Soroud (10) (2026) : 351 - 372

Tarābuṭāt al-ʿulūm al-insāniyya: bawwāba li-taṭwīr al-ḥiss an-naqdī wa-at-taḥlīlī. Ar-rābiṭāt al-ibistīmūlūjiyya bayna at-tārīkh wa-as-sīnimā anmūdhajan.

The Interrelationships of the Humanities: A Gateway to Developing Critical and Analytical Thinking Epistemological Links Between History and Cinema as a Case Study

ترابطات العلوم الإنسانية: بوابة لتطوير الحس النقدي والتحليلي الروابط الإبستيمولوجية بين التاريخ والسينما أنموذجا

عمر العمري
علوم التربية – ديداكتيك التاريخ

Abstract: The openness of certain humanities disciplines to other fields, the cross-fertilization of their research and investigative methods, and the interconnectedness of the knowledge they produce are considered a springboard for developing critical thinking skills, both among researchers and learners. History appears to be no exception to this rule, as it relies on a rigorous scientific method, through which historians seek to establish the scientific validity of their research findings. One of the most important tools in the work of a rigorous historian is documentation, which allows them to substantiate their claims.

In the 20th century, historians of the Annales School, notably Marc Ferro, broadened the concept of "document" to include photographic documents and film, despite opposition from the positivist school. Their aim was to exploit the creative value of cinema and its humanistic perspectives in order to raise new epistemological questions about the stages of human history and to establish epistemological links between these two fields.

There are multiple epistemological links between two paradigms, which has always raised questions about the forms of relationships between them, namely history and cinema. Therefore, we will attempt to start from this issue to answer the following question: What are the most important epistemological links between history and cinema that serve as a window for developing critical and analytical skills in researchers and audiences?

To answer this question, this research paper will attempt to approach the relationship between history and cinema by presenting multiple links between the two paradigms for epistemic and cognitive discussion, in order to enhance and develop the mechanisms of critique and analysis for researchers and those interested in both fields.

Keywords: Humanities, Critical and Analytical Sense, Epistemological Links, History, Cinema.

الملخص: يعتبر انفتاح بعض العلوم الإنسانية على مجالات أخرى، وتلاقح مناهجها في البحث والاستقصاء، وترابط المعارف التي توفرها بوابة لتطوير الحس النقدي عند الباحثين والمتعلمين معا، ويبدو أن علم التاريخ ليس بمنأى عن هذه القاعدة فهو علم ينهل من منهج علمي دقيق، يسعى من خلاله المؤرخ لترسيخ القيمة العلمية لمخرجات بحثه، ومن أهم وسائل عمل المؤرخ الدقيق التوثيق الذي يعتبر أداته لإضفاء الموثوقية على ما يريد إثباته، ولقد استطاع مؤرخو القرن العشرين من مدرسة الحوليات وأبرزهم مارك فيرو تطوير مفهوم الوثيقة ليضم الوثيقة المصورة والفيلم السينمائي رغم معارضة المدرسة الوضعانية لهذا المنحى، والغرض من ذلك استغلال القيمة الإبداعية للسينما وتصوراتها الإنسانية لوضع أسئلة إبستيمولوجية جديدة حول مراحل من التاريخ الإنساني، وخلق روابط معرفية بين الحقلين.

تتعدد الروابط الإبستيمولوجية بين براديغمين لطالما طرح التساؤل عن أشكال العلاقات بينهما وهما التاريخ والسينما، لهذا سنحاول الانطلاق من هذه الإشكالية للإجابة عن السؤال التالي: ما هي أهم الروابط الإبستيمولوجية بين التاريخ والسينما التي تشكل نافذة لتطوير الحس النقدي والتحليلي عند الباحث والمتلقي؟

للإجابة عن هذا السؤال، ستحاول هذه الورقة البحثية أن تقارب العلاقة بين التاريخ والسينما من خلال طرح روابط متعددة بين البراديغمين للنقاش الإبستيمي المعرفي، من أجل تعزيز وتطوير آليات النقد والتحليل عند الباحثين والمهتمين بالمجالين.

كلمات مفتاحية: العلوم الإنسانية، الحس النقدي والتحليلي، روابط إبستيمولوجية ، التاريخ ، السينما.

تقديم

ترتبط العلوم الإنسانية فيما بينها وكذلك مع مجالات معرفية أخرى بروابط إبستيمولوجية ومنهجية تجعل الباحث في هذا السياق يفتح أبوابا نقدية وتحليلية تطور طرق إنتاج المعرفة؛ من هذا المنطلق نجد حقلا معرفيا كالتاريخ له ارتباطات وتقاطعات وامتدادات مع حقول معرفية كثيرة من أهمها حقل الصناعة السينمائية منذ انطلاقتها في أواخر القرن 19م.

نجد المؤرخ من باب الموثوقية العلمية دائما يؤسس إنتاجه المعرفي على بناء متين من التوثيق التاريخي الرصين، حيث أن الباحث المغربي حسني ادريسي يؤكد انه "لا تاريخ بدون وثائق ، فالوثائق حسب نظره مصدر للمعلومة التاريخية، وعنصر من عناصر الحجة التي تمكن من إثبات أو دحض وجهة نظر استنادا إلى أحداث، وكلما تنوعت المصادر التوثيقية كلما كانت عناصر الحجة متينة ومنطقية وعقلانية، حيث المصادر

يمكن أن تكون ذات صبغة شفوية ذاكراتية، أو مادية، أو مهيأة"(حسني ادريسي، 2021،166).ولقد استطاع مؤرخو القرن العشرين من مدرسة الحوليات وأبرزهم مارك فيرو تطوير مفهوم الوثيقة ليضم الوثيقة المصورة والفيلم السينمائي بعدما كانت المدرسة الوضعانية تحصرها في الوثيقة المكتوبة، والغرض من ذلك استغلال القيمة الإبداعية للسينما وتصوراتها الإنسانية لوضع أسئلة إبستيمولوجية جديدة حول مراحل من التاريخ الإنساني، وخلق روابط معرفية بين الحقلين.

وقد دأبت كثير من الأعمال السينمائية الإبداعية إلى اقتحام ميدان التاريخ العالم، لتفتح أبوابا وتساؤلات جديدة حول مراحل مهمة من تاريخ الإنسانية في علاقة مَن التجاذبات الثنائية، فعنف التجاذبات الرمزية هذا بين حقل منهج المؤرخ ورؤية السينمائي للتاريخ هو الذي يجعل القارئ والمشاهد يهتم بحقل التقاطعات بين الميدانين؛ نعني بدرجة أولى "التجاذبات الأنطولوجية التي تجمع بين براديغم الصورة عموما والصورة السينمائية خصوصا مع براديغم آخر وهو التاريخ العالم في اتجاه سياقات دلالية ورمزية متعلقة بالرؤية للحقائق"(الحساني، 2022).إن هذه التَجاذبات بين حقلين مختلفين يعزز لا محالة الحس النقدي للباحث في مجال التقاطعات بينهما، والتحليل في هذا السياق سيحيلنا حتما إلى علاقات معرفية يمكن أن تفيد في الحقل الإبستيمولوجي كما في الحقل التعليمي الديدكتيكي.

يعود الارتباط بين التاريخ والسينما إلى زمن اختراعها سنة 1895م، وقد حاول العديد من صانعي الأفلام منذ النشأة استغلال قوة الصورة السينمائية وجاذبيتها من أجل استنساخ وإحياء الماضي وتوجيهه، ولطالما افتتن التاريخ بالسينما وتمخض عن ذلك ولادة وتطور ما سيسمى بالفيلم التاريخي.

من هذا المنطلق سار تاريخ الفن السينمائي وتاريخ القرن العشرين معا لتجسيد الانعكاسات الأرشيفية، وعكس العواطف والطموحات الإنسانية على الشاشة، وقضايا وأحداث مختلفة تراكمت منذ انطلاق التجربة السينمائية الأولى سنة 1895م، التي تم عرضها على الشاشة الكبيرة، كقضية "دريفوس"[1] "Dreyfus"، وأزمة 1929م، وأحداث ماي 1968م، والحروب؛ كالحرب العالمية الثانية وحرب فييتنام وحرب الخليج وغيرها من القضايا.

إن هاتين الحركتين، التاريخ المعاد تشكيله ضمن أحداث فيلم، وأرشفة الصور المتحركة التي توثق الوقائع زمن حدوثها، هما اللذان يفرضان شرعية التلاقي بين السينما

1 . قضية شكلت أزمة بين فرنسا وألمانيا بين 1894م و1906م متعلقة باتهام عقيد في الجيش الفرنسي يهودي الديانة، يدعى "ألفريد دريفوس" "Alfred Dreyfus"، بالتجسس لصالح ألمانيا.

