الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس ــ مستغانم
كلية العلوم الاجتماعية
قسم العلوم الإنسانية ــ LMD
ماستير ــ تخصص إتصال صورة ومجتمع

صورة الشخصية الثورية في السينما الجزائرية

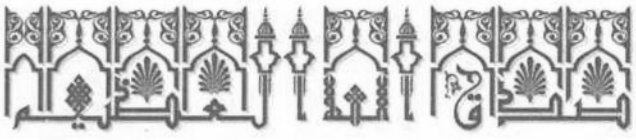
فلم مصطفى بن بولعيد ــ نمودجا

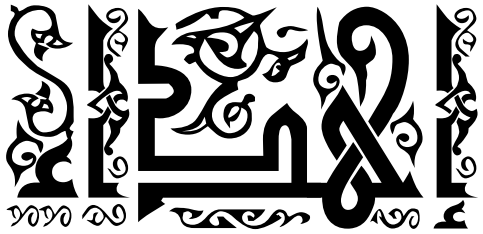
مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستير2
تخصص إتصال صورة ومجتمع

إعداد الطالب:
ــ دقيوس بلال

تحت إشراف الدكتور:
ــ مناد طيب

السنة الجامعية 2011 ــ 2012





إلى من أنارت بدعواتها طريقي .. إلى من رافقت دربي .. إلى من ربتني أحسن تربية

أمي

إلى الآمر الناهي في دنياي .. إلى الواضع حجر الأساس في بنياي

أبي

إلى عائلتي .. إخوتي وأخواتي

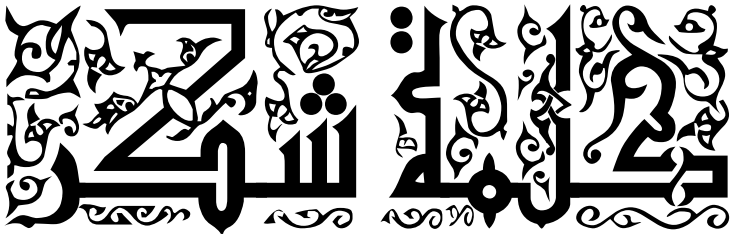
إلى عائلتي الأكاديمية .. زملائي الأساتذة .. زملائي الطلبة

إلى عائلتي المهنية .. مجمع سونلغاز .. مديرية التجارة .. مديرية المجاهدين .. المتحف الجهوي للمجاهد بتلمسان .. متحف المجاهد بمستغانم .. مديرية الثقافة لولاية مستغانم .. مديرية السياحة لولاية مستغانم .. غرفة الصناعة التقليدية والحرفيين بولاية مستغانم .. الإدارة المحلية بولاية مستغانم .. DGSI .. ELIT .. PME شركة ويبانة .. مؤسسة سوفيمال ..

إلى فوج الكشافة الاسلامية الجزائرية 01 نوفمبر 1994

إلى كل من نسيهم قلمي وتذكرهم قلبي

دقيوس بلال أيوب



يَسُرُّنَا وَ نَحْنُ عَلَى مَشَارِفِ الإِنْتِهَاءِ مِنْ إِحْرَى عَتَبَاتِ العِلْمِ ..العِلْمُ الزِي !! طَلَبْتُهُ فَوَجَرْتُهُ بَعِيرَ المَرَامِ .لا يُصْطَادُ بِالسِّهَامِ .وَ لا يُقْسَمُ بِالأَزْلامِ .وَ لا يُرَى فِي المَنَامِ .وَلا يُظْبَطُ بِاللِّجَامِ .وَ لا يُورَثُ عَنِ الأَعْمَامِ .وَ لا يُسْتَعَارُ مِنَ الكِرَامِ .فَتَوَسَّلْتُ إِلَيْهِ بِافْتِرَاشِ المَرَرِ .وَ اِسْتِنَادِ الحَجَرِ .وَرَدِّ الضَّجَرِ .وَ رُكُوبِ الخَطَرِ وَ إِدْمَانِ السَّهَرِ . وَاصْطِحَابِ السَّفَرِ .وَ كَثْرَةِ النَّظَرِ . وَ اِعْمَالِ الفِكْرِ .فَوَجَرْتُهُ شَيْئًا لا يُصْلَحُ إِلا لِلْغَرْسِ. وَ لا يُغْرَسُ إِلا فِي النَّفْسِ .وَ صَبْرًا لا يَقَعُ إِلا فِي النَّرِ .وَ لا يَنْشَبُ إِلا فِي الصَّرِ.وَطَائِرٌ لا يَخْرَعُهُ إِلا قَنَصُ اللَّفْظِ .وَ لا يَعْلَقُهُ إِلا شَرَكُ الحِفْظِ .فَحَمَلْتُهُ عَلَى الرُّوحِ وَ حَبَسْتُهُ عَلَى العَيْنِ .وَ أَنْفَقْتُ مِنَ العَيْشِ وَ خَزَنْتُ فِي القَلْبِ .وَ حَرَّتْ بِالرَّسِ وَ اسْتَرَحْتُ مِنَ النَّظَرِ إِلَى التَّحْقِيقِ وَ مِنَ التَّحْقِيقِ إِلَى التَّعْلِيقِ وَاسْتَعَنْتُ فِي ذَلِكَ بِالتَّوْفِيقِ . فَسَمِعْتُ مِنَ الكَلامِ مَا فَتَقَ السَّمْعَ وَ وَصَلَ إِلَى القَلْبِ وَ تَغَلْغَلَ فِي الصَّرِ.

أتوجه بالشكر الجزيل إلى أساتذتي الكرام، وإلى كل إدارة جامعة مستغانم

إلى الأستاذة بهية راشري، والممثل القدير علي جبابرة

إلى رفقائي شوارفية عبد الله- بوعلام المهري- عياشي محمد شوقي -

حشلاف محمد- رحمهم الله-

الـفـهــرس

ـــ التشكرات	
ـــ الإهداء	
ـــ الفهرس	
ـــ مقدمة عامة	
الاطار المنهجي	
I.1. موضوع الدراسة	02
I.2. الإشكالية	03
I.3. تساؤلات الدراسة	04
I.4. أسباب إختيار الموضوع	05
I.5. أهداف البحث	06
I.6. منهج البحث	07
I.7. عينة الدراسة	08
I.8. تحديد المفاهيم	09
I.9. الدراسات السابقة	11
I.10. صعوبات الراسة	12
الإطار النظري	
II.1.الصورة المتحركة بين البعد والدلالة	14
II.1.1. الصورة المتحركة بين الواقع والايديولوجية	16
II.1.2. الصورة المتحركة بين الذهنية والنمطية وعوامل تكوينهما	20
II.1.3. الصورة المتحركة بين مفهوم الدلالة الفكرية والبنية الفيلمية	24
II.2.الممثل بين الشخصية والتاريخ والسينما	29
II.2.1. الممثل شخصية وصفة	30
II.2.2. الشخصية في السينما بين المحورية والثانوية	34
II.2.3. الشخصية التاريخية في السينما وعلاقتها بالايديولوجيا	37
II.3.الشخصية الثورية في السينما الجزائرية	41
II.3.1. واقع الشخصية الثورية في السينما الحربية (الجزائرية)	41

II.3.2. نموذج عن صورة الشخصية الثورية في السينما الجزائرية	47
II.3.3. خلفيات الصورة المقدمة عن الشخصية الثورية في السينما الجزائرية	52
الإطار التطبيقي	
III.1. التحليل النصي السيميولوجي لفلم "مصطفى بن بولعيد"	60
III.1.1. بطاقة فنية عن فلم "مصطفى بن بولعيد"	60
III.1.2. البطاقة الفنية للمخرج "أحمد راشدي"	62
III.1.3. البطاقة الفنية لكاتب السيناريو "الصادق بخوش"	63
III.1.5. ملخص الفيلم	65
III.1.6. التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم	65
III.1.7. القراءة التعيينية للمقاطع المختارة	80
III.1.8. القراءة التضمينية لكل المقاطع	90
III.1.9. تحليل النتائج	96
ـــ الخاتمة	102
ـــ الملاحق	105
ـــ قائمة المراجع	116

إستطاعت شخصية البطل من منظور الشخصية الثورية، أن توجد مكانا مهما لنفسها في الملحمة، المسرحية، القصة، الرواية، بل في السير الشعبية، الحكاية، وحتى السينما. لتكون محور جزء كبير من هذه النصوص الشعرية، أو النثرية، أو الشفهية، أو السمعية البصرية. مؤثرة في الوعي العام جيلا بعد جيل، بل تسهم في صناعة جبلَّة هذا الوعي وفق مبدأ المزاوجة بين صورة البطل القديم، ولحظته الحالية. وإن كان العمود الفقري في هذه الصورة يكاد يكون ثابتا. فالبطل كشخصية ثورية يقود معركته بمفرده، أو وسط الجماعة، ويبلي بلاءا حسنا، محققا النصر الباهر. لينعكس ذلك على مصيره الشخصي، أو مصائر الجماعة من حوله. كلما كان النصر عاما، كلما أعتبرت الشخصية الثورية إرثا لمجتمعها، لشعبها، ولأمتها. فتبنى لها النصب والتماثيل في بلدانها، لتحتل مكانة رفيعة في ضمير شعوبها. كرموز عظيمة يتذكرونها، لاسيما أثناء المحن، الكرب، والشدائد. كي تستلهم منها الأجيال القوة، وتشحذ باستحضارها الهمم، وترتفع بأعمدتها العزائم. وهي تحاول أن تحذوا حذوها لمواجهة التحديات الراهنة، بأشكالها المتعددة. ليصبح مفهوم البطولة في شكل الشخصية الثورية متناسلا، بل متعدد الأشكال.

"لسنا محررين فالتحرير من سمات الشعوب" هذه الكلمات رسم لتشي غيفارا لملامح الشخصية الثورية بعيدا عن المفاخرة، قريبا جدا من التواضع الذي يتصف به الثوار[1]. ولعل ما يشبه ذلك في تاريخنا الحديث "الثورة التحريرية الجزائرية". فلم ينبري أحد من ملايين الشعب ليدعي بانه مفجر الثورة أو ملهمها، على الرغم من وجود ثوار لعبوا دورا كبيرا في تأجيج روح الثورة وانطلاقتها. مثلما يذكر لنا التاريخ نماذج كبيرة من الثورات التي قادتها شخصيات غيرت مسار التاريخ، مثل ثورة الفاتح نوفمبر 1954.

[1] : طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان والتعبير، النقد، التأويل، ط1، دار الشروق - عمان، 2002، ص33.

هذه الثورة التي عاشها الجزائري في ظروف استعمارية مميزة، لم يتعرض لها أي شعب مسلم عربي آخر. وعلى مدى عقود متطاولة، كان العنف الممارس على الشخصية الجزائرية رهيبا. حتى أن المصطلحات هنا لا تكفي لتوصيفه، والدارس للتاريخ سيعرف بلا شك مقدار وحجم ذلك العنف المسعور الذي توالى، ومقدار اللااستقرار الذي طبع على الحياة الجزائرية. بحيث أنه أسس فعلا لجملة من التغيرات الجذرية في الكيان الجزائري الفردي والاجتماعي، الذي أوجد بدوره خصوصية للشخصية الثورية الجزائرية.

إن ما يساعد في إرساء هذا المنظور الجديد للشخصية الثورية الجزائرية هي الصورة التي تستطيع أن تصل بدلالاتها الايديولوجية المعلنة أو المضمرة، إلى وعي الجمهور بطريقة أيسر وأسهل من ايديولوجية النص المكتوب. ذلك عن الصورة التي يمكن لوسائل الاتصال الجماهيري المسموعة المرئية تقديمها، مخاطبة في ذلك شرائح المجتمع المختلفة بكل مستوياتها التعليمية. وبهذه الشمولية في الخطاب، فإنها الأقدر على الاقناع بالحقيقة الموضوعية، أو بالمعاني المزيفة التي تحملها. والسبب في ذلك أن النص المكتوب يحتاج إلى فهم القارئ لرموز النص ومصطلحاته، وقدرته على وضعه في سياقه الزماني والموضوعي المناسب. أما الصورة في خطابها السمعي البصري، فإنها لا تحتاج إلا إلى التأمل بالطريقة التي قصدها صانع الصورة ومنتجها.

لكي نبقى في صميم هذه الدراسة، التي اهتمت بالتركيز على نموذج معين من نماذج الاتصال الثقافي الاعلامي. فقد اخترت السينما بوصفها النموذج الذي يتسع لرصد قيم الشخصية الثورية الجزائرية، وكوسيلة اتصالية مركبة ذات جوانب جمالية تجمع بين الحركة، الصورة، والمؤثرات الصوتية في آن واحد. لتجعل من الشخصية الثورية صورة لقيم تشير إلى الأحكام المعيارية، الأفكار والاتجاهات التي توجه السلوك الانساني النهائي، وتحسم تصرفه في مواقف معينة.

فمن خلال تجميع هذه العناصر يمكن تشكيل صورة سيميائية في نسق حسي بصري منتسب إلى المشهد الواقعي الذي أخذت منه، أو إلى نفس المشهد الذهني المرسوم في فكر متلقيها.

سحر السينما سيبقى وسيلة تهدف للوصول إلى المعرفة التي لا تنتهي عند كيفية الحركة أو حدود تركيبات الكاميرا، وإنما تجاوزت أطراف البعد البؤري لها.

بواسطة الكاميرا نستطيع رؤية الشخصية الثورية من جميع زواياها بشكل يثير الشجن، كما يحرك الذاكرة الفكرية. وللحركة أو ما يسمى بـــ "فن صورة حركة الصورة" أهمية تجاوزت المستوى التقليدي بإعادتها الحياة الحقيقية عن طريق الحركة.

فالصورة إذن تعبير عن فكر بصري، وابداع ليسلك التخيل والحكي. لترجمة أفكار ومعاني مستمدة من الثقافة التي يتحرك فيها الخطاب السينمائي، ذو دلالات قابلة لتأويلات نتيجة لبعدها التواصلي وتعدها الدلالي، الذي يُمَكن المتلقي من تحديد معناها وقيمتها.

والشخصية الثورية باعتبارها العنصر الملهم للروح الوطنية، الشجاعة، التضحية، والافتخار بالأمجاد والماضي الثوري. جعلت الجزائريون والفرنسيون على حد سواء يهتمون بهذا الماضي المشترك على حساسيته، لاسيما المشتغلون في الفن السابع، حيث شكلت هذه الثورة مادة دسمة للعديد من المخرجين، من كلا الطرفين. الذين راحوا يترجمون تلك الفترة إلى مجموعة الأعمال السينمائية، كل على طريقته. استنادا لمرجعياته، انتماءاته، وخلفياته السياسية والايديولوجية. ومن خلال بحثنا الأساسي حول "الشخصية الثورية في السينما الجزائرية" نجد أن هذه السينما وضعت بصماتها في تحليل فئات المواضيع، الاتجاه، القيم، والشخصية الثورية. من خلال الأفلام المنتجة، في شكل لوحات حية تبرز مراحل الحرب التحريرية، والمسار

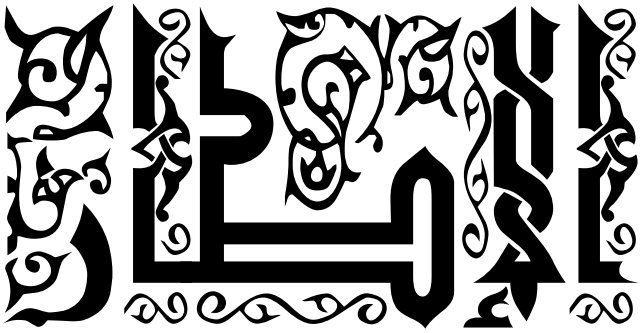
التاريخي لهذه الأخيرة. وتعيد تركيب مختلف مظاهر المعارك كما عاشها الشعب الجزائري، بقسوتها وآلامها. ممجدة أولئك الذين رفعوا لواء الثورة.

