السرد الفيلمي بين التخييل والتأريخ
تمثيل الثورة الجزائرية في فيلم "خارج عن القانون" لرشيد بوشارب

fiction and history
Representation of the Algerian revolution in the film "Outside the Law" by Rachid Bouchareb

سامية إدريس*

جامعة بجاية –الجزائر idris.samia@gmail.com

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2020-10-29	2020-12-13	2021-06-02

ملخّص: يتناول المقال العلاقة الإشكالية بين التخييل والتأريخ، إشكالية ينعقد طرفاها ضمن السرد بوسائطه المتعددة، وتتمحور أساسا حول إشكالية التمثيل السردي الدي يشغل العناصر التاريخية في نطاق التخييل. وقد اتخدنا من فيلم "خارج عن القانون" لرشيد بوشارب نمودجا عن وسيط سردي يعالج قضية تاريخية هي الثورة الجزائرية في فيلم روائي طويل. وقد تجلت هده الإشكالية بوضوح من خلال ردود الأفعال التي أثارها الفيلم مما يعبر عن التفاعلات المعقدة بين السجل التوثيقي التاريخي والسجل الفني التخييلي.

يهدف المقال إلى رصد تمثيل الثورة الجزائرية في السرد الدي يقدمه الفيلم، وقد مهدنا لدلك نظريا بالحديث حول الطبيعة السردية لكل من التاريخ والفيلم، وارتباط كل منهما بمفهوم التمثيل، قبل أن نحلل عن قرب السرد الفيلمي في "خارج عن القانون" عن طريق تقطيعه إلى وحداث ومشاهد، ومعاينة نظام

* المؤلف المرسل

الحكي فيه، وتقنيات اللغة السينمائية التي وظفها، ولنتوصل في ختام التحليل إلى تقديم رؤية نقدية حول صورة الثورة الجزائرية في فيلم رشيد بوشارب.

كلمات مفتاحيّة: السرد الفيلمي؛ التاريخي؛ التمثيل؛ اللغة السينمائية؛ العنف.

Abstract: The article deals with the problematic relationship between fiction and historiography. We have taken from Rachid Bouchareb's film "Outside the Law" as a model for a narrative medium that deals with a historical issue, the Algerian revolution in a feature film. This problem was clearly demonstrated through the reactions that the film raised

The article aims to monitor the representation of the Algerian revolution in the narration presented by the film. we closely analyze the feminist narration in "Outside the Law", and the techniques of cinematic language that he employed. At the conclusion of the analysis, let us arrive at a critical view on the image of the Algerian revolution in Rachid Bouchareb's film.

Keywords: Narrative film; historical; Representation; Cinematic language-Violence.

1-المقدمة: يتناول المقال العلاقة الإشـــكالية بين التخييل والتأريخ، إشـــكالية ينعقد طرفاها ضمن السرد بوسائطه المتعددة، وتتمحور أساسا حول إشكالية التمثيل السردي الدي يشـــغل العناصـــر التاريخية في نطاق التخييل. وقد اتخدنا من فيلم "خارج عن القانون" لرشـيد بوشـارب نمودجا عن وسـيط سـردي يعالج قضـية تاريخية هي الثورة الجزائرية في فيلم روائي طويل. وقد تجلت هده الإشـــكالية بوضـــوح من خلال ردود الأفعال التي أثارها الفيلم مما يعبر عن التفاعلات المعقدة بين الســـجل التوثيقي التاريخي والسجل الفني التخييلي.

يهدف المقال إلى رصـد تمثيل الثورة الجزائرية في السـرد الدي يقدمه الفيلم، وقد مهدنا لدلك نظريا بالحديث حول الطبيعة السـردية لكل من التاريخ والفيلم، وارتباط كل منهما بمفهوم التمثيل، قبل أن نحلل عن قرب الســـرد الفيلمي في "خارج عن القانون" عن طريق تقطيعه إلى وحداث ومشـاهد، والوقوف عند مكوناته من شـخصـيات وأزمنة

وأمكنة، ومعاينة نظام الحكي فيه، وتقنيات اللغة السينمائية التي وظفها المخرج، ولنتوصل في ختام التحليل إلى تقديم رؤيتنا النقدية حول صورة الثورة الجزائرية في فيلم رشيد بوشارب.

2- حول مفهوم السرد الفيلمي: ارتبط الفيلم، منذ بداياته الأولى بالسرد عامة وبالسرد الأدبي عن طريق استلهام الروايات أو اقتباسها أو لمجرد تحويل عناصر حكائية وأسنة سردية إلى شريط الصورة. الصوت. "ووفقا لذلك فقد نشأت علاقات متينة ما بين السينما والآداب الأخرى وبشكل خاص منها الرواية، وإذ يقر أحد الروائيين بأهمية هذه العلاقة بقوله "إن الرواية هي أداة السينما الأولى بسبب قربها من ذلك الفن، وليس لفرط سهولتها"، فإن إستراتيجيات هذا الارتباط والتواثق والتداخل اتضحت في إطار ما عرف بعلم السرد، الذي يسعى إلى الكشف عن البنية الحكائية لكل الخطابات السردية، ومنها الفيلم السينمائي"[1].

بناء عليه، يجسد كل من التاريخ و الفيلم الهوية بوصفهما خطابا سرديا، حيث يغدو السرد تطويراً للعلاقة التلازمية بين الخيال الإبداعي والزمانية، بتصور بول ريكور، الذي يصنفه أيضاً، كعنصر فاعل من عناصر تشكيل الهوية، إذ يتم من خلاله إضفاء حبكة على الوجود التاريخي، أو التاريخ الثقافي لجماعة ما من الجماعات أو فرد من الأفراد، حيث يتمثل كل من التاريخ، والفيلم في صيغة سردية، سواء بشكل واقعي أو متخيل. لا يعدو الفيلم أن يكون سردا بالصور، وهذا ما دفع بالباحثين إلى نقل نماذج الدراسة السردية للنصوص الأدبية إلى السينما. على غرار الرواية مثلا، يمر السرد في الفيلم عبر عملية تلفظ وبنينة للخطاب، هذا التلفظ قابل للرصد عبر بعض الصور أو عبر جمعها مما يتيح لنا الرؤية بطريقة مستحيلة، غير عفوية وغير موضوعية بالنسبة للإنسان، وقد اقترح ألبير لافاي Albert Laffay عام 1964 مصطلح المصوراتي le grand imagier الكبير لتعيين هذه " البؤرة

الافتراضـية للعرض الفلمي" [2]. يروي الفيلم قصـة ليس فقط عن طريق اللغة اللفظية ولكن عن طريق ترتيب وتأليف معلومات متأتية من أنظمة متنوعة، بما في ذلك حديث الفيلم عن نفسـه عندما يعالج السـينما نفسـها بشـكل عام، أو يظهر في تقنية الفيلم داخل الفيلم أو عندما يسـتدعي رمزيا وضـعية المشـاهد من خلال نافذة أو ما شابه حيث تكشف السينما بعض أسرار صنعها أو تلفظها للمشاهد الفطن[3].

