الهوية الاجتماعية
في السينما الجزائرية الجديدة
فيلـــم: (الفحـــام) للمخرج / محمد بوعماري نموذجا

د. عبد السلام المدني(*)

توطئـــة :

حالما خرجت السينما من عصر براءتها، اجتذب ضوء الجزائر صانعي الأفلام ومنهم من اشتهروا مثل **سيودماك** أو **دي ميل**، الذين أتوا لتوسيع الغرابة الاستعمارية التي يمتلكها الرسامون "المستشرقون" مثل **هوراسفيرنيه وفرومنتين** طوال القرن التاسع عشر. وبالطبع فإن للسينما تاريخ طويل فمن بين مشغلي **لوميير**، أقام المخرجان (**برومیو ومسقيش**) لفترة طويلة في منطقة "**باب الواد**" بالجزائر العاصمة. كانت مهمتهم تجميع الصور التي صنفت على أنها "**بريئة**" (ولكنها ليست محايدة) لشوارع بعض المدن الجزائرية الكبرى. وظلت هذه الأفلام القصيرة التي تم تصويرها لا تتجاوز مدتها 90 ثانية هي أكثر الشهادات الأيقونة صدقًا للحياة اليومية في الجزائر العاصمة أو مدينة **قسنطينة**. فقد ثم تركيز الكاميرا في زاويا الشوارع لتسجل واقعاً اجتماعياً وتاريخياً ثميناً. في هذه الآونة أخرج "**جوليان دوفيفييه**"، فيلم :"Pépé le Moko"،[1] الذي أصبح ملك القصبة في الذكرى المئوية للاستعمار، إذ كان يرمز إلى مصادرة الجزائريين من مساحتهم الخاصة.[2] أعادت هذه السينما الشعبية الاستعمارية صورة خيالية تمامًا للشعب الجزائري الذي أصبح، كما وصفه الروائي الفرنسي (**ألبير كامو**)، عبارة عن "أجنبي في وطنه". ولذا لا يمكن أن نتفاجأ من أن الجزائريين وضعوا ولادة السينما الوطنية الخاصة بهم في مكائن الثورة الجزائرية حيث حمل صانعو الأفلام الكاميرا

(*) كلية الفنون والإعلام / جامعة طرابلس.

(1) فيلم روائي من إخراج جوليان دوفيفييه سنة 1937 / بطولة جان غابانغابرياقابريو وميراي بالان. (ويكيبيديا).

(2) انظر سينماكسيون عدد 111، لسنة 2004. الخاص بالسينما المغربية، مراجعة للسينما الاستعمارية. دونيس براهيمي. ص 12- 23.

إلى جانب المقاتلين لاستخدامها كسلاح لنشر صور القضية الجزائرية ومعاناتها ونضالها؟

عندما كانت حرب الاستقلال في بدايتها سنة 1957، في الولاية الأولى (أي منطقة الجزائر العاصمة وضواحيها)، قام مجموعة من مقاتلي جيش التحرير الوطني بتكوين طاقم تصوير بعد أن استوعبوا بعض أساسيات المهنة. أنتج هذا الفريق أربعة أفلام تلفزيونية انتشر صداها من خلال بث تلفزيونات في الدول الاشتراكية في ذلك الوقت. وتستعرض أحد هذه البرامج "**خلية الفيلم لجيش التحرير الوطني**"، [1] أما الوثائق الأخرى فتتعلق بدور ممرضات جيش التحرير الوطني خلال هجوم المجاهدين على مناجم "**الونزة**"، رمز الاستعمار. استمر كفاح السينما الجزائرية من أجل الاستقلال مع تحرير البلاد بغلبة موضوع المقاومة وحرب التحرير وبطولة الشعب الجزائري في فيلموغرافيا من أشهر ألقابها. هم بالتحديد أولئك الذين عرضوا على الشاشة عناصر الذاكرة الجماعية الجزائرية المرتبطة بالتاريخ منذ ذلك الحين.

قبل أن نشرع في محاولة متواضعة لتحليل **هوية السينما الجزائرية في الفيلم الروائي الفحام**، نحاول أن نتطرق ولو بإيجاز من خلال هذا الفيلم لفهم كيفية وصول الفن السينمائي إلى الجزائر بكل أدواته وعناصره في ظل التواجد الاستعماري الفرنسي آنذاك ؛محاولين في ذات الوقت طرح الأسئلة التالية باحثين عن إجابات من خلالها:

- **كيف استطاعت النخب الفنية إبان حرب التحرير إنشاء قاعدة سينمائية محلية؟**
- **كيف مهدت النواة الأولى من السينمائيين لشق طريقها أمام أعين الرقابة الاستعمارية؟ كيف تم إنشاء الخلية السينمائية الأولى في ظروف الحرب؟**
- **وما هو شكل التعبير السينمائي والجمالي الذي ميز السينما الجزائرية عن غيرها؟**

(1) Benjamin Stora, Marion Thuillier – Olivier Barlet et KoceylaKhedim, Cinéma et culture. Dossier L'Algérie en Cinéma.

- **ماهي الرسالة التي يحملها فيلم الروائي الفحام لمحمد بوعماري؟ وكيف طرح المخرج رؤيته للوضع الاجتماعي والاقتصادي والثقافي للجزائر ما بعد الاستقلال؟**

من خلال ما تقدم نجد أن السينما الوطنية الجزائرية قد نشأت في قلب (حرب التحرير) وذلك لأول مرة حينما كانت الجزائر ترزح تحت الاحتلال الفرنسي. فلم تجد الصدى الكافي الذي يسمح لها بالانتشار، من بين العديد من الأشرطة السينمائية (التجارية -الدعائية) الفرنسية والغربية في ذلك الوقت. إلا أن اللغة السينمائية الوطنية قد تطورت فيما بعد من خلال المشاركات في المهرجانات والأنشطة الثقافية في نهاية السبعينات وأصبحت لها قيمة فنية، تنافس في محتواها الإنتاج السينمائي العربي.

وقد تبين فيما بعد أن ما طرحته السينما الجزائرية من خلال إنتاجها في نهاية الستينات يظل بعيدا كل البعد عن تأثير السينما الغربية. بالرغم من أنها ظلت ولوقت طويل مجرد ديكور لإنتاج أفلام روائية لصالح شركات دعائية. وظل **حي القصبة** بالجزائر العاصمة ملهما ورمزا يستغل لعديد الأفلام حتى نهاية الخمسينات.

المصدر : فيلمPépé Le Moko

الجذور الأولى للسينما الجزائرية :

وبعيد الاستقلال مباشرة، لم يترك الفرنسيين شيئا يذكر يمكن أن يجعل السينما الجزائرية تحت تصرفهم؟ فمن الناحية النظرية هناك خدمات إدارية مسؤولة

عن مراقبة التذاكر وخدمات أخرى فنية كانت سماتها الوحيدة هي توزيع السينما، بواسطة سيارات عرض أفلام مقاس 16 و 35 ملم وهي في أغلبها أفلام دعائية. أي أن البني التحتية التي تركها الاستعمار لقيام سينما وطنية، كانت بسيطة، فكانت إذا الانطلاقة الأولى في منتصف الخمسينات أي قبيل اندلاع الثورة. وقد بدأ في تصوير الأفلام القصيرة من قبل طلاب مدرسة السينما التي أسسها المخرج السينمائي الفرنسي **رينيهفوتييه**[1] المتعاطف مع القضية الجزائرية. فأنشأ "**المركب السينمائي للسمعيات والبصريات**" **(بن عكنون)** والذي تتلمذ على يديه العديد من المخرجين والمصورين من بينهم المخرج أحمد راشدي الذي أخرج مجموعة من الأفلام الروائية فيما بعد ووصف السينما بأنها كانت هاجسا كبيرا يؤرقهم لابد من تحقيقه،[2] لتسجيل وتوثيق المقاومة ووسيلة تعبير جديدة يمكن استغلالها في مسيرة النضال الشعبي. وتعبيرا صادقا لمن حملوا مشعل السينما الجزائرية بعد الاستقلال. في سنة 1958 أخرج **فوتييه** وأنتج بمساعدة جمهورية ألمانيا الشرقية فيلما قصيرا مقاس 16مم بالألوان عنوانه "**الجزائر تلتهب**" يصور العمليات النوعية للمقاومة في الجبال. في السنة نفسها أخرج **بيير كليمان**[3] فيلمين قصيرين هما "**ساقية سيدي يوسف**" و"**اللاجئين**". ومن خلال هذه

