الشفرات التاريخية في السينما: " دراسة سيميائية للظاهرة الاتصالية لعينة من الأفلام في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا.."

Historical code in cinematographic discourse: Study semiotics of movies in the memory between Algeria and France

محياوي يحيى

جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر Cinema2012yahia@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/04/30 تاريخ القبول: 2021/05/05 تاريخ النشر: 2021/06/01

الملخص: تعتبر السينما أداة متميزة و فريدة في نقل الأحداث التاريخية؛ نظرا للدور الكبير الذي تقوم به إتجاه المجتمع و ذاكرته الجماعية، فهي إن صح التعبير أداة لمساءلة حركة التاريخ ووعاء من الأوعية التي تحفظ له [المجتمع] كل ما هو تاريخي [يمثل الإرث الثقافي و الحضاري] من عامل النسيان و الإندثار في الحاضر و الاستفادة منه في بناء المستقبل ومرجعية موثوقة لكل مرجعي.. غير أنه يمكن كذلك لهذه الوسيلة أن تصبح أداة للكذب و تشويه الحقيقة و هذا ما يوجب على المجتمع توخي الحذر و الوعي و ضرورة التقصي و التعامل بحذر مع الوثيقة السينمائية تماما كما يحدث ذلك بالنسبة للمؤرخ في تمييزه الوثيقة المكتوبة الأصلية عن المشبوهة.

الكلمات المفتاحية: الشفرات السينمائية، التاريخ، الحقيقة، الكذب، لغة المرئي.

AbstractThe cinema is considered as a special and unique means due to its vital role towards the society's memory. It is, if we may say a tool of questioning the motion of history and a vessel in which it keeps all what is historical to the community and which represents cultural and civilized legacy from being forgotten and vanished actually and to get benefits to build and shape up the future..but cinema can become a way to lie and distort facts and truths, and that's what society must to be careful and careful in dealing with cinematics films.

Keywords: Historical code, Film, truth, to lie, cinematographic discourse.

مقدمة:

يعتبر "مارك فيرو" الفيلم السينمائي بمثابة الوثيقة التاريخية كتعبير صريح منه على قداسة وبلاغة دور السينما وضلوعها في نقل احداث التاريخ والحفاظ عليه من الزوال والاندثار فهي بذلك مرجعية موثوقة وجزء من ذاكرة الشعوب وهي حسب "جون كوكتو" كتابة على الشاشة تسجل من خلالها حركة التاريخ والمجتمع وهي اداة لمساءلة حركة التاريخ حسب فيلسوف الصين العظيم "أثيو انغلوبولوس"..

كل هذه الشهادات وأخرى قيلت في حق السينما؛ تسبب في دفعنا الى التساؤل هل قطعا السينما بريئة و صادقة دائما في عرض الحقيقة التاريخية و عملية انتاج المعنى؟ ام يمكن لها ان تقول الكذب؟

ولكشف عوار الجهالات وجرد الحقيقة التي تبدد وتقض جملة هذه الظنون التي ساورت الباحث يتوجب الاستعانة بالمقاربة السيميولوجية التي هي حسب الدنماركي "لويس يالمسلاف" "مجموعة التقنيات و الخطوات المستخدمة لوصف و تحليل شيء باعتباره له دلالة في حد ذاته و بإقامته علاقات مع اطراف أخرى من ناحية أخرى" و هي أيضا الاستراتيجية البحثية التي تسعى الى الكشف البنائية لنسق الاتصالي.. و ذلك من خلال المنهج السيميولوجي لتحليل عينة من الأفلام التاريخية قصد الوقوف على الدلالات الخفة و المعنى الباطني للرسالة الفيلمية.

هذه العينة من الأفلام التي اخترناها قصد مساءلة محتواها الضمني لوعي مصداقيتها و براءة خطابها هي أفلام تتعلق بصراع الذاكرة الازلي بين الجزائر و فرنسا و قد وقع اختيارنا على فيلمين سينمائيين احدهما روائي بعنوان "**الخارجون عن القانون**" لمخرجه "رشيد بوشارب" و الثاني بعنوان "**العدو الحميم**" لمخرجه " باتريك روتمان" محاولة منا تفكيك شفراتها او سننها المضمرة و المتخفية وراء القناع الجمالي و الشاعري لهذه الملكة الاتصالية و الاتاحة البلاغية.. و عليه وفق هذا الطرح نقيد الإشكالية العامة لهذه الورقة البحثية في:

هل التوظيف الدلالي للشفرات التاريخية في هذه الافلام وفي للحقيقة التاريخية ام يتجاوزها خدمة لأغراض مبيتة و غير معلنة؟

1-مستويات التشفير السنيمائي بين التوظيف الدلالي.. التواصل و تحقيق المعنى:

تتمظهر الشفرات السينمائية على مستوى المحور التضميني للصورة، فتكتسي طابعا اتصاليا و دلاليا و بلاغيا في عملية انتاج المعنى العام للمسرود السينمائي، و يتلخص هذا الطابع الدلالي للشفرات الاتصالية في اعمال "رولان بارث" الذي يمثل اتجاه "سيميولوجيا الدلالة" بحيث قسم في كتابه "عناصر السيميولوجيا" القراءة الدلالية للصورة الى مستويين؛ المستوى الأول هو المستوى التعيني او العيني الذي يشاهده عامة الناس، و المستوى الثاني هو المستوى الدلالي او الايحائي[1] و هو المستوى الذي يستدعي قدرة الباحث على تفكيك مختلف الدلالات التضمينية داخل الصورة أي كل ما يشتغل كعلامات أيقونية لا ينضر اليها في حرفيتها بل من خلال انطوائها و اقترانها داخل النسق الدلالي[2]، كما انه حسب "جوديت لازار" ؛ بحيث أنه من جهة يوجد التأمل الذي يحمل المظهر الصوري للصورة؛ وهناك من جهة أخرى الفعل الذي يرتكز على فهم وتشخيص وفك الرموز التي تحملها الرسالة، وهو الأمر الذي يحيل على مضمون الرسالة، و هذا ما يضعنا امام ازدواجية ارسالية الصورة احدها ضاهر و الاخر مستتر أي معنى مباشر و اخر غير مباشر.. وهنا يضيف "رولان بارث" "ان الصورة ليست هي الأشياء التي تمثلها و انما استعملت لتقول أشياء أخرى"[3] فهي تخفي احتمالات قرائية أخرى هذا من جهة و من جهة أخرى يؤكد "امبريتو ايكو" في كتابه "**انتاج العلامات**" على ان اللغة المنطوقة مازالت ضرورية لقراءة اللغة البصرية لان الامر حسب نظرنا وثيق الصلة بخاصية "البلاغة" خصوصا عندما نمحور قول "بارث" " بلاغة عامة لسانية صالحة أيضا للصورة" و يعني بذلك بلاغة تستنطق الصورة بمصطلحات البلاغة (ريتوريك) من منطلق اعتبار الصورة "**علامة**" و هنا نستحضر توجهات كل من "أريك بويسنس" و " جورج مونان" و اندري مارتيني" و "رومان جاكبسون" و "شارل سانرس بيرس" و غيرهم حول وجوب "**القصدية في الخطاب**" مما ينجم عنه ابعاد العلامات التي لا

تتوفر على قصدية و على هذا الأساس تتحول الدراسات السيميائية الى تحديد سنن التواصل و الدلالة.

و بحديثنا عن محور التواصل او شفرات التخاطب الذي هو أساس بناء التواصل السيميائي فانه يتجسد في سنن او شفرات الاتصال اللغوي المبني على الفعل الكلامي و على الإبلاغ غير اللغوي الذي يرتبط بأنظمة مسننة ترتكز على الإشارات و كل العلامات الدالة الأخرى.. و يعتبر "كريستيان ماتز" اول من قام بطرح التساؤل التالي "**هل تعتبر السينما لسان أم لغة**"، وهي الدراسة الأولى من نوعها في هذا المجال، حيث تتلخص هذه الدراسة في أن السينما بوصفها فعلا خطابيا هي لغة وبوصفها شفرة (نحو وتراكيب: مثل المتتاليات) فإنها تعد لسانا.[4] معنى هذا أننا بصدد سيميولوجيا الاتصال باعتبار السينما لغة فهي تحقق الاتصال السينمائي؛ لكن هل يحقق هذا الاتصال التفاعلية؟ بحيث تتميز السينما عن الاتصال اللساني (الذي يستدعي وجود المتكلم والمخاطب في نفس الزمان والمكان) في كون السينما لا تسمح للمتفرج بأن يجري حوارا مباشرا مع الشخصية التي تظهر على الشاشة، حتى وإن كانت تحدثه أو تعلق على شيء معين يعنيه مباشرة، وهو العجز الذي يحد كثيرا من طموحات الأفلام السينمائية خاصة الأفلام التي لها أطروحات مباشرة "directes" (الأفلام الوثائقية وأفلام الريبورتاج) وأطروحات فورية "immédiates" (مثل الأفلام الدعائية والإعلامية والتعليمية).[5]

