



البعد الهوياتي في الأفلام الروائية التاريخية الجزائرية – رؤية تحليلية نقدية لفيلم كريم بلقاسم-

The identity dimension in Algerian historical narrative films – an analytical and critical view of Karim Belkacem's film-

* حليلة قمورة

¹ جامعة الجزائر 3 (الجزائر)، guemoura.halima@univ-alger3.dz

مخبر استخدامات وتلقي المنتجات الإعلامية والثقافية في الجزائر

تاريخ النشر: 2025/09/30

تاريخ القبول: 2025/09/26

تاريخ الاستلام: 2025/04/09

doi 10.53284/2120-012-003-023

ملخص:

تبحث الدراسة في موضوع البعد الهوياتي في الأفلام الروائية التاريخية الجزائرية، حيث ستركز الدراسة على ملامح الهوية الوطنية الجزائرية خاصة البعد الثقافي منها، من خلال فيلم "كريم بلقاسم" كعينة قصدية لما لها من خصائص بارزة تتعلق بعامل اللغة، الدين، التاريخ، العادات والتقاليد، القيم.. وغيرها. وتهدف الدراسة إلى تسليط الضوء على موضوع الهوية باعتباره أهم القضايا الثقافية المثارة في إطار تجاذباتها وتفاعلاتها مع الآخر، إلى جانب التعرف على مساهمة ودور الأفلام الروائية التاريخية في استيعاب قضية الهوية ومختلف أبعادها وتفاعلاتها. وقد تم الاعتماد في هذه الدراسة على المنهج التاريخي بغرض مقارنة وقائع وأحداث الفيلم مع الواقعة التاريخية، كما تم اعتماد المنهج الوصفي لمقاربة موضوعات الفيلم، بالتحليل والنقد لمجمل اللقطات والمشاهد الفيلمية التي تخدم موضوع الدراسة. وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج هامة أبرزها: تفاعل الفيلم الروائي الثوري "كريم بلقاسم" بشكل إيجابي مع مقومات الهوية الجزائرية من حيث تركيزه على عدة أبعاد هوياتية للمجتمع الجزائري. تتعلق بالأرض، التاريخ، اللغة، واهتمامه بقيمة الأرض كأحد الأبعاد الأساسية لهوية المجتمع الجزائري. كلمات مفتاحية: الهوية، الهوية الثقافية، الأفلام الروائية التاريخية، الأفلام الثورية الجزائرية.

Abstract:

The study examines the identity dimension in Algerian historical narrative films, focusing on the features of Algerian national identity, particularly its cultural aspect, through the film "Karim Belkacem" as an intentional sample due to its prominent characteristics related to language, religion, history, customs, traditions, values, and others.

The study aims to highlight the issue of identity as one of the most important cultural issues raised within the framework of its interactions with the other, as well as to identify the contribution and role of historical narrative films in absorbing the issue of identity and its various dimensions and interactions.



In this study, the historical method was employed to approach the facts and events of the film in relation to historical reality. The descriptive method was also adopted to approach the film's themes, analyzing and critiquing all the shots and film scenes that serve the subject of the study.

The study reached several important results, most notably that the revolutionary narrative film "Karim Belkacem" interacted positively with the foundations of Algerian identity by focusing on several identity dimensions of Algerian society relating to land, history, language, and its concern with the value of land as one of the fundamental dimensions of Algerian society's identity.

Keywords: Identity; Identity cultural; Historical Feature Films ;Algerian Revolutionary Films .

1. مقدمة:

تشكل الهوية أحد الموضوعات الجوهرية التي لاتزال تطرح نفسها بإلحاح في الفكر المعاصر، ولعل اهتمام دوائر الفكر في الغرب عموما والولايات المتحدة الأمريكية خصوصا في وقت مبكر بفكرة نهاية التاريخ وسيادة نمط اقتصادي عالمي موحد بتفوق هويات حضارية على حساب اندثار هويات أخرى؛ ما يعزز من بروز وانتعاش ظاهرة العولمة بأبعادها السياسية والاقتصادية وصولا إلى العولمة الثقافية التي أقصى ما تصبو إليه القضاء على الخصوصيات الثقافية المحلية وذوبانها في ثقافة عالمية واحدة.

ولاشك أن الإعلام يعد من الوسائل الهامة التي تستخدمها الدول المتطورة في تسويق عولمتها الثقافية خاصة مع تطور تكنولوجيا المعلومات والاتصالات المرتبط بشبكة الأنترنت؛ وما نتج عنه من طغيان سطوة الصورة؛ إذ بات الإعلام الغربي يتفنن في نشر ثقافته وهويته وكل ما يترتب عنهما من أفكار، ونمط حياة، وعادات وتقاليد؛ وكلها تؤسس لنمط عالمي موحد في شتى المجالات (الاقتصادية، السياسية، الاجتماعية، الثقافية)، أو "الانسان ذي البعد الواحد" -كما عبر عنه روبرت ماركيز Robert Marcuse-.

ومن هنا جاء اهتمام السينما العربية عموما بموضوع الهوية في تفاعلها مع المجتمع حفاظا على مقومات الأمة وكيانها، وصدا للغزو الثقافي الممنهج الذي يستهدف ثقافتنا العربية والمحلية، وإن كانت السينما المصرية قد أسهمت في التعبير عن الهوية العربية ببعديها القومي و القطري، فإن السينما الجزائرية هي الأخرى تفاعلت مع مقومات هويتها الوطنية من خلال الخطاب المرئي واللغة البصرية عموما، والأفلام الروائية التاريخية على وجه التحديد.

2. الإطار المنهجي

1.2 الإشكالية:

أولت السينما الجزائرية أهمية بالغة لموضوع الهوية بمختلف أبعادها، من خلال الأفلام الروائية التاريخية، فجاءت محاكية لمسار الثورة التحريرية ولانتصارات الشعب الجزائري في كفاحه ضد الاستعمار الفرنسي مما أهّلها إلى نيل جوائز عالمية، كما تفاعلت أفلام العشرية السوداء مع الوضع السياسي والأمني السائد في تلك الفترة، لتتجه السينما الجزائرية مع الألفية الثالثة إلى التركيز على رموز وأبطال الثورة منتجة بذلك عددا من الأفلام التي تدور حول بطولات ونضالات أبرز قادة الثورة التحريرية.

ويعد فيلم "كريم بلقاسم"؛ أحد أحدث الأفلام الروائية التاريخية التي تناولت موضوع الهوية الوطنية الجزائرية من خلال تجلياتها الثقافية (الاسلامية، التاريخية واللغوية، العادات والتقاليد...)، إلى جانب أبعاد أخرى تتضمن الأفكار والقيم السياسية والتاريخية.



وعلى ذلك فقد تمحورت إشكالية دراستنا حول دور ومساهمة الأفلام الروائية التاريخية ممثلة في فيلم "كريم بلقاسم" في استيعاب قضية الهوية ومختلف تجلياتها وتفاعلاتها بالإسقاط على هوية المجتمع الجزائري. وانطلاقاً من هذا الأساس نطرح التساؤل الرئيسي التالي:

ما مدى مساهمة الأفلام الروائية التاريخية الجزائرية في تعزيز واستيعاب مكونات الهوية الوطنية الجزائرية من خلال فيلم "كريم بلقاسم"؟

2.2 أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في أهمية الموضوع في حد ذاته، من حيث تركيزه على فن السينما باعتباره فناً تعبيرياً جماهيرياً واسعاً يستهوي أذواق الناس واهتماماتهم عموماً، وعلى الأفلام الروائية التاريخية تحديداً في علاقتها بتجسيد تجليات الهوية الوطنية بمختلف أبعادها، بما ينعكس في الأخير على تشكيل وعي المجتمعات بتفرداتها وتميزها الهوياتي والحضاري عن بقية الأمم.

كما أن تحليل خطاب مادة فيلمية ثورية تُعنى بأحد أهم المحطات التاريخية في تاريخ وبطولات الشعب الجزائري والوقوف على المضامين والقيم والاتجاهات التي تناولتها هذه المادة.

3.2 أهداف الدراسة

تسلط الدراسة الضوء على أهمية الخطاب المرئي ممثلاً في الفن السينمائي في ترابط الأجيال وحفظ الذاكرة الجماعية للأمة من الاندثار أو الذوبان في ثقافات أخرى، إلى جانب الدور الذي يلعبه الخطاب المرئي في تشكيل وبناء وعي المجتمعات أزاء مختلف القضايا والأحداث، وبالتالي ضرورة استغلال هذا الفن بما يعبر عن هويتنا ومختلف المحطات التاريخية التي عرفها مسار الثورة التحريرية الجزائرية.

4.2 منهج البحث

لا يخلو أي بحث علمي من منهج علمي يرسم معالمه ويحدد مساره بدقة وفق خطوات علمية ثابتة، وعلى ذلك فإن المنهج حسب موريس أنجرس (أنجرس، 2006، الصفحات 36-99) هو تلك الخطوات المحددة بدقة التي يعتمد عليها الباحث للوصول إلى نتائج ملموسة، وفق بناء تصورات منهجية وتخطيط محكم لموضوع البحث أو الدراسة المراد القيام بها.

وعلى اعتبار أن بحثنا يندرج ضمن الدراسات الوصفية التاريخية التي تستهدف الوصف والتحليل لمتغيرات الظاهرة والعلاقات الترابطية بينها، وبالنظر إلى طبيعة دراستنا التي تتطلب ضرورة استخدام أكثر من منهج فقد تم توظيف كلا من المنهج التاريخي على اعتبار أنه الملائم لدراسة الواقعة التاريخية المعبر عنها سينمائياً من خلال فيلم "كريم بلقاسم"، سواء بالنقد أو التحليل، إلى جانب توظيف المنهج الوصفي الملائم لوصف الظاهرة كما هي في إطارها العام في سياق الوصف العلمي المنهجي المستند إلى معطيات الواقع بصور وعناصر متعددة، وبلي عملية الوصف التحليل بمعنى تحليل الظاهرة استناداً إلى المعطيات المتوفرة.

5.2 مجتمع البحث وعينته



يشير مجتمع البحث إلى جميع مفردات البحث التي يدرسها الباحث؛ وعليه فإن مجتمع البحث في هذه الدراسة يتمثل في جميع الأفلام الروائية التاريخية الجزائرية ذات الصلة بموضوع الهوية.

