الثورة التحريرية والكتابة بالكاميرا
فيلم" أبواب الصمت" لعمار العسكري نموذجا

الدكتور: رضـــا معـــرف
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر– بسكرة

مقدمة:

حققت السينما لنفسها تاريخا إبداعيا خاصا، واكتفت بنفسها باعتبارها فنا قائما بذاته وبمعزل عن باقي الأشكال الفنية المعروفة السابقة رغم تأثرها وتأثيرها في تلك الفنون بما أضفته على التشكيل من حركة، وعلى القصص من محسوسات بصرية وسمعية، وفي تفتيتها للمكان، وتجزئتها للزمان بطريقة مونتاجية مبتكرة، تقترب من المسرح ولا تدخل في حرفياته، وتقترب من روح الشعر بخلق شاعرية الصورة الفيلمية الأخاذة، وتأخذ من الرقص روح الحركة الرشيقة الموحية.

لقد حفلت السينما بما أضفته على الأشياء والطبيعة والأحداث من قيم رمزية وتعبيرية ومجازية وحتى واقعية، وباقتران الصورة مع الصوت في الفيلم السينمائي الناطق ظهرت تراكيب فيلمية من نمط مبتكر وجديد في المعالجة الأسلوبية.

وفيلم" أبواب الصمت" للمخرج الجزائري عمار العسكري يعكس عبقرية الصورة السينمائية في نقلها للواقع وللحقيقة، منتهكة حدود التاريخ والزمن، طاوية المسافات بين أجيال الماضي والحاضر، لتكتب الثورة التحريرية الجزائرية بعدسة الكاميرا كتابة تضاهي تلك الورقية وربما أبلغ منها في بعض الأحيان.

إن فيلم أبواب الصمت من الإبداعات السينمائية التي ألقت الضوء على جانب جديد من الثورة التحريرية لم يعالج من قبل واعتبره البعض طابو من الطابوهات، استطاع مخرج الفيلم وكاتب السيناريو أن يخرجاه في شكل بانورامي يتآلف فيه التاريخ مع المتخيل

ضمن كادر الصورة، وسنحاول فيما سيأتي تقديم قراءة لهذا التوليف السينمائي السمعي البصري في ترجمته لوقائع الثورة التحريرية المجيدة.

كيف تقرأ فيلما؟

هذه الجملة هي نفسها عنوان كتاب للكاتب والناقد الأمريكي جيمس موناكو James Monaco الذي صدر عام 1977 يشرح فيه طريقة قراءة فيلم معين من خلال مناقشة علاقته" بالفنون الأخرى سواء فنون الحكي(الرواية، القصة، الملحمة...إلخ) أم الفنون البصرية(الرسم، الرقص، النقش، الفوتوغرافية...إلخ)، أم الفنون السمعية(الغناء، الموسيقى، الراديو،...إلخ) ويبين نقاط الإلتقاء بين السينما وهذه الفنون"[1].

بعد ذلك ينتقل القارئ إلى استعراض طريقة" تتطور الشخصيات، وكيف تدرك الإطار السينمائي، وعلاقة الإطار بالكتلة واللون والحركة داخله، وعلاقة هذه الأشياء ببعضها البعض، وكيف تتفاعل هذه المعطيات داخل ذهن المتلقي المتفرج وتفضي إلى معنى"[2].

قد يبدو الأمر بهذا الشكل بسيطا جدا، يتطلب فقط تتبع تلك المراحل للوصول للغاية والقصد من الفيلم وإيجاد المعنى الحقيقي أو المدلول الذي يبثه دال الصورة، غير أن الأمر صعب عند الممارسة، خاصة إن لم يكن القارئ مؤهلا لذلك ولا يملك معرفة بفن السينما وصناعتها وكذا دراية بالفنون الأخرى المتاخمة لها، وهو ما رآه الناقد الفرنسي الكبير كريستيان متز Christian Metz عندما اعتبر أنه من" الصعب تفسير الفيلم لأنه من السهل فهمه"[3]، أي أن الصورة الفيلمية عنده هي من السهل الممتنع، فالمتفرج لما يتلقى الصورة بحركتها وألوانها يتوهم أنه أدرك حقيقتها غير أنه عندما يحاول شرحها وتفسيرها للآخرين يجد أن الأمر معقد ويحتاج للكثير من الكلمات النابضة بروح التأويل، وهو حال فيلمنا أبواب الصمت، قد يبدو لأول وهلة فيلما عاديا يعالج موضوعا لا طالما عالجته السينما الجزائرية وهو الثورة التحريرية، بيد أنه عندما نقترب من الصورة أكثر نجد أن الأمر يتجاوز ذلك بكثير، إنه يطرح قضايا شائكة جدا، لم يحسم الجدل بشأنها إلى غاية الآن استطاع مخرجه أن يطرحها في فيلمه في زمن متقدم مقارنة بتاريخ إنتاجه الذي هو 1987، ولعل أول عتبة في الفيلم تصادف المتلقي المتفرج هي العنوان، فما هي دلالاته.