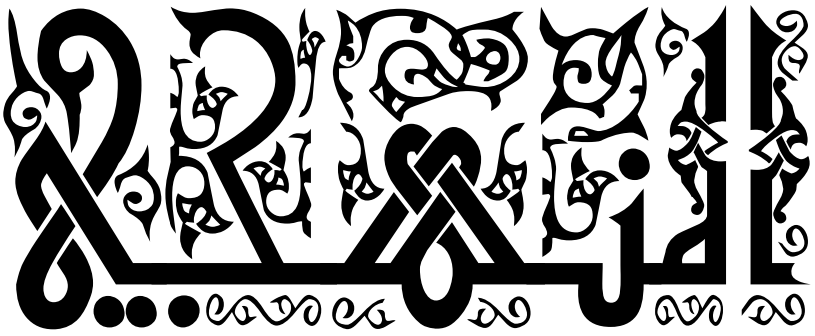
إن التحليل العميق للعلاقة التي تجمع الصورة السينمائية بالواقع التاريخي المستمدة منه، يستلزم منا الكشف عن هذا الواقع التاريخي للشخصية الثورية إبان الثورة التحريرية الجزائرية. بهدف رصد ملامح الصورة التي رسمها المجتمع الجزائري عنها، وعن الأحداث التاريخية المرتبطة بها. ومدى ارتباطها بالصورة السينمائية ، التي حاولت السينما بدورها رسمها عن الشخصية الثورية الجزائرية. فاكتساب هذه الصورة مصداقية لدى، متلقيها مرتبط بمدى تطابقها بالواقع التاريخي الحقيقي للشخصيات الثورية (الرموز الثورية)، والأحداث التاريخية.

وعلى هذا الأساس يتم انجاز موضوع بحثنا ، الذي سيعرض من خلال تقديم رؤية سينمائية عن الواقع التاريخي للشخصيات الثورية. إذ أن هذه الرؤية ستجعل من الأطفال، الشباب، الشيوخ، النساء، الرجال على السواء، الكل في قالب الشخصية الثورية. ليكون البحث أعم، أشمل، وأكثر امتدادا في التعبير عن القيم السائدة، والمتسارعة، في هذا الواقع التاريخي. أو ما يعبرون عنه الساسة بـــ "التصحيح الثوري". لذلك جاءت الضرورة الحتمية لاختيار نموذج سينمائي، لمخرج جزائري كان من قبل شخصية ثورية. حيث وضح من خلال وعائه السينمائي، موقفه من الشخصيات والأحداث التاريخية. وذلك للمقارنة بين ما رسمه المخرج عن نفسه، وما رسمه عن الآخر. وبذلك جاء بحثنا على موزعا إلى محاور مبنية أساس على عنوان الدراسة. فشملت الصورة، الشخصية الثورية، والسينما الجزائرية.

أما في الاطار التطبيقي، فقد جاء مدعما مكملا للجانب النظري. حيث وُظف في شكل عرض فلم تحليلي لفلم جزائري، تم اخراجه من طرف مجاهد مناضل في صفوف جيش التحرير الوطني أثناء الثورة التحريرية الجزائرية السيد: "أحمد راشدي". يعالج فيه قضية شخصية ثورية جزائرية، رمز من رموزها، الشهيد: مصطفى بن بولعيد. وهذا التزاما مني برصد كل الأفكار، والتوجهات التي حاولت من خلالها رسم صورة عن الواقع التاريخي للشخصية الثورية. سواء كانت هذه الصورة ثابتة عن فكر ثوري عسكري، أو سياسي، أو اجتماعي، أو ثقافي.

لقد جاءت هذه الدراسة لسد الفراغ الموجود في دراسات الأفلام أو السينما الثورية الجزائرية، ومدى معالجتها للقضايا، الأحداث، الشخصيات، والحقب الزمنية التاريخية. من خلال تحليل مضمون الأفلام السينمائية، خاصة وأن الدراسة اعتمدت على التحليل السيميولوجي ـــ التحليل النصي للأفلام ـــ أي تحليلا كيفيا. الذي يعتبر أهم الطرق وأنسبها للكشف عن محتوى مضامين وسائل الاعلام، إضافة إلى تحليل المضمون للفلم تحليلا كميا. الذي يسمح للباحث بالوصول إلى نتائج علمية دقيقة، يمكن الاعتماد عليها. واعتبارها أرضية أو قاعدة نظرية، لدراسات علمية جديدة تعتمد في أساسها على الكيف والكم والقياس.





الإطار المنهجي

1 ــ موضوع الدراسة

2 ــ تحديد الإشكالية

3 ــ تساؤلات الدراسة

4 ــ أسباب اختيار الموضوع

5 ــ أهداف البحث

6 ــ منهج البحث

7 ــ عينة الدراسة

8 ــ تحديد المفاهيم

9 ــ الدراسات السابقة

10 ــ صعوبات الدراسة

1.I. موضوع الدراسة:

الصورة هي العنصر الرئيسي في السينما، وهي تتحصل بالتصوير، ولا شك أن السينمائي قد فرض على هذه الصورة الفوتوغرافية نسقا يختلف عن قوانين التصوير الفوتوغرافي. فترجمت الكاميرا إلى مصورة، والفلم إلى شريط سينمائي، والأستوديو إلى ممثل، والسينما نفسها إلى خيال.

فالسينما كوسيط فني روحي، ملئ بالإيحاءات والمعاني الضمنية التي نتلقاها بحاستي السمع والبصر. ليتعدى ذلك ما لا يمكننا سماعه أو رؤيته، أي ما نعتقده من مقاربات بين ما نراه وما لا نراه، ما هو متاح حاضر، وما هو مستبعد وغائب ماض أو مستقبل. نابع من بيئة اجتماعية، سياسية، واقتصادية لها خصائصها ومميزاتها، لكن ليس الواقع بكل حيثياته.[1] وإنما إعادة تركيب الواقع من خلال إعطائه صورة سينمائية، تحاول أن تكون مرآة تعكسه. والشخصية الثورية باعتبارها عنصر من الواقع الجزائري (الاستعمار/الثورة التحريرية)، فقد حاولت السينما تقديمها كنموذج للحقيقة السياسية، والوطنية، وحتى الاجتماعية، التي يعيشها الشعب الجزائري في قالب سينمائي. وإن اختلفت النظرة في تقديم صورة الشخصية الثورية في السينما الجزائرية بين حدي إنتاج وحيد الموضوع وبساطة الفن. في حين قول لينين: "ينبغي الارتفاع بمستوى الفن أكثر مما كان عليه وقت الحرب حين كانت درجة استغلال المضطهدين كبيرة"[2] .

ومنه جاء تحديد موضوع هذه الدراسة في مجال السينما الجزائرية، ومدى علاقتها بالقضايا السياسية، الاجتماعية، والوطنية. من خلال تقديمها للشخصية الثورية، في محاولة إدراك ملامح الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تكوينها عن الشخصية الثورية.

---

[1] : Abdelghani Megherbi : Le miroir apprivoisé, Sociologie du Cinéma Algérien, OPU-Algérie, 1983, P130.

[2] : لينين: في الايديولوجية والثقافة الاشتراكية، دار التقدم - موسكو، 1974، ص151.

وعليه فموضوع الدراسة يكمن في: معرفة الكيفية التي عالجت بها السينما الشخصية الثورية الجزائرية، وما ملامح الصورة التي تحاول تكوينها عن الشخصية. إلى معرف دوافع السينمائيين من وراء تقديم هذه الصورة النمطية كصورة إيديولوجية ضمنية، ضمن خطاب إيديولوجي سينمائي.

2.I. الإشكالية:

الصورة من وجهة نظر تحليل الشخصية الثورية، مرآة عملاقة، تلزم السينمائي برزانة متزايدة النماء، تؤثر مع الزمن على المسرح نفسه. فالسينما بالنسبة للمثل فن إلقاء الصميم، وهذه الصميمية تفرض هضم الدور داخليا، ليعيده محققا من جانب شخصيته نفسها. وهكذا نرى أنه إذا كان الممثل غالبا ما يمثل على المسرح فإنه على الشاشة إنما يبدع.

وبناءا على هذا، تم تحديد موضوع الدراسة في مجال السينما الجزائرية، ومدى علاقتها بالشخصية الثورية. ليتم طرح إشكالية البحث حول:

"معرفة حقيقة وطبيعة الصورة التي تحاول السينما الجزائرية تقديمها وتكوينها عن الشخصية الثورية، وهل هذه الصورة نابعة من واقع الشخصية الجزائرية التي أوجدتها بيئة المستعمر الفرنسي، أم هي انقطاع عن الصورة الفعلية للشخصية الثورية أثناء هذه الفترة؟

I.3. تساؤلات الدراسة:

1) هل الثورة التحريرية الجزائرية ضد المستعمر الفرنسي، هي من أوجدت الرحم الأول لنشؤ الشخصية الثورية في السينما الجزائرية؟

2) كيف نسجت ملحمة الثورة التحريرية في الشخصية الثورية؟.

3) ما هي الصورة التي تحاول السينما الجزائرية تقديمها عن الشخصية الثورية؟.

4) هل هذه الصورة السينمائية نابعة من واقع الشخصية الجزائرية؟.

5) ما هي دوافع السينمائيين الجزائريين من وراء تقديم هذه الصورة النمطية عن الشخصية الثورية؟.

6) ما هو الأثر الذي تركته السينما الجزائرية على الشعور الجزائري بشكل عام، ونشوء الشخصية الثورية بشكل خاص؟.

7) ما هو التصور الذي تطرحه السينما الجزائرية بشأن قضايا الروح الوطنية، الثورة، التضحية، الحرية، الاستقلال، ...؟.

8) كيف نسجت ملحمة الثورة التحريرية في الشخصية الثورية؟.

9) هل الصورة السينمائية الآن عن الشخصية الثورية، هي انقطاع عن الصورة الفعلية للشخصية الثورية أثناء فترة الاستعمار؟.

10) ما مدى رد الفعل الذي يمكن أن تحدث الأسرة الثورية في العمل السينمائي في إعطاء صورة واقعية عن الشخصية الثورية أو عن نفسها؟.

11) كيف تم توظيف ملامح الشخصية الثورية الجزائرية في فلم مصطفة بن بولعيد؟.

12) ما هي الصورة التي يعكسها مضمون فلم مصطفى بن بولعيد؟.

13) ما هي الصورة الإيديولوجية الضمنية التي يحملها فلم مصطفى بن بولعيد؟.

14) من هو الجمهور المستهدف بهذه الصورة أو الخطاب الإيديولوجي السينمائي؟.

I.4. أسباب إختيار الموضوع:

إن إختياري لموضوع "صورة الشخصية الثورية في السينما الجزائرية" جاء نتيجة الأسباب التالية:

ـــــ الصورة الضيقة التي عكستها المضامين السينمائية، لتمجيد الثورة كملحمة. مما جعل الشخصية الثورية التمثيلية تهرب من تصوير الواقع والافراط به إلى صياغته في شكل خيال.

ـــــ غياب الدراسات العلمية التي تهتم بتحليل المضامين الفيلمية الثورية الجزائرية، والتي تمثل مخزن للروح الوطنية لدى الشخصية الجزائرية.

ـــــ اهتمام خاص بالتحليل الكيفي (البحث السيميولوجي) الذي يعبر عن أهم المجالات التي تهتم بدراسة المعاني والدلالات التي تحملها الرسائل النصية، لإضافة إلى التحليل الكمي (تحليل المحتوى) الذي يعطي الدراسة أكثر موضوعية وتجريدا.

ـــــ تزامن البحث لنيل شهادة الماستير لدفعة 2012 مع الذكرى الخمسون لإستقلال الجزائر المصادفة لـــ 05 جويلية 2012.

I.5. أهداف البحث:

تطمح الدراسة إلى استخلاص ملامح صورة الشخصية الثورية عبر الفلم السينمائي الجزائري، من خلال:

1) التعرف على مختلف ملامح الشخصية الثورية التي تم تقديمها عبر الأفلام السينمائية، التي من شأنها تخليد الثورة التحريرية الجزائرية ضد المستعمر الفرنسي.
2) ابراز مختلف القيم الوطنية التي تكتسيها الشخصية الثورية من خلال الأفلام الثورية الجزائرية.
3) إظهار موضوع النسيج الملحمي للثورة التحريرية المتجسدة في الشخصية الثورية.
4) كشف دوافع السينمائيين الجزائريين من وراء تقديم هذه الصورة عن الشخصية الثورية.
5) معرفة ما إذا كانت صورة الشخصية الثورية في السينما الجزائرية، هي انقطاع عن الصورة الفعلية لها أثناء فترة الاستعمار.
6) ابراز التسارع الذي يمكن أن تحدثه مشاركة الأسرة الثورية في العمل السينمائي، في اعطاء صورة واقعية عن الشخصية الثورية أو عن نفسها.
7) ابراز ما إذا كانت الصورة السينمائية للشخصية الثورية تعكس واقع الشخصية الجزائرية أثناء الحقبة الاستعمارية.
8) كشف كيفيات توظيف ملامح الشخصية الثورية الجزائرية في السينما، وطبيعة الصورة التي يعكسها المضمون.
9) الصورة الايديولوجية الضمنية التي تحملها السينما المخلدة للثورة التحريرية الجزائرية.
10) الكشف عن الخلفيات الايديولوجية التي يحملها الخطاب السينمائي الجزائري عن الشخصية الثورية.
11) معرفة الجمهور المستهدف من خلال تلقي الخطاب الايديولوجي السينمائي المجسد في الشخصية الثورية الجزائرية.

I.6. منهج البحث:

إننا عادة ما نقوم بتحليل الرسائل في اطار وسائل الاتصال الجماهيري، لأن مصدرها واحد ومستقبليها جمهور واسع. فتحليل الرسائل إذن يهدف إلى اكتشاف المعاني التي تحملها.

وللاقتراب أكثر من هذه الحقيقة، فإنه لابد من استخدام المنهج الذي بعرفه قاموس Le Petit Robert غلى أنه: "مجموعة من الاجراءات التي يتبعها الذهن لاكتشاف الحقيقة والبرهنة عليها".[1]

وفي دراستنا هذه حول: "صورة الشخصية الثورية في السينما الجزائرية". اعتمدنا المنهج الوصفي، كمنهج يهدف إلى توضيح خصائص أي ظاهرة (وصفية). اظافة إلى تحديد سرعة ظهورها وتكرارها، من خلال محاولة المنهج تلخيص العلوم من وجهة معيارية. لاهتمامه بوصف النصوص دون تدخل من الباحث، فهو في مجمله أداة لتوضيح الطبيعة الحقيقية للمشكل، وتحليلها دون الوقوف على الظروف المحيطة بها.

كما ترتبط دراستنا بمنظورين تحليليين هما: التحليل السيميائي. هذان المنهج التحليلي يطوق المعاني التي تحملها الرسائل الوسيلية بفضل تقنية مختلفة. فإن كان التحليل السيميائي يسمح بالتعرف على المعاني الاضافية للرسائل في سياق انتاجها.

فسواء استهدفنا المعنى الخفي بواسطة التحليل السيميائي،. فتحليل الرسائل الفيلمية يستهدف جزاءا كبيرا من الانتاج الاجتماعي للمعنى.

[1] : Grawitz, M : Méthode des sciences sociales, Précis Dalloz, Paris, 1984,p26

I.7. عينة الدراسة:

كون الموضوع يتناول تحليل "صورة الشخصية الثورية في السينما الجزائرية"، فهذه الأخيرة المتعرضة لقضايا الشخصية الثورية (رموز الثورة) أو أبطال الثورة التحريرية. وعليه فالأسلوب القصدي أنسب في اختبار العينة، خاصة وأن التحليل السيميولوجي يتطلبان بداية الاختبار المباشر والدقيق لاطار التحليل.

لهذا تم اختيار فلم "مصطفى بن بولعيد" كأحدث نموذج في السينما الثورية الجزائرية، من إخراج "أحمد راشدي"، وسيناريو "الصادق بخوش" وانتاج وزارة المجاهدين، ومساهمة من وزارة الثقافة. في سنة 2010. وتم اختيار هذا الفلم للاعتبارات التالية:

1) أردنا أن يكون بحثا قاعديا مؤسسا لبحوث أخرى.

2) علاقته المباشرة بموضوع الدراسة حول صورة الشخصية الثورية.