لكن هذا لا ينقص من بلاغة الاتصال السينمائي ففي غياب هذا العنصر تحقق الأفلام السينمائية الوظائف الأخرى للنموذج الاتصالي الذي وضعه (ر.جاكبسون) كالوظيفة الشعرية أو الشاعرية الجمالية التي تعتبر من خصائص الأفلام السينمائية عامة والروائية بصفة خاصة و هذا بالإضافة الى كون الشفرات السنيمائية ذات بعد الدلالي و البلاغي ترتبط بصفة جوهرية بالصور البلاغية و المحسنات الدلالية كالاستعارة و التشبيه و المجاز المرسل و الرموز..

و بما ان السينما لغة مرتبطة أساسا بمحوريين أساسيين هما محور التواصل و محور الدلالة فهي تمارس بفضل شفراتها و سننها الضمنية و المضمرة و كذلك البعد الثقافي و التاريخي لها؛ تأثيرا غير بريء و مغرض عبر هذه الشفرات و سنحاول هنا تسليط الضوء و نمفصل في ذكر تعددها و تنوعها حسب السياق و مختلف المرجعيات و التأويلات و التفسيرات:

و لعل ابرز التصنيفات لكل من "كريستيان ماتز" و "فرنسيس فانوي" و كذا "رولان بارث"، حيث نجد "ماتز" يقول بان اللغة السينمائية تستخدم شفرات رمزية خاصة بدلالتها الفيلمية تسمى "**شفرات خاصة**" **codes spécifiques** اي تتجسد فقط في السينما و أخرى عامة أي "**شفرات غير خاصة**" لا تقل أهمية عن الأولى بحيث نجدها مشتركة بين السينما و اللغات و الفنون الأخرى كالمسرح و الرواية و غيرها و هذه الشفرات تجعل اللغة السينمائية

شبيهة بمجموعة مجردة تتقبل علاقات منطقية relations logiques على أساس التقابل و الاختلاف في الدال و المدلول[6]، من جهة أخرى نجد "فانوي" يرتكز على نفس التقسيم بحيث يعتبر اللغة السينمائية لغة أحادية الشكل و صنفها الى سن و او شفرات خالصة أي خاصة تنتمي الى السينما و أخرى مكونات غير خالصة من خارج الحقل السينمائي على الشكل التالي:

ا-السنن الخالصة:

-حركات الكاميرا (السائرة و الماسحة)

-تنويعات اللقطات (امريكية، ايطالية، متوسطة)

-استعمالات خارج الحقل الصوتي و التناظر الحقلي

-تركيب (الصور، الضجيج، الكلمات)

- علامات(التطبيب، السرعة: كالأكشن و التشويق، و التبطيء: كالتركيز و الرومانسية)

-أدوات الربط و الفصل (كالربط بالسواد و الربط المتسلسل)

-الحيل و الخدع السينمائية.[7]

ب-السنن غير الخالصة: و تتمثل في الموسيقى، النصوص المكتوبة، الكلام (الحوار، و التعليق) ، الايمائات و الحركات، الملابس و أدوار الشخصيات، الاكسسوارات ..و يخلص "فانوي" بفضل هذا التقسيم الى ان تحيين هذه العناصر تبعا لسنن ثقافية متعددة هو ما

يضمن قراءة فيلمية فنية متميزة في تأويل جمالي للفيلم و لتشكيله البلاغي، أي ان الدوال السينمائية تتمظهر تبعا لقيود ثقافية و لنماذج سردية سابقة[8] و مختلفة.

كما يمكن هنا ان نذكر ما جاء به "بارث" من خلال تحليله لرواية بعنوان "سارازين" Sarrazine ل"**بالزاك**" Balzac بحيث توصل الى ان نص هذه الرواية يتضمن عدة شفرات نذكر من بينها :

-شفرات تطور الالغاز: و هي شفرة تتعلق بالألغاز الفنية و العقد الدرامية التي ترتكز على التشويق و الاثارة.

-شفرة الافعال: و تشمل حسب "بارث" جميع الأفعال و الاحداث و السلوكيات و المشاهد التي عكسها المسرود الفيلمي.

-شفرات الرموز: لها علاقة بالرموز التي توظف لخدمة المحسنات و الصور البلاغية و الطابع الشاعري الجمالي للحكاية الفيلمية.

-الشفرات الثقافية: و التي تستمد وجودها من خلال المظاهر و المرجعيات الثقافية لكل مجتمع[9].

