المعالجات الفيلمية للموضوعة التأريخية

(دراسة تحليلية في الفلم العراقي المسألة الكبرى)

د.علي موله سيد

جامعة واسط كلية الفنون الجميلة

المقدمة

انطلقت حركة التحرر الكبرى 30 حزيران 1920 ، في منطقة السماوة ثم توسعت على المستويين الزماني والمكاني لتشمل اغلب مناطق العراق ولتمتد على المستوى الزمني لما يقارب لخمسة أشهر ، وشارك فيها العشرات من قبائل العراقية في جنوبه وغربه ، شرقه وشماله ، وشارك فيها رجال الدين ، وقادها أهم المراجع الدينية في كربلاء وحركها ودعا إليها مجموعة من الوطنيين والمثقفين في العاصمة بغداد وفي الموصل والنجف ، وشارك فيها شيوخ العشائر بأموالهم وأنفسهم ، مثل الشيخ حبيب الخيزران في ديالى ، والشيخ محمود في السليمانية والشيخ شعلان أبو الجون في السماوة ، وغيرهم الكثير .. وشارك فيها المواطنون العاديون بمختلف طوائفهم ومرجعياتهم الدينية ، اتحد السنة والشيعة في صف واحد لخدمة وطن واحد ودين واحد ، وشارك فيها المسيح مع الأكراد مع التركمان تلك المشاركة التي أوصلت للمحتل أولا ، وللعالم ثانياً ، رسالة مهمة أنها ثورة حق ضد باطل ، وثورة شعب محتل ضد استعمار غاصب ، ثورة لم تخمدها بساطة الإمكانيات ولم يفشلها من تراجع عن الصف الوطني ، ولم يقمعها من حاول خيانتها ، هذه الحركة التحررية أملت على تاريخ العراق حضوراً قوياً، ومستمراً وذا ديمومة حقيقية جعلت الأدباء والفنانين يعالجونها كل حسب أسلوبه ومتطلبات وسيلته الفنية ، وكانت السينما واحدة من هذه الوسائل التي عالجت موضوعة الثورة في فلم أخرجه محمد شكري جميل وأنتجته دائرة السينما والمسرح التابعة لوزارة الثقافة والأعلام ابان ايام الحكم البعثي المباد،حيث اتبع إعلام البعث وفنه سياسة تفريق لاذكاء المذهبية والفرقة الجغرافية بين أبناء الدين الواحد والشعب الواحد والأرض الواحدة ، فهذا الدور التخريبي لم ينفع احد مثلما كان يتصور بل جاء بنتيجة عكسية من خلال ما تم اخفائه من

معلومات وحقائق دامغة عن دور بقية الطوائف وحركات التحرر في شتى بقاع العراق في تحريك الثورة وادامة زخم الانتصارات التي اعترف بها قادة الاحتلال الانكليزي قبل غيرهم ..

مشكلة البحث

تتلخص مشكلة البحث في السؤال التالي: هل عالج الفيلم السينمائي (المسألة الكبرى) ثورة العشرين بطريقة موضوعية..؟

هدف البحث

1- الوصول الى الحقيقة الخالصة في طبيعة المعالجة الفنية لموضوعة ثورة العشرين من خلال الخطاب الفيلمي..
2- الوقوف على الاسباب التي دفعت صناع الخطاب الفيلمي الى اعتماد معالجة محددة برؤية خاصة لتاريخ الثورة

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في كونه يقدم اضافة علمية لطبيعة موضوع المعالجات الفيلمية للخطابات والمقولات التأريخية من جهة،ومن جهة أخرى يذهب بالتحليل العلمي لواحد من أهم الأفلام الروائية في قائمة نتاجات السينما العراقية.

حدود البحث

تختصر حدود البحث على عينة واحدة هي فيلم المسألة الكبرى كونه الفيلم الوحيد الذي ناقش بالتفصيل وقائع مهمة من تأريخ العراق الحديث ..

المحث الاول

الصورة ..صراع قوى:

تحيطنا اليوم كميات هائلة من الصور التي تزداد كل يوم مع تطور وسائل المعرفة بما يقرّبنا من حضارة العين او حضارة الصورة التي تلعب العين الدور الأول في تشكيلها وصياغتها في الان نفسه ، ومن الناحية التقنية المحض فإن القرية الكونية التي بشّر بها مارشال ماكلوهان، هي صورة متحركة عن القرية وليست قرية ماثلة بتجليات حية،فالصورة هي التي صنعت تلك القرية وأعطتها حجمها وليس ما موجود اصلاً على سطح الواقع المنقول صورياً، وما الصور التي حركت ومازالت تحرك السياسة والاقتصاد العالميين إلا دليلا صادقا على مفهوم القرية الصورة،من تلك المشاهد صور الأطفال المحترقين في فيتنام والتي سرعت بنهاية الحرب وخسارة أميركا العظمى تلك الحرب ،والصور(المزعومة)لجنود عراقيين وهم يسرقون حاضنات الأطفال الخدج ويرمون الأطفال منها أبان غزو العراق للكويت عام 1990 تلك الصور التي سرعت باتخاذ قرار تحرير الكويت وتدمير العراق،وصور برجي التجارة العالميين في نيويورك وهي تتعرض لاعتداء إرهابي عام 2003 يروح ضحيته أكثر من خمسة الإلف مواطن، تلك الصور التي بررت الحرب العالمية على ما يسمى بالإرهاب في العراق وأفغانستان واليمن ولبنان والسودان واليمن وفلسطين،كذلك صورة فوتغرافية للطفل السوري الذي قضى غرقا وقذفته الامواج على احد السواحل التركية ابان ازمة اللجوء الكبرى التي شهدتها المنطقة ابان مرحلة الصراعات في سوريا والعراق.. و قد ساهم ريجيس دوبري* في التعريف بمفهوم الصورة في كتابه (موت و

- كاتب فرنسي ولد عام 1940 من أهم ما كتب دوبري بالاضافة الى كتابه اعلاه: العين الساذجة 1994،السلطة الثقافية في فرنسا 1984، الدولة الفاتنة 1993، العين الساذجة 1994.

حياة الصورة) الصادر عام 1962الذي يعتبر دراسة جد مستفيضة لتاريخ هذا الإبداع الإنساني، ركز على إشكالية العين التي تشكل وساطة مهمة بين المشاهد و الصورة ، أي بين الإنسان و العالم الخارجي.

ومهما يكن من تفريعات مراحل تطر الدور الوظائفي للصورة تبقى (كل صورة تمر على الشاشة هي علامة أي انها ذات دلالة وحاملة للمعنى)[1] وتبقى العين البشرية متمترسة خلف منظومات تلقي تمدّنا بمناعة التأثّر من التضمينات الفكرية الضارة القادمة للمتلقي مع الصورة، فإن انشغالات الأخيرة تركّز إما على تعزيز تلك المنظومات الفكرية أو تفسيخها، بالنظر إلى مصادر الصورة ومنتجيها وانتماءاتهم الأيديولوجية، بما يجعل منتجات الصورة في نهاية المطاف (أداة خطيرة وماكينة هائلة لتحريك الجماعات عبر ماتبثه وسائل الاعلام واذا كان بوسعنا اليوم الحديث عن رأي عام عالمي فالفضل في ذلك يعود للصورة وانتشارها المذهل)[2]

وإذا كان الرهان على المنظومات الفكرية التي تحول دون انكسارها تحت وابل الصور المتدفقة ووسائل الأعلام عموماً، وهي – أي تلك المنظومات– ما تمدّنا بمناعة التأثّر من التضمينات الفكرية الضارة القادمة للمتلقي مع الصورة، فإن انشغالات الأخيرة تركّز إما على تعزيز تلك المنظومات الفكرية أو تفسيخها، بالنظر إلى مصادر الصورة ومنتجيها وانتماءاتهم الأيديولوجية، بما يجعل منتجات الصورة في نهاية المطاف أما قريبة من توقعات المتلقي فيتقبلها وأما بعيدة عنها فينبذها،وعند هذه النقطة المهمة في فهم إجراءات أنتاج الصورة المتحركة للسينما والتلفزيون لابد من ترك المجال واسعا لفهم مقاربة الصورة لدى رولان بارت تلك المقاربة التي مرت بثلاثة مراحل تميزت بثلاثة مرجعيات مختلفة وهي السوسيولوجيا و السيميولوجيا والفينومنولوجيا.

ا. **مرحلة السيسيولوجيا** : لقد تميزت طروحات تحليل الصورة وفق تلك المبادئ بالتأثير القوي لماركس وبريخت، فقد اعتبر بارت أن الصورة هي شكل من الأشكال التعبيرية للبورجوازية الصغيرة في الغرب التي حاولت من خلالها أن تحد من حضور دور المكون التاريخي فيها، و ذلك من خلال تقديم الصورة كشكل طبيعي و بريء لمل تمثله،وعليه حاولت هذه البورجوازية الصغيرة أن

[1] = يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفيلم ،ص 53

[2] = عز الدين نجيب ،ندوة مجلة فصول عن ثقافة الصورة، مجلة فصول،عدد 62 ،سنة 2003، ص 107

تتعامل مع الصورة في بعدها التقريري و المباشر دون البوح بالأبعاد الخلفية(أي الأيديولوجية) لمجموعة الصور التي كانت تغزو المجتمع الغربي آنذاك وذلك مرده إلى رغبة الطبقة الحاكمة او المتنفذة في إبقاء الجماهير عند حد معين من المعرفة بما يحيط بها .