وأمام شساعة مجتمع البحث وتنوعه وصعوبة حصره ارتأينا اللجوء إلى أسلوب العينة والتي هي حسب محمد عبد الحميد "جزء من المجتمع الكلي المراد تحديد سماته، ممثلة بنسبة مئوية يتم حسابها طبقا للمعايير الإحصائية وطبيعة مشكلة البحث ومصادر بياناته" (محمد، 2010، صفحة 94). حيث وقع اختيارنا قصديا على فيلم "كريم بلقاسم" لمخرجه أحمد راشدي لما تحمله هذه العينة من خصائص تخدم أهداف الدراسة.

6.2 مفاهيم الدراسة

الهوية:

يختلف مفهوم الهوية باختلاف المنطلقات الفكرية والفلسفية التي ينتمي إليها كل باحث ، ما جعل العديد منهم يقرون بصعوبة تعريفها، ذلك أن مفهوم " الهوية لا يقبل التعريف، لأن كل تعريف هو هوية بحد ذاته" (وظفة، 2013، صفحة 157) على حد تعبير غوتلوب فريغه (Gottlob Frege).

ويعرف المفكر الفرنسي أليكس ميكشيلي الهوية بأنها "منظومة متكاملة من المعطيات المادية والنفسية والمعنوية والاجتماعية تنطوي على نسق من عمليات التكامل المعرفي وتتميز بوحدها التي تتجسد في الروح الداخلية المنطوية على خاصية الإحساس بالهوية والشعور بها. فالهوية هي وحدة من المشاعر الداخلية التي تتمثل في الشعور بالاستمرارية والتمايز والديمومة والجهد المركزي" (ميكشيلي ، 1993، الصفحات 15-29).

وجاء مفهوم الهوية للباحث مولاي أحمد بعد استعراضه لمفاهيم وتعريفات الهوية عبر مختلف المدارس الفكرية والمعرفية ليعبر عن تلك " السمات التي تخص جماعة دون غيرها ومجموع السلوكيات وردود الأفعال التي تميز أفراد الجماعة وكذا علاقة أفرادها فيما بينهم وتأكيدهم على انتمائهم للجماعة من خلال تبني هذه السمات العامة التي تميز الجماعة" (مولاي، 2013، صفحة 77).

وانطلاقا مما سبق، يمكننا وضع تعريف اجرائي لمفهوم الهوية بالقول أن الهوية هي مجمل الصفات والمكونات التي تكتسبها أمة أو جماعة ما عبر تاريخها الطويل، ما يجعلها تترجمها في شكل أفعال، ردود أفعال، سلوكيات، مواقف تعبر عن تمايزها عن الأمم و الجماعات الأخرى، وتعزز انتماءها ووحدة مصيرها إلى هذه الأمة.

الهوية الثقافية

ورد مصطلح الثقافة بهذا المفهوم لأول مرة في كتابات عالم الانثروبولوجيا إدوارد بارنات تايلور (Edward Burnett Tylor) إذ عرّف الثقافة بأنها "مجمل المعارف والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعادات وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع" (كوش، 2007، صفحة 31).



كما تُعرف الثقافة بأنها " كل ما يسهم في عمران النفس وتهذيبها.. فالتثقيف من معانيه: التهذيب وإذا كانت (المدنية) هي تهذيب الواقع، فإن الثقافة هي تهذيب النفس الانسانية بالأفكار والعقائد والقيم والآداب الفنون..." (عمار، 1999، صفحة 5).

أما الهوية الثقافية فتعرف بأنها " ذلك المركب المتجانس من الذكريات والتصورات والقيم والرموز والتعبيرات والابداعات التي تحتفظ لجماعة بشرية، تشكل أمة أو ما في معناها، هويتها الحضارية في إطار ما تعرفه من تطورات بفعل ديناميتها الداخلية وقابليتها للتواصل والأخذ والعطاء" (الجابري، 1999، صفحة 213).

ويمكن تعريف الهوية الثقافية بأنها "نظام من القيم والتصورات التي يتميز بها مجتمع ما تبعا لخصوصياته التاريخية والحضارية، وكل شعب من الشعوب البشرية ينتهي إلى ثقافة متميزة عن غيرها، وهي كيان يتطور باستمرار ويتأثر بالهويات الثقافية الأخرى" (حداد و بلاغماس، 2019).

الأفلام الروائية التاريخية

تشير كلمة الفيلم إلى "الشريط الفيلمي، أي الشريط الطويل المرن، الحامل المادي للصور السينماتوغرافية. وقد انسحب مفهوم هذه الكلمة ليغطي أيضا المادة الثقافية التي ينقلها هذا الحامل، حتى وإن لم تعد اليوم تنطبع بالضرورة على الشريط السينماتوغرافي: السينما الرقمية، الأفلام التلفزيونية، أفلام الفيديو" (الباحثين، 2020، صفحة 506).

والفيلم هو "نص سمعي بصري" (ديك ، 2013، صفحة 13) على حد تعبير الكاتب المسرحي وكاتب السيناريو والناقد جون هوارد لوسون John Howard Lawson، وقد كان من قبل نصا مكتوبا إما على شكل سيناريو أو ملخص للحبكة كما كان الحال في كثير من الأحيان في عصر السينما الصامتة. أو إن لم يكن مكتوبا فقد كان على شكل فكرة في ذهن صانع الفيلم الذي حولها بعد ذلك إلى نص سمعي بصري (ديك ، 2013، صفحة 13).

أما الفيلم التاريخي فقد عرفه معجم الفن السينمائي بأنه ذلك النوع من الأفلام الذي "يصور الأحداث التاريخية التي وقعت في مرحلة أو أكثر من مراحل التاريخ، وهو الفيلم الذي يعرض سيرة بطل من أبطال التاريخ، الذين لعبوا دورا خطيرا في عصر من العصور الماضية، وقد يكون موضوع الفيلم مأخوذا من واقع الحياة، أو مؤلفا من وحي الخيال...وقد يتعرض الفيلم لمرحلة معينة في عصر من العصور، أو ترجمة حياة علم من أعلام التاريخ" (قاسم، 2017، صفحة 15).

وتتحدد السينما التاريخية من "مجموعة الشرائط التي تعيد إلى الشاشة الكبيرة أحداثا وقعت في الماضي، القريب أو البعيد، سواء استخدمت في ذلك مجموعات من الشرائط الوثائقية التي سجلت الحدث بالفعل – في القرن العشرين وحده طالما أن السينما لم تكن اخترعت قبل ذلك-، أو بنت ديكورات وأتت بممثلين أوقفهم أمام الكاميرا ليلعبوا أدوار شخصيات تاريخية" (العريس، 2008، صفحة 6).

الأفلام الثورية الجزائرية

ونقصد بها الأفلام التي تتناول موضوع الثورة التحريرية الجزائرية سواء ما تعلق بالأحداث والوقائع التي عرفها مسار الثورة، أو من خلال شخصياتها التاريخية والبطولية، وقد تتخذ هذه الأفلام شكلا وثائقيا أو روائيا.



وفي الموضوع محل الدراسة فإنه سيتم تسليط الضوء على فيلم " كريم بلقاسم " الذي ينتمي إلى الأفلام الروائية التاريخية ذات الطبيعة الحربية، والذي يرصد شخصية " كريم بلقاسم " ومساره النضالي والحربي إبان ثورة التحرير.

3. الاطار التطبيقي

1.3 ملخص الفيلم:

يعتبر فيلم "كريم بلقاسم" فيلما مميزا في إطار سلسلة الأفلام التي تمجد أبطال ورموز الثورة التحريرية، فبعد أن جسد المخرج أحمد راشدي في أفلامه الثورية بطولات الشعب الجزائري في كفاحه ضد الاستعمار الفرنسي متخذا من البطولة الجماعية مرتكزا ترتكز عليه سيناريوهات وأحداث أفلامه على غرار فيلمي "الأفيون والعصا" و "فجر المعذبين" وغيرهما، ها هو يعود في الألفية الثالثة إلى أفلام الشخصيات البارزة التي تمجد أبطال ورموز الثورة، فبعد فيلمه "مصطفى بن بولعيد" الذي أنتجه في سنة 2008، اتجه أحمد راشدي سنة 2015 الذي أنتجته وزارة المجاهدين وتقاسم كتابة السيناريو كل من: القائد عز الدين، أمازيث بوخالفة وأحمد راشدي.

ويعرض الفيلم الروائي في مدة ثلاث ساعات كاملة أهم المراحل والمحطات التي عرفت الثورة الجزائرية مبرزا دور البطل "كريم بلقاسم" في كل هذه المراحل بدءا من عودته من الخدمة العسكرية في صفوف جيش الاحتلال سنة 1947 وانضمامه فيما بعد إلى حزب الشعب، ثم دوره في اندلاع ثورة التحرير في أول نوفمبر 1954، وكذا دوره في انعقاد مؤتمر الصومام في 20 أوت 1956، ثم مشاركته في التفاوض على رأس وفد الحكومة الجزائرية المؤقتة مع الاحتلال الفرنسي والتي أدت إلى اتفاقيات إيفيان في 19 مارس 1962، لينتهي الفيلم عند "انتهت المهمة" Mission Accomplie وهي الجملة الشهيرة التي قالها كريم بلقاسم عقب نهاية المفاوضات.

وتعود بطولة الفيلم إلى الممثل "سامي علام" الذي جسد شخصية "كريم بلقاسم" بكل ما تحمله هذه الشخصية من ثقل تاريخي و سياسي في مسار الثورة التحريرية، إلى جانب أن المخرج وإن أعطى للشخصية دورا قياديا إلا أنه حاول من جهة أخرى أن يبرز شخصية الشهداء والمجاهدين وفق مقاييس الشخصية الانسانية العادية في انفعالاتها، سلوكياتها، ردود أفعالها الايجابية أو السلبية من خلال مضامين الفيلم ومشاهده، ويرجع أحمد راشدي ذلك إلى أنه أراد في أعماله محو صفة القداسة على شخصية البطل مجاهدا كان أو شهيدا، ففي النهاية هم "بشروليسوا ملائكة مما يستوجب طرح الجوانب الانسانية لشخصية البطل حتى تكون هذه الشخصية أقرب إلى المشاهد في سلوكياته، أعماله وحضوره على نحو يقبله الجمهور أكثر ويتعاطف معه" (المخرج السينمائي أحمد راشدي ضيف جريدة الشعب، 2018).

وأمام طول مدة عرض الفيلم الروائي - التي وصلت إلى ثلاث ساعات- وزخمها بالأحداث التاريخية الشهيرة فإن المخرج عمد إلى تقسيم الفيلم بعد عنوان الفيلم طبعا إلى عناوين متسلسلة زمانيا ومكانيا لتظهر متزامنة مع المشاهد، وتوضح للمشاهد مختلف المحطات التي سيتناولها الفيلم، وذلك مراعاة للتسلسل المنطقي للأحداث مما يحول دون تشتت ذهن المتابع.