يحقق السـارد في الرواية أنواعا من التبئير نجد ما يعادلها في السـرد الفيلمي. يحيل التبئير، كما نعلم، إلى عمليات ووسـائل تمثيل المعلومات السـردية من وجهة نظر معينة، قد تكون منسوبة للمصوراتي الكبير وهو بمثابة السارد الأول في الفيلم، أو إلى سـارد ثانوي يكون إحدى شـخصـيات القصـة المروية، كما قد تنسـب صـوت خارجي voix off ."في مكان و موضـع السـارد، يقوم الفيلم بالتبئير، مثلا، عن طريق (رؤية ذاتية) وعلى شـخصـية (رؤية موضـوعية)، حيث يختار نقاط الرؤية المختلفة في حكيه الذي يعادل إلى حد ما السـرد المكتوب. يضـمن كل من التأطير، لعب الكاميرا، اختيار اللقطات والمونتاج خاصـة يضـمن الحكي المنسـاب كما لو أن القصـة تروي نفسـها بنفسـها، الفيلم المروي ينتج بالتأكيد عن انتقاء العناصـر، عن التأليف ويلتحق في هذا تماما بالحكي المكتوب ، ولكن بتبديله السارد بمقتضى سردي خاص باللغة السينمائية"[4] .

2- التاريخ بوصـفه سـردا: تذهب الدراسـات ما بعد البنيوية وما بعد الحداثية إلى تقرير فكرة بالغة الأهمية مفادها أن التاريخ لا يعبر عن نفسـه إلا عن طريق وضـع حبكات تربط، وتفترض بذلك تفسيرا، لما هو مجزأ ومبعثر أي للوقائع، فالسرد وسيلة لا يسـتغني عنها الخطاب التاريخي، «إن التاريخ هو خطاب حول ما وقع في الماضـي، والاقتراب منه لا يعني إمكانية القبض على أحدا تاريخية واقعية وقعت فعلا

في هذا الماضـي؛ ذلك أن التاريخ في نهاية المطاف، ضـرب من ضـروب السـرد أو الحكي. فهذه الأحداث لا يمكن الوصـــول إليها إلا من خلال وســـيط هو في الغالب النص التاريخي، وهذا النص، كما يجادل "هايدن وايت" Hayden White، يقترب كثيرا من النصـــوص الأدبية، والســـرد على وجه الخصـــوص، وذلك من حيث أن كل الكتابات التاريخية تعتمد، كالســـرد، على أمر غير قاب للإنكار وهو "شـــكل الســـرد ذاته"، أي انتظام الأحداث في "حبكة سردية".»[5].

لكن التاريخ، بحكم ارتباطه بالسرد يحمل، مهما ادعى من موضوعية، ومهما اجتهد المؤرخ في محو علامات التلفظ من خطابه، يحمل معه قدرا من التخييل، ومما لا يمكن إثبات صحته من عدمها مما يقع في دائرة الاحتمال، «فـ"الدخول في التاريخ هو دخول، وإن لم يكن في الخيالية، ففي موضوع غير قابل للإدراك بصورة واضحة" وحاسمة ويقينية. فهذه تواريخ تأتينا من الماضي، تتشكل في لحظة ما ثم تتضح ثم تنتقل إلينا عبر وسيط لا بصورة مباشرة. وهذا الأمر لا يجعل من تشكل التواريخ عملية "تحبيك" أو "سردنة" فحسب بل عملية تأويل أو إساءة تأويل للماضي والتاريخ والثقافة. إن الماضي يستمر، كما يقول "ستوارت هول" Stuart Hall في كتابه "**الهوية الثقافية والشتات**" Culturel Identity and Diaspora، ما دام يتحدث إلينا، لكن هذا الحديث ليس عملية بسيطة بين ذات حاضرة بصورة كلية وبين ماض حقيقي، بل هي كثيرا ما تحدث من خلال دهاليز الذاكرة والفنتازيا والسرد والأسطورة.»[6]. وفي علاقة جدلية، يمكن القول مع ريكور أن" كل أنماط السرد تقول شيئا عن تاريخيتنا الجذرية"، حيث يعكس كل فيلم اللحظة التاريخية التي أنجز فيها، وليس شرطا أن يحمل تصنيف الفيلم التاريخي، أو يتقصّد التأريخ بالضرورة، فمل فيلم يتضمن تعليقا تاريخيا على الخطاب السياسي السائد وقت إنتاجه وعرضه. وهذا ما يشرح لنا طبيعة العلاقة بين التخييل والتأريخ في السرد الفيلمي، فهي علاقة جدلية، وليست مطلقا أحادية الجانب.

تتجلى جدلية التخييل والتأريخ في الفيلم، بدرجات متفاوتة، ضمن الإشكالية الأوسع التي يطرحها التمثيل عامة، والتمثيل الثقافي للواقع بأبعاده المختلفة.

3- حول مفهوم السرد الفيلمي: يطرح مصطلح التمثيل إشكاليات كثيرة، وهي لا تصدر عن تعدد استخداماته بقدر ما تصدر عن شبكة التعالقات التي يتحدد المفهوم على تخومها، فلا يمكن الحديث عن تمثيل دون التساؤل عن عناصره، ووفق تخطيط مبدئي لهذه العناصر، وهي: الممثِّل، الممثَّل، والصورة هي نتاج عملية التمثيل، تتبدى زوايا طرح كثيرة للتفاعلات الممكنة بين مفهوم التمثيل، وما يتوجه إليه الدارس بشكل أساسي، فإن وقفنا على محور التمثيل/الممثِّل، سيتوجه الفكر حتما إلى إشكاليات متفرعة عن فلسفة المعرفة والتحليل النفسي الأنثروبولوجي ونظريات التلقي والتأويل، وإن وقفنا على محور التمثيل/الممثَّل ستجتذبنا نظريات المحاكاة والانعكاس، والنقد السياقي والثقافي، وإن وقفنا على محور التمثيل/الصورة، سنجد ضالتنا في الشكلانية والدراسات الشعرية والأسلوبية ونظريات الفن للفن.

للمصطلح إذن ثراء بالغ، لذا سنحصر الحديث عن جزء بسيط من إشكالية التمثيل الأدبي، بطرحها من منظور علاقة الأدب بما ليس أدبا، مما يقع في محيط الأدب من عناصر دخلت في تشكيله أو ترتبت عنه، أي بما نسميه عادة، بنوع من التساهل، الواقع الاجتماعي والتاريخي.

تطرح الأدبيات الكلاسيكية والواقعية التمثيل الأدبي وفق أنماط معينة تستعيد الواقع وما يميزها هو نظرتها المتعدية للأدب، بمعنى أنها لا تتصور الأدب إلا مرتبطا بموضوع أو مرجع يحيل إليه، ويقع خارجه، فالأدب في شعرية أرسطو Aristote محاكاة لأفعال طبيعية، إن " الأدب تقليد مقنن للواقع، والعلاقات بين الأدب والواقع هي علاقات تقليد لنموذج"[7] وهو في الجماليات الواقعية انعكاس للواقع، ففي الحالتين

(المحاكاة و الانعكاس) يطرح التمثيل وفق ثنائية الأدب والواقع، حيث نجد الأدب صـــورة عن الواقع، مهما كانت التحديدات التي نعطيها لهذا الواقع (طبيعيا، حســيّا، رمزيا ...)