ب. مرحلة السيميولوجيا : لعب فرديناند دي سوسير دورا مهما في بلورة هذا العلم الجديد، كما كان تأثير العالم اللغوي الدنماركي يالمسليف واضحا في هذه المرحلة ، و خلافا للأول فان بارت كان يلح على أن السيميولوجيا جزء من علم شامل يسمى اللسانيات و ليس العكس، فنحن نحتاج الى اللغة القولية مثلما نحتاج اللغة الصورية لبناء المعنى الذي (يشتغل عبر اللغة والصورة في الآن نفسه بما يجعل الخطاب نسقاً سيميائياً دالاً قابلاً للقراءة والتأويل عابراً للتخصصات موظفاً ومستثمراً اياها حسب ماتقتضيه الاوضاع)[3].

ج. المرحلة الفينومينولوجية: تعتبر الفينومينولوجيا علم الظاهرة أو دراسة الكائن عبر تمظهراته أو تجلياته فيمكن إدراك كائن ما (شخص أو شيء، حيوان) عبر ما يقدمه من أعراض خارجية، واهتمام بارت بالصورة ينبني على أساس إنها تطرح مفارقات غريبة جدا، فالصورة عنده لا تدخل في إطار مطابقتها للموضوع كما ذهب إلى ذلك شارلس سندريس بيرس حينما تحدث عن علاقة الدال بالمدلول داخل الأيقونة (تماثل) و المؤشر (السببية) و الرمز (الثقافة) ، فالصورة الفوتوغرافية تحيل على مستوى الزمن الماضي /الفائت ، والحاضر /الراهن،

المحث الثاني **المعنى وتدليل الشكل:**

[3] = بشير أبرير،استثمار علوم اللغة في تحليل الخطابالاعلامي،اعمال المؤتمر الثاني عشر،تداخل الانواع الادبية،قسم اللغة العربية،اليرموك،اربد،الاردن،2008،المجلد1.ص 230

افرزت نظرة بارت الى مكنون الصورة الفيلمية تمايزا بين ثلاثة مستويات هي:

1 – المستوى الإخباري(مستوى التواصل):يتضمن جميع المعلومات التي يمنحها الديكور والملابس و الشخصيات و علاقاتهم، ويدخل هذا المستوى ضمن منطقة إشغال السميوطيقا.

2 – المستوى الرمزي(مستوى المعنى):هو مجموع الإحالات الرمزية لشيء ما ، مثل أن يحيل الذهب في صورة(لقطة) من فيلم ايزنشتاين(ايفان الرهيب) إلى الثراء والقوة.

3– المستوى الدلالي : يعتبر من أصعب المستويات كونه يتجه بعمله الى منطقة المعنى المضمر تحت سطح البنية الفوقية للصورة ويشكل اللبنة الأساسية لبلورة مفهوم البونكتوم*، وأشار بارت الى اسلوبية سيرجي آيزنشتاين المميزة في المونتاج لبناء المعنى وقدرته(الهائلة في الحصول على التأثيرات المختلفة من مجرد تغيير أوضاع اللقطات بحيث جعل من هذا الاسلوب–مع مواطنيه كوليشوف وبودوفكين–قاعدة جمالية اساسية)[4]

لاشك أن مصدر قوة الصورة يكمن في كونها بمثابة نص مرئي مفتوح على اللغات التعبيرية قاطبة، وأنها ثرية بقدر يسمح لمتلقيها ان ينعم بقراءات متعددة لها فاحتلال الصورة للطاقة البصرية مهّدت باختراق منطقة الخيال عند ذهن القارئ والصانع لها على حد سواء ،لدرجة ان صارت الذات ازاء عملية انشغال ذهني توالدي مستمر في نفس الآن وصولاً الى هيمنة المخبوء على الوعي ،أي عبور الرسالة المخبئة تحت عباءة الصورة الى منطقة اللاوعي، بما جعل للصورة مهمة سرّية تتجاوز البصر كونه عملية فسيولوجية بحتة الى الفهم كونه عملية سايكولوجية وانطولوجية بحته..فأنحلال حدود الصورة يحيلها الى مضخة معرفية مكتظّة بسلة من الدلالات والإيحاءات

* مصطلح البونكتوم عند بارت يشير الى المعنى الذي تحيل اليه العلاقات المعقدة والمؤسلبة لعناصر الصورة السينمائية تلك العلاقات تشتغل باقصى طاقاتها الدلالية والشكلية لانتاج ذلك المعنى الغائر تحت سطوح النص المباشر ويقابل مصطلح البنية العميقة عند نوم جومسكي.

1= محمد علي الفرجاني ،الخيالة التسجيلية في نصف قرن ، ص 90

والتعبيرات التي لا تنتمي الى مجرد البعد الجمالي منها، فثمة رسالة غير مرئية تتسرب خارج الحدود الرسمية والمعلنة للصورة تسهم في إنتاج سربا من المفاهيم ثم تطرحها على منضدة المنظومة الثقافية والمعرفية المسؤولة عن تشكيل الوعي، فالمخزون الدلالي للصورة يجعلها أداة اتصالية عالية التأثير العاطفي والمعرفي، على أساس أن الفيلم لا يخلق من فضاء فارغ فهو بشكل عام ردة فعل الفنان لأحداث اجتماعية وسياسية وثقافية لها تأثير ليس بالقليل على مبنى الفيلم ومضمونه، لذلك يكون تعلم قراءة لغة الصورة على جانب كبير من الأهمية، ولكن ليس أقل أهمية من المعرفة والتعرف على الخلفية للفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث الحبكة الصورة الفيلمية كي يتم استكمال قدرة تفسير وتحليل سينمائية الفيلم التي تذهب الى ان اللغة السينمائية هي المدخل الأساسي لفك شفرات جمالية الفيلم على اعتبار أن العالم الفيلمي يملك قدرة هائلة على تشكيل الرؤى و التكثيف الثقافي،فالفيلم كنظام تواصلي من طرف مرسل\صانع الى طرف مستقبل\مستهلك يبقى مرتبطاً بالواقع المُعاش المولود في مناخاته المتنوعة(ولن يكون مفهوماً اذا لم يتوصل المشاهد الى تمييز هذا الشيئ او ذاك من الاشياء المحيطة به وكيف تتم الدلالة عليه عبر هذا التآلف او ذاك من البقع الضوئية على الشاشة)[5] وهذا التشكيل المستحدث لتفاصيل الواقع هو في حقيقية الأمر أعادة خلق مؤسسة على اكتشاف ما هو مضمر، ومن هذا المنطلق جاءت مبادئ الشكلانية الروسية لتزيح اللثام عن الآليات المبتكرة التي على صانع الصورة السينمائية الأخذ بها وهو يعالج موضوعة ما من المواضيع المليونية التي تعج بها حياتنا اليومية، فثمة إشارة مهمة في هذا الصدد ذهب إليها واحد من أهم رواد الشكلانية الروسية (فيكتور شيكلوفسكي) في معرض تمييزه بين الإدراك الجمالي الحر والإدراك الجمالي المقيد او الأوتوماتيكي،وذلك يحدث من خلال إعادة تركيب تفاصيل الصورة في شكلها الطبيعي وإدراكها الجمالي الحر وليس المألوف كل يوم، وهنا تبرز التعبيرية كمبدأ يتبنى تعديل الصور والأبعاد وإضافة الغرابة على الشكل العام

[5] = يوري لوتمان ،مدخل الى سيميائية الفيلم ،م.س،ص 70

للصورة سواء أكانت المرسومة او المتحركة حتى صار(بوسع كل الحواس الخمسة أن تعمل في النظام العلامي بوصفها مُنتجة للعلامات أو مستلمة لها)[6]

وحسب ما جاء به الدكتور جميل حمداوي* فأننا يمكن ان نقرأ النص الدرامي فيلميا من خلال ثلاثة أبعاد متكاملة تجمع بين مفاهيم النقد الأدبي والتقنيات السينمائية على هذا النحو:

1- قراءة المحكي الفيلمي ويتم التركيز هنا على العناصر التالية:

- البنية الدرامية وتأثيراتها.
- الزمن.
- الفضاء.
- وجهات النظر أو التبئير الفيلمي
- الشخصيات أو الممثلون.
- الحوارات.
- النص الموازي(العناوين، العناوين الفرعية....).
- المقاطع-المفاتيح: البداية، العرض، النهاية.

2- القراءة الأسلوبية ويتم التركيز في هذه القراءة على:

---

[6] = تيرنس هوكنز،البنيوية وعلم الاشارة، ص106

*باحث واكاديمي مغربي ولد عام 1963 مهتم بسيميولجيا التواصل والسينما والمسرح له مؤلفات منها اللسانيات الاجتماعية ، المقاربة النقدية الموضوعاتية،تطور السيسيولوجيا، كما له بحوث منها سيميوطيقيا الصورة السينمائية،صورة المرأة في السينما المغربية،صورة الطفل في السينما المغربية.

- تنظيم الصور

- المونتاج.

- تنظيم العناصر الصوتية(ضجيج، موسيقى، كلام).