ولم يتوان أحمد راشدي في التطرق إلى العديد من الصراعات الداخلية التي عرفت الثورة على غرار صراع السياسي مع العسكري وصراع الداخل مع الخارج، فيما نتج عنه بعد مؤتمر الصومام بأولوية الداخل على الخارج وأولوية السياسي على العسكري مع حرص المخرج على إلباس هذه الصراعات ثوب تعدد الآراء، واختلاف وجهات النظر الناجم عن الممارسة الديمقراطية والطبيعة التشاورية التي كانت تتم داخل صفوف جيش التحرير وجهة التحرير الوطني.



وقد تم تطعيم الفيلم بمجموعة من اللقطات والصور الأرشيفية الحية، حيث وظفها المخرج في المعارك ومقر مؤتمر الصومام وكذا اتفاقيات إيفيان بهدف اضفاء نوع من المصدقية في إطار المقاربة التاريخية والواقعية لوقائع وأحداث الفيلم.

ولعل ما يميز السينما الجزائرية عن باقي السينما العربية اهتمامها بأحداث الثورة بعيدا عن البطولات الثورية الخارقة واللجوء إلى قوة الخيال في تصوير المعارك والحروب على الطريقة الهوليوودية؛ فهي على حد تعبير الناقد السينمائي كمال رمزي " لم تحول النضال الشعبي إلى أسطورة صعبة التصديق، ولكنها وهذه ميزتها أكدت أن النضال المسلح جاء ضرورة تاريخية وإنسانية وكفعل مفهوم ومبرر" (رمزي ، 1986 ، صفحة 82).

الجدول 1: بطاقة تقنية حول الفيلم

عنوان الفيلم	كريم بلقاسم
إخراج	أحمد راشدي *
مدة الفيلم	ثلاث ساعات
انتاج	وزارة المجاهدين
سيناريو	القايد عزالدين، أمازيت بوخالفة، أحمد راشدي.
تصوير	حميد أكتوف
تمثيل	سامي علام في دور كريم بلقاسم، مصطفى لعربي في دور عبان رمضان، أحمد رزاق في دور اعمر أو عمران، بهية رشدي في دور والددة كريم بلقاسم، إلى جانب مجموعة أخرى من الممثلين الجزائريين والأجانب.

المصدر: من إعداد الباحثة

2.3 تحليل الفيلم:

لم يختلف فيلم "كريم بلقاسم" عن بقية الأفلام السينمائية الروائية التاريخية في التفاعل مع عناصر ومكونات الهوية الوطنية؛ فجاءت مضامينه معبرة عن كينونة المجتمع الجزائري ووجوده وأحقيقته في التمسك بأرضه، في مقابل سعي السياسات الفرنسية إلى محاولة طمس شخصيته الوطنية بمختلف الأساليب والسبل، فالإحتلال الفرنسي لم يكتف بارتكاب أبشع الجرائم والمجازر من قتل وتشريد وتجويع وسلب لخيرات البلاد وثرواتها ؛ بل راح يحيك خططا ومشاريع ترمي إلى إذابة المجتمع الجزائري داخل بوتقة المجتمع الفرنسي كمشاريع التنصير والتعليم باللغة الفرنسية وغيرهما من المشاريع.

عودة كريم بلقاسم

* أحمد راشدي: مخرج ومنتج وسيناريست جزائري، من مواليد سنة 1938، ينحدر من لاية تبسة بالشرق الجزائري، أنتج عدة أفلام ثورية على غرار الأفيون والعصا، فجر المعذبين عام 1965 والذي نال عنه جائزة كارلو فيفاري، إلى جانب أفلام سينمائية أخرى مثل: مصطفى بن بولعيد، كريم بلقاسم، العربي بن مهيدي... وغيرها.



يفتح المخرج الفيلم بلقطة تأسيسية لمنظر طبيعي خلّاب يجمع بين شموخ جبال منطقة القبائل وكثافة أشجارها، إننا في قرية تيزري نيسا (Tizra N'aissa (Kabylie) سنة 1947 أين الطبيعة لاتزال عذراء محافظة على أصالتها وعنفوانها، يعقها نزول بطل الفيلم " كريم بلقاسم" من الشّاحنة متوجها إلى عائلته بعد أدائه للخدمة العسكرية الإجبارية في صفوف جيش الاحتلال الفرنسي.

ولعل أول ما يستوقفنا في هذا المشهد السعادة والفرح الذي عم العائلة والجيران بعودة كريم بلقاسم سالما إلى عائلته، فها هو جارهم أول من يستقبله ويسلم عليه، ثم يعلن على طريقة البراح* عن عودة بلقاسم إلى القرية باللهجة الأمازيغية، لتستقبله والدته الفنانة بهية راشدي بزغودة طويلة عمت أرجاء البيت تعبيرا عن فرحها وسعادتها من عودة ابنها سالما إلى عائلته بعد أدائه الخدمة العسكرية الإجبارية، وتردّدها بالقول: " الحمد لله القيروا انتاع القُور اخلاصت يا وليدي".

وفي لقطة أخرى تزامن اللحظة (23 ثا: 03 د) يُبرز المخرج قدوم سالم ابن عمه بلقاسم والذي يمثل دور القائد في الفيلم إلى البيت لهنته على العودة، لتتجلى لنا قيمة أخرى متأصلة في المجتمع الجزائري وهي قيمة إكرام الضيف، حيث تدعو العائلة الحسين إلى تناول الطعام معهم. وبالتالي تتكشف لنا أبرز مظاهر هويتنا الوطنية ممثلة في قيم حسن الجوار والتضامن، وإكرام الضيف، وفي هذا الإطار يذكر العلامة ابن خلدون مناقب وأخلاق المجتمع الجزائري بقوله: " فمن خلقهم عز الجوار وحماية النزول ورعاية الذمة والوفاء بالعهد وبر الكبير ورحمة المسكين وحمل الكل وكسب المعدوم وقرى الضيف" (الميلي، 1986، صفحة 97). ولاشك أن هذه القيم ليست غريبة على مجتمع تدين غالبية بالإسلام الذي يستمدون منه مجمل القيم السّمة التي تزيد من ترابط المجتمع وتفعيل مكونات هويته، التي يعد الإسلام أحد ركائزها الأساسية.

واستخدم المخرج في بداية المشهد الأول اللهجة الأمازيغية للدلالة على أن الفيلم يصور في منطقة تتكلم الأمازيغية التي هي الأخرى أحد أبعاد هويتنا الوطنية، معبرة عن ذلك التنوع الثقافي الذي تزخر به الجزائر والذي هو جزء لا يتجزأ من نسيجها الحضاري والثقافي.

ولم يكد ينته العنوان الأول (Tizra N'aissa – Kabylie- 1947) للفيلم إلا وقد أفصح عن شخصية بلقاسم الثورية والقيادية للبطل "بلقاسم"، فها هو يرفض عرض بن عمته القايد سالم في العمل معه لحساب الاستعمار الفرنسي والوشاية بأبناء بلده قائلا:

" هيا ننصحك أبلقاسم، اسمع ليا أرواح تعاوني، أرواح تخدم معايا، تتلّها بهذوا اللي راهم يدخلوا ويديروا التشويش، هذوا les PPU (الأصح: PPA)* كيما يسموهم لعجايز"، فيجيبه بلقاسم: " يستمّا خدمة تاع بيّاع...".

قيمة الصراع

تتعدد أوجه الصراع في عدة أوجه تعكس تعقيدات الأوضاع السائدة إبان فترة الاحتلال الفرنسي، فعلاوة على الصراع القاري والرئيسي بين المستعمر وبين شخصية كريم بلقاسم ومن ورائها الشعب الجزائري الرفض للاستعمار، تتكشف لنا أوجه صراعات أخرى تتكشف بين الحين والآخر في مشاهد متعاقبة وأخرى متناوبة، تتمثل في صراع بطل الفيلم كريم بلقاسم مع قلة من أبناء

* وهي مهنة قديمة كان يقوم بها أحد الأشخاص القاطنين في نفس القرية أو المكان ممن تتوفر فيهم صفات معينة كجوهريّة الصوت في القرى والمدائن للإعلان عن مختلف الأخبار والأحداث الهامة كإعلان حفلات الزواج، الوفيات، التجمعات، الولائم... وغيرها، وقد حل محل البراح حاليا وسائل الاعلام على اختلافها (مكتوبة، مسموعة، مرئية...)، وإن كانت لاتزال مهنة البراح قائمة - على قلتها- في بعض مناطق الوطن.

* PPA: حزب الشعب الجزائري.



جلدته ممن أغوتهم وفرنسا وجعلتهم تابعين لها وخادمين لها، مثلما هو الحال بالنسبة لشخصية القائد والتي سنتناولها في هذا العنصر مع التنويه إلى مختلف القيم الهوياتية التي تفصح عنها هذه المشاهد.

ففي حدود اللقطة الموافقة ل: (21 ثا: 04 د) يظهر عنوان : (ذراع الميزان 1947)، حيث يتجه "كريم بلقاسم" إلى ذراع الميزان (بولاية تيزي وزو حاليا) للبحث عن العمل لكن دون جدوى، ويصطدم بالسياسة الاستعمارية القائمة على الاضطهاد والاعتقالات، فيقرر الانضمام إلى حزب الشعب (PPA) بعد أن يلتقي بأحد أعضائه ويعبر له عن رغبته في الانضمام إلى الحزب.

وبداية من اللحظة (55 ثا: 09) يصور الفيلم أجواء الانتخابات التي تنظمها السلطات الفرنسية بحضور القائد وتجبر الأهالي على الانتخاب ما يؤدي ب "كريم بلقاسم" وزملائه إلى مقاطعة الانتخابات ورفض السياسات الفرنسية القائمة على التلاعب بأصوات الجزائريين وتزوير الانتخابات وفي هذا الإطار يقول بلقاسم موجها كلامه إلى الجزائريين: " راهم يقولو لكم قاجيو باش تبينوا الانتماء انتاعكم لفرانسا، كيما كان يقول ماسينيسا افريقيا للإفريقيين وكيما احنا لازم نقولوا ذرك الجزائر للجزائريين، الجزائر للجزائريين".

وقد عكس هذا المشهد قيما تاريخية ايدولوجية هي في صميم الصراع الهوياتي الحضاري من حيث دفاع بطل الفيلم على جزائريته وانتمائه للجزائر التي هي جزء لا يتجزأ من القارة الافريقية، مفندا بذلك كل المزاعم الفرنسية الراغبة بدمج الجزائر إلى التراب الفرنسي.