---

(1) رينيهفوتييه / مخرج فونسي (1928- 2015) بعد دراسته الثانوية التحق بالمعهد العالي للدراسات السينمائية، "Institut des Hautes Etudes cinématographiques (IDHEC)" سنة 1948 وكان على اولى دفعات المعهد. ثم التحق بالمقاومة خلال الحرب العالمية الثانية وانضم للحزب الشيوعي الفرنسي. في سنة 1949. أرسل في مهمة تعليمية إلى المستعمرات الفرنسية بإفريقيا للوقوف على الحالة التعليمية في كل من: ساحل العاج، بوركينا فاصو (فولتا العليا) كما كانت تسمى سابقا، السنغال والسودان الإقليم الفرنسي. قام خلالها فوتييه بتصوير الواقع المزري لهذه المؤسسات التعليمة. إلا أن البوليس حجز الأشرطة السالبة واعتبرها تصوير بدون ترخيص تجبر صاحبها على المثول أمام القضاء. استطاع فوتييه إخفاء بعض العلب ومنها اخرج فيلما مدته خمسة عشر دقيقة يحمل عنوان: إفريقيا 50 ووزع بشكل سري. إلا أن الفيلم بقي ممنوعا من العرض لمدة تزيد عن أربعين سنة. واتهم مع فيليكسهوفوات بوانيي بخرق القانون التشريعي للمستعمرات الفرنسية حينما كان بيار لافال وزيرا لها في حكومة (فيشي). وتم سجن فوتييه لمدة سنة. واستحق فيلم افريقيا 50 جائزة الذهبية في مهرجان فارصوفيا بولندا. التحق خفية برجال المقاومة في جبال الاوراس بالجزائر يعمل مصورا ومخرجا ومدربا لعديد المخ الجزائر. من سنة 1962 الى سنة 1965 عين مسؤولا عن المهد الوطني للسمعيات والبصريات ثم كاتبا عاما للسينما الشعبية. للمزيد انظر صفحة (وبيكيبيديا).

(2) Rachid Boudjedra. Naissance du Cinéma AlgérienEd. François Maspero Paris. 1971. p.53.

(3) بيار كليمان مخرج فرنسي ملتزم بقضايا الشعوب التي ترزح تحت الاستعمار الفرنسي. التحق سنة 1959 بجبهة التحرير الوطني الجزائرية وساهم مع رينيهفوتييه في تكوين الأطر السينمائية الجزائرية في جبال الاوراس اخرج فيلم / ساقية سيدي يوسف. بعد هذا الفيلم تم إلقاء القبض عليه ومحاكمته وحجزت كل معدات التصوير والأشرطة الخام التي كانت بحوزته. إلا انه فرّ من السجن وحوكم لمدة عشر سنوات بعد استقلال الجزائر أعفي عنه سنة 1962.

الأعمال التي اعتبرت كحجر أساس لبناء سينما وطنية، فقد تم ما بين سنة 1960 - 1961 تنظيم السينما الجزائرية من خلال تكوين لجنة السينما وكل الخدمات التابعة لها وأطقم العمل لتتبع مباشرة "**الحكومة الجزائرية المؤقتة**". كما تم استحداث إدارة السينما التابعة "**لجيش التحرير الوطني**" ولصعوبة تحميض الأفلام في الجزائر بسبب تشديد الرقابة الاستعمارية، والتي كانت تعتبر تحد كبير للمخرجين، كانت الأفلام السالبة والتي يتم تصويرها في الجبال ترسل إما للبلدان المجاورة مثل تونس والمغرب أو إلى يوغوسلافيا وألمانيا الشرقية وهي الدول المتضامنة مع قضايا الشعوب.

وشيئا فشيئا تم إنشاء الأرشيفات الأولى للسينما الجزائرية، كان **رينيهفوتتيه** الذي أسس الخلية الأولى للإنتاج السينمائي ويشرف على التدريب والإخراج. فأخرج أولا فيلمه الروائي الطويل: "**جزائرنا**"، وهي مجموعة من الأفلام القصيرة الوثائقية قام بتصويرها **جمال شاندرلي** وتم التقاط الصور في الجبال مع المجاهدين خلال تدريباتهم. خلال هذه الفترة ظهرت عناوين مثل فيلم: "**عمري ثماني سنوات**"، "**ياسمينة**"، و"**صوت الشعب**" ثم "**بنادق الحرية**". أنجزها كل من **جمال شندرلي ومحمد لخضر حمينه** تحت إشراف **رينييهفوتييه**. أنتجها قسم السينما في الحكومة الجزائرية المؤقتة.

ساهمت هذه الأفلام بشكل مباشر أو غير مباشر وبمختلف عناوينها روائية كانت أم وثائقية، في اندلاع الكفاح المسلح سنة 1958 وهي عبارة عن محاولات لفهم اللغة الجديدة وإمكانية توظيفها لتكون وسيلة للتعبير المباشر بين الأوساط الشعبية والعالمية في وقت كانت رقابة المستعمر عينها على الوسائط الإعلامية ومنع أي وسائل إعلامية تساهم في تشجيع اليقظة الشعبية وتلهب نار الثورة. ومع قلة المعدات والأطر الفنية إلا أن السينما الجزائرية بدأت تتلمس طريقها إلى الظهور بإنتاج بعض الأعمال القصيرة من مقاس 16 مم. وهي في أغلبها أفلام توثيقية وأرشيفية. المحاولات الأولى هذه استطاعت في بدايتها أن تضع السينما الجزائرية الناشئة على سكة الإنتاج والتطور. فتم في هذه الآونة إنتاج فيلم "**بنادق الحرية**"، الذي أنتجته إدارة المعلومات بالحكومة الجزائرية المؤقتة سنة 1962 والفيلم يحكي عن مخاطر وصعوبات تتعرض لها قافلة تابعة لجيش التحرير الوطني قادمة من تونس. وتعتبر أفلام: "**جزائرنا**"، "**صوت الشعب**"

"**ياسمينة**" ثم "**بنادق الحرية**"[1] تتويجا لمرحلة جديدة في تاريخ السينما الجزائية الناشئة. وهي أفلام أنتجت بشكل جماعي، يقف خلفها أسماء لمعت فيما بعد مثل: محمد **الأخضر حمينه، أحمد راشدي وجمال شندرلي.** ففي شريط "**جزائرنا**" أظهر الفيلم من خلال مونتاج سريع وفي إبداع تقني جيد إبراز الجوانب التاريخية في نضال الشعب الجزائري والذي لا يعود فقط إلى اندلاع الثورة في نوفمبر 1954 بل إلى فترة التاريخ الاستعماري للجزائر بشكل عام. ويعتبر هذا الفيلم القصير ذا قيمة فنية، خاصة في الاستخدام الجيد للمونتاج من خلال الوثائق.