تتلخص إشــكالية التمثيل الواقعي في كونها مســاقة إلى مفارقة، فهي من جهة تمثيل للعالم، ولكنها بنفس القدر تمثيل للأدب وفق المنظور الواقعي، ولعملية الكتابة ذاتها. إن الواقعية بوصــفها خطابا ذا قواعد ومواضــعات ينتج أثره عن طريق إخفاء هذه القواعد والمواضــعات ليمنحنا انطباعا بشــفافيته[8]، ومثل هذا الادعاء بالشــفافية والحياد والموضوعية غير واقعي بالمرة.

لقد أدى هوس الرواية الغربية، كما يقول مترون (والرواية العربية في إثرها) بموضــوع "الواقعي" إلى البحث عن واقعية أكبر في كتابة إبداعية تجعل من نفســها موضــوعها الأول، كما هو الحال في الرواية الجديدة مثلا؛ قامت الرواية الجديدة على بديهية اســتقلالية الفن، ففي مقاومتها للتشــيؤ في مجتمع الســوق، قامت هذه الأخيرة ضد المضمون وضد فكرة التمثيل نفسها. إن الأدب لا يمثل إلا نشاطه الخاص الذي يعبر عنه مصطلح "الكتابة".

ضـــمن هذا المنظور، يعرف التمثيل عن طريق نوع من الاســـتقلالية في مقابلة الواقع، وبنوع من الانغلاق على نفسه[9].

إن ما يميز الأدب المعاصر هو ثورته على مفهوم التمثيل الواقعي ـــ كما حددناه آنفا ــ فهو يقوم ضد التمثيل، إذ عوضا أن يمثل الواقع يقدم لنا صورة عن نفسه، فهو يمثل نفســـه ويقدمها جزء أو قطعة من هذا الواقع، وهو بهذا المعنى أكثر واقعية من الأدب الواقعي[10]. ويتوصــل إلى أن الخطاب الواقعي قام ضــد المواضــعات الأدبية التقليدية، لذلك عمد إلى جعل مواضعاته الخاصة في خلفية الاهتمام ليعطي صورة " صادقة " عن الواقع، لكن سرعان ما تكشفت هذه الأخيرة، واستحوذت على الاهتمام

على حساب تمثيل الواقع، وقد نتج عن هذا التغيير في قطب الاهتمام التفات الرواية إلى آلياتها الخاصة، وعملها على فضح ميكانيزمات السرد وتقنيات الكتابة، لتثبت واقعيتها بوصفها نصا أدبيا وكتابة إبداعية، لقد أصبح التمثيل تمثيلا ذاتيا.

إن الواقع لا ينعكس في النص التخييلي، لكن التخييل هو الذي يستثمر خواص الواقع ليتسنى له الاشتغال. يقول ريكاردو Jean Ricardeau" بعيدا عن استخدام الكتابة لتقديم صورة عن العالم، يستعمل الخيال مفهوم العالم بتشعباته بغية الحصول على كون يطيع القوانين النوعية للكتابة"[11].

ينسحب هذا الطرح حول إشكالية التمثيل الروائي كذلك على التمثيل السردي، وهو أشمل منه، وهو يضيء جوانب مهمة حول طبيعة التمثيل في السرد الفيلمي، فقد عرف تاريخ السينما كذلك جدل الواقعية والحداثية، وإن بمسميات مختلفة بعض الشيء بما يتوافق وخصوصية اللغة السينمائية، ومقتضيات الوسيط السمعي البصري. في هذا الصدد يقول أندريه بازان André Bazin: "في السينما التي شهدتها من 1920 إلى 1940 يمكنني التمييز بين توجهين غالبين متعارضين ؛ المخرجون الذين يؤمنون بالصورة وأولئك الذين يؤمنون بالواقع "[12] لكن التوجه الثاني الذي يؤمن بالواقع لا يقل اصطلاحية عن الأول، إذ يلفت يوري لوتمان انتباهنا بذكاء إلى كون الاتجاهين معا يقومان على أسس اصطلاحية، لكنهما يشكلان نموذجين مختلفين؛ فمن جهة هناك نزعة نحو تطوير الأدوات الفنية والنأي بها عن نقل الواقع المباشر والتخلص من الجانب التوثيقي الذي تفرضه الصورة الفوتوغرافية، وقد وجدت هذه النزعة في تقنيات المونتاج السبيل الأمثل لابتكار خصوصية فنية، ومن جهة أخرى هناك نزعة تحرص على الاحتفاظ بالأثر الواقعي وتعزيزه، وقد شكل المونتاج عائقا أمامها فاعتمدت أكثر على المشاهد الطويلة و اتخذت من الواقعية شعارا لها. يقول لوتمان: "إن الاتجاه الثاني لسينما العشرينات الذي كان يتجنب كل أشكال المونتاج الحادة

ويتعمد استخدام المشاهد الطويلة هو الآخر كان يتميز باصطلاحية في أداء الممثلين. سينما المونتاج بالمقابل كانت تميل اختيار الممثل النمط وتحاول من خلال اعتمادها على الشريط الإخباري التسجيلي الاقتراب من سلوكية الممثل على الشاشة من الحياة اليومية"[13].

نخلص إلى أن مصطلح التمثيل يتحرك، كما رأينا، ضمن مساحات مفهومية شديدة المرونة، وتتقاطع حوله حقول معرفية متعددة، فـ«أن تمثّل، بالمعنى المسرحي، يعني أن تتقمص الدور وتتصدر المشهد وتفرض حضورك على الآخرين، وأن تمثّل، بالمعنى النيابي، هو أن تتحمل مسؤولية النطق بالنيابة عن الآخرين الممثّلين»[14]، وعلى صعيد معرفي، يصف ميشال فوكو مصطلح التمثيل بالمعنى المبدئي لها، إذ يجعله «هو "ميدان العلوم الإنسانية بكل امتدادها، وهو الذي يجعل هذه الفكرة ممكنة". والتمثيل الذي يقصده فوكو هنا هو التمثيل بوصفه الأكثر شيوعا في إنتاج المعرفة، وهو يقوم على فكرة الاستغناء عن الشيء بصورته، أو نيابة الصورة الممثلة عن الشيء موضوع التمثيل...»[15]، وبالربط بين إشكالية السلطة والمعرفة، يتحول التمثيل إلى "آلية من آليات الهيمنة"، وبناء على هذه الفكرة طور ادوارد سعيد نقده للاستشراق، ودراساته حول التمثيل الثقافي. «ولدى التاريخانيين الجدد كل شيء بالضرورة تمثيل، بل أصبح مصطلح "التمثيل" يقصد به رفض أي تمييز بين "الواقع غير الدال" وبين فعل الإنتاج الثقافي" الذي ينظر إليه عادة على أنه يعكس الواقع ويعبّر عنه»[16]، وبناء عليه، «لم يعد هناك تعارض قاطع بين ما هو حقيقي وما هو متخيّل»[17]، إذ لم يحتفظ علم التاريخ، في العرف ما بعد الحداثي، بنفس شرعية "قول الحقيقة" التي كان يدّعيها، حيث ظهرت توجهات جديدة، بدأت تتكرس أكثر فأكثر منذ السبعينات، تتصور التاريخ "حكيا بأصوات متعددة تتصارع من أجل السلطة".

