريرية , من بين الأفلام الهامة " الغولة " لرويشد إخراج مصطفى كاتب 1972 ، ثم " العائلات المحترمة " لجعفر دمرجي 1972 ، و لا ننسى الفيلم الكوميدي المشهور " عطلة المفتش الطاهر " لموسى حداد 1972 .

ريح الجنوب

أما أهم فيلم فهو " الفحام " لمحمد بوعماري الذي صور مشاكل الانتقال من مرحلة إلى مرحلة ، و يبدو أن محمد بوعماري هو صاحب مصطلح السينما الجديد على غرار الموجة الجديدة الفرنسية أو الواقعية الجديدة الإيطالية ، و يعني به نوعا جديدا من الأفلام الجزائرية تحاول رصد المظاهر السياسية و الاجتماعية الحاضرة للشعب الجزائري –25)

و هكذا عرفت السينما الجزائرية " مسيرة الرعاة " لسيد علي مازيف 1975 و " ريح الجنوب " لمحمد سليم رياض 1975 و الشبكة " لغوثي بن ددوش 1976 و" عمر قتلاتو " لمرزاق علواش 1976 ، " حواجز" لأحمد لعلام 1977 و " زيتونة بولهيلات " لمحمد نذير عزيزي 1977 و " ليلى و الأخريات " لسيد علي مازيف 1977 و " الخطوة الأولى " لمحمد بوعماري 1978 و " أبناء الريح " لإبراهيم تساكي 1980.

ريح الجنوب لمحمد سليم رياض

و مع بداية الثمانينات كانت السينما قد بلغت درجة من الإتقان و التنوع في الطرح مما جعلها تزدهر و تتطور بالرغم من ضعف الإنتاج السنوي .

و مع هذا ظل السؤال يتردد في الأذهان :

ما هي خصوصية السينما الجزائرية ، ؟

كانت و لا زالت السينما الغربية تسيطر على العالم بإيديولوجيتها الرأسمالية و اتجاهاتها الفنية والجمالية و التجارية كذلك، و لم يعد التميز الذي بدأ عند بعض الدول يفرض نفسه في الستينات و السبعينات من القرن العشرين مقبولا ، فالسينما الهوليوودية اجتاحت كل الثقافات و البيئات الجغرافية ، فنجد أفلاما عن أفغانستان أو مصر أو الصحراء الإفريقية – بلاد الساحل – أو الأرجنتين أو المكسيك أو

بوليفيا أو كوبا و غيرها ..غير أن السينما الهوليوودية صبغت تلك الثقافات و البيئات بصبغة خاصة بها و لكنها لم تفلح في السيطرة على السينما الهندية المتميزة في السينما العالمية ، و يبدو أن العكس سيحدث .

زيتونة بو الهيلات لنذير عزيزي

و لهذا كان لزاما علينا التفكير في انتساب الأفلام السينمائية ، للبلدان المنتجة أو لجنسية المخرج و طبيعة الموضوع المطروح ، و في الأخير يجب الخروج باستنتاج يسمح للمشاهد بتحديد خصوصية كل سينما في العالم ، و مثلما أشرنا إليه فإن المشاهد يتمكن بسهولة و يسر التعرف على فيلم هندي نظرا لطبيعة المواضيع المطروحة و طريقة التصوير و توظيف الخصائص الثقافية للمجتمع الهندي ، بينما وقعت السينمات الأخرى داخل النمطية الغربية ، فلا يمكن التعرف على جنسية الفيلم إلا بتحديد الأماكن التي صور فيها ، و هذا ما يشكل أزمة إبداع حقيقي .

و من ناحية أخرى سمحت هذه الحالة من التداخل الفكري و السياسي و الإيديولوجي بإيجاد حلول آنية لكثير من سينمات البحر الأبيض المتوسط ، و بخاصة المغرب العربي ، و بدرجة أقل مصر، إذ لجأ الكثير من مخرجيها إلى الإنتاج المشترك كبديل للخروج من أزمة الإنتاج ،و ذلك مع نهاية الثمانينات ، بل إن الإنتاج المشترك كان بين بعض الدول المغاربية نفسها مثل الجزائر و تونس مثل فيلم " عزيزة " لعبد اللطيف بن عمار 1980

بيد أن الإنتاج المشترك بين المخرج العربي و مؤسسات الإنتاج الغربية ، يفرض على المخرجين التنازل على كثير من الأفكار و المبادئ التي لا تتلاءم مع السوق الأوروبية و طبيعة مشاهديها .

فيلم كريم بلقاسم

الإحالات :

1 –يفغني فيتسمان : الواقعية الشمولية في فلسفة السينما عند أندري بازان ، ترجمة باسم الزعبي ،في مجلة الحياة السينمائية ، فصلية تصدر عن وزارة الثقافة السورية ، العدد 64 ، صيف 2008 ، ص 82 .

2 –روبير لافون – جرامون : السينما المعاصرة ، ترجمة موسى بدوي ، مطابع الأهرام ، القاهرة 1975 ، ص 132 .

3 – نفسه ص 30

4-Roger Boussinot .Encyclopédie du Cinéma, Bordas ,Paris 1985 , Tome 1,p 30

Idem , p10**– 5**

6 – روبير لافون : المرجع السابق ص 31 .

7 –قدور عبد الله ثاني : سيميائية الصورة ، دار الغرب ، وهران ص 253 .

8–نفسه ص 257 .

Roger Boussinot-: idem tome 2 p 1055 - 9

10 –رالف ستيفنسن : جان دوبري : السينما فنا ،منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ص 264 .

11 – نفسه ص 269 .

Roger Boussinot- idem tome 2 p 1055- 12

13 –الحياة السينمائية ص 63 .

14 –نفسه ص 80 .

Edgar Morin :Le Cinéma ou l'homme imaginaire , edition gontier , paris 1965 ,p 80 .– 15

16–رالف ستيفنسن : المرجع السابق ص 285 .

17–نفسه ص 264 .

Edgar Morin. Ide ; p 34- 18

19 – يوري لوتمان :قضايا علم الجمال السينمائي ،مدخل إلى سيميائية الفيلم ،ترجمة نبيل الدبس ،منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق 2001 ، ص 33 .

Edgar Morin/ IDEM P81 - 20

Roger Boussinot :idem p 287 – 21 :

Images et visages du cinéma algerien p 162– 22

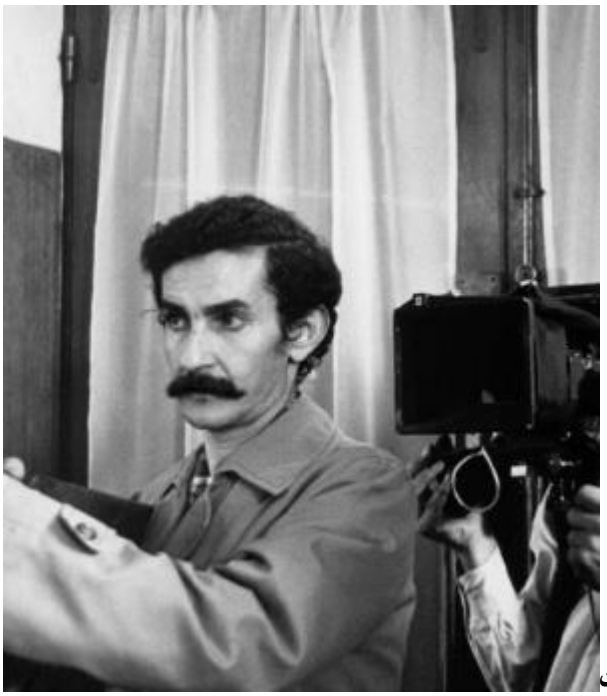
23 –عيسى شريط : أربعة أفلام و حديث عن الهوية الثقافية ، مجلة العربي الكويتية ، جوان 1995 ، العدد 439 ، ص 163 .

Images et visages du cinéma algerien p159 - 24

25 –عبدو بنزيان : ريح الرمال ، الشاشتان ، العدد 47 -48 ، جويلية –أوت 1982 ، ص 32 .

صور الواقعية الشعبية في السينما الجزائرية

يمكن أن نقف أمام تجربتين متميزتين في السينما الجزائرية ، و مع هذا لا يمكن الجزم بأننا عرفنا سينما تجريبية حقيقية ، و إنما نحن أمام حالتين فريدتين كان بإمكان السينمائيين الجزائريين أن يستفيدوا منهما لتشكيل منطلق لسينما جزائرية ذات طابع متميز .



المخرج محمد زينات

محمد زينات و سحر الفضاء المكاني :

ظلت الثورة التحريرية الهاجس الذي حرك الإبداع السينمائي في السنوات التي تلت استقلال الجزائر ، و بخاصة بعد ظهور فيلم " معركة الجزائر " لجيلو بنتكرفو ، و تحصله على الأسد الذهبي في مهرجان البندقية السينمائي1966 .

فكان ذلك حافزا على الاستمرار في نفس النهج ، و مع بداية العقد السابع من القرن العشرين ، تعرف السينما الجزائرية تجربة فريدة ، فقد قام الفنان محمد

زينات بتصوير فيلم بإمكانيات محدودة قدمتها له بلدية الجزائر العاصمة ، و عنوان الفيلم " تحيا يا ديدو ".

محمد زينات مخرج جزائري لم يتمكن من تجسيد تجربته الإخراجية إلا في فيلم وحيد " تحيا يا ديدو" ، و لكن بالمقابل فإن مشواره الفني كان طويلا مع المسرح و السينما كممثل و كاتب في نفس الوقت ، ولد سنة 1932 بالجزائر ، و انضم في شبابه إلى الكشافة الإسلامية منشطا في المنار الجزائري ، ثم انضم إلى فرقة تمثيل عرضت مسرحية "البرجوازي النبيل Le Bourgeois Gentilhomme " لموليير Moliereفي باريس سنة1947 ، وكتب مسرحية هزلية بعنوان "تيبل كاشوتين " 1951 حين كان ينتمي إلى جمعية المنار الجزائري –1) و بعد اندلاع الثورة التحريرية انضم إلى صفوفها لكنه أصيب بجروح فنقل إثرها إلى تونس

الممثل محمد زينات

1958، أين ساهم في ظهور فرقة مسرحية تابعة للمسرح الوطني لسان حال جبهة التحرير الجزائرية آنذاك ،و كتب زينات مسرحية قصيرة سنة1958 "آخر القومية الخونة "عرضت في تونس في شهر جوان ،2) و في نفس السنة عرض " الجثة المطوقة " لكاتب ياسين ،ثم توجه محمد زينات إلى ألمانيا الشرقية لقضاء فترة تكوين مع فرقة برتولد بريخت الشهيرة" برلينر أنسمبل " و كانت آنذاك تحت

إشراف هيلن فيغل ثم عاد إلى تونس و بعدها سافر إلى ميونيخ بألمانيا الفيدرالية لاستكمال تكوينه الفني .-3)

في حين تمكنت فرقة المسرح الوطني من تقديم عدة عروض مسرحية في الخارج و من بينها " نحو النور " 1958 ، و" أبناء القصبة" و "أصوات في القصبة " 1959 ،و" الخالدون " 1960 –4) و في سنة 1962 يتصل مجددا مع جان ماري سيرو Jean Marie Serreauالتي تعرض عليه إعادة عرض مسرحية " الجثة المطوقة " التي سبق له عرضها سنة 1953،-5) و يقوم مع الفرقة المسرحية الفرنسية بجولة في أوروبا ،و بخاصة إسكندنافيا بعرضين " الخادماتLes Bonnes " لجان جيني Jean Genet و " كيف الخلاص Comment s'en debarasser" لأوجين يونسكو Eugene Ionesco .

ثم يعود زينات إلى الجزائر سنة 1964 ليؤسس شركة خاصة للإنتاج السينمائي أطلق عليها اسم " أفلام القصبة Casbah Films" ستمكنه من خوض التجربة السينمائية كمساعد مخرج مع إينيو لورنزيني Ennio Lorenzeni" أيادي غير مقيدة Mains Libres" ثم " معركة الجزائر لجيلو بنتكرفو 1965 ، أما من ناحية التمثيل ، فقد عرض عليه روني فوتييRené Vautier فيلم" أبناء العم الثلاثةTrois Cousins " 1970 و مع سارة مولدورورSarah Moldoror ثم فيلم "موناغومبي"Monagambé 1975 .

أما الفيلم الذي تمكن محمد زينات من إخراجه فهو" تحيا يا ديدو " .

إنتاج و توزيع : بلدية الجزائر العاصمة –الديوان الوطني للتجارة السينماتوغرافية.

سيناريو : محمد زينات –حوار و أشعار : حيمود براهيم ..

مديرة الانتاج : بوليت كويل .

مدير التصوير : علي ماروك .

مهندس الصوت : أ . علمي .

موسيقى : الحاج محمد العنقى .

كانت سنة تصوير الفيلم سنة 1971 ، و لكنه عرض رسميا في قاعات السينما بداية من سنة 1974 .-6)

أراد محمد زينات أن يقوم بإخراج فيلم يظهر فيه جمال العاصمة الجزائرية ، ولكن رصيده المسرحي و السينمائي و تجربته الطويلة في التمثيل جعلته يأخذ منحى جديدا ، مبدعا بذلك طريقة فريدة تجمع بين الوثائقي و الخيالي و الفني ،فكان بذلك فيلم " تحيا يا ديدو" نبوءة عن ميلاد سينما جزائرية ، و بالرغم من تفرد الفيلم ، إلا أن الحركة السينمائية في تلك المرحلة كانت تفتقد التنظير ، مما جعل المخرجين الجزائريين يرتكزون على قدراتهم الخاصة دون التفكير الجماعي الذي يسمح بتوحيد الرؤى و تجنب التكرار .

و بالرغم من الصعوبات التي واجهها المخرج إلا أنه تمكن من عرض فيلم فريد في بنائه الدرامي إضافة إلى براعة المونتاج الذي وظف الغناء الشعبي من خلال المطرب الحاج محمد العنقى ، و ساعدت أشعار مومو على إضفاء الشاعرية على القصة المعروضة .-7)

بناء الأحداث :

تتخذ القصة شخصية سيمون و زوجته ذريعة لتعريف المشاهد بشوارع العاصمة و سكانها –8) ، و تغير أحوالها بعد مدة قصيرة من العهد الاستعماري ، كل شيء فيها يوحي بالحركة و التغير ، يبدو سيمون قلقا في حين تبدو زوجته سعيدة منبهرة بسحر العاصمة الجزائرية .

إن قلق سيمون يتجلى في مشهد المطعم حين يحس سيمون بالحرج من نظرات الشخص الجالس على طاولة محاذية ، يغادر سيمون المطعم و يبقى الشخص جالسا و تتبدى حقيقته أنه أعمى ، و في ارتداد إلى الماضي تتجلى الأحداث ،

الممثل محمد زينات

فقد كان سيمون أحد الذين عذبوا محمد أثناء حرب التحرير. و في الزمن الحاضر ، لا يكترث محمد لما جرى ، يعود مع مرافقه إلى القصبة مبتسما. مرافقه يرد بالمثل تعبيرا عن آماله المستقبلية للعاصمة التي ترمز لكافة الوطن .-9 -

توظيف الشاعر :

ما يلفت انتباه المشاهد مع فيلم محمد زينات طريقة توظيف الشاعر مومو في القصة ، بدون أن يحدث خللا في سرد الأحداث ، و في نهاية الفيلم يأخذ الطفل الصغير مكان الشاعر ليلقي نفس الأشعار ، مما يضفى على السرد جمالية فائقة ، (10-

الشاعر في الفيلم يعوض الحكواتي أو المداح في التراث الشعبي العربي و المغاربي ، و لكنه لا يسرد لنا أحداث القصة ، أو ما خفي منها ، بل يتخذ له دورا مستقلا عن القص ، و في نفس الحين ، لا يحدث شرخا في صيرورة القص الفيلمي ، و ربما كان هذا سببا في أهمية الشاعر في فيلم محمد زينات .و لكن

دور الشاعر لا يعني أنه هامشي بل يلعب دورا ثنائيا ، فهو المصور الواصف و هو المنبه الذي يلفت انتباه المشاهد إلى خبايا الأمور .-11)

تحيا يا ديدو لمحمد زينات

و لكن كيف اهتدى المخرج إلى هذه الطريقة في بناء القصة السينمائية ؟

سبق و أن أشرنا أن محمد زينات كان رجل مسرح قبل أن يتوجه إلى الميدان السينمائي ، بل إن محمد زينات صعد على خشبة المسرح و هو يبلغ من العمر أربع سنوات ، غير أن أهم فترات حياته كانت في نهاية الخمسينات حين بعث إلى ألمانيا الشرقية في تربص ، فاتصل بأعضاء فرقة برلين المشهورة " برلينر أنسمبل " التي كان يرأسها الكاتب و المخرج الدرامي برتولد بريخت إلى غاية وفاته سنة 1956 ، و قد كانت تلك الفرقة قد عرضت مسرحيات بريخت الألماني على خشبة المسرح الألماني، و يبدو مستحيلا أن يكون زينات قد أعرض عن الأفكار البريختية السائدة آنذاك.

و بعد استقلال الجزائر ، بدأت أفكار بريخت النظرية و التطبيقية تعرف طريقها إلى المسرح الجزائري ، و بخاصة مع وجود أحد رجال المسرح الذين بقوا في الجزائر بعد الاستقلال " جون ماري بوغلان " الذي كان أحد المتعاونين مع برتولد بريخت .-12)

قد كان المسرح الوطني بالجزائر العاصمة السباق إلى ترجمة و عرض أغلب مسرحيات برتولد بريخت على المسارح الجزائرية ، و هكذا عرضت " بنادق الأم كرار " سنة 1963 من إخراج الهاشمي نورالدين ، و " القاعدة و الاستثناء " من إخراج مصطفى كاتب في نفس السنة ، أما" دائرة الطباشير القوقازية"فقد ترجمها سطمبولي .م . و أخرجها الحاج عمر سنة 1969 .-13)

في حين أخذ الكثير من رجال المسرح أفكار بريخت و طبقوها ، فمنهم من تمكن من تطوير الشكل المسرحي السائد في الجزائر في مرحلة الستينات و السبعينات من القرن العشرين ، و منهم من وقع في خطأ الاجترار .

لقد تمكن ولد عبد الرحمان كاكي أن يوظف أفكار بريخت دون أن يشعر المشاهد بذلك ، فقد صبغ كل مسرحياته بالطابع الشعبي الجزائري المحلي مما جعله ، يصرح باتجاهه الجديد " المسرح الشعبي " ، و هكذا أطلت علينا مسرحيات كاكي ديوان القراقوز 1966 و " القراب و الصالحين " 1966 و " كل واحد و حكمه 1967 و الشيوخ 1968 و " بني كلبون " 1974 و ديوان الملاح 1977 .-14)

و تحول المسرح إلى وظيفة أساسية كذاكرة للمجتمع و الشعوب ، و ذلك بالاستعانة بالشعر الشعبي و الحلقة التي ظهرت في الأسواق التجارية في مناطق متعددة من المغرب العربي ، و بالطبع استلزم ذلك توظيف المداح و هو ما يقابل الحكواتي في الثقافة المشرقية .-15)

ومن جهة أخرى تمكن ولد عبد الرحمان كاكي من الاستفادة من تقنيات بريخت بحيث أصبح الممثل يحدث التغريب و التباعد المرجو من خلال تغييره للشخصيات الممثلة بسهولة و يسر ، مما يساعد على مخاطبة الجمهور و الدخول معه في حوار دون المساس بدرامية العرض ، و تحول البطل عند كاكي إلى كتلة جماعية فالجماعة الكورس " هي البطل ، لذا ليس من الضروري تغيير مظاهر الممثلين ، بل يمكن البقاء على ملابس موحدة طول العرض و تتضح هذه الملامح منذ

عرضّ القراب و الصالحينّ التي برزت فيها المجموعة كعنصر أساسي و المداح كعنصر فعال في العرض .-16)

كانت غاية كاكي العمل على إنشاء طابع محلي للمسرح الجزائري ، غير أن المناهج المسرحية التي ذاعت بعدئذ عند الفرق الهاوية اتخذت مبادئ المسرح التعليمي لبرتولد بريخت أساسا لها ، وذلك عن وعي أو بدونه ،إلى درجة أن بريخت أخذ الجنسية الجزائرية في الجانب المسرحي طبعا .-17)

فانتشر توظيف الراوي و محاولة التغريب بين العرض و الجمهور أو بين الممثل و دوره ، و شاعت أفكار مثل تكسير الجدار الرابع ، و لكنها في أغلبها توظيفات خاطئة أو مبالغ فيها .-18)

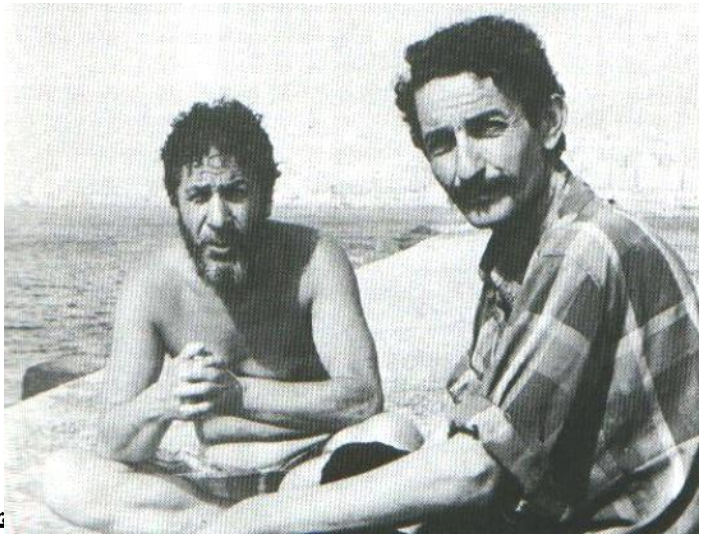
تحيا يا ديدو

و لكن يبدو أن الظاهرة كانت أعم ، فقد ذاعت أفكار برتولد بريخت النظرية في العالم ، و من رجال المسرح من تتبع مسرحياته المشهورة " أوبرا الأربع فلسات " و " الأم شجاعة " و " السيد بنتيلا و خادمه ماتي " و غيرها ..

" لقد تأكدت من أن بعض ملاحظاتي عن المسرح أسيء فهمها و قبل كل شيء فلقد تأكد لي ذلك من خطابات أولئك الذين يوافقونني و مقالاتهم ...و أظن أن بعض ملاحظاتي قد أسيء فهمها لأن هناك نقاطا مهمة بدلا من أن أتصدى لتعريفها

و السبب في هذا اللبس يرجع إلى أن برتولد بريخت كان باحثا في مجال الفن المسرحي ، فهو بالتالي منظر ، و في نفس الحين مؤلف مسرحي ، و في هذه الحالة يفترض أن تكون مسرحياته تمثيلا حقيقيا لأفكاره النظرية ، **قدرت أنها من المسلمات** ....ّبرتولد بريخت –19)

و لكن الحال لم يكن كذلك ، فهناك فروق جوهرية بين الحالتين ، مما جعل



تحيا يا ديدو لزينات

رجال المسرح يخلطون بين المسرحيات المشهورة و بين الأفكار النظرية .

" و صارت عروض برلينر أنسمبل تعالج على أنها نماذج تطبيقية للبريختية و الأصح أنها في المقام الأول و قبل كل شيء آخر تحقيق إبداعي لآمال بريخت المؤلف الدرامي لا الكاتب التنظيري ". 20)

إن مسرح برتولد بريخت التعليمي الملحمي اللا أرسطي يعتمد على مجموعة أسس ،تصب كلها حول هدف واحد هو إعادة تنظيم و بناء العالم ، و الوقوف ضد

مسرح الوهم الذي يخدر المشاهد و يخفي عليه الحقائق الجوهرية ، إلى درجة أنه يصبح متمتعا بعذاب الآخرين في الخشبة –21)

إن الأحداث التي تعرض بسلاسة تشبه المسرح الأرسطي ، غير أن المخرج يضفي عليها بعض الآليات التي تغير من شكل عرضها ، و من ذلك استخدام العناوين المكتوبة و اللافتات ،-22) كذلك مواجهة الممثل للجمهور مباشرة فيخاطبه بسرد حكاية أو حديث مباشر يكون مناقشة لقضية مهمة أو عرض تعليق على حدث أو يستبق الأحداث فيخبر بما سيجري للأبطال من وقائع مأسوية أو هزلية ، و من هنا كان للراوي دور مهم في عرض الأحداث.23)

ّ" الانتقال من التمثيل إلى التعليق بتوجه الراوي إلى المشاهدين يتم ببساطة و كأنه إجراء عاديّ .-24)

و هكذا توصل بريخت إلى الفكرة الجوهرية التي دعا إليها في أبحاثه ، و هي تحطيم الجدار الرابع بين الممثلين و الجمهور ، بمخاطبة الممثلين للجمهور ليحققوا حالة التغريب ، فتتحول الأحداث من العادية إلى الغريبة فيدفع ذلك الجمهور إلى محاولة فهمها و مناقشتها .-25)

و كل هذه الأفكار وجدت لها مقاما بين رجال المسرح الجزائري سواء منهم المحترفون أو الهواة في العقدين السادس و السابع من القرن العشرين .و لكن يبدو أن هذه الأفكار تعدت الفعل المسرحي إلى مجالات أخرى من بينها السينما ، فقد خاض بريخت نفسه تجربة سينمائية فريدة كانت لها سلبياتها و إيجابياتها .

فقد كتب بريخت سيناريو فيلم " بطون مجمدة Kuhle Zampe" من إخراج زلاتان ديدوفZlatan Duodw و لكن الرقابة البلغارية منعته–26) و أثار الفيلم جدالاكبيرا في أوساط النقاد ، نظرا لتوجهات كاتبه السياسية ، فقد كان واضحا اهتمامه بالطبقة البروليتارية و معاناتها ، كما صور الفيلم حالة مجموعة من العاطلين في برلين في زمن الأزمة العالمية ، و هذا ما سبب لمخرجه مشاكل كبيرة ، فهرب

إثر ذلك إلى موسكو و مكث فيها إلى غاية نهاية الحرب العالمية الثانية ثم رجع إلى ألمانيا .

و بعد ما لقيت مسرحيته " أوبرا الأربع فلساتOpera de quat' sous " شهرة كبيرة ، طلب منه المخرج الألماني جورج ولهلم بابست George Wilhelm Pabstتحويلها إلى فيلم سينمائي فكلف بذلك بيلا بلازBela Belazs و لاديسلوس وايداLadislaus Wajda و ليو جسيكا Leo Jessica، و عرض الفيلم سنة 1931 ، لكنه لقي معارضة شديدة من المؤلف الذي لم يرض عن التحويل .- 27)

و في سنة 1943 يقوم المخرج الألماني فريتز لانجFritz Lang بتصوير و عرض فيلم " الجلادون يموتون أيضا les bourreaux meurent aussi" مقتبسا عن نص لبريخت ،أما أما جوريس إيفنسJoris Evans فقد قدم له فيلم " أ نشودة الأنهار le chant des fleuves، من اقتباس وتحويل فلادمير بوزييVladimir Pozier و جوريس إيفنس ، غير أن أهم فيلم بالنسبة لبريخت كان " السيد بونتيلا و خادمه ماتي Monsieur Puntilla et son valet matti "الذي أخرجه ألبرتو كفلكانتيAlberto Cavalcanti سنة 1956 ، و اشترك في كتابة السيناريو المخرج مع بيتر لوز Peter Loose، و لقي الفيلم ارتياحا كبيرا عند بريخت ، إذ وصفه بأنه ترجمة وفية لمسرحيته .-28)

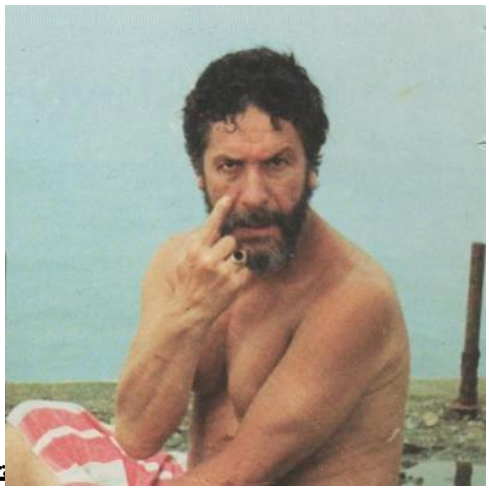
و مع أن مسرحيات بريخت لقيت صدى كبيرا عند السينمائيين ، إلا أن أفكاره ظلت غير مفهومة أو مغلوطة التطبيق ، مما شكل حاجزا دون انتشارها .