السينما الجزائرية ومرحلة ما بعد الاستقلال :

كان لابد من تنظيم هياكل السينما الجزائرية وتنظيمها وإعادة النظر في فترة النضال المؤلمة التي مرت بها البلاد. فأعطيت الإشارة بالبدء في إنتاج أفلام روائية أو وثائقية دون أن يكون هناك تدخل مباشر لفرض وجهة نظر معينة. وافتتحت المرحلة بإنتاج أفلام وثائقية في جميع قطاعات الدولة الحديثة. فتم تأسيس وكالة الأنباء الجزائرية وهي شركة خاصة تتبع شركة قصبة -فيلم التي يرأسها ياسف سعدي مؤلف فيلم معركة الجزائر. فسمحت للمخرجين والمؤلفين بالتعبير عن أنفسهم ودون تدخل. وظهرت حينها أسماء مخرجين للعلن كالمخرج **محمد الأخضر حمينه، مصطفى بادي، سليم رياض وأحمد راشدي**. من جهتها ولتشجيع قيام نهضة سينمائية وطنية قامت الحكومة الجزائرية بإرسال مجموعة من الفنين لتحسين مستواهم الفني والتقني إلى كل من يوغسلافيا وتشيكوسلوفاكيا وبولندا وألمانيا الشرقية وهي الدول التي كانت تتعاطف مع الثورة الجزائرية وتتفاعل معها. حيث سيصبحون في المستقبل المكونين لجيل جديد من المخرجين.[2]

وقد تم في هذه الآونة تكوين الهيئات المسؤولة عن الإنتاج والتوزيع والتسويق وإنشاء شركة خاصة هي شركة: "**قصبة - فيلم**" ترأسها ياسف سعدي. وفي العام

(1) Rachid Boudjedra. Naissance du cinéma Algérien. Ed. François Maspero. Paris. 1971. p. 40.
(2) Rachid Boudjedra. Ibid. p.48.

التالي تم افتتاح **المركز الوطني للسينما** (C.N.C). وعلى إثرها شهدت هذه الفترة انتشار للفيلم القصير وهي بداية طبيعية تسمح بالدخول في إنتاج أفلام روائية طويلة.

سينما حرب التحرير والنهضة الثقافية :

تزامنت حرب التحرير بشكل طبيعي مع نهضة ثقافية حقيقية في الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي. فلم يدخر الفنانون الجزائريون جهدا لتحقيق مهنتهم في مختلف فنون الأدب وأدواته. والتي هي من الواضح مرتبطة أساسا بمهنة شعبهم.وعلى هذا الأساس شهدت جميع الفنون على اختلاف تنوعها تطورًا غير مسبوق من جميع جوانبه الروائي والشعري وفنون الرسم المختلفة. فاستطاعت بدورها أن تساهم في التعبير بطريقتها عن النضال الوطني. وعليه فقد ولدت الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية حين نشوب حرب التحرير الوطنية تقريبًا. هنا يمكننا أن نستشهد بثلاثية **محمد ديب،** [1] ورواية **كاتب ياسين،** [2] "**نجمة**" الذي يمزج فيها بين أساطير الماضي والواقع الحالي للنضال.[3] أما الشعر فقد ساهم هو الآخر بحماسة، باللغتين العربية والفرنسية، متناولا في مواضيعه آمال النضال والتضامن بين الشعراء الجزائريين من أمثال **مالك حداد**. والفن التشكيلي تأثر هو الآخر بالنزعة الغربية والحركات الفنية المعاصرة، فحاول الفنانون بنجاح دمج مفهومهم الخاص، بما يعكس الإلهام الشعبي الذي أتوا منه، توازيا مع الاتجاهات الطليعية في أوروبا. في مواجهة هذه الفنون المختلفة، ولدت السينما النضالية وبشكل شبه تلقائي في الأدغال. كما ظهر جليا تأثير الآداب والفنون المحلية في الاتجاهات السينمائية فيما بعد. فكانت البداية كما أسلفنا بأفلام قصيرة تم تصويرها من أجل متطلبات الدعاية السياسية، لأن قادة المقاومة في ذلك الوقت أرادوا توثيق أرشيفات لها أولوياتها الخاصة وذات أهمية قصوى لمن يريد مستقبلا كتابة تاريخ حرب الجزائر.

---

(1) محمد ديب (1920- 2003) روائي جزائري استعمل اللغة الفرنسية في كتابة رواياته. فكتب في القصة القصيرة والرواية والمسرحيات وقصص الأطفال. بدأ حوالي عام 1934 في كتابة القصاند والرسم أيضًا. (من السيرة الذاتية للكاتب). ويكيبيديا.

(2) كاتب ياسين (1929 – 1989) من مؤلفاته (نجمة) وله مؤلفات أخرى في الرواية والشعر. واشتغل بالصحافة ابان حرب التحرير. التقى بالأديب الفرنسي جان بول سارتر والمؤلف المسرحي الألماني برتولدبريخت.

(3) Rachid Boudjedralbid, P. 46,47.

لذلك لم يكن الأمر يتعلق تحديدا باستهداف العمل الفني السينمائي وتطويره. إذ كان الاستهداف في حقيقة الأمر هو الوصول إلى الفنان والمخرج المتمرد الذي أراد وبكل بساطة أن يكون شاهدًا على اللحظة من خلال الشريط السينمائي ويمنح وثيقة دقيقة وثمينة تعيش في مخيلة شعبه، كما ساعدت الشهادات السينمائية في ترسيخ التضامن الوطني خلال الحرب في ذلك الوقت. فكان على السينمائيين أن يكونوا قادرين على إعلام الرأي العام العالمي والأجيال القادمة، فالالتزام الفني والنضالي الذي قام به شباب تلك الفترة الحاسمة من تاريخ البلاد، أنتج أفلامًا قصيرة والتي لم تكن وليدة سيناريوهات مكتوبة ومعدة سلفا ولم تكن لديهم ميزانية أيضاً ولكن كان عليهم تصوير حياة وصعوبات المقاومين ونضالهم ضد جيش الاستعمار بالإمكانيات المتاحة لديهم.

في منتصف الستينات وما أعقبها من تحولات في مؤسسات الدولة الحديثة كان التعبير عن فترات النضال يمر عبر الاهتمام بتحرير الأرض أولا. إذ أن الهاجس الذي يسيطر على مخيلة الكتاب والمخرجين في ذلك الوقت هي سنوات حرب التحرير، فكان لابد من توثيق جل النشاط النضالي بالصورة لتحفظ في ذاكرة الأجيال، بالرغم من أن أعدادا كبيرة من الأفلام صورت على عجل غير أن ذلك لم يمنع ظهور الأشكال الجمالية في الأفلام والتي التقط أغلبها بدون إعداد مسبق. مع استثناءات قليلة، فكان موضوع **حرب التحرير** هو السائد والمسيطر على أذهان الفنانين حتى أصبح هاجسهم الوحيد.

أما لماذا هذا التركيز على هذا النمط من الأفلام في هذه الفترة من التاريخ الوطني؟. فإن الإجابة تأتي على لسان المخرج السينمائي **محمد الأخضر حمينه** في لقاء معه :.." **من الواضح بالنسبة لنا في ذلك الوقت أن المواضيع الساخنة والملحة هي حرب التحرير. فقد كان الأمر يتعلق بإظهار علاقة شعب مع المحتل ومحاولة القيام بذلك دون حقد**".[1] أي أنه كان لزاما تقديم معاناة شعب دون تدخل وهو ما يفسر في ذلك الوقت اتباع الأسلوب السينما السوفيتية في الإخراج حيث اختفاء البطل من الشاشة في

(1) AhsèneZehraoui, téléciné, Décembre, Janvier, p.14.

الجموع البشرية. أيأن الشعب المناضل هو صانع النضال والتاريخ. أماما بعد الاستقلال فقد تم دمج اسم "**جيش التحرير الوطني**" و"**جبهة التحرير الوطني**" وكل البنى التحتية التابعة لهما في إدارة واحدة داخل **وزارة الإعلام** في الدولة الجزائرية الجديدة. إذ استطاعت شركة (**قصبة فيلم**) والتي يرأسها ياسف سعدي أن تنتج فيلم (**مسيرة شعب**) والذي يستحضر في محتواه معاناة الشعب الجزائري.