والتاريـــخ، بل وأفضـــل من ذلك تحفيز بعضهما البعض، أو كما صرح أنطـوان دوباييـك أنـه "بفضل السينما، كل شخص لديـه تاريـخ، وكل التواريخ ممكنـة"(De Baecque, 2008, p.67).

وعليه، ومن وحي عمق العلاقة بين السينما والتاريخ، فإن الأمر يتعلق بالإجابة على أسئلة التاريخ بالأفلام. ما تقدمه السينما إذن للتاريخ هو طريقة لفهم وكتابة واقع الماضي من خلال نقاط متطابقة معينة، ومن خلال وقائع محفزة للغاية، فهناك من ينطلق من كون السينما رواية رمزية للتاريخ ويعتبرها أثرا رئيسا له في القرن العشرين خصوصا.

من المنطلقات السالفة الذكر، سنحاول من خلال هذه الورقة البحثية الإجابة عن السؤال التالي: ما هي أهم الروابط الإبستيمولوجية بين التاريخ والسينما التي تشكل نافذة لتطوير الحس النقدي والتحليلي عند المتلقي؟

إذا افترضنا أن وثيقة مسجلة، أو أرشيفا محفوظا ليس لهما أي أهمية تاريخية واضحة، فيمكن للطريقة التي يتدخل بها المؤرخ من خلال تحليلها، أو استثمار هذا التحليل من طرف المبدع السينمائي في إنتاج رواية مصورة، أن تضفي عليها البعد التفسيري، والواقعي الذي ينتج مادة تاريخية أو فتح باب النقاش حول مرحلة تاريخية معينة.

لذلك، لا يتعلق الأمر فقط بالعلاقة المتبادلة بين السينما والتاريخ، ولكن، بشكل أعمق، يتعلق بشكل من أشكال التناظر والدينامية، والحركة المستمرة لإعادة الانطلاق من أحدهما إلى الآخر. يجادل المخرج والمنظر "جان لويس كومولي" "Jean-Louis Comolli" بأن "السينما تؤسس مشهدا لا يقع أبدا خارج التاريخ، فتاريخ القرن العشرين إلى حد كبير هو نتاج تصورات سينمائية، ويتم تحويل أحداثه على شكل عروض سينمائية، على أي حال يتم نقله ونشره بهذه الطريقة" (Comolli et Rancière، 1997, p.13).

من هذا المنطلق سنحاول أن نقارب العلاقة بين التاريخ والسينما من خلال نقاط متعددة نسعى من خلالها توضيح دور الترابط بين براديغمين مختلفين في تطوير الوظيفة التحليلية والنقدية لدى الباحث والمتعلم خصوصا والمتلقي عموما وقد أجملناها فيما يلي:

- بين السرد التاريخي والتصورات السينمائية.
- السردية التاريخية والسينمائية بين الحقيقة والمتخيل.
- الحقائق التاريخية والصورة السينمائية كوسائل للإقناع.
- بين صناعة الصور النمطية، وبناء تمثلات المشاهدين التاريخية من خلال رؤية تشابلن كأنموذج.

– تشكيل التاريخ برؤية نقدية من خلال السينما.
– إعادة ربط الأحداث التاريخية من خلال تركيب الأرشيفات، والسينما الأثرية
– السينما صانعة للتاريخ من خلال رؤية "جون لوك غودار" كأنموذج.

1. بين السرد التاريخي والتصورات السينمائية

انجذب التاريخ على الفور للسينما، كما أن اختراعها عمل أيضا على تحديد التواريخ والأحداث وسرعان ما أعاد بناء الحقائق الرئيسة. وقد أعطت السينما نفسا جديدا للتاريخ، ولكن بأسلحتها الخاصة، فكما شكلت الرواية الأدبية نمطا من أنماط التوثيق التاريخي خلال القرن التاسع عشر؛ وراكمت خطابات سعت لتقديم الواقع وصنعت أحداثا من خلال انعكاسات هذا الخطاب الفنية على المسرح، فإن السينما شكلت بالنسبة للتاريخ، سطحا حساسا يُسجّل عليه التاريخ، وهي أيضا كتابة نصية يمكن للناس من خلالها أن يرسموا تصورات تسمح لهم بتخيل التاريخ وفهمه وإعادة بنائه (جيووفري نوويل، 2010، مترجم، ج1). بناء على ذلك، أصبحت السينما صندوقا يجمع أدوات التاريخ من خلال صياغة العمليات المرئية الخاصة بها، وتأثيراتها، وتقنياتها: من تخطيط، وتحرير، وتركيب أو مونتاج، عن طريق الحركة البطيئة للصورة، أو الفلاش باك، أو نظرة الكاميرا، أو الصور المؤرشفة. فالفنانون والكتاب والمعلنون والمؤرخون وكل من يحمل إيديولوجيا معينة، كل شخص كان قادرا على استخدامها، واستعارة أبجدياتها، للكتابة، والتفكير، والإبداع، وبالتالي محاولة دخول التاريخ.

سعت عدد من أفلام "الأخوان لوميير"[2] "Les frères Lumière"، منذ نهاية تسعينيات القرن التاسع عشر، التي تم تصويرها بواسطة مشغلي شركة "ليون" "Lyon" في فرنسا وحول العالم، إلى تسجيل التاريخ باعتباره "أحداثا جارية"، حيث قدمت التاريخ في تقدم وحركية(جنازات وأعراس المشاهير والزعماء، مجالس الوزراء، تكريمات، إحياء ذكريات وطنية، توقيع معاهدات، أحداث تاريخية...)، وإلى حدود الخمسينيات من القرن العشرين، استطاعت السينما أن تصبح أرشيفا توثيقيا مرئيا فوريا تقريبا، لقرن سيكون خاصا بها. وقد تم تسجيل هذه الأحداث كوثائق(في أفلام "لوميير")، ولكن تم أيضا "تنظيمها" بسرعة كبيرة وإعادة تشكيلها وإعادة عرضها وتفسيرها من قبل الممثلين، مثل محاكمة النقيب "دريفوس" في "رين"، حيث أعيد تجسيد الأحداث في الأستوديو الخاص بالمخرج "جورج ميليس" "Georges Méliès" بعد أشهر قليلة من حدوثها سنة 1889م في الفيلم الصامت قضية "درافوس" "L'Affaire

2 . "أوغيست" "Auguste" و"أنطوان" "Antoine" عالمين عصاميين فرنسيين، طورا مجال التصوير، وكانا سببا في انطلاق السينما كفن سابع منذ 1895م.

Dreyfus"، فتم بذلك تقديم شكل من أشكال الدراما التاريخية الفورية تقريبا (Jullier et Barnier, 2020, pp.29-33). وفي هذا الإطار تم إعادة النظر في الأحداث الرئيسة للتاريخ الوطني في فرنسا، كما لو أنها تحولت لكتاب كبير من الصور المتحركة (من اغتيال "دوق كويز" "Duc de Guise" سنة 1588م، إلى الثورة الفرنسية سنة 1789م)، فلقد تحولت من صفحات الكتب إلى الشاشات بين عامي 1897م و 1914م من خلال ما يقرب من مائة فيلم، واستمرت التجربة السينمائية تبحث في المادة التاريخية باعتبارها جزءا من الإبداعات السينمائية عموما، كتجربة المخرج الفرنسي "أبيل جانس "Abel Gance" صانع فيلم "نابليون"[3] "Napoléon"، والذي كتب في هذا السياق في عام 1924م إلى جميع المتعاونين الذين كانوا يستعدون لتصوير نابليون معه: "يجب أن يسمح لنا هذا الفيلم بدخول معبد الفنون بشكل نهائي من خلال باب التاريخ العملاق]... [سوف نعيد إحياء الثورة والإمبراطورية. المهمة لا تصدق، لأن نابليون كان أيقونة في عصره، وهو أيقونة في التاريخ. لكن السينما بالنسبة لي هي أيقونة الحياة. فقط الفن الجديد، بطموحه ووسائله التقنية، يبدو لمخرج الفيلم قادرا على استيعاب ملحمة التاريخ من خلال إحيائها حرفيا"(De baecque, 2008, p.3). وفعلا تم إخراج الفيلم سنة 1927م وعرضه، ليعبر عن تصور سينمائي لمرحلة مهمة من تاريخ فرنسا وتاريخ العالم.

أما في إيطاليا، فقد تطورت تقاليد ما اصطلح عليه بالبيبلوم أو الخيال التاريخي بسرعة كبيرة والتي أحيت أساطير وأحداث التاريخ القديم وأشهرها فيلم إلى "أين تذهب"؟[4] "QuoVadis?"، أنتج في عام 1913 بواسطة "إنريكو جوازوني" "Enrico Guazzoni" الذي أعاد صياغة الأصول الأسطورية والقديمة للبلاد.