" البعض يردد أراءه كالببغاوات و يطبقونها على أشكال أدبية لا تتناسب معها .." – (29

و بعد هذا هل يحق لنا القول بأن محمد زينات كان من المسرحيين الجزائريين الذين تأثروا بأفكار برتولد بريخت ، و حاولوا تطبيقها على المجال السينمائي ؟ باعتبار تلك الأفكار كانت شائعة بين رجال المسرح الجزائري بصفة رهيبة ، بالإضافة إلى أن محمد زينات اتصل بشكل مباشر مع أعضاء البرلينر أنسمبل Berliner Ensemble في نهاية الخمسينات و أخذ عنهم بعض خصائص المسرح

البريختي ، و لما لم يتمكن زينات من المشاركة في الحركة المسرحية الجزائرية في الستينات ، توجه إلى المجال السينمائي ، فقد يكون ذلك سببا حقيقيا في محاولة مزج التعبير السينمائي بالمسرحي ، في أول محاولة للإخراج تسمح له بإظهار قدراته الفنية .

إن توظيف الشاعر في الفيلم ، يشبه إلى حد كبير توظيف الخطاب المباشر عند



تحيا يا ديدو لمحمد زينات

بريخت أو توظيف الحكواتي و المداح عند ولد عبد الرحمن كاكي ، فالشاعر لا يوقف مسار السرد بل يدعمه ، و يزيد عمق التساؤلات الموجهة للمشاهد ،-30) فالشاعر الراوي يخاطب الجمهور مباشرة ، و لا يخاطب شخصية خيالية في الفيلم مما يضفي على القص الفيلمي طابع التغريب .-31)

محمد زينات

إن التغريب الحقيقي في الفيلم يتمثل في جعل المكان هو العنصر الأساسي للفيلم ، بالفعل كانت الجزائر العاصمة هي مركز القص ، و كأن الشخصيات تموج حول المكان ، والكاميرا التي تتحرك توهم المتفرج أنها تتابع السائحين ، و لكنها في حقيقتها تبرز مكامن الجمال في المدينة العتيقة ، و علاقة الناس بالمدينة ، و هذا يجعل الموضوع المطروح جديدا بفعل التغريب ، فتتماهى الصور الوثائقية اليومية بالخيال القصصي لينتج في الأخير ذلك التمازج العجيب بين سرد الأحداث ووصف المكان .و سحر الكلمة الشعرية و اللحن الشعبي .

" موسيقى العانقى و أشعار حيمود جعلت العمل السينمائي يبدو أكثر ارتباطا ووحدة " .- (32

و يبقى فيلم محمد زينات علامة بارزة في تاريخ السينما الجزائرية ، من حيث توجهه الاجتماعي الواقعي ، و من حيث جمالياته في التصوير و التركيب و الطرح .- (33

" إن نظرة زينات للجزائر تعتبر الأكثر أصالة في تاريخ السينما الجزائرية برمتها " .-34 (

تحيا يا ديدو

و إن زينات نفسه يؤكد على توجهه الجديد في السينما العالمية ، فالكاميرا عنده تمثل عين المشاهد ، و هكذا لا يغدو البطل أو الحدث هاما ، بل توجههما الكاميرا ، و بهذا يمكن تحويل الأحداث اليومية البسيطة التي يعيشها الفرد بدون مبالاة بها ، إلى مناظر و حقائق ساحرة و مؤثرة .-35)

و يمكن القول إن زينات يبين أن للسينما إمكانيات كبيرة ، لمن يحسن لغتها و خطابها ، فالصورة تظهر أشياء معينة للمشاهد ، ثم تأتي الكلمة الشعرية المعبرة ، لكن هل يوجد تناسق بين الإثنين في العرض ؟ هذا ما دفع بالمخرج إلى استبدال الشاعر مومو في الأخير بالطفل الذي يردد بكلمات غير مفهومة ما قاله مومو قبله ، ليوجه المشاهد إلى الفكرة المضادة :هل ما طرح في كل القصة يمثل الحقيقة أم أنه خداع للعين .؟-36)

المخرج مرزاق علواش

الواقعية الشعبية عند مرزاق علواش :

بعد أربع سنوات من ظهور فيلم تحيا يا ديدو تعرف قاعات السينما ضجة لا مثيل لها في تاريخ السينما الجزائرية ، فبدون إشهار أو إعلام رسمي تكتظ القاعات بالمشاهدين لرؤية فيلم جديد لمخرج جديد ، الفيلم هو " عمر قتلاتو " أما المخرج فهو " مرزاق علواش " .

عمر قتلاتو يعني قتلته الرجولة أي الأنفة ، سيناريو الفيلم كتبه و أخرجه مرزاق علواش ، من إنتاج الديوان الوطني للصناعة و التجارة السينماتوغرافية سنة العرض 1976 ، مع الممثل بوعلام بناني و الآخرين هم عزيز دقة و فريدة قنانش و رابح بوشتال و كريمو بابا عيسى و أرزقي نابتي ، تحصل الفيلم على الميدالية الفضية في موسكو سنة 1977 ، و كما تحصل على جائزة بكارلوفيفاري سنة 1978 .

عمر قتلاتولمرزاق علواش

كان فيلم عمر قتلاتو اول فيلم خيالي طويل يخرجه مرزاق علواش ، و لكنه تمكن قبله من المشاركة في العديد من الأعمال السينمائية .

حالف مرزاق علواش الحظ و هو من مواليد 1944 بالجزائر العاصمة بأن يلتحق بالمعهد الوطني للسينما سنة 1964 ، و قام إثر ذلك بتصوير فيلم قصير" السارق" لنيل دبلوم الإخراج ، و بعده صور فيلما ثانيا " ذكرى حميمية" 1967 ، و طلبا للاستزادة يلتحق بالمعهد العالي للسينما بباريس ، و بعد عودته يشتغل بالديوان الجزائري للأخبار ثم يعود مرة أخرى إلى باريس ليخوض تجربة جديدة في التلفزيون الفرنسي ، و مع بداية السبعينات يعود إلى الجزائر ليشتغل بوزارة الثقافة مما مكنه من متابعة الحركة السينمائية عن قرب ، و هكذا تمكن من مساعدة محمد سليم رياض في فيله " ريح الجنوب " ، مما سمح له أن يجرب حظه مع فيله " عمر قتلاتو " بحيث عرضه على الجمهور الجزائري سنة 1976 ، ثم شارك به في العديد من المهرجانات و في القاعات السينمائية خارج الوطن و بخاصة في فرنسا ، و لقي قبولا عند النقاد و المشاهدين على السواء .—37)

لقد أدرك الناقد السينمائي الجزائري أحمد بجاوي منذ البداية الرابط بين عملين متميزين في السينما الجزائرية ، إذ لمح إلى وجود تشابه كبير بين فيلم " عمر قتلاتو " و بين" تحيا يا ديدو" ، فالوقائع المصورة تعرض ببراعة ، كما لاحظ لجوء المخرجين إلى الكوميديا الخفيفة التي تجعل المشاهد أكثر قربا من المشاهد

المعروضة، مع الاعتماد على عنصر البيئة المكانية و هي الجزائر العاصمة بكل جاذبيتها . –38

لمحاولة تحليل فيلم " عمر قتلاتو " لجأنا بصفة مباشرة إلى مقال مهم جدا كتبته باهية خالد في مجلة "الشالشتان "في عددها الأول الصادر بتاريخ مارس 1978 ، و قد قامت صاحبة المقال بتتبع عدد كبير من المجلات الفرنسية التي أوردت مقالات عن فيلم "عمر قتلاتو " بعد عرضه في القاعات الفرنسية ، و كان أهمها المجلات المتخصصة في المجال و الحياة السينمائية و منها سينماتوغراف –جوان 1977 ، و المقال كان ج .س . بوني **J.C.Bonnet** و جون سينما **Jeune Cinéma -** جويلية –أوت 1977 – و الكاتب ب . ناف **B.Nave** و كذلك بوزتيف **positif** –جويلية –أوت 1977

و تليراما **Télérama** بتاريخ 28 ماي 1977 و المقال ل س . م . تريموا **C.M.Tremois** ثم الشاشة **Ecran** 77 العددين **59 و 60** و المقال للناقد الفرنسي المعروف غي هنبال **Guy Hennebelle** و كذلك نجد كراسات السينما **les cahiers de cinema** **العدد** الصادر في جويلية 1977 و المقال كتب من طرف ت **. جيرو T.Giraud** و أخيرا الصورة و الصوت **image et son** لشهر سبتمبر 1977 و المقال لغرولي .ر **. R.Grelier** ، كما اعتمدت بهية خالد على مجموعة صحف يومية و موسمية وشهرية و منها **le monde diplomatique -جوان 77 – و l'humanité-dimanche** الصادر 8 إلى 14 جوان ، و **كذلك le point 6جوان ، و le nouvel observateur و l'express و le canard enchainé بت**اريخ 1 جوان 77 و **le journal du dimanche 12 جوان** 1977 ، كما صدرت مقالات عن الفيلم في مجموعة كبيرة من الصحف اليومية الفرنسية .-39)

عمر قتلاتو لعلواش

1-الطريقة البانيولية :

لقد لقي فيلم" عمر قتلاتو " إقبالا جماهيريا كبيرا في الجزائر ، و لكن هذا لا يعني أنه يصنف ضمن السينما التجارية ، و حين عرض في القاعات الفرنسية ، أثار انتباه النقاد و المشاهدين ، و ذهب بعض النقاد إلى تشبيه الفيلم بأعمال مارسيل بانيولMarcel Pagnol الفرنسي .40)

يعتبر مارسيل بانيول-1895 -1974 - أحد كبار الأدباء الفرنسيين في القرن العشرين ، وهو أيضا مؤلف درامي متميز ، فقد لاقت مسرحيتيه "توبازTopaz " و " ماريوسMarius" المعروضتين بمسرح باريس 1929 نجاحا كبيرا ، مما دفعه إلى القيام بجولة إلى انجلترا لعرضهما ، و هناك اكتشف السينما الناطقة ، التي بدأت تغزو أوروبا بعدما تمكن الأمريكيون من تطوير آلات التصوير و مزجها بالصوت البشري .

كانت جولة انجلترا فرصة لمراجعة أفكار مارسيل بانيول ، و خطرت بباله أن الاختراع الجديد سيساعد لا محالة الفن المسرحي من الذيوع و الانتشار ،أو يكون وسيلة ناجعة لتخليد الأعمال المسرحية .

ّ" الفيلم ما هو إلا تسجيل لعرض مسرحي ، و الشيئ الأساسي فيه هو المسرحية و الحوار " مارسيل بانيول .-41)

و هكذا تحولت مسرحية" ماريوس " إلى فيلم سينمائي ناطق أخرجه ألكسندر كوردا Alexandre Kordaسنة 1931 ، ثم قام مارك ألغري Marc Allegretبإخراج " فاني " من تأليف مارسيل بانيول أيضا ثم يليهما " سيزارCesar " من إخراج لوي غاسنيLouis Gasnier 1934 .و لما رأى المؤلف النتائج الإيجابية للفيلمين قرر أن يخوض التجربة السينمائية بمفرده ، فأنتج و ألف و أخرج فيلم " توباز " سنة 1936 .

كانت تجربة مارسيل بانيول السينمائية تتلخص في تطوير فكرة المسرح المصور ، فإدماج الصوت مع الصورة في السينما مكن المسرحيين من خوض تجربة التصوير ، و بالتالي ربط السينما بالمسرح .

بيد أن تشبيه فيلم "عمر قتلاتو " بأفلام مارسيل بانيول يعني أن فيلم مرزاق علواش يشبه إلى حد كبير طريقة بانيول التي لا تهتم باللغة السينمائية و خصوصياتها الفنية ، و يرتكز بانيول على النصوص المؤدبة و الممثلين الممتازين كي يخلق الإيهام بوجود الفيلم السينمائي ..لقد كان بانيول من المروجين لتصوير الأعمال المسرحية الدرامية ، فالفيلم الناطق أفقد الصورة دورها الجمالي ، فأصبحت اللغة ركيزة أساسية في الفيلم السينمائي و لكن بانيول استطاع أن يبتكر طريقة جديدة في الكوميديا ، و هي ما أطلق عليها " النبرة المتوسطية " فأفلام بانيول تميل إلى الكوميديا الخفيفة-42)

عمر قتلاتو

و هذا يعني أن مرزاق علواش ، يتبع نفس النهج بمسرحة السينما ، إذ توجد مشاهد يظهر دور الممثلين بارزا فيها ، أما التصوير فيبقى ناقصا ، بحيث لا يحس النقاد ببراعة التصوير ، مما قد ينسي عثرات التمثيل .

و يذهب محلل تليراما الفرنسية س .م .تريموا إلى أن تشبيه الفيلم بأعمال بانيول فيه نوع من المبالغة ، إذ أن أفلام بانيول تركز كثيرا على البناء الدرامي ، أما عمر قتلاتو فتتتابع الأحداث فيه دون بناء واضح-43) بالفعل إن مارسيل بانيول حين فهم قواعد و أسس السينما و لغتها ، اهتدى إلى السبيل الصحيح للإخراج السينمائي ، و ذلك بعد إخراجه فيلم " جوفروا Joffroi" المقتبس عن رواية لجان جيونو Jean Giono ، و بخاصة بعد فيلمه " روغان " Regain " 1938 أو " زوجة الخباز "la femme du boulanger" 1939 ، و بعد نهاية الحرب الكونية يعيد مارسيل بانيول إخراج "توباز " 1951 ، و كان أشهر أفلامه بعدها " مانون دي سورس Manon des sources " 1952 . و تراجع تماما بعدها عن فكرة المسرح المصور.-44)

2 – السينما الإيطالية:

لم يخف بعض النقاد الفرنسيين الشبه الجلي بين فيلم مرزاق علواش و بعض الأفلام الإيطالية ، و منها فيلم فيدريكو فلينيFederico Fellini ّ الفيتلونيil vitteloni " ، و هو أحد أشهر أفلام الإيطالية في الخمسينات من القرن العشرين -1953 -،صور فيه فليني مغامرات طبقة من البرجوازية الإيطالية بعد الحرب العالمية الثانية و بخاصة مجموعة من الشباب الفاشل المتعامل مع واقعه باستهتار و لامبالاة ، شباب همه الوحيد البحث عن السبل التي تبعده عن رتابة الحياة في تلك المدينة الصغيرة التي يعيشون فيها .—45)

و ربما كان تصوير هذه الطبقة من المجتمع الإيطالي بهذه الطريقة السلبية سببا في نقد بعض المحللين لفيلم فليني ، بحيث أن المخرج لا يصور الأسباب التي جعلت هذه الفئة تعيش في حالة شاذة عن المجتمع ، و لا يخفي فليني تطابق ذكرياته مع الواقع الذي يعيشه ، و لهذا تمكن بعبقرية من المزج بين شخصيته و أحلامه و ذكرياته و بين عرض لمشاهد من واقع إيطالي بكل سلبياته و إيجابياته.

إن أحداث القصة الشبيهة بالكوميديا الخفيفة ، قد توهم المشاهد الأوروبي بوجود شبه بين فيلم فليني و مرزاق علواش ، إذ صور فليني خمسة من الشباب البرجوازي الإيطالي و منهم فوستو العاشق المغامر و ألبرتو الساذج و ليوبلدو المثقف الكسول و مورالدو الأكثرهم وعيا و إحساسا ، ثم ريكاردو .

بالرغم من بلوغهم العقد الثالث من عمرهم لا يزالون يعيشون في ترف و لهو و عدم المبالاة بما يحدث للمجتمع من تطورات سلبية ، و هذا ما دفع بمورالدو في نهاية الفيلم إلى مغادرة المدينة دون أن يعلم أحدا ، و من هنا جاء الرفض لوضع يعيشه الفتيلوني .

كتب سيناريو الفيلم فليني و فلايانو Flaiano و بينيلا Pinella.

قام بتجسيد الشخصيات كل من فرانكو أنترلنجيFranco Interlenghi –مورالدو – و ألبرتو سوردي Alberto Sordi– ألبرتو – و فرانكو فابريزيFronco Fabrizi – فوستو – و ليوبلدو تريست Leopoldo Trieste– ليوبلدو - .

لم تكن شخصيات فليني حقيقية ، و لكنها تمثل صورة حية من ذكريات صاحبها فيدريكو فليني ، جسدها على شاشة السينما ، على شكل مشاهد من الحياة الإيطالية ، و المخرج يعي جيدا أن الرابط السردي بين الأحداث مفقود ، فالفيلم يصور نبضات من حياة مجموعة شخصيات تعيش حالة من الإحباط النفسي تسببت فيها الظروف الاجتماعية السائدة ، و لكن فليني لا ينسى أن يبين أن فرار مورالدو من المدينة يشكل تماثلا تاما بين الشخصية الخيالية و حياة المخرج .-46)

ومع أن فيلم فليني يصور واقع الشباب الإيطالي مثل فيلم مرزاق علواش إلا أنه لا يمكن بأي حال تشبيه عمر و أصدقائه من الشباب العاصمي بأنهم يشبهون طبقة الفتلوني ، فهم من عامة الناس ، و لا يأخذون الأمور باستهتار ، و إنما تفرض طبيعة التطور السريع الذي عرفته البلاد ، و ما نتج عنه من أزمات اجتماعية و اقتصادية و سياسية على عمر و أصدقائه اتخاذ الموسيقى ملاذا لتحقيق أحلامهم الخفية ، و ربطهم بمقومات أصالتهم ، و لذلك كانت الموسيقى الشعبية العاصمية رمزا تاريخيا يعوض كل الرموز التاريخية التي غيبت الشباب في تلك المرحلة من تاريخ الجزائر .

إذن من ناحية الموضوع لمس النقاد نوعا من التشابه بين حالات الشباب الذي يقطن المدن الساحلية المتوسطية .

أما من حيث الشكل فقد أشار النقاد إلى تماثل فيلم "عمر قتلاتو" مع فيلم مهم آخر من السينما الإيطالية المشهورة ، و هو فيلم " سارق الدراجةladri di bicyclette " لفيتوريو دو سيكاVittorio de Sica 1948– 47) و هو من الأفلام التي عرفت بصاحبها

في أوروبا و في العالم ، بل جعلت السينما الإيطالية تبرز في الساحة الأوروبية كمنهج جديد في معالجة القضايا الجوهرية للمجتمع الإيطالي .

كان الفيلم علامة مميزة في السينما الإيطالية ، و من الغريب أن المخرج ظل يتخبط في مشاكل الإنتاج بين 1946 -1948 ، ووجد حلا في التعاون مع المنتجين الأمريكيين ، و بخاصة دافيد سلزنيكDavid

مرزاق علواش

Selznick ، و كان دوسيكا يفكر في الممثل المشهور هنري فوندا Henry Fondaنظرا لشهرته مع الفيلم الواقعي المشهور "عناقيد الغضبgrappes of wrath ّ" بيد أن المنتج كان يميل إلى الممثل كاري غرانت Cary Grant، و بهذا لم يتمكن دوسيكا من فرض أرائه .فاضطر إلى البحث عن منتج آخر لتحقيق حلمه ، و في الأخير جمع مبالغ غير كافية لإنتاج فيلم كبير ، فاضطر إلى الاستعانة بممثلين غير محترفين ، و بالأخص الممثل الرئيسي لويجي ماجيوراني Luigi Magiorani ، الذي وجد فيه دوسيكا الوجه المناسب لأداء الدور .

إن هذه الوقائع مكنت دوسيكا من أن يصور فيلمه دون مضايقة من المنتجين ، و بهذا وجد الحرية الكاملة التي مكنته من إخراج فيلمه بطريقة رائعة .

و يجب الإشارة إلى أن كاتب السيناريو الذي لجأ إليه دوسيكا كان بارعا ،و هو شيزاري زفاتينيCesaré Zavatini ، صاحب العديد من السيناريوهات في فترة الأربعينات و الخمسينات في إيطاليا ، بحيث تمكن ببراعة من تحويل رواية لويجي بارتولونيLuigi Bartoloni إلى فيلم سينمائي .

يمكن رصد عدة نقاط تشابه بين الفيلمين ، و منها نقل الواقع الإيطالي على الشاشة بطريقة تلقائية ، فيها تعرية عجيبة لوقائع الناس ، و ذلك بترك الكاميرا تجوب الشوارع ، دون تصنع في حبك الأحداث ، و في هذا تخلي عن التصوير في الأستوديوهات الضخمة التي تشوه الواقع و تجعله مرتبطا بالشكليات ، و مما دعم هذا الاتجاه ، لجوء المخرج إلى ممثلين غير محترفين مما زاد في قوة الطرح و الموضوع ، فالقصة بسيطة تتخذ البؤس الذي تعيشه طبقة العمال الفقراء نقطة ارتكاز لتصوير واقع مرير ظهر في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية ، و يكون ريشي الفقير العاطل عن العمل مرآة جلية ، فبعدما يتحصل ريشي على عمل بسيط يتمثل في نشر الملصقات ، يجد نفسه في مأزق بعدما سرقت دراجته في اليوم الأول الذي يبدأ فيه العمل ، و بهذا تبدأ مغامرته في البحث عن الجاني ، و يتمكن من العثورعليه بعد جهد عسير ، و لكنه يجد الجاني أسوأ -حظا منه ، فهو عاطل عن العمل مثله ، و مسؤول عن أسرة متعددة الأفراد ، لم يستطع ريشي أخذ القرار المناسب ضد الجاني ، و بهذا يعود إلى نقطة البداية باحثا عن عمل آخر ليسد رمق العيش .-48)

و إذا علمنا أن مرزاق علواش قام بنفس الشيء بالاستعانة بممثلين هواة ، ما عدا بوعلام بناني الذي كان ممثلا مسرحيا غير مشهور على الإطلاق ، و كذلك تتبع أحوال فئة من المجتمع الجزائري ، و تصويرها بطريقة توحي بأن الممثلين لا يتصنعون التمثيل ، إنما يقومون بأدوارهم الحقيقية ، و في هذا تأكيد على براعة المخرج مرزاق علواش في توجيه الممثلين ، كأنهم يقومون بأدوار طبيعية .

إن هذه الإحالات إلى أفلام إيطالية مشهورة في تاريخ السينما العالمية ، يجعل الفيلم علامة مميزة في السينما الجزائرية و العربية و الإفريقية ، إذ تعتبر تلك الأفلام المثال القوي على منهج سينمائي جديد ظهر في إيطاليا عقب الحرب العالمية الثانية ، و قد نعت بالواقعية الجديدة .

3- الواقعية الجديدة :

لا يخفى أن كل من فيلمّ "سارق الدراجة"ّ لفيتوريو دو سيكا و"ّ الفتلوني" لفدريكو فليني يشكلان أهم أفلام الواقعية الجديدة في إيطاليا ، و قد سبقهما فيلمّ" روما مدينة مفتوحةroma citta operta " لروبرتو روسليني1945 Roberto Rossellini ، بل إن هذا الفيلم يعتبر الميلاد الحقيقي للواقعية الجديدة ، و لما عرض الفيلم في مهرجان السينما في كان الفرنسية سنة 1946 لقي اهتماما كبيرا من طرف النقاد و المشاهدين ، بل كان سببا في التعريف بالسينما الإيطالية الجديدة للعالم ، و قد كانت الظروف السياسية التي عاشتها إيطاليا قبل الحرب العالمية الثانية و سقوط الفاشية فيها سببا في توجه السينمائيين الإيطاليين ذوي التوجهات الإيديولوجية إلى الوقائع اليومية للمجتمع الإيطالي يصورونها ببساطة و صدق .

و يرى بعض النقاد الإيطاليين و منهم جيوفاني كالندوليGiovanni Candolli إن الواقعية الإيطالية ليست مدرسة و لا حركة سينمائية ، إنما هي جو اجتماعي و سياسي و ثقافي ساد إيطاليا بعد سقوط الفاشية و نهاية الحرب العالمية الثانية مما ساعد على وجود الواقعية المسماة جديدة .-49)

إذ أن السينما الإيطالية عرفت الواقعية بنفس الطريقة منذ السينما الصامتة على يد نينو مورتوغليو بأفلام مثل " تيريز راكن "Therese Raquin أو " sperduti nel buio " 1914 ، بحيث صور المخرج أفلامه خارج الأستوديوهات و ركز على الحالة الاجتماعية التي يمر بها الشعب الإيطالي .

و يذهب المخرج الفرنسي كلود أوتان لارا Lara Claude Autantإلى أن دمار المنشآت السينمائية من أستديوهات بعد الحرب العالمية و الأزمة الاقتصادية التي

عرفتها السينما الإيطالية كانت سببا مباشرا إلى لجوء السينمائيين الإيطاليين إلى التصوير الحي في الشوارع أو الأماكن الحقيقية و عدم اللجوء إلى الممثلين المحترفين المشهورين . -50)

و هذا رأي يمكن قبوله ، غير أن الحقائق تظهر أن السينمائيين الإيطاليين تمكنوا من استغلال الأوضاع المزرية التي تعيشها السينما الإيطالية آنذاك لبعث سينما جديدة بوسائل بسيطة ، و الأهم من ذلك نجاح السينمائيين في التنظير و إنشاء مدرسة متماسكة ذات أبعاد عالمية ، و لهذا سعى شيزار زفاتيني جاهدا لتأسيس المدرسة بتحديد مجموعة قواعد فنية توجه كل سينمائي يريد أن ينضم إلى المدرسة أو التيار الجديد .

و قد كانت أفكار زفاتيني تدعو صراحة إلى الخروج عن التيارات السائدة ، و لهذا دعا إلى أن تتوقف السينما عن أن تكون مجرد عرض ترفيهي ، و أن تأخذ مسارها الصحيح بتصوير الواقع الذي يصبح عرضا .—51)

كما أن نجاح فيلم "روما مدينة مفتوحة " لروبرتو روسليني سمح لكثير من السينمائيين الإيطاليين الخوض في الاتجاه الجديد ، لكن كل حسب ميوله و إبداعه ، فظهر توجه يصور الوقائع الاجتماعية بطريقة مباشرة ، تشبه إلى حد كبير النوع الوثائقي ، و منها" الحياة في سلام vivre en paix" للويجي زامبا Luigi Zampa1946 ، التي يصور فيها المخرج حماقات الحرب و يبين استياءه من الكوارث التي حلت ببلاده و بأوروبا ،أما ألبرتو لاتياتدا Alberto Lattuada فيصور حياة اللصوص " اللص عديم الشفقة le bandit sans pitié " 1946 ، ، في حين يلجأ ألدو فرغانو Aldo Vergano تبعا لميولاته اليمينية إلى الطبقة العاملة " يوم الأحد في أغسطس dimanche d' aout " ، و كذلك" تحت شمس روما sous le ciel de rome " لريناتو كستلاري Renato Castellari ، و "يوم في الحياة un jour dans la vie " لألسندرو بلازيتي Blasetti .

أما التيار الثاني الذي بدأ ينأى عن أفكار فيتوريو دو سيكا و بلازيتي و روسليني ، فإنه اتخذ الرومانسية ملاذا لوصف الواقع المر ، و هكذا نتج ما يوسم بالواقعية الرومانسية ، و من المخرجين الذين برزوا في هذا الاتجاه نجد كل من دو سنتس Giuseppi de Santis بأفلام مثل " صيد ماساوي chasse tragique " و بخاصة فيلمه الثاني " الرز المر riz amer " ، و يمكن أن نذكر أيضا كل من روبرتو لاتيادا RobertoLlattuada بفيلم " اللص بدون شفقة le bandit sans pitié " أو فيلم فرغانو المتميز " الشمس ستشرق ثانية le soleil se levera encore " .