السينما الجزائرية (الجديدة) والاتصال بالواقع :

كانت حرب التحرير الوطني التي اندلعت في الجبال هي التي أعطت صانعي الأفلام الزخم الأيديولوجي الحاسم. في المرحلة الأولى التي استمرت عشر سنوات من عام 1962 إلى عام 1972، كان الهدف الأساسي بالنسبة للمخرجين هو عرض الحقائق الأكثر لفتًا للانتباه عن (**سينما التحرير**) والتي دفع الشعب في سبيلها الضحايا الجسام في معركة غير متكافئة ذهب ضحيتها قرابة 10% من إجمالي عدد السكان في ذلك الوقت بين قتيل ولاجئ ومشرد في دول الجوار. للوصول لما يسمى بسينما "**السينما الجهاد**"، إذ استطاعت وفي فترة وجيزة أن ترفع من قيمة المستوى الفني والروائي للسينما الجزائية الوليدة. وقد جاءت هذه العناوين لتترك صدى كبيرا عند إنتاجه الأفلام مثل: "**رياح الأوراس وديسمبر**" للمخرج محمد لخضر حمينه "**معركة الجزائر**" للمخرج الإيطالي جيلوبونتيكورفوو إنتاج ياسف سعدي، "**فجر المعذبين**" أحمد راشدي، "**الطريق**" لسليم رياض، "**المستأصلون**" للأمين مرباح ثم "**الجحيم في عشرة سنوات**" وهو فيلم من عمل جماعي. لقد وضعت هذه الأفلام العالية الجودة بلا منازع من جميع الجوانب الجمالية والسردية وأداء الممثلين الذين فاجئوا به جميع النقاد في أغلب مهرجانات السينما العربية والعالمية. الجزائر في مستوى يمكنها من منافسة الدول المنتجة للأفلام. وكان بطل هذه الأفلام هو الشعب الذي قاد التحرير بجميع شرائحه.

اللغة الجديدة أو السينما الثالثة :

ظهرت السينما الجديدة هذه كواحدة من أكثر المشاريع الهامة إثارة، والتي سميت "**بالسينما الجديدة**" كما يصفها المخرج الأرجنتيني (**فيرناندو سولناس**).[1] وما

(1) فيرناندو سولناس مخرج ورجل سياسي ومعارض أرجنتيني 1936 - 2020 أنتج مجموعة من الأشرطة الوثائقية النضالية. من أهم أعماله "ساعة الحريق". جريدة لووند الالكترونية.

يلفت الانتباه في جميع هذه الأفلام تقريبا هو الطريقة التي يسعى فيها كل مؤلف لأن يكون عصاميا في إنتاجه. والسينما الجزائرية الجديدة هي بالتأكيد واحدة من أفضل الأمثلة على أنها يمكن تسميتها "**بالسينما التحريضية**" فبالنسبة للمخرجين الشباب فإن الأمر لا يتعلق فقط بتقديم مشهد ممتع للمشاهد ثم يتم نسيانه عند مغادرة قاعة العرض، بل تزويد المتفرجين بالعناصر التي تسمح لهم بالمشاركة في "**الثورة الزراعية**" ما يعادلها في المجال الصناعي والثقافي ومحاولة تحقيق نصوص **الميثاق الوطني**[1] في الجانب الثقافي. ومقارنة بأفلام نشأت وترعرعت في الجبال فإن (**السينما الجديدة**) تقدم مجموعة من المفاهيم:

وأولها إعادة تفسير لحرب التحرير الوطنية، والتي لا يجب وضعها طي النسيان. إذ لابد من التذكير بحقائق المعارك النضالية وتضحيات الشهداء من الآباء والأجداد لإثارة جوانب مختلفة من التاريخ النضالي، لأن الاستقلال لا يعتبر غاية في حد ذاته، بل هو بمثابة معلم لطريق طويل ومتشعب.

تحليل اجتماعي قائم ضمنيا على الصراع الطبقي. فأغلب الأفلام تشير إلى أن شريحة من الإقطاعيين قد تعاونوا مع المحتل في استغلال الشعب، في ذات الوقت فإنها تنتقد ظاهرة البيروقراطية. كما تصر بعض الأفلام على ضرورة إحداث ثورة في النظام السياسي. أما على الصعيد الفني، فإن السينما الجديدة تقدم للجمهور والنقاد عدة مميزات بحيث يمكن الحديث عن ولادة **مدرسة جديدة** في الفن السينمائي وآلياته. فنحن غالبًا ما نفكر في الأفلام الكلاسيكية، كالعصر الذهبي للسينما الصامتة السوفيتية والألمانية على الرغم من أن المؤلفين بشكل عام يفضلون المبادرة أي استحضار حياة الفرد في بيئته الفورية على طرح المواضيع الغنائية الجماعية. أما الاختيار الجمالي في هذه الأفلام فيظهر كالآتي:

رفض أفلام الغرب الجديدة والاستعراض (**المبهرج**). الرغبة في إنتاج أفلام للتعبير الشخصي والتي تبحث عن حوار أوسع مع جمهور متعطش لمشاهدة جزء من

(1) الميثاق الوطني / هي مجموعة من النصوص اقترحها الرئيس الجزائري الراحل هواري بومدين (1932 - 1978) بعد الاستقلال في جميع مجالات الحياة. ويكيبيديا.

معاناته في السينما الجديدة نبذ الشعبوية والبؤس، وهي نزعات تصل إلى حد تقديس أذواق الجمهور المشوه بتأثير السينما **الغربية** أو **المصرية** السيئة. ومع ذلك لا يبدو أن هذه المخاطر قد تم القضاء عليها تمامًا فالسينما التجارية تجاهد لتستحوذ على نسبة كبيرة من الجمهور. كما تحاول تقديم القوالب التي دأبت على تقديمها مسبقا، ظنا منها أن الجمهور لا يريد أن يشاهد حياته على الشاشة، خصوصا الطبقة العاملة وغير المتعلمة. وفي هذا المجال تزداد الرغبة في سرد قصة غارقة في الأصالة، والبحث عن مواضيع لمرحلة ما بعد الاستقلال تحاول إثارتها السينما الجديدة. إن منهج الصراع لازال قائما في اتباع رغبة مفترضة بوضوح في المنهج المتبع والتي تحدد نوع الأفلام بشكل واضح، وغالباً ما يتم الجمع بين هذا الأسلوب المنهجي مع إعادة التفكير في أفضل الأفلام كسينما **"الواقعية الإيطالية الجديدة".**[1]

كما كانت هناك أيضا رغبة مفترضة وواضحة في المنهجية المتبعة في تحديد هوية الأفلام بشكل واضح، وغالبًا ما يتم الجمع بين الأسلوب التعليمي و(**اقتباسات**) من أفضل الأفلام الواقعية الإيطالية. وقد تكون **نظرية الواقعية** هي الاعتماد على التقاليد الثقافية الوطنية من أجل إخراجها من شوائبها الفولكلورية المتخلفة وإعادة صياغتها من جديد.

إعادة النظر في اتباع مونتاج متسق و"حديث" وكتابة سينمائية سلسة تخرج بالسينما من العرض المسرحي. وعليه فإن تصور الفيلم ككل لا يجب أن يعتبر عملا مغلقا على نفسه بل عنصراً هاماً في البحث الجمالي والتحليل الاجتماعي والثقافي. ولحسن الحظ كان إنشاء "**مكتبة الأفلام الجزائرية**"[*] عام 1965 حيث ساهمت بمعدل خمسة عروض في اليوم لتدريب صانعي الأفلام من الجيل الجديد من خلال السماح لهم بمشاهدة الأفلام من جميع البلدان وكذلك إنتاج الشركات الكبرى. ومن

(1) دخلت عبارة الواقعية الجديدة في مراحلها الأولى في النقد الأدبي سنة 1929 عندما نشر الكاتب الايطالي البيرتو مورافيا مقالا اسماه "اللامبالاة ". أما بعد الحرب التي وضعت حدا لنهاية الفاشية. فقد خرجت السينما الايطالية بلغة لتعكس شكلا آخر من الصراع الاجتماعي والثقافي الذي أحدثته الحرب في بنية المجتمع الايطالي. ونذكر من هذه الأفلام: روما مدينة مفتوحة وبايزا للمخرج لروسيلليني. وسارقو الدراجات لديسيكا. Larousse Encyclopédie

الضروري أيضا أن نقتبس من **المركز الوطني للسينما**[1] بن عكنون الذي ساهم في تطوير غالبية السينمائيين والفنيين من شباب السينما الجزائرية.