3) يعالج قضية شخصية ثورية أوجدت شخصيات ثورية أخرى من بعدها (مؤسس المنظمة السرية ـــ المجموعة الستة).

4) الفلم من اخراج رجل ثوري، شارك في الثورة التحريرية. وبالتالي امكانية معرفة دور هذا المخرج في ابراز الصورة التي حاول أن يعطيها الرجل الثوري عن نفسه.

5) تعرض الفلم لعدة انتقادات، ونقاشات على المستوى السينمائي، الثقافي، والسياسي.

I.8. تحديد المفاهيم:

I.8.1. الصورة المتحركة:

الصورة شكل بجعل خطه المحيط مفصول عما يبدو كخلفية له، رغم أن الصورة ذات البعدين لا غمق لها، أما في السينما فإن الحركة تمنح الأشياء جسمانية.

ومنه الصورة المتحركة، والتي هي عملية دينامكية لمجموعة من الصور الثابتة، تشكل كل منها مرحلة من مراحل الحركة، وعند عرضها بشكل متتابع، وبسرعة زمنية محددة، ينتج عن ذلك الاحساس بالحركة كنتيجة لظاهرة الاستمرار، و أن الحركة هي القيمة الجمالية للصورة على الشاشة.

I.8.2. الشخصية الثورية:

هي البطل الذي يقود معركته بمفرده أو وسط الجماعة، ويبلي بلاءا حسنا، محققا النصر الباهر. لينعكس ذلك على مصيره الشخصي، أو مصائر الجماعة من حوله. فكلما كان النصر عاما، كلما أعتبرت الشخصية الثورية إرثا لمجتمعها، شعبها، ولأمتها، كرموز عظيمة يتذكرونها. لا سيما أثناء المحن، الكرب، والشدائد. كي تستلهم منها الأجيال القوة، وتشحذ باستحضارها الهمم، وترتفع بأعمدتها العزائم.

I.3.8. السينما:

اختصار لكلمة Cinématographe (أي التسجيل الحركي ـــ حرفيا). وهذه الكلمة المتعددة المعاني، تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وانتاج الأفلام (عمل في السينما)، وعرضها (مهرجانات سينمائية)، وقاعة العرض (ذهب إلى السينما). ومجموع نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما)، ومجموع المؤلفات المفلّمة مصنفة في قطاعات كالسينما الثورية، السينما الجزائرية ...[1]

والفن السينمائي، هو فن يعتمد في سرد الموضوع على البناء الدرامي للمواقف والأحداث، وهذا البناء يتكون من مجموعة من العناصر المرتبة ترتيبا خاصا. يخضعها كاتب السيناريو طبقا لفكر، احساس، ومزاج معين بهدف احداث التأثير في عقل ووجدان المشاهد.[2]

I.4.8. السيميولوجيا:

هو علم يدرس نظم العلامات، وخاصة منها اللغوية، والصورية (الأيقونية). والعلامة عبارة عن الجمع بين الواقع المحسوس، و**الصورة الذهنية** المرافقة له. تطور هذا العلم بوتيرة سريعة مع "دي سوسير" و"رولان بارث"، ليجعل منه منهجا يركز في نطاق الدراسات الوصفية في الاتصال على المحتوى الرمزي باستخدام المعاني **الدلالية** و**الضمنية**.

---

[1]: ماري تيريز جورنو، تر: فائز بشور: معجم المصطلحات السينمائية، جامعة باريس3 ـ السوربون الجديدة ـ باريس، ص61.

[2]: ماهر راضي: فن الضوء، جامعة معامل الألوان ـ القاهرة، 2004، ص173.

I.9. الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى: "**الايديولوجيا في الفلم التاريخي الجزائري**" رسالة ماجيستير مقدمة من طرف **حورية حراث** سنة 1999 بجامعة الجزائر.

وقد ركزت على الخطاب الايديولوجي للسينما الجزائرية، من خلال فلم معركة الجزائر، واظهار الدور الذي يلعبه القائم على انجاز الفلم في تمرير رسالة ضمنبة ايديولوجية، تتوافق مع المصالح التي وضع من أجلها الفلم.

الدراسة الثانية: "صورة المرأة في السينما الجزائرية" مذكرة لنيل شهادة ماجيستير من طرف **عواطف زراري**، سنة 2002 بجامعة الجزائر.

حاولت معرفة حقيقة الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تقديمها عن المرأة. وإن كانت هذه الصورة نابعة من واقع المرأة، أم لها صلة بالتوجه الايديولوجي الذب ينتمي إله المخرج سواء كان رجلا أو إمرأة.

الدراسة الثالثة: "**الريف الجزائري في السينما الاستعمارية: الصورة الإيديولوجية**" أطروحة دكتوراه مقدمة من طرف **شرايطية عيسى** سنة 1993 بجامعة الجزائر.

لقد كان الهدف الأساسي للدراسة هو كيف جسدت شخصية سكان الريف الجزائريين داخل السينما الاستعمارية. كما أظهرت التباين البارز لهذا التجسيد من الناحية الإيديولوجية والتشابه من ناحية الصورة.

هذه الدراسات الثلاثة، وعلاقتها المباشرة مع دراستنا، تتجلى في كون **الدراسة الأولى** أعطت علاقة بالخطاب الايديولوجي المار عبر الرسالة الفيلمية أو السينمائية من طرف الفاعلين السينمائيين إلى عامة الجمهور المتلقي.

أما **الدراسة الثانية**، فوضحت منبع الصورة السينمائية التي يحاول الفاعلين تقديمها عن أنفسهم، أو تجاربهم، أو نابعة من واقع معين.

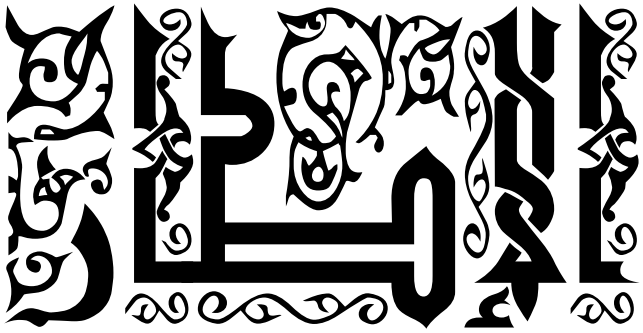
و **الدراسة الثالثة**، فقد أعطت الصيغة التباينية في الايديولوجية الاستعمارية في وصفها للريف الجزائري عبر السينما. ولما نقول الريف .. نقول الشخصية الريفية ..، فنقول الشخصية الثورية في الغالب. كون الريف مصدر الثورة والثوار دون أن نقصي المدينة.

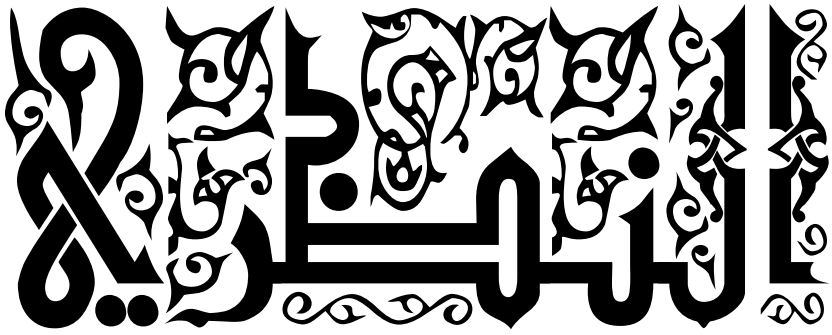
I.10. صعوبات الدراسة:

1) كون البحوث الجزائرية حول السينما الثورية الجزائرية لم تُدْرَس حتى الآن كما ينبغي، و لم تصنف حسب المواضيع، باستثناء محاولات قليلة. فلا نجد تصنيفا علميا يمكن أن يشكل تمهيدا لبحوث معمقة.

2) ندرة المراجع الأكاديمية المؤسسة التي تناولت الموضوع خاصة السينما الجزائرية.

3) غياب مسرح لإقامة البحوث الكمية السينمائية.





الجزء الأول

الصورة بين البعد والدلالة

1 ــ الصورة المتحركة بين الواقع والايديولوجية

2 ــ الصورة المتحركة بين الذهنية والنمطية وعوامل تكوينها

3 ــ الصورة المتحركة بين مفهوم الدلالة الفكرية والبنية الفيلمية

II.1.الصورة المتحركة بين البعد والدلالة:

تمهيد:

الصورة بأبعادها المستقلة أو التابعة، فهي في الأصل ثابتة استقلاليتها، متحركة في تابعيتها. فالسينما على غرار وسائل الاتصال، تعتمد على الصورة المتحركة في الوقت نفسه الثابتة منها. إما للتوثيق أو كشكل من أشكال التعبير البصري. وقبل كل هذا فإن صناعة الصورة المتحركة جاءت لاحقة لصناعة الصورة الثابتة، كما أن الصورة المتحركة ليست سوى مجموعة من الصور الثابتة.[1]

كما يمكن أن نوجز خصائص الصورة في ما يلي:

- الصورة تسجيل للواقع.
- الصورة تختار من الواقع.
- الصورة تجمد الحركة.
- الصورة تكبر أو تصغر.
- الصورة امتداد لبصر الانسان.

هذه الصورة مع العلم أنها تمر بعدة مراحل تكنولوجية، كونت لصورة متحركة بمواصفاتها الفنية المحددة لتعطي انطباعا معينا. فالضوء، الزاوية، درجة حساسية العدسة، عملية التصوير، ...، مرحل تكنولوجية تحتوي على رموز معينة. تمثل نقلة في طريق توصيل المعلومة من المصدر أو الشيء الممثل إلى المتلقي.[2]

نخلص إلى أن هناك خاصية بارزة في الصورة المتحركة، إذ يمكن وصفها بأنها رسالة تكنولوجية مركبة لمجهود جماعي مشترك، هذا المجهود يتحرك في اطار الرؤية الفردية لكاتب النص.

وهنا نستنتج أهمية العناية بالنص السينمائي المكتوب، فهو العنصر الأساسي والحيوي للغة الصورة المتحركة.

---

[1]: محمود سامي عطا الله: السينما وفنون التلفزيون، الدار الجامعية اللبنانية: القاهرة، ط1، 1997، ص13.

[2]: نسمة البطريق: الدلالة في السينما والتليفزيون في عصر العولمة، دار غريب:القاهرة،2004، ص155.

إذا كانت الصورة المتحركة تحتوي على رموز تكنولوجية متعددة، يمكن عن طريق مبدعيها، التعرف على مواصفاتها ومفهومها. فالصورة المتحركة تحتوي أيضا على رموز انسانية، أي رموز يتعرف عليها المتفرج أو المستقبل، فهي تعني شيئا له. ولكن تختلف النظرة إليها من مستقبل إلى آخر حسب ثقافته، وضعه الاجتماعي والفكري.[1]

هذا يجعلنا ندرك أن المتلقي للصورة المتحركة ، تقل قدرته على تفهم هذه الصورة كلما كانت تجاربه البصرية والسمعية ضئيلة. على أساس أن حاسة السمع عملية تضيف أشياء عديدة لحقل الخيال، والتي يمكن أن تتحول إلى تابلوهات مرئية متصلة. وتساهم إلى خد كبير، وتساعد المتفرج المتلقي في تفهمه للغة الفيلم عموما والصورة المتحركة خصوصا مهما تعقد مضمونها الفكري.

إذن يمكن القول أن هناك علاقة متداخلة بين الرموز الانسانية ومدى كثافتها، وبين القدرة على حل الرموز التكنولوجية وفك غموضها. فالناقد السينمائي بقراءته للنصوص السينمائية ومقارنتها بالنصوص الأدبية، وتفهمه لكيفية معالجة هذه النصوص بلغة الصورة المتحركة، فمحصلة تقافته الأدبية والفنية ستؤهله لتفهم لغة الصورة الفيلمية (المتحركة)، والتعرف على تكنيك اللغة السينمائية.

[1] : نسمة البطريق: المرجع السابق، ص156

II.1.1. الصورة المتحركة بين الواقع والايديولوجية:

إن الفصل الحقيقي للواقع الملموس والصورة الممثلة أو المشابهة للواقع، هي مدى مقدرة الرموز التكنولوجية والانسانية على ترجمة هذا الواقع. فالواقع الملموس والاجساس به، يمكن أن يختلف من انسان إلى آخر، كل على حسب ثقافته ووضعه الاجتماعي. إذا الصورة الممثلة للواقع تختلف النظرة إليها من شخص إلى آخر بالنسبة لثقافة الأشخاص ووضعهم الاجتماعي، فالتجارب الثقافية والانسانية السابقة تؤثر على درجة الاحساس بالواقع والقدرة على تفسير هذا الواقع.

II.1.1.أ. الصورة المتحركة والواقع:

الحديث عن الصورة يقودنا قصرا إلى الحديث عن الواقع، لأننا سوف نتكلم عن الصورة لا باعتبارها كينونة مطلقة خارج الحياة أو مجرد تشكيل جمالي في ذاتها، وإنما هي تشكيل ابداعي حي نابع من الحياة والواقع. هذا الأخير الذي من الموضوعات، والأشياء، والرموز إطار جمعي للصورة. الذي أدى بها إلى التورط في الواقع، ليس بالمعنى الذي تعكسه أو تكرره، بل هي تحكيه أو تؤوله. وتأويل أي شيء كان، ليس هو الشيء ذاته، وكذلك فإن صورة الواقع ليست بالضرورة هي الواقع.

إن الصورة لدى "هيجل" هي وهم بعيد التحقق، .. فالصورة في تطرقها للواقع، يصبح من الواجب عليها المزج ما بين الفكرة المجردة والفعل البصري المشكل للمادة الأساسية التي تؤلف علاقة (المتصور) بامكانات تحققه التعبيري والفني في الماهية التي سيتشكل عليها، بعد مروره بالمفاهيم السائدة زمانيا ومكانيا وخضوعا لعلاقات الثقافة الشاملة والسائدة التي قد تجعل منه مناقضا لتحققه، ومتباينا مع كل ما يناهض تجليه على هيئة الحياة. [1]

[1]: مخلوف حميدة: سلطة الصورة ـ بحث في ايديولوجية الصورة وصورة اليديولوجيا، دار سحر النشر:المغرب،ط1،2004،ص32.

إن إعادة تشكيل الواقع من خلال السينما أو الصورة المتحركة تمنحنا إحساسا بالحقيقة، وهذا الاحساس ناتج من هذا التشابه بين الواقع المادي أو اللالغوي والواقع المشكل أو المعكوس في هذه الصورة أو المشهد السينمائي[1]. فهذا المشهد هو إعادة تشكيل الواقع.

كما أن الواقع يتدخل في تشكيله عدة خطوات تكنولوجية. فالرسالة السينمائية ما هي إلا وسيط بين الآلة وهي الكاميرا وبين الحقائق الواقعية. هذا الوسيطط أو هذه الرسالة يمكن أن تبتعد أو تقترب من الواقع الملموس أو من الحقائق تبعا للطبيعة التكنولوجية لالآلة، وأيضا تبعا للتكنيك الفني أو خطوات استعمالها.

إن مشاركة المتلقي في عملية التعرف، تعني التزاما منه للاشتراك في عملية التنقل من مكان إلى آخر، مع تحركات الكاميرا، فتعيير المشاهد وفقا لتحركات الكاميرا تعطي احساسا بالتنقل بين الأماكن المختلفة. ومشاركة المتلقي تتضمن وتتطلب قدرته على تسهيل عملية التجانس بين الواقع أس بين الآنا والآنا الممثلة في شخصية الممثل أي بين المتلقي وشخصية الممثل.[2]

نستنتج أن عامل احساس المتلقي بالابتعاد عن الحقيقة يتزايد ويتناقص حسب حصيلته من الرموز الانسانية، التي يختزنها الادراك في لحظة اشتراكه في عملية إعادة التعرف على الحقيقة من خلال الصورة المتحركة.

---

[1]: نسمة البطريق: مرجع سبق ذكره، ص156.

[2]: نسمة البطريق: نفس المرجع أعلاه، ص159.