دلالات العنوان:

ورد عنوان الفيلم" أبواب الصمت" في جملة اسمية مجازية غامضة، والغموض هنا مقصود لأنه" يعدد المعنى ويعطيه فرصا عدة للتأويل، ولأنه مبني على وجه بلاغي يدمر المعنى القاموسي، ويؤسس على أنقاضه معان عدة لا تتشابه، ولكن رابطا خفيا يربط بينها"[4]، فكيف يكون للصمت أبواب، وكيف استطاع المخرج أن يفتحها؟ أم هي أبواب قابعة في المتخيل فقط ولا يمكن فتحها أبدا؟ ولما اختار المخرج أو كاتب السيناريو تيمة الصمت تحديدا كعنوان؟ تلك أسئلة كثيرة يطرحها عنوان الفيلم، وإجاباتها تخلق صورا تأويلية كثيرة، منها أن المخرج أراد الإشارة إلى أن فيلمه إبداع سينمائي جديد جاء بعد هيمنة طويلة للسينما الصامتة التي كان رائدها الممثل الإنجليزي شارلي شابلن Charlie Chaplin، وأن السينما الحالية المعتمدة على عبقرية الصورة السمعية هي نتاج التجارب المتراكمة التي خلفتها السينما الصامتة.

العنوان يحيل أيضا على قراءة أخرى تتعلق بالمتلقي المتفرج الذي يجلس في عتمة وظلمة قاعات السينما، أين تعود" أن ينظر للشاشة ويرى الأفلام بدون رؤية نقدية، ولعل ذلك ناتج عن النظام العام لصناعة السينما الذي تم بناؤه على أن نبتلع ما نرى دون تقويم أو نقد"[5]، فالمخرج بفيلمه الذي هو صورة ضوئية، أو هو" موسيقى الضوء"[6] كما يسمه السينمائي الفرنسي أبيل غانس Abel Gance يخترق تلك الظلمة وذلك الصمت الذي يقبع فيها المشاهد ويفتح له عبر صوره أبوابا لعوالم عجيبة غريبة، تطوي مراحل الزمن ومسافات المكان، فالفيلم بهذه الصورة هو باب من أبواب المعرفة الإنسانية التي تنفتح على المتلقي، تخبره، تلقنه وتعلمه أشياء كان ربما يجهلها، وعمار العسكري يريد أن يخبرنا عن قضايا ووقائع تاريخية غابت عن المشاهد الجزائري إبان الثورة التحريرية.

الصمت قد يعني أيضا المسكوت عنه، الذي تتحاشاه الألسن والأقلام، ذلك المحرم والممنوع، الذي لا يجب الخوض فيه، فالمخرج بهذا العنوان يتغيى ربما أن يكسر زجاج الصمت، أن يقول رأيه في قضايا صنفت على أنها من الطابوهات، قضايا نأى عنها المبدعون لحساسيتها من نواح تاريخية وسياسية، فالفيلم أبواب الصمت أراد به مخرجه أن يقول كلاما لم يقل ولم يسمع من قبل، أراد أن يناقش إشكالية تاريخية تتعلق بفئة إجتماعية

حملت صورة مشوهة أثناء الثورة التحريرية وبعدها، إنها فئة **الحركى**، أو الذين اختاروا نصرة المستعمر في مقابل نصرة أوطانهم.

عمار العسكري في فيلم أبواب الصمت من خلال شخصية بطليه" عمار البكوش" و" صالح الكومبا" يريد أن يقول: ليس كل الحركى خائنون، وإنما منهم من خدم قضايا الثورة التحريرية وساهم فيها إسهاما كبيرا بالدم والنفيس، وهؤلاء يجب أن ينصفهم التاريخ. فعمار البكوش بطل الفيلم وهو أبكم، استطاع بصمته أن يقول ما لم يقله المتكلمون عن الثورة التحريرية وعن فضائع الإستعمار الفرنسي، استطاع بصمته من أول ثانية من الفيلم إلى نهايته أن يرسم لوحة خالدة عن مآسي تلك المرحلة في تاريخ الجزائر.

مهما يكن من أمر ذلك، والإختلاف بشأن مقاصد الفيلم ونواياه فإن الثابت أن عمار العسكري استطاع بعبقرية وبراعة توظيف الصمت دراميا، بما أكسبه قيمة جمالية فذة، فالصمت عند استخدام الصوت يتحول إلى قوة إيجابية، تلعب دوارا دراميا في تغذية رموز الموت، والغياب، والخطر، والقلق، والعزلة"[7]... وغيرها من مآزم الحياة، إن كان هذا التعامل مع الصمت، فكيف كان التعامل مع التاريخ؟.

السينما والتاريخ:

السينما في أبسط مفاهيمها هي وجه من وجوه الذاكرة الإنسانية النابضة بالحياة، رغم أنها ليست الحياة الحقيقية لكنها صورة منها، وجه من أوجه الحقيقة، تشتغل السينما على مساءلة الذاكرة، استنطاقها، البحث في جذورها، في هوية المكان والزمن[8].

فالنمذجة التاريخية للتكوين السينمائي" أقدر من صيغ الاستدعاء التاريخي الأخرى على فك التقيد الحرفي بما جاء في التاريخ، خاصة إذا أدركنا أن التاريخ بصرامته لا يملك من الحرية والطاقة التصويرية ما يجعله يسهم في نسج التساند النصي"[9] مع مكونات الجنس السينمائي.