السينما الجزائرية والثورة الزراعية ؟!

في الثامن من نوفمبر من سنة 1971 وبالتوقيع على ميثاق الثورة الزراعية، قرر الرئيس الراحل هواري بومدين معالجة واقع منسي إلى حد ما، وهو التخلف الذي يعيشه المجتمع الريفي. فكان على السينما الجزائرية أن تأخذ منعطفا جديدا. فالسينما الجزائرية التي ولدت في الأحراش لم تتوقف عن الإنتاج لمدة تزيد عن العشر سنوات متأثرة بحرب التحرر الوطني. فقد سمح تأميم الأنشطة السينمائية في عام 1962 بعيد الاستقلال للحكومة الجزائرية بالسيطرة على برمجة قاعات المسرح والسينما (إذ كان الإنتاج والتوزيع في أيدي الشركات الأجنبية). كان الهدف من ذلك هو إدخال سينما أقرب تدريجياً في مفاهيمها السياسية، كما هو الحال في السينما البرازيلية والكوبية والأفريقية والمصرية. ولكن في النهاية هو الترويج لسينما وطنية. وقد أنتج المكتب الذي كلفته الدولة بهذه المهمة وهي "**الشركة الوطنية للصناعة والتجارة السينمائية**" (ONCIC) التي شاركت وأنتجت حوالي خمسة عشر فيلما روائيا في غضون عشر سنوات. من بين هذه الأفلام على سبيل المثال لا الحصر والأكثر شهرة: **فجر المعذبين** لأحمد راشدي، **رياح الأوراس**، للأخضر حمينه، **معركة الجزائر**، لجيل وبونتيكورفو و**الطريق**، سليم رياض. جميع هذه الأفلام قدمت شهادتها على الحرب التي استمرت ثماني سنوات وكلفت الشعب الجزائري لأكثر من مليون شهيد. على الرغم من هذا الجهد، ظل الإنتاج الجزائري شديد التأثر بالسينما "الغربية". فواصل المخرجون الأوائل، مثل لخضر حمينه أو أحمد راشدي، العمل مع الفنيين الفرنسيين، لإنتاج أفلام بميزانية كبيرة موجهة بالدرجة الأولى للتوزيع الدولي. في هذا الخصوص يسرد المخرج محمد بوعماري مخرج الفيلم الروائي (**الفحام**)" بأن بعض الأفلام بدأت تميل أكثر فأكثر إلى الظهور بأسلوب قريب من السينما الغربية أو أن تنغلق على

(*) film library, Cinémathèque.

(1) افتتح هذا المعهد سنة 1965 الى سنة 1966. واستطاع في مدة وجيزة في تكوين مجموعة كبيرة من المخرجين وكتاب السيناريو والفنيين. ساهمت فيما بعد من إنتاج مجموعة من الأفلام الروائية مع بداية السبعينات.

نفسها أو تعيش في الماضي دون فتح أي منظور على الواقع الحالي. من ناحية أخرى كان إغراء هوليود كامنًا. وعليه فقد أصبح تجديد السينما الجزائرية أمرا ضروريًا. هناك عاملان ساهما في ذلك العمل المثابر: مكتبة السينما الجزائرية ونوادي السينما ومن ناحية أخرى فإن عملية إطلاق الثورة الزراعية أدت إلى تحرير لغة التعبير والكتابة السينمائية وهو ما نسميه **السينما الجديدة**. وهو ثمرة صراع حدث في السينما لدينا بين عامي 1967 و 1972. لكنني أصر على حقيقة أنها ليست بأي حال من الأحوال مسألة صراع أجيال بقدر ما هي بحث عن مضامين جديدة تواكب التحولات الاجتماعية التي بدأت تعيشها الجزائر بعد الاستقلال".[1]

شريط الفحام ومدخل للسينما الجديدة :

توطـــــــئة :

بعد التعريف المختصر بمسيرة السينما الجزائرية والتي كان هدفها التعريف بالكفاح المسلح نصل إلى ماهية **السينما الثالثة** أو **السينما الجديدة**. وهي سينما انطلقت بعد السبعينات حين إعلان ما يسمى بالميثاق الوطني والثورة الزراعية من قبل الحكومة الجزائرية.

وكان افتتاح هذه المرحلة الجديدة في الإنتاج السينمائي الجزائري هو الفيلم الروائي (**الفحام**) للمخرج محمد بوعماري.

عرّف المخرج محمد بوعماري بعمله الأول (**الفحام**) أكثر من أي شخص آخر بأنه إعادة اختراع "**سينما الجديد**" من خلال إدخالنا في عالم الإقطاع مع كل الآثار التي خلفها الاستعمار. وبفضل الصور الجمالية المليئة بالرمزية والتعبيرية – وإن كان الفيلم قد صور باللونين بالأبيض والأسود ، وهي سمة كانت غالبة على نسبة كبيرة من الأفلام التي أنتجت في السبعينات، ومع ذلك قدم لنا بوعماري تحفة رائعة في سرد عمل جديد ينتمي إلى بيئته الجغرافية. بالغوص بعمق إلى داخل مجتمعه، ويقوم بتشريحه من خلال قصة رجل يكافح من أجل أسرة تعيش على حافة الفقر في مجتمع ما بعد الاستقلال. المخرج محمد بوعماري صديق مكتبة الأفلام، أنجز عمله الفني الحقيقي

(1) Ciném Action, le cinéma du Maghreb. Dossier réuni par MounyBerrah, Victor Bachy, Mohand ben Salama et Farid Boughedir. Rencontre avec le metteur en scène Mohammed Bouamari. n 14. 1981. p.97.

بلغة السينما التي عرف كيف يستثمرها ويعيد تشكيلها بطريقته الخاصة. ولطالما استخلص المخرج موضوعات أفلامه من الحقائق الاجتماعية التي عاشها الجزائريون في لحظة معينة من تاريخ بلدهم.

شريط "**الفحام**" تم إنتاجه بمناسبة الذكرى العاشرة للاستقلال، وهو يمثل تغييرا جديدا في اللغة السينمائية. أي إعادة النظر في علاقة السينما بالمجتمع الذي تنتمي إليه. إذ بعد عشر سنوات من الثورة كرست السينما دورها الجديد لسرد نضالات حرب التحرير. وبناء على الميثاق الوطني، قررت النخب الفكرية والفنية والسياسية إعادة النظر في الوضع الاجتماعي القائم بعد الاستقلال. إذ بدأت الشكوك تراود العديد منهم حول ما آل إليه الكفاح المسلح الذي استشهد من أجله الآباء والأجداد؟. كان لابد من إعادة النظر في أحوال الريف كيف أصبح بعد سنوات من الاستقلال؟.