4- "خارج عن القانون" بين الفيلم التاريخي والتخيل التاريخي: يندرج الفيلم التاريخي ضـــمن الأفلام الروائية في مقابل الأفلام الوثائقية، على الرغم من التداخل والالتباس الذي قد يحدث بين النمطين من الأفلام (التخييلية واللاتخييلية)، ويبرز ذلك بوضـــوح في خصائص الفيلم التاريخي بوجه خاص.

يتحدد الفيلم التاريخي إجمالا بموضـــوعه، «فالفيلم التاريخي يصـــور الأحداث التاريخية التي وقعت في مرحلة أو أكثر من مراحل التاريخ، وهو الفيلم الذي يعرض ســـيرة بطل من أبطال التاريخ، الذين لعبوا دورا خطيرا في عصـــر من العصـــور الماضـــية- وقد يكون موضـــوع الفيلم مأخوذا من واقع الحياة، أو مؤلفا من وحي الخيال.. »[18] ، وقد فرق معجم المصـطلحات السـينمائية بين الأفلام التي تسـتهدف عرض أحداث تاريخية وأخرى تتخذ من التاريخ إطارا عاما لقصـــة خيالية، «هناك تمييز بين الأفلام التي يكون التاريخ غرضـــها (...)، والأفلام التي تشـــكل أحداث تاريخية إطارا لحبكة تتطور بصـــورة مســـتقلة (...) وهذه الفئة المبهمة جدا يمكن أن تتوسع لتشمل أكثرية من الأفلام، إذ أن التاريخ يعني الأحداث الكبيرة، والحياة اليومية على السواء. إن الفيلم التاريخ من رتبة التخيل ولكنه قد يستند إلى صور الأرشيف»[19]، حيث يمكن الحديث عن الفيلم التاريخي بالمعنى الضيق، والفيلم التاريخي بمعنى أكثر شمولا.

يعتبر فيلم "خارج عن القانون" لرشـيد بوشـارب فيلما تاريخيا لأنه يصـور أحداثا تاريخية من تاريخ الاســـتعمار الفرنســـي للجزائر، وقد رافق كل من جنريك البداية والنهاية صـور من الأرشـيف؛ يتناول جنريك البداية مشـاهد احتفالات بهزيمة ألمانيا وانتهاء الحرب العالمية الثانية في فرنســـا، في حين يظهر جنريك النهاية مشـــاهد احتفالات الجزائريين حيث يركز على الاحتفالات باسـتقلال الجزائر وانتصـار ثورتها

في 5 جويلية 1962. وبمجرد عرض جنريك البداية، يضعنا رشيد بوشارب في قلب المفارقة التاريخية بتصوير مظاهرات الجزائريين في سطيف في نفس اليوم، يوم 8 ماي 1945، وإطلاق الرصاص على المتظاهرين الجزائريين من طرف الشرطة الفرنسية لتبدأ مجازر رهيبة. على الرغم من أن التاريخ الرسمي لم يذكر شخصيات مسعود وعبد القادر وسعيد، أبطال الفيلم، بل هم من نسج الخيال، إلا أن الحبكة لا تتطور بشكل مستقل، بل هي متصلة مباشرة بالوقائع التاريخية المفصلية في تلك المرحلة الممتدة من 1925، حيث تمت مصادرة أرض العائلة ونزوحها قسرا إلى مدينة سطيف، إلى غاية استقلال الجزائر في 5 جويلية 1962. فالوالد يقتل في مجازر 8 ماي 1945، وعبد القادر يعتقل إثرها، وينقل إلى سجن في فرنسا، ومسعود يجند في الجيش افرنسي ويزج به مع غيره من جنود المستعمرات الفرنسية في الحرب الخاسرة في الهند الصينية ضد الفيتنام، ويعود من تلك الحرب بعاهة في عينه، كما يشخص الفيلم الصراع الدموي بين الأشقاء من أنصار حزب الأمانا والأفالان في فرنسا في مشهد خنق مسعود وعبد القادر لصاحب المقهى الذي سبق له تهديدهما بالقتل وضربهما، ومن الأحداث التاريخية التي تتورط فيها شخصيات الفيلم مباشرة أعمال التخريب واستهداف الشرطة افرنسية في فرنسا، وإنشاء المنظمة السرية "اليد الحمراء" التي نكلت بالجزائريين، وكذا مظاهرات 17 أكتوبر 1962 التي قتل فيها عبد القادر. بصيغة أخرى، لا يمكن اعتبار التاريخ مجرد إطار لحبكة تتطور بشكل مستقل، لأنه مشخص في كل تفاصيل الفيلم.

بناء عليه، يعتبر فيلم "خارج عن القانون" فيلما تاريخيا بامتياز، وهذا لا ينفي عنه صفة التخييل، كون التخييل حاضرا في السرد التاريخي وفي السرد الفيلمي على حد سواء.

وهذا التداخل هو ما أملى على النقاد والدارسين طرح مفهوم "التخيل التاريخي"، والذي يعرفه عبد الله إبراهيم كما يلي: « يمكن القول بأن «التخيّل التاريخي» هو المادة التاريخية المتشكّلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها المرجعية واكتسبت وظيفة جمالية؛ فأصبحت توحي بما كانت تحيل عليه لكنها لا تقرّره، فيكون التخيّل التاريخي من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المُعزّز بالخيال والتاريخ المُدعّم بالوقائع، وقد ظهر على خلفية من أزمات ثقافية لها صلة بالهوية، والرغبة في التأصيل، والشرود نحو الماضي بوصفه مكافئا سرديا لحاضر كثيف تتضارب فيه الرؤى، وتتعارض فيه وجهات النظر» [20] .

من جهة أخرى، يتوجه بعض المؤرخين إلى الصورة من أجل توسيع آفاق الكتابة التاريخية، وملامسة الذاتي والمحسوس والمعيش بوسائط سمعية بصرية. يصرح كل من باربرا أبراش Barbara Abrash ودانيال لوكويتز Daniel Walkowitz، وهما مؤرخان أمريكيان ينحدران من تيار التاريخ الاجتماعي الجديد بإيمانهما بـ"إمكانية كتابة التاريخ بواسطة الفيلم والفيديو، وتطوير ممارسة تاريخية مرئية وتوسيع إمكانيات التاريخ المكتوب".

وقد وجد مخرجون كثر في التخييل صيغة لتمثيل التاريخ، ومن أبرز خصائص التخيل التاريخي حسب روزنستون روبرت.أ .Rosenstone Robert A [21] كون التاريخ، في فيلم التخيل التاريخي هو ماض مغلق، منته وخطّي، فهو لا يقترح بديا عما نراه على الشاشة، ولا يقبل أي ارتياب، ويصادق على كل إثبات تاريخي بنفس الطريقة. يمنح فيلم التخيل التاريخي بعدا انفعاليا، وشخصانيا للأحداث، ويضفي عليها طابعا دراميا، وهذا ما يعجز عنه الخطاب التاريخي المحض أو بمعناه التقليدي. ومن أخطر خصائص فيلم التخيل التاريخي أنه يقدم صورة عن الماضي (مناظر، أشياء،

شـــخصـــيات) "واقعية" إلى درجة أننا قد لا نلحظ الثر الذي قد يحدثه على حسّـــنا التاريخي.