تجدر بنا الإشارة الى ان الحديث عن موضوع الشفرات السنيمائية لم يتوقف عند هذه التي و ان حاولت الالمام بجميع جوانبها من خلال سياقها و رمزيتها و انتاجها للمعنى تبقى بحاجة الى تصويب اكثر من خلال وضع مقترح جامع لكل هذه التصنيفات دون اغفال ما

جاء ه " شارل ساندرس بيرس" مؤسس السيميوطيقا الحديثة في تصنيفه للدلائل الذي ميز بين ثلاث أنواع من الدلائل الايقونة « icône » المؤشر « index » و الرمز « symbol »[10] و المخطط الوظيفي الاتصالي لرومان جاكبسون و تقسيمات "بيار جيرو" للشفرات و غيرها.

كما انه لابد علينا ان نشير الى انه و بفضل التطور الفني و التقني للسينما و الفنون الأخرى لم تعد هناك فروق واضحة تميز الأولى (السينما) عن غيرها من الفنون الأخرى و ذلك راجع الى التقارب و التألف بينها جميعا، لذلك ستكون الشفرات السنيمائية شفرات عامة لا خالصة، لأنها تقريبا يمكن ان تتجسد في اشكال التعبير المختلفة لعدد من الفنون الأخرى مثل شفرات الصور المتحركة و الشفرات الصوتية ، الشفرات التركيبية الكبرى و شفرة التوليف او المونتاج و الشفرات السردية و الشفرات التقنية هذه الأخيرة التي تقع حسب راي "كريستيان ماتز" بجانب الصفات المميزة لمادة التعبير لأنها تقوم بتحقيق هوية الموضوع الممثل و تسمح نظرا لتقابلها بتميز وحدات من مستوى اعلى على الرغم من انها تتوارى اثناء القراءة و تنسى لصالح المعنى كما تنسى الحروف التي تصدر عن المتكلم اثناء كلامه لصالح المعنى الإجمالي، غير انه اذا كان التشفير رديئا مثل الصورة المهزوزة او الغائمة فلن يتحقق في هذه الحالة أي ادراك[11].

دون ان ننسى الشفرات الأنثروبولوجية و التي تتعلق بثقافة القارئ و معرفته مثل الشفرات الادراكية و الشفرات الأيقونية و شفرة اللسان البشري، فالإدراكية هي التي اكتسبها المتفرجة بفعل مشاهدته للعروض الفيلمية و تتمثل هذه الشفرات في كيفية تقديم الفضاء الفيلمي و ترتيب الاشكال و ابراز الأعماق، في حين تقوم الشفرات الأيقونية على مبدا التشابه بين الدال و المدلول و هي العلاقة التي تسمح من خلال الصورة الفوتوغرافية او الكاريكاتور بالتعرف الى العلاقة او الشفرة رمزية معينة مقتصرة على فرد او عدة افراد من الجماعة نفسها[12].

2-الشفرات السينمائية التاريخية و جدلية الحقيقة:

قبل التطرق لإشكالية تعامل اللغة السينمائية مع الحقيقة التاريخية، لابد من تسليط الضوء على مفهوم الشفرات السينمائية التاريخية و ماذا نقصد به في هذه الورقة البحثية:

مفهوم الشفرات السينمائية التاريخية: بحيث تعتبر الشفرات السينمائية سالفة الذكر دعامة قوية للغة السينمائية بحيث ان حسن تشفير الخطاب السينمائي يزيد من بلاغته و قدرته على تأدية الرسالة الفنية لهذه الأفلام، و هنا تلعب الشفرات السينمائية المهمة الأساسية في توجيه و تبليغ مختلف الأفكار و المعلومات لأنها تحقق **الوظيفة الميتالغوية:** أو **التحقيقية للغة**"Métalinguistique" حسب المخطط الاتصالي "**لرومان جاكبسون**".. وذلك بفضل انصهارها و سهولة استخدامها و بلاغة توظيفها، خاصة اذا كان الموضوع المعالج سينمائيا

هو موضوع تاريخي و هنا تؤدي الشفرات السينمائية ذلك الإبلاغ التاريخي لتكسي طابعا تعبيريا تاريخيا محضا، و نفس الشيء اذا عالج الفيلم السينمائي مواضيع ثقافية او اجتماعية.. و لهذا ارتأينا تسميتها بالشفرات التاريخية لبلاغتها و قصديتها و سهولة انصهارها في الخطاب التاريخي للمسرود السينمائي.