كما شرع "ديفيد وارك جريفيث" "David Wark Griffith" في الولايات المتحدة في إعادة رؤية للتاريخ ستعمل على إصلاح الرواية القومية الأمريكية لبعض الوقت من خلال عدة أفلام سينمائية؛ كمرحلة الحرب الأهلية في فيلم "معركة إلدربوش جولش أو أثناء المعركة"[5] "(The Battle at Elderbush Gulch"(1913)، أو

3 . فيلم فرنسي يتتبع مسار "بونابرت"، من عام 1781م في مدرسة "بريين" العسكرية، حتى 16 أبريل 1796م زمن بداية الحملة الإيطالية الأولى، وقد تم تكليف الباحث والمخرج الفرنسي "جورج موريي" "Georges Mourier"، من طرف المكتبة السينمائية الفرنسية، بترميم النسخة الأصلية من الفيلم، كجزء من أرشيفات القرن العشرين المصورة.

4 . يحكي الفيلم قصة حب الأرستقراطي الروماني "ماركوس فينيسيوس"، وفتاة مسيحية شابة، "كالينا"، الملقبة "ليجيا"، ابنة ملك الليجيين الذي مات في القتال، في القرن الأول، على خلفية الاضطهاد الذي عانى منه المسيحيون في عهد "نيرون".

5 . يحكي الفيلم قصة يتيمتين تم إرسالهما للعيش مع عمهما في الغرب الأمريكي مرتبطتان بجروين عاطفيا، حيث تدور بين السكان الأصليين والمستوطنين الغربيين معارك، يحاول خلالهما اليتيمتين الحفاظ على الجروين، رغم ممانعة عمهما في البداية.

بالطبع في فيلم "ولادة أمة"[6] "The nation of birth"(1915)، ثم فيلم "التعصب"[7] "Intoterance" (1916).

حاولت هذه الأفلام عكس الروابط الصعبة والعنيفة بين المكونات المختلفة التي تشكل نسيج المجتمع الأمريكي على الشاشة (الجنوب والشمال، البيض والسود والهنود، الأغنياء والفقراء، الريفيون والحضريون)، وكذلك حاولت توليد هوية وطنية حقيقية من عمق التاريخ الأمريكي، حيث الصراع والفوضى فقط يسمحان بالعظمة والانهيار والتجديد.

أما في الاتحاد السوفياتي في عشرينيات القرن الماضي، فقد تم حشد السينما من قبل السلطات السوفيتية كعنصر من عناصر الدعاية وإيقاظ ضمائر الجماهير، حيث أعيد بناء التاريخ بطموح لا مثيل له: جعل الثورة مفهومة ومحبوبة، وخلق دعم حماسي للنظام الجديد من خلال عرض أفلام تاريخية ضخمة كأعمال "سيرجي آيزنشتاين" "Sergueï Eisenstein" المتعددة، منها ذات البعد الاجتماعي، كفيلم "الإضراب"[8] (1924)"Stachka"، أو ذات البعد السياسي والعسكري كفيلم "المدمرة بوتيمكين"[9] (1925)"bronenosets potemkin"، أو تعبر عن تأسيس النظام الجديد من خلال فيلم "أكتوبر: عشرة أيام هزت العالم"[10] (Oktyabr' : Desyat' dney kotorye potryasli mir 1927)"، فمن خلال تصوير التاريخ بهذه الطريقة بإقحام المؤثرات المرئية والصوتية، أكد "سيرجي آيزنشتاين" على أهمية العمل الجماعي في الصناعة السينمائية.

إن هذه الكرونولوجيا السالفة الذكر (جيووفري نوويل، 2010، مترجم، ج1، ابتداء من الصفحة 71) و(Jullier et Barnier, 2020, pp.29-33)، توضح سلاسة اقتحام التاريخ للشاشة العملاقة منذ اختراع السينما.

6 . تدور قصة الفيلم حول عبد إفريقي أمريكي اسمه "نات تارنر" من سنة 1809م، ومعاناته في مراهقته جراء العمل في المزرعة وأعمال السخرة.

7 . يصور الفيلم بالتناوب أربعة عصور للتنديد بالتعصب: قمع الإضرابات، ومذبحة سان بارتيليمي، وآلام المسيح، وبابل، من بابل القديمة إلى بداية القرن العشرين، تصوير مجازي لقسوة الإنسان وشراسته اتجاه أخيه الإنسان.

8 . تدور أحداث الفيلم في الإمبراطورية الروسية عام 1912م، حيث يعاني عمال المصانع من ظروف عمل قاسية، ويتم تكليف الجواسيس المختارين من بين حثالة البروليتاريا بالتنقيب عن قادة النقابات. في هذه الأجواء عامل متهم خطأ بسرقة ميكرومتر يشنق نفسه تحت ضغط هذه الأوضاع؛ فقرر زملاؤه الإضراب، لكن الجيش القيصري قمعهم بشكل دموي.

9 . تتمحور قصة الفيلم حول عصيان قام به طاقم المدمرة "بوتمكين" عام 1905م ضد ضباط السفينة التابعين لجيش القيصر الروسي.

10 . فيلم من إخراج "آيزنشتاين" وكذلك مخرج ثان وهو "غريغوري أليكساندروف" "Grigori Aleksandrov" يبدأ الفيلم بتمجيد ثورة فبراير 1917م وتأسيس الحكومة المؤقتة، ويصور تدمير النصب التذكاري للقيصر. ومع ذلك، فإنه سارع إلى الإشارة إلى استمرار الأوضاع المزرية في ظل الحكومة المؤقتة من جوع وحروب، فيتم بعد ذلك التحضير لثورة أكتوبر بشكل درامي بعناوين تشير إلى تواريخ الأحداث.

لم يعد أبطال الفيلم والرواية التاريخية التي يعاد بناؤها أفرادا يمكن للمشاهدين التعرف عليهم بسهولة وسط الجموع، ولكن جماهير العمال والبحارة والحشود الذين يشكلون كتلة وسط صناعة سينمائية ضخمة، مصنع لصناعة الصور المتحركة الجماعية التي تحمل رسائل بفضل لقطات الوجوه، والأجساد، وحركية الإضاءة وزخامة الموسيقى التصويرية، مجمعة في محتوى تاريخي وإيديولوجي وكذلك جمالي وسينمائي، باستخدام فن تحرير لا مثيل له. بهذا المعنى، فإن آيزنشتاين، وفقا لمارك فيرو، قام بعمل صانع أفلام ومؤرخ من خلال "إعادة بناء التاريخ"(Ferro, 2003, p.51)، من خلال إظهار مراحله وعملياته الجماعية، من الاستياء إلى التعبئة، ومن الفعل إلى القمع، ومن النقاش إلى الاستفزاز، ومن التفاوض إلى تأكيد النظام العالمي الجديد؛ هذه هي البنية الأساسية للأفلام التي تعتبر ثورية، بقدر ما تمثل القصة أساسا لها، فهي لا تشرع في إعادة بناء الحقائق الثورية (غالبا ما يتم إعادة اختراعها)، ولكنها تسعى لإعادة البناء التي تسمح للمشاهدين بفهم الثورة الظاهرة والتعرف عليها.

2. السردية التاريخية والسينمائية بين الحقيقة والمتخيل

تحكي الأسطورة قصة، وكل شخص تقريبا مقتنع بأنها لم تحدث على هذا النحو، ومع ذلك نرصد معان تختلف عما يعقب السرد التاريخي للحقائق، أو السرد المتخيل البسيط. "فهي حسب "ليفي شتراوس" شكل من أشكال التفكير ما قبل العقلاني بالنسبة للبعض، وهي تعني عند "كارل يونغ" البنية العميقة لحياتنا النفسية بالنسبة لآخرين، فهما يتفقان على ربط الأسطورة بمسألة المعنى، المعنى الخفي الذي يُمنع الوصول المباشر إليه، ويضاف إليهما "فرويد" الذي ترسم الأسطورة بالنسبة له تسامي المكبوت، وبالتالي فإن الأسطورة هي تصور سردي للمشكلة الوجودية دون ادعاء صحة الحقائق، في شكل قصص مصورة تغذي الخيال الفردي والجماعي"(Waltraud Verlaguet, 2006).

يمكننا التمييز فيها بين ثلاثة مستويات:

- مستوى الإشكالية.
- مستوى السرد والحكي.
- مستوى الصورة التي تم إنشاؤها على هذا النحو.

من هذه المنطلقات الثلاث، حاولت السينما منافسة السرد الأدبي الأسطوري الذي توقف في حدود الحكي، لتحاول الانتقال إلى تجسيد وتصوير وتشخيص هذا العالم السحري، نأخذ كمثال سينما "جريفيث"، خصوصا في فيلمه "التعصب" (1916)، الذي عرف كيف يزاوج بين المهارة و الوسائل الرسمية، لتصوير التاريخ الملحمي

حيث تجسد الإبداع في تصور كل ما من شأنه إنجاح العمل(الوسائل والإكسسوارات، والديكورات، والوجوه والممثلين، والاختراعات التقنية، والمونتاج، والموسيقى التصويرية)، حيث اصطلح عليها بالنسخة السينمائية للشعر الغنائي.