- العلاقة بين الصورة والصوت.

- نوع السجل وتنغيمه(ملحمي، هزلي، درامي....).

- مظاهر الجنس ومكوناته وسماته.

3- قراءة السياق والتناص وفيها يكون التركيز على:

- حياة المخرج وأعماله.

- موقع الفيلم في تاريخ السينما المعاصرة(التيارات و المدارس والاتجاهات).

- السياق التاريخي لإخراج الفيلم.

- العلاقة الجمالية والتناصية بين الفيلم ومصادره مثل المؤلفات الأدبية والمصادر التاريخية والصور التشكيلية والموسيقية والسينمائية.

- مراحل الفيلم وخطوات تصويره وإنتاجه: الملخص، السيناريو، الرسومات

الأولية، الصور المسجلة والمنقولة ، المشاركون .

في الأفلام عموما والتاريخية بوجه خاص، لا توجد فقط الرسائل التي تأتي من المنتج أو المبدع نفسه إنما هناك الرسائل التي تنتجها تحليلاتنا كوننا متلقين فاعلين لخطاب الإبداع الفيلمي- كل شخص والرسائل التي يفهمها من الصورة المعروضة أمامه ، نحن نميز ليس فقط

الرسالة وإنما أيضا الطريقة الفنية التي إختارها المبدع لتوجيه الرسالة،وهنا تأتي الاهمية المميزة لفاعلية الاختيار والاستبدال التي يحفزها السياق الفيلمي الدال في وعي المتلقي لان(البُعد الاستبدالي للمعنى يظهر من خلال قص الفيلم لكنه لايعتمد على هذا القص فيخلق هذا النوع من المعنى كنتاج لأختيار التفاصيل فقط بصرف النظر عن متى أو باي ترتيب تأتي دلالته)[7]، فمحاكاة السينما تجسيداً للواقع من وجهة نظر الفن وما تعبر عنه الرؤية الفنية كما جاء بها أرسطو ليست محاكاة استنساخية مقيدة بقدر ما هي محاكاة تمثيلية أبداعية متحررة، ومن هنا نجد أن ثمة اختلاف بين الصورة الخبرية والصورة الفلمية من منطلق فني دراماتيكي.

وكان رهط من المثقفين الفرنسيين في القرن الماضي، أمثال ميشيل فوكو، انتقدوا الإفراط في استنزاف حاسة الإبصار بفعل ما أنتجته هذه الحاسة في العالم الحديث، لأنه يفضي، في جوهره، إلى إلحاق الضرر بالعقل.، فقد همشت الصورة سلطة المثقف بوصفه قيماً واعيا وتقليدياً على المعرفة وأداة لتغيير الواقع، وهذا عندما أنزله الإعلام الجماهيري إلى مستوى المتلّقي والمراقب، ويرى فوكو بأن مجتمعنا الحالي ليس هو مجتمع المشهد بقدر ما هو مجتمع المراقبة، فنحن لسنا في قاعة المسرح ولا على خشبته، لكننا موجودون داخل منظومة الرؤية الكلية الخاصة بالمراقبة ما يشي به هذا الموقف المخادع أن الصورة تمارس في صنع واقع آخر غير الواقع الفعلي وذلك يشل ملكة الرؤية للعين في الكشف عن الحقيقة فهي تصنع مناخاً - الى حد ما- قهرياً لصنع القرارات وتشكيل العواطف وصوغ الأفكار، فالانبهار اللامحدود للصورة – وفق مايتاح لها يوميا من إمكانات فنية وتقنية - يخدعنا فنقابله بالسماح بتسلله الى المخبوء في لاوعينا ما ينتج عن ذلك التسلل إحداث تعديل في منظوماتنا الفكرية، ليخرج وعينا على هيئة الصورة الافتراضية بل والوهمية للواقع كما شكلته الصورة وليس كما هو فعلا لأن وسائل الاتصال الجماهيري لم يعد استهلاكها وتحريكها مقتصرا على جهة دون أخرى،حتى أدى هذا التنوع في الامتلاكية الى (ان يكون هناك تنوعاً ليس فقط في تقديم المعلومات وانما في الآيديولوجيات الكامنة وراء هذا التقديم

[7] = اندرو ج دادلي، نظريات الفيلم الكبرى،ص 216

كذلك)[8]حتى ان كل المهتمين بفلسفة الصورة اجمعوا على أن زمن الصورة الخام قد مات، وأصبحنا أمام اكتظاظ تأويلي يفتح آفاق التأمل على وقع الإشعاعات الثقافية المنبعثة من مسامات الصورة.

المحث الثالث الخطاب الفيلمي والموضوعة التاريخية:

يمثل الفيلم جنساً خطابياً معقداً يملك خصوصية نمطه وفي نفس الوقت يملك صلات فنية وجمالية مع بقية الأجناس التعبيرية الأخرى وبالذات تلك التي يستمد منها موضوعاته وبعض التفاصيل الدلالية والأسلوبية والبنائية..وعلى أي حال يمكن للخطاب الفيلمي أن ينظر أليه على انه يتفرع إلى:

- روائي وتسجيلي بالنظر إلى بنيته السردية وأسلوبيته وما يستندان أليه..

- طويل أو قصير بناءا على وقت عرض الفيلم نفسه.

- تاريخي واجتماعي ورومانسي وجنسي ومغامرات وبوليسي وخيال علمي بالنظر إلى طبيعة الموضوعة التي تدور حكاية الفيلم.

أما جنس الفيلم الذي تحدده المعطيات التقنية البحتة فهو تقسيم الفيلم إلى تلفزيوني أو سينمائي وفق آليات الإنتاج والوسيلة التي يعرض من خلالها .

ومهما يكن من هوية الجنس الفيلمي ،يبقى في نهاية المطاف الفيلم أيا كان جنسه وسيلة تعبير تستند في معالجتها لايما موضوع ،تستند إلى مجموعة من عناصر التعبير الخاصة بالفيلم حصرا(الكاميرا واليات اشتغالها والمونتاج) أو المشتركة مع وسائل تعبير مجاورة (آليات السرد الروائي أو القصصي ، الحوار واليات بنائه،الألوان ومدلولاتها وغيرها الكثير) لكن هذه العناصر لا

[8] = موريس دوفرجيه ، علم اجتماع السياسة ، ص115

تشتغل بمعزل عن موضوعة الفيلم لان اتحاد المبنى الشكلي مع المبنى العمقي هو الذي يحدد كنه الجنس الفيلمي مثلما يحدد اشتغالاته الدلالية التي هي جزءا أصيلا منه، وبما أن الفيلم نصا، فإنه يستلزم " قراءة "،وكما هو الحال مع النصوص اللغوية هناك درجات من القراءة الابتدائية ودرجات من القراءة المتقدمة الفعالة تتطلب القراءة الإيجابية للفيلم مسح إطار النص/ الفيلم والإلمام بكل ما يحتويه هذا الإطار وتتبع التطور السردي والسعي إلى إدراك الدلالات المحتملة ، وكذا إدراك علاقة الفيلم بالأفلام والنصوص الأخرى مع محاولة الوقوف على القيم والتوجهات الأيديولوجية التي يتناولها الفيلم (فمنتهى السذاجة الظن ان الكاميرا وهي تسجل المعطيات الواقعية تقدم لنا بالتالي صورة موضوعية عن ذلك الواقع وغير منحازة لفكر ما)[9].

أما التساؤل عن ماهية التاريخ فأنه يفجر الكثير من القضايا، منها ما يتعلق بضرورته، ومنها ما يتعلق بكيفية كتابته، ولكن ما يعنينا هنا –في مجال السينما كفن بصري– هو التاريخ المصور فالتاريخ قد خرج من سيطرة الكلمات { الكتابة – التدوين } إلى دائرة التحقق البصري إلى كونه متعينا كما هو متحققا كصورة أمام أعيننا هذا التحقق يدفع للتساؤل و للبحث عن أجوبة، كذلك لابد لنا التفريق هنا بين الحكم الذي يبحث في (نزاهة التاريخ) وبين الذي يبحث في (نزاهة الوسيط الناقل للتاريخ)لأننا بهذا نستطيع فهم أولويات كل جنس منهما، فهما في نهاية المطاف جزئين أو عنصرين مهمين من عناصر المنظومة الثقافية لأية جماعة بشرية، فالتعبير في مستويات تقنيات الصورة صاحبه ايضا تغيير ثقافي يتماثل مع قوة الصورة وتجددها لأن (شدة التغيير في الوسيلة لابد ان يتبعها شدة مماثلة في تغيير الرسائل نفسها وفي تغيير شروط الاستقبال)[10]...وعليه يكون منطلق الأحكام النزيهة التي تتحدث عن الخطاب الفيلمي المستند إلى موضوعة تاريخية مثار جدل مصداقي، ليس ذلك الجدل الذي يذهب إلى التشكيك بنزاهة الموضوعة التاريخية ونزاهة

[9] = جان ميتري،علم نفس وجمال السينما ، ص 8

[10] = عبد الله الغدامي،الثقافة التلفزيونية ، ص 25

مؤرخها،وإنما التي تذهب إلى التشكيك بهدف ونزاهة الناقل لتلك الموضوعة ، ومن المتعارف عليه ان كل (فيلم تاريخي) هو لقاء بين خطابين ووسيلتين يتطلب التقليد الذي نشأ فيه الخطاب التاريخي هو النص الكتابي أو الوثيقة المكتوبة في زمن وقوع الحدث أو بعده بمدة زمنية طويلة أو قصيرة وهو الذي اصطلح على تسميته بـ النص حتى وان كانت مغايرة بعض الشيء للواقع الحقيقي للحدث التاريخي أو للشخصية التاريخية أو الخطاب التاريخي .