إن الواقعية الجديدة في إيطاليا لم تتخذ منهجا وحيدا تسير عليه ، و لكن أثرتها تجارب المخرجين الإيطاليين ، كل حسب ميولاته و تجاربه ، و لهذا وجدنا فيدريكو فليني يبتعد شيئا فشيئا عن الواقعية ليغوص في عالم الأحلام أو ما بعد الواقعية ، و ذلك ما نجده بداية في فيلم " أوسيسيون Ossessione " أو " الأرض تهتز la terra trama " ، أو بعد ذلك مع " ستردا Strada " .

و من علامات انحسار التوجه الواقعي الإيطالي ، ما قام به فيتوريو دو سيكا أحد عمالقة الواقعية الجديدة مع فيلمه " ذهب نابولي l'or de napoli " 1954 أو فيلمه المباشر " السقف le toit " 1955 .

و كان هذا علامة على تراجع تيار الواقعية الجديدة ، بالرغم من استمرار المنهج بين السينمائيين الإيطاليين المعاصرين ، إلا أن نسبة الأفلام المنتجة قليلة مما ضعف من استمرار الأفكار الواقعية ، بالإضافة إلى أن الأسباب التي أوجدت الواقعية لم يعد لها وجود مع التطور الذي عرفه المجتمع الإيطالي في مناحي الحياة المختلفة .

و يمكن القول إن الواقعية الجديدة أثرت بصورة عجيبة في الكثير من التيارات السينمائية الحديثة –52) ، و ذلك باتخاذها مجموعة أسس فرضت عليها في البداية ثم ما لبثت أن أصبحت ركائز للتوجه الجديد ، فقد أحس السينمائيون المعارضون للسلطة في إيطاليا ما بعد الحرب العالمية الثانية أن الواجب الوطني يفرض عليهم

السعي لكشف حقائق المجتمع ، لذا اعتمد المخرجون في البداية على ممثلين غير محترفين ، أو غير مشهورين ، و كانت أماكن التصوير تختار بدقة و هي عادة أماكن حقيقية خارج الأستديوهات ، كما أن السيناريوهات في أفلام الواقعيين الجدد تأخذ أهمية كبيرة ، و لهذا كان يلجأ فيتوريو دو سيكا إلى شيزاري زافاتيني نظرا لتشبعه بمبادئ الواقعية الجديدة و من ذلك حبك الأحداث على شكل وقائع وثائقية يومية ، مما يضفي على الفيلم الطابع الواقعي .

و يمكن القول إن زفاتيني برز باتجاهه الجديد مع سيناريو ّ أربع خطوات في السحبquatre pas dans le nuage ّ الذي أخرجه ألسندرو بلازيتي 1943 ، و كان فيتوريو دو سيكا أحد الذين تفطنوا إلى موهبة زفاتيني ، فعملا معا في عدة أفلام منها ّ "الأطفال ينظرونles enfants nous regardent " 1942 و سارق الدراجة ّ 1948-53.)

بل إن شيزاري زفاتيني أصبح أحد المنظرين للواقعية الجديدة ، فقد كان يهدف من وراء كتاباته للعديد من السيناريوهات إلى كسر العنصر السردي في الفيلم – - Déromancer le cinéma – 54)

كان زفاتيني يسعى إلى تأسيس مذهب سينمائي جديد يعتمد على قواعد نظرية ثابتة لذا فقد صرح في ملتقى بارما سنة 1953 بأنه يعتمد على أفكار دزيغا فرتوفDziga Vertov حول السينما و الحقيقة Kino Glaz ، و لذا يجب خفض الاهتمام بالبطل أو تعريته لكي يظهر الموضوع أكثر من خلال تتبع خفايا الشخصية حتى و إن كانت حقيقتها سلبية ، و لا يبقى التركيز منصبا على السرد الذي يضلل المشاهد .-55)

لقد كان تأثير دزيغا فرتوف المخرج و الأديب الروسي – 1896 -1954 – كبيرا على الكثير من السينمائيين في العالم ، و لعل الواقعية الجديدة طبقت أفكاره بنوع من الحرفية ، فقد كان فرتوف يسعى إلى توظيف السينما للوصول إلى فن الحياة أي تسجيل الحقائق بدون زيف Kino Pravda.

ففي سنة 1923 ينشر مقالا يعرض فيه أسس نظريته kino glaz في مجلة روسية ليف Lef ، ثم يخرج مجموعة أفلام وثائقية تجسد فكرته، كانت أفلامه تصور حياة الناس بطريقة مباشرة ، و تسجيلها دون استعمال التقنيات السينمائية التي تحرف الحقائق و تجعلها جميلة ، غير أن أفكار فرتوف لم تلق رواجا في روسيا ، لكن فيلمه"الرجل صاحب الكاميرا" 1929 منحه الشهرة خارج روسيا ، فكان تأثيره كبيرا على الكثير من المخرجين في ألمانيا ثم فرنسا و بلجيكا و هولندا و إنجلترا مما سمح للعديد منهم إلى الاهتمام بواقعهم الاجتماعي .-56)

و كانت السينما الإيطالية آخر من طبق أفكار دزيغا فرتوف دون التخلي عن السرد السينمائي ، و لكن كانت محاولات المخرجين الإيطاليين بلوغ الحقيقة أكثر جمالا و فنية من أفكار فرتوف ، بحيث كان التصوير خارج الأستوديوهات و في الشوارع مع ممثلين غير محترفين أكثر وقعا في نفوس المشاهدين ، بينما نتجت عن أفكار فرتوف نوعا جديدا من السينما هو السينما الوثائقية التي تختلف عن السينما الخيالية السردية .

و بلغ تأثير الواقعية الجديدة المخرجين الإيطاليين ذوي الاتجاهات المخالفة و منهم الأديب و المخرج بير باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini مع فيلمه المشهور " أكاتون – Accatone " 1961 ، بحيث مزج بين مواقفه السياسية الصارمة و اهتماماته الفنية السينمائية و الأدبية ، و لكنه سعى إلى أن تكون الأحداث واقعية بحيث اعتمد على ممثلين اختارهم من الشارع .-57)

و لكن مصير الواقعية الجديدة كان باديا للعيان ، بأنها تسعى إلى نهاية محتومة ، فالظروف التي أنتجتها بدأت تتلاشى شيئا فشيئا ، فالطبقة المثقفة و السياسية التي عانت من الفاشية ، وواجهت التهميش بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ، بدأت تعرف تحسنا مع مطلع الخمسينات إثر تبدل وتطور الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، بل إن الفنانين الإيطاليين رواد الواقعية الجديدة سلكوا اتجاهات جديدة

نأت بهم عن الواقعية مثل فليني و فيتوريو دو سيكا و أنطنيوني و بلازيتي و لوكينو فشكنتي ، و بهذا لم يدم تيار الواقعية الجديدة إلا سنوات معدودة ، بيد أن تأثيرها بلغ مدى بعيدا في عالم السينما .

و هكذا يمكننا التأكيد على تأثر السينما الجزائرية ببعض مبادئ السينما الإيطالية و بخاصة الواقعية الجديدة ، و قد أدرك النقاد الفرنسيون التقارب من خلال فيلمّ عمر قتلاتوّ " لمرزاق علواش ، حين اعتمد المخرج على المناظر الخارجية الحية و الممثلين غير المحترفين ، و كذا تصوير الواقع بطريقة تلقائية مباشرة تشبه إلى حد كبير الأفلام التسجيلية ، و هي كلها مبادئ سارت عليها السينما الإيطالية .

المنهج البريختي :

لم يفت بعض النقاد الإشارة إلى تأثير أفكار برتولد بريخت Bertold Brechtفي مخرج فيلم " عمر قتلاتو " ، أو لنقل توظيف بعض عناصر النظرية البريختية في الفيلم ، فبالإضافة إلى ملامح الواقعية الجديدة ، فإن السرد الفيلمي يرتكز على السارد المباشر و هو بطل الفيلم عمر ، يقوم السارد بعرض الأحداث الخفية على المشاهد ،فهو يخاطب المشاهد مباشرة في مشاهد أمامية ، بينما يقوم الممثلون في المشاهد الخلفية بأداء أدوارهم بصورة طبيعية تشبه إلى حد كبير العروض الحقيقية أو ما يوسم بسينما الحقيقة ، و بهذا يقوم الممثل بدورين في آن واحد ، دور السارد و دور شخصية عمر ، و هما منفصلتان و متصلتان في نفس الوقت ، فشخصية عمر تقوم بتجسيد الأحداث بشكل أفقي متتابع ، وهي بالتالي شخصية مثل باقي الشخصيات ، و لكنها تأخذ أهميتها في كونها شخصية رئيسية ، أما شخصية السارد فتأخذ أهميتها من وظيفتها ، فهي تخاطب المشاهد بطريقة مباشرة ، تتجلى في عدة وجوه منها الإخبار عما حدث ، أو التصريح بمكنونات النفس ، أو الوصف ، و من هنا يتشكل الخطاب الفيلمي ، بحيث يتجلى للمشاهد آنية الأحداث و استمراريتها في الزمن ، فالسارد يصبح شخصية رئيسية تسعى إلى الربط بين الشخصيات الأخرى أو التنسيق بينها .

إن توظيف السارد بهذه الطريقة يذكرنا بتوظيف الراوي في العروض المسرحية الجزائرية و بخاصة عند ولد عبد الرحمان كاكي و عبد القادر علولة ، و قد سبق أن أشرنا إلى تأثير المسرح البريختي في المسرح الجزائري ، و إن كان توظيف السارد يرجع إلى تاريخ أسبق من المسرح البريختي الملحمي ، فقد عرف المسرح اليوناني الراوي الذي يفتتح المسرحية بعرض مجموعة حقائق تمهد لبداية التمثيل و التشخيص ، و هو بهذا يفتتح العرض المسرحي – prologue - كما يختتم العرض بمدح الأبطال و طلب التشجيع من الجمهور و هو ما أطلق عليه – epilogue- كما أن المسرح اليوناني وظف وسيطا ثانيا بين الممثلين و الجمهور ، و هو الجوقة choeur أو فرقة من الممثلين المغنيين ينشدون الشعر بين مشاهد المسرحية و يخاطبون الجمهور في بعض الأحيان أو يعلقون على الأحداث دائما على شكل إنشاد شعري غنائي -58)

و مع أن توظيف الراوي السارد كان موجودا في المسرح الأرسطي اليوناني إلا أن برتولد بريخت تمكن من تطويره ليخدم نظريته المسرحية الجديدة ، التي ترتكز على فكرة أساسية هي إعادة صياغة المسرح و تحديد أهداف جديدة له ، فعظمة المسرح تكمن في إعادة تنظيم و بناء العالم -59) ، و لهذا فالمسرح يجلي الحقائق الكونية و الإنسانية و يوقظ عقل و شعور المتفرج ، و لا يزرع في نفسه الأوهام و بالتالي لا يستجدي منه عواطف مزيفة يفرضها عليه العرض المسرحي ، و حين ينتهي العرض يتلاشى كل شيئ ليعود المتفرج إلى حالته السابقة ، بدون زيادة شيئ عما كان عليه قبل دخوله قاعة العرض المسرحي .

لقد كان بريخت يرفض اندماج المتفرج مع الأحداث المعروضة عليه في خشبة المسرح لكي لا يقع ضحية للعملية التشخيصية ، فالعرض مرآة و لكن عواطف المتفرج حقيقية ، و بهذا يغدو المسرح مستودعا للآلام ، و لهذا سمى بريخت المسرح الأرسطي أو ما يشابهه في الغرض " الدراما الفظة لآكلي لحوم البشر " -60) و لكن هذا لا يعني أنه رفض كلية اندماج الممثل مع الشخصية المعروضة

، و إنما رفض الاندماج العاطفي المبالغ فيه بحيث يثير عواطف و شفقة المتفرج بدرجة تجعله لا يتحكم في نفسه و تصرفاته .-61)

إن أهم فكرة جاء بها برتولد بريخت هي تحطيم الجدار الرابع الفاصل بين الممثلين و الجمهور ، لكي يتمكن هذا الأخير من المشاركة في العرض المسرحي ، و لتجسيد الفكرة فإن بريخت كان يمزج بين الأحداث التي ترتكز على الأفعال الدرامية التي يجسدها الممثلون و بين المناقشات و التعليقات و المداخلات التي تتخلل العرض ، و يقوم الراوي بتلك الوظائف ، فحين يتوجه الراوي إلى المتفرجين للتعليق على حدث أو مناقشته أو مناقضته ، يقوم بذلك بطريقة عادية لا تحسس الجمهور بالتصنع ، و لكنه إجراء مهم في المسرحية بحيث يتم فيه تحويل مسار معين إلى مسار جديد و بطريقة مفاجئة يرام منها إدهاش المتفرج و طرح الفكرة بطريقة غير عادية بغرض تغريبها في نظر المتفرج -62)، فإن حدث ذلك فإن المتفرج يحاول التفكير فيما يعرض عليه ، و لا يبقى سلبيا يتلقى الأحداث دون أدنى رد فعل ، ففي مسرحيات بريخت نجد بلاجيا فلاسلوفا و هي الشخصية الرئيسية في مسرحية " الأم الشجاعة "1930 تفتتح المسرحية بخطاب مباشر إلى الجمهور تعرض فيه حالتها و قضيتها قبل عرض الأحداث ،-63) و كذلك الحال مع العديد من مسرحيات بريخت أمثال " أوبرا الثلاثة فلسات " أو المرأة الطيبة من ستشوان " و غيرها ، و بهذا يصبح الممثل المشخص راويا تستهل به الأحداث أو يقوم بوظيفة الراوي الذي يخاطب الجمهور مباشرة في ثنايا العرض للتعليق على حدث أو تلخيص حدث أو تفسيره و إجلائه أو قد يتنبأ بما قد يحدث ليرفع عنصر التشويق الذي يجعل المتفرج مشدودا إلى الأحداث أكثر من الأفكار المطروحة من خلالها ، و هكذا يصبح الراوي السارد عنصرا فعالا في تحقيق التغريب الذي يطمح إليه الكاتب الدرامي .

و إذا رجعنا إلى فيلم " عمر قتلاتو " فإن السارد يقوم بوظيفتين ، التغريب و الاندماج ، ففي الحالة الأولى تمكن السارد الراوي عمر من طرح الأحداث العادية التي تمر بالشباب الجزائري بالعاصمة بطريقة غير مألوفة ، بحيث يحس المشاهد

كأنه يراها لأول مرة ، مع أنها أحداث يومية عادية و لكنه لا يلقي لها بالا ، فالفيلم يتتبع حياة الشباب العاصمي و يصور أحلامه و واقعه ، و عندما نقول شباب نعني بهم نموذجا من حي شعبي ، و هم أناس عاديون ، فالقصة ليس فيها إثارة ، فأبطالها عاديون لا جنس يتخللها و لا عنف و لا هم أبطال خارقون ، أو بعبارة واضحة حياة عادية تماما ، و من البساطة تمكن المخرج من عرض فيلم جميل يصور واقع الشباب و همومهم و آمالهم .- 64)

و الغريب أن مرتادي قاعات السينما خرجوا غير راضين عن الفيلم الثاني الذي أخرجه نفس المخرج مرزاق علواش" رجل النوافذ " و خربوا قاعة السينما ، في حين تهافت الآلاف من المشاهدين على القاعات التي عرضت فيلم " عمر قتلاتو " ، و ذلك دون إشهار للفيلم ، بل إن قاعة تهافت عليها المشاهدون لرؤية الفيلم، و لكن المسيرين عرضوا فيلما آخر " المومياء " لشادي عبد السلام ، لكن غضبهم كاد باديا إلى درجة تخريب القاعة .- 65)

لعل أهمية الفيلم تكمن في تصوير حياة فئة من الشباب ، و بالتالي فهي مرآة حقيقية تعكس مكامنهم ، و هذا ما يفسر تهافت الجماهير على دور السينما لمشاهدة الفيلم ، بيد أن الفيلم لقي إقبالا و اهتماما من طرف المهتمين بالسينما في مهرجان كان أو في قاعات السينما الفرنسية ، و هذا دليل على جدة الفيلم من ناحية الموضوع و الشكل أيضا ، أو قد يكون الاتحاد بين الاثنين سببا في نتاج إستطيقا الموضوع أو جمالية الموضوع –66)و لكنه من الواضح أن موضوع الشباب كان جذابا .

بعد عقد من استقلال البلاد اهتم السينمائيون الجزائريون بمواضيع تاريخية تتصل بالثورة التحريرية أكثر من اهتمامهم بحاضر الجزائريين ، فكان فيلم مرزاق علواش رائدا من حيث الطرح الجديد ،كما أن الشكل كانت له أهميته بداية من تلقائية التمثيل و الاستعانة بممثلين غير محترفين و التصوير خارج الأستديوهات في الشوارع و الأماكن العمومية مما يوحي بوثائقية العرض أو

سينما الحقيقة ، بالإضافة إلى توظيف السارد الراوي الذي يفصل بين أحداث الفيلم و يعلق عليها و يجليها للمشاهد ،

و في هذا توقيف لمسار السرد الفيلمي و خلق ما سماه بريخت تأثير التغريب V.Effect ، فالفيلم تحول إلى مجموعة مشاهد ، إثر تدخل السارد ، بالإضافة إلى مخاطبة المشاهد مباشرة و كأنه على خشبة مسرح مما يجعل المتلقي يحس بعملية إدماجه في العرض السينمائي و كأنه جزء هام من العملية التواصلية ، و اندماج المشاهد مع العرض ليس غرضه التأثير في عواطفه ، و إنما إشراكه في العرض ، و بهذا يتحول المشاهد إلى مشارك في العرض السينمائي و هذه العملية ليست باليسيرة في العروض السينمائية بالمقارنة مع العروض المسرحية التي تتواصل مع المتفرجين بطريقة مباشرة ، فالممثلون موجودون بالفعل أمام الجمهور ، يتحسس خطواتهم و يرى ملامحهم و يسمع نبراتهم و يترقب عثراتهم ، بينما الحال مخالف تماما مع العرض السينمائي ، فالمشاهد يلفي نفسه أمام صور تنبعث من الحائط ، و كأن بينها و بينه حائط جليدي لا يسمح له بالاقتراب أو اللمس ، غير أن مخرج عمر قتلاتو ، تمكن من كسر ذلك الحائط ، بمخاطبة المشاهد مباشرة لإشراكه في العملية التواصلية .

باب الواد الحومة

و مع هذا لا يلقى هذا الاتجاه القبول عند النقاد و السينمائيين المعاصرين الذين يطالبون بالتعبير بالصورة عن كل ما يتصل بسرد الأحداث ، لكي لا تطغى اللغة المنطوقة على تقنيات الصورة السينمائية ، إلا أن استعمال السارد في العمل السينمائي له إيجابياته في إظهار مكنونات النفس ، و بخاصة ما يتعلق بالمونولوغ النفسي فالصورة وحدها لا تصرح بما يجول في أعماق الشخصيات و إنما توحي ، و هذا ما يجعل المتلقي يؤول المشاهد حسب رأيه أو تجربته أو ثقافته ، بينما الحوار النفسي يبين دقائق ما تفكر فيه الشخصية أو يجول بخاطرها ، و لهذا لا نجانب الصواب إذا قلنا أن الراوي السارد كان له تأثير كبير في توجيه السرد في فيلم عمر قتلاتو .

مرزاق علواش واستمرار التجربة السينمائية :

بين أول فيلم أخرجه مرزاق علواش 1976 و آخره 2016 مسافة زمنية تقدر بأربعين سنة ، كانت حافلة بالعطاءات السينمائية و التلفزيونية ، و قد كان له الحظ أكثر من غيره من المخرجين السينمائيين الجزائريين الآخرين ، بحيث أبدع أكثر من تسعةعشر فيلما .

1 - عمر قتلاتو" 1976 .

2 - " مغامرات بطل " 1979 : يحاول مرزاق علواش من خلال فيلمه الروائي الثاني تعرية الواقع من الأوهام التي سيطرت عليه منذ عقود من الزمن ، و يدفع المشاهد إلى التساؤل عن الكيفية التي يجب بها تغيير الأوضاع ، و هذا من خلال تتبع مغامرات بطل مزيف أنتجته الظروف أو بالتحديد خدعة قام بها أب مهدي إذ رسم على جسده علامة النبوغ ، و بهذا احتفت به القبيلة و تكفلت بتربيته حتى بلوغه ، و بعد ذلك طلب منه القيام بمهمته في تغيير أوضاع القبيلة و هنا تبدأ رحلته و مغامراته مع الأوضاع الحقيقية التي تعيشها البلاد .

مغامرات بطل

قام بعملية التصوير سماعيل لخضر حامينا ، و الموسيقى كانت لأحمد مالك ، أما التشخيص فقام به مصطفى جمجم ، و مصطفى العانقا و أبو جمال .

3 -" رجل النوافذ" 1986 : في هذه التجربة يصور المخرج الحالات النفسية العميقة الناتجة عن الوضع الذي يعيشه رشيد ، فبعد نقله من المكتبة العامة إلى مكتبة صغيرة خاصة بالسينما ، يثور رشيد ضد هذه الوضعية و يسعى من خلال الإدارة الوصية إلى عودته إلى منصبه الأول ، و يقع رشيد تدريجيا تحت

سيطرة الشك و القلق و الخصومات ، و يحاول المخرج إبراز الأسباب و النتائج التي ستؤدي بالبطل إلى الانهيار .

فالبطل يتحول من شخص عادي إلى شخصية هشة ، و السبب في تحول حالته و تأزمها أنه يعيش في عالم مغلق حيث إمكانية التواصل مستبعدة أو منعدمة .

و بالتالي يصبح سي رشيد مرآة عاكسة لحالة مجتمع بكامله ، مجتمع يعيش حالة تقهقر ، نظرا لكون الفرد فيه يعيش فردانية ووحدانية رهيبة .- 67)

و بعد ذلك هاجر مرزاق علواش إلى فرنسا لتبدأ رحلته الثانية مع الفن السابع ، و تمكن من إخراج :

4 -" حب في باريس " 1987 : يغوص المخرج في عمق العلاقات الحميمية ، مقتفيا آثار المغتربين الجزائريين في فرنسا ، أولئك المهمشين ، محاولا بسط أوجه الاتفاق و الاختلاف بين الفرنسيين و ذوي الأصول الجزائرية منهم ، و هكذا تقع ماري التي لم يسعفها الحظ أن تكون عارضة أزياء في شباك علي الجزائري الأصول ، و يعيشان مغامرة غرامية دون تعليل مسبق ، وعلى الرغم من علمها بماضيه المشين ، حيث أمضى ثلاث سنوات في السجن في قضية سطو تستمر العلاقة ، إلا أن علي يحلم بالسفر إلى أمريكا ليكون أول رجل فضاء عربي ، و لكي يحقق هدفه يستعين بألبير لتوفير المال الكافي للسفر ، و لكن الشرطة كانت تتربص بهما ، و تبقى ماري في بهو المطار الذي عرف قدومها إلى باريس لتحقيق حلمها ، و تلفظ المدينة أحلامها و آمالها .

و بعد فترة من الجمود عاد مرزاق علواش ثانية إلى الإخراج بوتيرة متسارعة فكانت الحصيلة كبيرة .

العالم الآخر لعلواش

5- باب الواد سيتي 1994: تصوير الفيلم كان في ظل الأزمة السياسية التي عاشتها الجزائر مع بداية التسعينات ، يعود مرزاق علواش إلى العاصمة التي كانت مدينة

الفن و الثقافة ، و يغوص في أعماق أحد الأحياء الشعبية باب الواد، ليبين لنا التطورات التي حدثت في أعماق المجتمع الجزائري ، و التي تنبأ بانفجار حتمي .

بطل الفيلم بوعلام أحد عمال المخبر ، يشتغل ليلا و ينام صباحا ، لكن مكبرات الصوت التي انتشرت في كل مكان من طرف الجماعات الإسلامية تسبب له إزعاجا كبيرا، فيقرر ذات يوم و هو في حالة غضب شديد و غير واع تماما بما يفعل الصعود إلى سطح العمارة ، و ينزع مكبر الصوت و يرميه في البحر ، يسيئ سعيد و جماعته فهم بوعلام و يدفعهم ذلك إلى مطاردته و محاولة تأديبه و بخاصة بعد اكتشافه مع الأخت الصغرى لسعيد ، و هكذا تتأزم الأحداث . –68)

6 - سلامي يا ابن العم 1996 : يندرج الفيلم ضمن الرؤيا الثنائية التي يعرضها علينا المخرج ، فهو رجل الضفتين ، يقيم مدة في الجزائر ثم يغادرها إلى فرنسا حيث يقيم منذ 1983 ، و لهذا فهو يعيش أبدا بين الضفتين ، و لكنه لا يعرض علينا قصصا تتعلق بالمجتمع الفرنسي ، و إنما يهتم بما يجري من وقائع للمغاربة يعيشون معه في المهجر ، و بنفس الواقعية المعتادة يصور لنا مرزاق علواش الحياة اليومية لموك ذي الأصول الجزائرية ، و ابن عمه عليلو القادم من الجزائر ، يظهر لنا المخرج المفارقات بين الثقافتين ، و اختلاف نمط الحياتين ، و في نفس الوقت محاولة الشخصيتين التأقلم مع المجتمع الجديد و ضغوط الحياة في المدينة الكبيرة ، و بخاصة مدينة مثل باريس ، و لا يتجاوز زمن السرد خمسة أيام تنتهي بطرد عليلو لقيامه بتجارة غير قانونية ، و الأهم أنه بلا وثائق تسمح له بالإقامة في باريس .

7- العالم الآخر 2001 : يعود مرزاق علواش مرة أخرى إلى الضفة الجنوبية من البحر الأبيض المتوسط ، ليرصد لنا الأحداث الخطيرة المتأزمة التي تعيشها الجزائر ، و قد ازدادت حدة عما كانت عليه زمن باب الواد سيتي ، بيد أن القصة هذه المرة ترتكز على فتاة فرنسية تأتي إلى الجزائر تبحث عن خطيبها الذي انقطعت أخباره عنها منذ مدة بعيدة ، و تتعرض الفتاة للاختطاف ، فالجماعة

المسلحة تتخذ لها خلايا تنظيمية تساعدها على القيام بعملياتها المسلحة أنى شاءت ، بداية بخلية المراقبة ثم خلية

العالم الآخر

الملاحقة و في النهاية خلية التنفيذ ، و يتوغل المخرج في النوازع النفسية ليبين لنا أن أمراء الجماعات المسلحة تسيرهم ميولاتهم النفسية أكثر من أفكارهم الدينية ، و بهذا يقرر أمير الجماعة اغتصاب ثم قتل الفتاة لكونها كافرة ، و من حسن حظها أن أحد أعضاء الجماعة يضمر الظفر بها فيساعدها على الهرب ، و تبدأ مغامرة الهروب عبر الغابات الكثيفة ، و لكنها تقع في خطأ جسيم حين تخبره أنها جاءت إلى الجزائر للبحث عن شقيقها المختطف ، فيساعدها للعثور عليه ، و تلتقي بصديقها و تنسى الفتاة ما أخبرت به منقذها ، وحين يكتشف حقيقتهما ، يفكر بطريقة آلية فتنتهي القصة بقتل الفتاة و صديقها ، و الفيلم يصور بواقعية حالة الخوف و الذعر التي تعيشها الجزائر .