ساهم المبدعون السينمائيون في نقل الأسطورة من مستوى التمثل إلى مستوى التمثيل والتشخيص، حيث أصبح للشخصيات الأسطورية زيها وإكسسواراتها، وطريقة خطابها، وأصبح للأماكن ديكوراتها، وحاولت السمفونيات الغنائية الانتقال بنا من الخيال إلى الشاعرية وضبط إيقاعات زمن الأحداث.

خدمت بالتالي السينما التاريخية الأسطورية مسألة مهمة، تتجلى في الاهتمام بالماضي المتخيل ومحاولة تقريبه من المشاهد، واسترجاع بعض التساؤلات الفلسفية واللاهوتية التي توارت في صفحات الكتب.

3. الحقائق التاريخية والصورة السينمائية كوسائل للإقناع

أثبتت السينما أنها أداة قوية بشكل خاص للإقناع، فهي تجذب انتباه المتفرجين بشكل جماعي، وتسمح بفضل الأحاسيس والعواطف والمشاعر، بنقل الأفكار والخطب والرسائل. ومنذ عشرينيات القرن الماضي، استغلت الأنظمة الاستبدادية الأفلام السينمائية كأداة دعاية (النظام السوفياتي، إيطاليا الفاشية، ألمانيا النازية)، من خلال رعايتها بقدر ما كانت تسيطر عليها. والتاريخ في هذه الأنظمة السينمائية الرسمية، هو موضوع أساس لهذه البلدان التي تسعى إلى تأكيد الهوية التاريخية والاستيلاء على السرد الوطني لجعلها موضوعا للشرعية، وهناك عدة أمثلة على ذلك:(De Baecque, 2008، pp.13-15)

ففي الاتحاد السوفياتي انطلقت سينما الدولة في خدمة الدعاية السياسية والثقافية بشكل طبيعي، فتم سن القواعد الخاصة بالأفلام واللجان المخصصة والجمعيات الرسمية التي تجمع بين صانعي الأفلام والممثلين وكتاب السيناريو والإنتاج واستوديوهات الدولة، وسرعان ما تم إصدار عقيدة "الواقعية الاشتراكية"، وتم تأطير إبداع الطليعة السوفييتية في بداية الثورة وتوحيدها وتوجيهها. وفرضت مواضيع أعمال سينمائية لإخراجها على أشهر صانعي الأفلام آنذاك، كتصوير "آيزنشتاين" فيلم "ألكسندر نيفسكي"[11] "Aleksandr Nevskiy" في عام 1938م، حيث تم إعادة تشكيل التاريخ بشكل صريح لتشكيل الخطاب الرسمي للنظام، والذي ظل هو الحال في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية بزعامة ستالين حتى منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، مع أفلام مثل

11 . فيلم يعيد برؤية سوفياتية تجسيد صراع السلاف ضد الفرسان "التيوتونيين" "chevaliers teutoniques" منذ قرون، والصراع بين الروس والألمان الذي يعود تاريخه إلى القرن الثالث عشر الميلادي.

"القَسَم"[12] (1946)"klyatva"، أو "سقوط برلين"[13] (1950)"Padeniye Berlina"، للمخرج "ميخائيل شيوريلي" "Mikhaïl Tchiaoureli".

أما في إيطاليا، فقد استغرقت الديكتاتورية الفاشية مرحلة حكم "موسوليني" منذ 1922م وقتا أطول لفهم الفوائد التي يمكن أن تجنيها من السينما، حيث لم يتم إنتاج فيلم رسمي إلا في أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين؛ ففي عام 1932م اقترح الديكتاتور على الكونت "فولبي" إنشاء أول مهرجان سينمائي دولي، وهو مهرجان البندقية السينمائي، ثم شجع على بناء أهم الأستوديوهات في أوروبا سنة 1937م، وهو مجمع "سينيسيتا" "Cinecittà" السينيماتوغرافي بروما، وكفل إدارته إلى ابنه "فيتوريو"؛ هناك، تم تصوير حوالي ثلاثين فيلما سنويا، بميزانيات كبيرة، من قبل صناع الأفلام بالاتفاق مع النظام الفاشي، مثل "أليساندرو بلاسيتي" "Alessandro Blasetti"، و"ماريو كاميريني" "Mario Camerini"، وغالبا ما حولوا مشاهد المواقع الأثرية ومحتويات المتاحف الإيطالية، إلى الشاشة العملاقة، مثل فيلم "سكيبيو الإفريقي"[14] "l'Africano Scipione" للمخرج "كارمين كالوني" "1937) "Carmine Gallone)، وهي المجالات المميزة لسينما الدعاية التاريخية المخصصة للفاشية.

أما السينما الألمانية فكانت قوية للغاية وفرضت نفسها في السنوات الأخيرة من الأفلام الصامتة، والأولى من الأفلام الناطقة، ووضعت تحت سيطرة النظام النازي في عام 1933م الذي اعتبر الفن السابع كأداة دعائية أساسية.

حاول وزير دعاية هتلر "جوزيف غوبلز" "Joseph Goebbel" استقطاب كُتّاب السيناريو الجرمانيين الرئيسيين، لتقوية البروباغندا النازية، لكن الغالبية، مثل "فريتز لانغ" "Fritz Lang" أو "ستيمبرغ" "Sternberg" أو "سيودمك" "Siodmak" اختاروا المنفى وانضموا إلى الصناعة السينمائية بهوليوود في الولايات المتحدة الأمريكية.

إن التاريخ، هنا مرة أخرى، هو إطار عمل متميز لدعاية الدولة، سواء كانت تصويرا للراهن من أجل التوثيق والأرشفة(المسيرات النازية، أولمبياد برلين) أو أقدم، كفيلم "اليهودي زوس"[15] "Jud Süß" لمخرجه "فيت هارلان" (1940)"Veit Harlan"؛

12 . فيلم يصور قصة انخراط أسرة "بيتروف" من عامة الناس، في نضالات البولشفيين بين عامي 1924م زمن رحيل الزعيم السوفياتي "لينين" وتولي "ستالين"، إلى حدود الدفاع عن "ستالينغراد" وانهزام الجيوش الألمانية.

13 . تتحدث قصة الفيلم عن وصول الجيش الأحمر السوفياتي لبرلين من أجل السيطرة عليها، وهزيمة الجيوش الألمانية.

14 . تروي قصة الفيلم سيرة الحرب البونيقية الثانية بين روما وقرطاج في القرن الثالث قبل الميلاد.

15 . يروي الفيلم قصة يهودي طموح في "شتوتغارت" يدعى "زوس أوبنهايمر" عام 1733م، أصبح وزيرا لمالية دوق "فورتمبيرغ" الضعيف، وتمكن من التسلل إلى الدولة والتحكم في إدارتها بفضل القروض الربوية.

يضاف إلى هذه السينما الخيالية جهد كبير على جانب الفيلم الوثائقي، الذي توجب عليه أن يقدم تقريرا عن "المعارك" الجارية، سواء على صعيد الإنتاجية الصناعية أو إدارة المجتمع أو على الجبهات العسكرية، وقد انهارت هذه السينما النازية مع نظام هتلر في ماي 1945م.

استمرت في القرن العشرين التجاذبات الدعائية في عالم السينما التاريخية خصوصا مع القطبية الثنائية بين الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفياتي؛ فالولايات المتحدة الأمريكية بواسطة استوديوهات هوليود صدرت توجهاتها الليبرالية عبر الصور الفيلمية، مقابل توجهات ثورية ضمنتها أفلام الحقبة السوفييتية، هذا دون أن ننسى أفلام التجسس والسباق نحو التسلح التي كان الغرض منها إبراز مظاهر القوة للعالم في الاتجاهين معا، وهذا سنتحدث عنه لاحقا.

انتقلت هذه التوجهات الإيديولوجية للعالم العربي، خصوصا من بوابة مصر التي انطلقت فيها الصناعة السينمائية مبكرا. وهناك تجارب سينمائية لا حصر لها توضح استعمال الأفلام السينمائية التي تستلهم من التاريخ مادتها وقصتها كوسيلة للدعاية، نستحضر على سبيل المثال تجربة المخرج يوسف شاهين في الفيلم التاريخي "الناصر صلاح الدين"(1963)، فرغم كون شاهين حاول إعادة إحياء تاريخ القرن 12م والحملات الصليبية على المشرق الإسلامي آنذاك، إلا أنه "طرح رؤية للتاريخ تنطلق من سياق زمن الإنتاج، أي سياق معارضة الرئيس المصري آنذاك جمال عبد الناصر للتواجد الغربي الفرنسي– الإنجليزي سنة 1956م، من خلال نشر خطابات معادية للتواجد الاستعماري، وليس غريبا أن يتم إقحام هذه الحمولة الإيديولوجية في فيلم أنتج سنة 1963م"(Ferro, 2003, p.132).