3-الشفرات السينمائية التاريخية و جدلية الحقيقة بين الوثيقة و الرواية:

في البداية لابد أن نشير الى ان كتابة التاريخ في حد ذاتها تعرضت للعديد من الضغوطات والصراعات سواءا الإيديولوجية أو السياسية أو حتى الذاتية **فعلى " غرار ما تذهب اليه "حنه أرندت" التي ترى ان النظر الى السياسة من منظور الحقيقة يضعنا خارج السياسة ربما أمكن أن تذهب الى القول بأن النظر الى التاريخ من منظور الحقيقة فقط قد يضعنا خارج التاريخ**"[13] فحتى التاريخ لم يسلم من الذاتية والكذب سواءا عند المؤرخ أو في صراع الذاكرة بين الدول والتوثيق للكثير من الأحداث التاريخية.. أما فنيا ففي رأي الكاتب "قاسم عبده" يرفض ما يسميه العبث "بالصدق التاريخي بحجة الحفاظ على الصدق الفني"، كما يرفض "أن يتحول الفيلم التاريخي إلى محاضرة أكاديمية تسبب الملل ويدعو لإبتكار شخصيات درامية غير تاريخية لإثراء الفيلم فنيا دون الإخلال بالصدق التاريخي بحيث مسموح للسينمائي اللعب على الجاذبية السينمائية و وضعها في قالب فني واقعي قريب الى تصور المشاهد للحدث التاريخي[14] و هذا ما ينادي به الكثير من الباحثين في مجال التاريخ

و علم الأثار حجتهم في ذلك أن هذه الوسيلة (السينما) يشاهدها جمهور معتبر من كل الفئات و من الواجب إحترام التاريخ و نقله كما هو و عدم الكذب و تشويه الحقيقة التاريخية غير أن السينمائيين يجيزون إحداث تغيرات فنية تخدم المسرود الفيلمي مثل الناقد السينمائي "أحمد بجاوي" و المخرج "أحمد شوقي" و السيناريست "الصادق بخوش" هذا الاخير يرى أن السيناريست يعتمد على كل الأدوات البحثية للمؤرخ مثل النصوص و الشهادات و الوثائق المصورة و يتجاوز ذلك، بمعنى إن لم يجد كل هذه الدلائل يفترض و يتصور الأحداث و الوقائع التاريخية حتى يؤسس للذاكرة و لا تضيع.

فبغض النظر إن كان فيلما روائيا أو وثائقيا أو غيره وعند التعامل مع الحقيقة، لابد من تغيير طفيف في هذه الحقيقة بما يتوافق مع الإخراج والصياغة الفنية، حيث نختار منها ونعطيها صيغة معينة وشكلا فنيا وهناك نقطتان مهمتان يبنى على أساسهما الفيلم.. هما عدم **المبالغة** وعدم **التزييف** في نقل الأحداث التاريخية الذي من شأنه أن يزعج المشاهد أو يشتت انتباهه.

و من الواضح أن إعادة تأهيل الماضي التاريخي والأحداث التي تمر عليها ألوف السنين، لا يقضى إلا إلى تقرير يفتقد الحيوية والروح عن حدث تاريخي ما ، وبلا شك أن ما يضفي جاذبية على رواية الأحداث التاريخية، هو الإبداع والقدرة على إعادة التأهيل لدى الكاتب والمخرج بحيث يجعل المشاهد يتمتع بإمكانية المرور عبر ممرات الزمن ويقوم برحلة

تاريخية مسلية و إنه لمن الأجدر التمحيص و الإطلاع على الوثائق التاريخية و مدى مصداقيتها و من ثم المحافظة عليها في الفيلم عملا بمدى مفاضلة الأمانة التاريخية عن البراعة السينمائية[15].

يعني هذا أن الإصرار على إعادة خلق الأحداث التاريخية من قبل المخرج و كاتب السيناريو؛ لا يجب أن يؤدي إلى تغيير التاريخ وما كتب في هذا المجال من قبل المؤرخين، فعلى المخرج الذي يختار واقعة تاريخية ما لخلق عمل سينمائي تاريخي على أقل تقدير أن يبقي وفيا للتاريخ وألا يفرض تصوراته واستنتاجاته على الأحداث، لكن هذا لا يعني بتاتا أنه يجب على هذا المخرج أن يكون في موقع المتصلب لكتابة الأحداث وأن يحبس نفسه بين الوثائق والمستندات التاريخية، لكن يجب عليه أن يكون ملتزما إلى الحد الذي لا يظهر فيه صورة مشوهة وخارجة في نطاق المعطيات

التاريخية[16].