تتحدث باربرا روزنســـتون عن نمط مغاير من التاريخ، تاريخ يكتبه المخرجون، وهم ليسوا مؤرخين بدوام كامل، لكنهم يفكرون في الماضي في شك صور، ويستعملون مواضـــعات تمثيل مختلفة أو أصـــيلة بالنســـبة للمواضـــعات التي يســـتعملها التاريخ المكتوب.

عند هذه النقطة، نود أن ننتق بالتحليل إلى فكرة أخرى تســـتدعيها، هي فكرة الذاكرة الجماعية، والفرق بينها وبين التاريخ، وهو ما يبينه فرانسوا هارتوغ بجلاء قائلا: «مع الذاكرة الجماعية، وهو كتاب تركه ناقصا، كان آلبواش يرسم خط فصل واضحا بين التاريخ والذاكرة، لصـالح مقاربة من قبل الذاكرة، تسـرّح المؤرخ بلباقة، وتعيده إلى محفوظاته وإلى خارجيانيته. التاريخ واحد، في حين أن هناك من الذاكرات الجماعية بقدر ما هناك من الجماعات، لكل واحد منها ديمومته الخاصـــة»[22]، فالفيلم التاريخي أو لنقل فيلم التخيل التاريخي يلتقي مع الذاكرة التاريخية لمخرجه والجماعة التاريخية التي ينتمي إليها، ويتقاطع معها في إثارة ما هو محســـوس وانفعالي في التجربة التاريخية.

5- تحليل فيلم "خارج عن القانون": ظهر فيلم "خارج عن القانون" للفرانكو-جزائري رشيد بوشارب لأول مرة في صالات العرض في سبتمبر 2010، وأثار ردود فعل معتبرة من ضـفتي المتوسـط، وقد سـلطت ردود الفعل هذه الضـوء على صـراع الذاكرات الذي لا يزال متأججا بين مختلف الطراف ممن عايشـــوا المرحلة التاريخية التي يمثلها. يروي فيلم رشيد بوشارب قصة ثلاثة إخوة من مواليد الشمال القسنطيني، يتلاقون في العاصـــمة الفرنســـية بعد مجازر 8 ماي 1945. ويروي عن الحقبة التي

عرفت نقل ساحة المعركة إلى قلب باريس، العاصمة الفرنسية، مبرزا بشكل خاص، وحصري –تقريبا– مظاهر العنف والعنف الداخلي من الجانبين المتصارعين.

لا يملك الفيلم أي طموح لـــ"قول الحقيقة"، ولا يسعى للتوثيق، لكنه يتعامل مع الذاكرة المحسوسة بكل ما تحمله من شروخ وتمزقات عميقة طفت إلى السطح، فـــ«الذاكرة الجماعية في أغلب المجتمعات لا تولي كبير اهتمام بصحة الأحداث أو عدمها، بل يكفي أنها تؤمن بأهمية هذه الأحداث في تاريخها الثقافي، وعلى أساس من هذا الإيمان تضفي عليها دلالة معينة بالسلب أو بالإيجاب. ومن هنا، كان من الأجدر والأجدى، بدل الحديث عن الأحداث التاريخية الحقيقية أو المزيفة، أن نتحدث كما يقول هايدن وايت، عن الأحداث التاريخية الدالة، والأحداث التاريخية غير الدالة، اي "التمييز بين ما هو دال ومهم Significant، وما هو، نسبيا، غير دال وغير مهم Insignificant في هذا الماضي" أو في ذاكرة الجماعة التاريخية.»[23]، ومن هنا تنبع أهمية الفيلم الذي أثار منه مواقف متناقضة وتأويلات مختلفة. تمتدّ جدلية التخييل والتأريخ كذلك، بل وتتموقع بامتياز على مستوى تلقي الفيلم، وقد ردّ رشيد بوشارب على الأصوات التي تعالت متهمة إياه بتزوير التاريخ بالتصريح؛ "الفيلم يجسد قصتي وقصة عائلتي وأصدقائي، لقد عشت هذه الحرب من خلالهم لقد كان والديَّ جزءا من تاريخها إنني ما زلت أذكر التفاصيل بوضوح".[24]

1.5. السرد الفيلمي في "خارج عن القانون": إن من أبجديات تحليل السرد تقطيعه إلى وحدات، وكذلك الشأن بالنسبة للسرد الفيلمي، لكن عملية التقطيع ليست عملية اقتطاع بسيطة، إذ يجب عليها أن تكشف عن تنظيم الحكي نفسه. هذه المتطلبات كانت في أصل الأبحاث الأولى لكريستيان ميتز C. Metz[25] وقادته إلى إقامة مبادئ علم تركيبي كبير ". إن تحديد مجال التركيب التعبيري (أو متتالية من اللقطات) يطرح

في هذه الأثناء مشكلة أساسية: على خلاف تغير الفوتوغرام أو اللقطة، التي يمكن رصدها على البلورة، فإن التركيب التعبيري هو نتيجة تأسيس تحليلي، لأن المبادئ التي تحكم تسلسل الوحدات السردية تعود إلى التحليل البنيوى للحكي، في استقلال عن الوسيط الذي يتكفل به.

لكن للتقطيع كذلك وظيفة إنارة "خطاب" الحكي، بمعنى التسليم بمجموع بنيات كبرى (تأسيسات متناظرة ، دائرية....) تنظم الفيلم. وقد قسمنا فيلم "خارج عن القانون" إلى 42 مقطعا، يوضحها الجدول التالي؛

رقم المقطع	أبرز ما يتضمنه
1	الجزائر 1925؛ مصادرة أرض العائلة ومغادرة القرية باتجاه مدينة سطيف
2	صور من الأرشيف ترافق جنريك البداية عن الاحتفالات في فرنسا بنهاية الحرب العالمية الثانية في 8 ماي 1945
3	تحول مظاهرات الجزائريين في سطيف إلى مجزرة بدأت مع قتل الشرطة للكشاف، ومقتل الأب فيها واعتقال عبد القادر فيما نجح سعبد في الفرار
4	8 سنوات بعد ذلك؛ تلقي مسعود المجند في حرب فيتنام لرسالة من أمه نطلع من خلالها على أن عبد القادر لا يزال مسجونا في فرنسا، ومشهد إنزال المضليين
5	قتل معمرين في مقهى في سطيف، واغتنام سعيد للفرصة لقتل القايد والاستيلاء على ماله ووثائقه ثم اقناع والدته بالهجرة إلى فرنسا

6	فرنسا في ربيع 1955؛ إعدام سجين جزائري بالمقصلة على مرأى من عبد القادر
7	الهند الصينية، صيف 1955؛ انسحاب الجيش الفرنسي المهزوم في الفيتنام ومنهم مسعود والمجندين من المستعمرات على خفية إذاعة خطاب لقائد فيتنامي يدعو للتحرر من الاستعمار الفرنسي
8	استقرار سعيد ووالدته في حي قصديري في الضاحية الباريسية يضم عمال جزائريين في مصنع رونو، ورفض سعيد الالتحاق بهم مفضلا الكسب السريع غير المشروع.
9	التمام شمل الأم وأبنائها بعد عودة مسعود من الحرب والإفراج عن عبد القادر، وقد تم تجنيده من طرف الأفالان.
10	نقاش الأخوة بعد الغداء وإبراز ايديولوجيته كل منهم، ورفض سعيد الانخراط في قضية الثورة لإيمانه أن حريته في كسب المال مهما كان مصدره.
11	عمل مسعود وعبد القادر في مصانع رونو، ومحاولات تجنيد العمال الجزائريين ونشر الوعي السياسي بينهم.
12	الصراع الدموي بين أنصار الأفالان وأنصار الأمانا في باريس.
13	زفاف مسعود، ومداهمة الشرطة للحي في حملة تفتيش واعتقال، وقمع، واستغلال عبد القادر للموقف ليقنع أهل الحي للانضمام إلى القضية والانخراط في الأفالان.
14	أداء المنخرطين الجدد لقسم الولاء أمام عبد القادر ومسعود، ممثلي الأفالان.