المخرج محمد بوعماري/ (1941 - 2006 الجزائر) عرف محمد بوعماري من خلال فيلمه الذي اشتهر به في الداخل والخارج (**الفحام**). وهو أول عمل روائي طويل للمخرج حصل فيه على جائزة "التانيت" الفضي في مهرجان قرطاج سنة 1972 ثم جائزة جورج سادول في أسبوع النقاد في مهرجان كان السينمائي/ فرنسا. انتقلت عائلة بوعماري إلى فرنسا وهو شاب صغير وهناك تعلم السينما بمفرده. قام بتصوير فيلم أطلق عليه اسم (**نزاع**) قبل أن يعود إلى الجزائر سنة 1965 وحتى أوائل السبعينات عمل بالتناوب مساعدا مخرجا في فيلم (**معركة الجزائر**) لجيلو بونتيكورفو (**رياح الاوراس**) للأخضر حمينه 1965 ثم فيلم (**الغريب**) للوكينوفيسكونتي 1966، (**جدار الطين**) لجان لوي بورتوشيللي (**دورية نحو الشرق**) لعمار العسكري 1970. وخلال هذه الفترة أخرج فيلم (**العقبة**) مع محمد الشويخ سيناريو توفيق فارس 1966. في سنة 1972 بدأ في إخراج الروائي الطويل (**الفحام**) حيث اشترك مع مدير التصوير داحوبوكارش في كتابة السيناريو. أخرج بعده فيلم (**الميراث**) 1974، إذ استطاعت زوجته الممثلة فطومة أوصليحة الحصول على جائزة أحسن ممثلة عن دورها في الفيلم في مهرجان قرطاج.ويذكر بوعماري عن دور زوجته في أفلامه في لقاء معه قائلاً: إنها أي الممثلة

"فطومة أو صليحه" تعتبر هي أفلامي. فهي تمثل المرأة المناضلة واعتبرها ممثلة كبيرة في أدائها. كما إنها تمثل بالنسبة لي رمز الجزائر بمدنها وقراها.[1] ثم أخرج بوعماري (**الخطوة الأولى**) 1978.[2]

ملخص فيلم الفحام :

يسرد محمد بوعماري في فيلم (**الفحام**) مشكلة العالم الريفي من خلال رجل متواضع يبيع الفحم إلا أن نشاطه يتعرض للتهديد بعد ظهور غاز الطهي. كما أنه بات مطاردا من قبل حارس الغابة الذي يمنعه من قطع الأشجار. وعندما انسدت كل الطرق في وجهه، ذهب للبحث عن عمل لدى زميل قديم، فاصطدم بواقع البيروقراطية الجديدة التي كانت غائبة عنه بسبب العزلة التي كان يعيشها؛ لأن عمله ارتبط بالغابة والسوق الشعبي لبيع منتوجه من الفحم. ولأن حياته السابقة كمناضل كبقية المناضلين قضاها في الجبال، فإنها لم تشفع له لدى الإداريين البيروقراطيين ليمكنوه من عمل، في النهاية استطاعت زوجته أن تتمرد على التقاليد الاجتماعية فتجد وظيفة لها في مصنع للنسيج ويصبح الزوج هو من يدفعها للعمل.

تعريف الفيلم :

- الفحام / قصة وسيناريو وحوار وإخراج: محمد بوعماري.
- مدة العرض/ 100 دقيقة. أبيض وأسود.
- تمثيل / فطومة أوصليحة، يوسف حجام، مصطفى العنقة، محبوب اصطنبولي.
- مدير التصوير / داحوبوكرش.
- إنتاج / الديوان الوطني للصناعة والتجارة السينماتوغرافية. 1972.

حاز الفيلم على الجائزة الفضية في مهرجان قرطاج السينمائي وجائزة جورج سادول في أسبوع النقاد بمهرجان كان السينمائي 1973.

(1) Ciné Maction.Ibid.p 100

(2) Maghreb des films (http://maghrebdesfilms.fr/Mohamed-Bouamari (FILMS

محاولة لتحليل شـــــريط الفحام :

من خلال النص السردي السينمائي يبدو المخرج بوعماري مولعا بالسينما السوفيتية الكلاسيكية التي اكتشفها من خلال المكتبة السينمائية، التي كان يتردد عليها وعمل بها لفترة طويلة كما ساعدته التيارات والمدارس السينمائية الأخرى التي كانت مصدرًا مهمًا لإلهام السينمائيين الجزائريين في ذلك الوقت. كان دخول اللغة السينمائية الجديدة التي استقبلتها نخب فناني الفن السابع قد وجدت صدى لدى السينمائيين الهواة، على أنها سينما تهتم في مجملها بالواقع العربي المرحلي كإشكالية اجتماعية واقتصادية وثقافية. فيلم الفحام ينتمي إلى هذه المدرسة الحديثة التي تخاطب الجمهور وتناقش واقعه في الماضي والحاضر والمستقبل. إذ يسرد علينا بوعماري في شريطه الروائي الطويل "**الفحام**" شخصيات في قصة بسيطة -وجميلة جدًا - لعامل فحم يعيش مع أسرته الصغيرة في منطقة جبلية، وسبيل عيشه كميات الفحم التي يتحصل عليها من اقتطاعه للحطب وبيعه في السوق الشعبي. كما يتناول الفيلم إشكالية العالم الريفي بعد الاستقلال من خلال رجل متواضع يبيع الفحم إلا أن نشاطه يتعرض للتهديد بعد ظهور غاز الطهي. فقد بات مطاردا من قبل حارس الغابة الذي يمنه من قطع الأشجار. وعندما انسدت كل الطرق في وجهه، بسبب الإصلاح العشوائي للريف الذي لازال يئن تحت ظروف الماضي، ذهب للبحث عن عمل لدى زميل

قديم، فاصطدم بواقع البيروقراطية الجديدة. وبما أنه يعيش بالقرب من الغابة مصدر قوت عياله ولا عهد له بالمدينة ومكاتبها. فحتى زميله في النضال الذي ذهب مستنجدا به لم يحتف بلقائه. فشخصية "بلقاسم" الفحام ارتبط عمله بالغابة والسوق الشعبي لبيع منتوجه من الفحم. فخلق من مجاله مثلث متساوي الأضلاع :

(1) البيت.

(2) قطع الخشب وتحويله إلى فحم.

(3) بيعه في السوق الشعبي.

أما ما يقضيه داخل كوخه فالفيلم يظهره في أغلب مشاهده بأنه يمل حياته ولا يتحدث مع سرته إلا نادرا. فنفسيته مهمومة ومحطمة ويرى نفسه عاجزا عن تغيير مسار حياته وحيات أسرته. وتتراءى له حياته السابقة كمناضل ككل المناضلين قضاها في الجبال، لم تشفع له لدى الإداريين البيروقراطيين ليمكنوه من عمل.

ومع مرور الوقت تواجه هذه العائلة البسيطة تقدم التكنولوجيا. فيستبدل (**الغاز**) بالحطب والفحم. من خلال مشهد تمر فيه شاحنة كبيرة تحمل قوارير الغاز مارة في السوق الشعبي أمام (بلقاسم) الذي يقف بكيس الفحم وهو ينظر إليها مندهشا. فيرى مشروعه قد باء بالفشل كما يناقش الفيلم صعوبات مجتمع تم إنهاء استعماره مؤخرًا. عامل الفحم (بلقاسم) الذي فقد وظيفته يصطدم بالإقطاع القديم الاستعمار ثم البيروقراطية المتمثلة في الإقطاع الجديد مع الوعيد بالإصلاح الزراعي الذي لا يطمس الفروق الطبقية بين رفاق الثورة السابقين. في نفس الإطار يتناول الفيلم حالة المرأة (**الزوجة**) في الفيلم التي لا تتغير بسهولة مثل نصوص القانون. فهي لازالت برغم تغير الظروف خاضعة لشروط العادات والتقاليد. فالعرف الاجتماعي يفرض عليها البقاء بالبيت وخدمة الزوج؛ لأنها لا تصلح لغير ذلك. إلا أنه في النهاية استطاعت أن تتمرد على التقاليد الاجتماعية فتجد وظيفة لها في مصنع للنسيج ويصبح الزوج هو من يدفعها للعمل.