8 -شوشو 2003 : مرة أخرى يعود علواش إلى الضفة الشمالية حاملا معه هموم الشباب المغاربي ، و لكنه هذه المرة يحاول تغيير الخطاب و الأسلوب ، فالخطاب موجه إلى الفرنسيين ليلفت انتباههم إلى واقع المغاربة الذين يعيشون بينهم بدون مبالاة بأحوالهم و طموحاتهم و رغباتهم ، أما من حيث الأسلوب فقد وظف المخرج الأسلوب الكوميدي الأنسب لمثل هذه الموضوعات ، فيلم شوشو هو قصة شاب قدم من إحدى البلاد المغاربية هربا من بطش و سياسة ديكاتورييه ، ليحل بباريس متنكرا بزي تقليدي ، مما يدفعه إلى الاستعانة بأحد رجال الكنيسة –كلود

براسور – الذي يعطف عليه و يساعده بالمكوث عنده ،بل و يعرفه بالطبيبة النفسية نيكول ميلوخافيتش التي توظفه كمساعد في عيادتها ، و لكن الشاب لا ينسى مهمته المتمثلة في البحث عن أحد أقاربه في باريس ، و يتمكن

حراقة

من العثور عليه في أحد الملاهي الليلية و لكن في وجه جديد ، فالقريب المغاربي تحول إلى امرأة فرنسية اسمها فانيسا و أصبح يشتغل في الملهي الليلي كمغنية تحي السهرات الليلية ، و يقترح فانيسا على الشاب العمل في الملهى ، فيتحول إلى نادلة تعمل بالملهى بعد انتهاء ساعات العمل بالعيادة ، لكن المفتش غريغوار و هو أحد المرضى المعتادين على العيادة يكتشف حقيقة شوشو ، بأنه دخل إلى الأراضي الفرنسية بدون وثائق ، و بالتالي فهو يقيم بها بطريقة غير قانونية ، مما يجلب له المتاعب الكثيرة و يدخله في دوامة التخفي و الهروب.

التائب

9 - باب الواب 2005 : و يعود مرة أخرى المخرج إلى الجزائر محاولا من جديد إثبات المصير المشترك للجزائريين المقيمين بفرنسا و الجزائر ، من خلال قرار عائلة جزائرية مهاجرة العودة إلى بلدهما الأصلي ، لتجد الأسرة نفسها في وضع صعب ، فالبطالة تفرض على الشقيقين البحث عن أي عمل مهما كانت صفته ليجدا نفسيهما في الشوارع و الأسواق ، و ما تفرضه من أعمال بسيطة ليست ذات أهمية أو مستقبل لهما ، و لكن أحد الشقيقين يجد ضالته في التواصل مع الناس عبر شبكة الأنترنت أو الواب كما يشير إليه عنوان الفيلم ، و ينتج عن ذلك الاتصال بقناة تلفزيونية تقرر المجيء إلى الجزائر لتصوير حالة المجتمع .

أما أعمال مرزاق علواش التلفزيونية فيمكن أن نذكر - " ما بعد أكتوبر " 1989 .

و هو فيلم وثائقي صور فيه المخرج أحداث أكتوبر 1988 ، و ما نتج من ظواهر سلبية و إيجابية ، و في نفس السياق يواجهنا المخرج بفيلمين وثائقيين هامين هما "الجزائر في عهد الديموقراطية " ثم " الحركة النسائية " 1993 .

حراقة

و يمكن أن نذكر بعض الأفلام الوثائقية الأخرى و منها لوميار و شركاه 1995 ، و على متن السيارة 1996 ، و أيضا الجزائر –بيروت للتلفزيون 1998 ، و على الدراجة 2001 ، ثم تمنراست 2008 .

10 - " حراقة " :

و في سنة 2009 يقدم مرزاق علواش على تجربة سينمائية خيالية جديدة ، يختار أماكن تصويرها بسواحل مدينة مستغانم ، و مع نهاية السنة و بداية 2010 يظهر الفيلم الجديد للوجود .

فيلم" حراقة " كتب السيناريو و أخرجه مرزاق علواش ، ساعده في الإخراج ديمتري ليندر ، مدير الإنتاج مارك فونتانال ، ميكساج فرنسوا غرولت ، و المونتاج كان لسلفي غادمير و مراد لوانشي و جوليان بوردو ، أما الإنتاج فكان لبيريس فيلم –فرنسا – و بايا فيلم الجزائر .

و التشخيص كان من طرف نبيل عسلي –رشيد – و صديق بن يعقوب –ناصر – و محمد تاكرات –حكيم – و لاميا بوسكين –إيمان – و عكاشة تويتا –حسن -.

التائب لعلواش

يعود مرزاق علواش في هذا الفيلم إلى أسلوبه المميز في الإخراج ، و إن كان لا يرضي النقاد الفرنسيين إلا أنه عودة إلى الذات ، عودة إلى الطريقة التي ابتكرها ثم نساها في خضم الأفكار المتشعبة التي أثرت في المخرجين الجزائريين ، لكونهم يتطلعون إلى الضفة الشمالية من البحر الأبيض المتوسط بشغف، و بالتالي فهم أقرب إلى التأثر بالأفكار السائدة في السينما الغربية من السينمائيين الآخرين العرب .

عاد مرزاق علواش من جديد إلى موضوع الشباب الجزائري ، بعدما مر على مغامرته الأولى أكثر من ثلاثين سنة ، و المفروض أنها مدة زمنية كافية لتغيير أحوال الشباب الجزائري الذي عاش في مرحلة السبعينات التهميش .

بعد نهاية القرن العشرين ، يأتي القرن الواحد و العشرون ، و يمر على القرن الجديد عقد من الزمن ، و يعود مخرج عمر قتلاتو إلى الجزائر بخبرته و تجربته السينمائية الطويلة و البارعة ، عاد ليصور لنا حالة الشباب الجزائري ،بيد أن الوضع تغير عما كان عليه .

كان فيلم " عمر قتلاتو " تصوير حي لحياة الشباب الجزائري في الجزائر العاصمة، و قد لقي قبولا عند كل الشباب الجزائري في مناطق مختلفة منه ، و كأن الحالة العامة متشابهة ، بالرغم من الاختلاف بين اللهجة العاصمية مع اللهجات المختلفة للبلاد ، و نتج عن ذلك كوميديا خفيفة تصور وقائع يومية لفئة من الشباب ، و لذلك لقي الفيلم إقبالا جماهيريا كبيرا .

التائب

أما فيلم مرزاق علواش الجديد فهو درامي مأساوي ، و مع ذلك فهو يستقطب المشاهدين ، و لكن الظرف الثقافي تغير مثلما تغيرت الحالة السياسية و الاجتماعية للشباب الجزائري ، إذ لم يعد بإمكان المشاهدين متابعة الفيلم بنطاق واسع نظرا للحالة المتردية لقاعات السينما و انحسارها حتى أصبحت تعد على الأصابع .

فيلم " حراقة " مثلما يشير إليه العنوان ، يهتم بفئة خاصة من المجتمع الجزائري ، يسمون بنفس الاسم " حراقة " مأخوذة من قول العامة يحرق الطريق أي يسافر إلى الخارج بطرق غير شرعية ، بدون جواز سفر و بدون تأشيرة ، و لكن بلاد الأحلام بعيدة ، و ليس أمام هؤلاء الشباب إلا البحر و أهواله ، و مع ذلك نجد الإصرار كبيرا ، و تبدأ المغامرة .

إنهم عشرة شبان حراقة يستعدون للقيام بمغامرة في البحر الأبيض المتوسط لبلوغ جنوب إسبانيا ، كل يمثل حالة معينة من الشباب الجزائري ، يتقدمهم حسن المكلف بالسفر ، يدفع له الجميع ثمن السفر ، مما يجعله يسهر على ترتيب الأمور بدقة متناهية من القارب إلى المحرك إلى كافة مستلزمات السفر ، و هناك رشيد السارد الذي يبين للمشاهد خلفيات الأحداث ، و من المسافرين ناصر و خطيبته إيمان أخت عمر المنتحر بسبب فشله في بلوغ الضفة الشمالية في عدة محاولات ، ثم نجد أربعة أشخاص يأتون من الجنوب في اليوم الموعود ليلتحقوا بالجماعة ، و

في نفس الوقت يظهر شخص آخر يفرض على الجميع أخذه معهم بالقوة مشهرا في وجههم مسدسا و يخبرهم أنه من أفراد الشرطة ، و تستمر المغامرة .

و منذ اللحظات الأولى للفيلم ، تتبدى لنا حقيقتان ، أولاهما اختلاف الوضع بين شباب عمر قتلاو و حراقة ، فحتى و إن لم يشر الفيلم الأول إلى الأوضاع السياسية السائدة من سيطرة النظام الاشتراكي إلا أنه يشير إلى مقاومة تلك الأوضاع باللجوء إلى الثقافة و الفن ، و بالتالي كانت الموسيقى الشعبية ملاذا يلجأ إليه الشباب للترفيه عن النفس ، بالإضافة إلى السينما و المسرح ، و حفلات الأعراس الموسيقية ، و بالتالي كانت الثقافة الأصيلة المتمثلة في الموسيقى الأندلسية الشعبية سلاحا لمواجهة الأفكار الغريبة و الغربية ، مما جعل تلك الطبقة من الشباب تعيش حاضرها دون الالتفات إلى ما يعكر صفو حياتها .

باب الواد الحومة

و في الفيلم الأخير يصبح البحر هاجس الشباب ، هاجس الرحيل إلى الأفق البعيد ، لا شيء يستولي على العقول إلا سمفونية البحر ، من جمع للمال الذي يسمح لهم بالسفر إلى البحث عن قارب أو محرك يوجه القارب ، كل التفكير منصب حول معدات السفر بالبحر، و لكن الغريب في الأمر أن الأحداث تجري بسواحل مستغانم ، المدينة التي احتضنت مسرح الهواة أو مسرح الشباب ، و هي بالتالي تشبه الجزائر العاصمة موطن الموسيقى الشعبية ، و لكن هذه المرة لا وجود للفن عند هؤلاء الشباب ، لا وجود للإبداع ، لا وجود إلا للواقع المر .

في فيلم عمر قتلاتو كانت المرأة حاضرة غائبة ، لا وجود لها ككائن حي ، إنما هي صوت يستبد بخيال عمر ، فيحاول بكل الوسائل اللقاء بها لكنها تتلاشى في الأخير ، و على العكس نجدها حاضرة في الفيلم الأخير ، تصر على المخاطرة لتكون ضمن المجموعة المسافرة عبر البحر ، فلم يعد هناك فرق بينها و بين الشباب الآخرين .

إن الشباب في الفيلم الأول يطمح إلى حياة أفضل داخل وطنه ، لهذا فهو يعيش الحاضر و يأمل في المستقبل ،فهو يعيش اللحظة يتمتع بما وجد من إيجابيات ، و يدير ظهره لكل شيء مزيف ، لا يقرأ من الصحافة إلا الصفحات الرياضية ، فهي الشيء الوحيد الحقيقي و كل ما عداه كذب ، بينما نجده في الفيلم الثاني يعيش المأساة في وطنه و يطمح إلى حياة أحسن في الجهة الأخرى من البحر ، و لكي يبلغ هدفه لا بد أن يمر عبر دروب الخطر و الموت ، و هو مستعد للموت أكثر من استعداده للحياة .

و في مغامرة تصوير هذه الفئة من الشباب ، فإن المخرج يروم أهدافا نبيلة ، فمن جهة يلفت انتباه الجزائريين إلى الأزمة التي يعيشونها ، فكل شاب من أولئك الحراقة يمثل قصة عائلة أو فئة أو مدينة ، و كما أن شباب باب الواد لا يولون اهتماما للخطاب السياسي الرسمي كذلك الحال مع الشباب الحراقة ، لا يأبهون لتحذيرات السلطات من مخاطر السفر عبر البحر ، و يصرون على المخاطرة و كأنهم يريد ون تقرير مصير حياتهم بأنفسهم ، و بمعزل عن الأسرة و المجتمع ، و هو نوع من الاستلاب النفسي .

و من ناحية أخرى فإن مرزاق علواش ، باعتباره عاش حالة الحراقة حين غادر الجزائر إلى فرنسا ، فإنه يريد من فيلمه أن يلفت انتباه الغرب و بخاصة دول البحر الأبيض المتوسط إلى حقيقة المئات من الحراقة الذين يموتون في وسط البحر دون أن يبلغوا الضفة الأخرى أو الذين يتمكنون من الوصول إلى تلك البلدان بأنهم حالات إنسانية بكل ما تحمله الكلمة من إيحاءات ، و أن يكفوا عن إدانة الظاهرة بأنها حالات شاذة لا تستدعي الاهتمام منهم ، و هذا ما حققه بالفعل

المخرج إذ تحصل فيلمه على عدة جوائز منها جائزة أحسن فيلم في مهرجان بلنسية بإسبانيا 2010 .

و من ناحية الشكل لايبتعد الفيلم الأخير كثيرا عن الفيلم الأول ، من حيث اعتماده على بعض الأسس منها تسجيلية الأحداث فهي تشبه إلى حد كبير العرض الوثائقي ، و كذا الاعتماد على ممثلين غير محترفين أو غير مشهورين ، و التصوير خارج الأستوديوهات .

و إذا أردنا معرفة المزايا الفنية للفيلم ، وجب تحليل أسلوب المخرج و دراسة منظوره السينمائي من خلال مقارنة الفيلم الثاني بفيلمه الأول " عمر قتلاتو " ، و يبدو جليا أن أفلامه التي تلت عمر قتلاتو كانت تتأرجح بين البحث عن إثبات القدرات الإخراجية أكثر من السعي إلى تأكيد منهج سينمائي جديد ، قد يكون مدرسة إذا وجد من يطور الفكرة أو على الأقل يدعمها لتصبح أكثر جلاء .

فيلم سطوح

و لهذا لا نتفاجأ إذا اطلعنا على بعض المقالات النقدية التي تعتبر أن من العيوب التي سقط فيها المخرج الطريقة الوثائقية لعرض الأحداث ، و ما يتبع ذلك من رتابة و تكرار .

" و لعل أول ما يسترعي الانتباه في هذا الفيلم أن أكثر ما كان يصلح له هو أسلوب الفيلم الوثائقي .غير أن سبب استحالة ذلك تصوير رحلة يقوم بها عدد من المغامرين اليائسين ...و لذا فقد آثر علواش أن يجعل فيلمه روائيا دون أن يحتوي على مادة درامية كافية ، تثري الموضوع و تجعله يتجاوز المواد و التقارير المصورة".- 69)

و بالتالي يصبح المنهج المتبع مقصودا ، نظرا لتجربته مع فيلمه الأول ، و تصبح الطرق المتبعة وسيلة لبلوغ واقعية معينة في العرض ، واقعية توهم المشاهد بأن الأحداث التي يشاهدها أقرب إلى الحقيقة منها إلى التمثيل ، و لذا لم ينس المخرج السارد الذي يخاطب المشاهد ، و المتمثل في الشاب ناصر الذي يوجه السرد و يتحكم فيه بما يوحي للمشاهد بأنه يتابع عرضا وثائقيا .

و مع أن الكثير من النقاد يرفضون السارد ، و يفضلون استبدال كل ما له علاقة باللغة الصوتية بلغة الصورة ، إلا أن السارد يدعم الصورة ليصل إلى أعماق المشاعر التي لا يمكن للصورة بلوغها .

و لكن الفرق جلي بين الفيلمين من حيث النوع ، فالأول أقرب إلى الكوميديا الخفيفة و الكوميديا الاجتماعية ، في حين الثاني يقترب من الأفلام الدرامية بصبغة المغامرات ، و مع ذلك بقي مرزاق علواش وفيا لنوع من الأفلام أختار لها اسما مميزا و هو " الواقعية الشعبية " .

11 – التائب 2012 :

تجلت محاولة رصد الواقع الأليم الذي مرت به الجزائر في التسعينيات من القرن العشرين في فيلم " العالم الآخر " 2001 ، من خلال إقحام شخصية الشاب الهارب من معقل الإرهابيين و مساعدته للفتاة الفرنسية ، وألقت تلك الشخصية الغامضة للمشاهد ملامح التوبة ، غيرأن سياق الاحداث و إطارها الزمني لم تسمحا بتأكيد الفكرة ، و بقيت تلك الشخصية الثانوية مبهمة إلى نهاية الفيلم .

و ظلت فكرة التائب تسيطر على المخرج مرزاق علواش ، و حققها في فيلمه " التائب " 2012 ، و كعادته فإنه يؤرخ للمسار السياسي و الاجتماعي في الجزائر عبر فئة الشباب ، و ما تواجهه من هزات نفسية و فكرية تؤثر حتما على المجتمع الجزائري .

إن فيلم التائب محاولة محتشمة من شاب تائب من الإرهاب للاندماج مجددا في المجتمع ، فمنذ المشاهد الأولى للفيلم يبدي البطل نيته في التعايش مع مجتمه ، فقد أحالت سنوات الإرهاب الأليمة أفراد المجتمع غرباء ، و فقدت الثقة في كل شيء و كل شخص مهما كانت نيته ، و السبب في ذلك الخوف من تكرار التجربة مجددا ، و لكن الحقيقة الدفينة أن كل أبطال الفيلم و منهم الأم التي فقدت ابنتها جراء الإرهاب كانوا يتمنون القصاص من أولئك الإرهابيين .

و ركز المخرج مرزاق علواش كعادته على حالة الشاب التائب كنموذج لمجموعة من الشباب الجزائري التائب من الإرهاب ، و أظهر مجددا مدى معاناة الشباب الجزائري في بلد تجتذبه الأمواج شرقا و غربا ، ففي حين كان شباب " حراقة " يتجه نحو الشمال في حالة انجذاب تام ، بدا التائب في حالة استفاقة من تنويم

مغناطيسي ، فالأفكار السائدة هناك في الجبال لا ترتبط إطلاقا بالعالم الذي يعيشه المجتمع الجزائري في يومياته ، و هذا ما جعل البطل التائب يهجر القرية ليبحث عن عمل في المدينة ، و يكتشف يوميات الناس عبر عمله كنادل في المقهى .

و في الأخير يبقى مصير الشاب مجهولا ، أمام مجتمع صامت يرفضه ، و أفكار دفينه لم يتخلص منها بصفة نهائية .

فيلم سطوح

12 –سطوح 2013 :

مع فيلمه " سطوح " يعود مرزاق علواش إلى أسلوبه الخاص في البناء الفيلمي للسينما ، إذ يعود إلى العاصمة الجزائرية ليرسم لنا صورة لها من أعلاها عكس ما فعله معها مع فيلمه الأول " عمر قتلاتو " ، حيث كانت الرؤية من الأسفل ، أو لنقل رؤيا أفقية ، مقابل الرؤية الجديدة العمودية ، فبالفعل يعرض علينا المخرج التحولات الخطيرة التي تعيشها العاصمة الجزائرية و بالتالي المجتمع الجزائري من خلال شرفات مختلفة من باب الواد و القصبة و السيدة الافريقية و تلملي و بلكور ، حيث تجري أحداث مختلفة لا رابط بينها إلا الفضاء المكاني المتشابه إلى درجة كبيرة ، في حين تبرز الأحداث مأسوية الوضع الاجتماعي ، ومدى معاناة فئات كثيرة منه من صعوبة الحياة في العاصمة الجزائرية ، فالأوضاع تغيرت عما كانت عليه في الماضي ، و تحولت العلاقات الاجتماعية إلى صراعات يومية ، و بالرغم من

محاولة المخرج تطعيم المشهد العاصمي بالعنصر الثقافي المتمثل في الفرقة الموسيقية التي تجتمع فوق السطوح استعدادا للعروض الموسيقية ، مثلما كان عليه المجتمع العاصمي أيام عمر قتلاتو ، إلا أن الوضع الجديد أصبح مأسويا .

يمكن القول إن فيلم " سطوح " يجسد بحق أسلوب مرزاق علواش في التعامل مع الواقع من خلال عدسة الكاميرا .

13 –**السيدة شجاعة أو مدام كوراج**2015 :

يؤكد فيلم " مدام كوراج " رؤية المخرج مرزاق علواش لواقع الشباب الجزائري ، فمثلما أعطانا صورة واقعية عنه في فيلم " حراقة " فإنه يغوص في فيلمه الجديد في المناطق المظلمة لذلك الشباب ،

فيتتبع أحد الشباب في محاولاته المتكررة لتعطيل قواه الجسدية و الفكرية ، بتعاطي أخطر أنواع المخدرات " مدام كوراج " ، و لكن ليس لمواجهة الحياة و صعوباتها ، و إنما لتعطيل ذاته عن الوجود ، و بالرغم من إقحام المخرج قصة عاطفية غير مبررة لمحاولة إنقاذ بطله من الضياع عن طريق اكتشافه وجها جديدا من الحياة بتعلقه بالفتاة التي أراد سرقتها ، إلا أن الفيلم يسقط في الرتابة و عدم تناسق الأحداث ، سيرا على نهجه الواقعي المعروف منذ "عمر قتلاتو" ، ومع ذلك يجسد فيلم " السيدة كوراج " بحق واقعية جديدة في السينما الجزائرية ، فبعد فيلمه الروائي الأول " عمر قتلاتو " يصرح المخرج مرزاق علواش بأن فيلمه ينتمي إلى واقعية خاصة سماها " الواقعية الشعبية " و كان يريد من هذه التسمية تسطير نهج جديد للسينما الجزائرية ، يكون فيه الواقع حاضرا ببعض خصوصيته المحلية .

مدام كوراج

و الواقعية انفتاح على حياة الناس البسطاء .-70)و رصد دقيق لعوالمهم الخفية ، لهذا يكاد يتفق النقاد على أن فيلم مرزاق علواش الأول يمثل نموذجا حقيقيا لسينما الحقيقة ، التي أرسى دعائمها دزيغا فيرتوف ، بيد أن مرزاق علواش لم يكتف بهذا العنصر من الواقعية بل أضاف إليه عناصر إستطقية جمالية جعلت البناء الدرامي يبدو أكثر رصانة و فنية ، و منها الراوي المباشر voix off و سحر المكان و خصوصياته المتوسطية و العربية ، و كذلك الموضوع الجديد الذي يصور حياة فئة معزولة من المجتمع ، و لكن العنصر الأساسي في الفيلم الموسيقى الشعبية التي ترتكز عليها الأحداث ، و التي أعطت الخصوصية الشعبية للموضوع ، بل كانت سببا في تسميته بالواقعية الشعبية .

و الأمر ليس غريبا على الساحة الفنية الجزائرية ، فقد ألقى الكاتب و المخرج المسرحي ولد عبد الرحمان كاكي نفس التسمية على مسرحه ، إذ نعته بالمسرح الشعبي ، لأنه ينهل من الموروث الشعبي الجزائري و بخاصة القوال و الشعر الشعبي و كذا القصص الشعبي .-71) ، و مع هذا كان من الضروري إدخال عناصر جديدة على الفن المسرحي لتدعم

مدام كوراج

العنصر الشعبي فيها كي لا يتحول المسرح إلى عرض مخالف لجوهر الفن الدرامي ، و هكذا استعان ولد عبد الرحمان كاكي بتقنيات مسرحية استعارها من المسرح البريختي متوخيا في نفس الوقت بلوغ الاحتفالية التي عرفها المسرح المغاربي ، و قد لاحظ الناقد سعد درويش ذلك فنعت مسرح كاكي بأنه أقرب إلى البريختية منه إلى الشعبية .

" كاكي أقرب إلى بريخت و الحكواتية منه إلى المسرح الشعبي "-72)

و يبدو أن المسرح الشعبي لا يتنافى مع المسرح البريختي ، بل إن المزج بين الطريقتين عند كاكي ولد مسرحا جديدا يعطي الانطباع بخصوصية و محلية المسرح .

و في المجال السينمائي فإن مرزاق علواش استطاع أن يخرج من القوالب الجاهزة للسينما في مرحلة السبعينات ، إذ كان جل اهتمام السينمائيين منصب حول تحويل الوقائع المسرودة إلى وقائع مصورة ، أي الانتقال من المكتوب إلى المرئي ، فقد كان الجانب التقني يطغى على الجانب الفني ، و لم نواجه تجديدا في مجال البناء الدرامي القصصي للأفلام الجزائرية إلا نادرا .

و بعد أكثر من ثلاثين سنة يعود المخرج مرزاق علواش إلى أسلوبه القديم مع أفلامه الجديد ة" حراقة " 2009 و"سطوح "2013، ليؤكد على الطريقة الجزائرية في تناول الواقع ، و لكن هذه المرة تختفي الموسيقى الشعبية ليعوضها البحر في فيلمه " حراقة " و تموجات المكان في سطوح العاصمة في " سطوح " ، و مع أن موضوع البحر و الهجرة و القلق و التذمر لا يمكن أن يعد خاصية جزائرية محضة ، إلا أنه يشكل البديل للموسيقى الشعبية التي كانت محور القص في فيلم عمر قتلاتو ، ففي أفلامه الأخيرة يتوجه إلى نفس فئة الشباب مثل الفيلم الأول ، و بهذا تأخذ الواقعية عند مرزاق علواش بعدا جديدا ، تأخذ فيها الشعبية بعدا أكبر من الانتساب إلى المكان و الثقافة المحلية ، إذ تغدو الشعبية مرادفا للمتوسطية ، فالبحر الأبيض المتوسط هو الوسيط بين شعوب المنطقة و ثقافتها ، لذا لا يتورع أبطال فيلم حراقة من إتلاف أوراقهم الرسمية و الثبوتية ، و بهذا لن يتمكن الآخر من التعرف على وطنهم الأصلي .

فيلم حراقة

تأخذ هذه الأفكار طابعها الشعبي عند أبطال فيلم حراقة ، لأن الخصوصية الثقافية فقدت ، فغدا الشباب بلا هوية ثقافية تسمح لهم بالتميز و إثبات الذات ، بالتالي تصبح الأفلام الأخيرة نقيضا للأول ، أو محاولة لنفي الشعبية التي لم يعد لها وجود .

كما أن الأفلام الأخيرة تحاول الحافظ على عناصر الواقعية التي عرفها الفيلم الأول ، من الاعتماد على ممثلين غير معروفين ، و التصوير الحي

بديكورات حقيقية ، و الاستعانة بالراوي و تعمد التسجيلية في التصوير و ذلك كله لإيهام المشاهد بواقعية الأحداث .

إن الابتعاد عن الشعبية في الأفلام الأخيرة لا يعني إسقاطها تماما من السينما الجزائرية ، و إنما إعطاؤها دلالات جديدة ، يتحكم فيها الواقع الجزائري باعث الإبداع عند المخرج ، فالظروف هي الموجه الحقيقي للفن ، و مثلما فرضت الظروف السياسية و الثقافية على الشباب الجزائري إثبات الذات بعد استقلال البلاد مقابل الآخر الغازي ، النقيض للذات ، الذي حاول طمسها مدة قرن و نصف من الزمن ، فإن الظروف في العقد الأول من الألفية الثالثة تغيرت و أصبح الانجذاب نحو الآخر أكثر حدة و أظهر للعيان .

و المخرج الذي رسم ملامح المجتمع الجزائري في السبعينات من القرن العشرين ، يعود من جديد ليصور ما آل إليه نفس المجتمع ، و بالتالي تغدو أفلامه نتيجة لوضع ظل يتأزم إلى أن بلغ مداه .

بعد مغامرات سينمائية أراد من خلالها علواش أن يثبت قدرته على الإبداع السينمائي ، من خلال أفلام مثل حب في باريس أو سلام يابن العم أو شوشو ، ظل المخرج يلاحظ التطورات الحاصلة في المجتمع الجزائري في صورة المجتمع العاصمي ، فكان باب الواد سيتي تنبؤ لما سيحدث في العالم الآخر ، كل شيء في النبوءة يؤكد الانفصال عن الماضي القريب ، و لا يبعد علواش عن العاصمة كثيرا و يعود مرة أخرى ، المجتمع تبدلت ملامحه ثانية ، باب الواب يوحي للمشاهد تعلق الشباب بالأنترنت كوسيلة للاتصال و الهروب من الواقع ، و هو في حقيقته هروب افتراضي إلى عوالم بعيدة ، و تكون النتيجة في الأخير الهروب الفعلي الملموس من خلال شباب حراقة .