ويدخل "كريم بلقاسم" بعدها في اشتباكات مع السلطات الفرنسية من جهة ومع بن عمته القائد سالم من جهة أخرى، ليقوم على اثرها بقلب طاولة وصناديق الاقتراع ومحاولة تعطيل الانتخابات رفقة زملائه؛ ما يؤدي بالسلطات الفرنسية فيما بعد إلى الحكم عليه بالإعدام بتهمة المساس بسيادة فرنسا.

ليحيلنا المخرج هنا إلى خاصية الشجاعة لدى الجزائري الذي تثور ثائرتة ضد كل من يحاول أن ينتقص من شجاعته وكرامته غير مبال بالعواقب والمخاطر في سبيل وطنه، وفي هذا الإطار أورد مبارك الميلي عدة خصال تميز الشخصية العربية ومن ضمنها الشخصية الجزائرية في هذا المقتبس "وأما أخلاق البربري مطلقا فإنه فلاح مقيم، عامل كنانز، حربي شجاع ، حار ينتقم ممن أغضبه بأكثر مما يستحق، حر متطرف في الحرية إلى درجة أنه يكره الرأسة وتخريب سلطانها فخور بأصله وعشيرته، هائم بمسقط رأسه حتى إذا فارقه لضرورة بقي حنينه إليه لا يضعف منه طول الاغتراب بل يزيده قوة التهاب فمتى أمكنه العود عاد إلى وطنه" (الميلي، 1986، صفحة 95).

وإذا ما حاولنا اسقاط هذه الخصال على شخصية بطل الفيلم " كريم بلقاسم" فإننا نجد أنها شخصية تتحلّى بروح المسؤولية، لا ترضى العيش عالاً على الآخرين، فبمجرد عودته من الخدمة العسكرية اتجه إلى المدينة بحثا عن العمل، كما أنه شجاع مقدام لا يقدر المخاطر والعواقب، و" ينتقم ممن أغضبه بأكثر مما يستحق" فهي هو يقوم بمقاطعة الانتخابات الفرنسية المزورة وتخريب صناديق الاقتراع غير آبه بقوة فرنسا وجبروتها، كما تبرز شخصية بطل الفيلم الراضية للخضوع للسياسة الفرنسية وأتباعها من المناوئين كشخصية القائد - حتى وإن كان من بني عمومته- فهي هو يدخل في مشادات كلامية مع القائد سالم في اللحظة (48 ثا: 11 د) بعدما يتهمه القائد بإثارة الفتنة في القرية قائلاً:



"راك جبتنا الفتنة في الدوار يا بلقاسم"، فيجيبه بلقاسم: "انت اللي جبت الفتنة ماشي احنا"، ويتطور الخلاف إلى درجة حمل القايد سالم السلاح ضد بلقاسم ومنه ضد كل بني جلدته، وهو ما يحيلنا إلى الدور السلبي الذي كان يقوم به القائد إبان الاحتلال في خدمة سلطات الاحتلال على حساب أبناء وطنه، ويوضح مبارك الميلي ذلك بقوله:

"وكان معروفا أن المقياس الذي تقاس به صلاحية المساعد الجزائري هو مدى تصديه ضد مطالب من يفترض فيه أن يمثلهم وتفانيه في محاربة بني جلدته، فتلك هي الطريقة التي يزكي بها "القائد" أو "الخوجة" نفسه من أعين سادته، وهي التي تمكنه في ذات الوقت من جمع بعض الأموال الحرام على حساب اخوانه وبني عمومته" (الميلي، 1986، صفحة 22).

وفي مشهد آخر يوافق اللحظة (30 ثا: 12) يذهب والد بلقاسم مسرعا إلى بيت القايد ليؤنبه ويحذره من الاقتراب من ابنه ليدور الحوار التالي بينهم:

- استنى نفهمك اخالي

- واش تفهمني، كيفاش خلاك ربي تهز السلاح على ابني ماتحشمش، عيب عليك وما تزيدش تقرب لبني اخطيه، ما تزيدش أدور بيه.

- وليدك راه يدور مع les messalistes يا خالي حسين.

- اسمع راني نهدر معاك للمرة الأخيرة اخطي بني، الكُرسى اللي راك فيه ذك انت راني كنت فيه قبلك ما تحشمش تولى على ولد خالك.

ويؤكد لنا الحوار أعلاه هشاشة المركز الوظيفي الذي تتحلى به شخصية القائد ومن ثم كل أعوان الادارة الفرنسية من الجزائريين الذين ارتضوا لأنفسهم هذه الوظيفة الوضيعة، فإذا ما خالفت هذه الفئة أوامر السلطات الفرنسية والمعمرين فإنها معرضة للعزل من الوظيفة والاتبان بأخرى أكثر رضوخاً لهم وأكثر قسوة مع أبناء بلده، وفي هذا الصدد يقول الميلي: "وإذا صادف أن "القائد" أو غيره من أولئك الأعوان لم يرق للمعمرين الأوروبيين، فليس أسهل لديهم من أن يلفقوا له تهمة لا يملك ضدها أي طعن، فعزله يتم بنفس السهولة التي تم بها تعيينه. ولذلك تجده يضطر إلى مجازاة الادارة. ونادرا هم أولئك الذين ينجحون في البقاء بمنصبهم دون الاصطدام مع الشرائح الاجتماعية الأكثر تمثيلا لشعبهم" (الميلي، 1986، صفحة 22).

فبعد قيام بلقاسم وزملائه بمقاطعة الانتخابات وخلق حالة فوضى لدى المستعمر الفرنسي يلجأ هذا الأخير للعنف باعتقال العديد منهم والحكم على "بلقاسم" بالإعدام بتهمة المساس بسيادة فرنسا، ما يجعل أهل القرية يتجهون في الغد إلى "ذراع الميزان" تضامنا مع أبناء بلدهم حتى يتم اطلاق سراحهم، حيث يظهر بداية من المشهد الموافق للحظة (00 ثا: 14 د) أهل القرية وهم جالسين على الأرض مطأطي الرأس أمام أحد المقرات التابعة للسلطات الفرنسية أين ينتصب فيها العلم الفرنسي.

وبتحليلنا لهذا المشهد الذي يدوم حوالي ثلاث ثواني نقول أن المخرج تناول قيمة أخرى ترتبط بمقومات هويتنا الوطنية أشد الارتباط، إنها قيمة "التضامن" أو ما يعرف بـ "التّويزة" في منطقة القبائل و "التي كانت قوية على الدوام لدى البربر، كما عند معظم المجتمعات القروية، وكانت تلك الروح هي الأساس الذي قام عليه مبدأ (التّويزة) المعروفة في سائر المناطق من بلدان المغرب. وهي عمل يتطوع به له لفائدة المجموعة أو لفائدة رئيس الأسرة" (كامب، 2014، صفحة 379).



غير أنه من جهة أخرى وباختياره لتصوير المشهد وفق الكاميرا العلوية قد أظهر أهل الدشرة وهم في حالة جلوس على الأرض وطأطأة للرأس أمام العلم الفرنسي، وكأنهم في حالة رضوخ واستسلام تام لسلطة الاستعمار، وبالتالي فإن المخرج لم يوفق في اختيار نمط الكاميرا العلوية في هذا المشهد والذي يُستخدم عادة لإضفاء نوع من الأهمية والتضخيم للفضاء المصوّر.

ومواصلة لتحليل أحداث ومشاهد الفيلم، فإن أغلب مشاهدته المتبقية ركزت على النضال السياسي والعسكري لبطل الفيلم في إطار تطور الأحداث، دون أن تُغفل تفاعله مع مقومات وأبعاد الهوية الوطنية، فبداية من المشهد الموافق للحظة (43 ثا: 36 د) وعلى خلفية الانشقاقات الحاصلة في حزب الشعب، هاهو زعيم الحزب "مصالي الحاج"* يؤكد حقيقة البعد الهوياتي للثورة الجزائرية وانتمائها العربي والاسلامي للأمة الاسلامية، ردا على سؤال "كريم بلقاسم حول المقصدين من الحزب قائلاً: "...اللي تقصاو هم الناس اللي ما يأمنوش بضرورة أن الأمة الجزائرية لازم تكون في كفاحها ضد الاستعمار عندها انتماء وبعد عربي اسلامي، وما يأمنوش بضرورة أنها تكون جزء لا يتجزأ من هذا النسيج الكبير اللي هو الأمة العربية الاسلامية".

كما نلمس في بداية هذا المشهد قيمة أخرى تضاف إلى قيمنا الراسخة في اللاوعي الجماعي للأمة الجزائرية وهي قيمة الاحترام والتقدير، فشخصية الزعيم "مصالي الحاج" كانت تحظى بالتوقير والتقدير من طرف المناضلين، فبمجرد دخوله لرئاسة الاجتماع يسود الهدوء ويقف الجميع تقديراً وإجلالاً لهذه الشخصية التي تجمع بين الدين والعلم والسلطة؛ ما يجعلنا نعود إلى مقتبس ابن خلدون الذي فصل فيه القيم الخلقية لدى الجزائري والتي من بينها "بر الكبير وتوقير أهل العلم" (الميلي، 1986، صفحة 97).

ولم يخلو هذا المشهد أيضاً من القيم الدينية التي تطبع شخصية "مصالي الحاج"، فهي هو يلقي التحية على مناضليه قائلاً: "السلام عليكم" ويضيف في معرض حديثه مع "كريم بلقاسم" حول الانشقاقات داخل الحزب: "يا سبحان الله يا سبحانك يا إله العظيم يكرسوا في البعد البربري والعصرنة ويدبدبوا في عقول الناس،... لا إله إلا الله محمد رسول الله".

كما لم يخلو الفيلم من الإشارة إلى الخلافات ومعها الحقائق التاريخية التي سبقت اندلاع الثورة، منها الصراعات والانشقاقات التي عرفتها حركة انتصار الحريات الديمقراطية في صفوف مناضليها، ما أدى إلى انقسامهم إلى "مصاليين" و"مركزيين"، إلى جانب تخلف منطقة القبائل عن المشاركة في اجتماع الـ 22 التاريخي رغم مساعي "ديدوش مراد" في بداية الأمر، غير أنه وإرسال مصطفى بن بولعيد تم انضمام المنطقة إلى مجموعة الـ 22 للتحضير للثورة، وما انبثق عنه من تشكيل اللجنة الثورية للوحدة والعمل بتاريخ 13 مارس 1954 التي تميزت بمحدودية عدد أفرادها واحجام المناضلين عن الانضمام إليها وهذا ما يؤكد محمد الطيب العلوي بالقول "على الرغم من الجهود التي بذلها مؤسسوا (اللجنة الثورية للوحدة والعمل)، فقد بقي عدد أفرادها محدودا، ولعل إحجام المناضلين على الانضمام إليها مبعثه خشيتهم أن تتحول إلى حزب جديد، أو كتلة ثالثة تزيد الخلاف الذي يعيشه الحزب اتساعا و تفتتا" (ازغيدي، 2009، صفحة 59).