II.1.1.ب . الصورة المتحركة والايديولوجيا:

يعتبر مفهوم الايديولوجيا واحدا من أكثر المفاهيم إثارة للخلاف في الفكر الحديث، فهو يعني عند "كارل جاسبرس" تصور لعلاقات الأفراد الخيالية بوضعية وجودهم الحقيقية. فالأفراد لا يتصورون في الايديولوجيا أوضاعا حقيقية بل علاقات متوهمة، وهذا الرأي لا يعارض تعريف "ماركس" للايديولوجيا باعتبارها " وعيا زائفا". وقد أوجد التقليد الماركسي عددا من المعاني لهذا المصطلح، ففي إحدى معانيها تثير الايديولوجيا إلى العديد من أشكال الوعي الاجتماعي سياسيا كان أو دينيا أو جماليا.[1]

فالايديولوجيا حالما تتغلغل في الصورة الذهنية فإن كل فجواتها تصبح عارية وينبغي على القارئ للصورة أن يتصرف كما يتصرف المحلل النفسي ويتسلل إلى باطن هذه الصورة. مع إدراك الأبعاد المصاحبة لهذه الأخيرة كالبعد السياسي، الاجتماعي، الاقتصادي، التاريخي وغيرها. وتكاد لا تخلو صورة ما من بعد واحد على الأقل. فالصورة قبل أن تكون ايديولوجية فهي صورة مادية تتغذى من لغة تقنية، تستعين بها لتشكيل وصياغة المبنى والمعنى، وعليه فقراءة الصورة تستوجب بعض المهارات منها ما هو تقني (تحليل المحتوى في دراستنا هذه)، ومنها ما هو بلاغي (تحليل سيميولوجي)، ومنها ما هو تاريخي لاستنطاق الصورة واستخراج خفاياها الدلالية الغائصة في قعر الصورة.

نستخلص مما سبق، أن الرموز التكنولوجية ترتبط ارتباطا وثيقا بالتطور العلمي والتكنولوجي للمجتمع. ويشكل هذا العامل نقطة هامة لقدرة وفاعلية الصورة الفيلمية (الصورة المتحركة) على التعبير عن الفكر والثقافة.

[1]: مخلوف جميدة: نفس المرجع السابق، ص - ص 15 - 16.

وعليه ترتبط الرموز الانسانية ارتباطا وثيقا بالتطور الفكري، الثقافي، الاجتماعي، الاقتصادي والمعرفي بصفة عامة[1]، وتتفاوت قدرة المتلقي أو جمهور السينما على سرعة إدراكه للمعنى بحجم تجاربه الثقافية، الفكرية، والاجتماعية. فهناك علاقة وثيقة بين القدرة على إدراك المتلقي للمعنى وربطه للمعاني والأفكار التي يعرضها السياق أو النظام السينمائي، وحصيلة تجاربه الثقافية والفكرية السابقة.

وبالتالي فيما يتعلق بدراستنا فإن الصورة الذهنية للشخصية الثورية بين الواقع والايديولوجيا في فكر السينمائي الجزائري عن الشيء أو الموضوع المراد توصيله إلى الجمهور والمحدد في دراستنا بموضوع هذه الصورة .هي مستنبطة أصلا من البيئة الثقافية التي نشأ فيها حيث عند وصولها إلى الجمهور تكون مشبعة بالأفكار، المعتقدات والاتجاهات التي يعتنقها هذا السينمائي والجمهور بدوره سوف يتلقى هذه الصورة الذهنية لكن عملية استيعابها ستتحكم فيها عدة عوامل منها البيئة الثقافية التي ينتمي إليها كل فرد من أفراد الجمهور المتلقي وكذلك درجة الاقتناع بالرسالة التي تحملها هذه الصورة أو بمعنى أدق مدى قابلية تصديقها لدى الجمهور وبالتالي فالصورة الذهنية يمكن أن تكون إيجابية أو سلبية وهذا متعلق بمدى تطابقها مع الواقع المأخوذة عنه.

[1]: نسمة البطريق: مرجع سبق ذكره، ص161.

II.2.1. الصورة المتحركة بين الذهنية والنمطية وعوامل تكوينهما:

الصورة ذهنية كانت أو نمطية تمتزج فيهما حاستي السمع والبصر والفؤاد، وفي هذا الاطار نتذكر الآية الكريمة التي تقول بعد قوله تعالى: ﴿ **إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسئولا** ﴾ .

الصورة باعتبارها جوهر الفنون البصرية، رغم حاجة بعض الفنون إلى الكلمة والصوت للتعبير عن الأشياء. إلا أن الصورة خلقت لغة جديدة استحوذت على طاقة البصر، فاعتقلت عقله ومخيلته [1]، وجعلت من الصورة صورة ذهنية. ليتطور الأمر في تفاعل لا مرئي في الصورة ولا وعي الانسان، فغيرت حياة العالم فأزالت القيود، واخترقت الحدود وكشفت الحقائق، وجعلت من الصورة صورة نمطية. والتقاء ذهنية الصورة بنمطيتها في خلق مفاهيم جديدة، على كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الانسانية.

II.2.1.أ. الصورة الذهنية وعوامل تكوينها:

الصورة الذهنية هي الانطباع الذي يكوّنه الفرد عن الأشياء المحيطة به متأثرا بالمعلومات المختزنة عنها وبذلك فإن الصورة الذهنية هي نتاج تفاعل عناصر المعرفة والإدراك وهذه الصورة الذهنية للأشياء والموضوعات المحيطة تؤثر في إدراكنا، فمن خلال المعلومات الناقصة أو الاعتقادات السالبة عن أحد الموضوعات يتكون إدراك خاطئ يؤثر في تصورنا عن هذا الموضوع وبالتالي فإن هذه الصورة تؤثر بعد ذلك في التعرض إلى كل ما يرتبط بهذا الموضوع من معلومات أو معتقدات أو اتجاهات وتصل هذه الصورة غير الصحيحة الموجودة إلى أن يتم تصحيحها من خلال اس تعمال المعلومات أو تعديل الاعتقادات أو تصحيح إدراك موضوع الصورة من هنا تظهر دائرية العلاقة بين المعرفة، الإدراك والصورة الذاتية التي تؤثر في تعرض الفرد أو إدراكه الموضوعات المحيطة به[2].

---

[1]: صالح أبو أصبع وآخرون: ثقافة الصورة في الاعلام والاتصال (مؤتمر فيلاديفيا الدولي الثاني عشر - 10/30 - 2007/11/01)، دار مجدلاوي، عمان، 2008، ص21.

[2]:عواطف زراري: صورة المرأة في السينما الجزائرية ـ تحليل نصي سيميولوجي لفلمي "القلعة" و"نوبة نساء جبال شنوة"، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الاعلام والاتصال، 2002، جامعة الجزائر، ص28

وبالتالي فهي الصورة التي تترعرع خارج العالم المادي المحسوس، فهي موجودة بالصفة، تتشكل وكأنها الحلم في علاقة علا ئقية. فالصورة الذهنية هي بناء يتسم بالتخطيط، لأن هدفه في آخر المطاف هو ايصال فكرة أو رأي أو معنى. وهذه النوعية من الصور قد تعشش طويلا في العقول قبل أن تتغير.

إذن الصورة الذهنية هي عودة الاحساسات في الذهن مع غياب الأشياء التي تثيرها، أو تعبر عنها.

تشترك مؤثرات كثيرة في تكوين الصورة الذهنية لدى الفرد أو الجماعة فهناك عوامل اجتماعية، ثقافية تتمثل في قيم اللغة، الدين، الأسرة، المدرسة، الشارع، في حين تبقى وسائل الإعلام الجماهيرية السينما مثلا المصدر شبه الوحيد في تكوين الصورة عند الفرد بحكم عملية التعرض الكثيرة للمتلقي، فوسائل الإعلام تقوم بدور كبير في مجال صنع وترويج الصورة الذهنية وتضخيم هذه الصورة المنطبعة لدى جماهيرها وطبعها بقوة في أذهانهم إلى الحد الذي يشعر فيه المتلقي أنه التقى فعلا بالشخصيات التي تتناولها وسائل الإعلام.

يقول **أحمد حلواني** في هذا الجانب : قد تكون الصور والانطباعات القائمة وكذلك معايير الحقيقة وليدة حصيلة أجهزة الإعلام أكثر ممّا هي متولدة عن التجارب المجزأة، إن تقديم وسائل الإعلام المزيد من المعلومات والأخبار عما يحدث في العالم في اتجاه أحادي يبقى المتلقي حبيس تلك المعلومات التي لا تعبر بالضرورة عن الواقع ككل كمفهوم اجتماعي، إذا أن تلك الوسائل الإعلامية لا تمكن المتلقي من ربط حياته مع الوقائع الواسعة[1]"

[1]: أحمد حلواني: أثر وسائل الإعلام في الحياة اليومية للجماهير، نقلا عن : عواطف زراري ، مرجع سبق ذكره، ص 32

إن تحديد معنى الصورة الذهنية من الجانب الأدبي يؤدي إلى إشكال تكوين الصورة عند القائم بالاتصال في الوسيلة المدروسة، حيث نجد للعوامل الإتصالية دور كبير في تحديد اتجاه الصورة نحو السلبية أو الإيجابية.

أما الصورة الذهنية عند" أوتاكوستهوف " : هي تلك الصورة المقولبة، التي تتميز بالتعبير الموجه لجماعة اجتماعية أو فرد من أفرادها لغرض الإقناع. ومن ناحية الشكل المنطقي فهي تبدو حكما تمنح طبقة من الأشخاص أو تمنع عنها صفات محددة أو طرق سلوكية معينة بطريقة مبسطة تعميمية غير مسوغة ومغلفة بقيم عاطفية[1] "

II.2.1.ب. الصورة النمطية وعوامل تكوينها:

نشأ مصطلح الصورة النمطية في أحضان علم النفس، الذي تعرفه على أنه صورة أو تصوير حي في غياب المثير الأصلي بأن نتصوره ببصرنا الأصلي.[2] أي الشيء المتفق مع نمط ثابت وعام. وبالتالي فهي تصور قياسي، يكون مشتركا لأعضاء الجماعة كافة. وأن النمطية الشعبية هي صور يشترك فيها أولئك الذين يحملون عقلية ثقافية واحدة، وهي طريقة ثقافية أو تحت ثقافية تعرف أو تشير إلى مجموعة من الناس.

فالصورة النمطية هي بمثابة (تعميمات) تعامل على أنها حقائق مطلقة مسلم بها، ويعرفها الباحثون بأنها شكل من أشكال الاتجاه أو الاعتقاد. ذات المضمون المبسط الذي يؤدي إخفاء السمات المميزة للآخر بصورة لا ينتبه إليها المتلقي.[3]

---

[1]: أوتاكو ستهوف، نقلا عن : عواطف زراري ، المرجع السابق، ص 33

[2]: عبد المنعم الحنفي: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، مكتبة مدبولي: القاهرة، 1978،ج2، ص883.

[3] : Krech,D and Crutchfield,A : Elements of Psycholigy, New York Knopt,1958,p179.,

كما يمكن للصورة النمطية بشكلها التعميمي أن تأخذ شكل التسميات، فتؤدي إلى طمس السمات والفروق والاختلافات التي تميز شعبا عن شعب، وعند التعرف على شخص يصنف بأنه ينتمي إلى شعب من الشعوب، فإن سمات ذلك الشعب وخصائصه، كما رسمتها الصورة النمطية، تنسب فورا إلى ذلك الشخص الذي ينظر إليه عندها من ذلك المنظور.[1]

ولذلك تمر الصورة النمطية قبل تكوينها ببعدين أساسيين هما:

المعرفة والادراك، ثم يعقبهما بعد ثالث في الاستجابات السلوكية المبنية على الصورة، وهو ما يمكن تسميته بالبعد السلوكي. حيث أن القدرة على فهم الناتج عن المعرفة، والمعنى المتولد من هذه العملية هما العاملان الأساسيان في تكوين الصورة النمطية.[2]

وبالتالي وفي مجال دراستنا هذه، فعند انتاج فلم سينمائي عن شخص أو مجموعة أشخاص أو مؤسسة أو هيئة أو حادث، أو جنس معين، لا يكتفي المستقبل المتلقي كمشاهد بإدراك ما يراه، بل يكون وعيه فاعلا في تشكيل الصورة، أي استحضار المخزون التصويري السابق في رؤية الشيء الجديد على حد تعبير "عزي عيد الرحمن"[3] فالصورة النمطية ليست مرتبطة بالشيء في حد ذاته ، بل مرتبطة بالمعنى. إذن تعمل السينما على صياغة التصورات لدى الأفراد على الآخرين بناءا على تصورات قبلية ملفوفة بعواطف وأحكام ذاتية يراد لها أن تترسخ في ذهن هذا الآخر، وتكون في الأخير هي المحددة لنمط التعامل معه والحكم عليه.

---

[1] : Tan,A ; Fujioka,Y and Lucht,N: Native American Stereotypes, TV Portrayals, Personal Contact, Journalism and Mass Communication Quarterly,1997, p265

[2]: حنفي محمود سليمان: السلوك التنظيمي والآداء، دار الجامعات المصرية:الاسكندرية، 1976، ص65.

[3]: عزي عبد الرحمن: الاعلام والبعد الثقافي: من القيمي إلى المرئي، مجلة التجديد: ماليزيا، السنة 01، العدد01، ص.ص131.132.

II.3.1. الصورة المتحركة بين مفهوم الدلالة الفكرية والبنية الفيلمية:

في تعرضنا لما سبق في الصورة المتحركة بين الواقع والايديولوجية من ناحية المبنى، وبين الصورة الذهنية والنمطية من ناحية المعنى. نجد أن الصورة لا يمكن أن تحتوي كل مرة إلا جزءا محددا من المكان الذي أمامنا. فإنها جزء منتقى ومكثف من الواقع. وتبرز هنا أهمية الايحاء بالوضع المكاني الكامل، أي خلق إحساس عند المتفرج، بأن ما يراه هو تجسيد للمكان بأبعاده الواقعية. ومن أهم العوامل في هذا المضمار هو إعطاء الصورة ملامح تكوينية، تولد لدينا شعورا بالعمق.[1] إلا أن هذه الصورة ما يزيدها بعدا ثالثا هو الحركة، وبعدا رابعا هو الصوت والإيقاع والضوء و...

ومنه أصبحت الصورة المتحركة من أحد المضامين السينمائية، كنتاجات فكرية ومعرفية حديثة. تحلل جوانب المجتمع المتعددة، وتتبع مراحل تطوره وانعكاسات هذا التطور على الفرد، الجماعة، الأسرة، والقيم وما يصاحبها من تغير في السلوك والتوجهات. وأصبح مضمون الصورة المتحركة كبنية فيلميو لا يقل أهمية عن المضمون الأدبي، الفكري، والتاريخي ... بل نقول أن نتاجاتها تكون جانبا هاما من التراث الفكري والانساني، لا يقل أهمية عن التراث الأدبي والتاريخي والاجتماعي والسياسي.[2]

[1]: جون ماري بيام، تر: عياضي نصر الدين: أوهام الاتصال، دار الطليعة: بيروت، 1988، ص15.

[2]: نسمة البطريق: مرجع سبق ذكره، ص31.

II.3.1.أ. الصورة المتحركة كمفهوم دلالي الفكري:

نحن كدارسين في علوم الاعلام والاتصال، ومن خلال دراستنا هذه الموسومة بـــ "صورة الشخصية الثورية في السينما الجزائرية". نحتاج إلى قراءة هذا التراث الفكري و الثقافي والاعلامي، لأهميته في بلورة العديد من المفاهيم والقضايا الاجتماعية والسياسية. فهو يقدم جانبا من الفكر والمعرفة، نعتبره الأقدر على تجسيد الواقع الاجتماعي والسياسي للثورة الجزائرية، في صورة حية وبمفردات لغوية تحمل في طياتها عناصر التأثير والابهار، فاللون، والحركة والصوت والايقاع والأشكال، هي كلها من أهم أدوات التأثير التي يمكن عن طريقها تأكيد المعاني، والأفكار، وبصرف النظر عن مصدرها ومصداقيتها.

ولما كان النص الفيلمي هو الأقدر على تجسيد هذه المفردات وحصر مفرداتها وتحديد هدفها، فنحن نؤكد على أهميته كوثيقة فكرية ومعرفية، وتشير إلى مصدرها وموقفها من الفكر وثقافة المجتمع.