و هكذا يتأكد لنا أن المخرج و هو كاتب سيناريو كل أفلامه استطاع أن يصور مراحل تغير المجتمع من خلال شبابه ، و يتضح جليا تطور التيمة و الموضوع في أفلامه التي صورها في الجزائر ، غير أنه لم يستطع أن يبلور لنفسه أسلوبا تصاعديا بحيث تتطور لديه أدوات حبك المنهج الذي صرح به منذ فيلمه الأول ، و هذا يدل صراحة عدم وضوح المنهج ، أو عدم تبلوره تماما في ذهن مرزاق علواش ، مما يجعله يفقد الكثير من الوقت و يخوض العديد من التجارب دون جدوى ، بينما لو حدد لنفسه نهجا واضحا منذ إبداعاته الأولى لتمكن من فرض طريقته في الإبداع على غرار ما فعل ولد عبد الرحمان كاكي في المسرح ، إذ بين أنه يسعى لتأسيس مدرسة واضحة المعالم هي المسرح الشعبي ، فهل يستطيع مرزاق علواش بعث فكرة راودته منذ ثلاثين سنة ؟

محمد شويخ في الخارجين عن القانون

التزاوج بين الرمز و الواقع :

إذا استثنينا أفلام مهمة مثل "تحيا يا ديدو " لمحمد زينات ،و " عمر قتلاتو " لمرزاق علواش ، فإننا نعثر على العديد من الأفلام الجزائرية تتناول الجانب الاجتماعي بالتحليل و التشريح في مرحلة السبعينات من القرن الماضي ، فالأفلام

الاجتماعية تظهر ميول المخرجين إلى الواقع مقابل التاريخ الذي سيطر على السينما الجزائرية طوال فترة ما بعد الاستقلال ، ولهذا سنعتبر الأفلام الاجتماعية ذات توجه واقعي آليا ،و هذه النظرة هي السائدة عند العديد من النقاد العرب من بينهم عدنان مدانات .

ّ" وفيما يخص محور التعبير عن قضايا الإنسان العربي المعاصر وهمومه الاجتماعية و السياسية ،فإن المطلب الأساسي كان التوجه نحو الواقعية السينمائية على تعدد مذاهبها بما يتيح للسينما أن تعكس على نحو سليم قضايا الإنسان و الواقع العربي المعاصر "-73)

وتقابلنا الكثير من الأفلام ذات التوجه الاجتماعي والواقعي مثل " الغولة " لمصطفى كاتب 1972 ، و يمكننا تحديد فيلم " الفحام " لمحمد بو عماري 1973 كبداية حقيقية لتوجه السينمائيين إلى المواضيع الاجتماعية ، فقد كان الفحام إطلالة على الواقع الريفي في ظل نظام سياسي جديد يعطي أهمية كبيرة لثورة الأرض و عالم الفلاحين ، و توالت بعد ذلك الأفلام ذات التوجه الاجتماعي و منها " ريح الجنوب " لمحمد سليم رياض 1975 و " الشبكة " لغوثي بن ددوش 1976 و " حواجز" لأحمد لعلام 1977 و " زيتونة بولهيلات " لمحمد نذير عزيزي 1977

إليز أو الحياة الحقيقية مع محمد شويخ

و " ليلى و الأخريات " لسيد علي مازيف 1977 و " المفيد " لعمار العسكري 1978 و " الخطوة الأولى " لمحمد بوعماري 1978 و" أبناء الريح " لإبراهيم

تساكي 1980 و" سقف وعائلة " لرابح لعراجي 1982 و " زواج موسى " لمفتي الطيب 1982 وكذلك الأفلام الكوميدية مثل " حسن طاكسي " لمحمد سليم رياض 1982 أو "الطاكسي المخفي "لبن عمر بختي 1989 أو " إمرأتان " لعمار تريبش 1991 .

و من بين المخرجين الجزائريين المجددين في مجال المواضيع ذات الصلة الوثيقة بالتوجه الواقعي ، يستوقفنا محمد شويخ بأفلامه الجريئة و مواقفه الصارمة وآرائه الشجاعة .

يمثل المخرج والممثل و كاتب السيناريو محمد شويخ نموذجا للمخرجين المتأثرين بالتوجه الواقعي في السينما الجزائرية ،غير أن المراحل السياسية التي عرفتها الجزائر في الثمانينات ، و انحسار الواقعية الاشتراكية كانت سببا مباشرا في التيه الذي عاشه الفنانون في فترة التحولات السياسية العالمية .

بعد مسار مسرحي متميز كانت بدايته 1962 مع مسرح القراقوز تحت إشراف المخرج والكاتب الدرامي ولد عبد الرحمان كاكي ، يقوم محمد شويخ بتمثيل العديد من الشخصيات في مسرحيات "132 سنة "، و"القراب و الصالحين "،ثم يتوجه شويخ إلى العاصمة ليشارك في المسرح الوطني مع مصطفى كاتب ، و لكن سرعان ما ينجذب نحو السينما ، وهكذا يختاره محمد لخضر حامينا بطلا في فيلمه " ريح الجنوب "1966 ثم تتوالى الأدوار والاقتراحات ، فهو أحد " الخارجين عن القانون "1968 لتوفيق فارس ، ويشارك في بطولة فيلم " إليز أو الحياة الحقيقيةElise ou la vraie vie" 1970 لميشال دراك Michel Drach. ، و يظهر تباعا في العديد من الأفلام منها ، "البدو "لسيدعلي مازيف 1975 و "المفيد "لعمار العسكري 1978 .

الانقطاع لمحمد شويخ

و مع بداية السبعينات يدخل عالم الإخراج بفيلمين "المصبّ l'embouchure 1972 و المهمشون 1974،و يساعد محمد لخضر حامينا في فيلم " رياح الرمال "1982 ، وكذلك يساعد محمود زموري في " السنوات المجنونة للتويست " 1983 ، و لكن الفرصة الحقيقية لمحمد شويخ كانت مع فيلمه " الانقطاع " 1982 " حيث تمكن من إثبات قدراته التقنية و الفنية في عالم الإخراج ، و سرعان ما أكد تلك القدرات مع فيلمه الروائي الخيالي الثاني " القلعة " 1987 الذي جذب انتباه النقاد و المشاهدين في العديد من المهرجانات الدولية ، ومن خلاله بدأت تتبلور رؤية محمد شويخ الفنية ، ففي هذا العمل الفني المتميز حاول المخرج توجيه النقد إلى المجتمع الجزائري المتقوقع على ذاته ،و المليئ بالتناقضات الصارخة ، و لا يمكن فضحها لأنها خفية ، ومترسخة في الأذهان كهذه القلعة المحاطة بالصخور و الصخور الذهنية ، فالشاب قويدر يحاول بكل الوسائل جذب انتباه زوجة الإسكافي وعشيقة والده الشيخ الجيلالي رجل الدين ، وحين يدرك الوالد الحقيقة يقرر زواج ابنه لكنه لا يعثر على الفتاة التي تقوم بالدور ، فيقرر إجراء الزفاف بالاتفاق مع الجميع ، ويدخل قويدر إلى بيت الدخلة و يحاول مغازلة الشيء الجالس بجانبه ليكتشف أن العروس مجرد دمية ، فيخرج هاربا دون وعي و قصد ،فينتحر في مشهد مثير-74) و كأن المخرج تنبأ أن كل ما سيقترحه القائمون

على البلاد هو مجرد خدعة ستؤدي لا محالة إلى أزمة حادة في كل مجالات الحياة.

القلعة

" القلعة" فيلم من إخراج محمد شويخ ، سنة الإنتاج 1987 ، مدير التصوير علال يحياوي ، تركيب ياسمينة شويخ ، موسيقى جواد فاصلة ،تشخيص كل من خالد بركات ، جيلالي عين تادلس ، فاطمة بلحاج ، سيرات بومدين ، نوال زعتر ، سيساني ، محمد بوعماري و حيمور محمد .

في فيلمه التالي ينهل من نبع القصص القرآني ، في محاولة لمزج الرمز بالواقع ، بالفعل إن قصة "يوسف "1993تحيلنا إلى معاناة النبي يوسف عليه السلام مع إخوته أقرب الناس إليه ، وفي ذات الحين تحيل على قصة أهل الكهف ، و هم مجموعة شباب هربوا من ظلم الملك ، فلجأوا إلى كهف ، ومكثوا فيه ثلاثة قرون ، و لما أفاقوا وجدوا أحوال المدينة تغيرت فاختاروا العودة إلى كهفهم ، يقينا منهم أنهم لن يستطيعوا العيش في المجتمع الجديد ، ومثل أصحاب الكهف ، يغيب يوسف عن الوعي بالأشياء حوله منذ 1960 حين أصيب برصاصة في رأسه ، ويفقد الذاكرة ،يلتحق ثانية بالجبل الذي حارب فيه المستعمر الفرنسي ، يلجأ إلى إحدى المغارات يعثر على رفات رفقائه في الحرب يدفنهم ، ثم يقرر اقتحام المدينة ، وهنا نكتشف أن يوسف فقد الذاكرة و لا زال يظن أن المستعمر رابض بالبلاد، و يكتشف يوسف أحوال المجتمع الجديد ، وتبدل إخوته في الكفاح ، و حصولهم على الامتيازات الكثيرة بفضل الشرعية التاريخية ، وبالمقابل

القلعة

يعيش الشباب حالة نفور منهم ، و يأس من وضعهم السيئ إلى درجة التفكير العميق في الهروب إلى الضفاف الأخرى .

آخر مهمة كلف بها يوسف الوطني القضاء على خائن حكم عليه بالموت ، لازال يتذكر المهمة بالرغم من محاولات إقناعه بأن الحرب انتهت ، و في الأخير يقرر المسؤولون تكريمه بمناسبة عيد الاستقلال ، و لكنه يصبح عنيفا في خطابه لكل من خان مبادئ و قيم الثورة التحريرية ، و تنتهي القصة باغتياله .- 75)

"ويرمز يوسف إلى النقد التاريخي لأحداث ما بعد استقلال البلاد ولهذا تكون نهايته المحتومة الاغتيال "-76)

يوسف

إن اغتيال البطل ، ترمز إلى اغتيال النقد و الفكر و الضمير ، و بالتالي الاستمرار في الخطأ .

الأندلسي

و كان اختيار النهج الواقعي الرمزي قصديا عند محمد شويخ ، فهو يدرك جيدا أن تصوير الواقع غير مجدي إذا لم نتبين الأسباب التي أدت إلى ما وصل إليه الواقع من أثار سلبية ، ولم يخف محمد شويخ في العديد من اللقاءات أن فيلمه هو تشريح لحالة الفشل التي وصل إليها المجتمع الجزائري .

" أنا أظهر الحقائق ولا أعطي الحلول " –77)

وفي فيلمه " سفينة الصحراء " 1997 ، يسير على نهجه الذي رسمه سالفا ، فمن جهة يريد المخرج التعبير عن الواقع السلبي الذي تعيشه الجزائر في العقد الأخير من القرن العشرين ، واقع أساسه التعصب والصراعات ، مما يؤدي حتما إلى الاقتتال و الدمار ، يختار محمد شويخ للتعبير عن الحالة الجديدة للمجتمع الجزائري ، واحة صغيرة وسط الصحراء الشاسعة ، هذه الواحة ترمز إلى الأمن والسعادة ، تتحول إلى جحيم إثر اكتشاف عشيقين من طرف قبيلتين مختلفتين متلبسين بلقائهما ، ينتقم من الشاب أمين بالضرب المبرح أما الفتاة مريم فتفقد

حريتها ، إن هذا الحدث البسيط سيؤدي إلى تفكك مجتمع الواحة و تحطيم كل القيم التي كانت توحد مصيرهم ، و لكنه القطرة التي أفاضت الكأس ، فالفقر و أزمة الماء والبطالة أسباب جوهرية مكنت من إشعال الفتنة ونشر الضغينة والكراهية بين الفريقين .

الأندلسي لمحمد شويخ

و لكن الأطفال يشاهدون الأحداث دون فهم لتصرفات الكبار ، وهذا ما يدفع الطفل إلى مغادرة الواحة متجها إلى الأفق المترامي من الرمال ، و رافضا البقاء مع جنون الكبار .

إن فيلم محمد شويخ الأقرب إلى الحكاية و الأسطورة ، يؤكد الاتجاه الواقعي الرمزي الذي اختاره المخرج دون وعي تام به ، فقد صرح في العديد من الصحف أن أفلامه ليست واقعية و لكنها تحيل إلى الواقع ، فهي أفلام عادية في نظره -78) ، ولكنها تؤسس إلى اتجاه واقعي جديد في السينما العربية يزاوج بين الواقع و الرمز ، لذا يمكننا أن نطلق عليه " الواقعية الرمزية " .

و في سنة 2005 يعود محمد شويخ مرة أخرى للإخراج مع فيلم " دوار النساء " ، ليصور دور المرأة في التصدي للإرهاب ، في السنوات العجاف التي مرت بها الجزائر في التسعينات ، و هي عودة إلى الواقعية الحرفية ،

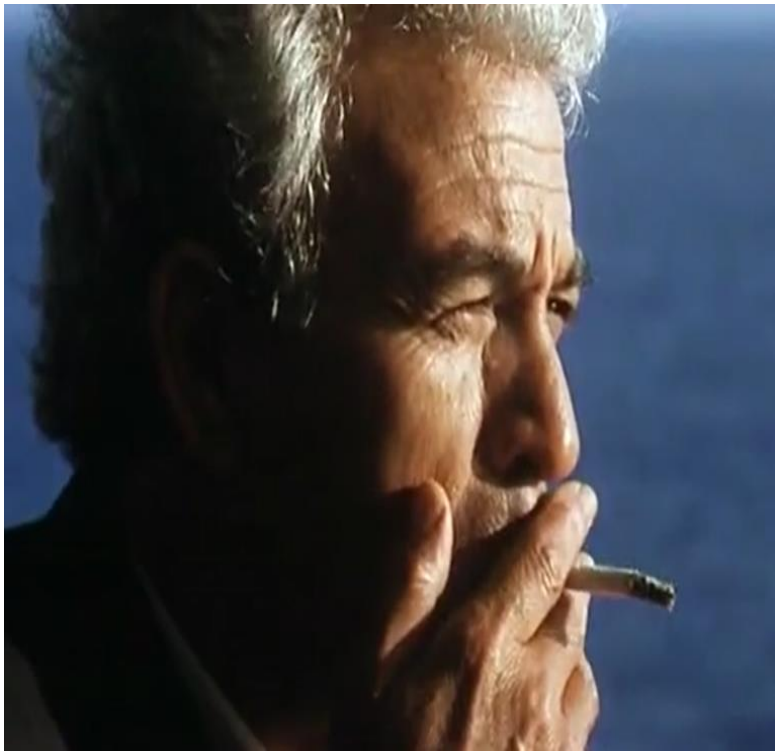
الأندلسي

فالمخرج اختار التعبير المباشر عن الواقع المر ، و حاول و هو كاتب السيناريو أن يعطي الحوار أهمية أكبر من جمالية الأحداث ، و هذا ما جعل النقاد يحسون تراجعا واضحا في أسلوب محمد شويخ .

و يختار محمد شويخ في فيلمه الأخير " الأندلسي " 2014 ،التاريخ الوسيط مسرحا لأحداثه ، فمن خلال مصير سليم الهارب من الأندلس و اللاجئ إلى المغرب الأوسط ، يجلي الفيلم العلاقات المعقدة بين الشمال الأوروبي و الجنوب الإسلامي ، و بين السلطة السياسية و العسكرية المشرقية و المغربية ، و في الأخير بين أهل الجزائر و صراعاتهم العديدة و بينهم و بين الوافدين عليهم من مناطق أخرى، و كل هذا يجسده ببراعة أبطال الفيلم و بخاصة سليم.

إن المخرج محمد شويخ كعادته يتكأ على التاريخ لفهم الحاضر ، فالأحداث التي تعيشها البلاد اليوم أشبه بالماضي ، و بما أننا لم نحلل ذلك الماضي فإننا لن نفهم أبدا الحاضر ، و هكذا يظهر شويخ تمسكه بنهجه الواقعي الرمزي الذي عودنا عليه بأفلامه الأولى ، فرمزية المكان و التاريخ و الشخصيات تأخذ بعدها

التاريخي و الفني في فيلم " الأندلسي " لتؤكد للمشاهد العربي و الغربي على السواء أن السينما يمكن أن تفسر التاريخ و أن التاريخ يمكن أن يوجه الحاضر ، و بهذا يمكننا القول إن المخرج الجزائري محمد شويخ استطاع بذكاء



محمد شويخ

توظيف الرمز التاريخي في أعماله السينمائية العديدة ، بما يخدم رؤيته الخاصة للفن والسينما ، و كعادة السينمائيين الكبار فإن المنهج و الرؤية لا تتضح إلا عبر أعمال فنية عديدة ، و لذا وجب على المخرج بلورة أفكاره الفنية و تطويرها حتى تبلغ مداها.

الإحالات :

Bouziane Benachour : Le Theatre Algerien ,histoire d'etapes ,p 144 -1

2 – أحمد بيوض : المسرح الجزائري ص 84

Michel Cluny : Dictionnaire des cineastes arabes ,p 325 – 3

Idem ,p 85 – 4

Bouziane Benachour : Le Theatre Algerien ,histoire d'etapes ,p145 - 5

Idem ,p 325 Michel Cluny - 6

325 Idem ,p - 7

8 – عبدو بن زيان : السينما الجزائرية : مضمون الموضوع و تأويلها ، مجلة الشاشتان ، العدد 1 ، مارس 1978 ، ص 14 .

Images et visages du cinéma algerien p.38 - 9

10 - عبدو بن زيان : المرجع السابق ص 18 .

Michel Cluny : Dictionnaire des cineastes arabes ,p325 – - 11

Bouziane Benachour : Le Theatre Algerien ,histoire d'etapes,p 136 – 12

13 – أحمد بيوض : المرجع السابق ص 102 .

14 – المرجع نفسه ص 131

Bouziane Benachour :Le Theatre en Mouvement , p 45- 15

Bouziane Benachour : Le Theatre Algerien ,histoire d'etapes, p 174.- 16

Bouziane Benachour Le Theatre en Mouvement , p 25- 17

18 – مصطفى رمضاني : قضايا المسرح الاحتفالي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، ص 14

19 – عثمان أحمد : قناع البريختية و الشيوعية ، ص 15

20 – المرجع نفسه ص 16

21 - نفس المرجع ص 20

22 – نفسه ص 16

23 – تمارا سورينا : المرجع السابق ص 58

24 – نفس المرجع ص 57

25 – نفسه ص 58

26– George Sadoul : le dictionnaire des films , p 75

27 – idem ,p181

28- idem ,p159

29 –أحمد عثمان : المرجع السابق ص 15

30 – Michel Cluny : Dictionnaire des cineastes arabes ,p325

31 – تمارا سورينا : المرجع السابق ، ص 58

32 - Michel Cluny : Dictionnaire des cineastes arabes ,p325

33 – idem , p 325

34 - .idem , p112

35- Images et visages du cinéma algerien p.103

36 –عبدو بن زيان : المرجع السابق ، ص 14

37 – الشاشتان ، العدد 1 ، ص 30

38 – Michel Cluny : p 110

39 – الشاشتان ، ع 1 ن ص 34

40 –نفس المرجع ص 30

histoire illustrée du cinéma : le cinéma parlant , tome 2 , p 94 – 41

-Roger Boussinot .Encyclopédie du Cinéma 1.tome2 ,p 982-42

43 – الشاشتان ، العدد 1 ،ص 30

histoire illustrée du cinéma : le cinéma parlant , tome 2 , p - 44

96

idem , p 188– 45

Roger Boussinot .Encyclopédie du Cinéma-p472- 46

47 –الشاشتان العدد1 ص 30

Roger Boussinot .Encyclopédie du Cinéma-p 750 - 48

histoire illustrée du cinéma : le cinéma parlant , tome 3 , p- 49

166

idem p 167– 50

idem p 167 – 51

Roger Boussinot .Encyclopédie du Cinéma , p 945- 52

idem p 1326 – 53

idem p 666 – 54

idem 34 – 55

idem p 1274 – 56

idem p 4 – 57

atia abu naga : op.cit , p 83 – 58

59 – تمارا سورينا : المرجع السابق ص 53

60- أحمد عثمان : المرجع السابق ص 20

61 – المرجع نفسه ص 21

62 – تمارا سورينا : المرجع السابق ، 58

63 – إبراهيم حمادة : مجلة الطليعة الأدبية ، ص 38 .

64– abdelghani megherbi : miroir aux allouettes , p 91

65– idem p 92

66 – idem p 92

67 –جمال الدين مرداسي : رجل النوافذ ، الشاشتان ، العدد49 ، أكتوبر 1982 ، ص 25

68 - جان الكسان : الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة ص 297

69 – متابعات : الجزيرة الوثائقية ، 1 أكتوبر 2009 ، ص 3

70 – jeune cinéma , 16 fevrier 1976 p 4

71 – مخلوف بوكروح : المسرح و الجمهور ص 45

72 –أحمد بيوض : المسرح الجزائري ص 84

73 –يومية " المجاهد " الجزائرية ، 4 جوان 1988 ، ص 3 .

74 – Mediasud7p9

75 – يومية الوطن ، 10 نوفمبر 1993 ، ص 13 .

76 –نفسه ص 13 .

77 –الوطن : 30 يناير 1998 ص 13

صور الواقعية في السينما العربية

يمكننا التمييز بين المدونة السينمائية أي مجموعة أفلام ذات منحى معين مثل الأفلام الجزائرية و بين الظاهرة العامة التي تنعت بالسينما ، فهذا سيساعدنا على تحديد منهج علمي موضوعي في البحث عن خصائص الفيلم الجزائري بغض النظر عن زمن عرضه ، فالفيلم يشكل مادة الدراسة منعزلا عن العوامل خارج سينمائية .
Extra Cinématographique

" الفن السينماتوغرافي شيء و السينما شيء آخر .1)

لا أحد ينكر أن السينما تجمع بين العديد من المجالات منها الجانب العلمي و التقني و التاريخي و الاجتماعي و الاقتصادي و كذا الجانب الفني الابداعي .2) .

فالسينما تجارة في نظر المنتجين و أصحاب البنوك و الاستثمارات في القاعات و صناعة آلات التسجيل و التقاط الصوت و الإضاءة و شرائط الأفلام ، و هي ميدان اختراعات تقنية مستمرة من حيث تطوير الآلات المستعملة ، كما أنها أداة لالتقاط نبضات من تاريخ البشرية ، و هي تأثير في سلوك مرتادي دور السينما أو متتبعي الأفلام ، و سحرها يتجاوز الحقيقة فالمشاهد كيفما كانت طبيعته يصدق محتواها على اعتباره حقيقة و ليس خيالا .

و من هنا يأخذ الفيلم خصوصيته و أهميته فهو يبنى على أساسين هما :

1 – بنية الحكي الدرامية : كل فيلم يحوي قصة مسرودة ، يقوم الممثلون بتشخيصها ، و يقوم المخرج و التقنيون بتنظيم أجزائها كي لا تشوش على المتلقي .

2 – اللغة السينماتوغرافية : يقوم السرد على تتابع الأحداث ، لكن الأحداث الفيلمية تختلف عنها في السرد الأدبي ، فهي تعرض على شكل صور متتابعة متحركة ، مما يفرض على المخرجين استعمال نسيج من الصور يقوم مقام اللغة السردية الأدبية ، يبنى على المرئي في نظام يوهم المتلقي بتلقائية العرض ، و لكنه في حقيقته لغة تعتمد

اللقطات و المشاهد أثناء التصوير ثم تلحق بروابط أثناء التركيب تشكل بذلك علامات ترقيم بالنسبة لنسيج الفيلم العام .

و لعل جلبرت كوهن سيت أول من تنبه إلى الأسس التي تبنى عليها السينما كظاهرة فنية معقدة و متشعبة ، و بالرغم من تأثيره البالغ في العديد من نقاد السينما في الخمسينات و الستينات من القرن العشرين إلا أنه لم يسلم من النقد)3).

نشر كوهن سيت أول كتاب حول السينما بعنوان " بحث حول مبادئ السينما – مفهوم أساسي للفيلمولوجيا " .

Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma notion fondamentales et vocabulaire de filmologie "

شرح فيه أفكاره الفلسفية و الاجتماعية حول السينما ، و في سنة1961 يصدر كتابا ثانيا :

"Action sur l'homme –Cinéma et télévision "

و كانت خاتمة أبحاثه إنشاء معهد الفيلمولوجيا و إصدار المجلة الدولية للفيلمولوجيا ، توصل كوهين سيت إلى علمنة الأفلام ، و ذلك بتقسيم عملية الإبداع السينمائي إلى حدثين هما : الواقعة السينمائية و الواقعة الفيلمية .4)

لم تكن لهذه الفكرة لتلفت انتباه الباحثين لولا التطور المفاجئ الذي شهده فن السينما و التلفزيون مع بداية القرن الواحد و العشرين ، إذ غزت القنوات التلفزيونية المنازل ، مسهلة عملية التلقي سواء من حيث المواد التلفزيونية المعروضة أو العروض السينمائية التي تحولت بدورها إلى فرجة تلفزيونية مريحة و غير مكلفة لمتتبعي و محبي الأفلام السينمائية و هذا ما تنبأ به العديد من الباحثين الغربيين ، فالسينما في القرن الواحد و العشرين ستكون في متناول كل الجماهير بما أطلق عليه اسم " Home Cinéma".(5.

لقد قسم الباحث الفرنسي جلبر كوهين سيت الظاهرة السينمائية إلى جزئين واقعة فيلمية و أخرى سينمائية مشيرا بذلك إلى استقلالية الفيلم عن العرض السينمائي ، فالسينما هي عرض فيلم (شريط) خيالي على المشاهد في قاعة سينما ، و بهذا يصبح الفيلم أحد أجزاء الواقعة السينمائية ، أما إذا فصلنا الفيلم عن المشاهد و القاعة المخصصة للعرض فإنه سيغدو فيلما منفصلا عن الواقعة السينمائية ، سيصبح حينئذ رواية مصورة يحتويها الفيلم .

كما أن العرض المسرحي لن يأخذ أهميته إلا إذا عرض في قاعة أمام جمهور ، فإذا غاب الجمهور انتفى العرض ،و تكمن الخصوصية المسرحية في تلقي المتفرج و اندماجه مع العرض المسرحي في فضاء مكاني و زماني محدد ، أما إذا صورت المسرحية بتقنية اللغة السينمائية أي بعين عدسة الكاميرا بتقسيماتها المشهدية فستتحول المسرحية إلى واقعة تمثيلية تلفزيونية ، و هذا يعني أن نظام الاتصال هو المتحكم و المحدد لطبيعة العروض .

إذا كانت المسرحية تعرض في قاعة المسرح و الفيلم السينمائي في قاعة سينما بحضور المتفرجين ، فإن العرض التلفزيوني لا يشترط مشاهدا محسوسا بل افتراضيا ، لذا يصبح نظام الاتصال في المسرح هو الذي يمنح التميز المسرحي ، و نظام الاتصال في السينما يمثل ميزة العرض السينمائي ، و يتحول التلفزيون إلى نظام اتصال يضم كافة الأنظمة ، إذ يغدو العرض المسرحي تمثيلية مصورة ، و يتحول الفيلم السينمائي حين يعرض على شاشة التلفزيون إلى مجرد فيلم تلفزيوني ، و ذلك لتشابه اللغة السينمائية بين الفيلم السينمائي و التلفزيوني ، و اختلاف نظام العرض ، من قاعة متخصصة لعرض الأفلام إلى بث عن طريق شاشة التلفزيون.

و هذا النظام الجديد للبث و الاتصال له إيجابيات عديدة ، من أهمها تخليد الأعمال المسرحية و السينمائية ، و الحفاظ عليها من الضياع .

إن القنوات التلفزيونية تقوم بخدمات جليلة لكبار المخرجين المسرحيين و السينمائيين، فلا تخلو قناة من فضاء فيلمي ، كما تعرض أقدم المسرحيات و أحدثها ، فلا نفاجأ أبدا

إذا عرضت علينا أفلام شارلي شابلن الصامتة و قد مر عليها قرن من الزمن ، بينما لو عرضت على قاعات السينما لا يلتفت إليها المشاهد لأنه يسير مع موضة الأفلام الجديدة حتى و إن كانت قيمتها وضيعة فنيا ، فالعرض السينمائي يقوم أساسا على مبدإ تجاري خالص ، إذ تعرض الأفلام في قاعات السينما لمدة قد تتجاوز الأسابيع ، مما يمكن المنتجين من الحصول على أموال ضخمة ناتجة عن نسب دخول قاعات السينما ، و بعد مضي فترة من الزمن يتحول الفيلم إلى مجرد عنوان في تاريخ السينما ، و لولا ما تقوم به بعض نوادي السينما أو معاهد السينما أو متاحف السينما أو ما تقوم به القنوات التلفزيونية لما أعيد أي بث أي فيلم سينمائي قديم .