أن كل واحد من الخطابات هو عذر وحجة للآخر، وكتب التاريخ تلبس أو تكتسي عبر السينما وبفضل الصورة السينمائية حقيقة تاريخية أكثر إقناعا من ذلك البعد الجمالي الذي تكتسيه الصورة الكتابية للموضوعة التاريخية فتسهل من عملية إيصالها إلى المتلقي، في الجانب الاخر من الرسالة الفيلمية يبقى المبدع في الدول المحكومة بأنظمة دكتاتورية مقيدا في التعامل مع التاريخ بعقلية الرقابات التي تشترطها تلك الأنظمة، حتى صارت محاولة استكشاف العلاقات الجدلية الكائنة بين التاريخ العربي مثلا كمادة درامية والفن السينمائي كفن تركيبي جديد في المجتمع العربي المعاصر تتطلب أعادة النظر في المنهج الذي يتبعه السينمائي في عملية تمثيل التاريخ، ذلك المنهج المحكوم قطعا بسلطة الرقيب الذي يحدد ما يكون وما لا يكون من منجزات ثقافية عموما أو فلميه بوجه خاص، وهذا ما يمكن أن نجده بوضوح في اتجاهات التعامل مع الموضوعات التاريخية أبان حكم حزب البعث للعراق، فقد شكلت إيديولوجيا البعث الشمولي مجمل آليات التعامل مع التاريخ من خلال فرض القوالب الجاهزة على أي محاولة لإعادة تمثيل أحداث تاريخية..فلم تكن ثمة معالجة فنية او إعلامية او حتى صحفية او في كتب ومناهج المدارس لتك المواضيع تخرج من معطف الفكر البعثي الذي يهدف إلى تجيير كل الظواهر لصالح أهدافه.

والسينما باعتبارها نحتا للزمن، ملزمة – كنوع من التعبير– بتقريب الواقع من المتلقي إيمانا بمصداقية وعدالة القضية التي يدافع عنها المبدع سواء أكان منتجا أو مخرجا أو ممثلا ، وقد تحدث بول ريكور*ولو بشكل ضمني عن عمل الذاكرة باعتبارها مصدرا من مصادر تمثلات

الموضوعة التاريخية شأنها شأن باقي التمثلات الفنية الإبداعية مثل اللوحة والمنحوتات والمسرحية والدراما التلفزيونية والخبر الإعلامي،كما هو حال الوثائق الحقيقية والمصادر التاريخية الفعلية ،ويمكن لنا هنا ان نقول بضرورة التركيز في التفريق بين «تخيل التاريخ» وبين «واقع التاريخ » فمن هذه التفريقة نستطيع تحديد أولويات التحليل من جهة ،كما أننا سنخرج بإحكام واضحة ومنطقية تمكننا من التفريق بين الأجناس المتباينة ،فالخطاب الفيلمي جنس متحد مع ذاته ومستقل بنظامه مثلما هو التاريخ كذلك،وبالنتيجة نتمكن من تحديد وظائف كل جنس

*هذا ما ناقشه بول ريكور في المحاضرة التي القاها في المركز الاوربي في جامعة بودابست عام 2003 ونشرت في مجلة ايسبري الفرنسية عام 2006

وعدم اتهام جنس بالتقصير في أداء الوظائف والمهام المناطة به ابتداءا ،فليس من وظائف الخطاب الفيلمي مثلا توثيق التاريخ او توثيق الوقائع على انه الناقل الأوحد لها أي أن تضيع تلك الوقائع فيما لو غض الفيلم النظر عنها،،كما انه ليس من وظائف التاريخ ان يمد المتلقين بمختلف تنوعاتهم البيئية والثقافية والاجتماعية والنفسية ان يمدهم بإمتاع بصري وذوقي ناجم عن لذة النصوص الممثلة للتاريخ لان عند تلك اللحظة لن يكون الفيلم فيلما ولن يكون التاريخ تاريخا وإنما سوف يؤدي تداخل الوظائف وعدم وضوحها إلى مسخ النمط وإذابة هوية الجنس في كل

منهما ،كما تساعدنا تلك التفريقة على ان نكون مستعدين لقبول الحقيقة المهمة التي تقول ان خطاب الفيلم المستند على موضوعة تاريخية هو (شكل تعبيري مسُتحدث) يملك خصوصية الوسيط التعبيري وفي نفس الوقت يملك خصوصية الموضوعة التاريخية واشتراطاتها النقية البعيدة عن المعالجات الفنية المُمصلحة لحساب جهة ما،وفي هذا الآن سوف لن نجد أنفسنا مجبرين على البحث في مدى المطابقات بين الفيلم والتاريخ بشكل حرفي مع ان هذا الهامش من الحرية التلقوية لا تعني أننا سوف نهمل البحث في صدقية الموضوعة التاريخية ونطمئن ونحن نرى تزييف الحقائق وخلق أكاذيب تذيب الواقعة نفسها وتمحيها من الوجود.

فإذا نظرنا إلى التاريخ على أساس انه خطاب تتصدر الصفة النفعية مجمل بنيته الوظائفية لانه يهتم بالبحث في العلاقات الجدلية التي تحكم سيرورة الوقائع التاريخية في آن حدوثها ،ففي نفس الوقت علينا أن ننظر إلى الخطاب الفيلمي على انه منجز أبداعي تتصدر الصفة الجمالية مجمل بنيته الوظائفية،وفي كلتا النظرتين ثمة إحالة واضحة إلى غياب وحضور الصفة المرجعية في كلا الخطابين التاريخي النفعي والفيلمي الجمالي ،فالنظر إلى الفيلم يمنع النظر ابعد من جماليته وتعبيرية عناصره ومحتواه الدلالي المحكوم طبعا بدرجة صدقية موضوعته الممُثلة فتغيب هنا رغبة البحث في الإطار المرجعي الذي يشتغل وفقه الواقع الفيلمي،بينما النظر إلى الخطاب التاريخي يكون ابعد من مجرد النظر في تسلسل الجمل والكلمات التي تسرد واقعة ما وإنما ثمة تمحيص اكبر في دور وحضور الإطار المرجعي المحيط بتلك الواقعة ، فليس من شكّ في أن الخطاب الفيلمي المُمثِل لموضوعة تاريخية له خصوصية الجنس الإبداعي التي تحتم عليه ان يكون مستقلا ومحافظا على هويته لكنه في نفس الوقت لا ينبغي ان يكون أداة من أدوات السلطة تستغلها لتشويه التاريخ وتمزيق صدقتيه التي بدونها لا يكون تاريخا قطعا.

وعليه يكون «تخيّل التاريخ» هو مادة صانع الخطاب الفيلمي المتشكّلة والمحددة بمجموعة من أدوات وعناصر التعبير المكونة لخطاب الصورة المتحركة، تلك العناصر اشتغلت وفق ما تمليه عليها وظيفتها المرجعية،وفي نفس الآن اكتسبت وظيفة جمالية، فيكون (تخيّل التاريخ) محصلة تفاعل آليات التعبير الفيلمي من جهة وبين(واقع التاريخ) من جهة أخرى.

المحث الرابع : **ميادين الثورة**

في 15 شعبان من العام 1338 المصادف الثاني من شهر حزيران عام 1920 اجتمع عدد كبير من مشايخ الشامية في دار السيد الشيرازي (قدس) في كربلاء وبعد منتصف الليل تدارسوا كيفيات أصلاح الحالة العامة واسترداد حقوق الشعب من المحتلين ، وكان قرارهم الذي تفرقوا عليه

هو القيام بالثورة المسلحة واقسموا أمام سماحة السيد بالقرآن العظيم أنهم لن يتأخروا عن تلبية نداء دينهم ووطنهم وأنهم يجازفون بكل غال ورخيص في سبيل إنقاذ بلادهم من الأجانب وأنهم يلفضون آخر أنفاسهم وهم تحت طاعة أوامر أمامهم الميرزا محمد تقي الشيرازي الذي يقودهم إلى ما فيه صلاح دينهم ودنياهم ، وبدأت الخطوات العملية بناءاً على مقررات هذا الاجتماع المهم ، ففي بغداد انتخب المتظاهرون في جامع الحيدر خانه خمسة عشر مندوباً مفاوضاً عنهم لمفاوضة نائب الحاكم الملكي العام حول مستقبل البلاد وفي كربلاء قام السيد محمد رضا نجل السيد الشيرازي بحركة واسعة ونشطه لإقامة التظاهرات والمناسبات التي تم ألقاء الخطب والمقولات الحماسية المناهضة للاحتلال وتوزيع كتب بهذا الشأن إلى بقية مناطق العراق الامر الذي ارعب قوات الاحتلال حتى امروا بتفريق المظاهرات والقاء القبض على السيد محمد رضا واتباعه وتم نفيهم الى جزيرة هنجام في الهند[11]

ميدان الرميثة

وفي الرميثة بدأ الشيخ شعلان أبو الجون مقاومة فعلية للانكليز عندما أمر أبناء عشيرته بتفكيك خط سكة الحديد من خلال عرضه بأنه سيشتري كل ما في السكة من حديد وأخشاب ، فهبت قبيلة الظوالم برجالها ونساءها ولم يعودا حتى انهوا وبشكل تام هذه السكة الأمر الذي جعل الانكليز يعتقلون الشيخ أبو الجون.