كما أن الفيلم لا يهتم" بأقيسة التاريخ وأرقامه، بقدر ما يهتم بجوهره، وحقائقه مسقطة على الإنسان"[10]، فالبطل في الأول والآخر هو إنسان، وعمار البكوش في أبواب الصمت يجسد الإنسان في جميع مراحل حياته، فقد ولد ومات في حوالي ساعتين من الوقت وهي زمن الفيلم، اختزل فيها المخرج العودة من الحاضر إلى الماضي عبر بوابة الصورة في دقائق معدودة هي الحيز الزمني لذلك المشهد الذي يلتقي فيه المسؤول مع المجاهد

صالح الكومبا وهو على فراش الموت ليدلي بشهادته الأخيرة عن بطل أنكره التاريخ، واعترف به المجتمع، لتختصر الصورة تلك المسافة الزمنية وتعود بالذاكرة عقودا من الزمن إلى الوراء، إلى الماضي، لتتحول" الرؤية التاريخية إلى ظلال متعددة الزوايا سريعة الإيقاع"[11]، فالشخصيات في الفيلم" لا تظهر على أنها حاملة لملفوظات تاريخية، ولكن كذوات تتسم بالاستقلال وقادرة على إنجاز تلفظ تاريخي"[12].

فالصناعة السينمائية تقوم على فعل المزاوجة بين ما هو واقعي وما هو خيالي، وذلك باستغلال" مادة مستقدمة من الواقع وهي ما يمثل الجانب التاريخي، وأخرى مستقدمة من الخيال وهو ما يمثل الجانب الاجتماعي، أو بتعبير آخر الصورة تبعث أجزاء الحقائق التخييلية[13]، ففيلم أبواب الصمت ينطلق من الواقع التاريخي المتمثل في الذكرى الخامسة والعشرين للاستقلال الموافقة لسنة 1987، ويقيم عليها بنية إجتماعية تخييلية ضمن علاقة تكاملية يكون فيها التاريخي مسببا للواقعي الإجتماعي، والواقعي الإجتماعي مسببا للتاريخي، فينصهر" الواقعي والمتخيل داخل بنية عليا تجعل من انسجامهما وجها لعملية دلالية واحدة"[14]، مفادها أن تاريخ الأمس وحاضر اليوم يصنعان معا هوية الأمة ومستقبلها.

الصورة السينمائية تعتمد على توظيف المتخيل الذي هو" إيهام يتبنى لتسويغ الواقع والإقتراب منه"[15]، والواقع يقتضي علاقة حوارية بين الماضي والحاضر وذلك عن طريق طرح أسئلة تقلص المسافة الزمنية بيننا وبينه، ولعل أهم سؤال يمكن طرحه يتعلق بماهية الأنساق التي تنظم الممارسة التاريخية؟ والتي هي في الغالب متحكم فيها من سلطة مهيمنة، وهذا ما جعل المؤرخين يتضايقون من هذا التساؤل الذي" يعطي الأولوية للخطابات، وينحي في ظنهم جوانب الواقعي التي ألقوا على عواتقهم مهمة مراعاة تكوينها وتأويلها"[16].

فالتاريخ بالنسبة للسيناريست السينمائي أو للمخرج لم يعد ذلك الثابت المقدس أو تلك الأرض التي" تحبل بالشقائق الصغيرة الحمراء، وإنما كوميديا تروي قصة الغرق في السديم من جديد، لقد أصبح التاريخ يبدو– أكثر فأكثر– في صورة طائر عجوز أنهكه السفر إلى وكر المعنى، ذلك المعنى الذي رعته أحلام الثوريين جميعا"[17].

إن السينما هي تلك الثورة التي تنبأ بها الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار Gaston Bachelard في ميدان الفنون وذلك عندما يتحول المخرج والممثل ومهندس الديكور إلى قراء أكفاء ليس للنص الأدبي فحسب وإنما حتى للنص التاريخي، عندها يكون

باستطاعتهم تلقي الصورة الفنية وتبنيها حتى تصبح صورة خاصة بهم ومن ثم نقلها بطزاجتها إلى المتلقي[18]

إن ذلك المشهد الذي يظهر فيه المسؤول وهو يلقي كلمة بمناسبة ذكرى الثورة التحريرية، مترحما على أرواح شهدائها، يعكس موقفا من التاريخ، خاصة عندما أسدل الستار عن ذلك المعلم الرخامي المحفورة عليه أسماء الشهداء، فبمجرد أن وجد اسم عمار البكوش منقوشا إلى جانب الأسماء الأخرى ثار وانتفض واعتبر ذلك من قبيل التخريب والتشويش وإهانة الثورة، وهو موقف المؤسسة الرسمية الراعية للتاريخ، هذا التاريخ الذي لم يعد مسلما به عند سيناريست ومخرج الفيلم، من خلال استعراض مشهد آخر أكثر دراماتيكية يصور كلمات شاهد عيان على فراش المرض، يفند ويناقض كل ما جاء به المسؤول، فعمار البكوش هو بطل ثوري و شهيد منسي مات في ميدان الشرف، والمخرج عندما أعطى هذه الصورة؛ أي صورة صالح الكومبا وهو في لحظاته الأخيرة على فراش الموت أراد أن يجعل من تلك الكلمات عنوانا للحقيقة الصادقة في مواجهة صرامة التاريخ، الذي يعتبر– على لسان المسؤول– أمثال البكوش ممن انخرطوا في الجيش الفرنسي هم من الحركى الخائنين لبلدهم ولا شيء في العالم يبرئهم من تلك التهمة.

إن عمار العسكري بهذين المشهدين، يحيل الثورة السينمائية إلى ثورة على الثقافة السائدة، وعلى التاريخ الذي صار لازما أن يراجع ويعاد فيه النظر، كل الحقائق التاريخية أو ما يعتقد أنها كذلك يجب أن تنفتح على" المراجعات الشاملة لسرديات التحرير والتنوير التي اعتقدت– طويلا– أنها اعتقلت معنى كينونة الإنسان التاريخية في خطاطاتها ومدوناتها"[19].