و هكذا يتعرف المشاهد التلفزيوني على أشهر أعمال المسرحيين و السينمائيين في تاريخ الفن الحديث أمثال أورسن ولس Orson Wellesو جون فوردJhon Ford و فيدريكو فيليني Federico Fellini و فيتوريو دوسيكاVittorio de Sicaو فرنسوا تريفو FrancoisTruffautو صلاح أبو سيف و يوسف شاهين و غيرهم كثير .

و يتبدى العرض التلفزيوني كنظام يختلف عن باقي الأنظمة الأخرى ، بحيث يستوعب ماضي العروض و حديثها ، سواء الأعمال الدرامية المسرحية أو السينمائية و كذلك التلفزيونية من أفلام تلفزيونية أو مسلسلات .

بعد مرور أكثر من قرن من الزمن ، و تمكن معظم الدول العربية من التقنيات السمعية البصرية ، بات من الضروري وجود مختصين و نقاد في هذه المجالات من الفنون للتقييم تارة و التقويم تارة أخرى ، سواء الإنتاج المحلي أو العربي الإقليمي أو الإنتاج الأجنبي الذي اجتاح الأسواق و البيوت . .

و يبدو جليا للمشاهد أن معظم الأعمال السينمائية يعاد بثها عبر شاشات التلفزيون ، و بهذا يتحول الفيلم السينمائي إلى فيلم تلفزيوني نظرا لطبيعة العرض ، و قد يبدو هذا هينا لا قيمة له ، إلا أن اختلاف النظامين له أثاره السلبية على المشاهد ، و بخاصة الشباب و القاصرين منهم ، و هذه القضية أثارت نقاشا حادا في الأوساط الثقافية و السياسية في الغرب منذ الثمانينات من القرن الماضي ، و لكن يبدو أن الإعلاميين

العرب لا يتابعون القضايا الشائكة و لا يلقون لها بالا ، و يكتفون في معظم الأحيان بالتحليلات السياسية و شبه الثقافية الأقرب إلى الجدال منها إلى التحليل العلمي الموضوعي .6)

و بهذا يتجلى لنا مشروع كوهين سيت بوضوح من خلال طرحه فكرة الفيلمولوجيا كبديل للسينما التي ستواجه العديد من الأزمات كونها تركز على العرض السينمائي داخل القاعات السينمائية المتخصصة .

تطرح القضية على الدول العربية قاطبة ماعدا مصر التي تزاوج بين التجارة السينمائية و الفن السينمائي ، حيث تمتلك من القاعات السينمائية و الإنتاج الفيلمي السنوي ما يشجع على بقاء الحركة السينمائية مدة غير قصيرة .

أما إذا تتبعنا الحركة السينمائية في الدول العربية الأخرى مثل سوريا و لبنان و تونس و المغرب و الكويت و الجزائر ، فإنها تعيش نفس الحالة من تراجع التجارة و الصناعة السينمائية فيها بالرغم من المجهودات الجبارة من طرف المشتغلين في الحقل السينمائي فيها .

وإذا رجعنا إلى الجزائر ، فإن الأزمة فيها ترجع إلى مرحلة الاستقلال ، إذ كان عدد قاعات السينما 35 مم ما يقارب 330 قاعة سنة 1962 ، أما في سنة 1980 فقد أحصيت 300 قاعة إي بتناقص ملحوظ ، أما اليوم فلم يبق منها إلا العدد القليل .7).

نوة لعبد العزيز طولبي

و بالرغم من انتعاش السينما الجزائرية في السبعينات و الثمانينات من القرن العشرين ، إلا أنه كان مستحيلا إنشاء حركة سينمائية تعتمد على التجارة و الصناعة بدون الاستعانة بالإنتاج الغربي و المصري و الهندي من الأفلام السينمائية ، فبإنتاج لا يتجاوز عشرة أفلام طويلة في السنة يستحيل تغطية عروض القاعات السينمائية عبر الولايات الشمالية و الجنوبية التي تتطلب ما يقارب 400 عنوانا سنويا .8)

إذن يصبح التفكير في إحياء التجارة السينماتوغرافية في الجزائر صعبا، بالرغم من المجهودات القيمة لاستعادة قاعات السينما في المدن الكبيرة و ترميمها و إعادة تشغيلها ، غير أن المشاهد الجزائري قد مر بمرحلة طويلة جعلته يبتعد أكثر عن العروض السينمائية في القاعات ، و اعتاد على المشاهدة السهلة و المريحة ، مع تطور تكنولوجي رهيب حول تقنيات الصورة التلفزيونية ، بأحجام تصل إلى حجم الشاشة الحائطية السينمائية وأخرى ذات الأبعاد الثلاثة .

و هذا يفسر ربما ما ذهب إليه المخرج التونسي فريد بوغدير في مقال له بأنه لا وجود لسينما عربية إلا عند المغتربين من المخرجين ، الذين يجدون في الدول الغربية

المستقبلة الجو المناسب المساعد على الإبداع و كثرة الإنتاج ، و قد أشار إلى برهان علوية من لبنان و مارون بغدادي و جوسلين صعب و رندا شهال ممن يعيشون في باريس ، و من الجزائر مرزاق علواش و براهيم تسكي في باريس ، ثم مومن السميحي و أحمد المعنوني من المغرب ، و ناصر خمير و الطيب لوحيشي و فيتوري بلهيبة من تونس و هم يعيشون في بروكسل أما محمود بن محمود و ناجية بن مبروك ممن يعيشون في لندن و كذلك الفلسطيني ميشال خليفي ، أما السوريان نبيل المالح و قيس الزبيدي فقد لجآ إلى فرنكفورت بألمانيا .فإذا كانت البيروقراطية و انعدام حرية التعبير هما السبب الظاهر في هجرة المخرجين العرب بعيدا عن ديارهم ، فإن أزمة تسيير النظام التجاري السينمائي هو السبب الحقيقي في هجرتهم . 9).

و لكن القضية يجب أن تطرح بعمق ، و علينا أن نطرح السؤال عل أنفسنا :

هل بات ضروريا وجود صناعة و تجارة سينماتوغرافية في كل بلد من البلدان العربية ؟

ألا يجب البحث عن بديل للسينما كعرض جماهيري ؟

للإجابة على السؤال الأول ، يجب البحث عن حقيقة الواقعة السينمائية التي طرحها جلبرت كوهن سيت Gilbert Cohen Seat، فهي خطاب من حيث المضمون و لغة من حيث الوسيلة ، و صناعة من حيث البناء و تجارة من حيث الذيوع .

لهذا تقسم الواقعة السينمائية إلى ثلاثة مراحل هي:

ما قبل الفيلم : تحديد أماكن التصوير ، الممثلين ، الأستديو –آلات التصوير و الإضاءة و الصوت .

- أثناء العرض الفيلمي : طبيعة القاعات و حالتها من حيث الصورة و الصوت .
- بعد العرض الفيلمي : تأثير الفيلم في المشاهدين ، من الناحية السياسية أو الاجتماعية أو الفنية .10)

و الملاحظ أن نفس المراحل تتم بها الأعمال السينمائية و التلفزيونية مع بعض الفروق البسيطة من حيث ضخامة الإنتاج أو عدمها أو من حيث طبيعة الصورة و دقتها ، و من هنا يحدث التداخل بين السينما و التلفزيون بأشكاله الحديثة المنافسة للعروض السينمائية في قاعات السينما .

و يبقى الفيلم هو العامل المشترك بين الوسيلتين ، فإذا عرض في القاعات انتسب إلى السينما أما إذا عرض في شاشات التلفزيون فيتحول إلى عرض تلفزيوني .

و الفيلم لا يعدو أن يكون جزءا بسيطا من السينما أو من العرض التلفزيوني ،11) و هنا تكمن أهميته بالنسبة للعاملين في الحقل السينمائي من تقنيين و فنانين ، فالمنتوج النهائي عمل فني قابل للعرض سواء في السينما أو في التلفزيون ، ففي سنة 1972 أنتج التلفزيون الجزائري فيلم "نوة" من إخراج عبد العزيز طولبي ، عرض بداية الأمر في التلفزيون ثم تحول إلى قاعات السينما نظرا لأهميته

نوة

التاريخية و الفنية ، و قد تمكن لخضر حامينا من إخراج فيلمه" "عاصفة الرمال "بإنتاج التلفزيون الجزائري ، و لم يمنع الفيلم من الذيوع و الاشتهار .

و هكذا قد يجد العاملون في الحقل السينمائي متنفسا في الأعمال التلفزيونية ، و بخاصة الأفلام الروائية الطويلة دون المسلسلات الدرامية لأنها تشكل ظاهرة أخرى قد تختلف عن الفيلم الطويل .

سينما براديزو

و عكس ما يشاع من أن السينما و التلفزيون و المسرح عروض تلغي بعضها بعضا ، فإنها تشكل تنوعا لدى المشاهدين ، و لكل خصوصيته .

" هناك تكامل بين السينما و التلفزيون و المسرح و لا أحد منهم قد يلغي الآخر ...بل هي في تفاعلها و احتكاكها تساعد كلا منها على التمايز و التميز عن طريق إبراز خصائصها الذاتية و قدراتها الكامنة ".12)

و لكن ما يجعل السينما أكثر تعقيدا ، طبيعتها التقنية و الفنية و الفكرية ،13) إذ لا تفتأ تتطور منذ اختراعها من طرف الإخوة لوميار إلى يومنا هذا ، لقد كانت في البداية صامتة ثم ناطقة و بالألوان ، و لا يمر يوم أو سنة دون أن نتلمس فيها تطورا تقنيا ، لهذا يؤكد كريستيان زيمر بأن السينما تمثل حلقة مهمة في التطور التكنولوجي المعاصر .14)

كما أن السينما إبداع بل هي تجمع بين عدة فنون إبداعية لهذا أطلق عليها الفن السابع ، و المادة التي تنتجها هي الفيلم بخصوصياته السردية و جمالية التصوير و بنية اللغة الفيلمية التي تتجلى على شكل رموز و علامات دالة .-15)

أما الخاصية الفكرية فتتمثل في الخطاب السينمائي الفيلمي الذي يتوخى التأثير على المشاهد باعتباره أحد أهم وسائل الاتصال الجماهيري فهي بالتالي تحمل فكر و معتقدات أصحابها ، و تساعد على تقبل الأفكار أو ذيوعها حتى بين المناهضين لها و أشد المعارضين . 16)

و في الجزائر لم يمنع غياب الدراسات السينمائية و الاهتمام بالنقد السينمائي من توالي الأحداث السياسية المؤثرة على صيرورة اكتمال بناء سينما جزائرية ، مما أثر سلبا على مسار السينما ببلادنا .

و من ناحية أخرى كانت الأسباب الخارجية واضحة للعيان ليس فقط للمهتمين بالسينما في الجزائر بل في العالم بأسره ، إذ بدأت سطوة التلفزيون تنتشر بسرعة محولة العروض السينمائية إلى عروض تلفزيونية ،و محولة المشاهدة الجماعية إلى مشاهدة فردية مع توفر السهولة و الرخاء في المشاهدة .17)

و للوهلة الأولى كان يبدو أن التأثير لن يصيب المشاهد الجزائري نظرا لوجود قناة تلفزيونية واحدة ، غير أن المشاهد الجزائري تمكن بفضل التقنيات الحديثة من التقاط القنوات الأوروبية مع منتصف الثمانينات من القرن العشرين و بخاصة المتخصصة في بث الأفلام .

إن هذا الوضع أثر سلبا على العديد من سينمات العالم و منها السينما الإيطالية و البولونية و المجرية و الاسبانية ، في حين تمكنت السينما الأمريكية من البقاء ، بحيث اقتحمت الميادين العسيرة على التلفزيون من جنس و عنف .

" ذلك أن الجمهور العريض لا زال واقعا تحت سحر الأشكال السهلة و التافهة من طراز هوليوود التي تسيطر على السوق العالمية ، إن غلبة هذا النوع من السينما ذي الجمهور العريض إنما يفسد الذوق الشعبي على حساب السينما الجيدة و على حساب السينما الجديدة في العالم الثالث التي تواجه أكبر الصعاب في سبيل فرض نفسها بل لمجرد أن تبقى على قيد الحياة " . 18)

تأثر السينما العربية بالبدائل المختلفة :

لكي نظهر حقيقة تلقي المشاهد العربي للسينما العربية و العالمية ، أو على الأقل مدى تفاعله مع العروض السينمائية الحديثة ، يمكننا المقارنة بين عملين سينمائيين عالجا الظاهرة من وجهة نظر متقاربة ، و هما فيلم " سينما براديزو " للمخرج الإيطالي جيوسيبي تورناتوري Giuseppe Tornatoreو كذا فيلم " بحب السينما " للمخرج المصري أسامة فوزي .

سينما براديزو

أما فيلم " سينما براديزو "فهو ثاني عمل روائي مطول للمخرج الإيطالي جيوسيبي تورناتوري ، بعد " كاموريستا " (Il camorrista,1987 Le Maître de la camorra) وقد نال فيلمه الثاني شهرة كبيرة مما سمح لمخرجه أن يتابع مساره السينمائي بأفلام متميزة منها " كلهم بحالة جيدة " (Stanno tutti bene) 1990Ils vont tous bien ! ، أو "أمر شكلي

"Marchand de " تاجر الأحلام " و ، 1994 Une pure formalité: Una Pura formalità)
1995 rêves و " أسطورة عازف البيانو على المحيط " La Légende du pianiste sur
l'océan (La Leggenda del pianista sull'oceano) 1998 ، و " مالينا "Malèna 2000 و "
الغريبة " L'inconnue (sconosciuta) 2006 و أخيرا " باريا باب الريح " Baarìa 2008 .

و يعد " سينما براديزو " 1989 من أشهر أفلام المخرج توناتوري حيث تحصل على عدة جوائز عالمية منها :

جائزة لجنة التحكيم بكان الفرنسية 1989 و نفس الجائزة تحصل عليها من جائزة السينما الأوروبية فقد منح فيليب نواري جائزة أحسن ممثل و في أمريكا تحصل الفيلم على جائزة أوسكار لأحسن فيلم أجنبي 1990 , و نفس الجائزة تحصل عليها من غولدن غلوب 1990 .

إن العنوان الأصلي للفيلم " نيوفو شينما براديزو " نسبة إلى قاعة سينما في قرية صقلية صغيرة بجنوب إيطاليا ، موطن بطل الفيلم المخرج السينمائي سلفاتوري ، يبدأ الفيلم زمنيا في روما الثمانينيات حيث يعيش البطل ، و فجأة يبلغه خبر وفاة صديقه ألفريدو ، فيرتد بذكرياته إلى أربعين سنة خلت .

سينما براديز

و هكذا يتتبع الفيلم يوميات سلفاتوري الصبي المسمى طوطو ، الشغوف بمشاهدة الأفلام السينمائية ، مع ألفريدو في غرفة العرض .و الحقيقة أن مضمون الفيلم يوحي بأن العنوان الحقيقي له هو " أحب السينما " ، حيث يعرض إلى فئة الصغار من المشاهدين بنفس الأهمية مع الكبار ، لذلك رفضت الرقابة الإيطالية كثيرا من المشاهد الجنسية ، مما اضطر المخرج إلى تقليص مدة الفيلم من ساعتين و خمسين دقيقة إلى ساعتين و ثلاث دقائق .و تلقى الفيلم شهرة كبيرة في أوربا و أمريكا.

أما الفيلم الثاني"بحب السينما " للمخرج المصري أسامة فوزي و السيناريو لهاني فوزي ،فقد عرض في القاعات سنة2004 ، و تحصل سنة 2005 في المهرجان القومي للسينما المصرية على ثماني جوائز منها جائزة الإنتاج الأولى و الإخراج و السيناريو و منحت جائزة

أحسن تمثيل للبطلين محمود حميدة و ليلى علوي ثم عايدة عبد العزيز و الطفل يوسف عثمان .

و قد أثار الفيلم نقاشا حادا من جهات سياسية و دينية أدى إلى رفضه و محاولة منعه .

يعرض فيلم "بحب السينما" قصة الطفل نعيم البالغ من العمر خمس سنوات من خلال علاقاته مع أسرته في قاهرة الستينات (1966)، و يبدو كأن الفيلم اقتباس من الفيلم الإيطالي سينما براديزو ، غير أن حياة الطفل و شغفه بالسينما مثلما يدل عليه العنوان يتوارى أمام ما يحدث للأبطال البالغين و منهم الأب الرافض للسينما و المحرم لها ، و الأم ناظرة المدرسة الرسامة و الكابتة لمواهبها ، و الخالة المراهقة و الخال الفاشل في الدراسة . و يتحول الفيلم إلى محاكمة مجتمع ، و يضيع الطفل نعيم وسط مشاكل الكبار .

يتمكن بذكاء كاتب سيناريو" سينما براديزو " أن يجعل المشاهد يتقبل و يتبنى أفكار و مشاعر الطفل طوطو ، و بالتالي أن يحب المشاهد السينمائية المعروضة على الشاشة الكبيرة لقاعة براديزو ، و هو في نفس الوقت تكريم للسينما العالمية في الأربعينات و

الخمسينات من القرن العشرين ، بينما يستغل سيناريست " بحب السينما" القصة لنقد سلبيات المجتمع المصري .

يشير فيلم سينما براديزو إلى الارتباط الوثيق بين المبدعين الفنانين و واقعهم و مجتمعاتهم ، فهم أكثر الناس قدرة على فهم الواقع ، و يسعون دوما إلى تغييره إلى الأحسن ، فالطفل طوطو يساعد ألفريدو و ينقذه من الموت الحقيقي حين يندلع حريق بقاعة السينما ، و يسعى و هو شاب إلى إحياء قاعة السينما التي دمرها الحريق.

و هو نفسه المخرج السينمائي الذي أدرك حقائق الوجود و يسعى إلى التعبير عنها من خلال فن السينما ، فالطفل هو رجل المستقبل ، بينما يتيه الطفل نعيم بين الكبار ، و يتحول الفن إلى ظاهرة أخلاقية تثير نقاشا حادا بين الوالدين و بالتالي المجتمع فيمنع ذلك من تذوق الجميل فيها .

سينما براديزو

و تنتهي قصة سينما براديزو بعودة سلفتوري إلى قريته ليحضر مراسيم دفن صديقه ألفريدو ، و في نفس الوقت يعيش سلفاتوري مشهد تحطيم و نسف قاعة سينما براديزو العريقة التي ستتحول إلى مرآب للسيارات الحديثة ، و هي نظرة استشرافية يحذر فيها المخرج من مرحلة قادمة في إيطاليا ،يظهر من خلالها المخرج تورناتوري الأزمة التي تعيشها السينما الحديثة ، بتدمير قاعات العروض الفنية ، و

سيطرة الاقتصاد على العالم مما ينتج عنه انحسار الحياة الثقافية في المجتمعات الغربية أنفسها ،إذ أن تحطيم القاعات قضاء على السينما الإيطالية ، بل السينما بصفة عامة .

لم يشر فيلم " بحب السينما " إلى نفس الموضوع ، ولعل السينما المصرية لا تشكو من الظاهرة بنفس الحدة ، و بالتالي اكتفى المخرج بعرض مجموعة لقطات لأفلام مشهورة سعيا منه لتخليد ذكراها . في حين أشار إلى مشكلة تحوم حول السينما المصرية ، و قد تؤدي حتما إلى أزمة في العروض السينمائية في القاعات ، و هي تأثير التلفزيون في المشاهد ، بحيث ستسيطر العروض التلفزيونية على السينمائية بتعدد القنوات و تنوع برامجها .

يظهر الطفل نعيم في المشهد الأخير من فيلم " بحب السينما " حين يموت الجد و يعم العويل المشهد الخلفي و هو يدير ظهره لما يحدث و يلتفت إلى التلفزيون مستغرقا في الضحك من المشاهد الكوميدية.

بحب السينما

و هو مشهد تراجيدي كوميدي يظهر بصراحة تأثير التلفزيون في المشاهدين ، فالعرض التلفزيوني يتمازج مع الحياة اليومية ،إذ يمكن من متابعة العروض التلفزيونية دون الانقطاع عن مشاغل الحياة اليومية ، بينما يختلف العرض السينمائي بطقوس مشاهدة تجعل المتفرج ينأى عن الواقع ، إذ تساهم قاعة العرض و إطفاء

الأنوار و الصمت السائد على انعزال المشاهد و تركيزه على العرض دون غيره من التشويشات الخارجية .

صور واقعية في أفلام عربية و غربية :

تشير الدراسات النقدية السينمائية إلى تراجع دور السينما العربية في توجيه المشاهد العربي ، و سيطرة أنواع دخيلة على السينما العربية مرجعيتها تجارية خالصة ، منابعها متعددة منها السينما الأمريكية و الأوروبية و كذلك السينما المصرية التي تصدر على أنها السينما العربية الوحيدة على حساب سينمات عربية أخرى .

و الحقيقة إن العديد من السينمات العربية و الغربية أثبتت في عقود ماضية قدراتها الفنية و الجمالية الفائقة ،و كذا معالجتها المتميزة لأهم المواضيع التي تهم مصير الإنسان الغربي و العربي .

و إذا كانت المنافسة شرسة في أيامنا بين السينما و التلفزيون ، في العالم الغربي ، فإن وجود التلفزيون بأشكاله التكنولوجية الفائقة التطور في طبيعة العروض الأقرب إلى التقنيات السينمائية المتفوقة و الساحرة ساعدت السينما العربية و بعض السينمات الغربية الأخرى على البقاء و الخلود ، حيث ظل المشاهد يتمتع بمشاهدتها بدون انقطاع ، فالقنوات التلفزيونية تعرض أنواعا عديدة من الأفلام السينمائية دون مراعاة الشروط التجارية ، بل إن أقدم الأفلام و أقلها شهرة يلقى القبول في الكثير من القنوات التلفزيونية .

شيزاري زفاتيني

إن هذا الوضع يساعدنا على الالتفات إلى أفلام عربية و غربية لم تلق الاهتمام اللائق من المشاهدين ساعة عرضها بقاعات السينما فتحولت إلى عناوين صامتة في تاريخ السينما العربية و العالمية .

لقد سبق أن أشرنا إلى انتباه بعض النقاد السينمائيين الغربيين و بخاصة الفرنسيين منهم ،إلى أن فيلم مرزاق علواش " عمر قتلاتو " يشبه إلى حد ما بعض الأفلام الإيطالية و كذلك الأفلام المجرية و التشيكية و الكوبية19)، في اعتمادها على الوقائع الاجتماعية بصفة مباشرة ، تقترب بدرجة كبيرة من التسجيلية الوثائقية ، و تبعد بدرجة أقل عن الأفلام الخيالية الروائية ، و الملاحظ أن النزعة الواقعية التي برزت في العديد من الأفلام تجسدت بشكل فعلي في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، و هي مرحلة بلغ فيها تأثر الإنسان الغربي بالحرب درجة كبيرة ، ففي بولونيا برز كل من ألكسندر فورد Aleksander Ford وهو أحد أقدم السينمائيين البولونيين بعد عرض فيلم " خمسة من شارع بارسكا "1955 les cinq de la rue barska ، حيث ركز فيه على مشاكل الشباب في المجتمع البولوني بعد الحرب العالمية الثانية ، و بعده ظهرت مجموعة من السينمائيين منهم أندري وايدا Andrejz Wajda و جرزي كافاليروفيتش Jersey Kavalerovic و أندري مونك Andrejz Munkبتوجه واقعي وثائقي ،و في المجر كانت المخرجة جوديت إلك Judith Elke تمثل تيارا واقعيا يركز على التصوير التسجيلي للأحداث أيضا، و برز ذلك جليا مع فيلمها " سيدة من القسطنطينية. une dame de constantinople 20.)

و في كوبا ظهرت مجموعة أفلام ترتضي الواقع موضوعا لها ، و منهم خوليو غارسيا إسبنوزاJulio Garcia Espinoza خريج المعهد التجريبي للسينما بروما ، مما أثر على توجهه السينمائي فكانت أثار الواقعية الجديدة بارزة في فيلمه " كوبا بايلا "1959 cuba paila ، نظرا لإسناد كتابة السيناريو إلى الإيطالي شيزار زفاتيني Cesare Zavatini ، و من جهة أخرى كان توماس غوتيراز أليياThomas Gutterraz Alia يحاول تقليد نفس التيار الإيطالي ، و ظهر ذلك جليا مع فيلمه " تاريخ الثورة " histoires de

1959la révolution ، إذ كان تقليدا غير صريح لفيلم " بايزا " paisa لروبرتو روسليني الإيطالي .

سارق الدراجة لفيتوريو دو سيكا

و إن إيطاليا نفسها عانت من آثار الحرب العالمية الثانية ، فكان ذلك سببا في توجه مثقفيها و فنانيها إلى جمالية الواقع بحرفيته ، و طرح السينمائيون البديل الحقيقة مقابل الزيف الفني ، بتصوير حياة الناس العاديين ، و الطبقة الفقيرة الرافضة للحروب و المناهضة للفاشية و لكل مشاكل العالم المعاصرة ، و منها الكذب و الاحتيال و الخداع فالإنسان العادي هو الحامل للمشاعر النبيلة ، و لذا يجب على الفنان أن يكون عاديا بسيطا ، أو يتقمص وجهة نظره ، و لهذا ألفينا كبار المخرجين يتبنون فكرة الرفض المؤسسة على رفض نظام النجومية فلا يكون الممثل محترفا لئلا يصبح سلعة تباع و تشترى و كذا رفض الأفلام الملحمية المبنية على تزييف الحقائق كي تلائم أذواق المتفرجين .-21-)

بيد أن الفكر الصارم الذي ولد الواقعية الجديدة كرد فعل على الأحداث العالمية و الإيطالية بصفة خاصة ، لم يكن ليعمر طويلا نتيجة لجوهر الفكر الفلسفي و الإيديولوجي الذي أوجده ، فإذا كان الحل فيما تواجهه الإنسانية من مشاكل أوجدتها البرجوازية الأوروبية هو العودة إلى فكر الطبقات البسيطة الفقيرة ، فما هي مسؤولية هذه الطبقات فيما عرفه العالم من أزمات إنسانية وجودية حادة ؟ -22)

و لعل نفس الفكرة طرحها كل من ميشال أنجلو أنطونيوني و فيدريكو فليني و لوكينو فشكنتي و جرمي ، فقد كان الثلاثة من رواد الواقعية الجديدة ، ثم ما لبثوا أن ابتعدوا شيئا فشيئا عن المذهب الذي أوجدوه ، و مع أن أنطنيوني بدأ الإخراج بشريط وثائقي عن " أناس نهر بو gente del po " إذ أنه تعرض إلى الحياة القاسية التي يعيشها أهالي نهر بو بنوع من التصوير الدقيق و الحاد مما دفع بالنقاد إلى اعتبار الفيلم حدثا هاما في تاريخ الواقعية الإيطالية الجديدة ، إلا أن أول فيلم روائي خيالي لأنطنيوني كان قصة حب 1950 cronaca di un amore ، ومع أن الفيلم ينهج الأسلوب الواقعي ، إلا أن المخرج طرح جدلية الواقعي و الحقيقي ، فهل ما نراه حقيقة هو الحقيقة السليمة الصحيحة ؟

يبحث محقق خاص عن حقيقة اغتيال فتاة كانت خطيبة غيدو ، مرت على الحادثة سبع سنوات ، و يبدو أن سبب الموت ، حادث في المصعد ، غير أن غيدو كانت له علاقة بباولا ، و حاولا فعلا قتل الخطيبة ، فأين تكمن الحقيقة ؟

الأحداث تبين أن ليس لغيدو و باولا أي ذنب في موت الفتاة ، و لكن الحقيقة أنهما تمنيا موتها و حاولا فعلا قتلها ، و بالتالي تصبح الفنون الاستعراضية عاجزة عن تفسير الواقع ، و لكنها تسعى إلى إعطاء وجهة نظر خاصة للواقع ، فالفنان مهما فعل لن يصل إلى الحقيقة المطلقة .