من هنا نقول أنه يجب إعطاء التاريخ حقه في السينما وتفادي تجزئته لأن ذلك لا يخدم لا السينما ولا التاريخ ولا المجتمع على حد سواء، وأكد ذلك الخبير والناقد السينمائي الجزائري " **أحمد بجاوي**": "**إن السينما مطالبة بالوفاء للحقائق التاريخية لا غير وأن نترك هامش الحرية للمخرج وكاتب السيناريو للعب على ما تقدمه الصورة للمشاهد**" ، ومن جهته أكد الأستاذ "**مصطفى صرفي**" باحث بمركز البحث في الأنثربولوجيا الإجتماعية

والثقافية بالجزائر " أن هناك علاقة تكاملية بين السينما والتاريخ وبين كاتب السيناريو والمؤرخ مع ترك هامش من الحرية للسينمائي ليستعين بالخيال في كتابة الأفلام التاريخية".

4-إيديولوجيا الشفرات التاريخية في فيلم الخارجون عن القانون«Hors la loi» :

-اختيار عنوان الفيلم "الخارجون عن القانون " كان موفقا إلى درجة كبيرة غير أن المشاهد الذي لا يملك رصيدا معرفيا عن حرب الجزائر ضد الاستعمار الفرنسي لا يستطيع فهم عنوان الفيلم من البداية بل يتوجب عليه متابعة الفيلم من أجل معرفة معنى العنوان، وهنا نقول أن عنوان الفيلم يحمل عقدة درامية تضع المشاهد أمام عدة تساؤلات وهذا ما يتعلق **بشفرة الألغاز** «Herméneutique» وهي الشفرة التي تتعلق بالألغاز والعقد الدرامية .. كما تضمن المشهد الأول الذي تضمن حوارا جرى بين عائلة جزائرية ريفية و القايد ممثل المستعمر الفرنسي حول شرعية امتلاك قطعة أرضية أراد المخرج من خلال هذا المشهد أن ينقل إلى المشاهد السياسية الاستعمارية الوحشية وغير العادلة في حق المدنيين الجزائريين، وهي سياسية اغتصاب الأراضي ونزعها بالقوة وتسليمها للمعمرين قصد تشجيع الهجرة إلى الجزائر وإبقاء هذه الأخيرة مستعمرة فرنسية؛ **شفرة ثقافية** تمثلت في رمزية التراب الذي تضعه الأم في قماش وهي تبكي (للإشارة أن النساء في الجزائر قديما كانوا يمارسون عادة تتمثل في أنهم يحتفظون بتراب أي منطقة مباركة يحلون بها مثلا "الولي الصالح" وهو مكان

يخصص لدفن الولاء الذين كانت لهم أعمال صالحة في عبادة الله تعالى واجتناب المعاصي وكذا هداية الناس إلى ما أمر الله به عباده..).

-الشكل العام للفيلم جاء في إطار بعيد جدا عن التقارير التي تفتقد إلى الحيوية و الروح عن الحدث التاريخي، انطلاقا من أنه فيلم عالج موضوع حرب الذاكرة بين الجزائر وفرنسا و ما أضفى جاذبية على موضوع الفيلم التاريخي هو إبداع المخرج الذي جاء باديا للعيان من خلال قدرته على إعادة التأهيل ما جعل المشاهد يتمتع بإمكانية المرور عبر ممرات الزمن ويقوم برحلة تاريخية مسلية ولكن هذا لا يعني أن فيلم رشيد بوشارب قد أعطى للواقعة التاريخية حقها بصفة كاملة و شاملة، فمن خلاله حقيقة نتعرف على هذه الواقعة ومجرياتها بداية بالمظاهرات الاحتفالية والأعمال القمعية الوحشية التي أتبعت بالاعتقالات في حق المدنيين والسكان العاديين لمنطقة سطيف..... إلخ

إلا أن أحداث 08 ماي 1945 لم تقع فقط في ولاية سطيف وان المجازر و الأعمال الوحشية شملت مناطق عديدة من التراب الوطني وكانت أكثر وحشية مما شاهدناه في الفيلم حيث أستعمل المستعمر الفرنسي كل أنواع الأسلحة البرية و الجوية والبحرية قتل وعذب و اعتقل وحرق بعد ذلك جثث الضحايا التي بلغ عددها حسب المرجعيات التاريخية أكثر من 45 ألف ضحية من أجل إخفاء الجريمة على الأنظار الدولية.. فعيب فيلم الخارجون عن القانون هو محاولة تلخيص الحرب بين فرنسا و الجزائر وإعطاء فكرة شاملة وعامة عن

الأحداث الكبرى التي عرفتها، وهذا ما جعل المخرج يتنقل كثيرا في الفضاء (المكان)و الزمان وهذا شيء مستحيل ومن شأنه أن يزعج المتفرج وإن تم فإنه لا يعطي الأحداث التاريخية حقها.