إن الأسئلة التي تطرحها الصورة السينمائية بلقطاتها ومشاهدها في فيلم أبواب الصمت تثبت أن التاريخ لم يعد يصلح" معتقلا للمعنى"[20]، بما يعكس وعيا راهنا بالماضي والحاضر يولد إدراك فعل الفهم للتاريخ حسب جادامير Hans-Georg Gadamer أو اكتمال الكينونة عند هيديغر Martin Heidegger، وعلى هذا الأساس يحاول المرحوم عمار العسكري أن يفصح في فيلمه عن هذا الفهم المتدرج المعتمد بالضرورة على نقد الموروث والمنسي، ووضع خطوط عريضة للتاريخ في حلة جديدة اعتمادا على جمالية التلقي[21]، ليصل إلى المرحلة المرجوة وهي نقطة "تقلص تعدد المعنى"[22]، أي النقطة التي

يتلاقى فيها المؤرخ مع المتلقي والمخرج والسيناريست و... إلخ، وتتضاءل الاختلافات بينهم ربما إلى درجة الصفر.

قد يتصور البعض أن فيلم أبواب الصمت قد وظف الصورة" كبؤرة للزيغ والتطاول المستهجن"[23] على الثورة التحريرية وأعلامها ورموزها من خلال طرق موضوع الحركى ومحاولة تبييض صفحتهم عبر شخصيتي عمار البكوش وصالح الكومبا، وهي قراءة مخاتلة مجانبة للحقيقة والصواب، فعمار العسكري أراد بفيلمه أن يؤسس لذاكرة موازية لذاكرة التاريخي هي ذاكرة للبصري تصبح فيها" وظيفة التاريخ البحث عن القيم المتحايلة على نوازع المنع والتحريم"[24]، صحيح أن موضوع الحركى من الممنوعات، وقد يفتى فيه دينيا بالحرمة، لكنها تبقى أحكاما لا يجب أن تتبنى في مطلقها أو تعمم، فلكل قاعدة استثناء، ففي ذلك المشهد الذي يصور مراسم جنازة رئيس البلدية الذي قتله أحد" **الفلاقة**" من أبناء جبهة التحرير الوطني، ويطالب فيه قس الكنيسة بالثأر، وينطلق المعمرون الفرنسيون من ملاك الأراضي في الأزقة والشوارع باحثين عن الإنتقام من أي جزائري يجدونه، فهم بالنسبة لهم جميعا سواء، قاتلون وخارجون عن القانون، عندها يظهر" القايد" العربي محاولا ثني أولئك عن فعلتهم ويستنجد بالضابط مولار Molar لمساعدته في منعهم من قتل الأبرياء من الجزائريين غير أنه يدفعه ويخبره أنهم يستحقون ذلك، وتظهر الصورة هنا شيئا من التعاطف اللاشعوري من القايد مع بني جلدته، فهو بالنسبة للتاريخ خائن، اختار خدمة مصالح فرنسا المستعمرة، حتى أنه في مشهد تجنيد الجزائريين لا يتوان عن وصف فرنسا بالأم التي تحنو على الجميع، ووصف ثوار جيش التحرير بالمجرمين، فهذا المشهد على ضيق حيزه الزمني يكشف أن هناك شيئا من الخير في نفوس أولئك الذين باعوا أنفسهم لفرنسا.

في مشهد حواري آخر يظهر مجند في صفوف الحركى يسمى بلقاسم يتبادل أطراف الحديث مع صالح الكومبا يخبره فيه أنه تم تجنيده رغما عنه، ويخشى إن هرب أن يتم قتله من طرف المجاهدين فهو بالنسبة لهم خائن، ليطمئنه صالح الكومبا بأنه على صلة سرية بالمجاهدين وبجبهة التحرير وسيجد له طريقا للهرب والالتحاق بصفوف الثورة.

كل تلك المشاهد وغيرها التي وردت على ألسنة شخوص الفيلم والممثلين، تكشف أن كل عمل فني إبداعي يحيل بمستويات مختلفة على" الواقع والتاريخ، والإيديولوجيا

واللاشعور... بصوغ تحويلات للواقعي عبر قنوات يلونها الرمزي والخيالي ويسندها وعي تتمثل فيه آثار الأوهام والحقائق وكل المتغيرات المعرفية بأبعادها التاريخية والإيديولوجية"[25]

إن بناء الوعي حسب مخرج أبواب الصمت يأتي من التصادمات وتنظيم تلك التوترات فنيا وذلك لأجل بناء مرجع جديد وسجلات أخرى تؤسس للمتخيل التاريخي[26]، الذي تتولى آلية التأويل تفكيك بؤره ومساراته.