15	عام بعد ذلك؛ احتساب أموال اشتراكات المهاجرين الجزائريين، ورفع عبد القادر لنسبة اشتراك أخيه سعيد إلى 50٪ من مداخيل الكاباريه مقابل الاستمرار في السماح له بالنشاط.
16	خنق مسعود لأحد العمال الجزائريين المتأخرين عن دفع الاشتراك بأمر من عبد القادر الذي أراد جعله عبرة ترهب غيره، وما يخلفه ذلك في نفسيته من مرارة.
17	تلقي عبد القادر لأوامر بنقل الحرب إلى قلب فرنسا، مغادرة الحي في الضواحي، وتنظيم تفجيرات إرهابية.
18	انجذاب الشقراء الفرنسية هيلين التي تعمل لصالح الثورة الجزائرية عن طريق توصيل الأموال التي ستودع في بنوك سويسرية، انجذابها عاطفيا إلى عبد القادر.
19	تسلم مسعود لاشتراك سعيد من مدخول الكاباريه، ودعوة سعيد له لحلبة الملاكمة خاصته، ومحاولته استمالة مسعود بعرض الشراكة عليه، والتخلي عن الحرب، ورفض مسعود لذلك.
20	بداية علاقة عاطفية بين عبد القادر وهيلين، في الوقت الذي يذيع فيه الراديو أخبار أعمال إرهابية في فرنسا.
21	تعذيب الشرطة للمعتقلين الجزائريين، ورميهم مكبلين في نهر السين.
22	قرار تصعيد كل من العنف والقمع باستهداف الشرطة الفرنسية واختراقها بتجنيد عملاء جزائريين منها.
23	ولادة طفل لمسعود الذي يشعر بعدم استحقاق الأبوة نظرا لما اقترفت يداه من عمليات قتل.

24	حضـــور الأخوين للنزال الذي يشـــارك فيه ملاكم ســـعيد، والذي فاز بالضربة القاضية.
25	رفض عبد القادر والافالان لدخول ملاكم ســعيد لبطولة فرنســا واللعب تحت رايتها، ومعاندة ســـعيد، متابعا أحلامه في تحويل ملاكمه لبطل العالم.
26	ايعاز عبد القادر بأنه سـيقتل سـعيد إذا بقي معاندا واعتراض مسـعود عليه بشدة.
27	تنفيذ عملية قتل المحقق وأفراد آخرين من الشـــرطة في مقرها على يد عبد القادر ومسعود.
28	اعتقال المســؤول المباشـــر عن عبد القادر في الأفالان والعثور على صورة له، والشروع في ملاحقته من طرف الشرطة.
29	تنبيه سـعيد لإخوته بعد زيارة الشـرطة له في الملهى، والسـؤال عن عبد القادر.
30	اختطاف مســـعود للكولونيل الفرنســـي، والحوار بينه وبين عبد القادر الذي حاول استمالته لقضية المقاومة ضد الاستعمار بوصفه ثائرا على النازية سابقا، ثم تركه يغادر.
31	الرد بإنشـاء منظمة سـرية عي "اليد الحمراء" هدفها بث الرعب والتنكيل بمناضلي الأفالان.
32	مشاهد قتل، تفجير، وترويع للجزائريين من طرف "اليد الحمراء".
33	استعداد الأفالان للرد/ مرض والدة الإخوة/مواصلة تدريب ملاكم سعيد.
34	إقامة كمين لدورية شرطة والانسحاب.

35	استماع مسعود لوصية أمه في مرضها، وانهياره أمامها معترفا بما اقترفت يداه.
36	موت هيلين بعد تفجير سيارتها وهي تغادر شقة عبد القادر.
37	القبض على أحد الثوار في قطار متجه إلى فرانكفورت حيث مقر الأفالان، ووشايته تحت التعذيب، وتحرك الشرطة بناء على معلوماته.
38	تحذير سعيد من طرف عميل جزائري في الشرطة وانطلاقه بسيارته لانقاذ أخويه، حيث اشتبكت قوات الشرطة مع الثوار في تبادل اطلاق النار، ووفاة مسعود في السيارة متأثرا بجراحه.
39	اجتماع القادة السياسيين للأفالان وقرار تنظيم مظاهرات 17 أكتوبر 1961.
40	تحذير عبد القادر لأخيه سعيد بأن الأفالان سيعدمونه إذا لم يلغي مباراة ملاكمه في البطولة الفرنسية، ورضوخه مرغما، لكن الملاكم يتمرد عليه، ويحدث إطلاق للنار، فيهرب الجميع مذعورا وينجح عبد القادر وسعيد في الفرار من الشرطة عبر ميترو الأنفاق.
41	هتاف في الميترو بحياة الجزائر، وتدخل الشرطة لقمع الجزائريين، وينجم عن ذلك قتل عبد القادر، واعتراف الكولونيل بانتصاره.
42	جنريك الختام على صور من الأرشيف لمظاهر الاحتفالات باستقلال الجزائر.

2.5. **اللغة السينمائية ومكونات السرد الفيلمي:** يسعى الفيلم إلى الايهام بأكبر قدر من الواقعية، حيث يصدر السرد الفيلمي عن راوي شامل المعرفة، يتخفى قدر الإمكان، حيث يبدو أن القصة تحكي نفسها، وتعرض الأحداث مباشرة، إلا أن وجهة نظر عرضها، وأسلوب تتابع اللقطات، المشاهد والمقاطع تؤشر على "البؤرة

الافتراضـية اللعرض الفيلمي"، كما تظهر وظيفة إدارة السـرد في الإشـارات المكتوبة التي تحدد بدقة الإطار الزمكاني للأحداث.

تتوالى الأحداث في الفيلم وفق تسـلسـلها الكرونولوجي، على محور يمتد من عام 1925، تاريخ مصـــادرة أراض العائلة، إلى غاية 5 جويلية 1962، تاريخ استقلال الجزائر، مرورا بأحداث 8 ماي 1945، وحرب فيتنام، ومظاهرات 17 أكتوبر 1961، ومن انتقال العائلة إلى سطيف، مقتل الأب واعتقال عبد القادر في مجازو 8 ماي 1945، ولم شـمل العائلة بعودة مسـعود من حرب فيتنام وخروج عبد القادر من السجن، واستشهاد مسعود متأثرا بجراحه إثر اشتباك مسلح مع الشرطة، واستشهاد عبد القادر في مظاهرات 17 أكتوبر 1961 حتى الاستقلال.