و بنفس الرؤيا يسعى أنطنيوني من جديد لفك لغز الحقيقة و الفن ، من خلال فيلمه "بلو آب – blow up " 1966 ، و مع أن النقاد رأوا فيه تراجعا عن أسلوب المخرج ، إلا أن الفيلم بين حيرة الإنسان في بحثه عن الحقيقة ، و لهذا نجد بطل القصة يمتهن التصوير الفوتوغرافي ، فهو ينسخ الواقع ، يكلف الصحفي المصور بالتقاط مناظر حية لمدينة لندن ستنشر في كتاب لمؤلف مشهور ،يتنقل الصحفي في الشوارع و المقاهي ثم ضواحي المدينة ، و يتمكن من تصوير عاشقين ، ما إن تكتشف المرأة حضوره حتى تثور و تتجه نحوه لأخذ آلة التصوير لكنه يفلت منها ، و تلاحقه حتى تعثر على الأستوديو حيث يقوم بتحميض صوره ، يقدم لها شريطا لجميع الصور ، و لكننا نكتشف أنه سلم لها شريطا آخر ، يعود المصور

إلى الغرفة السوداء ليتأمل الصور الملتقطة للرجل و المرأة ، كل شيء يبدو عاديا ، فالصورة وثيقة مؤكدة ، و لكن المصور يقوم بتكبير الصور ليكتشف أن المرأة التي كانت تعانق الرجل كانت تنظر إلى رجل خلف الشجرة , تشير إليه بيدها ، و يقوم المصور من جديد بتكبير الصور ليكتشف جثة الرجل ملقاة على الأرض ، يسرع إلى المكان الذي أخذ فيه الصور يبحث عن الرجل فيجد الجثة على الأرض ، يحاول الاتصال بالكاتب الذي كلفه بمهمة التصوير لكنه يجده في حالة سكر ، و بدوره يفقد وعيه ، و في الصباح يعود مرة أخرى إلى الحديقة التي وجد فيها الجثة ، و لكنه لا يعثر على شيء .

إن أنطنيوني أدرك جيدا أن ما تطرحه السينما الإيطالية بواقعيتها الجديدة لا يمكنها أن تفسر أو تظهر حقيقة المجتمع بصورة جلية ، فالواقع لا يمكن الإحاطة به بمنهج واحد .23)

بحب السينما

و لهذا نجد بيترو جرمي Pietro Germi يلجا إلى التراث الفني فيوظف الكوميديا ديلا أرتي commedia dell arte المرتبطة بالتهكم و السخرية ، فكان فيلمه " طلاق على الطريقة الإيطالية –divorce a l’italienne 1961 و كذلك فيلمه " المخدوعة المهجورة séduite et abandonnée 1963 يصدمان المشاهد بقساوة الواقع ، إلى درجة اتهام المخرج بأنه عبثي الطرح- 24)

و يرى يوري لوتمان أن نظرة الكوميديا ديلا أرتي تفرض علينا التعمق في أفلام جرمي لنفهم وجهة نظره في تفسير الواقع .

" المشاهد لا بد أن يراجع لفهم أفلام جرمي مبادئ الكوميديا ديلا أرتي و لغة العرائس ، لا بد أن يغوص في عالمها الخاص ليكتشف أن الموت قد يكون مشهدا كوميديا و الجريمة مهزلة تامة ، و الألم محاكاة ساخرة هازلة . إن قساوة المسرح الشعبي الإيطالي ترشد المشاهد إلى أن لا ينسى أن ما يراه ليس إلا مجموعة من العرائس و الأقنعة ، و لا ينظر إلى موتها أو معاناتها كما ينظر إلى أشخاص حقيقيين بل يعيش كل ذلك كمشارك في احتفال كرنفالي تنكري"-25)

و بعدما قدم فيدريكو فليني العديد من الأفلام التي تؤسس للواقعية الجديدة ، منها الشيخ الأبيض 1952 و الفيتلوني 1953 ، يبتعد فليني عن الواقع الحافي ليغوص في أعماق ذاته و ذكرياته ، بداية من لاسترادا la strada 1954 أو ليلة كابيريا le notti de caberia 1956مرورا ب إل بيدون il bidone 1955 ووصولا إلى دولشي فيتا dolce vita 1959 و بخاصة ثمانية و نصف huit et demi 1962 .

فيلم العزيمة لكمال سليم

يعتبر فيدريكو فليني من أهم المخرجين العالميين الذين ربطوا العمل الفني بتاريخهم الشخصي ، و هي في حد ذاتها طريقة متميزة و فريدة لفهم العالم ، فالمخرج لا يتوجه بالنقد إلى مجتمع بعينه ، و لكنه يغوص في عالم الذات الإنسانية التي يمكن أن يفهمها أي إنسان في العالم ، و بهذا تغدو الحقيقة مرتبطة بالهواجس و الأحلام ، و بهذا يمثل فيدريكو فيليني حالة فريدة في السينما الإيطالية ، لكنه تمكن من أن يلفت انتباه الجمهور و النقاد ، على أن تفسير الواقع قد تتعدد طرقه ، و بالتالي وجب على العاملين في الحقل السينمائي البحث عن طرائق مختلفة تساعدهم على فهم الواقع و عرضه في طرق فنية للجمهور .

و قد عرفت السينما العربية الواقعية بشكل واع مع المخرج صلاح أبوسيف الذي استطاع أن ينقل الواقع المصري على الشاشة بطريقة تجمع بين الملهاة و الميلودراما ، معتنيا من الناحية التقنية بفنيات الإخراج و من جهة ثانية بالمواضيع التي ترتبط يقينا بالمجتمع و الواقع المصري في الخمسينات و الستينات و كذلك السبعينات من القرن الماضي ، و منها الأسطى حسن 1952 و ريا وسكينة 1953 و الوحش 1954 و حمام الملاطيلي 1973 .

بيد أن الواقعية في السينما العربية لم تشكل منهجا جديدا خاصا بهذه السينما ، إنما كان السينمائيون يحاولون اتباع الطرق العالمية في هذا الاتجاه من السينما ، بل إن مجهوداتهم كانت تصطدم بالتقنيات السينمائية المفقودة عند التقنيين العرب و سبقت تجربة صلاح أبو سيف تجربة فريدة في السينما المصرية و هي فيلم " العزيمة " لكمال سليم 1939 و كان صلاح أبوسيف مساعدا في الإخراج ، و يعد فيلم " العزيمة " أول فيلم واقعي في تاريخ السينما العربية و المصرية ، إذ جال فيه بكاميراته في الحارات الشعبية لقاهرة الثلاثينات ، عكس الأفلام المصرية الأخرى المتأثرة بطبيعة الحياة الاجتماعية الغربية ، كما كان الفيلم رائدا في تصوير الحياة الاجتماعية بكل طبقاتها من الطبقة الفقيرة إلى طبقة الباشوات ، منبها إلى حالة البطالة التي يواجهها الشباب عموما و مركزا على طبقة المثقفين و حاملي الشهادات العليا ، فبطل الفيلم متحصل على دبلوم في التجارة و يعاني

البطالة ، و بالرغم من شهرة الفيلم إلا أن المخرج كمال سليم لم يكمل مشروعه الواقعي مفضلا الأفلام التجارية ، و مع ذلك بقي فيلم "العزيمة " أزل تجربة سينمائية واقعية .

و كان يوسف شاهين من المخرجين المتمكنين من تقنيات الإخراج السينمائي نظرا لتكوينه في الولايات الأمريكية المتحدة ، و قد تزامن رجوعه إلى بلده مع فترة جديدة من تاريخها السياسي ، و لهذا كان توجهه واقعيا في بداية مساره الفني مع باب الحديد 1958 و بخاصة "الأرض " 1969 و "العصفور" 1973 و "عودة الابن الضال" 1976 .

ولكن يوسف شاهين لا يخضع فنه للأفكار غيرالثابتة ،لهذا نراه يخوض في مواضيع مرتبطة بفكره ونفسيته وقناعاته ، فهو يقدم

على الشاشة شذرات من حياته عبر فيلم "إسكندرية ليه ؟ 1978 ،ثم "حدوتة مصرية " 1982 ،و"إسكندرية كمان و كمان "1990 .ولايبتعد شاهين إلا قليلا عن القضايا الجوهرية التي تهز كيان المجتمع ، ولكنه يختارأسلوبا إيحائيا ، سبق أن استعمله في الستينات مع فيلمه التاريخيّ الناصر صلاح الدين " 1963 ، الذي اعتبر تمجيدا للرئيس جمال عبد الناصر ،تحت غطاء تاريخي يظهر تزامنية الأحداث وتشابهها ، و يعالج الانغلاق والتعصب في المجتمع المصري في الثمانينات من خلال فيلمه التاريخي "وداعا بونابرت " 1983 أما فيلم " المهاجر "1994 ،المقتبس من قصة النبي يوسف عليه السلام فيتناول فيه حقيقة السلطة الدينية والعسكرية وعلاقتهما بالتعصب والتسامح في المجتمع المصري القديم الذي لا يختلف كثيرا عن المجتمع الحالي و علاقة الديني و الدنيوي ، فالمجتمع المصري القديم كان يقدس الموت ، فكانت النتيجة القحط و المجاعة التي أصابت البلاد مع وجود أراضي خصبة و النيل ، لينتهي في الأخير إلى طرح تساؤلات عن علاقة الدين و السياسة والعلم و الفكر في فيلمه "المصير " 1997 ،وهكذا حاول يوسف شاهين مناقشة القضايا الشائكة في المجتمعات العربية باستنطاق الوقائع التاريخية .-26)

درب المهابيل لتوفيق صلاح

و لا ننسى توفيق صالح صاحب الأفلام الممنوعة ، فهو من بين المخرجين العرب الذين تفطنوا إلى أهمية السينما في توجيه المجتمع و فضح السياسات ، و لذا كانت جل مواضيعه تدور حول الوعي السياسي و الوعي بحركية المجتمع ، فمنذ فيلمه " درب المهابيل " 1955 ، المقتبس عن رواية لنجيب محفوظ أثار انتباه النقاد ، فقد رسم فيه بدقة متناهية حياة الناس البسطاء ، و تناقضاتهم في مدينة كبيرة مثل القاهرة ، و لكن الفيلم كان إخفاقا تجاريا كبيرا .-27)

و كانت أفلامه " صراع الأبطال " 1961 و" المتمردون" 1966 ، و " زقاق السيد البلطي " 1967 ، ثائرة على وضع سياسي و اجتماعي ثابت و متحجر ، و لم يخف المخرج أراءه السياسية حين تعرض إلى الواقع المرير ، فكانت أفلامه منبوذة مثله ، إذ لم يسمح بعرض " المتمردون" في قاعات السينما إلا في سنة 1968 بعد موافقة المخرج على بعض تعديلات لجنة القراءة و المنع ، و كان الفيلم الموالي مقتبسا عن رواية لتوفيق الحكيم " يوميات نائب في الأرياف " 1968 ، بحيث صور فيه تناقض المجتمع ، و سيطرة الأفكار السلبية .

ثم انتقل إلى سوريا سنة 1969حيث صور فيلم " المخدوعون " المقتبس أيضا عن روائي فلسطيني غسان كنفاني 1972 .- 28)

و يفشل في تحقيق مشروعين هما " " تل العرب " و " زواج فلسطيني " ، و في سنة 1973 يتجه نحو العراق ، و يتصل بمعهدها العالي للسينما ، و يدرس فيه السينما ، مكونا العديد من التقنيين و الفنانين .29)

جديد السينما العربية :

أنشأ المعهد العالي للسينما في مصر مع أواخر الخمسينات ، وقد تخرجت منه المئات من الإطارات الفنية و التقنية ، غير أن تلك الإطارات لم تجد لها مكانا مع عمالقة السينما المصرية التقليدية ، بالرغم من تدخل الدولة في المجال السينمائي و فرض القطاع العام كمنتج أساسي ، فالسينما التجارية و نظام النجومية فرض نفسه على المخرجين والجمهور .

وبعد مرور عشر سنوات أحس العديد من المتخرجين من المعهد العالي للسينما بضرورة توحد الجهود والرؤى للتصدي إلى مخاطر الوضع السينمائي في البلاد وإتاحة الفرصة لمن يمتلك القدرات الفنية والإبداعية للقيام بإخراج أفلام حسب قناعاتهم وأفكارهم ، لقيت الفكرة قبولا عند المهتمين بالسينما وبخاصة النقاد منهم فراحوا يروجون لها في نوادي السينما التي أنشأت في مواضع مختلفة من البلاد .

الوحش لصلاح أبوسيف

وهكذا أصدرت مجموعة من المخرجين الشبان بيانا في ماي من سنة 1968 ، و أعلنوا قيام جماعة السينما الجديدة ، و الملفت للانتباه أن إعلان الجماعة تلى مباشرة مظاهرات أكتوبر68 الطلابية المحتجة على الوضع السياسي و تداعياته ، فتكون بذلك جماعة السينما الجديدة امتدادا لوضع عام في مصر .30)

" إن الذي نريده سينما مصرية أي سينما تتعمق في حركة المجتمع المصري و تحلل علاقاته الجديدة و تكشف عن معنى حياة الفرد وسط هذه العلاقات ... وعندما تكون السينما واقعية ..محلية الموضوع عالمية التكنيك واضحة المضمون ...فسوف تستعيد جمهورها كما تحقق انتشارا عالميا .."31)

و بدأت الجماعة الجديدة تجسد أفكارها ميدانيا ولكن ببطئ ،فكان أول فيلم لها للمخرج علي عبد الخالق" أغنية على الممر" ، عالج فيه أحداث هزيمة 67 ، و لكن الأسلوب ظل تقليديا بالإضافة إلى الاعتماد على نجوم السينما .

ومع منتصف السبعينات تلاشى القطاع العام ،ليجد السينمائيون أنفسهم أمام معركة جديدة مع السينما التجارية وما تفرضه عليهم من قيود تمنعهم من إظهار قدراتهم الإبداعية .

و في سورية انعقد مهرجان دمشق لسينما الشباب سنة 1972 ، طرح فيه السينمائيون العرب فكرة السينما البديلة أي السينما التي تعكس خصوصية كل بلد عربي و تسعى إلى المحافظة على الثقافة المحلية و تكون درعا واقيا يحمي من تأثير السينما التجارية المستوردة من السينما الغربية .

" كان مهرجان دمشق لسينما الشباب 1972 هو الإعلان عن مولد السينما العربية المعاصرة . و كانت الواقعية المذهب الفني الغالب على السينما الجديدة في مصر و غير مصر من الدول العربية ضد السينما التجارية السائدة في مصر و في كل الدول العربية " . 32)

بالفعل كانت فترة السبعينات مرحلة القرارات المهمة في السينما العربية ، و قد انتعشت سينما المغرب و المشرق على السواء ، ففي لبنان قدم برهان علوية فيلمه الأول " كفر قاسم " و مارون بغدادي " بيروت يا بيروت " و في سوريا ظهرت مجموعة أفلام منها " اليازرلي " لقيس الزبيدي العراقي و" الرجل" لفيصل الياسري العراقي ، و " الحياة اليومية في قرية سورية "لعمر أميرلاي و " الفهد " لنبيل المالح , و " الأبطال يولدون مرتين " لصلاح ذهني ،وفي العراق " الظامئون " لمحمد شكري جميل ، و في الكويت" بس يا بحر " و " عرس الزين " لخالد الصديق ، وفي تونس نجد " و غدا " لإبراهيم باباي و " رسائل سجنان " لعبد اللطيف بن عمار ، وفي المغرب يواجهنا فيلمان " وشمة " لحميد بناني و"ألف يد و يد " لسهيل بن بركة .

و كانت فترة الثمانينات ثرية ، و شكلت العودة القوية لجماعة السينما الجديدة بمصر من خلال أفلام جادة مكنت بعض السينمائيين فرض منطقهم الجديد على صناع السينما في مصر ، فكانت أفلام مثل " الأفوكاتو " لرأفت الميهي و " أحلام

هند و كاميليا " لمحمد خان و " الطوق و الإسورة " لخيري بشارة و " سواق الأتوبيس " لعاطف الطيب و " البريئ " لعاطف الطيب تركزعلى الواقع الاجتماعي و تحاول إبراز حقائقه .

"إننا نحاول الآن أنا و محمد خان و بشير الديك و خيري بشارة أن نساهم في صنع تيار جديد من خلال تناول موضوعات واقعية عن آلامنا و أفكارنا أو من خلال محاولة عكس تجاربنا الشخصية " .

–عاطف الطيب حوار أجراه معه أمير العمري .33)

عودة الابن الضال ليوسف شاهين

و سارت على نفس النهج السينمائيون السوريون الذين تخرجوا من معاهد السينما الروسية فرجعوا بأفكار جديدة تربط الفنان بمشاكل مجتمعه ،فكان محمد ملص بفيلمه الأول " أحلام المدينة " حدثا فنيا بارزا في تاريخ السينما السورية ، و تلته أفلام أخرى منها " حادث النصف متر " لسمير ذكري و" التقرير " لهيثم

حقي ،و " نجوم النهار " لأسامة محمد و "ليالي ابن آوى " "لعبداللطيف عبد الحميد و " الطحالب " لريمون بطرس و "الحدود " لدريد لحام .

و كذلك نجد استفاقة في السينما التونسية و المغربية بأفلام نوري بوزيد " ريح السد " و رضا باهي " شمس الضباع " أو عبد الحفيظ بوعصيدة "سراب "و ناصر خمير"الهائمون "و فريد بوغدير "الحلفاوين " و سهيل بن بركة "حرب البترول لن تقع " و الطيب صديقي " زفت" ومومن سميحي " رياح شرقية " و عبدالرحمان تازي "عابرسبيل " و محمد الركاب " حلاق درب الفقراء " .

فيلم العصفورلشاهين

وظهرت أعمال جديدة في بعض الدول منها البحرين مع فيلم "الحاجز " للمخرج بسام ذوادي أو الإمارات "عابر سبيل " لعلي العبدول أو الأردن مع " حكاية شرقية " لنجدت أنزور أو السودان ب"تاجوج " لجادالله جبارة .أما ليبيا فقد أنتجت فيلمين هما " الشظية " لمحمد علي الفرجاني و " حب في الأزقة الضيقة " لمحمد قنيدي .

وفي التسعينات ازدادت رقعة مفاهيم السينما الجديدة عند السينمائيين العرب وبخاصة الذين طبقوها في أعمالهم الأولى أمثال ابراهيم باباي بفيلمه " ليلة

السنوات العشر " ومحمد شاهين " آه يا بحر " و محمد ملص "الليل " وعبد اللطيف عبد الحميد " رسائل شفهية " .

أما في السينما المصرية نجد هاني لاشين بفيلمه " العودة و العصفور " 1991 و شريف عرفة " اللعب مع الكبار " 1991 و " طيور الظلام " 1995 و " إضحك الصورة تطلع حلوة " 1998 ، أما عاطف الطيب فقد أخرج " دماء على الأسفلت " 1993 ، في حين تمكن داوود عبد السيد من إخراج فيلمين هما " أرض الأحلام " 1993 و " أرض الخوف " 2000 ، أما رأفت الميهي فقد أخرج فيلما واحدا " قليل من الحب كثير من العنف " 1995 و كذلك محمد خان " أيام السادات " 2001 .34-)

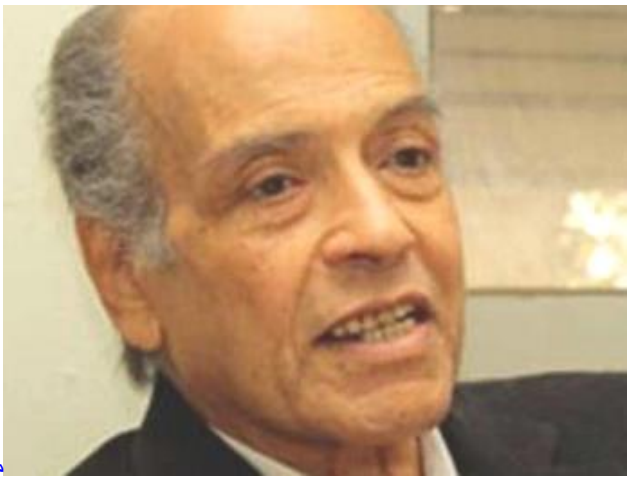
و على العموم فقد أثبت الكثير من السينمائيين العرب قدرة كبيرة في تطويع السينما لخدمة الواقع ، و هي مهمة صعبة ، فالسينما التجارية تغزو الأسواق العربية ، و لذا يسعى السينمائيون العرب للتزاوج بين الجوانب الفنية من جماليات الصورة و الصوت و الديكور و فلسفة الأضواء مع طبيعة المواضيع المستقاة من المجتمع و الواقع ، و قد تحصل الكثير من الأفلام المذكورة -جوائز و شهادات تقديرية في مهرجانات عربية و إفريقية و أوروبية ، و هذا يؤكد أن السينما العربية يمكن أن تستوعب العديد من الأنماط الفيلمية ، كما أن السوق العربية من واجبها تدعيم السينما الجادة ، فإذا انعدم التشجيع ، ستبقى السينما العربية حبيسة المهرجانات .

فيلم "حكاية صورة " تجربة فريدة :

من بين جماعة السينما الجديدة في مصر نجد ممدوح شكري و محمد راضي و نبيهة لطفي و محمد عبد العزيز و أحمد متولي و اشرف فهمي و عادل منير و صلاح مرعي و رمسيس مرزوق و خيري بشارة و علي بدرخان و داوود عبد السيد و حسام علي ، بالإضافة إلى سمير فريد و سامي السلاموني و رأفت الميهي و فتحي فرج ،و لا ننسى مدكور ثابت . 35)

تخرج مدكور ثابت من المعهد العالي للسينما و أكاديمية الفنون بالقاهرة سنة 1965 بامتياز مع شهادة التقدير ، و قام بتحويل قصة لنجيب محفوظ إلى سيناريو بإيعاز

من رأفت الميهي ، و أخرجها سنة 1969 ، و يظهر الفيلم ضمن مجموعة أفلام " صور ممنوعة " 1971 ، و بعدها يتجه مدكور ثابت إلى الأفلام الوثائقية ،



مدكور ثابت

فيخرج مجموعة من الأعمال الوثائقية منها " ثورة المكن " 1969 و " مذكرات بدر 3 " و " السماكين في قطر " 1993 ، و " سحر ما فات من كنوز المرئيات " ، و في نفس الوقت يمتهن مدكور ثابت مهنة التدريس في المعهد العالي للسينما منذ الستينات ، ثم يشتغل مستشارا لوزير الثقافة.

في سنة 1996 كرم معهد العالم العربي بباريس المخرج بمعية شادي عبد السلام ، و في سنة 2001 كرمه مهرجان جرش للثقافة و الفنون .

لقد تم عرض أول أفلام مدكور ثابت " حكاية الأصل و الصورة لنجيب محفوظ " 1971 ، و هو فيلم قصير عرض ضمن " صور ممنوعة " لمجموعة من المخرجين المصريين ، و عرض للجمهور سنة 1972 .

فيلم "الأصل و الصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة " مأخوذ عن قصة كتبها نجيب محفوظ 1967 قبيل النكسة بأشهر ، ثم ضمها إلى مجموعته

القصصية " خمارة القط الأسود " التي نشرها سنة 1969 .

كتب السيناريو و أخرج الفيلم مدكور ثابت ، و كانت المرة الأولى التي تتحول فيها قصة قصيرة للروائي الكبير نجيب محفوظ إلى السينما ، فقد كان جل اهتمام السينمائيين بالروايات المشهورة ، و بعد تجربة مدكور ثابت كثرت العروض على الروائي فقد حول حسن الإمام قصة " أميرة حبي أنا " من مجموعة " مرايا " إلى فيلم عرض سنة 1974 ، أما " أهل القمة " التي أخرجها علي بدرخان كانت جزءا من مجموعة " الحب فوق هضبة الهرم " التي تحولت بدورها إلى فيلم طويل من إخراج عاطف الطيب .

االأرض ليوسف شاهين

و فيلم " أيوب " من مجموعة " الشيطان يعظ " أخرجه هاني لاشين ، أما " الشريدة " لأشرف فهمي أصلها " همس الجنون " و " زيارة " لنفس المخرج أخذت من مجموعة " خمارة القط الأسود " 1984 ، و في كل هذه الأفلام كانت أكبر مشكلة تواجه كتاب السيناريو و المخرجين ، تحديد علاقة الفيلم بالقصة الحقيقية ، و كانت القصص القصيرة تترك فسحة للمخرج لترك بصماته الفنية بالتوسع في العمل بما يتلاءم مع طبيعة الفيلم السينمائي و حواراته ، فقد يلجأ المخرج إلى الإضافة و التبديل في الأحداث و الشخصيات مما يثري القصة . 36)

نظرا لصغر حجم القصة بالمقارنة مع الرواية التي تتزاحم فيها الأحداث فيصعب الحذف فيها أو الزيادة .

سعى مدكور ثابت من خلال فيلمه الأول" حكاية الأصل و الصورة " إلى إثبات نوع جديد من البناء الدرامي سماه " الربورتاج الصحفي السينمائي " و بالتالي لم يكن همه الأكبر

إسكندريه ليه

كيفية نقل عمل أدبي إلى الشاشة الكبيرة ، و إنما كيفية نقل الواقع الذي تعبر عنه القصة .-37).

بيد أن الجديد الذي لوحظ في فيلم مدكور اعتماده على بعض أفكار برتولد بريخت ، و توظيفها لخدمة السرد السينمائي ، و منذ اللحظات الأولى من عرض الفيلم تبين أنه يختلف عن الأجزاء الأولى من " صور ممنوعة " ، فالعنوان بدءا يوحي بالغرابة في الطرح " حكاية الأصل و الصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة " فنسبة القصة إلى نجيب محفوظ يظهر للمشاهد أنه أمام عمل ثنائي الحضور المخرج مدكور ثابت و الروائي نجيب محفوظ ، و أن الصورة تعد إشكالا في التفسير و التأويل عند المخرج القارئ الأول ثم المشاهد القارئ الثاني .

و إذا كان نجيب محفوظ قد كتب قصته قبل نكسة 1967 ، فإنه قد تنبأ بهشاشة البنية الاجتماعية ، و في نفس الوقت يحاول تتبع الأسباب التي أدت إلى الوضع الذي عايشه الكاتب ، إذ تدور أحداث الفيلم حول مصير امرأة تحولت إلى صورة ، فالجرائد اليومية نشرت صورة فتاة عثر عليها في صحراء الهرم مقتولة ، و هنا تتنامى الأحداث بوتيرة تشويقية ، و تتجلى حقيقة الصورة من خلال القراء ، فكلما اطلعت شخصية على الصورة كلما اتضح جانب من شخصية القتيلة إلى أن تنتهي الصورة في يد الفلاح أبو محمد ، الذي يبدي استياءه منها و غضبه ، و يظهر الحوار الذي يجريه مع زوجته أنها ابنته فكيهة ، و أنها ماتت حين غادرت القرية فارة إلى القاهرة .

لما حلت فكيهة بالقاهرة ارتبطت بعدة شرائح اجتماعية ، فقد عملت شغالة عند أسرة متوسطة ، و كانت مفعمة بالحيوية ، فجلبت انتباه الزوج الذي يعاني الرتابة فحاول الارتباط بها لكن زوجته تنتبه لما يحدث و تقرر طردها من المنزل ، و يظهر لنا المخرج الأحداث بطريقة ارتدادية حين يطلع الزوج على الصحيفة التي نشرت صورة القتيلة فيتعرف على الفتاة ، و يتذكر علاقته بها .

و ترتقي سميرة التي كانت تسمى فكيهة إلى عاملة في مصنع الحاج محمود الذي يقرر الزواج بها عرفيا ، ولكنه يفاجأ بحملها فيأمرها بإسقاط الجنين و يطلقها .

و تنتقل بعدها درية إلى عالم الغانيات و المومسات ، و يعشقها من جديد طالب جامعي " يوسف عبد العال " لا يرى فيها إلا صفاء و طهارة الفلاحة ، فهو يعتقد يقينا أنها لا زالت باقية على نقاوتها ، و لكن هذه العلاقة الوهمية تنتهي في الأخير بقتل الشاب للفتاة .