إن هذا الوعي في المعالجة، والإبداع في توظيف الصورة يجعلنا نتساءل عن أشكال الكتابة التي تستعملها الصناعة السينمائية، فما هي الكتابة وما هي لغتها السينمائية؟

اللغة السينمائية:

إن الكلام عن الكتابة السينمائية يقتضي ضرورة الحديث عن اللغة السينمائية، فالسينما تدخل اللغة المألوفة في" لعبة جديدة.. لا أهمية فيها للاحتراف الكاليغرافي، فالمعطى اللغوي والحرفي يتحول إلى عنصر مرئي مجرد من مركزية مدلولاته ليأخذ أبعادا جديدة يكتسبها من اندماجه في فضائه الجديد ونسيجه البصري"[27]، والخطاب السينمائي من هذا المنطلق هو" تعبير عن فكر مرئي ينقل أفكار الذات عن طريق الصورة"[28]، وإن كانت اللغة الأدبية تتفاوت في مستوياتها وأساليبها من أديب إلى آخر، بحسب الذخيرة المعرفية والموهبة الفطرية لكل واحد، فكذلك الكتابة السينمائية هي طريقة أو منهج يميز مخرجا عن غيره من المخرجين، إذ يخط كل واحد منهم لنفسه" مسلكا في الكتابة بالكاميرا، تماما كما هو الشأن في الكتابة بالقلم، فهي ترجمة لحالات الصراع المختلفة بهدف خلق المعنى وإقصاء المبهم.. وهي إرسالية إلى جماعة أو سياق تاريخي"[29].

يمكن تقسيم اللغة السينمائية من حيث طبيعتها إلى نوعين رئيسيين هما:

- **اللغة البصرية:**

إن كان الفونيم هو أصغر وحدة أساسية في أي لغة بشرية، فإن اللقطة هي" الوحدة الأساسية في تشكيل السرد السينمائي، أو هي الوحدة القاعدية في المعنى السينمائي"[30]، وضم اللقطات إلى بعضها في عملية المونتاج يشكل المشهد السينمائي، وجمع المشاهد والتوليف بينها يشكل الفيلم.

واللغة البصرية عمادها الصورة التي تستحيل ضمن دينامية منتظمة من" وساطة ذات قدرة على التمويه الموضوعي وتشويش الوقائع والإبهار السالب، إلى تحويل خلاق وتكوين واهب لمعنى مضاف، وإلى جمالية مفتوحة على احتمالات المتخيل"[31].

إن الصورة هي المادة الفيلمية الأولية التي تفرض نفسها على المشاهد، فيتلقاها بأعينه وآذانه، ليتذوق من خلالها طعم الحقيقة، وبما أن فيلم أبواب الصمت يتناول موضوع الثورة التحريرية والمعارك الحاصلة بين المجاهدين الثوار وجنود المستعمر الفرنسي فأكيد أن الصورة السينمائية الغالبة هي الصورة الحربية، وهذه النوعية من الصورة تختلف عن غيرها من الصور، فالمصور السينمائي يتواجد بنفسه داخل دائرة الخطر ضمن أماكن التصوير التي تنتشر فيها مواد التفجير أو حتى الأسلحة الثقيلة كالدبابات والطائرات وغيرها، فمشهد الإنزال الجوي الذي شهدته قرية البكوش من طائرات الهيلوكوبتر العملاقة والريح القوي الناتج عن دوران مروحياتها يجعلك تحس كمشاهد وأنك معهم في مكان الحدث، وهذا دليل على براعة المصور الذي اقترب بكامرته من قلب الأحداث وكأنه جزء منها، كذلك المشهد الختامي الذي أنتهى به الفيلم عند محاصرة عمار البكوش في مخزن الأسلحة، وعدم قدرة جنود المستعمر اقتحامه طيلة ليلة ونهار ما دفعهم لاستعمال القوة المفرطة وتفجير المخزن بما فيه من أسلحة وذخيرة بهجوم من دبابة مدرعة ليحدث انفجار هائل، نقله المصور السينمائي ببراعة كبيرة تبعث في المشاهد الإحساس بالتواجد في مكان الحدث وهذا ما أكسب الفيلم" التوتر الغريب الذي لا يقدمه أي فن آخر"[32].

إن المشاهد الحربية التي جسدها عمار العسكري في فيلم أبواب الصمت تعكس الكثير من العنف، خاصة ما تعلق بأعمال الإبادة لأهالي القرى والمداشر الجزائرية، وتعذيب المساجين بطرق وحشية لا آدمية، ولعل أهم المشاهد التي عكست هذا النمط من العنف، مشهد إبادة سكان قرية عمار البكوش، فهذا المشهد تعمد المخرج إظهار قسوة المستعمر الفرنسي وتجرده من مشاعر الرحمة والرأفة أو حتى الإنسانية أين تم جمع كل رجال القرية في ساحتها ورميهم بالرصاص، ولما زغردت النساء لهول ما حدث، انزعج الضابط مولار من زغاريدهن وأصدر أمرا بقتلهن أيضا ليبيدوا الجميع، رجالا ونساء وأطفالا، ولم ينج يومها سوى عمار البكوش وثلة من أهالي القرية ممن استطاعوا الاختباء، المشهد الثاني هو قبو التعذيب بالثكنة الفرنسية أين تم القبض على مجاهدين، قضى الأول

نحبه تحت وطأة التعذيب البشع، والثاني من شدة التعذيب صار يطلب الموت دون أن يمنح إياه، إنه تعذيب لا يطال الجسد فقط وإنما العقل والنفس، هنا يتدخل صالح الكومبا ويقوم بخنق هذا المجاهد رحمة له من التعذيب، ومنعا له من أن يضعف ويستسلم ويفشي أسرار الثوار، عملية الخنق هنا وإن كانت عنيفة في شكلها وطبيعتها إلا أن المخرج قدمها في شكل عاطفي يتفاعل معها المشاهد ويبررها على أنها ليست قتلا وإنما رأفة ورحمة بإنسان، ونفس العنف مارسه عمار البكوش مع جنود المستعمر عندما قتل وذبح منهم خمسة عشر في ليلة واحدة منهم قائد الثكنة ومساعده ومولار الذي أباد قريته والخائن رشيد المسمى زيتو، انتقم لأهله وقريته ونفسه، فرغم تعدد مشاهد القتل واختلاف طريقتها، جعل المخرج المشاهد يتقبلها ويعتبرها من قبيل الانتقام المبرر أو حتى المشروع قانونا ودينا.