وبداية من المشهد الموافق للحظة (11 ثا: 45 د) يظهر عنوان: آخر اجتماع للجنة الثورية للوحدة والعمل (CRUA) في أكتوبر 1954، وهو الاجتماع التاريخي الذي سبق اندلاع الثورة؛ حيث خصّصه المخرج إلى التطرق لأهم قراراته أبرزها الاعلان على اندلاع الثورة التحريرية في كامل ربوع، وحل اللجنة الثورية للوحدة والعمل (CRUA) بعد أن فقدت مشروعيتها بقائها بميلاد جبهة التحرير وجيش التحرير الوطني كممثلين شرعيين للشعب الجزائري.

* مصالي الحاج يُلقب بأبي الحركة الوطنية، ولد في 16 ماي 1898 بمدينة تلمسان، أسس حزب نجم شمال إفريقيا، الذي تحول إلى حزب الشعب الجزائري (PPA)، ثم حركة انتصار الحريات الديمقراطية، وأخيرا الحركة الوطنية الجزائرية، توفي في المنفى بفرنسا في 3 يونيو 1974.



ويكرر المخرج في هذا المشهد القيم الدينية التي تطبع الشخصية الجزائرية في سلوكاتها وتعاملاته وفكرها فهي شخصية محمد بوضياف تستفتح بيان أول نوفمبر بالقول: " بسم الله الرحمان الرحيم"، بالتالي فالجانب الديني كان حاضرا لدى المجاهدين، فصبرهم وإيمانهم القوي بالنصر نابع من إيمانهم القوي بعدالة قضيتهم ونصر الله لهم لأنهم أصحاب حق، وفي هذا الاطار يقول كريم بلقاسم: "...المهمة ماراحش تكون سهلة، رايحين نحاربوا رابع قوة عسكرية في العالم، واحنا ماعندناش السلاح، غلبالكم كامل باللي ماعندناش سلاح سلاحنا الوحيد هو الارادة تاعنا والايمن بالقضية تاعنا، بالصّح ربي ان شاء الله يُنصرنا".

كما يُبرز ذات المشهد قيمة التضحية في سبيل الوطن كأحد القيم العليا المترسخة في شخصية المجاهد الجزائري، ومنها في هويتنا الوطنية، وهذا ما توضحه شخصية العربي بن مهيدي في قوله: "أعلى حاجة يمكن يضي بها الإنسان من أجل قضيته هو نفسه، قليل مّا ممكن يعيش حتى الاستقلال بالصّح ربي يطوّل اعمارنا".

وتتوالى مشاهد ومضامين الفيلم مفصحة عن أحداث ووقائع تاريخية في سياق العد التنازلي للثورة، والتذكير بأن أحداث الفيلم تدور في منطقة القبائل أو ما كان يسمى إبان الثورة بالمنطقة الثالثة؛ فبداية من المشهد المزامن للحظة (50 ثا: 47 د) تجوب بنا أعين الكاميرا أعالي منطقة "إيغيل إمولا" أين يرتسم عنوان " إيغيل إمولا 30 أكتوبر 1954" أسفل الشاشة يرافقه صوت شخصية "محمد بوضياف" وهو يكمل قراءة بيان أول نوفمبر، لتتوالى بعدها المشاهد الخاصة بالتحضير لاندلاع الثورة.

ويرتبط تاريخ الشعوب ارتباطا وثيقا بتراثها لما له من أثر كبير في تعميق الشعور بالانتماء في نفوس الأفراد والجماعات، ذلك أن "علاقة الأمة أية أمة بتاريخها وتراثها علاقة عميقة ومؤثرة، لأنهما يشكلان سندًا لها ومصدرا تستلهم منه القدرة على الصمود والاستمرار والتقدم، ولأن من شأن هذين العنصرين أن يضيفا، حتى لا شعوريا، على الأمة، ملامح وخصائص تميزها من الأمم الأخرى" (منيف ، 2013، صفحة 77).

ومن هنا جاء اهتمام مخرج الفيلم بالتراث الأمازيغي ومن خلاله التراث الوطني باعتباره أحد روافد الهوية الوطنية في عدة مشاهد ولقطات، فيها هو الموالم الأمازيغي الشعبي ينبعث صده من أعالي جبال عزوزة وفقا للمشهد المزامن للحظة (32 ثا: 51 د)، معبرا عن مدى تمسك الجزائريين بتراثهم وبمقومات هويتهم التي ظلت صامدة صمود جبالها إزاء كل المساعي الاستعمارية الرامية إلى القضاء عليها بمختلف الوسائل والسبل المعلنة منها والخفية. ويكرر المخرج بداية من المشهد الموافق للحظة (34 ثا: 37 د: 01 سا) توظيف الثقافة الشعبية ممثلة في المواويل الأمازيغية الثورية التي كانت النسوة يؤدينها لتشجيع المجاهدين أو التعبير عن مرارة الاستعمار آنذاك.

وفي هذا الاطار يقول أندري جوليان " إن الأمازيغي رغم كونه استقبل حضارات مختلفة، قد احتفظ بهويته الأصلية. إن الحضارات المتتالية القادمة من خارج شمال افريقيا كانت بالنسبة للأمازيغي عبارة عن ألبسة يضيف بعضها إلى بعض، ويبقى جسده داخلها هو هو لا يتغير" (بن ميس، 2010، صفحة 25).

وبالعودة إلى أحداث الفيلم ومشاهده فبداية من اللحظة (46 ثا: 51 د) يُهمد المخرج لبداية الصراعات الداخلية التي عرفتها الثورة بين كل من عبان رمضان وما عرف تاريخيا بالباءات الثلاثة*، من خلال الحوار المطول بين شخصيتي عبان رمضان واعمر أوعمران (خلال زيارة هذا الأخير له في منزله في فيفري 1955)، والخلاف الذي ظهر بين الطرفين حول ضرورة أن تكون للثورة الجزائرية قيادة

* الباءات الثلاثة: وهم بلقاسم كريم ، بوصوف عبد الحفيظ ، بن طوبال لخضر.



ورأس واحدة حسب رأي عبان رمضان، فيما يرد عليه اعمر أو عمران بالقول: "...السر الكبير تاع الثورة الجزائرية هو أننا عندها قيادة جماعية". وبالتالي تتكشف لنا قيمة "القيادة الجماعية" كسمة سياسية ومبدأ بارز في تسيير الثورة الجزائرية بعيدا عن القيادة الفردية التي من شأنها أن تؤدي إلى فرض نمط ديكتاتوري نتيجة سيادة التسيير الأحادي للثورة.

ويسجل الفيلم بداية من المشهد (58 ثا: 54 د) عدة معارك خاضتها منطقة القبائل ضد الاستعمار الفرنسي محبطة بذلك المشاريع الفرنسية على غرار مشروع نشر جيش سري الذي كان يهدف إلى اختراق الثورة في المنطقة الثالثة وعزلها عن المنطقة الثانية.

كما أشار الفيلم إلى الخيانات التي كانت ترتكب في حق الثورة، متخذاً بذلك موقف المدين لها، ونعتها بأقبح الصفات وهذا ما يؤكد المشهد المزامن للحظة (34 ثا: 59 د) حين تم التطرق إلى شخصية بلونيس ونعتها بالخبت؛ ما يعزز في المقابل قيمة الوفاء للثورة والتكتم على أسرارها.

كما تناول الفيلم بداية من المشهد المزامن للحظة (39 ثا: 10 د: 01 سا) مشروع "شال" "Challe" **، حيث ترجم المخرج في مشاهد متقاطعة (غير متتابعة) بشاعة هذا المشروع بدءا بالمعارك والهجمات التي كانت تشنها القوات الفرنسية على المجاهدين بهدف محاصرة منطقة القبائل وتضييق الخناق عليها.

وينتقل بنا المخرج بداية من المشهد المزامن للحظة (51 ثا: 13 د: 01 سا) وعلى مدار الساعة تقريبا إلى مسار انعقاد مؤتمر الصومام وأهم قراراته وانعكاساته، مستعينا في ذلك بوقائع تاريخية في عمله السينمائي للإحاطة بظروف وحيثيات انعقاد المؤتمر مع التركيز دائما في العديد من المشاهد واللقطات على المعارك والمواجهات العسكرية التي عرفتتها منطقة القبائل في كفاحها المستميت ضد الاحتلال الفرنسي.

إن قيمة الأرض كأحد مقومات الهوية الوطنية تبدو بارزة في هذه المشاهد، فالمعارك التي خاضها المجاهدون في المنطقة الثالثة ومنها في كل ربوع الوطن ما هي إلا شكل من أشكال الكفاح المير لطرده المستعمر واستعادة الأرض وتطهيرها من مغتصبها.

ويُبدع مخرج الفيلم في مقاربة الفن السينمائي إلى الواقعة التاريخية الدينية، فبداية من المشهد المزامن للحظة (53 ثا: 30 د: 01 سا) يظهر على الشاشة تشبث عنكبوت بنديجه، وخلفه مجاهد شاب يحمل سلاحا على كتفيه؛ إن هذه اللقطة – في رأي الباحثة- ما هي إلا إسقاط على حادثة نجاة الرسول صلى الله عليه وسلم من الكفار بعد اهتدائه إلى بيت العنكبوت إلى حين خروجهم من الغار. وفي ذلك دلالة على أن حرب التحرير لا تخرج عن إطارها الديني في التصدي للاستعمار ومحاربه حتى النصر أو الاستشهاد في سبيل الوطن.

كما تتكرر قيمة التشبث بالأرض وما تمثله من بعد هوياتي بداية من المشهد (08 ثا: 40 د: 01 سا)، وذلك اثر معاينة أحد أصدقاء المجاهد اعمر أو عمران للرصاص التي أصابت رجله قائلاً: رآك ضربت فيها رصاصة برك، تروح لتونس تشبع روجي (نوع من أنواع الأسماك)، ليحييه اعمر أو عمران: مانحبش الروجي، هنا يموت قاسي".