وفي النجف هجم الثوار بقيادة الشيخ فيصل على المحمودية ودام القتال من بدء الليل حتى الصباح وفي اليوم التالي أي الثالث من ذي الحجة عام 1920–1238هـ ، هجموا على السكة الحديدية وقتلوا من الانكليز العشرات .

[11] = محمد مهدي البصير،تاريخ القضية العراقية ،ج1،لندن،1990،ص 105- 106

أما الشيخ خضير الحاج عاصي شيخ الجانبيين فقد هجم مع ثواره على قطار للعدو في الفلوجة ، وقطع طريقه حتى نزل الجنود لإصلاح التخريب الذي أحدثه الثوار في السكة فقاتلهم الثوار حتى قتلوا منهم ما يزيد عن عشرين شخص[12]

ميدان الكفل والشامية وابو صخير

عقد رؤساء عشائر مناطق الشامية والكفل اجتماعاً في 29/حزيران/1920 في دار الشيخ عبد الكاظم الحاج سكر وحضره جماعة من السياسيين وكان خطيب المؤتمر السيد محمد باقر الحلي وبناء على مقررات هذا الاجتماع ثارت الثورة في هذه المنطقة في 11 تموز 1920 فخرج السيد علوان الياسري بمجموعته وأنضم إليه الشيخ عبد الواحد سكر وحاصروا حامية أبو صخير حتى أرسلت حكومة الاحتلال باخرة للمساعدة قاتلها الثوار حتى عادت هاربة ثم تقدم الثوار نحو الكوفة ورابطوا حولها ، حتى اضطر الحاكم السياسي فيها (الكابتن مان Mann) إلى الانسحاب هرباً بحماية بعض المتعاونيين معه من العشائر[13]

ميدان الرستمية

احتل الثوار الكفل في 22 تموز 1920 وصارت الكفل من مراكز الثورة المهمة واهم قادتها في تلك المنطقة السيد علوان الياسري والحاج عبد الواحد سكر، وبعد ان تمكن الثوار من تحرير المدينة والسيطرة عليها سيطرة تامة ، قررت قوات الاحتلال ارسال قوة عسكرية مختارة وهي فرقة مانجستر (Manchesters) بقيادة (هاردكسل R.N Castle) وعندما عسكرت الفرقة عند الرستمية هاجمها الثوار عند العصر وبعد تبادل اطلاق النار رابط الثوار على مقربة من معسكر

[12] = د. عبد الله الفياض،الثورة العراقية الكبرى ،ص 290-298

[13] = محمد مهدي البصير،تأريخ القضية العراقية ، ص 216- 217

فرقة مانجستر التي قرر ضباطها الانسحاب حتى بدأت طلائع الهزيمة تظهر على الفرقة والارتباك بدأ يدب في الجنود والعربات المنسحبة[14]

ميدان الحلة

بعد نجاح الثوار في معركة الرستمية (الرارنجية) توجهوا إلى الحلة ، ولما اقتربوا من الحلة بدأت أدارة الاحتلال بالتشديد على نشاطات احترازية صارمة أثرت هذه الإجراءات سلبياً على حريات السكان المحليين مثل منع التجوال بعد المساء والتفتيش على الأسلحة والذخائر، وفي 27 تموز 1920 عبرت جماعة من الثوار نهر الفرات بعد أن احتلت قصبة طويريج كما هجمت جماعة منهم في ليلة 28/27 تموز على مدينة الحلة وصدت القوات الانكليزية هذا الهجوم واتجهت جماعة أخرى من الثوار إلى سدة الهندية واحتلتها دون مقاومة[15]

ميدان الكوفة

أهم ما حدث في الكوفة بعد محاصرتها هو ما فعله الثوار بعدما استولوا على مدفع من القوات الانكليزية المنسحبة لكن جنود الاحتلال عطلوا المدفع بأخذ أبرة الإطلاق منه لكن الثوار استطاعوا الحصول على إبرة الإطلاق من أحد الجنود الهنود المشتغلين في معسكرات قوات الاحتلال،واستعانوا بالحدادين المحليين المهرة لتثبيت هذه الإبرة وجعل المدفع صالح للعمل وبالفعل صار جاهز للإطلاق[16] حتى استخدمه الثوار في إغراق الباخرة الانكليزية (fire fly) في يوم 17 أب 1920 وكانت هذه الباخرة مجهزة بمدفعين واثني عشر رشاشة[17]

---

[14] = د . عبد الله الفياض ، نقلا عن Haldane,A,R,THE LINSURRECTION IN MESOPOTAMIA,1920

[15] = محمد مهدي البصير، م .س ،ص223

[16] = علي ال بازركان،الوقائع الحقيقية في الثورة العراقية ، ص 322

[17] = عبد الرزاق الحسني ، م. س،ص 155-156

ميدان الرمادي

سبق وذكر الباحث الدور الرجعي الذي سلكته بعض قبائل الرمادي* والفلوجة فيما يخص الحركة الثورية ضد المحتلين ، لكن لم يكن هذا بالمحبط لبقية الثوار في هذه المنطقة لكي يأخذوا دورهم في الثورة الكبرى التي شملت معظم الأراضي العراقية وكان على رأس الثوار في هذه المنطقة الشيخ ضاري المحمود** رئيس عشيرة زوبع الذي كان من الشجاعة لدرجة أنه قابل الجنرال (لجمن Leachman

بردود قاسية عبرت عن موقفه من الاحتلال ومساندته للنضال ضده (في اللقاء الذي جمع بينهما في منطقة (خان النقطة) حتى انتهى اللقاء بمقتل الجنرال لجمن على يد أولاد الشيخ ضاري[18] وكان لمقتل لجمن أثر مزدوج في اتجاهاته متعاكس في فحواه فمن جهة أثقل على الانكليز إحساسهم بالحرج من الثوار لان لجمن كان مطلع على أحوال البلاد وسياسة بلده الأصلي – انكلترا– تجاه العراق ، ومن جهة أخرى أثلج صدور الثوار وحسن من معنوياتهم وحفزهم على الاستمرار بالثورة حتى تداول الثوار خاصة والناس عامة هوسه شعبية نصها :(هز لندن ضاري وبجاها

ميدان لواء ديالى:

بعد ظهور الثورة في مناطق العراق المختلفة وتحقيقها لنتائج مهمة على المستويين النفسي والتعبوي وما تحقق من انتصارات كبيرة ، بدأ حاكم ديالى السياسي بتشديد الخناق على شيوخ عشائر ديالى كي لا يتصلوا بالثورة ومحركيها لكن الشيخ حبيب الخيزران استطاع الاتصال

*كان الشيخ علي السليمان رئيس عشيرة الدليم والشيخ فهد ابن هذال رئيس عشيرة عنزة من اكثر المؤيدين للاحتلال على حسب ماذكرت ذلك المس بيل في معرض حديثها عن موقف العشائر العراقية من الاحتلال الانكليزي.

**ذكر الباحث عبد الرزاق الحسني في الثورة الكبرى ص 163-164 ان الشيخ ضاري كان من المناوئين للاحتلال،وعندما اصدر السير بيرسي كوكس العفو العام بعد الثورة استثنى الشيخ ضاري الذي بقى طريدا حتى تم القاء القبض عليه عام 1927 .

[18] =عبد الرزاق الحسني،نفس المصدر،ص 161

بالوطنيين في بغداد والنجف وكربلاء (من خلال حزب حرس الاستقلال بزعامة السيد محمد الصدر الذي كان مرشداً روحياً لأهالي ديالى)[19] حتى اقتنع الشيخ حبيب بضرورة قيام الثورة في ديالى ، واتفق مع بقية العشائر وقاموا بأول عمل عسكري نجم عنه (أحتلال بعقوبة وإخراج الحاكم السياسي منها ثم تقدم الثوار باتجاه قضاء تلتاوه حيث تم أسر حاكمها السياسي من قبل الشيخ حبيب نفسه

ميدان المنتفك

لم تشارك قبائل المنتفك (الناصرية) بالثورة مشاركة فعلية مؤثرة وكانت هناك مجموعة أسباب كما يراها الكاتب د. عبد الله الفياض[20] وهي :

– بعض هذه القبائل أنفقت الكثير من طاقتها وإمكانياتها خلال الحرب العالمية سواء باشتراكها في حركة الجهاد في الشعيبة أو في صد الجيوش الانكليزية الزاحفة عن طريق الغراف بغية رفع الحصار عن الكوت ..

– كان الانكليز يكسبون تأييد القبائل وشيوخها بالأموال والأراضي .