4. بين صناعة الصور النمطية، وبناء تمثلات المشاهدين التاريخية من خلال رؤية تشابلن كأنموذج

أكمل "تشارلي تشابلن" "Charlie Chaplin" في خريف عام 1938م، سيناريو مكتوبا بأكبر قدر من السرية قبل بداية الحرب العالمية الثانية سنة 1939م ؛ وبعد ذلك بعامين، في نيويورك، في 15 أكتوبر 1940، عرض تشابلن فيلم "الدكتاتور العظيم"[16] "The Great Dictator".

16 . قدم المؤرخ الفرنسي "أونطوان دوباييك" لعمل "تشابلن" "الدكتاتور العظيم" ووضعه في سياقه التاريخي في معرض كتابه التاريخ والسينما بتصرف: "في خريف عام 1938، أكمل "تشارلي تشابلن" سيناريو مكتوبا بأكبر قدر من السرية...حيث أن مبتكر شخصية المتشرد أو "الصعلوك" "شارلو" التي ميزت مرحلة السينما الصامتة قرر النطق في الفيلم الجديد [...] ليحاكي شخصية الزعيم النازي الألماني "أدولف هتلر" "[...] بعد ذلك بعامين، في نيويورك، في 15 أكتوبر 1940، عرض "تشابلن" فيلم "الدكتاتور العظيم (De baecque, 2008, pp. 15-17) . "The Great Dictator".

"ورغم أن الولايات المتحدة رغبت في الابتعاد عن مجريات الحرب في بداياتها، إلا أن "تشابلن" وجد نفسه قد سبق الجميع لاقتحامها كمبدع سينمائي ليعيد بناء التاريخ على الرغم من أنه لم يحدث بعد، في المدى الكامل لعواقبه المؤلمة.؛ لقد صنع "فيلما تاريخيا" بطابع كوميدي اجتماعي، لا سيما عندما يخبر المشاهد في بداية الفيلم بأن: "أي شبه بين هنكل الدكتاتور والحلاق اليهودي هو محض صدفة". يبدو أن المبدع السينمائي يمكن أن يستشرف الكتابة التاريخية، ويوثق ذلك من خلال الصور المتحركة تحت ضغط الأحداث التي يعاصرها بطريقته الإبداعية، وهذا ما نجح فيه تشابلن"(Delage et Guigueno, 2018, pp.34-47).

نجح "تشابلن" في محاكاة شخصية الزعيم النازي الألماني "هتلر" من خلال تجسيد شخصية دكتاتور متخيل، ليترك بصمته على الأحداث قبل حدوثها، فتشابلن تمكن من كتابة تاريخ المرحلة التي عاصرها من خلال إبداعه السينمائي.

قدمت سينما "تشابلن" وشخصية "المتشرد" أو "الصعلوك"، الأكثر شهرة في العالم، مشروع عرض تاريخي هو أيضا إدانة والتزام(تثبت الأرشيفات صرامة عمله في التوثيق وإعادة البناء)، حيث يصرح أن: "الدكتاتور هو أول فيلم ناطق له، وأن السيناريو قد تجاوز شخصية "المتشرد" النمطية"(Delage, 1998, p.7)، وحاول بناء شخصية "الدكتاتور" النمطية، وقد فتح بذلك حقبة جديدة من الأفلام التاريخية، عكس من خلالها بالفعل الآثار الرئيسة للفيلم الدعائي كما تطورت في أوروبا الشمولية في الثلاثينيات من القرن العشرين؛ ليس فقط لأنه يسخر علانية من الزعيمين الفاشي "موسوليني"، والنازي "أدولف هتلر"، ولكن لأنه يلمح إلى الشك في الخطاب الرسمي واليقين الراسخ. وبالمثل، يسعى إلى جعل التاريخ يتحدث في حاضر السينما، ويتحدث عن أحداث ساخنة، وعن وضعية راهنة.

"لم يكن تشابلن مثاليا في تعاطيه الفني مع التاريخ، يظهر ذلك من خلال الأحاسيس المتناقضة التي تحملها شخصيات الفيلم، لكن بالنسبة لمؤرخي السينما يجزمون بأن تشابلن كان واعيا بأن فيلمه كان الأول في إعطاء حيز كبير للرؤية التاريخية التي عاصرها وبناء تصور حول المعاني والمفاهيم التاريخية، على حساب شخصية الفيلم الأساسية وهي "المتشرد شارلو" المشهور عند المشاهدين"(Delage et Guigueno, 2018, p.46). وقد أثر ذلك في الأعمال السينمائية اللاحقة التي احتضنت المادة التاريخية ضمن الرواية السينمائية.

"إن الصور النمطية التي بناها تشابلن وغيره من المبدعين السينمائيين من خلال أعمالهم، تشارك في العملية المعرفية؛ إذ أنها أداة تستخدم لإعطاء المعنى، وتعمل على

استقرار تمثلات الجماهير وتوقعاتهم من خلال تكرارها وثباتها. كما يظهر من خلال تحليل الصور ذات المعاني التاريخية لمجموعة كبيرة من الأفلام السينمائية التي تتناول أحداثها نفس الحقبة التاريخية بوضوح كبير، الاستقرار النسبي لرؤية الماضي، وتكرار العناصر النمطية" (Haver, 2007, p.28).

نشاهد على سبيل المثال من خلال فيلم سينمائي تناول أحداث التاريخ القديم، تجسيد ممثل لمحارب يرتدي خوذة كورنثية على رأسه، يمكن للمتفرج مع مشاهدتها، أن يربط على الفور بين هذا التمثيل وخياله التاريخي: إنه يوناني، وهو جزء من حضارة عظيمة(الخوذة الكورنثية كممثلة للعالم الهيليني)، دون الحاجة إلى إضافة شروحات في الحوارات؛ وهذا أيضا تبسيط، لأن الخوذة المعنية ربما لم يرتديها المحاربون اليونانيون في جميع المناطق والعصور بشكل عشوائي، وهذا يقودنا إلى الطبيعة المتكررة والثابتة والتقليدية للصورة النمطية.

لا تتعمد الصور النمطية نقل معلومات خاطئة دائما، قد تحاول التبسيط أو نقل حقيقة يصعب التحقق منها، وتحمل في أحيان كثيرة معلومات صائبة، كحقيقة أن نابليون كان يرتدي القبعات الجاهزة الذي يعتبر أمرا مثبتا تاريخيا، لذلك ارتداها الممثلون الذين جسدوا هذه الشخصية في أعمال سينمائية، كما في فيلم نابليون لأبيل غانس.

"يمكن أيضا عرض الصورة النمطية من خلال نفيها، وتقديم ما يناقضها تاريخيا، هذه هي حالة روبسبير الرومانسي في فيلم "الحرية، المساواة، مخلل الملفوف"[17] "Liberté, Égalité, Choucroute" للمخرج "جون يان" "Jean Yanne"(1984)، الذي يصبح كوميديا على النقيض من الكليشيهات التقليدية لروبسبير المتعطش للدماء"(Haver, 2007, p.29).

نلاحظ من خلال مشاهدة أفلام تاريخية معينة، أن فهم الصورة النمطية مرتبط بالخيال الجماعي لجمهور يمكن تحديده في المكان والزمن، كما وقع في بعض الأفلام الإيطالية للمرحلة الفاشية، حيث أن فهم بعض القوالب النمطية ارتبط بالجمهور الإيطالي في مرحلة الحكم الفاشي فقط، ويصعب فهمها خارج هذه الحدود الزمنية والمكانية.

"إذا كانت الصور النمطية تجد أصولها في كثير من الأحيان في الرسم والأدب، فإن خصائصها تتحرر وتصبح نموذجية في عالم السينما، وبالتالي فإن الخصائص

17 . تحكي قصة الفيلم بشكل كوميدي رحلة أمير مسلم جاء من بغداد، إلى باريس عند "لويس السادس عشر" في أبريل من سنة 1789م، لشراء بعض وسائل تنفيذ الأحكام كالمقصلة، حيث لم تعد له رغبة في استعمال السيف، وعلى إثرها تقع الثورة ويهرب الملك الفرنسي إلى بغداد بدلا عن منطقة "فارين" "varennes" كما جرى في الحدث التاريخي.

السينمائية للشخصيات التاريخية تعمل في عدة اتجاهات، إعطاء المعنى للقراءة التاريخية أو إثرائها أو تشويهها"(Haver, 2007, p.32).