فالصورة المتحركة ضمن بنية النص الفيلمي يجمع بين الفكر الأدبي، المكتوب السردي والفكر المرئي السمعي الأدائي، ويقدم هذا المزيج الفكري المركب من خلال الصورة المتحركة، والأداء الانساني الايقاع الموسيقي والفني، والأشكال والألوان إطار عام يجمع بين العديد من الرموز والدلالات التي تعبر عن خصائص وسمات المجتمع وفكره وتراثه.

ولقد أكدت الدراسات الاجتماعية والسياسية والاعلامية المتعددة أن الفيلم السينمائي، هي صيغ للفكر الاجتماعي والتاريخي المكون من وحدات صغيرة قوامها اللقطة، ووحدتها الصورة المتحركة، كما أشارت هذه البحوث والدراسات إلى أن هذه الصيغ المعرفية هي شكل جديد من أدوات التعبير الثقافي، فرضه التقدم العلمي والتكنولوجي والصناعي والثقافي والسياسي وغيره من مجالات الحياة.

وأن الصورة المتحركة هي نتاج هدا التقدم الاجتماعي والاقتصادي والحضاري من جهة ، وترسيخ لإيديولوجية سياسية وثقافية ووطنية مشتركة من جهة أخرى. وهي وحدة الابداع الفكري والفني.[1]

ومن هنا نعتبر أن الصورة المتحركة كمفهوم دلالي فكري ضمن بنية فيلمية هي من أيسر الأشكال المعرفية والتعبيرية تعاملا مع الفئات المختلفة من الجماهير. إلا أن تأثيرها يتفاوت ويتباين بين الفئات في المجتمع، وأن أساس التباين يرجع إلى قدرة الفرد على فك رموزها، والتعرف على عناصر ومفردات دلالتها الفكرية، أي قدرته على احتواء الصورة المتحركة . وأن تلك القدرة تتشكل بالتعليم والتربية والثقافة، والاطار الاجتماعي الايديولوجي.

ونحن نعني هنا، انتاج صورة متحركة بدلالالها الفكرية في بنية فيلمية، كشكل ومضمون. شكل أداة يتقن توجيهها مبدعون في فنون التصوير والديكور والاخراج والمونتاج من جهة ومضمون فكري ثقافي وتاريخي إعلامي، قدمته تلك الطبقة المفكرة والمثقفة التي أخذت على عاتقها حسم قضايا المجتمع المتعددة.

فبدون هذه الطبقة المثقفة والمفكرة في الجزائر مثلا، والتي أخذت على عاتقها مسؤولية حسم قضايا الوطنية، ومسؤولية التغيير والتحديث ووضح ملامح مشروع إقتصادي وسياسي وايديولوجي ومصيري وتاريخي ... كان لا يمكن انتاج هذا التراث السينمائي * المحمل بالدلالات ورموز الفكر، التي تقدم العديد من ملامح المجتمع، والتي أصبحت أداة لاعادة تجسيد وحفظ التراث الثقافي، والفكري والتاريخي المكتوب.

---

[1] : Edgar Morin : Sociologie, Du Seuil, Paris, 1984. P32.

*: أنظر الملحق رقم 05 الخاصة بـإنتاجات السينما الثورية الجزائرية.

II.3.1.ب. الصورة المتحركة كمفهوم للبنية الفيلمية:

"...أصبحت أداة لاعادة تجسيد وحفظ التراث الثقافي، والفكري والتاريخي المكتوب." هذا ما أردنا قوله سابقا، أن أي فلم يظهر أولا في النص الأدبي المكتوب لذلك الفيلم، ونتعرف من خلال الفكرة والمعالجة ومن ثم السيناريو على النوايا، ووجهات النظر التي ستطرحها الصورة المتحركة كمفهوم لبنية فيلمية المزمع تحقيقها.

والقيمة الحقيقة لهذه النصوص، لا تبرز أو تحدد من خلال الشرح الموسع أو البلاغة الأدبية أو الصياغة المنمقة، وإنما من خلال العمق الفكري لوجهات النظر المطروحة.[1]

إذن فالوصف البليغ أدبيا في السيناريو يفقد بلاغته الأدبية الصرفة عندما بتحول إلى صورة مرئية، وإذا كانت قيمته الأصلية تعتمد على البلاغة الأدبية وحدها، فإنه سيفقد كل شيء عندما يتحول إلى صورة متحركة في بنية فيلمية. (كل ما هو مكتوب يجب أن يتحول إلى تكوين جديد، إلى هيئة مرئية، وهو تكوين أو بنيان يختلف عن الأدب.)

إن هذا التحول يتم في السينما عبر الأمور الجوهرية التالية:[2]

- **البنية التمثيلية:** من توزيع الأدوار إلى قيادة الممثلين وتوجيههم، وترتيب العناصر المكونة للبيئة والعلاقات وأداء كل ممثل وحركته ونبرة صوته ولهجته.
- **البنية البصرية:** وتشمل تشكيل الصورة وتوزيع الإضاءة وتوجيه وإدارة الكاميرا وبناء الديكور، وتحديد هيئته وطرازه ومحتواه، ويمتد إلى الملابس وشكل الشعر والماكياج.

---

[1]: بيتر سبرزسني، تر: فيصل اليتسري: جماليات التصوير والاضاءة في السينما والتلفزيون، مركز الحضارة العربية:القاهرة، 2003، ص9.

[2]: المرجع نفسه.ص 10.

❖ **البنية السمعية:** توظيف عناصر الصوت من الكلام وموسيقى ومؤثرات في الفيلم.

❖ **البنية المونتاجية:** وتشمل تفاعل جميع العناصر المكونة للفيلم السينمائي، وتوحيدها في بناء معماري فريد من نوعه وفق قواعد وأصول سينمائية يجب أن يؤخذ بها في كل مراحل العمل السينمائي اعتبارا من كتابة النص السينمائي.

من هذه العناصر معا تتكون الصورة المتحركة في بنية االفيلم السينمائي، وعلى الرغم من أنها ترتبط جميعا في وحدة جدلية متماسكة، إلا أنه ينبغي علينا من الناحية العملية التطبيقية، أن نعزلها الواحدة عن الأخرى، حيث إن كلا منها يكون جانبا مستقلا من العمل السينمائي. يتطلب معرفة خاصة وامكانيات محددة واختصاصات متفرقة.

وعلى هذا الأساس، يتضح أن أهم هدف ينبغي تحقيقه في أي تكوين لصورة نريدها في اطار بنوي فيلمي، هو ترتيب الأشياء المطلوبة تصويرها، ضمن حدود الصورة التي تستوعبها الكاميرا في تشكيل مقصود يوجه انتباه المتفرج إلى الشيء الأساسي الذي نريد التركيز عليه أو لفت الانتباه 'ليه أو توجيه الاهتمام الأكبر نحوه.

و بما أن الصورة المتحركة كمفهوم للبنية الفيلمية لا يمكنة أن تحتوي كل مرة إلا على جزء محدد من المكان الذي أمامنا، فإنها جزء منتقى مكثف من الواقع. وتبرز هنا أهمية الايحاء بالوضع المكاني الكامل، أي خلق إحساس عند المتفرج بأن ما يراه هو تجسيد للمكان بأبعاده الواقعية، ومن أهم العوامل في هذا المضمار هو إعطاء الصورة ملامح تكوينية، تولد لدينا شعورا بالعمق.

الجزء الثاني

الممثل بين الشخصية والتاريخ والسينما

1 ــ الممثل شخصية وصفة

2 ــ الشخصية في السينما بين المحورية والثانوية

3 ــ الشخصية في السينما وعلاقتها بالإيديولوجيا

II.2.الممثل بين الشخصية والتاريخ والسينما:

ـــ تمهيد:

منذ بداية هذا القرن، ومنذ ولادة الفن السابع. تم تصوير كم هائل من الأفلام، والوثائق المصورة الخام. التي أصبحت تشكل اليوم أرشيفا مذهلا يستغله المؤرخون لتدوين وقائع التاريخ البشري. ومنذ ذلك الحين حتى اليوم، أصبحت علاقة الناس بماضيهم مرتبطة عضويا بهذا الأرشيف الصوري، أو المرئي. أي أصبحت تلك الأشرطة المصورة هي الذاكرة الفنية للشعوب بشكل ما ..[1]

وعليه، فهناك عدة معادلات سينمائية لأحداث التاريخ. وهناك عدة تواريخ للسينما. فالسينما وثيقة الصلة بالتاريخ منذ نشأتها إلى يومنا. فولادتها كانت تتغذى من التاريخ ووقائعه، وأحداثه. لتصبح تاريخا يروى. وإن ثم ليس قراءة محايدة له، التي تنفي وجود لوقائع وشخصيات تاريخية منفصلة عن الطريقة التي تقدم بها المضمون الفيليمي. (أنظر المحور السابق حول: الصورة المتحركة بين مفهوم الدلالة الفكرية والبنية الفيلمية).

فالتاريخ لا يوجد خارج الفيلم واقعيا وداخله خياليا، وإنما هو ينمو داخل الفيلم بشكل تفاعلي يضم الواقعي والخيالي في نفس الوقت. فالفيلم التاريخي إذ يحيل في شكله الافصاحي الظاهري على شخصيات تاريخية محددة، لا يحيل في شكله المضمر والباطني سوى على نفسه. فهو يحيل إذن إلى الفترة التاريخية التي ظهر فيها، والموقع الذي يحتله مخرجه ضمن هذه الفترة، وتجسيد الشخصية الممثلة لهذه الفترة. ومنه يصبح التاريخ سلسا، فهو كالتدفق المستمر بين ما بين الماضي، والحاضر والمستقبل.[2]

---

[1]: رقيق عرلاء المكي: محطات منسية في مسيرة السينما الجزائرية، سينما تموز، 2000، ص30.

[2]:مخلوف حميدة: مرجع سبق ذكره، ص135.

II.1.2. الممثل شخصية وصفة:

يعتبر العمل الدرامي من خلال السينما عملا أدائيا، يقوم من خلال أداء الشخصيات. وكل شخصية من شخصيات الحدث لها وظيفة معينة ومحددة في دفع المواقف المرتبطة بالحدث و**الشخصية الأساسية** في الفلم وفق الأبعاد التالية: [1]

II.1.2.أ. أبعاد الشخصية الممثلة:

1 ــ الوظيفة: وهي المنطق الأول لتوصيف خصائصها الحركية والفكرية والسلوكية في العمل الدرامي. فالكاتب/المخرج السينمائي عليه قبل أن يبدأ في كتابة الحدث في نصه، أن يدرس الملامح الأولى والأساسية للشخصية، ويحلل أوصافها وتحركاتها وأهدافها في الحياة. وذلك من خلال إلقاء الضوء على بيئتها الاجتماعية ورفاقها.

2 ــ التميز: هناك مبدأ يؤكد على أن الشخصيات في العمل السينمائي يجب أن تكون متميزة، فالشخصية الرئيسية أو المحورية (سنتعرض لها لاحقا) يجب أن تتميز عن غيرها من الشخصيات بصفات تؤكد فكر وهدف الكاتب/المخرج من العمل ذاته. والشخصية تقدم من خلال الأفعال، والحوار يؤكد على أفعال الشخصية.

3 ــ عدم تغيير الخط الدرامي: هناك قاعدة أساسية، وهي أن الشخصية لا يجب أن تغير مسارها في الخط الذي وضع لها. فلكل شخصية اطارها وخطها الذي وضعه لها الكاتب/المخرج وفقا للهدف النهائي للعمل الدرامي. ولكل كاتب/ مخرج أسلوب في رسم اطار شخصيته الاجتماعي والفكري والعاطفي والحسي.

---

[1]: الأردس نيكول: فن المسرحية، مكتبة الأداب، القاهرة، ص330.

هذه الأبعاد ما هي إلا قوالب لصفات الشخصية الممثلة، وأدوات هامة في طريقة تقديمها، ووصف اطارها الاجتماعي والنفسي. مستخدمين الحوار في أغلب الأحيان كوسيلة لهذا الوصف. وإن امتزج هذا الأخير مع التصوير، فيولد تعبير يتفق مع بنية اللغة الفلمية.*

II.1.2.ب. الممثل بمفهوم شخصية البطل:

مفهوم الشخصية في الحقل المعجمي الفرنسي، نلاحظ أن المعنى للكلمة يرتبط بكلمة persona اللاتينية. التي تعني القناع الذي يضعه الممثل على وجهه حتى يتقمص الدور المسند له. وهذه بدورها مركبة من لفظتين: per و sona ومعناها عبر عن طريق الصوت، واللفظة بكاملها يعود تاريخ استخدامها إلى العصور القديمة الاغريقية، كما سنلاحظ لاحقا. وهي القناع الذي يضعه الممثل على المسرح الاغريقي، حيث يضع القناع على وجهه لغرض أداء الدور الذي يقوم به الممثل، ويظهر الصفات الواضحة والمعبرة في شخصية الفرد أو البطل.[2]

عندما نتناول الشخصية للتحليل نرجع دائما إلى مفهوم البطل في التراجيديا الاغريقية. فمفهوم البطل مأخوذ عن اليونانية HEROS أي نصف الاله أو الرجل المقدس[3]. فالبطل بالمفهوم الاغريقي هو شخصية مرفعة، ترتفع إلى صفوف الآلهة.

* : أنظر: الصورة المتحركة بين مفهوم الدلالة الفكرية والبنية الفيلمية (المحور النظري الأول، الجزء الثالث من هذه الدراسة)

[2]: مأمون صالح: الشخصية بناؤها، تكوينها، أنماطها، اضطراباتها، دار أسامة: الأردن، ط1، 2008،ص6.

[3] :PA Pavis : Dictionnaire Du Theatre, EDT, Sociales, Paris, 1980, 337.

كما يمكن أن نميز ثلاثة أنماط أو ثلاثة تعريفات لها تتفق مع ثلاثة أحقاب زمنية وفنية مختلفة:[1]

ـــ **التعريف الأول:** ويخص المفهوم الاغريقي للبطل، فالبطل في هذه الفترة ـــ كما سبق القول ـــ هو بطل محكوم بمصير. فهو دائم الصراع مع القوى الالهية والطبيعية، والأدبيات القديمة الاغريقية كانت تكتب بأسلوب الشعر أو الأغنية الشعرية.

ـــ **التعريف الثاني:** وهو ذلك البطل أو تلك الشخصية التي يرتكز داخلها رغبة مأساوية، وقوة خارقة تسيطر على تطور هذه الرغبة، والقوة المأساوية الجارفة هي التي تسبب هلاكه وهلاك أبطاله كما في مسرحيات "شكسبير".

ـــ **التعريف الثالث:** وهو البطل الذي يقوم بالتوفيق دائما بين رغباته ومشاعره والأحكام والقوانين الاجتماعية المفروضة عليه من العالم الخارجي، أومن المجتمع. فهو يقوم دائما بعملية توفيق ليتحاشى هذا الهلاك أو القدر المحتوم الذي ينتظره.

تلك الأنماط السابقة تطورت منذ القرن التاسع عشر بفعل تطور االأحداث الاجتماعية الكبيرة، والثورات الصناعية والطبقية، فأصبح مفهوم البطل ينمو ويتطور، ليصبح أكثر واقعية. ليعكس التطور الاجتماعي والنفسي.

[1]: الغدامي عبد الله، الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، ط2، المركز الثقافي العربي: لبنان، 2005، ص 28.

فخلق الشخصية وتنفيذها، هي مرحلة من أهم المراحل في كتابة وتنفيذ النص السينمائي ـــ ينشأ ويحيا من الشخصية أو الشخصيات. فإذا استطاع كاتب النص/المخرج أن يخلق تلك الشخصية وهي في حالة دفع الحدث إلى الأمام. أي تنشأ في حالة صراع، استطاع أن يخلق حدثا من فكرة معينة. تلك الفكرة يجب أن تأخذ موقفها من الحياة الاجتماعية وتعكس نمطا من الأنماط الحقيقية في المجتمع.[1]

إذا يمكن القول أن العمل السينمائي (موضوع دراستنا) ينشأ من الشخصيات في خالة الفعل، أي في حالة الصراع فيما بينها وبين الأحداث المختلفة، وأن الفكرة ليس لها أهمية سينمائية بدون شخصيات.