صورة من شريط الفحام Ciném Action n°327 1978

في الجزء الأول من الفيلم، اقتصرت الموسيقى التصويرية على أغاني حشرة (الزيز) وهي نوع من الخنافس تتكاثر في الغابات وتنشط بغنائها في فصل الصيف. في ذات الوقت يستمع الزوج (بلقاسم) لخطاب الرئيس هواري بومدين عن تأميم النفط والإصلاح الزراعي. بعض مشاهد الفيلم تمر عبر مظاهر رومانسية مكبوتة يليها مشهد عنف حين يقوم الزوج بصفع زوجته أمام أولاده، لأنها انتقدته وملت حياتها، عندما تقول له في تحد: "الحطب.. الحطب.. الحطب.. ملليتم الفحم" فيرد عليها بعنف: "اسكتي.." فترد: "ما نسكتش". فيصفعها على وجهها. عندما يأوي الزوجان للفراش يحدق أحدهما في الآخر وبشكل عاطفي فيقطع هذه الرومانسية إن شئنا أن نسميها - صوت الطفلة وهي تحلم مرددة ما سمعته من أمها لحظة الحادثة.

في الكوخ الذي تسكنه العائلة الصغيرة، نرى من حين لآخر نظرات الزوج والزوجة يلتقيان. وهي نظرة اتهام ومطالبة من امرأة تنتهي بالتمرد على النظام الاجتماعي التقليدي. قررت الذهاب للعمل في المصنع عندما يحل الغاز محل الفحم، مما

يضع رجل الفحم في موقف لا يحسد عليه. حتى الأواني الفخارية لم تجد من يشتريها بسبب منافس جديد من الأواني البلاستيكية ومواقد الغاز. إن تمرد الزوجة والمقاومة التي تمتصها ستدفع زوجها للرد. يرى فينفسه حلماً أو واقعاً مرعباً، يواجه المؤيدين للنفاق الاجتماعي، وهو عمل رمزي للتحرر. فبالنسبة له هذه هي الخطوة الثانية نحو الوعي السياسي، أولها الاعتراف بضغط زوجته وابنته بضرورة تغيير الوضع ونبذ الفقر الذي يعيشون فيه.

البعد الاجتماعي والاقتصادي في فيلم الفحام :

تم بناء فيلم الفحام حول شخصيتين رئيسيتين منطويتان على نفسيهما تعيشان معًا. وبالطبع للزوجين طفلين، لكنهما موجودان للسماح لهما بالتفكير في المستقبل، مع الحفاظ على خصوصيتهما. فالزوج صانع فحم والزوجة تصنع الأواني الخزفية إلى جانب القيام بأمور البيت من طبخ وغسل الأواني. وهي عادات اكتسبتها النساء اللاتي يعشن في القرى لتحسين ظروف حياتهن. وهي معاناة يومية لعائلة في أي مجتمع عربي تكافح ضد الفقر. تعيش العائلة الصغيرة في كوخ وسط الغابة، وفي هذا المكان المنعزل لا يوازيه إلا الصمت والبؤس العميق لهذه الأسرة الصغيرة التي يبدو أنها هربت من الجسم الاجتماعي، خاصة منذ ظهور الغاز والأطباق البلاستيكية.

إن الرسالة الأساسية لمخرج هذا الفيلم تستمد جوهرها من مشروعين: **اجتماعي** و**اقتصادي** والكثير يعتبر أنهما بما في ذلك المخرج بوعماري، بمثابة الركيزة الأساسية للتنمية: **التصنيع والثورة الزراعية.**[1] ومع ذلك لم يحقق أي منهما تقدمًا حقيقيًا في المجتمع من خلال طبقاته المحرومة. فلن يتمكن (بلقاسم - الفحام) من المساهمة في بناء مجتمع اشتراكي بطلب زوجته خلع خمارها أمام حشد من رجال القرية، ولا بتغيير المجتمع القروي الذي ساهم الاستعمار في تخلفه ومكنه من الحفاظ على عاداته البالية فبدت وكأنها هويته الاجتماعية التي يهرب إليها عند الحاجة؛ لأنهلا

(1) Abdelghani Megherbi, Le miroir apprivoisée, sociologie du cinéma Algérien. Ed ENAL-OPU-GAM 1985 Alger Bruxelles pp. 122 - 123.

يمكن تطبيق أسطورة الصناعة على مجتمع غير متوازن بشكل عميق ظل لأكثر من 130 عاماً من تحت السيطرة الاستعمارية. لم ينل حريته إلا منذ سنوات قليلة.[1]

الممثلة فطومة أوصليحة في فيلم (الميراث) :

بوعماري مناصر للمرأة والهوية الاجتماعية :

إن الأخذ في الاعتبار بالتاريخ في السينما هو بمثابة عملية إعادة القيم مثل اللغة أو الهوية الوطنية التي توحد وتوطد الأمة. ؛ لذلك في مثل هذه القيم نلجأ إلى التاريخ القديم، الذي زيفه واحتال عليه المستعمر. فالسارد والمؤرخ السينمائي يتناقض مع النهج الاستعماري.[2] فالمستعمر لن يقدم اعتذارًا عن كل ما نسيه أو أنكره. وهنا يذكر المخرج بوعماري أن الاستعمار قد ولّد لدى المواطن الإحباط على جميع المستويات: **الاجتماعية** و**الفكرية** وحتى **الجنسية** أيضا. مؤكدا بأن السينما الجديدة هي وسيلة التعبير الوحيدة عن معاناتنا وكيفية مواجهتها مع محن الشعوب الأخرى وبالتالي المساهمة في السعي نحو الإنسانية العالمية."[3]

(1) Ibid. p. 122.

2 -Lotfi Maherzi , le cinéma algérien , institution , imaginaire, idéologie. Ed. SNED 1980 P. 366

3 -Cinémaction ibid. Interviw avec le réalisateur Mohammed Boumari.p. 99

في أحد مشاهد فيلم **الفحام** هناك **خطاب مباشر** وهو (الحوار) الوحيد بعد اللقاء الأول لبلقاسم في مكتب التوظيف مع أحد زملائه خلال حرب التحرير. هذا الحوار جاء بعد الصمت الطويل الذي لازم شخصية الفحام طيلة الفيلم. فقد جسده {**المعلم المثقف**} والمحرض وهو أحيانا الضمير الداخلي للفحام والعالم الجديد والمنفصل عن محيطه التقليدي. فقال مخاطبا بلقاسم في مشهد خارجي عندما جاء لاستلام أبنائه من المدرسة وأمام جمع من الرجال والشيوخ وبعد أن لامه العديد منهم على السماح لزوجته بأن تخرج من البيت وتلتحق بمصنع النسيج. "..اترك الآراء القديمة، انس هذه الأفكار المسبقة وكل ما يمت لها بصلة، وأفكار هؤلاء العجزة. والذين بأفكارهم البالية يقفون أمام التطور.." . فهم يطالبون المرأة بأن تظل بالبيت على حد قولهم.." . ويستغرب معلم المدرسة حول مفهوم بلقاسم الرجعي للمرأة. فيصر أمامهم قائلا "**الشرف الحقيقي**" هو الذي يساعدك على كسب قوتك بعرق جبينك. لا يشرف أحد أن يكون بائسا وجاهلا. ثم موجها الكلام لبلقاسم لا تنس بأن هذا المصنع وهذه المدرسة الجديدة سيسمح لأطفالك بأن يصبحوا مهندسين أو أطباء. هذا هو الشرف وما يقوله هؤلاء مجرد خردة قديمة.." .[1] تبقى الإجابة على هذه التطلعات في المستقبل. مستقبل تلعب فيه المرأة الجزائرية دورًا متجاوبًا. كما يخبرنا بوعماري، فهم أول قوى ثورية محتملة. وهو راضٍ عن تحديد إمكانية هذا التحرر. إنه يعلم أن المقاومة موجودة في الهياكل العقلية للرجال أكثر منها في النساء، لكن الشرف لا يكمن في قطعة من القماش ولكن هناك فقط تحرر رسمي. هذا الحوار الأخير الذي جاء في مشهد نهاية فيلم الفحام وكان المخرج يقدم لنا خلاصة الفيلم في هذا الحوار الذي يحمل رسائل عديدة موجهة في ذلك الوقت لعديد الشرائح الاجتماعية ومنها المرأة وكيفية التعامل معها على اعتبارها شريكاً أساسياً في بناء المجتمع.