أما بدية المشهد المزامن للحظة (59 ثا: 43: 01) فيتكرر البعد الديني الذي ساهم على مر التاريخ في صياغة وبلورة الهوية الجماعية للأمة، من خلال حرص المخرج على إبراز المجاهدين وهم يؤدون واجباتهم الدينية، فهي هو اعمر أو عمران يسأل أحد رفاقه عن

** نسبة إلى الجنرال شال "Challe".



امكانية جواز أداء صلاته واقفا، نتيجة إصابته برصاصة على مستوى رجله، لينقل لنا المشهد الموالي أداء المجاهدين (أعضاء مؤتمر الصومام) صلاة الجماعة داخل مصلى في أعالي قرية "إفري أوزلاقن" بعيدا عن ساحات القتال.

ويرصد المخرج بداية من المشهد المزامن للحظة (51 ثا: 53: 01 سا) فضائع الجرائم التي ارتكبتها فرنسا في حق شعب أعزل، حيث يصور المشهد عمليات إبادة كاملة لإحدى القرى دون تفريق بين النساء والرجال أو بين الكبار والصغار، كما يصور المشهد عمليات نسف للبيوت واجلاء أخرى من سكانها، فالاستعمار الفرنسي مارس كل أنواع الجرائم من القتل والتعذيب والتخريب في حق الجزائريين دون مراعاة الجوانب الانسانية، أو الرجوع إلى المقررات الأممية المنادية باحترام حقوق الانسان.

إن قيمة الأرض تبقى الحاضر الأكبر في عدة مشاهد من الفيلم، إذ نجدها تتكرر بداية من اللحظة (49 ثا: 09 د: 02 سا)، وما حمل كريم بلقاسم لحفنة تراب ووضعها في منديل لأخذها معه قبل مغادرته الأراضي الجزائرية متوجها إلى تونس، إلا دليل على تمسك الجزائري بأرضه ودفاعه عنه، ليضيف بن يوسف بن خدة الذي كان يرافقه: "راني خايف من حاجة واحدة برك، خايف نموت وما يقدرنيش ربي نندفن فيها". وهذا ما يؤكد امبارك الميلي في بيان خصال البربري أنه "...فخور بأصله وعشيرته، هائم بمسقط رأسه حتى إذا فارقه لضرورة بقي حنينه إليه لا يضعف منه طول الاغتراب بل يزيده قوة التهاب فمتي أمكنه العود عاد إلى وطنه" (الميلي، 1986، صفحة 95).

إن التطرق إلى الصراعات الداخلية التي عرفت الثورة بين القادة السياسيين والعسكريين في عمل سينمائي يُعد سابقة في تاريخ الأفلام الثورية الجزائرية فقد تناولها المخرج في عدة مشاهد، بدءا من اللحظة (53 ثا: 46 د: 01 سا)، حيث يُظهر المشهد نقاشات بين الأطراف المشاركة في المؤتمر قبيل انعقاده، فهي هو لخضر بن طوبال يتحدث إلى زيغود يوسف قائلا: "يظهر لي بن مهدي وعبان كي شغل راهم يتعاملوا امعانا كأنهم مسؤولين كبار واحنا غير جنود بسطاء"، ليجيبه زيغود يوسف: "بالاك حاسبينا احنا ثوار تاع الجبل، تاع بارود مانفهموش في البوليتيك (السياسة).

لتطفو الصراعات الداخلية مجدداً بعد مؤتمر الصومام 1956؛ نتيجة القرارات التي خلفها المؤتمر ومن ضمنها أولوية السياسي على العسكري، وأولوية الداخل على الخارج، ليجسدها لنا المخرج في مقاربة سينمائية تحاكي الوقائع التاريخية، حيث يُظهر المشهد الموافق للحظة (55 ثا: 10 د: 02 سا) تجاذبات كلامية بين كل من عبان رمضان وكريم بلقاسم حول الوضع الذي آلت إليه الثورة نتيجة تداخل السياسي مع العسكري وضرورة إعادة هيكلة مؤسسات الثورة.

أما المشهد الموافق للحظة (15 ثا: 16 د: 02 سا) فيظهر فيه عنوان: اجتماع القاهرة أوت 1957 اجتماع المجلس الوطني للثورة الجزائرية (CNRA)، وهو الاجتماع الذي جاء نتيجة الصراعات الداخلية بين القادة السياسيين والعسكريين، ما أدى به للخروج بعدة قرارات منها "إلغاء أولويتي مؤتمر الصومام، أي ليس هناك أولوية للسياسي على العسكري، ولا فرق بين الداخل على الخارج" (Harbi, 1981, p. 175).

وعلى الرغم من أن هذه الصراعات عرفت تصعيداً خاصة بعد قرارات اجتماع القاهرة كما هو معلوم تاريخياً، وما انجر عنه من إعادة الأولوية للعسكري على حساب السياسي إلى جانب حدوث تغييرات أخرى لا يسعنا المجال لذكرها، إلا أن المخرج أعطاها صبغة تعدد الآراء والنقاش الديمقراطي دون الحياد عن مبدأ القيادة الجماعية للثورة، مع أنه يعود في مشاهد لاحقة للإشارة إلى اغتيال عبان رمضان من طرف رفقائه، دون توجيه أصابع الاتهام إلى أي طرف أو جهة مسؤولة عن ذلك.



وبالعودة إلى مضامين ومشاهد الفيلم، فإننا نجد أن المخرج يشير بداية من اللحظة (36 ثا: 34 د: 02 سا) إلى قيم الثقافة العربية، من خلال مطلع الأنشودة القوية الدلالة، والتي كان المجاهدون يستمعون إليها من إذاعة القاهرة عقب الاعلان عن تأسيس الحكومة الجزائرية المؤقتة: "الله أكبر الله أكبر فوق كيد المعتدي/ والله للمظلوم خير مؤيد"، وما يمكن أن تحمله الأناشيد العربية الحماسية من معاني الانتماء للأمة العربية ولوحدة مصيرها.

كما لم يتوان أحمد راشدي في توظيف الأمثلة الشعبية التي تتغلغل في الثقافة المجتمعية للمجتمع الجزائري ومنها في هويتنا الوطنية، وذلك في المشهد الذي يشير إلى الصراعات السياسية التي عقت تشكيل الحكومة الجزائرية المؤقتة، والمتعلقة بالتحاق ضباط جزائريين كانوا ضمن صفوف الجيش الفرنسي إلى القيادة العليا لجيش التحرير الوطني، وتشكيل قيادة أركان الجيش، حيث يرد سي ناصر على كريم بلقاسم في سياق حوارهما قائلا: "أمّالا احنا خُصرة فوق عشا"، وعادة ما يقال هذا المثل للتقليل من شأن الأشخاص أو الأشياء.

قراءة في الأدوار النسائية بين السرد السينمائي للواقعة التاريخية ونضالها البطولي

لطالما كانت المرأة حاضرة في قلب الملاحم والثورات التحريرية، من خلال تسليط الضوء على دورها الفاعل واسهاماتها المتعددة في معارك التحرير، غير أن أحمد راشدي زواج في هذا الفيلم بين الصورة النمطية والأدوار المحددة لها مسبقا وبين دورها في ساحات الفدا من خلال العمليات الفدائية في المدن الكبرى والتي لا يخلو كلاهما من معاني الشجاعة والنضال والشرف إلى جانب قيم أخرى كقيمة تتعلق بعاداتنا وتقاليدنا المادية و المعنوية المتوارثة أبا عن جد.

تمثل الأزياء التقليدية والحلي الفضية قيمة مضافة إلى موروثنا الشعبي الذي يزخر بالعديد من مظاهر التنوع الثقافي المعبرة عن زخم هذا التراث، وما تمسك الجزائريين به إلى حد اليوم إلا افتخارهم وتمسكهم بعاداتهم وتقاليدهم أبا عن جد، فلا تزال الملابس والحلي التقليدية حاضرة وإن اقتصر على المواسم والمناسبات السعيدة كالأعراس والولائم والأعياد الدينية.

فبدءا من اللحظة (57 ثا: 1 د) تصادفنا الألبسة التقليدية التي كانت ترتديها عائلة بلقاسم ممثلة في البرنوس والعمامة بالنسبة لوالد بلقاسم، فيما ترتدي أمه وزوجته وباقي أفراد عائلته من النسوة ما يعرف بالجبة والفوطة مع غطاء الرأس، أما في اللحظة (05 ثا: 03 د) فنلاحظ قيام زوجة بلقاسم بالترين بأقراط فضية ملونة وهي حلي تقليدية تميز المنطقة.

أما في المشهد الموافق للحظة (03 ثا: 02 د) فيحيلنا المخرج إلى إصرار تسعديت زوجة بلقاسم إلى نافذة صغيرة ومرتفعة قليلا في الغرفة التي كانت تتواجد بها للنظر منها بمجرد سماع ترحيب أحد الجيران بعودة زوجها، دون الذهاب إليه لاستقباله فكأن هذا الزائر غريب عنها فالنافذة كانت بمثابة المتنفس الوحيد للمرأة على العالم الخارجي؛ الأمر الذي يجعلنا نكتشف مكانة المرأة في المجتمع الجزائري فغالبا ما كانت مقيدة في حريتها فلا تخرج إلا للضرورة مع اصطحاب أحد أفراد عائلتها من الرجال لها، كما أنها لا تتكلم في البيت بحضور الرجل خاصة إذا تعلق الأمر بالكنة أو البنت.

غير أن المخرج لم يوفق في توظيف المشاهد الخاصة بهذا العنوان من ناحية الملابس والجو العام لسنة 1947 وهذا ما يؤكد الصحفي محمد علاوة حاجي بالقول: " بعض التفاصيل تسقط هكذا ببساطة، يمكنك مشاهدة سيارات وعمارات حديثة وعداد كهرباء في البيت المضاء بالفوانيس – نحن في سنة 1947" (حاجي، 2015). ويضيف: "في القرية دائما، يرتدي الجميع ملابس جديدة ناصعة البياض، وسط ديكور فلكلوري احتفالي، وهو ما يعني استسهال صاحب "الأفيون والعصا" للعمل التاريخي" (حاجي، 2015).



وينتقل بنا الفيلم بداية من المشهد الموافق للحظة (11 ثا : 03) إلى خاصية أخرى تميز المرأة الجزائرية وهي "الحياء" فهي تسعدت تغطي شعرها بغطاء رأس بعدما كان شعرها منسدلاً وهي لوحدها في الغرفة وتذهب للجلوس مع بقية أفراد العائلة وتكتفي بالنظر إلى زوجها من بعيد دون الحديث معه أو إلقاء التحية عليه.