– في فلم رشيد بوشارب تضمن أفكارا (فيما يخص أحداث 08ماي 1945) واقعية وتعتمد على مرجعيات تاريخية فلا شك أنه اعتمد في ذلك على الوثائق و المستندات التاريخية أي أنه اعتمد على الأسلوب الوثائقي في سرد الأحداث ولعل ما يثبت ذلك توظيفه للأرشيف الوثائقي بالأبيض والأسود في المقطع الثاني من الفيلم وكذا اختياره لشخصيات معبرة مثل شخصية الفلاح، شخصية المدني وشخصية السياسي.....إلخ على الرغم من أنها شخصيات غير حقيقية ومتخيلة فقط؛ لكنها وضعت في إطار جمالي من أجل خدمة الحدث التاريخي.

– أما بالنسبة للحوار و الموسيقى و المؤثرات الصوتية فقد لعبت دورا مهما في الخطاب السينمائي للفيلم ما أضفى عليه طابع جمالي معبر ودال.

– ما يلاحظ كذلك في طريقة تصوير المشاهد من طرف المخرج وكأنه متأثر بالطريقة الأمريكية في تصويرها لأفلام الأكشن و أفلام المغامرات البوليسية.

– من ناحية أخرى لابد من الإشارة إلا أن فيلم الخارجون عن القانون وبسبب تعرضه لواقعة 08ماي1945 أثار ضجة كبيرة وجدلا سياسيا وإعلاميا نظرا لضخامة المجازر التي ارتكبها

الجيش الفرنسي المدعم بالمليشيات، إلى حد اتهام المخرج "رشيد بوشارب" بتزوير التاريخ ومحاولة الإساءة لفرنسا عقب عرضه الفيلم في مهرجان كان السينمائي الدولي سنة 2007 ولهذا نقول أن فيلم الخارجون عن القانون حقق هدفا سينمائيا سياسيا وكذلك تاريخيا.

5-البعد الإيديولوجي للشفرات التاريخية في فيلم العدو الحميم l'ennemi intime

violences dans la guerre d'algérie: و هو فيلم وثائقي للمخرج الفرنسي "**باتريك روتمان**" تناول احداث ووقائع حرب التحرير الوطني في الجزائر عبر شهادات الحية و صور من الأرشيف.

-جل اللقطات التي اطرها المخرج في هذا الفيلم ألتقطت للضحايا من الحركى الذين قتلوا على يد جبهة التحرير الوطني، هي لقطات قريبة وذلك من اجل التركيز على الجثث و لفت انتباه المتفرج للتأثير عليه و جعله يتعاطف مع أفكاره في ان قضية الحركي هي قضية إنسانية محزنة، و ان أسلوب جبهة التحرير هو أسلوب همجي و دعم المخرج ذلك بصور من الأرشيف الفرنسي الذي يحمل في طياته أيدولوجية معادية للثورة و لجبهة التحرير الوطني.

-كما رافق عرض هذه الصور أي صور جثث الحركى مؤثرات صوتية و بتعليق معبر على بشاعة المنظر و قساوة هذا المشهد الدرامي التراجيدي الذي اسسه المخرج لتقوية حججه و ابلاغ أفكاره نظرا للدور الكبير الذي يلعبه الصوت كشفرة بلاغية و دلالية.

-هذا وتضمن الفيلم استعمال مفردات و عبارات ألسنية توحي بالعنف و البربرية عند وصف جبهة التحرير الوطني مثل الارهابين و المجرمين و ان الشعب الجزائري يرفضهم و لا يؤيد ما يقومون به من اعمال إجرامية.

-كما ان الفيلم حاول تغطية الجرائم الفرنسية و ذلك من خلال تقديما و بعدها عرض موالي ما اسماه بجرائم جبهة التحرير الوطني و كأنه يبرز ما تقوم به فرنسا بأنه مجرد رد فعل أو دفاع عن النفس لا غير.

-حاول الفيلم تصوير حرب الاستقلال في الجزائر على أنها مجرد "حرب قذرة" تجسيدا للبعد الأيديولوجي و السياسي للمستعمر فهي حسبه حرب للتقتيل و التجويع و الترهيب للمدنيين الذين يعتبرون ضحية جبهة التحرير الوطني في بذلك حرب غير إنسانية.