5. تشكيل التاريخ برؤية نقدية من خلال السينما

انتقلت السينما العالمية، منذ خمسينيات القرن العشرين من الدعاية، إلى نقد الرؤية الدعائية والإيديولجية التي تحملها الرواية السينمائية التي تتناول المواضيع التاريخية، كأفلام الغرب الأمريكي "الويسترن" "western"، وأفلام الحرب، كسلسلة أفلام حرب فييتنام.

ولدت أفلام "الويسترن" منذ بدايات السينما تقريبا في عام 1903م، وبدأت مسيرتها السينمائية الطويلة في نفس اللحظة التي انتهى فيها التوسع الحقيقي نحو الغرب، حيث جسدت هذه الأفلام رؤية لتاريخ "الأمة الأمريكية"، كمجتمع يتسع باستمرار، ويطرد "البربرية" باحثا عن الأرض الموعودة؛ إن التاريخ ليس موضوع هذه الأفلام حقا، بل مادتها الرسمية، إنها صناعة تحول التاريخ على الفور إلى أسطورة وأساطير، فهو تمثل يتطلب عملية إعادة بناء كاملة. منذ الخمسينيات من القرن العشرين، قدم صناع أفلام "ويسترن" كبار رؤيتهم النقدية لتاريخ التوسع في الغرب الأمريكي، نظرة مغايرة للرؤية "الأسطورية" السابقة، اعتبرها المؤرخ الفرنسي مارك فيرو نظرة عابرة (, Ferro, 2003 p.144)، ومِن أبرز المخرجين الذين عبروا سينمائيا عن هاته النظرة النقدية نذكر "جون فورد" "John Ford"، و"ديلمر ديفي" "Delmer Daves"، و"هوارد هوكس" "Howard Hawks"، و"أنتوني مان" "Anthony Man"، و"بود بويتشر" "Budd Boetticher".

لقد تم إخراج مجموعة من الأعمال تعبر عن هذه الرؤية، كما هو الحال في فيلم "الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالنس"[18] "The Man Who Shot Liberty Valance" للمخرج "جون فورد"(1962)، حيث تظهر الرؤية النقدية داخل الفيلم من خلال تقديم بطل الرواية السينمائية السيناتور "ستودارد" "Stoddard" الذي لعب دوره "جيمس ستيوارت" "James Stewart" وصية لرئيس جريدة محلية بقوله: "نحن هنا في الغرب الأمريكي؛ عندما تتجاوز الأسطورة الحقيقة، نوصي بنشر الأسطورة بدلا من الحقيقة"، مما يثير الشك في تاريخ الغرب الأمريكي الذي روته السينما"(De Baecque, 2008, p.19). لذلك، أصبحت الأفلام اللاحقة أكثر انتقادا للماضي وغزو الغرب؛ من

18 . تدور أحداث الفيلم في بلدة صغيرة تسمى "شينتوب" حيث يعود رجل السياسة والقانون السيناتور "ستودارد" إلى المدينة برفقة زوجته "هالي" للمشاركة في جنازة صديق قديم وهو "توم دونيفان". يبدأ "ستودارد" في سرد الأحداث التي أدت إلى قتل اللص الشهير الذي اعتدى عليه يوما ما وهو "ليبرتي فالانس"، وكيف قام "توم دونيفان" بإطلاق النار عليه، الفيلم يطرح مسألة الاختلاف في الرؤى حول وسيلة تطبيق العدالة ونجاعتها بين سلطة القانون وسلطة السلاح.

منطلق هذه الرؤية النقدية تم إعادة تقديم السكان الأصليين "الهنود" سينمائيا خارج إطار النظرة الاستعمارية الغربية التي كانت تقدمهم كمتوحشين و"برابرة"، لتتماشى بشكل أفضل مع التزامات حقوقية يعبر عنها الزمن الراهن، ومن أهمها الحقوق المدنية المعترف بها للأقليات السوداء والإسبانية وغيرها المشكلة لنسيج المجتمع الأمريكي المتنوع الروافد، ولقد قدمت مجموعة أخرى من الأعمال بطريقة أكثر عقلانية وواقعية قصة الغرب الأمريكي، كأفلام "سام بيكينبا" "Sam Peckinpah" مثل فيلم "ركوب البلاد العالية"[19] (1962)"Ride the High Country"، وفيلم "العصابة المتوحشة أو عصابة البراري"[20] (1969)"The Wild Bunch".

أسهمت الحرب العالمية الثانية في تسارع تطور التقنيات والأشكال وأسلوب المعلومات المرئية: ففي العالم الأنجلو ساكسوني في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، بدأ المراسلون الأمريكيون والكنديون، على وجه الخصوص، يستخدمون بشكل منهجي معدات تصوير مبتكرة 16 مم، وهي أخف وزنا وأكثر قابلية للإدارة وأكثر قوة، من أجل تسجيل الوثائق الإخبارية في قلب الحدث، حيث سمح جهاز التسجيل "المحمول" بتسجيلات أكثر مرونة وسرعة وعشوائية يمكن التحكم فيها لفريق صغير، مؤلف من مصور، ومهندس صوت، وصانع أفلام، لإنتاج تقارير ميدانية ذات كفاءة هائلة تلتقط التفاصيل الحقيقية للمشهد.

إن هذا التغيير أنهى مرحلة الأخبار السينمائية التقليدية، التي اختفت تدريجيا خلال الخمسينيات من القرن الماضي، وفتحت إمكانيات جديدة للخيال.

استغلت السينما الأمريكية بشكل أساس هذا التطور لتغذية الأفلام التاريخية بواقعية أكثر أصالة، كأفلام الحرب، مع مخرجين بارزين من أهمهم، "راؤول والش" "Raoul Walsh"، و"صامويل فولر" "Samuel Fuller"، و"روبرت ألدريتش" "Robert Aldrich" الذين أعادوا تمثيل المعارك من الحرب العالمية الثانية أو الحرب

19 . تدور أطوار الفيلم حول تعيين مارشال سابق يدعى "ستيف جود" من قبل أحد البنوك لنقل شحنة من الذهب عبر منطقة خطرة بسلسلة جبال سييرا نيفادا، حيث قام بتعيين زميله السابق، "جيل ويستروم"، وتلميذه الشاب "هيك" لمساعدته. ومع ذلك، لا يعرف "ستيف" أن "جيل" و"هيك" يخططان لسرقة الذهب. على الطريق، يتورط الثلاثة في مساعدة امرأة شابة تدعى "إيلزا" في الهروب أولا من والدها، ثم خطيبها وإخوتها المصابين بالذهان بشكل خطير.

20 . تدور أحداث الفيلم حول عصابة على الحدود بين تكساس والمكسيك، تسعى للبقاء أمام التغيرات التي طرأت في العالم "الحديث" في القرن العشرين. أثار الفيلم الجدل بسبب عنفه الشديد وتصويره لرجال يحاولون البقاء على قيد الحياة بأي وسيلة متاحة.

الكورية بطريقتهم الخاصة. كفيلم "العراة والميت"[21] "The Naked and the Dead" للمخرج "راؤول وولش" (1958)، وفيلم "حراب ثابتة!"[22] "Fixed Bayonets!" للمخـرج "صامويل فولر"(1951)، وفيلم "هجوم!"[23] "Attack!" للمخرج "روبرت ألدريتش"(1956)، حيث بدا التأثير واضحا جدا بالتقارير والربورتاجات الجديدة، القريبة من المقاتلين، والتي تظهر أحيانا بشكل علني مخاوف الجنود التي يجب أن يمروا بها، باستخدام تقنيات الكاميرا الخفيفة والصوت الحي أو التعليق الحي بشكل أكثر واقعية؛ وقد استطاعت هذه الأفلام ذات الرؤى التوليفية المتقدمة، "الانتقال بتاريخ الأمريكيين لشكل آخر أكثر معاصرة وانتقادا لأحداث الماضي"(De Baecque, 2008, p.23).

استمد هذا النوع سينمائيا في الولايات المتحدة الأمريكية قوته من مجريات التاريخ الراهن، كما أعاد إنتاج الصورة الرهيبة غالبا لتورطها في حرب فيتنام وحروب أخرى كحرب العراق؛ من خلال مجموعة من الأعمال لمخرجين مرموقيـــن، كفيلم "صائد الغزال"[24] "The Deer Hunter" للمخرج "مايكل سيمينو" ""Michael Cimino 1978)"، وفيلـــــم "ماش"[25] "M*A*S*H" للمخرج "روبرت ألتمان" (Robert Altman"(1970)"، وفيلم "القيامة الآن"[26] "Apocalypse Now" للمخرج "فرانسيس

21 . تدور أحداث الفيلم حول اختلاف الرؤى في قيادة المعارك داخل الجيش الأمريكي إبان الحرب العالمية الثانية، والسلوكيات الناتجة عن ذلك، حيث تحكي أنه في عام 1943م، على جزيرة في المحيط الهادئ، هبطت فرقة أمريكية بقيادة الجنرال "كامينغز"، تحت قيادة الملازم "هيرن"، وسرعان ما يتصادم الضابطان بسبب عدم توافق وجهات النظر، وكإجراء توبيخي أصدر الأمر للضابط "هيرن" أن يقود قسم الاستطلاع، رفقة ضابط آخر يدعى "كروفت".