إن غالبية الناس" تشعر تقريبا بالإحباط وفي داخلها دوافع عدوانية وانتقامية تشكلت تحت تأثير حياتهم اليومية، ولا جدال في القيمة الإشباعية للسينما فعن طريق التعرف(إحلال المتفرجين ذواتهم محل الممثلين) ينال المتفرجون اشباعا لطموحهم وتطلعاتهم وتحقيقا لاتجاهاتهم العدوانية الانتقامية"[33].

إن هذه المشاهد التي عرضها المخرج في أبواب الصمت تجعل المتفرج يصاب بالإنفصام الزمني لينتقل من زمن الفيلم الحقيقي إلى الزمن المتخيل، وكأنه يرى جثث الأطفال والنساء أمامه، فالبكوش عندما كان ينتقم لنفسه، في الحقيقة كان يحقق ويشبع رغبات كل جزائري قرأ وسمع عن المستعمر الفرنسي وجرائمه.

ومن اللغات البصرية الشائعة في السينما أيضا لغة الجسد، هاته اللغة التي نشأت في الستينيات من القرن العشرين على يد الكاتب" دجوليوس فاست" بكتاب يحمل نفس العنوان سنة 1970، فالجسد هو" أحد الأدوات التي يوظفها الخطاب البصري لبناء إرسالية بصرية، بما يوفره من إمكانات تواصلية"[34].

فالجسد هو لغة من اللغات التواصلية الحديثة المعبرة ببيولوجيتها عن محمولات ثقافية تساعد في إنتاج الدلالات، وواجهة تفضح دواخلنا وتحدد هويتنا وأشكالنا[35].

ويقصد بلغة الجسد تعبيرات الوجه، حركة الرأس، حركة اليدين، الرجلين، العينين، طريقة النظر، حجم ووضع الجسم، لون البشرة، وغيرها من مظاهر الجسد، ومن

هذا المنطلق لا ينظر للجسد على أنه" دم ولحم فقط، وإنما هو الوعاء الذي يحوي الذات الإنسانية/ الروح والتي هي المحرك لهذا الكيان البيولوجي والثقافي"[36].

استعمل المخرج لغة الجسد في كثير من مشاهد فيلم أبواب الصمت، لا يتسع المقام لذكرها جميعا وإنما التركيز على المتميز والمتفرد منها.

فمثلا من مشاهد لغة الجسد إظهار المخرج لبطل فيلمه عمار البكوش– وهو الدور الذي أداه الممثل الفرانكو تونسي نور الدين سولي– بوجه جميل وشعر رأس أسود ولحية خفيفة، كما تعمد في أكثر من موضع تصوير جذعه عاريا بما يشبه أجساد قوات المارينز الأمريكية، حتى تلك القلادة الحديدية التي يرتدونها المكتوب عليها أسماءهم وأرقامهم العسكرية، عوضها عمار العسكري بتميمة معلقة على صدر عمار البكوش مع بنطال عسكري أخضر، وكأنه أراد أن يستثمر صورة البطل الأمريكي أو الكومندوس الأمريكي الذي لا يقهر، من خلال صورة مشابهة أسقطها على بطله عمار البكوش، وهذا الجسد هو نفسه الذي أغوى به زوجة قائد الثكنة إليزابيث وجعلها تعجب به رغم فقدانه لحاسة النطق والكلام.

إن المخرج تعمد أن يجعل بطله جميلا وجذابا، لأنه يعلم أن الجمهور المشاهد لا يعجب بالممثلين لقدرتهم على التمثيل، وإنما" يحبهم لأنفسهم، لسحرهم وجاذبيتهم الشخصية، وهؤلاء السينمائيون الكبار كانت وسيلتهم للنجومية ليست الكلمة بل الجسد، وتعبير الوجه والإيماءة، والأدوار التي يمثلونها ليست أكثر من فرص سانحة لممارسة فنهم هذا"[37]، أما عن لغة العيون فتظهر بشكل متميز في المشهد الأخير عندما تقصف الدبابة مخزن الأسلحة، حركة عيني عمار البكوش في البداية ترجمت معاني الأسف والحسرة الناتجة عن الشعور بأنه محاصر وقليل الحيلة، غير أنها في ثوان معدودة متزامنة مع صوت سلاسل الدبابة وهي تقترب، تتغير حركة العينين في صورة تعكس الرضا و الاستسلام لقضاء الله وقدره وكأن الموت بالنسبة له مقدر ومكتوب لا مفر منه.

كذلك من مشاهد لغة الجسد تلك الحوارات التي كان يجريها عمار البكوش مع صالح الكومبا عن طريق إشارات وحركات اليدين والوجه، فالبكوش لم يكن فاقدا لحاسة النطق فقط وإنما أيضا لحاسة السمع أيضا، فلغة اليدين هنا هي بمثابة" اتصال غير لفظي سلبت منه اللغة، أو هو إن شئت لغة صامتة كما يصطلح عليها البعض"[38].