وبالتالي، فأهم عنصر في العملية السينمائية هو نسج شخصيات حركية. أي شخصيات تقدم الفعل في صورة متحركة أدائية، تقدم الحدث وتطوره وتدفعه دائما إلى الأمام. وقد تتناسى هذه الشخصية ولكن الفعل قد لا تنساه. إن الشخصية لها وظيفة مهمة وهي تقدم الأفعال ودفعها إلى الأمام باستمرار، ولذلك يجب إيضاح معنى الشخصية، أي نوضح كيفية رسمها بهذه الصورة.

[1]: صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر والدراسة للنشر: القاهرة، 1990، ص35.

II.2.2. الشخصية في السينما بين المحورية والثانوية:

من خلال ما تم التعرض له في الجزء السابق من هذا المحور حول "الممثل بين الشخصية والتاريخ والسينما"، إضافة إلى المحور الأول حول "الصورة بين البعد والدلالة". تأكد لنا أن الحوار في المسرح يلعب دورا أساسيا في تقديم الحدث والشخصية، ولكن بالنسبة للسينما نجد أن الأفعال والصورة بما تحتويه من امكانات فكرية وفنية وتكنولوجية: أي أن العمل الفيلمي له العديد من الامكانات لتقديم الأحداث بطريقة فائقة، ومتميزة، ومتكاملة الخلق والتوليد والتأكيد على المصطلحين دون اللجوء 'إلى الحوار دائما.

II.2.2.أ. الشخصية السينمائية المحورية:

الشخصية المحورية تتفق تماما والجدث السينمائي في الكلاسيكيات القديمة، كما في السينما الحديثة. فهي تؤكد نفسها وتثبت وجودها، بالصراع المعنوي. فهي دائما في تفسير وتحليل نفسي وفكري، فهي دائمة البحث عن أسباب أخطائها وسلبياتها. فهي شخصية تحاول دائما إعادة توازنها، الذي افتقدته بأسباب ترتبط بأزمة نفسية أو اجتماعية. وخاصة في لحظات الاكتشاف والانقلاب في نهاية الحدث أي لحظات النهاية. فلا وجود أصلا للبطل أو الشخصية المحورية إلا إذا كان الحدث يتبنى قضايا المعنوية والنفسية الاجتماعية، ويكون هناك تناقض موجود أصلا في داخل نفسية البطل.[1]

إذا الشخصية المحورية هي إنسان يتصف بصفات جليلة ومثالية، ذو حساسية متناهية للأحداث. فهو دائم الربط بين التناقضات الاجتماعية والنفسية، أي بين التناقضات الذاتية والاجتماعية، يحكم عليها من خلال مقومات شخصيته.

[1]: نسمة بطريق: مرجع سبق ذكره، ص 339.

II.2.2.ب. الشخصية السينمائية الثانوية:

قد يوظف الكاتب/المخرج إلى جانب هذه الشخصية المحورية الرئيسية المتجسدة في البطل، شخصية أخرى ثانوية لاستكمال بعض الجوانب خاصة النفسية المرتبطة بشخصية البطل، أو للتمهيد لحدث مفاجئ، أو لتحليل موقف منم المواقف بالحدث.

ولا يفهم من ذلك أن الكاتب/المخرج ليس له الحق أن يضع للبطل الشخصية المساندة في خطين متوازيين. شريطة أن تتلاقى تلك الخطوط، وتصب في الهدف المرسوم لها من قبل. ولكن غير المقبول هو أن تفاجأ بتغير لم يقم الكاتب/المخرج بالتمهيد له.

فالمتفرج يحس بتلك الثغرات، وذلك لأن المتفرج يرتبط منذ البداية بموقف معين ورسم مسبق للبطل أو الشخصية المحورية.[1]

إذن فالكاتب/المخرج السينمائي يقع اختياره في عمله على شخص أو شخصية تسيطر على العمل الكلي وعلى الشخصية المحورية بذاتها. فتتميز في لحظة أو حدث ما على شخصيات العمل كله. أي أن تلك الشخصيات تثير انتباه المتفرج. تلك ربما قاعدة نجدها في جميع أنماط العمال السينمائية الأدائية وخاصة التاريخية أو الأعمال المتصلة بالبطولة والوطنية.

وبالتالي، فالممثل شخصية وصفة أو محورية وثانوية، له أهمية خاصة في تجسيد الأفعال والمواقف وأحيانا في بلورة شخصيات واقعية، فيجعلها تحيا وتتفاعل مع الوجدان، فتتوحد شخصية الممثل والموقف والفعل، فلا تُنسى الشخصية والفعل. ومن هنا يمكن تقسيم الأداء الجيد وتمييزه عن الأداء المسطح والنمطي.

---

[1]: نسمة بطريق: نفس المرجع السابق، ص 335.

فقد يصعب علينا من خلال هذه الدراسة تقديم منهج ثابت لتكوين شخصية من الشخصيات، ولكن على الأقل يمكن استنتاج بعض عناصر هذه العملية. فمن خلال الأعمال الأدبية الخالدة يمكن رسم الشخصية وتحديد ملامحها وملامح أفعالها وردود أفعالها والقيم التي تحركها، وتتحرك بداخلها والبيئة الاجتماعية التي تنتمي لها.

وكنتيجة لهذين الجزأين من هذا المحور، نلخص بعض الاعتبارات الخاصة برسم الشخصية:

1 ــ يجب أن تقدم في صورة سامية، ونعني هنا أن يكون لها مبادئ في الحياة. أي يكون لها قيم تدافع عنها أو تتصف بالبطولة والشجاعة. تلك الخصائص تتعلق بالشخصية الخيرة ذات المبادئ والقيم. ولكن هناك شخصيات شريرة أيضا يجب في هذه الحالة تقديم تلك الخصائص في صورة متميزة تخرج عن المألوف. ويجب في كلتا الحالتين تقديم نلك الشخصية في صورة مقبولة تشد المتفرج، وهذا ليس بالشيء الهين.

2 ــ يجب أن تناسب الشخصية الحدث الذي نريد تقديمه، فالشخصية هي التي تنقل الفكرة من خلال تحركات معينة منطقية. فتطور الأفعال والسلوكيات الصادرة عنها ، هو الثمرة المنطقية المتوقعة منها.

II.3.2. الشخصية التاريخية في السينما وعلاقتها بالايديولوجيا:

الشخصية التاريخية في السينما يمكن أن تتجسد من خلال عدة تصورات وأخيلة ، بالرغم من كونها على المستوى التاريخي هي شخصية واحدة.

وعليه فالشخصية التاريخية عموما لا ترتبط بالتاريخ بقدر ما ترتبط بالمؤرخ. وهي على المستوى السينمائي لاترتبط بالواقع التاريخي بقدر ما ترتبط بالواقع الذهني للمخرج ووجهة الانتاج (بمعنى الواقع الايديولوجي).[1]

II.3.2.أ. أهمية الايديولوجيا في طبع فكر الانسان :*

لإعطاء صورة واقعية عن أهمية الايديولوجيا التي تطبع فكر الانسان، نأخذ مسألة الاصلاحات التي تقوم بها الجزائر، من أجل تحقيق التقدم والتطور في ميادين الحياة المختلفة. وإن كانت مسألة الاصلاحات/التقدم يمكن أن تتجسد في العديد من الشخصيات السينمائية الممثلين لتيارات سياسية فاعلة في هذه المسألة لتقدم قراءات عدة. فالاشتراكي يرجع التخلف إلى حالة المنفعة الخاصة، والملكية الفردية لوسائل الانتاج، وحالة التفتت والتجزئة. ليدعو إلى المنفعة العامة، والملكية الجماعية والوحدة. بينما الاسلاميون (بغض النظر عن المصطلح) هو ضرورة ربط الاصلاحات بالاصلاح الديني. أما التاريخي (المتتبع لتاريخ الجزائر) فهو يطرح مشكلة الذهنيات والثقافة الشعبية، ويربط الاصلاحات بقيام ثورة ايديولوجية والتحرر من التأخر التاريخي.

---

[1]: مخلوف حميدة: مرجع سبق ذكره، ص133.

* : أنظر: II.3.1. الصورة المتحركة بين مفهوم الدلالة الفكرية والبنية الفيلمية، المحور الأول من هذه الدراسة.

لو طبقنا هذه المسألة النظرية على السينما لوجدنا نفس القراءات، لأن السينما لم تكن أبدا محايدة في تعاملها مع أحداث وشخصيات التاريخ، ومن هنا انتاجها لخطابات متعددة تختلف باختلاف مواقع أصحابها، وقناعتهم الفكرية الفنية.

ونتيجة لذلك نحصل إلى أن التصوير ضمن الفيلم السينمائي التاريخي للأشياء والشخصيات ليس كما كانت وحصلت فعلا، بل يتم تصويرها كما نتخيلها نحن الآن. وهذا ما يسمى الجذر الايديولوجي المتعلق بالدوافع التي تحدوا بالكاتب/المخرج/المنتج إلى اختيار الشخصية التاريخية موضوعا لفيلمه، والطريقة التي عالج بها ملامح تلك الشخصية.

وما زاد دعما لهذه النتيجة رؤية مخلوف حميدة[1] "نحن نرى بأنه ليس هناك قراءة بريئة للفيلم، فكل قراءة له هي قراءة معللة، لأن الفيلم يتحرك داخل حقل السينما كواحد من أهم الأجهزة الايديولوجية للدولة، كما أنه ليس ثمة قراءة محايدة للتاريخ. وعليه فلا وجود لوقائع وشخصيات تاريخية منفصلة عن الطريقة التي تقدم بها ضمن الفيلم".

فالتاريخ لا يوجد خارج الفيلم واقعيا وداخله خياليا، وإنما هو ينمو داخل الفيلم بشكل تفاعلي يضم الواقعي والخيالي في نفس الوقت. فالفيلم التاريخي إذ يحيل في شكله الافصاحي الظاهري على شخصيات تاريخية محددة، لا يحيل في شكله المضمر والباطني سوى علة نفسه، فهو يحيل إذا إلى الفترة التاريخية التي ظهر فيها، والموقع الذي يحتله مخرجه ضمن هذه الفترة. ومن هذا المنطلق يصبح التاريخ سلسا، فهو كالتدفق المستمر ما بين الماضي والحاضر والمستقبل.

[1]: مخلوف حميدة: مرجع سبق ذكره، ص135

II.3.2.ب. أهمية القراءة الايديولوجية في قراءة الفيلم التاريخي:

الحاضر يقرأ الماضي لا لكي يفهم هذا الماضي، بل لتحميله رسالة ايديولوجية معينة تتوجه إلى ذاكرة مجموعة بشرية محددة، موحية إليها بأن دعائم حاضرها راسخة العروق في الماضي، والشخصية التاريخية موجودة دائما في الحاضر لتذكرنا بالماضي.[1]

من خلال هذا، وما تم التعرض له سابقا. نستخلص إلى أهمية القراءة الايديولوجية لفاعلي الصناعة السينمائية للفيلم التاريخي، التي تستوجب تحليل الفلم أولا باعتباره فيلما نابعا من وسط انتاجي معين ومترسخ في أرضية اجتماعية وسياسية وثقافية خاصة. ثانيا كحامل لمعاني وأفكار.

فالشخصية التاريخية في علاقتها بالسينما والايديولوجيا تصبح مزدوجة ، فهي تحليل أولا على نفسها "الأنا" وثانيا على غيرها "الهو" وفي إحالتها على "الأنا" فهي شخصية معاصرة حاضرة، وفي إحالتها على "الهو" فهو شخصية ماضية أتم معنى الكلمة. فالشخصية التاريخية هي ايديولوجية بالضرورة، لأنها في تطورها النمطي تتراتب وتزدوج وتصبح حاملة للعديد من المعاني والرموز، وهذه الاحالات الرمزية الدالة تمثل حقلا خصبا لترعرع الايديولوجيا.

وعليه نستنتج أن هذه القراءة تحيلنا إلى أن الشخصية التاريخية في السينما هي شخصية بالنيابة. وهذا ما ييسر مهمتها الايديولوجية، وايديولوجية الشخصية التاريخية في السينما ، هي ايديولوجية نابعة من طبيعة النسق الحكائي الذي يعمل فيه الفلم التاريخي .* فالفلم التاريخي يقوم أساسا على سلطة السرد، التي تتميز بهيمنة موقع البطل الذي يحكم منطق الحكي. فالأحداث تروى من موقع واحد مهيمن، هو موقع البطل *.

---

[1]: مخلوف حميدة: مرجع سبق ذكره، ص137.

* : أنظر: II.2.2. الشخصية في السينما بين المحورية والثانوية، من هذه الدراسة.

* أنظر: II.1.2.ب. الممثل بمفهوم شخصية البطل، من هذه الدراسة.(فكرة البطل التاريخي مالك الحقيقة، ومحتكر المعرفة)

وخلاصة هذا أن هذه الهيمنة للشخصية التاريخية الرئيسية، التي تتحدد داخل ملامح البطل. تتحرك على أساسها الشخصيات الأخرى من خلال موقع هذا البطل، ومن خلال هذا الموقع المهيمن ينمو فعل السرد. الذي يجعل من كل فيلم سينمائي ليس ذبذبات صوتية وضوئية فقط، وإنما حاملا للمعنى. فالفيلم على هذا الأساس لا يحيل إلى الفيزياء فحسب (الجانب التقني الذي تحدثنا عنه سابقا) وإنما أيضا إلى الاحساس بالدلالة، وهنا نصطدم من جديد بالجذر الايديولوجي. فالسينما تأخذ من التاريخ المواضيع التي تخدم مصالحها الحكائية. وبالتالي فهي تتعامل مع الشخصيات التاريخية الفاعلة والمؤثرة التي تخدم طبيعة القيم القائمة على السرد. والزمن هو موضوع كل سرد، وعليه وجب أن يكون هذا الزمن مملوءا بواقع موضوعي، أي بواقع الانسان فهو الوحيد الذي يحاول المؤرخ وكذلك السينمائي أن يحكي حكايته.

فالفيلم كيفما كان نوعه، هو شهادة على عقلية منتجيه ومستهلكيه وتصوراتهم، أكثر مما هو إعادة لبناء واقع الذين يؤرخ لهم.

الجزء الثالث

الشخصية الثورية في السينما الجزائرية

1 ــ واقع الشخصية الثورية في السينما الحربية (الجزائرية)

2 ــ نموذج عن صورة الشخصية الثورية في السينما الجزائرية

3 ــ خلفيات الصورة المقدمة عن الشخصية الثورية في السينما الجزائرية

II.3.الشخصية الثورية في السينما الجزائرية:

ـــ تمهيد:

عرفت السينما الجزائرية اتجاه نحو الأفلام الحربية المتمثلة في الصنف الذي استمر يتحدث عن أمجاد الثورة المسلحة، وعن بطولات الشعب الجزائري .. متعرضا لمقاومة هذا الشعب غي المدن والأرياف، صفا واحدا متماسكا ضد بطش العدو وعملياته الابادية.. صنف يعتبر لوحات حية، تبرز مراحل الحرب التحريرية، والمسار التاريخي لهذه المراحل، وتعيد تركيب مختلف مظاهر المعارك كما عاشها الشعب الجزائري، بقسوتها وآلامها. ممجدة أولئك الذين رفعوا لواء الثورة.