من خلال هذه المسحة ، حاول نجيب محفوظ قبل مدكور ثابت أن يبسط علينا حالة المجتمع المصري في الستينات ، و الأمراض التي بدأت تستشري فيه ، من

سلبيات النزوح الريفي ، إلى الزواج العرفي إلى انتشار الذعارة ، و حالة المرأة من فقدانها لحريتها ، أو سوء استخدامها لتلك الحرية .

و يضيف مدكور ثابت قضية جديدة بالإضافة إلى القضايا التي طرحها نجيب محفوظ ، على سبيل قسرية الكتابة السينمائية التي تفرض على المخرج أو كاتب السيناريو إضافات جديدة على النص الأصلي كي يستقيم بناء السيناريو .

حدوتة مصرية

إن الصحافي راشد و الصحفية ماجدة شخصيتان أضافهما المخرج إلى القصة ، فراشد مرتبط عاطفيا بزميلته ماجدة ، و مع أنهما يشتغلان في الصحافة إلا أن وجهة نظر كل منهما تختلف عن الآخر في وظيفة و أهمية الصحافة ذاتها ، أما راشد فلا يهتم إلا بالقضايا الدولية المهمة مثل حرب الفيتنام أو مجلس الأمن أو الأمم المتحدة و ما شابهها من الأمور ذات التوجه العالمي ، بينما تهتم ماجدة بالأمور البسيطة و الوقائع اليومية التي تحدث في المجتمع ، و لعل هذه النظرة تحيل على موقف السياسة المصرية في مرحلة الستينات إذ كانت السلطة لا تولي اهتماما لتغيرات الحالة الداخلية ، و كان كل همها تتبع مجريات السياسة الخارجية ، و كان ذلك سببا في سوء الأحوال الداخلية في البلاد .

بالإضافة إلى أهمية الموضوع المطروح ، فإن مدكور ثابت أعطى أهمية كبيرة للشكل الفني ، محاولا تطبيق نظرية من أهم النظريات الدرامية في القرن العشرين ، و هي فكرة التغريب التي نادى بها الكاتب و المخرج الدرامي الألماني برتولد بريخت ، و تجلياتها كانت مباشرة ، فجل من شاهد الفيلم لأول مرة من النقاد انتبه إلى تأثير الفكر البريختي على المخرج ، أما الشيء المثير للانتباه تطبيق نظرية نادى بها صاحبها لتطبق على العروض المسرحية ، بينما طبقها مدكور ثابت على الفيلم السينمائي .

تجلى عنصر التغريب في فيلم " حكاية الأصل و الصورة " في طرح الأحداث على شكل تحقيق بوليسي ليصبح الموضوع مثيرا ، و يجلب انتباه المشاهدين على أنه غير عادي ، كما أن الطريقة الجديدة التي أقحم فيها المخرج نفسه و فريق التصوير داخل الأحداث جعلت المتلقي المشاهد يبتعد عن الإندماج الكلي مع سير الأحداث ، و بهذا يبلغ المخرج مقصده من كسر الإيهام المسيطر على المتلقي أثناء العرض ، و يجعله يتابع الأحداث بوعي ، و كأنه مراقب ، و نظرا لطبيعة القصة يتحول المشاهد إلى محقق يبحث بدوره عن القاتل الحقيقي للفتاة .

المهاجر

لقد تمكن المخرج بذكاء أن يقحم بعض المشاهد المناقضة لسير الأحداث أفقيا ، بدون أن يحدث خللا في السرد ، فمنذ البداية يوجه الصحافي راشد و زميلته ماجدة

و هما يبحثان في مكان وجود جثة القتيلة عن دلائل تظهر هوية الفتاة ، خطابا مباشرا للمشاهد :

" أطلبوا معي من المخرج أن أقدم وجهة نظري أنا على الشاشة " 38)

بعد مشهد مساءلة الطالبين المتهمين بقتل الفتاة ، يوسف عبد العال من كلية الفنون الجميلة و محي عبد العال من كلية الآداب تتحرك الكاميرا نحو شوارع القاهرة و هي مزدحمة ، باحثة عن شاهد في القضية ، حتى تبلغ رشاد أفندي عبد الشافي عندئذ يصيح المخرج :

" أدخل الكاميرا بنافوخه أكشفه "39).

كما يظهر المخرج و فريق التصوير في بعض المشاهد ، و في أحد المشاهد يتوجه المخرج إلى أحد أعضاء الفريق قائلا :

" تحكم بالكاميرا يا رجائي ".-40)

و على العموم يظهر فيلم محمد مدكور إمكانية تطبيق بعض النظريات الفنية على الفيلم السينمائي ، دون أن يخل ذلك ببنائه السردي ، بل إن المغامرة في تجريب بعض الطرق و مزجها بخصوصيات كل سينما في العالم ، قد يؤدي إلى ظهور أفكار جديدة قد تساعد على تطور فن السينما ، و إخراجه من ربقة السينما التجارية التي تفرض قوانينها على المتلقي المشاهد دون حراك منه ، إذ بلغت تلك السينما درجة عالية من الإتقان الفني و التكنولوجي .

و الغريب في الأمر مع المخرج مدكور ثابت ، أنه تحول من الإبداع إلى الفكر النظري ، و ظل لمدة غير قصيرة يدرس بمعهد السينما تاريخ السينما العالمية و بناء السيناريو و حرفية الإخراج السينمائي ، و سعى جاهدا إلى تدوين أفكاره النظرية ، فكتب مؤلفين أولهما " الكسر النسبي للإيهام السينمائي " و ثانيهما " النظرية و الإبداع في سيناريو و إخراج الفيلم السينمائي " .

يطرح مدكور ثابت في كتابه الأول عدة قضايا سينمائية ، و يناقش علاقة العرض السينمائي بالمتلقي ، و لهذا كان لزاما عليه الإشارة إلى نظرية برتولد بريخت الألماني و بخاصة التغريب و التباعد و كسر الإيهام ، فالمتفرج في منظور بريخت لا يجب أن يبقى سلبيا ، تعرض عليه الأحداث فيتأثر بها ثم يتطهر ، و هذه الحال تجرده من كل شيء ، تجرده من عقله و رد فعله ، و مع ذلك تبقى الأوضاع على حالها ، و يخرج المتفرج من قاعة العرض و قد تخلص من كل الأدران التي شوشت عليه أحاسيسه .

يدعو بريخت المتفرج إلى المشاركة في العمل الدرامي عن طريق التدخل في الأحداث الجارية و الحوار مع الممثلين ، و بالتالي اتخاذ مواقف واعية تجاه ما يجري أمامه في خشبة المسرح ، -41)

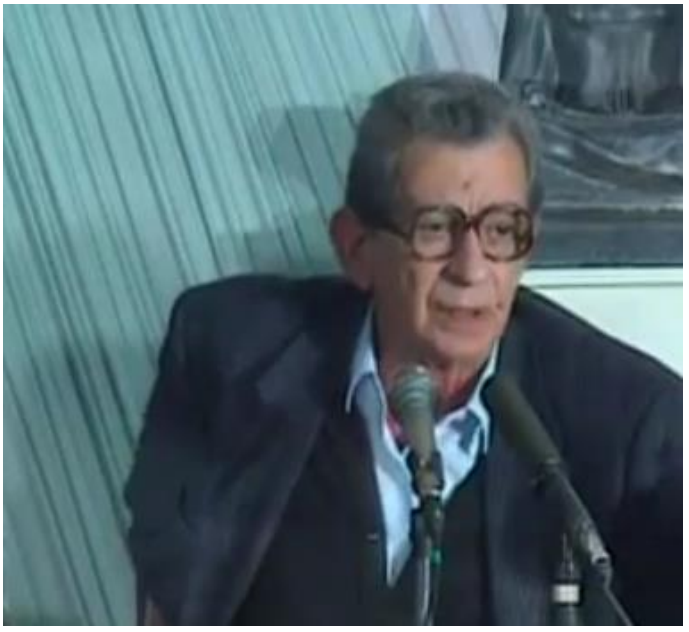
صلاح أبوسيف

و لهذا كانت كتابات برتولد بريخت المسرحية تجسد أفكاره النقدية بنسبة كبيرة ، فكان الإبداع موازيا للفكرالنقدي ، فموضوع المسرحيات يحمل عناصر التغريب ، و تتخلله حكايات و مداخلات موجهة مباشرة إلى الجمهور ، أو تعليقات أو مناقشة حدث ما بطريقة حوارية مع الجمهور ، و كل هذا يؤكد فكرة التغريب و التباعد ، بالإضافة إلى عدم تقمص الممثلين للأدوار التي يقومون بتشخيصها

بغرض إبقاء المتفرج في حالة يقظة تامة ، تسمح له بتحليل الوقائع و فهم الأفكار المطروحة و بالتالي الشك في الأفكار القائمة و المؤسسات المسيطرة .- 42)

يتفق مدكور ثابت مع بريخت في كثير من الآراء ، و لكنه يخالفه في موضوع كسر الإيهام في العمل الدرامي ، إذ لا يوجد في نظره إطلاقا إيهام كامل بحقيقة ما يعرض على المشاهد ، فالعروض السينمائية لا تعكس حقائق واقعية و إنما حقيقة مفترضة أي صورة مفترضة لواقع معاش43)، و المشاهد يدرك جيدا هذه الحقيقة ، فلا يذهب إلى قاعات العرض السينمائي إلا و هو مقتنع أن ما يراه مجرد حقائق مفترضة ..

و بهذا يكون الإيهام مكسورا تلقائيا نظرا لطبيعة العروض السينمائية، و لذا يرفض فكرة بريخت التي تنادي بتكسير الإيهام في الأعمال الدرامية الفنية ، و يدعو إلى فكرة جديدة هي " تأكيد اللاإيهامي في العمل الدرامي " .- 44)



يوسف شاهين

يبين مدكور ثابت أن العناصر الحقيقية في العرض السينمائي تتجسد فيما يشكل عملية التواصل ذاتها ، و من ذلك الجمهور و الفيلم و القاعة أو كل الأكسسوارات

التي تصاحب العرض ، ثم تتركز العملية التواصلية بين العرض و المشاهد ، و كل ما يبثه الفيلم يمكن تصنيفه ضمن الرموز الفنية و يتلقاها المشاهد بمدلولات تحيل مباشرة إلى الواقعي و الحقيقي ، و بهذا تتحدد علاقة الفني و الحقيقي في إدراك المتلقي ، و هو ما يسميه مدكور " الأثر الواقعي " و هو الأثر الذي يتركه العمل الفني في وجدان المشاهد بعد المشاهدة ..- 45)

و يضيف مدكور ثابت أن كل من يعتقد أن الإيهام عنصر مسيطر على العمل الفني ، فإن اعتقاده خاطئ ، كما أنه لا يمكن إلغاء الإيهام تماما من العمل الفني .- 46)

و هنا تتجلى فكرة مدكور ثابت المناقضة لفكرة برتولد بريخت ، فالأول ينفي الإيهام و الثاني يثبته ، بيد أن فكرة الإيهام هي الأساس الذي بنيت عليه الفنون الدرامية منذ أرسطو إلى يومنا ، و ما جاء به بريخت لم يتناف مع جوهر العمل الدرامي ، و إنما أعطى بريخت حلولا كي لا يبقى المسرح الأرسطي مسيطرا في عصر كانت الصراعات الفكرية و الإيديولوجية سائدة تفرض على الفنانين التعامل مع الواقع بصورة أكثر نضجا ووعيا مما كان عليه الفن في العصور السابقة للقرن العشرين ، و بالتالي كانت فكرة كسر الإيهام إحدى الوسائل التي تعطي للمتلقي أهمية في المشاركة في إنتاج العمل الفني .

إن نظرة عجلى على أفكار مدكور ثابت حول تأكيد اللاإيهامي في العمل الفني الدرامي ، تظهر لنا جليا التناقض الصارخ بين إبداع المخرج و أفكاره النظرية ، و مع أن الفيلم " حكاية الأصل و الصورة " كانت أسبق في الظهور من كتاب " الكسر النسبي للإيهام السينمائي " ، إلا أن الفيلم يدعو بصراحة إلى كسر الإيهام لدى المشاهد و هي نفس فكرة برتولد بريخت ، أما أفكاره النظرية فترفض فكرة الإيهام .

إن تطبيق التغريب و كسر الجدار الرابع و الإيهام في الأعمال السينمائية مختلف جوهريا عن العروض المسرحية ، يعد عملا جريئا و إبداعا متميزا و رائدا في

السينما العربية ، يوجب على صاحبه تطوير فكرته و ترسيخها عبر مجموعة أعمال إبداعية تكون سندا لصاحبها في طروحاته الجديدة ، و لكن للأسف ، فإن مدكور ثابت اعتزل الإخراج بعد فيلمه " حكاية الأصل و الصورة "، و ربما يعود السبب في ذلك لعدم قبول الجمهور و بعض النقاد للفيلم ، لكونه صدم نظرتهم التقليدية الأرسطية لوظيفة الفن عموما و السينما بخاصة ، و هذا ما دفع نجيب محفوظ إلى التصريح بأن الفيلم يعد تجربة جديدة في السينما العربية ، و أن الجمهور لن يفهمه حتما .

" إن الفيلم عمل جريء جدا و تجربة فنية عظيمة ... إذا كان باب الحديد لم يقدر إلا بعد خمس عشرة سنة ، فالفيلم الذي رأيناه لن يقدر إلا بعد مرور ثلاثين سنة .. "

و يبدو أن المخرج مدكور ثابت تعمق أكثر في فهم المنظور البريختي للفن ، بعد فيلمه الخيالي الأول ، و أخذ يدحض في مؤلفاته الأفكار الغامضة من النظرية البريختية ، دون أن يجسدها على شكل إبداعات فنية ، و لهذا يمكن أن نصنف مدكور ثابت ضمن تصنيفين هما :

- مدكور ثابت الفنان و المخرج المجدد .

- مدكور ثابت المنظر .

و يبقى التناقض قائما بين الشخصين ، كما يمكننا أن نستنتج من خلال مؤلفات الكاتب أنه تخلى عن أفكاره السابقة ، و لكن هذا لا ينقص من قيمة أعماله الإبداعية التجديدية .

الإحالات :

1-Roger Boussinot .Encyclopédie du Cinéma, Bordas ,Paris 1985 , Tome 1,p 10

2 – روبير لافون : المرجع السابق ص 31 .

3 – Boussinot : idem ,p 16

4 –idem p18

5-idem ,p310

6-idem, p310

7 –روبير لافون : المرجع السابق ، ص 141

8 – نفسه 132

9-Abdelghani Megherbi :Le Miroir Apprivoisé ,enal –opu-gam 1985 ,p 14 -

10-Abdelghani Megherbi :Le Miroir Aux allouettes ,enal –opu-gam 1985 ,p 56

11-Cinéma action et grand maghreb –les cinémas arabes **,** cerf .institut du monde arabe , directeur guy hennebelle , 1987 , p10

12–الشاشتان : العدد 2 ، أفريل 1978 ، ص 10

13 – نفسه ص 10

14 –صلاح دهني : قضايا السينما و التلفزة في الوطن العربي ، إتحاد الكتاب العرب ، سورية ، ص 7 .

15 – عدنان مدانات : سينما تبحث عن ذاتها ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 2005 ، ص 5 .

16 – قدور عبد الله ثاني : سيميائية الصورة ، دار الغرب ، وهران ، 256 .

17 –نفسه ص 251 .

18 –عدنان مدانات : المرجع السابق ، ص 8 .

-Roger Boussinot .Encyclopédie du Cinéma p-634 tome2 -19

Idem ,p 634– 20

21–يوري لوتمان :قضايا علم الجمال السينمائي :مدخل إلى سيميائية الفيلم ، ص 168 .

22 –نفس المرجع ص 168 .

23 –نفسه ص 158

24 –نفسه ص 38 .

-Mediasud , la television algerienne numero 9 ,1994 ,p 49 . – 25

-Michel Cluny : Dictionnaire des cineastes arabes p 272– 26

27 – سينما أكسيون ص 182

Michel Cluny –op.cit ,p 277- 28

29 – الفنون : نوفمبر 2008 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون ، الكويت ، ص 31 .

30 –سمير فريد : السينما العربية المعاصرة ، ص 10 .

31– أمير العمري :جماعة السينما الجديدة في مصر : النشأة و التدهور ، مجلة 14–الشاشتان ، العدد 26 ، جويلية 1980 ، ص 26 .

32–سمير فريد : المرجع السابق ص 11 .

33 –الشاشتان ، العدد55 – 56 ، أبريل – ماي 1983 ، ص 29

34 – ديالكتيك الفرجة عند مدكور ثابت ص 36

35 – نجيب النحاس : نجيب محفوظ في السينما المصرية ص 39

36 –مدكور ثابت ص 60

37 –نفسه ص 62

38 – نفسه ص 62

39 – تمارا سورينا : المرجع السابق ص 53

40 – نفسه ص 54

41 –مدكور ثابت ص 42

42 – نفسه ص 46

43 – نفسه ص 41

44 – نفسه ص 44

45–سمير فريد : الموجة الجديدة في السينما العربية ، ص 234 .

46 –عدنان مدانات : سينما تبحث عن ذاتها ، ص 14 .

الخاتمة

إن السينما الجزائرية برهنت منذ منتصف الستينات على نضج كبير ، بالرغم من نقص الوسائل و الإمكانات ، و سعت مجموعة من الشباب المهتمة بالفن السابع إلى إرساء دعائم صناعة و تجارة سينماتوغرافية موازاة مع الإبداع الفني ، فالسينما لها خصوصياتها كونها فنا يعرض في القاعات ، لذا كان التفكير جديا للجمع بين الفن و التجارة و الصناعة .

و كان من الطبيعي أن يصور السينمائيون مرحلة حرب التحرير نظرا لقرب العهد بها ، و بقايا تأثيرها في النفوس ، لذا تم إخراج العشرات من الأفلام التي وصفت الحرب التحريرية ، و في سنة 1971 يتمكن محمد زينات من إخراج فيلمه المتميز " تحيا يا ديدو " بحيث يصور فيه حاضر المجتمع الجزائري من خلال نموذج العاصمة الجزائرية ، و يتبع بفيلم آخر لا يقل عنه أهمية " عمر قتلاتو " لمرزاق علواش الذي تابع نفس التوجه بوصف وقائع يومية للشباب العاصمي بمنظور ثقافي اجتماعي ، و هكذا أصبح الواقع اليومي الجزائري موضوعا للسينما الجزائرية .

يبدو جليا تأثر كل من محمد زينات و مرزاق علواش بالطرق البريختية السائدة في الفكر المسرحي في الجزائر في مرحلتي الستينات و السبعينات ، و هذا ما دفع المخرجين إلى الاستفادة من الأفكار العالمية و توظيفها للخروج بنظرة و طريقة جزائرية خاصة ، و لهذا نعت مرزاق علواش فيلمه " عمر قتلاتو " بالواقعية الشعبية ، أي واقعية ترتكز على الواقع اليومي للمجتمع في خصوصيته الثقافية و الفكرية .

كانت مرحلة السبعينات غنية بالإنتاج السينمائي كما و نوعا ، بيد أن مرحلة الثمانينات شهدت تراجعا نسبيا ، و كانت الظروف السياسية سببا في هجرة العديد من المخرجين الجزائريين ، من بينهم مرزاق علواش ، الذي اختار المنفى الإرادي في فرنسا ، و لكنه ظل يحن أبدا إلى العاصمة ، و استطاع أن يصور بعض الأفلام عنها ، و لكنها لم

تكن بنفس التوجه الذي عرفنا به المخرج من خلال عمله الأول ، إلى أن قدم لنا مرزاق علواش فيلمه الأخير " حراقة " الذي يسير على طريقته الأولى التي وصفها بالواقعية الشعبية . و لا نبالغ في الأمر حين نعتبر أن نقص الدراسات و النقد ، جعل الإنتاج السينمائي الجزائري يفقد الكثير ، و يهدر زمنا طويلا للبحث عن خصوصيات السينما الجزائرية ، فالمجهودات كانت و لازالت فردية تفتقد للعمق و المرمى ، و مع ذلك فالمخرجين الجزائريين يتميزون بقدرة كبيرة في الإبداع و التحكم في تقنيات السينما ، و لعل الجوائز التي تحصلوا عليها في المهرجانات الدولية لا تحصى ، و هذا دليل على كفاءتهم الكبيرة سواء في الإخراج أو الميادين التقنية التابعة له .

و تبقى السعفة الذهبية التي تحصل عليها فيلم " وقائع سنين الجمر " لمحمد لخضر حامينا دليلا قويا على الانطلاقة السليمة و الجيدة للسينما الجزائرية في السبعينات من القرن العشرين ، كما أن أفلام مرزاق علواش أيضا تحصلت على العديد من الجوائز ، و بخاصة " عمر قتلاتو " و " مغامرات بطل " و مؤخرا فيلم " حراقة " .

و يبقى للنقاد و الباحثين تثمين النجاحات و بيان الخصائص الفيلمية لكل إنتاج سينمائي جديد و كذلك القديم ، بحيث أن الأفلام القديمة لم تشرح ،و لم تنقد بالمناهج الفنية النقدية الحديثة ، و لهذا رجاؤنا أن يصبح هذا العمل بداية لحركة نقدية سينمائية بأسس فنية تساعد على تقييم و تطور الفن السينمائي في بلادنا بطريقة موضوعية جادة .

و في الأخير أتمنى أن يستفيد القراء من هذا البحث المتواضع ، و ما توفيقي إلا بالله .

المراجع المعتمدة :

1 –أحمد بيوض : المسرح الجزائري 1926 –1989 ، منشورات التبيين ، الجاحظية ، الجزائر 1998

2 –أحمد عثمان : قناع البريختية و الشيوعية ، إجيبتيس للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر 1992 .

3 –أندريه بازان : ما هي السينما ؟ الجزء الأول ، نشأة السينما و لغتها ، ترجمة الدكتور ريمون فرنسيس ، مكتبة الأنجلومصرية ، القاهرة 1968

4 –بيتر زوندي : نظرية الدراما الحديثة ، ترجمة أحمد حيدر ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، سورية 1977 .

5 –تمارا سورينا : ستانسلافسكي و بريخت ، ترجمة ضيف الله مراد ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، سورية ، 1994 .

6 –يوري لوتمان :المرجع السابق ص 38

جان الكسان : الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، سورية

7 –حمادي كيروم : الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سورية 2005 .

8 –رالف ستيفنسون – جان دوبري :السينما فنا ، ترجمة خالد حداد ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق 1993 .

9 – روبير لافون – جرامون : السينما المعاصرة ن ترجمة موسى بدوي ، شركة ترادسكيم ، القاهرة ، 1977 .

10 –زهير إحدادن : مدخل لعلوم الإعلام و الاتصال ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بنعكنون ، الجزائر 1991 .

11 –سمير فريد : السينما العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة ،المطابع الأميرية ، القاهرة ، مصر ،1998 .

12 –سمير فريد : الموجة الجديدة في السينما المعاصرة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سورية ، 2005 .

13 –صلاح دهني : قضايا السينما و التلفزة في الوطن العربي ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سورية .

14 – عبد الحميد بورايو : مدخل إلى السيميولوجيا ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، 1995 .

15 –عدنان مدانات : سينما تبحث عن ذاتها : قضايا في السينما العربية المعاصرة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سورية ، 2005 .

16 –قدور عبد الله الثاني : سيميائية الصورة ، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم ، دار الغرب ، وهران ، الجزائر ، 2005 .

17 –مانيا بيطاري : القصة في السينما السورية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 2004 .

18 – إبراهيم فتحي : صورة نجيب محفوظ و مدكور ثابت ص 28 .

19–مخلوف بوكروح : الصحافة و المسرح ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، 2002 .

19 –مصطفى رمضاني : قضايا المسرح الاحتفالي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سورية

20 –يوري لوتمان : قضايا علم الجمالي السينمائي ، مدخل إلى سيميائية الفيلم ، ترجمة نبيل الدبس ، مراجعة قيس الزبيدي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سورية ، 2001 .

المجلات :

1 ـــالحياة السينمائية : وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، العدد 64 ، 2008 .

2 –الشاشتان : العدد1 ، 2 ، مارس –أفريل 1978 ، .

3 –العربي : –الكويتية –جوان 1995 ، العدد 439 .

المراجع الأجنبية :

1-Abdelghani Megherbi :Le Miroir Apprivoisée ,ENAL ,OPU,GAM,1985 .

2 — Abdelghani Megherbi :Le Miroir Aux Allouettes,ENAL ,OPU,GAM,1985 .

3-Adda Chentouf :Fondu Au Noir ,Dar el Gharb ,Oran , 2009.

4-Atia Abulnaga : Recherches sur les Termes du Théâtre et leurs Traduction en Arabe Moderne, SNED ,Alger .

5 –Bouziane Benachour :Le Théâtre en Mouvement ,Dar Gharb ,Oran 2002.

6-Bouziane Benachour :Le Théâtre Algerien :une histoire d'étapes ,

Dar Gharb ,Oran .

7-Claude Michel Cluny : Dictionnaire des Nouveaux Cinémas arabes, Sindbad ,Paris ,1978 .

8 –Edgar Morin : Le Cinéma ou L'homme Imaginaire, Edition Gonthier ,Paris ,1965 .

9 –George Sadoul : Dictionnaire des Cinéastes , Edition du Seuil ,Paris,1977.

10—George Sadoul : Dictionnaire des Films ,

11-Images et Visages du Cinéma Algérien : Ministère de la Culture et du Tourisme , Algerie .

12-René Jeanne –Charles Ford : Histoire Illustré du Cinéma, Marabout Université ,Paris .

13-Roger Boussinot : Encyclopédie du Cinéma, Bordas ,Paris ,1984.

Revues :

-Cinéma action et Grand Maghreb : les cinémas arabes 1987, cerf, Institut du monde arabe .direction Guy Hennebelle.

-Mediasud , la television algerienne .

الفهرس

1– مقدمة 05

– في تاريخ الفيلم الجزائري 09

–صورة تاريخية من السينما الجزائرية 26

2-صور الواقعية الشعبية في السينما الجزائرية 50

-بناء الأحداث 55

-توظيف الشاعر 56

-الواقعية الشعبية عند مرزاق علواش 68

-الطريقة البانيولية 72

– السينما الإيطالية 75

- الواقعية الجديدة 81

-المنهج البريختي 88

-مرزاق علواش و استمرار التجربة الواقعية 94

-التزاوج بين الرمز و الواقع 123

3 – صور الواقعية في السينما العربية 140

- تأثر السينما العربية بالبدائل المختلفة 154

-صور واقعية في أفلام عربية و غربية 160

- جديد السينما العربية 172

-فيلم حكاية صورة تجربة فريدة 179

- الخاتمة

بخداد أحمد بلية باحث جزائري
من مواليد 1963، متحصل على شهادة
الدكتوراه تخصص أدب مقارن من جامعة
وهران.
من مؤلفاته:
- سيميائيات الصورة 2008
- الترجمة بين سيميائة الرواية - الفيلم 2009
- فضاءات السينما الجزائرية 2012-
-مخرجون و سينما حرائرية 2013
إن التغريب الحقيقي في الفيلم
يتمثل في جعل المكان هو العنصر الأساسي للفيلم،
بالفعل كانت الجزائر العاصمة هي مركز الحدث، و كأن
الشخصيات تدور حول المكان، والكاميرا التي تتحرك
توهم المتفرج أنها تتابع الساحين و لكنها هي
حقيقتها تبرز مكامن الجمال في المدينة العتيقة، و
علاقة الناس بالمدينة وهذا يجعل الموضوع المطروح
جديدا بفعل التغريب، فتتمازج الصور الوثائقية اليومية
بالخيال القصصي ليتم في الأخير ذلك التمازج العجيب
بين سرد الأحداث بوسط المكان، و سحر الكلمة
الشعرية و اللحن الشجي.
ISBN 978-9931-513-841-1
9 789931 513841
الدار للطباعة والنشر
الجزائر -1900- الجزائر
هاتف/فاكس 021 76 60 18
النقال 05 51 73 10 03 07 70 31 14 84
البريد الإلكتروني