22 . تدور أحداث الفيلم خلال الشتاء الأول من الحرب الكورية(1950 – 1953م)، أثناء تدخل الصين الشيوعية في الحرب لصالح الكوريين الشماليين. تحكي القصة مصير فصيلة وحيدة مكونة من 48 رجلا تركوا كحارس خلفي للدفاع عن ثغرة من أجل تغطية انسحاب فرقتهم عبر جسر مكشوف. تعود قيادة الفصيلة إلى العريف "دينو"، الذي لديه نفور فطري من المسؤولية عن حياة الآخرين.

23 . تدور أحداث الفيلم في المراحل الأخيرة من الحرب العالمية الثانية، حول وحدة قتالية في الخطوط الأمامية يقودها قائد جبان، بالإضافة إلى مرؤوس أكثر صرامة ومسؤول تنفيذي يهددان بالتخلص منه. وكما قال الإعلان الرسمي: "ليس كل سلاح موجه نحو العدو!"

24 . تدور قصة الفيلم عام 1968م، حول ثلاثة من عمال الصلب من "كليرتون"، وهي بلدة صناعية صغيرة في "بنسلفانيا" بالولايات المتحدة الأمريكية، تم إرسالهم كمجندين في حرب فيتنام، عانوا من شناعة الحرب، سواء جسديا أو نفسيا.

25 . تدور أحداث الفيلم أثناء الحرب الكورية، حيث انضم مجموعة من الأطباء وهم "هوك بيرس" و"ترابر جون ماكنتاير" و"دوق فورست" إلى الفرع الجراحي العسكري رقم 4077، كرس هؤلاء الجراحون القيمون أنفسهم لمهنتهم وشغفهم بالممرضات، حيث تسير أحداث الرعب والتهريج جنبا إلى جنب خلال الفيلم مع أصالة وثائقية تقريبية لأحداث الحرب.

26 . تدور أحداث الفيلم خلال حرب فيتنام، يروي الفيلم حكاية بنجامين إل. ويلارد النقيب في الجيش الأمريكي الذي يُرسل في مهمة خاصة إلى الأدغال ليغتال العقيد في القوات الخاصة للجيش الأمريكي والتر أي. كرتز الذي ادُعي أنه مختل عقليا، يعرض الفيلم رحلة إلى ظلمات النفس البشرية وتعقيداتها.

فورد كوبولا" "(1979)"Francis Ford Coppola")، ثم فيلم "أفعال محظورة"[27] "Redacted" للمخرج "براين دي بالما" "(2007) "Brian De Palma". "يمكن لهذا النوع من الأعمال أن يثير التفكير في العلاقات بين الذاكرة والتاريخ والتي يمكن تناولها وتعميقها فلسفيا من خلال تناول السينمائي أسئلة الحاضر–الحديث في هذا المثال عن حاضر ما بعد الحرب وواقع المقاتلين– بعد خوض تجارب ماضية. ويمكنه أيضا، من خلال استخدام السياق، السماح بفهم أكثر تفصيلا للزمنيات–زمن التجربة الإنسانية وزمن ما بعد التجربة–، وكذلك المساهمة في التفكير المدني في قضايا انعكاسات ذاكرة الحرب على الحاضر (Baquès, 2007, p.76).

في وجهة أخرى، وبالضبط في أوروبا، قام الإنجليزي "بيتر واتكينز" "Peter Watkins" بإعادة البناء الوثائقي للماضي، في أفلام معينة مثل "كلودين"[28] "Culloden" لسنة 1964م، وفيلم "لعبة الحرب"[29] "The War Game" لسنة 1966م، ثم فيلم "البلدية (باريس، 1871)"[30] "(La Commune Paris, 1871)" لسنة 2000م.

كثيرة هي الأفلام التي طرحت مسألة إعادة بناء التاريخ برؤية نقدية ويبقى فيلم "الأرض والحرية"(1995)، لمخرجه البريطاني "كن لوتش" ، من أكبر المشاريع السينمائية التي أعادت فتح باب النقاش حول الحرب الأهلية الإسبانية (1936 – 1939م)، كأهم الأحداث الأوروبية والعالمية في القرن العشرين، من منظور إشكاليات الحاضر التي لا زالت ترى أن أخطاء الأوربيين اتجاه الثوار الإسبان لا زالت حاضرة في سياساتهم البينية من خلال تغليب المصلحة السياسية المحدودة على المبادئ، واعتماد النفاق وازدواجية المعايير منهاجا في التعامل مع القضايا الكبرى التي تمس مستقبل الإنسان الذي يكون دائما هو ضحية هذا الكيل بمكيالين.

أعادت هذه التراجيديات التاريخية التي جسدتها الأفلام السينمائية، إسقاط تساؤلات وإشكالات الحاضر على الماضي، لمحاولة خلق حس نقدي لدى المشاهد. لقد أصبح لدينا رؤى سينمائية متعددة لأحداث الماضي تفيد انعكاس مرحلة الإنتاج على

27 . يصور الفيلم قصة عن بعض فظاعات الجيش الأمريكي في العراق أثناء غزوها وخصوصا اغتصاب القاصرات.
28 . توثيق سينمائي لأحداث معركة جرت سنة 1746م باسكتلندا، وهي جزء من حرب دينية ببريطانيا آنذاك.
29 . باستخدام البيانات التي تم جمعها في "هيروشيما" و"ناغازاكي" وأماكن أخرى تعرضت لقصف مكثف، مثل "دريسدن" و"دارمشتات" و"هامبورغ"، يحاول "بيتر واتكينز" تخيل ما يمكن أن يسببه هجوم نووي على إنجلترا. ويتخيل سينمائيا التأثيرات على السكان وردود الفعل الاجتماعية وكذلك التدابير التي اتخذتها الحكومة بشكل أقرب للواقع.
30 . يحكي الفيلم عن مرحلة خسارة نابليون الثالث الحرب ضد بروسيا بعد حصار باريس الذي كان صعبا بشكل خاص على الشعب الباريسي. الأحداث تدور بين سنتي 1870 – 1871 حيث انتشر الفقر. وفي 17 و18 مارس 1871، ثار الشعب الباريسي الذي رفض الاستسلام، ونشأت على إثر هذا الحدث بلدية باريس.

سيرورة الأفكار التي أبدعت هذه الأعمال، لكن مراكمة هذه الأعمال يعطي للمؤرخ مساحة لإعادة فتح النقاش حول مرحلة تاريخية معينة، وإعادة صياغة أسئلة الحاضر المرتبطة بها.

6. إعادة ربط الأحداث التاريخية من خلال تركيب الأرشيفات، والسينما الأثرية

واجهت السينما سلسلة من الأسئلة المنهجية بعلاقتها مع تركيب الأرشيفات من أهمها: كيف نعيد بناء الشعور بالتاريخ من خلال إعادة تركيب الأرشيفات؟ كيف تفهم الرواية التاريخية المبنية على تركيب الأرشيفات؟ كيف نعطيها معنى؟

شكل تركيب الأرشيفات في ظل تطور السينما تقنيا – باستلهام التقاليد العريقة للفيلم الوثائقي– وسيلة لإعادة بناء الشعور بالتاريخ، حيث تم استخدام مصادر يمكن أن تعود إلى بدايات السينما، أو حتى التصوير الفوتوغرافي، وخاصة فترة الأربعينيات والخمسينيات والستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، "عندما حاول بعض صانعي الأفلام إعادة الاتصال بالتقاليد السوفيتية، والألمانية، والبريطانية للأفلام الأرشيفية من خلال أعمال كل من السوفياتي "دزيجا فيرتوف" "Dziga Vertov"، أو الأعمال التجريبية للألماني "والتر روتمان" "Walter Ruttmann"، أو أعمال البريطاني "جون غرايرسون" "John Grierson".

من أبرز من أعادوا تركيب الأرشيفات نذكر "نيكول فيدرز"[31] "Nicole Vedrès" في فيلم "باريس 1900" (1946)"Paris 1900"، و"جون أوريل" "Jean Aurel" في فيلم "14–18"[32] (1963)، و"كريس ماركر" "Chris Marker" في فيلم "ماي الجميل"[33] (1962) "Le joli Mai"، أو فيلم "الجزء السفلي من الهواء أحمر" [34] (Le fond de l'air est rouge" (1977"، و"مارسيل أوفولس" "Marcel Ophüls" في فيلم "الحزن والشفقة. سجلات مدينة فرنسية تحت الاحتلال" "(Le Chagrin et la Pitié. Chronique d'une ville sous l'Occupation française "(1969) (De Baecque, 2008, p24.