يسـتغني الفيلم عن الفلاش باك وعن السـرد الاسـتباقي، لكنه يحدث قفزات زمنية، تاركا أشـــهرا وســـنوات بدون أي تغطية لها، ويكتفي بتكثيفها في الإشـــارات المكتوبة التي تعلمنا بمرور تلك المدة الزمنية. وهذا ما أدى إلى تســـريع ايقاع الفيلم عموما.

ينتقل الفضـاء المكاني في الفيلم بين باريس وسـطيف، فرنسـا والجزائر، وفي مشـهدين تظهر فيتنام حيث يتم إنزال المظلين في الأول، وانسـحاب القوات الفرنسـية في الثاني. وعلى الرغم من أهمية المكان، الذي يوحي بها المقطع الأول في الفيلم وهو المقطع الذي يسبق الجنريك، ويظهر تعلق العائلة بأرضـها التي اغتصبت منها، وقد كان هذا الحدث مصيريا بالنسبة لها، ومفصليا في السرد محددا لكل ما جاء بعد ذلك، إلا أن هذا الانطباع ما يلبث أن يتلاشـى أثناء مشـاهدة الفيلم، والتعرض للحدّة الصـادمة التي تطرح بها تيمة العنف في أفعال وأقوال الشـخصـيات. فالعنف (الثوري وغير الثوري) هو الثيمة المركزية في الفيلم، والبطل الحقيقي له.

يمارس الفيلم تبئيرا متعددا على شخصيات الإخوة مسعود وعبد القادر وسعيد، بالأحرى أن التركيز يتم على العلاقة بين الإخوة، حيث تجمعهم روابط عاطفية متينة، ولكن لكل منهم مساره الخاص وتركيبته النفسية وموقفه السياسي المختلف عن أخويه. وهذا ما يبرزه بوضوح المقطع 10 من الفيلم.

يقدم الفيلم تحليلا نافذا للبعد النفسي والتنشئة السياسية للشخصيات، فمسعود يكتسب وعيه السياسي من حرب فيتنام، كما تلمح غلى ذلك خلفية صوت خطاب القائد الفيتنامي المنتصر الذي يحرض جنود المستعمرات على الثورة مستدلا بأن فكرة أن الاستعمار لا يهزم خرافة، فندها الفيتناميون بانتصارهم على الجيش الفرنسي، حيث يصدر هذا الخطاب من خارج الحقل، فلا نرى مصدر الصوت، وما نراه في الصور هو منظر المجندين المهزومين من المستعمرات ومنهم مسعود. أما عبد القادر فيتلقى تنشئة سياسية مكثفة في السجن الذي مكث فيه سنوات طوالا، وفيه يلتقي بالقادة السياسيين للأفالان، ويتبنى قضيتهم، ويصبح منهم وينخرط في النشاط الحزبي والثوري فور خروجه من السجن. لا يظهر سعيد أي اهتمام بأي قضية أو مبدأ، سوى حب عائلته؛ أمه وأخويه، وحب المال الذي يعتبره وجه الحرية الأوحد لإيمانه أن قيمة الفرد فيما يملك، ولهذا لا يجد حرجا في كسب المال عن طريق المراهنة، ولا يتردد في أن يكون قوادا بمجرد وصوله إلى فرنسا، حتى وإن كانت المومس عربية. يضع عبد القادر من القضية أولويته المطلقة، وهو يمثل الشق السياسي للثورة –إن صح التعبير–، ويظهر استعدادا للتضحية في سبيل ذلك بكل شيء حتى بأخيه سعيد إذا رفض الانصياع لأوامر جبهة التحرير الوطني، ويصوره الفيلم على أنه قاس بلا مشاعر كما اتهمه مسعود ذات مرة. أما مسعود فهو من نوعية البطل الإشكالي، فهو يمثل "الشق العسكري" للثورة، وينفذ عمليات القتل التي يأمر بها عبد القادر دون أن يرف له جفن في حق "الخونة" من الجزائريين، وضد الأعداء من المدنيين والشرطة،

لكنه لا يتعايش مع أفعال القتل التي يقوم بها، فقد أقسم بعد حرب فيتنام أنه لن يعود للقتل إلا أنه عاد غليه مجبرا. صحيح أن مسعود قاتل، لكنه لا يقتل بدم بارد، إذ يعيش تمزقا نفسيا حادا وشعورا بالذنب نابعا من نظرته الإنسانية لقيمة الحياة البشرية، ويعبر الفيلم عن الدمار النفسي الذي يعيشه مسعود في أكثر من مناسبة، فحين يمسك بطفله لأول مرة لا يستشعر الفرحة وإنما يعتصره الشعور بعدم الأهلية ليكون أبا، وبأنه إنسان غير صالح. تبدو الأمور أبسط بكثير بالنسبة إلى شخصية سعيد، فكل ما يهمه هو المال، ولم يتشكل لديه أي وعي سياسي، وحين حاوره أخواه في موضوع الانخراط في الثورة من أجل إخوته الجزائريين ردّ أنهما هما فقط أخواه، وأنه لا يعرف البقيّة. وحتى حين يقوم سعيد بقتل القايد ثأرا منه لانتزاع أرضهم، وعلى الرغم مما توحي به شتائمه له بكونه خائنا إلا أن سلوكاته اللاحقة تثبت أنه تصرف بدافع شخصي للانتقام لا غير. مع ذلك، يبدو سعيد الأكثر حبا لأخويه، حيث ينقذهما أكثر من مرة، بغض النظر عن اختلافاته معهما.

ينتهي الفيلم باستشهاد كل من مسعود وعبد القادر، ويبقى سعيد، نموذج الشخصية الأنانية والانتهازية حيا ليشهد الاستقلال، مما يوفر ذريعة لأكثر من تأويل.

صورت معظم لقطات الفيلم من نقاط ثابتة، وقد اعتمدت اللغة السينمائية على كل أنواع اللقطات الثابتة تقريبا، من الشاملة إلى المركزة، وداولت بينها لإيصال المشاعر والانفعالات إلى المشاهد، والمقطع الأول خير مثال على ذلك، في حين وظفت اللقطات القصيرة المتتالية لخلق الانطباع بالسرعة والحركة، كما هو الحال في مشهد تبادل إطلاق النار بين قوات الشرطة الفرنسية ومناضلي الأفالان.