– شل حركة الثورة في الغراف ، هو موقف الشيخ خيون العبيد رئيس قبيلة العبودة هناك الذي كان من المؤيدين المهمين للاحتلال ومع هذا لم يكن السكون تاماً في المنتفك إزاء الثورة

الفصل الثالث : المسالة الكبرى والحقيقة التاريخ

من الواضح جداً أن فلم المسألة الكبرى هو الفلم الذي تناول موضوعة ثورة العشرين العراقية . أي أنه فلم أستخدم الوثيقة التاريخية المدونة والتي تنقل بالتفاصيل الدقيقة ما جرى في تلك الواقعة ،

[19] = د.عماد الجواهري، مختص بالتاريخ العراقي الحديث،كلية الاداب ،بغداد،مقابلة شخصية في 2-2-2005

[20] = المصدر السابق نفسه، ص 236-238

فمن جانب ان كثير من الباحثين الذين كتبوا عن ثورة العشرين هم من المشاركين فعلياً في أحداث الواقعة*ومن جانب أخر أن يكون الفلم منظومة ثورية محفزة في كل مرة يعرض فيها يشعر المتلقي أنه بصدد تناول حيوي لقضية مر عليها عشرات السنين مثلما حدث في أفلام من ذات النسق أي التي تعتمد على الحقائق التاريخية المتناولة لقضية الصراع العادل من أجل الحرية والعقيدة والاستقلال ..

التأسيسي والتحليل

التأسيس النظري ← الثورة قبل الفلم ← الحقيقة

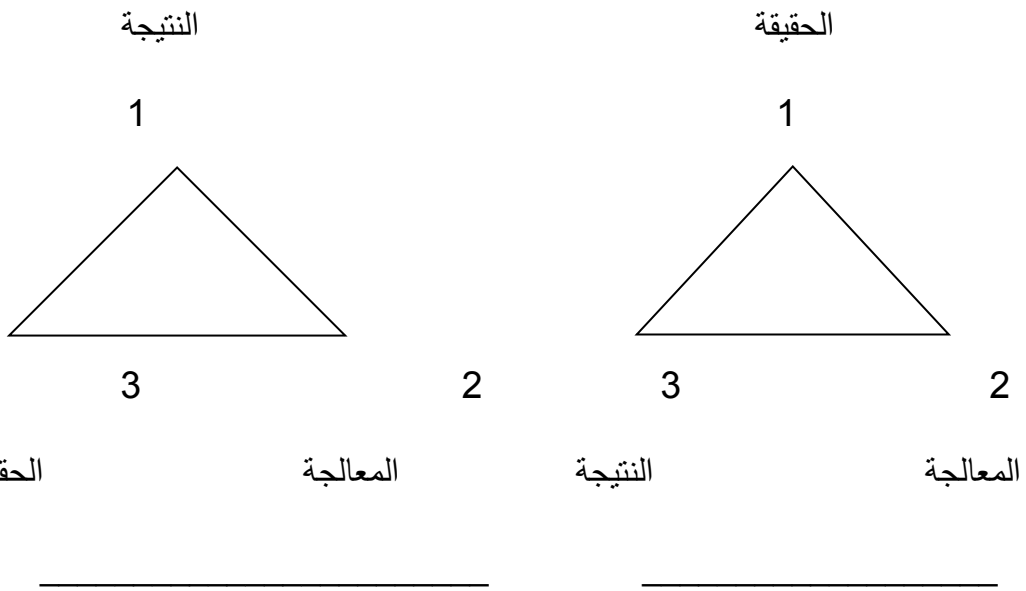
التحليل ← الثورة في الفلم ← المعالجة

نتائج الدراسة ← الثورة بعد الفلم ← النتيجة

وبما ان الفلم يصنع عالمه الخاص ، حتى وان كانت كل تفاصيله تعتمد على وقائع تاريخية ذات اشتراك جمعي من ناحية ولادتها ونشاطها وتأثيرها على الناس ، فسنجد مع ثبات الحقيقة التاريخية – على الأقل من وجهة نظر حيادية التدوين – نجد أن العالم الخاص الذي اقصده هنا هو بتجليات تلك الحقيقة حينما يتعرض لها وسيط ناقل ذا مواصفات ومعطيات واشتراطات عديدة أهمها – ما يهمنا هنا – هو الجو أو المناخ الفكري السائد في المجتمع واسباب سحب الحقيقة من ثنايا مقولات التاريخ وطرحها للتعرض إلى اشتراطات ومواصفات الوسيط الناقل لها

لكن مهما كانت تلك الأسباب فما هي الا نوايا خاصة بفرد أو مجموعة ضيقة من الإفراد ذوي السلطة المتنافرة مع سلطة التاريخ كحقيقة واقعة متفق عليها بالأغلب ومع سلطة الوعي الجمعي

الخاص بهذا الوعي الجمعي هي العامل المشترك الذي يربط أو يرتبط به الجميع مثلما يرتبط بالجميع فتكون المعادلة كما يلي:-



*مثل محمد مهدي البصير صاحب كتاب القضية العراقية الكبرى او علي ال بازركان صاحب كتاب الوقائع الحقيقة في الثورة العراقية وهما من المشاركين فعليا في الثورة..اما الباحث فريق مزهر الفرعون صاحب كتاب الحقائق الناصعة في الثورة العراقية و د.عبد الله الفياض صاحب كتاب الثورة العراقية الكبرى فهما ممن عاصر المشاركين فعلا في الثورة.

فتكون في الحالة الأولى

الحقيقة في المرتبة الأولى وهي تملي معالجة تتلاءم وتخدم الحقيقة في النقل فتأتي النتيجة على وفق املاءات الحقيقة وعلى غرارها .

وفي الحالة الثانية : النتيجة في المرتبة الأولى وهي تملي معالجة تتلاءم وتخدم ذاتها في النقل فتأتي الحقيقة على وفق املاءات النتيجة وعلى غرارها .

ولان التاريخ لا يحتمل وجود حقيقتين فستكون هناك مرتبتين على أساس تلك المعادلة :

المرتبة الأولى ← نتيجة + معالجة ← في خدمة الحقيقة .

المرتبة الثانية ← حقيقة + معالجة ← في خدمة النتيجة .

تحليل العينة

يبدأ الفلم بمشهد استهلالي لمجموعة من الفرسان على خيولهم في المستوى الثالث من عمق المجال في وقت المغرب ، مع موسيقى شعبية من موسيقى المنطقة الغربية من العراق مع غناء على الربابة بطور خاص بالمنطقة الغربية وذلك المدخل هو علاقة تدليلية واضحة على ارتباط بداية الحدث (الثورة) مكانياً بهذه البقعة من ارض العراق دون غيرها ، ويعقب ذلك التتابع الصوري تتابع أخر لدبكة الجوبي لمجموعة من أهالي المنطقة (رجال ونساء) يرقصون بفرح رقصة (الجوبي) مع مقطع من أغنية (كوم درجني وامشي جدامي) التي يتغنى بها أكثر ما يتغنى اهالي المنطقة الغربية وهذه العلامة التدليلية الأخرى على ارتباط بداية الحدث مكانيا بهذه المنطقة بينما هناك مناطق أكثر سخونة وأكثر مد ثوري من المنطقة الغربية (الفلوجة بالتحديد) واغلب تقسيم الباحثين لميادين الثورة كانت كما يلي :-

ميادين رئيسية : السماوة – الديوانية – النجف – جزء من الحلة – كربلاء

ميادين ثانوية : ديالى – الفلوجة – تلعفر – السليمانية – كبيسة

فالبداية الفعلية لاول شرارة انطلقت للثورة في الرميثة بعد اعتقال الشيخ شعلان ابو الجون رئيس قبيلة (الظوالم) الذي طلب نساء ورجال قبيلته ان يغيروا على خط سكة الحديد الذي يعتمد عليه الانكليز في نقل المؤن والامدادات العسكرية بين وحداتهم العسكرية العاملة في تلك المنطقة ، رغم ان ما شاهدناه في تتابع لاحق هو عملية الهجوم على قطار عسكري وقتل من فيه وحمل ما امكن حمله من الاسلحة التي فيه ، لكن احد لا يستطيع الجزم بزمانية ومكانية هذا الهجوم لان المعلومات الواردة من بناء الفلم كانت معدومة في هذا الجانب سواء اكانت قبل التابع المذكور او بعده .

وكقناة من قنوات المعلومات لم يساهم مجرى الصوت في ايصال مثل تلك المعلومات المطلوبة من خلال الهوسة التي تغنى بها الثوار بعد انتصارهم في هذه المعركة وهزيمة الانكليز وانفجار القطار حيث جاءت غير واضحة لدرجة تكفي بإعطاء معلومة عن مكانية ذلك الحدث لنسبته الى ميادين ثورة العشرين الرئيسية او الثانوية .