ساهمت هذه الأفلام الأرشيفية ذات البعد التوثيقي في اقتراح رؤى للتاريخ، أثارت في الوقت نفسه نقاشات عامة واسعة، كما جددت التفسيرات التي يمكن أن

31 . يوثق الفيلم الحياة في باريس بين عامي 1900م و1914م. استخدم هذا الفيلم وثائق تعود إلى فترة حقيقية، ومقتطفات من أكثر من سبعمائة فيلم إخباري وتقارير وتسلسلات خاصة أيضا. لقد حظي التحرير والنص المصاحب للصور بتقدير النقاد، لذلك أصبح هذا الفيلم مرجعا توثيقيا تاريخيا.

32 . استطاع هذا الفيلم استرجاع تاريخ الحرب العالمية الأولى من أرشيفات أفلام أخرى.

33 . فيلم وثق موقف الباريسيين في ذروة الأزمة الجزائرية في مايو 1962، أول ربيع للسلام بعد وقف إطلاق النار مع الجزائر، والمرة الأولى منذ 23 عاما التي لم تشارك فيها فرنسا في أي حرب.

34 . يتكون الفيلم فقط من صور أرشيفية ويتتبع ظهور اليسار الجديد والحركات الاحتجاجية حول العالم.

تكون للرأي العام لفترة معينة؛ وكمثال على ذلك الفيلم التوثيقي "الحزن والشفقة.." حيث ساهم مخرجه "مارسيل أوفولس" في عام 1969م من خلال تأريخه لأحداث مدينة "كليرمون فيران" "Clermont-Ferrand" الفرنسية تحت الاحتلال النازي في تغيير الرؤية التي كانت لدى الفرنسيين لتاريخهم، واستبدل أسطورة بطولة المقاومة الفرنسية للاحتلال، بصورة التنازلات في ظل الحياة اليومية، لقد وثقت الصورة الفيلمية الجبن كممارسة بشرية تشترك فيها كل شعوب العالم في ظل روايات رسمية تمجد أعمال المقاومة لم تكن لتجد من يفندها لولا التوثيقات الأرشيفية المصورة.

بعد انقضاء القرن العشرين، أصبحت الأفلام السينمائية مادة أرشيفية في حد ذاتها، لذلك نجد بعض المعاهد كمعهد لوميير بمدينة "ليون" "Lyon" الفرنسية يقدم برامج طموحة حول "التاريخ والسينما" من خلال تقديم السينما كمصدر تاريخي في حد ذاتها، "في ظل ما سيسمى "بالسينما الأثرية" التي لا تعني عملية العثور على الأعمال السينمائية المفقودة، الذي يمكن أن نصطلح عليها "بعلم آثار السينما"، وهو مجال عمل مؤرخي السينما، ولكن الهدف هو العثور على عناصر في الأفلام التخييلية من فترة معينة لإنشاء تاريخ لتلك الفترة نفسها. إن فكرة عرض السينما كمصدر تاريخي تكون سهلة للغاية عندما نستخدم أفلاما وصفية للغاية، وهكذا، فإن فيلم "ألو برلين؟هنا باريس!"[35] "Allô Berlin? Ici Paris!" للمخرج "جوليان دوفيفي""1931)"(Julien Duvivier)، يظهر بوضوح تطور الهاتف كأهم وسائل الاتصال"(Lacour, 2007, p.46).

7. السينما صانعة للتاريخ من خلال رؤية "جون لوك غودار" كأنموذج

"ازدهرت "موجة جديدة" لفترة قصيرة نسبيا بين عامي 1959 و1963م، عندما اتحدت عوامل تاريخية وتكنولوجية واقتصادية بعينها لتؤثر على نحو كبير في عدد من المخرجين الشباب الذين بدؤوا كنقاد ومنظرين ومؤرخين سينمائيين"(فيب، 2013، مترجم، ص.203)، واعتبر المخرج الفرنسي "جون لوك غودار" "Jean-Luc Godard" من أبرزهم.

يعتبر الشكل الأكثر أصالة لإعادة بناء التاريخ بلا شك، تلك التي اقترحها "جان لوك غودار" في فيلمه التجريبي "تواريخ السينما" "Les Histoire(s) du cinema"، الذي بدأه سنة 1988م، وانتهى من إعداده عشر سنوات بعد ذلك.

فبالنسبة إلى "غودار"، يمكننا أن نختار من بين عدة صور ممكنة قدم بها نفسه، صورة فنان، يحلم بأن يكون مؤرخا. يدور "غودار" في مادة فيلمية مجزأة مدتها أكثر من

35 . كوميديا عاطفية تروي قصة حب، أحبطها سوء فهم بين عاملي هواتف ألماني وفرنسية، يقرران أن يلتقيا يوما ما في باريس.

أربع ساعات حول صنع التاريخ من شظايا السينما، حاول أن يظهر ماهية السينما، وهي توثق أحداث القرن 20، ابتكر "غودار" شكلا غنائيا لتركيب المحتوى يهدف إلى تجسيد تاريخ القرن مثل ملحمة حميمة، محتوى يقول من خلاله: "أنا "جان لوك غودار"، الذي يجسد السينما، ويروي تاريخ القرن العشرين الذي لا تقاوم، عظمتـه، ودوافـع أحداثه، وكذلك جبن بعض من صنعوه وخياناتهم"(De Baecque, 2008, p26).

ختاما، إذا أكدنا أن القرن العشرين يبدأ بإسقاطات الأخوين "لوميير"، فيمكننا القول بأنه ينتهي بتواريخ السينما للمخرج "غودار"، نشبه ذلك بوصول قطار الأنوار الذي صوره الأخوان "لوميير" لمحطة توثيق أحداث القرن العشرين من خلال السينما والتي أبدعها "غودار"، لقد أبدع في فن تركيب الشظايا والقطع التكعيبية التي تم عرضها خلال هذه الرحلة من خلال الصورة الفيلمية. نحن هنا أمام شكل سينمائي للسيرة الذاتية لكل الوقائع، حيث يقوم المخرج، في النهاية بتوضيح أسباب الرواية التاريخية، بل ويحاول حفظها من خلال ربط السينما التي سجلتها، بمسؤولية أخلاقية.

هل للسينما قدرتها التأريخية الخاصة؟ هل هي قادرة على صنع التاريخ بفضل شكلها ذاته؟ أطروحة "غودار" في تواريخه لا تقبل الجدل: نعم، الشكل السينمائي تاريخي وصانع الفيلم هو مؤرخ متميز.

المراجع المعتمدة

– جيوفري، نوويل سميث، (2010)، **موسوعة تاريخ السينما في العالم**، ثلاث أجزاء، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر.

– الحساني، أشرف، (22 أبريل 2022)، **هل ثمة حداثة بصريّة في السينما العربيّة؟** ضفة ثالثة، منبر ثقافي عربي إلكتروني، https://n9.cl/1esr9 اطلع عليه في 18/09/2022.

– حسني ادريسي، مصطفى، (2021)، **الفكر التاريخي وتعلم التاريخ**، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط.

- BAQUÈS Marie-Christine, (2007), *Mémoires de guerre au cinéma*, Dossier sur le cinéma dans l'enseignement de l'histoire, Le cartable de clio, n°7.

- COMOLLI, Jean-Louis et Rancière, Jacques , (1997), *Miroir à deux faces, Arrêt sur histoire Paris*, éd du Centre Pompidou.

-DE BAECQUE, Antoine, *Histoire et cinéma*, (2008), Cahiers du cinéma, les petits cahiers, SCÉRÉN-CNDP, Paris.

L'Histoire-caméra, (2008), Paris, Gallimard.

- DELAGE, Christian, *Chaplin, la grande histoire*, (1998), éd. Jean-Michel Place.

De l'histoire au cinéma (avec Antoine de Baecque), (1998), éd. Complexe.

L'Historien et le film (avec Vincent Guigueno), (2018), éd. Gallimard. (anc. Ed. 2004)

- FERRO, Marc,(2003) *Le Cinéma, une vision de l'histoire*, Le Chêne, Paris.

- HAVER, Gianni, (2007), *Film historique et stéréotypes*, Dossier sur le cinéma dans l'enseignement de l'histoire, Le cartable de clio, n°7.

- JULLIER, Laurent et Barnier, Martin, (2020), *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)*, Pluriel, France.

- LACOUR, Lionel, (2007) *« Histoire et Cinéma » à l'Institut Lumière*, Dossier sur le cinéma dans l'enseignement de l'histoire, Le cartable de clio, n°7.

- WALTRAUD, Verlaguet, (Juin 2006), Cahier : *Cinéma et mythes*, Revue Évangile et liberté, jounal n˚ 200, France.

https://www.evangile-et-liberte.net/elements/numeros/200/article8.html