وبالعودة إلى مضامين وأحداث الفيلم فتستمر السلطات الفرنسية في البحث عن "كريم بلقاسم" وتستمر معها مضايقات القايد لأسرة بلقاسم، فبعد أن يدل القائد المستعمر على بيت "كريم بلقاسم" ويجبر والده وأخته على الذهاب معهم، ها هو كريم بلقاسم ورفاقه في المشهد الموافق للحظة (30 ثا : 23 د) ينتقمون من سالم بالهجوم عليه في الطريق واصابته برصاصة على كتفه، ما يؤدي بسالم إلى الانتقام هذه المرة من زوجة بلقاسم، حيث يقوم القايد بداية من المشهد الموافق للحظة (22 ثا : 27 د) بالتهجم على زوجة بلقاسم وهي في بيت أهلها، ويحاول أن يضغط عليها لمعرفة مكانه ما يجعل تسعدت تقوم بطرده قائلة:

"أخرج من هنا وارجع كي يكونوا الرجال"، وتضيف أيضا "راك موالف تعفس على الناس، لقور يخلصوا فيك باش تقتل في بني عمك، وجاي تبين في الرجل تاعك على مرة وحدها، ياخي رخييس"؛ ما يؤدي بالقايد إلى نزع أحد أقراطها من أذنها عنوة ويطلب منها أن ترسل زوجها لأخذها منه قائلاً: قولي لراجلك يجي يديها، لا كان مازالو راجل يعرف وين يلقاني"، مع كل ما يحمله هذا المشهد من دلالة على استخفاف القايد برجولة بطل الفيلم، ومحاولته النيل من شرفه بالاعتداء على زوجته.

إن هذا المشهد يعبر عن بشاعة الدور الذي كان يقوم به القائد وأمثاله الذين كانوا لا يتوانون في القسوة على أبناء بلدهم حتى إن كانوا من أقاربهم، إلى جانب أنه يبرز لنا جُن القائد وخساسته؛ فبدلاً من أن يبحث عن بلقاسم ويواجهه، ها هو يعتدي على زوجته في ظل غياب رجل البيت.

ويكشف لنا هذا المشهد من جهة أخرى على أن الجزائريين كانوا في صراعهم ضد الاحتلال الفرنسي يواجهون بشاعة الاستعمار وقساوته من جهة وخيانة وتخاذل عدد من أبناء وطنهم على شاكلة القايد وأمثاله الذين باعوا ضمائرهم وأصبحوا تَبَعًا للسياسة الفرنسية وأحد أدواتها في القضاء على الجزائريين من جهة أخرى.

ويكرر المخرج في المشهد الموالي الموافق للحظة (43 ثا : 28 د) خاصية الانتقام والثأر لدى الجزائري فهو "...حارينتقم ممن أغضبته بأكثر مما يستحق، حر متطرف في الحرية إلى درجة أنه يكره الرأسة وتخريب سلطانها..." (الميلي، 1986، صفحة 95) ، حيث يرسل بلقاسم أحد رفاقه لقتل القايد سالم وقبل قتله يذكره بالقرط الذي انتزعه من زوجة "بلقاسم" ويسلمه القرط الآخر قائلاً:

" هاك هذا cadeau من بلقاسم". وبهذا يضع المخرج حداً لحياة شخصية القايد، بعدما تم نعتها من خلال عدة مشاهد بالخيانة والعمالة لفرنسا على حساب أبناء بلده.

كما تبرز هنا قيمة "الأنفة" أو "الشرف" لدى الجزائري خاصة إذا ما تعلق الأمر بأرضه أو عرضه وفي ذلك يقول غابرييل كامب " فالبربري انفعالي غضوب. والأنف عند القبائلي حساس بقدر ما كان الشرف عند النبيل الأوروبي في القرن السابع عشر....والشرف الذي يجب على المرء حمايته هو في المقام الأول شرف الأسرة والمقصود به خاصة شرف النساء؛ فهن اللائي من خلالهن تتناقل الحياة. وشرف الزوجة، أو الابنة، أو الاخت إذا تلطخ لم يغسله إلا الدم، وإنزال القتل بالمذنبين لا يلقى استنكاراً، بل هو شيء يفرضه الاكراه الاجتماعي" (كامب، 2014، صفحة 383).



أما في المشهد الموالي والموافق للحظة (24 ثا: 32 د) فيعرض مكانة المرأة في المجتمع الجزائري وتبعية الرجل فهي لا تُستشار حتى في الأمور التي تخصها لوحدها، فهي هو والد تسعديث يطلب من بلقاسم تطليقها بعدما حُكم عليه بالإعدام وأصبح مطاردا من طرف الاحتلال ليُجيبه بلقاسم " بالصَّح دَا اممر الكلمة لخرة ترجع لهما هي اللَّي تقرر"، فيرد والد تسعديث: " خاطي، هي ماعندها حتى كلمة أنا باباها وأنا اللي نسيَّرها وأنا اللَّي نرايها".

كما عرَّج الفيلم بداية من المشهد المزامن للحظة (01 ثا: 07 د: 02 سا) محطة أخرى عرفت الثورة وهي بداية العمليات الفدائية في العاصمة حيث يظهر المشهد مشاركة المرأة في العمليات الفدائية، وما يمثله الحايك والقفة من دلالة رمزية على مساهمة المرأة إلى جانب أخيها الرجل في الكفاح المسلح ضد الاستعمار، أما المشهد الموالي فيصور عمليات المدهامات العسكرية التي كانت تقوم بها القوات الفرنسية في الأحياء العاصمية وما تخلفه من إبادات جماعية.

إن هذا المشهد يحيلنا على فضاعة الاستعمار الذي كان يرد بأبشع الطرق، على أن الاستعمار كان لا يفرق بين المدينة والريف.

وبالعودة إلى حضور المرأة في فيلم " كريم بلقاسم" فنجد مجسداً بداية من اللحظة (07 ثا: 31 د: 02 سا)، في مشهد حوارى لكريم بلقاسم مع زوجته فطيمة، ويكشف هذا المشهد عن مفارقة في علاقة "كريم بلقاسم" مع زوجته الثانية "فطيمة" من حيث الخوض معها في الأمور السياسية في إطار تبادل الآراء على عكس زوجته الأولى "تسعديث" (والتي يبدو أنه طلقها حسب أحداث الفيلم)، فكأن المخرج هنا يضع مقارنة بين المرأة في المدينة كمثال للمرأة المثقفة والمتعلمة ونظيرتها المرأة الريفية التي تفتقر إلى ذلك.

كما يعكس ذات المشهد من جهة أخرى جانباً من عادات وتقاليد المجتمع الجزائري التي تبقى تميزه عن الآخر، فهي "فطيمة" تغادر غرفة الاستقبال متجهة إلى المطبخ بمجرد مجيء شخصية "فرانتز فانون" لزيارتهم، ذلك أنه من عادات المجتمع الجزائري في تلك الفترة - ولاتزال إلى حد اليوم في العديد من مناطق الوطن- أن لا تحضر المرأة مجالس الرجال أو تنكشف عنهم إلا ما كان من المحارم أو الأقارب.

ومن جهة أخرى يطلعنا الفيلم على أحد أوجه كفاح المرأة ودورها أثناء الثورة بداية من المشهد المزامن للحظة (04 ثا: 37 د: 01 سا)، حيث يعرض المشهد مجموعة من النسوة وهن يحضرن الطعام ليتم تقديمه في المشهد الموالي إلى المجاهدين المشاركين في مؤتمر الصومام بقرية "افري أوزلاقن"، ويعكس هذان المشهدان قيمتي التضامن وكرام الضيف المترسختان في الشخصية الجزائرية.

ولعل أحمد راشدي بتركيزه على هذه العادات يكون قد استفاد من الانتقادات التي طالت فيلمه السابق "مصطفى بن بولعيد" حول تحجيم دور المرأة في الفيلم، إلى جانب عدم اهتمامه بالعادات والتقاليد المترسخة حيث ترى الباحثة "منصور كريمة" أن "المخرج في فيلم (مصطفى بن بولعيد) لم يركز على دقائق الأمور الإخراجية التي من شأنها أن تجعله يعبر عن الفترة الزمنية التي يجسدها ومن أمثلة ذلك دخول رجل غريب على بن بولعيد وزوجته، وهما يتناولان العشاء، ومن العادات المتجذرة في العائلات المحافظة خاصة في تلك الحقبة، ألا تظهر المرأة على رجل غريب بأي حال من الأحوال" (منصور، 2013، صفحة 143).

أما بداية من اللحظة (17 ثا: 45 د: 02 سا) فإن المخرج يعود إلى توظيف العنصر الديني كونه أحد الركائز المتينة للهوية الجزائرية، حيث يستشهد بطل الفيلم في هذا المشهد بالآية القرآنية " إن كيدكن عظيم"¹، غير أنه يوردها على الشكل التالي "إن كيدهن

¹ سورة يوسف، الآية 28.



لعظيم"، ومن الملاحظ أن توظيف هته الآية جاء ليعبر على نظرة بطل الفيلم السلبية للمرأة وكنوع من الاستهزاء بها، ردًا على تأييد زوجته لمقترح الجنرال شارل ديغول القاضي بمنح "الاستقلال الداخلي للجزائر".

ما يؤخذ على السينما الجزائرية

يُعاب على السينما الجزائرية عدم اهتمامها بالبعد العربي في أفلامها الثورية، من خلال عدم تطرقها في أعمالها إلى الدعم المادي والمعنوي الذي كانت تتلقاه الجزائر إبان الثورة من الأقطار العربية، وهذا ما يؤكد هاشم النحاس بالقول أن الأفلام التاريخية وإن كشفت عن هوية الانسان العربي في الجزائر في مرحلة نضال حاسمة، فقد أهملت تمامًا (رغم كثرتها العددية نسبيا) ربط هذا النضال بالوطن العربي، وذلك على عكس الواقع الذي كانت فيه الثورة الجزائرية الشغل الشاغل للوجدان العربي" (النحاس، 1986، صفحة 248).

وهذا ما لمسناه من خلال تحليلنا لمشاهد ومضامين الفيلم محل الدراسة، حيث اقتصر المخرج على بعض المشاهد المغلقة والعناوين التي تظهر أسفل الشاشة لتشير إلى التواجد في كل من تونس والقاهرة، على غرار المشهد الذي يبرز اجتماع المجلس الوطني للثورة الجزائرية (CNRA) في القاهرة (أوت 1957)، إلى جانب مشهد آخر يبرز اجتماع أعضاء الـ "CCE" في تونس وكذلك المشهد الذي يظهر فيه "كريم بلقاسم" وهو يتباحث هاتفيا مع الرئيس التونسي "بورقيبة" حول الاقتراح الفرنسي القاضي بمنح الجزائر "الاستقلال الداخلي" ورفض "كريم بلقاسم" لهذا المقترح جملة وتفصيلا.