النتائج العامة للدراسة:

من خلال تحلينا لفيلمي "**الخارجون عن القانون**" و " **فيلم العدو الحميم** " نستخلص أن للسينما دور كبير و أساسي في تشكيل الذاكرة الجمعية توجيه الراي العام، سواءا كانت هذه السينما وثائقية بحتة أو روائية خيالية، فهذه الأفلام توثق و تعكس الصور المتعددة للمجتمع و تحفظ له ارثه الثقافي والاجتماعي، فلطالما لعبت السينما أدوارا مهمة في تاريخ المجتمعات..

فمثل هذه الأفلام تساعد على الحفاظ على التاريخ المشترك للأمة، عن طريقه توريثه للأجيال وتعريف الشعوب على هذا التاريخ، فمثلا فيلم "رشيد بوشارب" أو في أفلام أخرى؛ تم عرضها في عدة مناسبات محلية ودولية عن طريق المهرجانات السينمائية ومختلف التظاهرات في هذا المجال.

. إن هذه الأفلام يمكن ان تكون وفية للحقائق التاريخية.. **غير أنه يمكن** كذلك لهذه الوسيلة أن تصبح وسيلة للكذب و تشويه الحقيقة **التعمية (التقليل من حجم الحوادث)** و يكون ذلك بهدف التقليل من حجم الحادثة أو الواقعة التاريخية خدمة لأغراض معينة وأهداف محددة؛ باستعمال وسائل المراوغة والخداع البصري من خلال ما تحمله الصورة من معاني أو قلب وتزييف الحقائق بغية تشويش الأذهان والتأثير على العقل وعلى العواطف والمخيلة.. ويستعمل كثيرا هذا الأسلوب في السينما من أجل إدخال الشكوك وخلق الاضطرابات وهدم المعنويات وإثارة البلبلة والفتن أي كل ما هو من اختصاص الحرب النفسية التي استعملت فيما أطلق عليها بالحرب الباردة.. لكن هذا لا يعني انكار دور السينما بحيث ان ما هو بصري معروف بتأثيره و جذبه للمشاهد يكن استغلاله كمرجعية للكتابة التاريخية و النهل من خطابها مستقبلا و هذا ما اثبته التاريخ الذي قدم لنا أفلام سينمائية كتبت التاريخ بل و كشفت اسرارا و احداثا سكت عنها التاريخ لكن مع ضرورة التقصي و التعامل بحذر مع

الوثيقة السينمائية تماما كما يحدث ذلك بالنسبة للمؤرخ في تمييزه الوثيقة المكتوبة الأصلية عن المشبوهة.

الهوامش

[1] -Roland Barthes, élément de sémiologie, revue de communication n: 4, seuil 1964, p 130.

[2]-برنار توسان، ت: محمد نظيف، ماهي السيميولوجيا، ط2 ، المغرب،2000، ص80.

[3]-بغداد احمد بليه، سيمائيات الصورة: مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح و السينما، منشورات دار الاديب، ب ت، ص16.

[4].67-66 محمود ابراقن، هذه هي السينما الحقة، بن غازي، 1995، ص[4]

[5] - المرجع نفسه، ص68.

[6]- محمود ابراقن، المرجع نفسه، ص82.

[7]- صليحة مرابط، بلاغة التفكيك السردي بين الرواية و السينما، رسالة دكتوراه، جامعة تيزي وزو، 2018، ص40.

[8]- نفس المرجع، 41.

[9]- محمود ابراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، جوان 2001، ص 213-214.

[10] -ص84. قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في اشهر الارسالات البصرية، دار الغرب للنشر و التوزيع، ب ت،

[11]-عبد الباسط الجهاني، الفيلم الروائي المغاربي: **الدرامية و الجمالية**، e-kutub Ltd ، لندن، 2019، ص129-132.

[12]- نفس المرجع، ص 132.

[13]-عبد السلام بن عبد العالي. (2014). " التاريخ و الكذب ". العدد 03. ص 08.

[14]-قاسم حول. (2008). " في السينما والتلفزيون: تأملات سينمائي ". دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، ط1. ص61-63.

[15]-رحموني لبنة. (30 سبتمبر 2019). " التاريخ في الافلام الجزائرية ". مجلة التدوين. جامعة وهران2. العدد 13. ص6.

[16]- Randolph Jordan," Documentary Truth Between Reality and Perception, Off Screen ", January,2003, p 9-11.