3.5. "خارج القانون" بين تمثيل الثورة وإدانة العنف: استعان المخرج بقدر ضئيل بالموسيقى المصاحبة، مؤثرا عليها لحظات الصمت الثقيل، والتي تمتلك قدرة كبيرة

على الايحاء، كما استخدم صورا من الأرشيف لمصاحبة جنريك البداية وجنريك النهاية، حيث تمثل الأولى مظاهرات الفرحة بانتهاء الحرب العالمية الثانية، وتمثل الثانية مظاهرات الفرحة بانتهاء ثورة التحرير. مما يمكن تأويله بالقول أن المخرج يود بث رسالة مفادها الاحتفال بتوقف العنف، أكثر مما يكترث ربما بالسياق التاريخي والملابسات التي تحيط بممارسة العنف، والاستدلالات حول عنف "مشروع" وآخر غير "مشروع"، وقراءتي للفيلم تقودني إلى تأويل عنوانه بكون العنف هو الخارج عن القانون، يستوي في ذلك عنف الأفالان، وعنف الشرطة, منظمة "اليد الحمراء"، عنف الجزائريين وعنف الفرنسيين، وهذه القراءة ستتزلق بي حتما في صراع الذاكرات، وستحدو بي إلى اتخاذ موقف في هذا الصراع من منطلق ذاكرتي الجماعية الخاصة. يمثل رشيد بوشارب الثورة الجزائرية من زاوية ضيقة جدا للثورة، من حيث كونها فعلا عنيفا، ويكاد يختزلها في ذلك، حتى تكاد تمحي محددات الفعل الثوري، ويبدو الشعب الجزائري قطيعا يتساوقه الخوف من الأكثر بطشا، ويراهن على ولائه بإخضاعه دائما لقمع أكبر[26]. يمثل الفيلم جزءا فقط من الصورة، صورة الثورة، وجزءا صغيرا، وقد تم تضخيمه بشكل كاريكاتوري صادم، خاصة في المشهد الذي ينفذ فيه مسعود عملية قتل المناضل الذي تخلف عن دفع اشتراكه لأنه اشترى ثلاجة لأطفاله

خاتمة: في المحصلة أقول أن فيلم "خارج عن القانون" هو فيلم تاريخي يجسد رؤية غير تاريخية في تمثيله للثورة الجزائرية على أنها مجرد "فعل عنيف"، وليس مقاومة.

5- قائمة المراجع:

- الكتب:

- نادر كاظم، تمثيلات الآخر؛ سورة السود في المتخيل العربي الوسيط، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2004).

– ماري . تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، (دمشق، وزارة الثقافة، 2007).

– يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي؛ مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، (دمشق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001).

– محمود قاسم، الفيلم التاريخي في السينما المصرية، (مصر، وكالة الصحافة العربية، 2017).

– فرانسوا هارتوغ، تدابير التاريخانية؛ الحاضرية وتجارب الزمان، ترجمة: د. بدر الدين عرودكي، (بيروت، لمنظمة العربية للترجمة، كانون الأول/(ديسمبر 2010).

-Marc Angenot , glossaire ; pratique de la critique contemporaine, (Canada, éditions Hurtubise HMH, 1979).

-Jaen Bessiére, Principes de la théorie littéraire, (France, Presses Universitaires de France, 2005).

-Paul Ricœur, Temps et Récits,(Paris, éditions du Seuil, Février 1983).

- Jean Ricardeau, Problèmes de nouveau roman, (France, Seuil, 1967).

-C. Metz, Essais sur la signification au cinéma, (France, Klincksieck, 1968).

- مواقع الانترنيت:

ليث عبد الكريم الربيعي: لغة السرد في الفيلم المعاصر، الحوار المتمدن – العدد / 1327 – 2005 / 24/9

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=46235
(consulté le 27/05/2015).

د. عبدالله إبراهيم : من «الرواية التاريخية» إلى «التخيّل التاريخي» ،
http://www.moheet.com/show_files.aspx?fid=369655
(consulté le 7/7/2015).

Introduction à la filmologie. sur le site ; http://www.slideshare.net/manonoko/introduction-a-la-filmologie

(consulté le 17/10/2016).
Alain Morency : « L'adaptation de la littérature au cinéma », Horizons philosophiques, vol. 1, n° 2, 1991, p.118.
http://id.erudit.org/iderudit/800874ar
(consulté le 12/8/2014).
Rosenstone Robert A. « like writing history with lighting » : film historique/vérité historique In : Vingtiéme siécle , revue d'histoire, n 46, avril-juin 1995. Cinema, le temps de l'histoire. Pp. 162-175.
Notamment les pages 164 a 165.
http://www.persee.fr/docxxs_0294-1759_num_46_1-3164
(consulté le 05/05/2016).

الهوامش والإحالات:

[1] – ليث عبد الكريم الربيعي: لغة السرد في الفيلم المعاصر، الحوار المتمدن – العدد / 1327 – 24/9 / 2005.

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=46235

[2]– ماري . تيريز جورنو: "معجم المصطلحات السينمائية "، ترجمة: فائز بشور، وزارة الثقافة، دمشق، 2007، ص 54.

[3] Introduction a la filmologie sur le site ;
http://www.slideshare.net/manonoko/introduction-a-la-filmologie

[4] Alain Morency : « L'adaptation de la littérature au cinéma », » Horizons philosophiques, vol. 1, n° 2, 1991, p.118.
http://id.erudit.org/iderudit/800874ar

[5] – نادر كاظم: تمثيلات الآخر؛ سورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004ص53.

[6] – المرجع نفسه، ص54.

[7]- Marc Angenot : glossaire ; pratique de la critique contemporaine , éditions Hurtubise HMH , Canada , 1979, p171

[8]- Jaen Bessiére : Principes de la théorie littéraire , Presses Universitaires de France, 2005, p311.

[9] -Ibid, p319.

[10]- Regarder Paul Ricœur : Temps et Récits Tome I , coll « l'ordre philosophique», éditions du Seuil , Paris , Février 1983.

[11]-Jean Ricardeau : Problèmes de nouveau roman, coll « Tel Quel », Seuil, France, 1967, p25

[12]– يوري لوتمان : " قضايا علم الجمال السينمائي ؛ مدخل إلى سيميائية الفيلم" ، ترجمة : نبيل الدبس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دمشق، 2001، ص 80.

[13] – المرجع نفسه، ص 100

[14]– نادر كاظم: تمثيلات الآخر؛ سورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص16.

[15] – المرجع نفسه، ص40.

[16] – المرجع نفسه، ص 43.

[17] – المرجع نفسه، ص 299.

[18] – محمود قاسم: الفيلم التاريخي في السينما المصرية، وكالة الصحافة العربية، 2017، ص10.

[19] – ماري . تيريز جورنو: " معجم المصطلحات السينمائية"، ترجمة: فائز بشور، ص46.

[20]–عبد الله إبراهيم: من «الرواية التاريخية» إلى «التخيّل التاريخي»،

http://www.moheet.com/show_files.aspx?fid=369655

21- Voir Rosenstone Robert A. « like writing history with lighting » : film historique/vérité historique In : Vingtiéme siécle , revue d'histoire, n 46, avril-juin 1995. Cinema, le temps de l'histoire. Pp. 162-175.
Notamment les pages 164 a 165.
http://www.persee.fr/docxxs_0294-1759_num_46_1-3164
document généré le 05/05/2016.

[22] – فرانسوا هارتوغ : تدابير التاريخانية ؛ الحاضرية وتجارب الزمان، ترجمة: د. بدر الدين عرودكي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، كانون الأول/(ديسمبر)، 2010، ص210.

[23] ـ نادر كاظم: تمثيلات الآخر؛ سورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص57.

[24] -http://www.france24.com/ar/20100921-bouchareb-film-slammed-falsifying-history-french-algerian-massacre-cannes

[25]- C. Metz : *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1 (Klincksieck – 1968).

[26] ـ تمعن خاصة في المشهد الذي يقع في 40: 07: 1 من الفيلم، ويدور فيه حوار حول مبررات تصعيد العنف، وما تجنيه القضية من ازدياد القمع وحشية.