أيضا من أشكال لغة الجسد الموظفة في الفيلم اللباس، والتعليل النفسي اللباسي Motivation Vestignomique حسب فيليب هامون Philip Hammond يضطلع " بترجمة دواخل النفسية والمساهمة في تفسيرها أحيانا مع تدخل منطق اللون Logique de couleur لتمديد تلك الخصائص وجعل الشخصية تعكس منطقها المزاجي"[39].

من المشاهد التي تعكس لغة اللباس تلك السترة التي يرتديها صالح الكومبا والمرصعة بالنياشين التي تحصل عليها تكريما لمشاركته في حروب عالمية، في الهند الصينية، وألمانيا، وإيطاليا، تلك النياشين كانت جواز مروره ودخوله لأي مكان، باعتباره بطل حرب قدم للجيش الفرنسي الكثير البطولة، لتتحول في أبواب الصمت لوسيلة للتسلل والتجسس على أخبار المستعمر ونقلها للثوار بعيدا عن دائرة الشكوك، أيضا من مشاهد اللباس تلك الفساتين التي تلبسها إليزابيث زوجة قائد الثكنة الفرنسي ووفستان الخادمة نصيرة بما يعكس الفارق الطبقي والإجتماعي بين مجتمع مستعمر وآخر مستعمر، وهو نفس حال المعمرين ببدلاتهم وربطات العنق والأحذية اللامعة، والقشابيات والبناطيل العربية التي يرتديها الجزائريون ولفات شاش الرأس والبرانيس، التي تميز أعراف وتقاليد هذا عن ذاك، ولعل اللون اللافت في كل هذا هو الأخضر الذي تعمد المخرج توظيفه بكثرة لأنه يعكس صورة" الأعماق والمصير"[40] وهي المعاني التي عالجها الفيلم.

- **اللغة السمعية:**

تحيل اللغة السمعية على دلالة الحوار، والتعليق، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية[41]، والصوت هو صورة سمعية تثري المخيال الفني وتظفي على الفيلم أحاسيس متشاغبة؛ عذوبة ونعومة، أو حدة وغلظة، أو حزنا وسعادة.

والصوت في اقترانه بالصورة يرد متزامنا معها، وأحيانا سابقا لها، يمهد لها الحدث ويفرش أمامها الطريق الفني المؤثر على استجابة المتفرج الإجمالية النفسية، ويمكن للصوت أن يقترن مع الشخصية أو مع الحدث في طور من أطواره المتنامية[42].

استثمر المخرج الصوت في أبواب الصمت بأشكال مختلفة منها الموسيقى والغناء، ففي جميع المشاهد التي صورت المجندين الجزائريين في نادي الثكنة الفرنسية كلها تقريبا تزامنت مع موسيقى وأغاني المغنية الفرنسية الشهيرة إيديث بياف Édith Piaf، وكذا مناسباتهم واحتفالاتهم، أما عندما يتعلق الأمر بالجزائريين القرويين الفقراء فلم يجد المخرج

أحسن من موسيقى وأغاني بقار حدة كمقابل صوتي لبياف إضافة لأغاني عيسى الجرموني، ولعل عمار العسكري اختار بياف عن قصد لأن أصولها من جهة والدتها جزائرية، فأراد أن يسمع المتفرج موسيقى جزائرية وإن كانت بكلمات وألحان فرنسية.

من جهة أخرى استطاع الموسيقار نوبلي فاضل بعبقريته الموسيقية أن يلحن للفيلم موسيقى عربية تتناسب ومشاهد الفيلم في سرعتها وثوريتها واحتدامها، في حزنها وفرحها، في اتساعها وضيقها، بما يعكس روحا جزائرية أصيلة خيمت على كل زوايا ومشاهد الفيلم.

إن الصوت" يعبر عن العالم الخارجي(الموضوعي)، بمثل قدرته على التعبير عن عالم الروح الداخلي(الذاتي) للإنسان،، فيجسم بواسطة نبراته وجرسه وإيقاعه ونوعه وخامته، ويعبر عن أطياف الشخصية وأحلامها وخفقات وجدانها الشديدة الرهافة والرقة"[43].

إن الكلام عن الكتابة بالكاميرا أو عن اللغة السينمائية لا يكتمل إلا بالحديث عن بطلي الصناعة السينمائية وهما كاتب السيناريو والمخرج، ولا يفهم هذا على أنه تهوين من أدوار بقية طاقم العمل السينمائي وإنما هذان هما قائدا تلك الصنعة ومحركا دفتها لذا وجب الإهتمام بهما وإحاطتهما بالإنتباه اللازم.

فكاتب السيناريو أو السيناريست هو المؤلف الذي" يعتبر نصه قصة وثيقة الصلة بالواقعي المتمثل في الماضي المنظور إليه بعد مسافة زمنية ضمن هذا الأفق"[44] والمتخيل المتنبأ به في أفق آخر.

والسيناريو Scénario هو الصياغة الأدبية والفنية الأساسية لبناء الفيلم، بل هو مشروعه البصري في شكل مخطوط[45]، يشترط في كاتبه" الجمع بين المبادئ الأساسية للفن السينمائي، وأن يكون كاتب أدب بامتياز"[46].