II.1.3. واقع الشخصية الثورية في السينما الحربية (الجزائرية):

قبل أن نستعرض هذا الواقع للشخصية الثورية في السينما الحربية (الجزائرية)، لابد من أن نشير إلى أن السينما كانت إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير. بل إن مجموعة من السينمائيين استشهد أفرادها في هذه الحرب، ونذكر كنهم: فاضل معمر زيتوني، عثمان مرابط، مراد بن رايس، صلاح الدين سنوسي، عبد القادر حسينة، علي جنادي وآخرون ـــ رحمهم الله ـــ[1]

فقد انطلاقة السينما الجزائرية مع الحرب التحريرية 1954 بالأفلام الوثائقية، إذ استطاعت أن تظهر للعالم فظاعة الحرب التي شنها الاستعمار ضد الشعب الجزائري. إذ ساهمت السينما في إثارة الرأي العام العالمي، ليقف ضد الحرب الشرسة. وكانت مساهمتها غير بسيطة. وبعد الحرب أخذت السينما على عاتقها أن تستمر في رسالتها، وهي توعية وخلق الشخصية الجزائرية لدى المواطن، وأنتجت الأفلام الروائية مثل: "رياح الجزائر" للأستاذ "الأخضر حمينا"، "معركة الجزائر" للمخرج الايطالي "جيل بونتي كورفو" من انتاج مشترك ...[2]

فالماضي المشترك، خلق انتاجات مشتركة للعديد من المخرجين من كلا الطرفين، الذين راحوا يترجمون تلك الفترة إلى مجموعة من الأعمال السينمائية. كل على طريقته استنادا لمرجعياته، وانتماءاته، وخلفياته السياسية، والايديولوجية. هذا مع صنع واقع خاص للشخصية الثورية.

---

[1]: جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة: الكويت، 1978، ص217.

[2]: نفس المرجع السابق، ص238.

II.1.3.أ. صورة الشخصية الثورية (المجاهد نموذجا) بين المبنى والمعنى:

لو نظرنا لصورة الشخصية الثورية الجزائرية نظرة واقعية في السينما الجزائرية كنموذج. لوجدناها من ناحية المبنى، ما هي إلا مرآة عاكسة للطبيعة والظروف التي أوجدت هذه الشخصية أولا، ومن ثم التي عاشتها ثانيا، وصولا إلى مخلفات الأولى والثانية معا كجانب ثالث. لذا يجب علينا دراسة هذه الصورة من ناحية المبنى والمعنى، كمرحلة مبدئية للدراسة الوصفية من الناحية التعيينية إلى الناحية التضمينية على المستوى الكيفي والكمي.

فالهيئة الرسمية للشخصية الثورية (الجزائرية نموذجا) وقت حرب التحرير في صفة المجاهد، كانت تتمثل في قميص، وسراويل ومعطف من جنس واحد، ولونها لون ربيع (يتراوح بين الخضرة والزرقة). وفي معظم الأطوار كان لهم قبعات مخاطة من جنس قماش بذلاتهم، وحزمة قماشية عريضة أما أحذيتهم فكانت مطاطية الأسفل، قماشية الأعلى، خفيفة نسبيا، تتصاعد مع الساق حتى تتجاوز الكعب بنحو خمس سنتيمات. ومثل الحذاء له خصائص عسكرية كثيرة أهمها أن وقعه لا يحدث ضجيجا فييسمع من بعيد، ثم أنه خفيف يتيح للمجاهد سرعة الحركة بأقل عناء ممكن، ثم أنه لا يورم أقدامهم إذا مشوا. فقد كان المجاهدون ربما قطعوا مسافة ثلاثين كيلومترا في اليوم الواحد إذا اقتضت إستراتيجيتهم التنقل من مكان لآخر.

فهذه هي أهم خصائص البزة العسكرية للمجاهد، ولكن المجاهدين كثيرا ما كانوا يغطون البزة العسكرية الرسمية بجلابيب صوفية تقليدية، وعمائم بيضاء أو صفراء كيفما اتفق. وفائدة الجلباب أنه يقيه البرد والمطر، ويتيح له أن يوارى تحته سلاحه، بالإضافة 'إلى أنه في حال مرور طائرة للعدو مستطلعة يستحيل عليها معرفة المجاهد من سواه، بفضل هذا اللباس الشعبي.

يؤكد مذهبنا في أن الثورة الجزائرية قامت على الدين، وأن عاطفة الوطنية امتزجت بعاطفة الدين، فكونت خلفية متينة جعلت من المستحيل قهرها بقوة السلاح ولهيب النار.[1]

[1]: محمد زروال: الحياة الروحية في الثورة الجزائرية، منشورات المتحف الوطني للمجاهد: الجزائر، 1994، ص- ص 61 – 105..

ويرتبط وجود المجاهد في تاريخ الثورة الجزائرية بفضائل ومبادئ، فقد كان المجاهد رجلا يقدسه الشعب تقديسا مطلقا. و لم يكن ذلك التقديس ناشئا عن احترام أعمى، وإنما قام على أسس تتمثل خاصة في الصفات العالية التي كان المجاهد يتمتع بها، فهو:

ـــ يضحي بحياته من أجل الجزائر ليحررها، فيتحرر شعبها ويسعد.

ـــ أنه يقيم الصلوات الخمس.

ـــ يصوم على الرغم من أن متطلبات المعركة كانت تدعوه للافطار.

ـــ كان الرجل الجزائري أثناء الثورة، إذا بلغ سنا معينة لا تجاوز الأربعين في الغالب، ولا تقل عن العشرين يلتحق بالجهاد. ولكن يفضل الشباب على الكهول لقدرتهم على التحرك، ولعدم مسؤولياتهم العائلية.[1]

وفي مقابل الشخصية الثورية كمجاهد، ظهر لفظ "العسكر" وهو يعني في الاستعمال الشعبي الذي كان جاريا على ألسنة المواطنين الجزائريين إبان ثورة نوفمبر، ما يضاد جيش التحرير الوطني "يضم وطنيين ومتطوعين ومجاهدين عازمين مصممين على الكفاح والنضال، باذلين النفس والنفيس إلى أن يتم تحرير الوطن"[2]. فالعسكر في لغة الشعب الجزائري يومئذ، هو جيش الاستعمار الذي كان يصب على المواطنين أسواط الظلم والعذاب. فمدلوله ولفظه معا مرتبطان بالخوف والرعب والاشمئزاز، على حين عبارة جيش التحرير الوطني أو المجاهدين أو الخاوة * وهما الأشيع في أحاديث الناس يومئذ مرتبطة بالأمل والرخاء والأمن.

كما أن هناك المسبل الذي يكون عادة عونا للفدائي *، يغطيه لدى القيام بعملية فدائية. أو يستطلع له الأخبار قبلها أو بعدها. وهو في الغالي لا يحمل سلاحا، وقد لا يستعمله ما دام برتبة مسبل.

كما يمكن أن تظهر الشخصية الثورية في شكل الشخصية السياسية، كرئيس حزب أو حركة وطنية، وهم الذين يلقبون بزعماء الحركة الوطنية وإن كان ظهورهم سابقا للشخصية الثورية بمفهومها العسكري.

---

[1]: عبد المالك مرتاض: دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية، المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر54: الجزائر ، ص.ص74.75.

[2]: جبهة التحرير الوطني، ميثاق الجزائر، الجزائر،1964، ص

*: لفظ الخاوة كان يتردد على ألسنة الرجال أكثر، أما النساء فغالبا ما كان يستعملن لفظ المجاهدين.

*:يمتاز الفيدائي كونه يرتدي ملابس مدنية غير متميزة، مما يفوت على العدو معرفته. وكان ميدان عمليات الفدائيين الجزائريين يتمثل غالبا في المدن والقرى دون البوادين مهمته بث الرعب والقلق لدى الخونة والمستعمرين. وكان سلاحه غالبا المسدس وصناعة القنابل اليدوية.

II.1.3.ب. الشخصية الثورية بين الواقع والصراع في السينما (الجزائرية):

لو نظرنا إلى الشخصية الثورية، حتى بعد اعطائنا لتعريف لها في الاطار المنهجي، إلا أنه يتضح مصطلح الثورة أكثر جلبا للإنتباه، والتي عرفتها الموسوعة العربية الميسرة[1] "على أنها تغير جوهري في الأوضاع السياسية والاجتماعية لدولة معينة". هذا التغيير في الواقع، نابع من تركيز الثورة بحد ذاتها على الجانب الروحي أكثر من الجانب المادي، بإعتباره سلاح معنوي خطير.[2]

ونحن إذا استقصينا ثورة الجزائر الطويلة، لوجدناها تنحل إلى مفاهيم أخلاقية وأدبية، جملة وتفصيلة. هذه المفاهيم تستمد ديمومتها من كيان الشعب وأصالة ذاتيته. من هنا بدأ الفكر الجزائري يظهر عناية خاصة بالمشكلة الوطنية الكبرى، التي نعني بها مشكلة الهوية الوطنية وما يتولد عنها من صراع حضاري بين قوتين متناقضتين: قوة الاستعمار المادية، وقوة الشعب الروحية.

هذا الصراع القائم بين القوتين، عرف انتقالا من واقع ثوري جزائري، إلى صراع واقع سينمائي حول ماض مشترك.

فالشخصية الثورية في السينما من الجهة الفرنسية التي تميزت أعمالها لاسيما التي تم انجازها من طرف مصلحة السينما التابعة للجيش الفرنسي، بتفاديها الخوض في الصراع الذي كان قائما آنذاك بين الثوار الجزائريين والجيش الفرنسي. بالقفز على كل ما هو عسكري والاكتفاء بابراز الجوانب الايجابية التي كان يقوم بها الجيش الفرنسي اتجاه الجزائريين، كالرعاية الصحية، والتعليم ... إلخ. ومن ثم جاءت تلك الأعمال متشابهة في مضامينها، بعيدة عن الصراع الحقيقي الموجود في الواقع. كما لم تتضمن بأي حال من الأحوال أي ذكر للمجاهدين أو الفدائيين الجزائريين. إلا بغرض تحقيرهم والتقليل من شأنهم ودورهم. فكانت صورة لشخصية ثورية عالقة متخبطة بين الواقع من جهة والصراع من جهة أخرى.

---

[1]: عبد المالك مرتاض:نفس الرجع السابق، ص24.

[2]: محمد زروال: مرجع سبق ذكره، ص18.

ومن ثم لم يكن هناك أي عمل تناول الصراع الجزائري الفرنسي بشكل مباشر طول فترة الحرب، لكن بعد تجربة "قودار" برزت للوجود العديد من الأعمال التي لم تخلوا من الاشارة إلى ذلك الصراع الذي كان موجود في الواقع، متجسدا في أدوار، أساسها الشخصية الثورية.

إلا أنه بعد الحرب خاصة الفترة 1963 ــ 1977، عرف الانتاج السينمائي ندرة وسطحية. وإن تناولت بشكل محتشم تلك الحقبة من التاريخ المشترك. لكن مع وصول اليساريين إلى السلطة في فرنسا، عرف الوضع تحسنا أكبر. خاصة بعد السماح تدريجيا بتناول موضوع الحرب في الجزائر بشكل أكثر وضوحا وجرأة خاصة خلال سنة 1990[1]

وعلى الرغم من ذلك ف'ن هذه الأفلام لم تنصف المقاومة الجزائرية وحقها في الثورة والتحرر، بل سعت في أغلبها إلى ابراز المشاكل الأسرية والحميمية للمعمرين الذين استوطنوا الأرض في الوقت الذي كان فيه الشعب الجزائري والشخصية الثورية الجزائرية الغائب الأكبر عن تلك الأعمال.

وفي سنة 2007 تم انجاز فلم "العدو الحميم" "لفلوران سيري" الذي يعد من الأعمال الأكثر انتقادا لتاريخ الوجود الاستعماري الفرنسي في الجزائر.

ـــــ في الجهة المقابلة لهذا الواقع والصراع القائم بين قوة الاستعمار المادية وقوة الشعب الروحية، وانتقالها بعد الاستقلال إلى واقعُ صراعٍ، وصراعُ واقعٍ سينمائي استعماري مادي، وآخر معنوي وروحي للشخصية الثورية. حيث شكل هذا الموضوع أهم المضامين التي تناولتها سينما الدولة الفتية، لكن من منظار مغاير ووفق ايديولوجية مختلفة، ركزت بالدرجة الأولى على تخليد الماضي المجيد دون الخوض في تفاصيله. والسعي إلى تقديس صورة المجاهد والثورة ومنها الشخصية الثورية. وخاصة مع استفادة مخرجين جزائريين شباب من التجارب السابقة واحتكاكهم بمخرجين عالميين في ظل الانتاجات المشتركة، ولد جيل من أعمدة الفن السابع في الجزائر على غرار "محمد لخضر حمينة" و"أحمد راشدي" الذي يمثل نموذج العينة القصدية في هذه الدراسة وآخرون.

[1]: جان ألكسان: مرجع سبق ذكره، ص234.

ـــــ كما تجدر الاشارة إلى الوقت الذي كانت فيه الجزائر ضمن نظام الحزب الواحد والمركزية، واعتماد الثقافة الأحادية، مما أخضع الانتاج السينمائي بشكل دائم إلى رقابة داخلية بعدما كانت من الخارج فقط. هو ما جعل صورة الشخصية الثورية في السينما الجزائرية تخضع لسيناريو واقع وصراع ايديولوجي سائد. يقصي من مضامينها (صورة الشخصية الثورية) كل ما له علاقة بالشوعية، الميصالية، البربرية، الصراعات الداخلية ...

فمن سنة 1990 إلى 2007 لم تنتج الجزائر أي فلم حول الثورة ، فالمخرجين الجزائريين الذين أصبحو أكثر تحررا وخاصة أقل خضوعا للرقابة، توجهوا لتناول مواضيع أخرى غير الثورة. لاسيما موضوع الارهاب، وأخذت الشخصية الثورية طابعا آخر (واقعا، ايديولوجيا، صراعا، ...) ليس من ضمن أهداف هذه الدراسة.

حتى سنة 2008 ليعاد فتح دفاتر الماضي سينمائيا، من خلال صاحب "العفيون والعصا"، و"فجر المعذبين" الأستاذ والمخرج المخضرم "أحمد راشدي" من خلال فلمه **"مصطفى بن بولعيد"** الذي يمثل عينة الدراسة، إضافة إلى انجاز انجاز عمل تاريخي حول شهيد المقصلة "أحمد زبانة" من إخراج **'**السعيد ولد خليفة**'** وسيناريو **'**عز الدين ميهوبي**'** ... وأعمال أخرى.[1]

[1]: "أحمد راشدي: مخرج سينمائي، مقابلة لـ: دقيوس بلال،' بدار الثقافة لولاية مستغانم، بمناسبة بانوراما الفلم الثوري، يوم 2012/05/18، الساعة 19:40.

II.2.3. نموذج عن صورة الشخصية الثورية في السينما الجزائرية:

ـــ تمهيد:

مما تم التعرض له سابقا، اتضح أن كثير من الإنتاج السينمائي خلال هذه الفترة ارتبط بموضوع حرب التحرير. من غير شك وسيلة للتعبير عن مدى الترابط العضوي بين ثورتين اجتماعيتين لواقع وحيد، بقدرتها على تخليد بعض المواقف.[1]

إلا أن التخليد نفسه للمواقف هو شكل من أشكال السقوط في البطولية، وإضفاء الطابع الفردي على الممارسة النضالية إبان الحرب. هذا علما أن الجماهير هي التي تحملت عبء الحرب، وبالتالي فغن الممثل في هذا النوع من الأفلام (ممثل الشخصية الثرية اعتبارا) يبدوا عند ظهوره على الشاشة قريبا وبعيدا عن الجماهير في آن واحد لأنه يُقَدَّم بوجه البطولة المفرطة.

هذا ما جعل السينما الجزائرية عموما ورسمها للشخصية الثورية خصوصا تدور في اطار ضيق. جعل تمجيد الثورة ملحمة، قد يهرب الفنان من تصوير الواقع، ويفرط به إلى أن يصوغه في شكل خيال.

كما أن هناك أمر مهم هو أن السقوط في الافراط في انتاج أفلام متصلبة في موضوع الحرب التحريرية من شأنه أن يبقي الذهنيات في حدود ما قبل للاستقلال.

لعلنا نجد نجد تجسيدا لهذا العمل البطولي في أبرز فلم عن حرب التحرير وهو فيلم "معركة الجزائر" الذي طالما تردد على شاشات السينما والتلفزيون، وذاع صيته وكثر الاقبال عليه من قبل المشاهدين الجزائريين لما تضمنه من خصوصيات. المر الذي جعلنا نتطرق كنموذج لصورة الشخصية الثورية في السينما الجزائرية في فترة ما بعد الاستقلال، أي كان الانتاج السينمائي بهاذا الخصوص غزيرا .

[1]: عبد الحميد حيفري: التلفزيون الجزائري واقع وآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص105.