من جملة **رمزيات** الفيلم، نشاهد بعد تأمل قصير أمام الشجرة اليابسة يتمكن (الفحام) بلقاسم بعد عدة محاولات من العزف على الناي مرة أخرى. يقدم لنا مثالًا لسينما سياسية حقيقية وملموسة ليست مجرد تعبير عن خطاب نظري. للقيام

1- Le cinéma algérien ibid.p. 252

بذلك، يلجأ إلى شكل معين ناتج عن الواقعية ولكنه يتجاوز ذلك بكثير. ففي الدقائق الأولى للفيلم نشهد خلالها الحياة اليومية للزوجين، بدون حوار أو موسيقى، إلا بإيماءات بسيطة وبطيئة ونفعية من قبل الزوجين، قد تجعلنا نفكر في فيلم "**الجزيرة العارية**" للمخرج الياباني (كينيتوشندو). والتي تسمح لنا بالمقارنة السريعة لفهم الاختلافات الجوهرية في مواقف المخرجين. بالنسبة إلى (شندو) الأمر يتعلق في أغلب مشاهده بالجماليات، بطء وجمودية تهدف إلى الطقوس. وهذا ليس عملاً سينمائيا يصوره المخرج الياباني ولكنه طقس ديني فقط، لا يهمه تغيير العالم ولا الكائنات التي يصورها. فقط جمالهم ككائنات جمالية طبيعية، [1] إنه الإنسان الذي يواجه الطبيعة، بصورة أساسية وأبدية. وعلى العكس من ذلك في فيلم **الفحام**، فإن هذا الوصف إذا كان ينتج سحرًا وجمالًا، لا يكفي في حد ذاته فهو في الواقع نقطة البداية وموضوع تفكير وتأمل وليس نتائجه على واقع هذا العمل وشروطه. فتطورها (**الزوجة/المرأة**) مقدرا لها أن تتحطم بسبب أول فورة لها على واقعها ومستقبلها ومستقبل أسرتها بالكامل.

في **رمزية** أخرى للفيلم وذلك عندما تذهب الزوجة لجلب الماء من الوعاء الكبير (عبارة عن خابية من الخزف) فتنظر لأعلى لجذع الشجرة إذ تتدلى "محشة"[*] وهي رمز **البروليتاريا** و**الاشتراكية** فتأخذها وتتأملها جيدا ثم تعيدها إلى مكانها بجذع الشجرة. وكأنها تقول بأن الوضع الذي تعيش فيه لن يخرج الأسرة من أزمتها. بمعنى أن الاشتراكية التي تسمع عنها ما هي إلا مجرد سراب أو وهم. [2] في دولة ناشئة تريد أن تحاكي المجتمعات الغربية.هناك موقف آخر في فيلم الفحام يظهر التناقض الرومانسي الذي يعيشه الزوجان والذي فرض عليهما بسبب الظروف التي يمران بها وبأبنائهما. فخلال انزواء الزوج وابنه في ركن بجانب الكوخ وبينما زوجته تقوم بإعداد وجبة العشاء مع ابنتها كالعادة يقوم الزوج بإدارة مفتاح الراديو، وهذه المرة ليس خطاب الرئيس بومدين بل صوت أم كلثوم (**كوكب الشرق**) الذي ينساب في رومانسية غاية

(1) Télé cinéma, Ibd. P. 5.

(2) مشهد فيلم الفحام لبوعماري.
(*) أداة يدوية لقطع العشب.

في العذوبة قاطعا الصمت حيث نسمع مقطع من أغنية(أمل حياتي): "**أنت خلتني أعيش الحب وياك ألف حب... أنا حبيت في عينيك الدنيا.. كل الدنيا**.." فالرومانسية هنا لامعنى لها فهي مكبوتة في صدر كل منهما. أو أن المخرج يريد أن يقول أنه لا وقت للحب في الوقت الراهن. وهذا ما عبر عنه في لقائه وأسماه **بالإحباط** النفسي الذي يشعر به الزوجان، نتاج تراكمات عديدة. في النهاية استطاعت زوجته أن تتمرد على التقاليد الاجتماعية فتجد لها وظيفة في مصنع للنسيج ويكون الزوج هو من يدفعها للعمل.

يعتبر شريط الفحام :بداية الولوج إلى لغة السينما الجديدة أي (**السينما الثالثة**) التي ظهرت كبديل خطابي في السبعينات في أغلب دول العالم الثالث. فهذه القصة البسيطة رواها المخرج بموهبة معينة. إلى جانب استخدام القطع المفاجئ بين الصمت الذي يقطعه زيز الغابة والنظرات المتبادلة أو التأملية من وقت لآخر بين الزوجين. تمكن المخرج من التعامل مع شخصياته وجعلهم يندمجون في أداء أدوارهم بمهارة. كما استطاع المخرج إدارة الطفلين فقاما به باقتدار وبلا تكلف. في فيلمه الثاني (**الميراث**) أنتجه سنة 1974 يتابع المخرج بوعماري باقتدار وفي منهجية اتبعها منذ فيلمه الأول الفحام دفاعه المستميت عن المرأة الريفية. ونعتقد بأن السينما العربية ومنذ تاريخ إنتاجها في مطلع القرن الماضي، فشلت فشلا ذريعا في تقديم صورة إيجابية عن المرأة وإشكالية التحرر. بل قدمتها في العديد من المشاهد التي تقلل من قيمتها كإنسان. ربما يكون هذا الموضوع في بحث آخر نحاول أن ندرس فيه رؤية السينمائي العربي ووجهة نظره للمرأة في جميع صورها.

المراجـــــــــع :

Bibliographies

1-Rachid Boudjedra / Naissance du cinéma algérien. Ed. Maspero. Collection dirigée par Albert Memmi. PP. 101, Paris 1971.
2- Lotfi Maherzi/ Le cinéma Algérien, institution, imaginaire, idéologie.Ed. Sociéte d'édition Alger 1980.
3- AbdelghaniMagherbi/ La miroire Apprivoiser.Ed. Alger Bruxelles 1985. PP.243
4- Sylvie Dallet , guerres révolutionnaires, histoire du cinéma.Ed, L'harmattan, publication de la Sorbonne , Paris 1984, pp.359

5- Guy Hennebelle/ quinz ans du cinéma mondiale. Ed du cerf.Paris 1975.pp.409.
6-CnémAction , cinéma du Maghreb. Dossier réuniparMouniBerrah, Victor Bachy, Mouhand ben Salama et Farid Boughedir.Revuetrimistrielle, n° 14 1981.
7- CinéMaction et Grand Maghreb.Les cinéma Arabes. Dossier réuni par MouniBerrah , Jacques Levy et Claude-Michel Cluny.Ed du Cerf. Institut du Monde Arabe. 1987.
8- Guy Hennebelle/CinéMaction. Cinéma du Maghreb.dirigé par Michel Serceau.n°.111.2004.
9- Télécinéma. Le Nouveau cinéma algérien.Décembre Janvier n° 183-184.
10- Télécinéma. Cinéma en crise. Apprenez à lire les images : le Charbonnier. Fev. N° 185.
11- Le journal le Monde électronique. Archives dossier sur le film " le Charbonnier " , Catherine Humblotn, Janvier 1974
12-.www.africulture-Maghrebdesfilms.Dossier surBouamari.
13-Ahmed Bedjaoui / Cinémemoire,net. Cinémémoire outil de la mémoire. Collective algérienne.
14-Cinéma et culture / Benjamin Stora , Marion Thuillier , Oliver Barlet et KoceilaKhedim. Dossier l'Algérie en Cinéma.
15- الهوية القومية في السينما العربية. كمال رمزي/ سمير فريد/ عدنان مدانات/ هاشم النحاس. إشراف عبد المنعم تليمة. نشر : مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الأولى 1986. بيروت لبنان.
16- تحليل فيلم الفحام لمحمد بوع.

★ ★ ★ ★