اما المعركة الأخرى التي جرت في ميدان رئيسي وبالفعل تمثلت في الفلم على انها في الميدان الرئيسي فهي المعركة التي جرت بين الثوار وبين فرقة من الجيش الانكليزي القادمة باتجاه الكفل عندما عسكرت ليلاً في احد المناطق الواقعة في النقطة التي تقع بين الحلة والكفل ، وقد تكبد فيها الانكليز خسائر كبيرة ادت الى ان قام قائد القوات الانكليزية في العراق بفتح تحقيق وكشف السبب في ان تعسكر الفرقة في مكان فيه ثوار من غير اية معلومات دقيقة من الضباط السياسيين ، والمثير للانتباه في التابع الصوري الذي نقل أحداث تلك المعركة اظهر ادنى مستوى من درجات التنظيم وطرق القتال بالنسبة للثوار ، وهذا المظهر الذي ظهر به الثوار لا يتناسب مع نتيجة تلك المعركة التي كانت لصالح الثوار معنوياً وفنياً وتعبوياً فالنتيجة المعنوية كانت من خلال الاثر السلبي الذي تركته هذه المعركة على الادارة الانكليزية وتعبوياً وفنياً من ناحية الغنائم والخسائر التي لحقت بجيش الاحتلال ، وفي لقاء الحاكم المدني. ولسون ، مع الجنرال ليجمن ،

ولسون :المشكلة في الريف في أعالي الفرات وبالذات الفلوجة فماذا نفعل معهم؟

ونشير هنا إلى معلومة مهمة وهي أن الحركة الثورية التي يراها ولسون (تمرد) ترتكز في أعالي الفرات (الفلوجة) بينما في تقسيم الوقت هناك حركة ثورية أشد ما تكون في الديوانية وحوض الفرات في كربلاء والنجف وأجزاء من الحلة ، وفي ديالى وفي الموصل ، وجزء من السليمانية خصوصاً فيما لو عرفنا أن العشيرة الوحيدة التي قاومت الانكليز في الفلوجة هي عشيرة زوبع التي يترأسها الشيخ ضاري المحمود ، والانكليز بكل إمكاناتهم المادية والتقنية والبشرية لا يعتبرون حركة عشيرة واحدة يقودها رجل واحد تمرداً يستحق ان يستدعوا من أجله قائد عسكري (ليجمن) من أجازته في لندن كونه المعروف بقسوته وشدته في التعامل مع حركات التمرد (حسب رأيهم) وبالمقابل للانكليز مجموعة من العشائر الموالين لهم مثل عشيرة الدليم ورئيسها علي السليمان وعشيرة عنزة ورئيسها فهد بن هذال ، وبعد قدوم (ليجمن) إلى الفلوجة واجتماعه بمجموعة من رؤساء العشائر وبضمنهم الشيخ ضاري حيث أنفرد به في اجتماع خاص قصد به تخويفه وتهديده لأنه قال له في مشهد داخلي مع بقية الرؤساء

ضاري: أسمع طلباته لجمن : وشنو تعتقد يريدون ..؟

ضاري : الي يبيه اهل الفرات والوسط ، لو أهل الجنوب والغربية لو اهل الشمال .. يبيه العراك كلو .. حكومة وطنية .. مستقلة .

هذا الكلام من شيخ ضاري أزعج ليجمن مما جعله ينفرد بالشيخ ضاري في غرفته الخاصة لغرض تخويفه فنجد من هذا معلوماه البت اهمها:

1- جعل صياغة الفلم للشيخ ضاري(رغم دوره البطولي في الثورة)الدور الاول في قيادة الثورة بكافة جبهاتها لانه المفاوض الاهم بينما اخفى الفلم ايما مفاوضات جرت مع الثوار لغرض

السيطرة على الحركة الثورية مثل مفاوضاتهم مع الثوار في النجف لفك الحصار عن حامية أبو صخير .

2- يعترف ليجمن هنا ان اهل الفرات هم الخطر الذي يهدد الاستقرار في العراق ، بينما في حوار بين ليجمن مع ولسون يخبر ولسون ليجمن ان اعالي الفرات هو الخطر على قواتهم .

3- جواب الشيخ ضاري بمطلب العراقيين في كل مناطقه دليل على أن ميادين الثورة أكثر توسع وأكثر شمولية مما مثلته صياغة الفلم عموماً فمعنى مطلب العراقيين في الفرات والوسط والجنوب والشمال الغربية فهذا دليل على أن كل المناطق قامت فيها حركات ثورية لها مطالب لابد للانكليز من سماعها .

وجاء الاهتمام بـ (مس بيل) أهتماماً مميزاً أكثر من تميز الاهتمام بباقي الحركات الثورية والمنظمات والاحزاب الوطنية التي عملت على تحرير العراق من الاحتلال الانكليزي حتى نتابع مشهد لقاء المس بيل مع الحاكم المدني ولسون في مكتبه ويدور الحديث حول وجهة نظر كل منهما فيما يخص عملية ادارة الاحتلال للعراق ، فنرى ان لهما وجهتي نظر متعارضتين ، حيث ولسون يؤيد القوة والبطش لمواجهة (التمرد) كما يراه هو بينما المس بيل ترى أن أعطاء استقلال ولو صوري قد يساهم في تهدئة الأوضاع.

وفي تتابع صوري لاحق حيث يعقد اجتماع بين الإدارة المدنية بقيادة ولسون ومجموعة من المثقفين والوطنيين العراقيين دار الاجتماع حول إعلان خطة الحكومة البريطانية بإنشاء حكومة عراقية مع الوقت بينما كان الوطنيون يطالبون الإسراع بتشكيل هذه الحكومة لأنها مطلب أساسي من مطالب الشعب العراقي .

وطبقاً للحقائق التاريخية فان الأحزاب والحركات الوطنية مع المرجعية الدينية قد أوفدت خمسة عشر عضواً للمشاركة في هذا الاجتماع يمثلون كافة شرائح وفئات المجتمع العراقي هؤلاء

الأعضاء كانوا من المقدرة والقابلية على التحاور ما يمكن من أدارة الاجتماع بشكل مميز ، لكن جاء التتابع الصوري مختزلاً الى درجة اقتصر الحديث على ثلاثة أعضاء (لم يتم الاشارة الى أسماءهم مطلقاً) لكن يمكن تصور تمثيلهم لفئات معينة من فئات العراقي من خلال الزي الذي يرتدونه ، فتحدث الشخص الاول وهو يرتدي ملابس رجل دين من الطائفة السنية ثم تحدث رجل بملابس عربية من لهجته يمكن ارجاعه الى كونه من عشائر الوسط او الجنوب ثم تحدث الرجل الثالث ببدلة انيقة ويبدو على طريقة حديثة ومنطقه في سلسلة الحديث انه من مثقفي بغداد .. بينما غاب عن التتابع الصوري من كان المحاور الاساسي في هذا الاجتماع وهو سماحة السيد محمد الصدر مؤسس حزب حرس الاستقلال في بغداد الذي يعد من اهم الحركات الوطنية المنظمة في بغداد انذاك ، حتى انتهى الاجتماع على تنافر اكثر بين الادارة المدنية وممثلي الشعب زادت من حدت التوتر على ساحة العمليات .

التتابع الصوري اللاحق الذي ينقل لنا ضخامة القوة العسكرية الانكليزية المتحركة بعد الاجتماع السابق حيث تعبر هذه القوة من على جسر عند وقت المغرب ثم يغلق الطريق ويأتي فلاح مع مجموعة من الاغنام وحمارين ينوي العبور ، وبعد التفتيش يسمح له الجندي بالعبور فيتزامن دخوله ومروره فوق الجسر مع اطلاق البوق العسكري وربما هي علامة على الاستهزاء بالتقاليد العسكرية وإجراءات الاحتلال – رغم شدتها – ووقوعها تحت سيطرة الثوار من خلال تفجير ذلك الجسر والهجوم بقنابل صنعت يدوياً على المعسكر وتكبيدهم خسائر فادحة في الارواح والمعدات ،وبناء على هذا النشاط الثوري ، ياتي التتابع اللاحق الذي نشاهد فيه اجتماع موسع للحاكم المدني مع بقية قادة الجيش الانكليزي لتحديد مواقع الثورة والتي اكتفى بها الحوار بذكر ان الثورة

الضابط : Hear .. Hear .. and Hear

من غير ان يذكر في الحوار المناطق بأسمائها ، ليقرر ولسون ان الثوار يجب ان يروا قوة الانكليزية الحقيقية ليأمر بتحريك فيلق عسكري بقيادة الجنرال (هارد كاسل) الى الكفل والرستمية

ليعسكر في نقطة بين الكفل والحلة ويقع في مصيدة كمين الثوار الذين هجموا بشكل أرعب الفيلق وكبده خسائر فادحة أجبرته على القرار بالانسحاب ليلاً .. والمثير للانتباه هنا أن الشيخ ضاري مع ثوار من من عشيرته قد جاءوا الى خيمة شيخ لم نحصل من الفلم على اية علامة على اسمه أو أسم عشيرته أو موقع تواجدهم ليهوسوا معاً :

اليوصل حدنه نكص أيدو ..

أعقب هذه الهوسة الهجوم على هذا الفيلق الانكليزي ربما أراد صانعوا التعبير عن تكاتف العشائر في محاربة الانكليز .. لكن هذا التكاتف قد خرق عنصر المكان كون الشيخ ضاري من الفلوجة وهذا الشيخ (بالاستنتاج) من منطقة غير معروف جغرافيتها بالنسبة إلى الموقع الذي عسكر فيه الفيلق بين الحلة والكفل ، ويستمر التتابع حيث يعود الثوار بعد المعركة الى ديارهم مع الأسرى والغنائم ومن ضمن الغنائم المدفع الذي لم نشهد استخدامه الحاذق من قبل الثوار فيما بعد كما تشير الحقائق التاريخية حيث أعادوا صيانته بأيدي حرفيين عراقيين ليضربوا به فيما بعد الباخرة الانكليزية (fire fly) وهذا النشاط جعل القادة الانكليز يجتمعوا ليتناقشوا في أمر الثورة والثوار حتى أعلن ولسون صراحة :

ولسون : هل صدقتم الآن أننا نواجه ثورة شاملة

وبعد حملة الاعتقالات وتوقيع ضمانات من قبل الثوار المعتقلين (لم نحصل على أية إشارة على أسمائهم او الحركات التي يعملون فيها) شهد جامع الحيدر خانة تجمع جماهيري بقيادة مجموعة الثوار الذين كانوا معتقلين انتهى التجمع بهجوم شرطة الاحتلال على المجتمعين وإلحاق الأذى بهم واعتقالهم .