غير أن الباحثة ترجع ذلك إلى عدة أسباب من بينها؛ قلة الامكانيات المادية المسخرة لإنجاز مثل هذه الأفلام والتي تحول بينها وبين استيعاب البعد العربي في السينما الجزائرية خاصة ما يتعلق منه بالسفر وتسجيل بعض المشاهد في بعض الدول العربية اصدقاء لمصادقية العمل.

مفاوضات ايفيان 17 مارس 1962: انتصار شعب

ينتقل بنا الفيلم بداية من اللحظة (42 ثا: 46 د: 02) إلى محطة هامة من تاريخ الثورة الجزائرية تتعلق بالمفاوضات الجزائرية الفرنسية التي انتهت بتوقيع "اتفاقيات ايفيان" بتاريخ 17 مارس 1962، حيث نجد أن المخرج يكرر قيمة الأرض في عدة مشاهد متتابعة، من خلال الجهود الجبارة التي بذلها الوفد الجزائري المفاوض لاكتساح الاستقلال التام عن فرنسا، والدفاع المستميت عن مقومات الدولة الجزائرية الحرة المستقلة ووحدة أرضها وشعبها، وفي هذا الاطار يرد كريم بلقاسم على أحد أعضاء الوفد الفرنسي حول قضية فصل الصحراء عن بقية التراب الجزائري بالقول:

"le gouvernement algérien représente le peuple algérien, des planètes, des montagnes, des villes, et du Sahara".

بما معناه أن الحكومة الجزائرية تمثل الشعب الجزائري، والنباتات، والجبال، والمدن، والصحراء، لترسم هذه الجملة مقومات السيادة والسلطة الوطنية والعلاقة بينها وبين الأرض والهوية الوطنية للجزائر المستقلة.

4. خاتمة:



وفي الأخير وبعد تحليلنا للفيلم محل الدراسة للوقوف على مدى تفاعل الأفلام الثورية التاريخية مع مقومات وأبعاد هويتنا الوطنية الجزائرية تمكنا من الوصول إلى جملة من النتائج والتوصيات التي نلخصها فيما يلي:

- تفاعل الفيلم الروائي الثوري "كريم بلقاسم" لمخرجه "أحمد راشدي" بشكل إيجابي مع مقومات الهوية الجزائرية من حيث تركيزه على عدة أبعاد هوياتية للمجتمع الجزائري تتعلق بالأرض، التاريخ، اللغة والتراث الشعبي.

- اهتم الفيلم بقيمة الأرض كأحد الأبعاد الأساسية لهوية المجتمع الجزائري؛ خاصة وأن هذه القيمة تتماشى مع طبيعة وموضوع الفيلم من حيث طرحه لشخصية البطل "كريم بلقاسم" ومن خلاله الشعب الجزائري في كفاحه العادل والمشروع في سبيل استرجاع الأرض من مغتصبها ودحر الاستعمار الفرنسي عنها، مما يساهم في تدعيم الانتماء للأرض في اللاوعي الجماعي للأمة والاعتزاز بتاريخها وبطولاتها.

- تنفرد الشخصية الجزائرية بخصوصيات وسمات تطبع سلوكيات المجتمع الجزائري كالشجاعة، الردود الانفعالية، النيف أو الأنفة، الحياء، التضامن، حسن الجوار، الغلو في الحرية، كره الرئاسة، وهي خصوصيات نابعة من أصالتها البربرية من جهة، ومن تأثرها بالثقافة العربية الإسلامية الضاربة بجذورها في كيان هذه الأمة من جهة أخرى.

- عرّج الفيلم في سابقة سينمائية من نوعها على موضوع الصراعات الداخلية التي عرفتها الثورة، غير أنه حاول قدر الامكان الابتعاد عن اعطاء تفسيرات وقراءات سياسية واضحة لهذه الصراعات، كما أنه أهمل في المقابل التطرق إلى العديد من الأحداث والمسائل الهامة التي عرفها مسار الثورة في سياق مسار حياة بطل الفيلم "كريم بلقاسم" الثورية مكتفيا بالإشارة إلى بعضها فقط، وقد يُعزى ذلك إلى تجنب المخرج الخوض في الأمور السياسية الحساسة خوفاً من مقص الرقيب، خاصة إذا ما علمنا أن هذا العمل تشرف عليه وزارة المجاهدين.

- وظف المخرج التراث الشعبي الأمازيغي في عمله السينمائي (بما يخدم طبيعة الفيلم الروائي التاريخي ذا الطبيعة الحربية)، والذي تنوع بين الموروث الشعبي (المواويل) الأمازيغي والعادات، الفنون والأزياء التقليدية، كاشفاً بذلك عن جماليات مظاهر التنوع الثقافي الذي يتمتع به تراثنا الوطني، مما يساهم بلا شك في إثراء وتدعيم أبعاد هويتنا الوطنية، ويعمل على زيادة حس الانتماء والتماسك المجتمعي بين أفراد المجتمع الجزائري.

التوصيات:

- ضرورة أن تستوعب السينما الجزائرية مختلف أبعاد الهوية الوطنية، بما يعزز ويرسخ هذه الأبعاد في الوعي الجماعي للأمة، ويساهم في زيادة الوحدة والتماسك المجتمعي بين أفرادها.
- لاتزال موضوعات الثورة الجزائرية ببعدها الوطني والنضالي حقلاً خصباً يُمكن المخرجين الجزائريين من الرجوع إليه وترجمته في أعمال سينمائية ترقى لمستوى نضال وكفاح الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي.
- ربط الثورة الجزائرية بمحيطها العربي والإسلامي في تأثيرها وتأثرها بمختلف حركات التحرر التي عرفتها المنطقة العربية في ذلك الوقت، وكذا التركيز على الدعم المادي والمعنوي الذي حظيت به الثورة من طرف أشقائها العرب.



الابتعاد عن النمطية والرتابة في تقديم صورة المرأة إبان ثورة التحرير المباركة والتركيز على دورها الإيجابي في ذلك.

5. قائمة المراجع:

Harbi, M. (1981). *Les archives de la révolution*. Paris: jeune afrique.

أحمد مولاي. (2013). ملامح الهوية في السينما الجزائرية (أطروحة دكتوراه). كلية الآداب واللغات والفنون، وهران: جامعة وهران.

كريمة منصور. (2013). اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة (أطروحة دكتوراه). كلية الآداب واللغات والفنون، وهران: جامعة وهران.

محمد علاوة حاجي. (26 يناير، 2015). كريم بلقاسم نصف الحقيقة. تاريخ الاسترداد 03 21, 2024، من العربي الجديد:

<https://www.alaraby.co.uk/%D9%83%D8%B1%D9%8A%D9%85-%D8%A8%D9%84%D9%82%D8%A7%D8%B3%D9%85-%D9%86%D8%B5%D9%81-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%82%D9%8A%D9%82%D8%A9>

المخرج السينمائي أحمد راشدي ضيف جريدة الشعب. (17 فيفري، 2018). تاريخ الاسترداد 02 08, 2024، من قناة الشعب الجزائرية:

<https://www.youtube.com/watch?v=y2M7s7Z3M1g>

ابراهيم العريس. (2008). السينما التاريخ والعالم - قراءة في العلاقة بين الفن السابع والواقع السياسي والاجتماعي-. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

أليكس ميكشيلي. (1993). الهوية. (علي وطفة، المترجمون) دمشق: دار الوسيم.

برنارد ف ديك. (2013). تشريح الأفلام (المجلد 6). (محمد منير الأصبحي، المترجمون) دمشق: المؤسسة العامة للسينما.

دنيس كوش. (2007). مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية. (منير السعيداني، المترجمون) بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

شفيعه حداد، و أسماء بلاغماس. (01 جويلية، 2019). تأثير العولمة في بعدها الثقافي الهوياتي على الهوية الثقافية الوطنية. المجلة الجزائرية للأمن الانساني، الصفحات 249-228.

عبد الحميد محمد. (2010). تحليل المحتوى في بحوث الإعلام. القاهرة: عالم الكتب.

عبد الرحمن منيف. (2013). القومية والهوية والثورة العربية. تأليف مجموعة من الباحثين، و رياض زكي قاسم (المحرر)، الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر (الصفحات 61-110). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

عبد السلام بن ميس. (2010). مظاهر الفكر العقلاني في الثقافة الأمازيغية القديمة - دراسة في تاريخ العلوم الصورية وتطبيقاتها-، (المغرب: دون دار نشر، ط2، 2010)، (المجلد 2). الرابط: IDGL.

علي أسعد وطفة. (2013). إشكالية الهوية والانتماء في المجتمعات العربية المعاصرة. تأليف مجموعة باحثين، و رياض زكي قاسم (المحرر)، الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر (الصفحات 153-172). مركز دراسات الوحدة العربية: بيروت.

غابرييل كامب. (2014). البربر ذاكرة وهوية. (عبد الرحيم حزل، المترجمون) المغرب: افريقيا الشرق.

كريم بلقاسم (2014). TMD. تاريخ الاسترداد 03 15, 2024، من TMD:

<https://www.themoviedb.org/movie/992981/watch?language=ar-SA>

كمال رمزي. (1986). ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربي. تأليف كمال رمزي، سمير فريد، هاشم النحاس، و عدنان مدانات، الهوية القومية في السينما العربية (الصفحات 15-92). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.



- مبارك بن محمد الميلي. (1986). *تاريخ الجزائر في القديم والحديث*. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- مجموعة من الباحثين. (2020). *مرجعيات وتقنيات السينما*. (نبيل الدبس، المترجمون) دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.
- محمد عابد الجابري. (1999). *المسألة الثقافية في الوطن العربي* (المجلد 2). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- محمد عمارة. (1999). *مخاطر العولمة على الهوية الثقافية*. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
- محمد لحسن از غيدي. (2009). *مؤتمر الصومام وتطور ثورة التحرير الوطني الجزائرية 1956-1962*. الجزائر: دار هومة.
- محمود قاسم. (2017). *الفيلم التاريخي في السينما المصرية*. القاهرة: وكالة الصحافة العربية.
- موريس، أنجرس. (2006). *منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية – تدريبات عملية* (المجلد 2). (بوزيد صحراوي، كمال بوشرف، و سعيد سبعون، المترجمون) الجزائر: دار القصبة.
- هاشم النحاس. (1986). *الهوية القومية في السينما العربية*. تأليف كمال رمزي، سمير فريد، عدنان مدانات، و هاشم النحاس، *الهوية القومية في السينما العربية* (الصفحات 179-253). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

1. 6. ملحق رقم 1: بوستر فيلم كريم بلقاسم



المصدر: (TMDB، 2014)