أما المخرج فهو الذي يرى وينظر باختلاف عن الآخرين، لكنه في نفس الوقت يجمع منجزات الفنون كلها عبر التاريخ، ويقرن جمالياتها بالفكر، وبأصالته الشخصية، وبقدرته على القيادة وتحويل الأحلام إلى حقيقة، فعيونه تقطع وتجزئ الوقائع اليومية، وتبنيها مجددا، وتنزع عن المألوف مألوفيته، وتنقله إلى موقع الدهشة.

نجده يفعل الأمر نفسه مع تخيلاته ومع ذاكرته، يرتب الحوادث وهو مشعل الحواس، بحيث يسمعها ويتلمسها ويتحرك في معمعاتها[47].

السؤال الذي يجب أن يطرح بشأن ترسيم الحدود والعلاقات بين البطلين السينمائيين؛ السيناريست والمخرج يتمحور حول مدى إلتزام المخرج بالفكرة التي أراد المؤلف أو كاتب السيناريو التعبير عنها؟ أم عليه أن يلتزم بالنص والفكرة معا؟

إنه من الخطأ إعتبار الصورة السينمائية مجرد وسيلة لشرح فكرة، وأكيد لن يهبط المخرج من مستوى كونه قارئا عظيما إلى مجرد مفسر أو شارح، فالمخرج هو" شريك للسيناريست في الإبداع"[48]، وفي أبواب الصمت يرد إسم المخرج عمار العسكري جنبا إلى جنب مع مراد بوربون المؤلف وكاتب السيناريو في جينيريك الفيلم ضمن شراكة في الفكرة والنص والإبداع والتصوير.

خاتمة:

على العموم يمكن القول ختاما أنه صار للصورة السينمائية أطروحتها الفلسفية المتميزة في عالم اليوم وفي جماليات الفنون، من خلال معالجاتها الفنية الجديدة والمبتكرة، والصورة في فيلم أبواب الصمت تحاول التأسيس لعالم الهوية: هوية لفظية، أو لفظية صوتية، أو هوية بصرية مرئية[49]، إنها تؤسس لهوية الشيء المدرج للمشاهدة.

الهوامـــــش:

1- عبد الغني بومعزة، إطلالة على السينما، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2010، ص 13.

2- المرجع نفسه، ص 13.

3- المرجع نفسه، ص 13.

4- شعيب حليفي، هوية العلامات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص 20.

5- عبد الغني بومعزة، إطلالة على السينما، ص 13.

6- عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط1، 2001، ص 55.

7- ينظر، المرجع نفسه، ص 123.

8- ينظر، عبد الغني بومعزة، المرجع السابق، ص 5-7.

9- عبد الرحمن الإدريسي، استبداد الصورة، منشورات مركز الصورة، المغرب، ط1، 2009، ص 292.

10- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، دار الكتاب الجديد، المغرب، ط1، 2010، ص 156.

11- عبد الرحمن الإدريسي، المرجع السابق، ص 293.

12- عبد السلام أقلمون، المرجع السابق، ص 150.

13- ينظر، المرجع نفسه، ص 150.

14- المرجع نفسه، ص 156.

15- شعيب حليفي، المرجع السابق، ص 106

16- ميشال فوكو، هم الحقيقة، ترجمة مصطفى المسناوي وآخرون، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص 124.

17- أحمد دلباني، موت التاريخ، دار فيسير للنشر، الجزائر، ط 2010، ص 27.

18- ينظر، غاستو باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، دار مجد للنشر والتوزيع، لبنان، ط6، 2006، ص 07.

19- ينظر، أحمد دلباني، المرجع السابق، ص 27-28.

20- المرجع نفسه، ص 27.

21- ينظر، هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، ترجمة محمد مساعدي، دار النايا للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2014، ص 81-82.

22- ميشال فوكو، هم الحقيقة، ص 125.

23- شرف الدين ماجدولين، حكايات صور، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 155.

24- ينظر، المرجع نفسه، ص 155-156.

25- شعيب حليفي، المرجع السابق، ص 101.

26- ينظر، المرجع نفسه، ص 101.

27- شرف الدين ماجدولين، المرجع السابق، ص 157.

28- فايزة يخلف، مناهج التحليل السيميائي، دار الخلدونية، الجزائر، ط 2012، ص 147.

29- ينظر المرجع نفسه، ص 148 نقلا عن: محمد نور الدين أفاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، ص 160.

30- المرجع نفسه، ص 163.
31- شرف الدين مجدولين، المرجع السابق، ص 154.
32- عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، ص 172.
33- المرجع نفسه، ص 187.
34- عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2009، ص 106.
35- ينظر المرجع نفسه، ص 108.
36- المرجع نفسه، ص 110.
37- ينظر، عقيل مهدي يوسف، المرجع السابق، ص 198.
38- ينظر، محمد عبد، العبارة والإشارة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2007، ص 100.
39- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص 150.
40- كلود عبيد، الألوان، المؤسسة الجامعية للنشر، لبنان، ط1، 2013، ص 91.
41- فايزة يخلف، المرجع السابق، ص 168.
42- ينظر، عقيل مهدي يوسف، المرجع السابق، ص 117.
43- المرجع نفسه، ص 117.
44- ينظر، فايزة يخلف، المرجع السابق، ص 155-152.
45- شعيب حليفي، المرجع السابق، ص 103.
46- فايزة يخلف، المرجع السابق، ص 151.
47- ينظر، عقيل مهدي يوسف، المرجع السابق، ص 67.
48- غاستون باشلار، المرجع السابق، ص 08.
49- ينظر، سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، أفريقيا الشرق للنشر، المغرب، ط 2006، ص 56-57.