وكجزء من الموروث الديني والاجتماعي للشعب العراقي فان نساء بغداد يسيرون شموع مشتعلة في نهر دجلة وهذه عادة للدعاء وطلب لتحقيق المراد، يأتينا تتابع نرى فيه (لجمن) مع(المس بيل) في

شرفة تطل على دجلة ليخبرها انه يعتقد انها نار اللعنة على الانكليز بينما تخبره هي أنها شموع الحب (جزء من تعاطف الفلم مع المس بيل) حتى انتهى التتابع بقذف لجمن لقنينة ويسكي على شموع النذر كجزء من استهزاءه بالعادات والتقاليد المحلية .

وبناء على أمر عسكري يتجه لجمن إلى الفلوجة لإجبار الشيخ ضاري على دفع الضرائب المستحقة عليه للسلطة المدنية حتى يتصاعد الحديث ليتهم لجمن ضاري ورجاله بجرائم التسليب التي تقع في الفلوجة يسمعه كلام جارح ينتهي بقتل لجمن تلك الحادثة التي هزت أوساط الإدارة الانكليزية في العراق ولندن ليتخذ بعدها ولسون إجراءات أكثر صرامة مع ثوار الفلوجة تتجلى في التتابع اللاحق ..

يبدأ بهجوم كاسح على قرية الشيخ ضاري بالطائرات والمدافع وتوزيع منشورات تعلن عن مكافأة نقدية كبيرة لمن يدلي بمعلومات عن الشيخ ضاري المتهم بمقتل لجمن حتى يضطر الشيخ ضاري على الابتعاد والترحال من مدينة إلى أخرى .

بعد فشل ولسون في أدارة شؤون الاحتلال تقرر لندن سحبه وتعين السير بيرسي كوكس هذا ما جاء على لسان ولسون وهو يحدث المس بيل هذا التعيين دلالة واضحة على أن ثورة العشرين حققت انجازات كبيرة أربكت الإدارة الانكليزية عن احتوائها ، ويتضمن هذا التتابع الصوري حفلة لجنود انكليز يتم بعدها تحرش احدهم بفتاتين و مقتله من قبل شاب عراقي ، وبوصول السير بيرسي كوكس إلى بغداد وقراءة رسالته إلى الشعب العراقي التي مفادها التطمين لولادة حكومة عراقية ولقاءه في حفلة عامة مع الملك فيصل .

والتتابع الصوري الأخير الذي تضمن سفر الشيخ ضاري إلى حلب وإلقاء القبض

عليه بمساعدة احد العراقيين الخونة ومحاكمته محاكمة مدنية برئاسة انكليزية ليخفف حكم الإعدام إلى حبس مؤبد ليقضي فترة قصيرة بعدها في المستشفى ويتوفى فيها جراء حقنة سامة أعطاها له

طبيب انكليزي ويشيع في بغداد تشيع مهيب يمر من قرب السفارة البريطانية التي نرى في نظارة السفير وجهة نظر الانكليز للعراق على انه مصدر مهم من مصادر النفط في العالم .

ويمكن تلخيص التتابعات الصورية واهم القوى المسيطرة على كل التتابع وعلى أساس ما جاء في الصياغة المرئية لفلم المسالة الكبرى كما يلي :

التتابع	القوة المسيطرة – مكان–	القوة المسيطرة – أسماء –	القوة المسيطرة – أفعال –
الأول	الفلوجة	–	تفجير قطار انكليزي
الثاني	الفلوجة	عشائر الفلوجة	الاحتلال قرار الانتداب
الثالث	–	المس بيل	مطلب الاستقلال
الرابع	–	–	تفجير معسكر انكليزي
الخامس	ما بين الحلة والكفل	الشيخ ضاري	مهاجمة فيلق انكليزي
السادس	–	الاحتلال	اعتراف بوجود ثورة شاملة

السابع	بغداد	–	تجمع الثوار
الثامن	–	المس بيل – لجمن	طمس التقليد
التاسع	الفلوجة	لجمن – الشيخ ضاري	مقتل لجمن
العاشر	الفلوجة	الشيخ ضاري	مهاجمة الفلوجة
الحادي عشر	–	ولسون–بيرسي كوكس	سياسة–انكليزية جديدة
الثاني عشر	–	الشيخ ضاري	هجرته من السلطات
الثالث عشر	–	الشيخ ضاري	محاكمته وموته

نتائج االدراسة

1– كثرة وتنوع المصادر التاريخية التي ناقشت موضوعة ثورة العشرين التي تعتبر الحدث الأهم في سلسلة أحداث تاريخ العراق المعاصر .

2- أهمل الفلم المعد عن هذه الثورة مجموعة التحركات الثورية التي سبقت الثورة لكنها مهدت لها وكانت بمثابة الشرارة التي اندلع منها لهيب الثورة .

3- أخفى الفلم – لأسباب سياسية – ما للمرجعية الدينية الشيعية من دور مهم في قيادة وقيام الثورة وتحفيز الثوار ومساندة الثورة على الاستمرار والنجاح .

4- التقليل من دور مناطق النجف وكربلاء والفرات الاوسط في أحداث الثورة .

5- إغفال دور وفاعلية عشائر منطقة ديالى مثل العزة ورئيسها الشيخ حبيب الخيزران في الأحداث الثورية التي نشبت في منطقة ديالى والثورة في السليمانية بقيادة الشيخ محمود .

6-إهمال دور الشيخ شعلان أبو الجون وعشيرته (الظوالم) كونهم أطلقوا أول شرارة فعلية لثورة العشرين بناء على فتوى السيد محمد تقي الشيرازي (قدس) تحث الناس على الجهاد ضد الانكليز.

7- إهمال ما لبعض العشائر ورؤسائها من دور عكسي عندما ساندت هذه العشائر الاحتلال وعملت على ان تكون سيف مسلط على رقاب الثوار .

8- معالجة أسماء الثوار والوطنيين والشيوخ وعلماء الدين والضباط المشاركين في الثورة بالإخفاء ولم يكن ايما مبرر فني لذلك.

9- التركيز على طبائع وطرق حياة قادة الاحتلال الانكليز وإهمال أسماء وأفعال قادة الثوار من الوطنين والثوار .

10- التركيز على الدفع الاقتصادي في قيام ثورة العشرين فقط وإهمال أهم أسبابها ودوافعها وهو الدافع الديني تحقيقاً لفتوى السيد الشيرازي (قدس) وبقية الدوافع الوطنية والاجتماعية .

11- إهمال الموروث الاجتماعي الشعبي العراقي ودوره في خلق وصناعة فلم ذو شرارة متجددة تحاكي أطياف وأبناء الشعب العراقي ككل

المصادر: **الكتب :**

1- البصير،محمد مهدي،تاريخ القضية العراقية،لندن،1990
2- ال بازركان،علي،الوقائع الحقيقية في الثورة العراقيةالكبرى،بغداد،1920
3- دادلي،ج اندرو،نظريات الفيلم الكبرى،ترجمة جيرجس الرشيدي، الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة،1987
4- دوفرجيه،موريس،علم اجتماع السياسة،ترجمة سليم حداد،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت 2001
5- الحسني،عبد الرزاق،الثورة العراقية الكبرى،بيروت،مطبعة صيدا،1952
6- الفياض،د. عبد الله ،الثورة العراقية الكبرى،مطبعة دار السلام ، بغداد ، 1975
7- الغدامي،عبد الله، الثقافة التلفزيوينة،المركز الثقافي العربي، المغرب ،2005
8- الفرجاني،محمد علي ،الخيالة التسجيلية في نصف قرن،الدار العربية للكتاب،ليبيا-تونس،1978
9- لوتمان،يوري،مدخل الى سيميائية الفيلم،ترجمة نبيل الدبس،وزارة الثقافة السورية،دمشق،2001.
11- ميتري،جان،علم نفس وجمال السينما،ترجمة عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق،2000
10- هوكنز،تيرنس،البنيوية وعلم الاشارة،ترجمة مجيد الماشطة،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،1986
11 عزالدين نجيب،ندوة مجلة فصول عن ثقافة الصورة،مجلة فصول،عدد 62 ،سنة 2003.
12- بشير ابرير،استثمار علوم اللغة في تحليل الخطاب الاعلامي،اعمال المؤتمر الثانيعشر،تداخل الانواع الادبية،قسم اللغة العربية،اليرموك،اربد،الاردن، سنة 2008.المقابلات :
13 - الجواهري،د.عماد ،مختص بالتاريخ العراقي الحديث،كلية الاداب، بغداد، مقابلة شخصية ،بتاريخ 2-2-201