II.2.3.أ. البطاقة الفنية لفلم '''معركة الجزائر'':

ـــ **الإخراج:** جيلو بونتيكورفو Gillo Pontecorvo.

ـــ **سيناريو:** فرانكو سوليناس Franco Solinas

ـــ **الأداء التمثيلي:** براهيم حقياج ـــ جين مارتن ـــ سعدي ياسف ـــ سامية كرباش ـــ إيغو بلاتي ـــ فوسيا القادر ـــ عمر الصغير

ـــ **مدير التصوير:** مارسيلو قاتي

ـــ **مدير الانتاج:** سيرجيو ميرول ـــ نور الدين براهيمي

ـــ **مدير التركيب:** ماريو سيراندري ـــ ماريو مورا

ـــ **مهندس الصوت:** سيرجيو كانيفاري.

ـــ **موسيقى:اينيو موريكون ـــ** جيلو بونتيكورفو.

ـــ **المؤسسة المنتجة:** قصة الفيلم لياسف سعدي اشتراك اغور فيلم روما.

ـــ **سنة الانتاج:** 1966

ـــ **المدة الزمنية للفلم:** 121 دقيقة.

ـــ **جوائز الفلم:** ـــ 03 ترشيحات للأوسكار. ـــ جائزة الأسد الذهبي بالبندقية ـــ جائزة جمعية نقاد الفلم الدولية.

ـــ **ملخص الفيلم: لتفادي التكرار والحشو للمعلومات، ففي العناصر التالية سنتعرض بشكل مفصل عن محتوى الفلم. لذلك لا داعي لذكر الملخص.**

II.2.3.ب. ومضات نقدية لفلم "معركة الجزائر":

معركة الجزائر (بالايطالية: La battaglia di Algeri) هو فيلم جزائري أنتجه المخرج الإيطالي الكبير والرّاحل جيلو بونتيكورفو Gillo Pontecorvo سنة 1966 بالأبيض والأسود، ويعتبر أضخم فيلم من ناحية التكلفة، وقد حقّق وقتها نجاحًا كبيرًا ولسنوات لاحقة رغم منع عرضه في فرنسا طوال 40 سنة، اكتسب شهرة أكبر مع معطيات واقعنا الحالية، والفيلم يروي فترة من فترات كفاح الشعب الجزائري في العاصمة الجزائرية إبّان ثورة التحرير الوطني الكبرى من بطولات شعبية ضد الاستعمار الفرنسي، نال الفيلم جائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية عام 1966، وجائزة النّقد خلال مهرجان كان في نفس السّنة، كما حصد ثلاثة أوسكارات سنتي 1967 و1969 كأحسن فيلم وأحسن إخراج وأفضل سيناريو. إلا أن هذا لا يمنع من قول أن الفلم به بعض النقائص، فالكمال إلا لله ـــ عز وجل ـــ

بفضل "معركة الجزائر" تم الترويج للثورة الجزائرية، وبشكل حسن جدا، علما أن الفيلم أنجز مباشرة بعد الاستقلال، أي في زمن كان الشارع ما زالت تتأجج فيه روح الوطنية، ومازالت نشوة الانتصار على فرنسا الاستعمارية محسوسة· اليوم أعتقد جازما أنه من المستحيل أن تنتج الجزائر فيلما مثل "معركة الجزائر"، حتى بتوفير إمكانيات تفوق عشرين مرة سيكون الأمر أصعب، لكن لا يعني أن لا ننجز أفلاما عن شخصيات ما زالت مغمورة من قامة جميلة بوباشة، جميلة بوحيرد، لويزة إيغيل أحريز، وغيرهن إذ لا يجب الاكتفاء بذكر أسمائهن من حين لآخر، بل من واجبنا إنجاز أفلام عنهن ذات قيمة فنية وموضوعاتية كبيرة، نقترحها في السوق العالمية·

ففلم "معركة الجزائر" ونبدأها من العنوان والذي خصه بمعركة واحدة دون "معارك" وكأن في الجزائر كانت هناك معركة واحدة. أي أنه اختار معركة واحدة من بين المعارك العديدة، دون أن تكون هذه المعركة ممثِلة لباقي المعارك الأخرى التي شهدتها حرب التحرير الجزائرية عبر أنحاء الوطن. فمنطقة القصبة التي أختيرت كاطار للمعركة، أظهرت وقائع الفيلم وكأنها تشخيص لمعركة منعزلة عن باقي المعارك الأخرى. فضلا عن أن الفيلم يصور فقط عمليات التخريب في حي القصبة دون الاشارة إلى أوجه النشاطات الأخرى للعمليات التي يقوم بها السكان.

الفلم أظهر لأغراض غير معلنة ابراز النصر الفرنسي بتقديمه للتخطيطات الفرنسية واستراتيجيتها الحربية وتكتيكاتها البارعة، التي يتخذها الضابط الفرنسي خطوة بعد أخرى لتحطيم وحدات القصبة "الارهابية" ـــ وفق نظرة الفلم ـــ وتطويقها تدريجيا ثم القضاء عليها.

كما يرسم الفيلم صورة للشخصية الثورية من خلال شخصية "علي لابوانت"، ولكن حاول الفيلم ربط هذه الصورة بصورة "قاطع الطريق"، وهو القائد الجزائري الوحيد الذي عمد المخرج على تسليط الضوء على شخصيته. مما يؤكد أقوال المستعمر ازاعم بأن أضاء جيش/جبهة التحرير الوطني يتكونون من قطاع الطرق والهاربين من العدالة..

كما أن الفلم ذهب إلى أبعد من ذلك في الإساءة والتقليل من شأن الشخصية الثورية، حيث رسم صورة مستبعدة عن كل مظاهر الاستغلال الفرنسي، وما وصل إليه المواطنون من بؤس وإذلال تحت سيطرة الفرنسيين إلا عندما يتعرضون لقنابل الجزائريين. الأمر الذي جعل المشار تميل إليهم عوض أن تميل ضدهم، وتجاهل مختلف الاتجاهات التي اتجهها بعض الفرنسيين لمعارضة الاستعمار والتعاون مع الجبهة/الجيش معرضين أنفسهم إلى القمع والتعذيب ايمانا منهم بشرعية الثورة الجزائرية وعدالتها.

كما يرسم الفيلم صورة لسلوك الشخصية الثورية الوطنية السلبية في مقابل صورة الشخصية الثورية الفرنسية الايجابية وذلك للتخفيف من حدة الكراهية للمستعمر، بتصويره التصرف الرقيق لجنود فرقة المضلات وهم يساعدون مرشدهم الجزائري، والاستقبال الجيد "للعربي بن مهيدي" من طرف الضابط الفرنسي بعد القبض عليه.

يقول المخرج والكاتب "عبد الرزاق هلال" "صاحب كتاب بعنوان "تاريخ السينما.. في رفض الصورة"، [1]أن السينما الاستعمارية كانت بمثابة سلاح أيديولوجي بنفس السلاح العسكري الكولونيالي. كان الجزائري مجرد ظل بالكاد تظهر ملامحه، لأن الفرنسيين كانوا يستعينون بممثلين أجانب لتصوير أعمالهم، ما عليكم إلا مشاهدة الفيلم الفرنسي "بيبي لو موكو" للمخرج جوليان دوفيفيه سنة ,1937 مثالا حيا لما أقوله. و"موكو" هي كلمة عامية لرجل من الكولون، يحاول الهروب من الشرطة ويختبئ في القصبة الجزائرية.

أثناء الثورة وبعدها، السينما الجزائرية كانت سينما قائمة على الأيديولوجية، لم تكن تحكي التاريخ الحقيقي، بل كانت تقدس وتمجد بطولات الثوار، إلى درجة تمنع المشاهد من التعرف على حقيقة الإنسان المجاهد، كانت تلك الطريقة تحول دون فهم الأبعاد الإنسانية للثورة، لم يكن من حق السينمائيين إظهار مجاهد في موقف ضعف عندما يفقد أحد رفاقه، كما لم تصور المرأة الجزائرية في دورها الحقيقي، واقتصرت صورتها على امرأة تحضر الطعام للمكافحين، في حين كان لها دور ريادي إلى جانب الرجل. كل هذه المواقف بحاجة إلى دراسة وإعادة النظر، وعلينا أن ندرس ما أنجز في ذلك الوقت بكثير من الموضوعية، مع توفير الإمكانات اللازمة طبعا. ونحاول مطابقته مع ما ارتقينا إليه اليوم في رسم للشخصية الثورية.

---

[1]: "عبد الرزاق هلال"،مخرج سينيمائي، مقابلة لـ : دقيوس بلال، في الطبعة السادسة عشر لصالون الجزائر للكتاب، يوم الإثنين 2011/09/26، الساعة 17:51، الجزائر العاصمة.

II.3.3. خلفيات الصورة المقدمة عن الشخصية الثورية في السينما الجزائرية:

ـــ تمهيد:

يجزم الأستاذ جورج طرابيشي بأن أمتنا مصابة بمرض "العصاب الجماعي"، بموجب علم التحليل النفسي. ويركز في كتابه "المثقفون العرب والتراث ـــ التحليل النفسي لعصاب جماعي" إن علتنا الأساسية هي الهروب من الحياة ومواجهة المستقبل إلى العيش في الماضي. ولا يخفى أن الماضي يمتعنا وأن المستقبل لايعنبنا، وهنالك خصائص للعربي يصفها المفكر الاسلامي جمال الدين الأفغاني بحالة جمود مستحكمة، ويقول الأفغاني: {العربي يعجب بماضيه وأسلافه، وهو في أشد الغفلة عن حاضره ومستقبله}.[1]

إن كان الأستاذ جورج طرابيشي بقصد به العرب، فالجزائر جزء من ذلك الكل. و إن كان الجزائري يمتاز بالارتباط العضوي الكائن بين هذا الشعب والمقومات الوطنية التي أسهمت في ابراز شخصيته هذه، متميزة بذلك عن غيرها من الشعوب الأخرى. ففي مدرسة الثورة يحتل الفعل الشعبي مركز الصدارة في التعبير عن الذات. إن تفجير الطاقات الحية في وجه الاستعمار عملية متجددة لتزيدها الهزائم إلا عنادا وإصرارا على إذكاء نارها المضطرمة كلما واتتها الفرصة في ذلك.[2]

فخلفية الصورة المرسومة عن الشخصية الثورية في السينما الجزائرية، والظاهرة مع تطور تاريخ السينما الجزائرية خاصة الحربية منها، أو الممجدة للمقاومة الشعبية أو الحركة الوطنية أو الثورة التحريرية أو الكل معا. نابعة من الواقع الاستعماري المعاش، ومن الايديولوجية العربية عموما والجزائرية المكتسبة من العوامل التارخية، وتداول الحضارات عل المنطقة. والصورة الذهنية المتكونة لدى الجزائري عن نفسه، وعن الثورة والشخصية الثورية. إضافة إلى تداخل في المعارف والثقافة السينيمائيتين المكتسبتين لدى الفاعلين في الانتاج السينمائي مع رواد السينما الجزائرية مثل رونيه فوتييه.

كل هذا يرجع في تكوين ورسم الشخصية الثورية كممثل وصفة، ومفهوم للبطل الثوري، وكشخصية محورية أو ثانوية مؤدية لدور هذه الشخصية السينمائية وعلاقتها بالتاريخ والتأثر الايديولوجي، دورهما في طبع فكر الانسان. فقراءة الفلم السينمائي من منظور رسم الشخصية الثورية يستوجب قراءة ايديولوجية لهذه الشخصية من جهة والفاعلين على رسمها سينمائيا من جهة ثانية.

---

[1]: جورج طرابيشي: المثقفون العرب والتراث ـ التحليل النفسي لعصاب جماعي، دار الطليعة، بيروت، 1988، ص11.

[2]: محمد زروال: مرجع سبق ذكره، ص21.

II.3.3.أ. الدلالات العامة للشخصية الجزائرية وإنعكاساتها في الثورة الجزائرية:

إعتبر فرانز فانون[1] هذه الشخصية شخصية مؤقتة ، انبثقت بفعل البيئة ، وبفعل الموقف الخارجي الذي كان يتهددها قبل الاستقلال .. ولا شك أن الشخصية تمثل بناء سواء لدى الشخص أو لدى مجموعة الناس الذين يتكون منهم الشعب أو الأمة. وإذا صح هذا فقد تالف لدى الشعب الجزائري بناء جديد من الشخصية لمواجهة الاستعمار بصوره الغاشمة أثناء فترة الثورة، وبالتبعية تألف أيضا لدى الشخص الجزائري نفسه، شخصية جديدة أو بمعنى أصح بناء جديد من الشخصية ، لمواجهة المواقف التي كان يجد نفسه مضطرا إلى اتخاذ سلوك معين إزاءها.

أول ما نسجله في هذا الصدد، هو أن الشخصية تكاد تأخذ لنفسها صورة معنوية موحدة وتكاد تكون بناء قائما بذاته. وهذه الشخصية هي في مجموعها البناء الذي يواجه به الجزائري: مجموعة الأبنية الحضارية والثقافية والسياسية، التي يحاول العدو بشتى الطرق أن يفرضها عليه. فكأن الجزائري أو الشعب الجزائري يضع أمام وجهه بناء شخصية كدرع يتقي به كل هذه الأبنية الخارجية التي يحاول المستعمر أن يفرضها عليه فرضا.

كما أن عامل الدين كان بارزا لدى الشخصية الجزائرية، وعامل القومية كان واضحا، وعامل الشرف الأنثوي كان جليا بينا. وعامل الايمان بالآخرة وبالشهادة في سبيل الله كان ثابتا في كل خطوة يمر بها المسلم المقاتل. فإذا كان الجزائري قد التزم بكل هذا، فهو يلتزم به بطبيعة الحال لأنه نابع من تاريخيه وقوميته ودينه ووضعيته كعربي مسلم.

"... إن الموقف الاستعماري يجعل الأشياء تأخذ طابعا خاصا، وعلى أولئك الذين يحاولون أن يستخلصوا الشخصية الجزائرية الأساسية أو يعمدون إلى معرفة نفسية المواطن الأصلي ... على أولئك جميعا

[1]: فرانز فانون، تر: عبد الحميد حيفري: علم إجتماع الثورة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية: الجزائر، 1985، ص37.

أن يفهموا فهما واضحا بأن ذلك غرور لا يمكن تحقيقه في صورة علمية واقعية أثناء فترة الصراع من أجل التحرر. وبالتالي فلا يمكن في هذه اللحظات المليئة بالصراع أن نستكشف نمطا موحدا للشخصية الجزائرية وإنما سنجد أن هذه الشخصية الجزائرية كما تتمثل في عهد الثورة وحرب التحرير، قد سمحت لنفسها بالقيام بأي تصرف محتمل الوقوع من أجل بلوغ الهدف النهائي.[1]

وبالتالي لا يمكن أن يكون السلوك الذي تؤديه هذه الشخصية مرتبطا ارتباطا عضويا بحقيقة الشخصية التي تؤدي ذلك السلوك. لأنها قد تقبل أداء سلوك استثنائي بقصد تحقيق الهدف العام الذي ارتضته الثورة لنفسها.

شخصية عبر عنها فانون على أنها "لم تكن مجرد شخصية جزائرية بالمعنى الفكري أو الايديولوجي، بل هي الشخصية الجزائرية بالمعنى النفسي، وبالمعنى المرتبط بدلالات الطب النفسي"[2] فمعنى هذا أن الشخصية الجزائرية كانت تتمتع بصفات خاصة مثل الصبر والكتمان، والعناء واحتمال الألم. ولكنها تتميز أيضا وعلى الخصوص بقدر من الذكاء لمواجهة الموقف والتكيف معه بسلوك ذكي.

فلو نرى مثال الجزائري عند تناوله البندقية، فإنه بذلك قد فسر الخطأ الفادح الذي ارتكبته فرنسا عندما لخصت وصف الجزائري برمز "الحايك" ونداءات "يا ولد" التي كانت توجهها لأبناء الجزائر الصغار، حاملي القفف في الأسواق. وبالفعل فإن هذا الحايك الذي يعد عنصرا من العناصر التقليدية الملبسية الجزائرية، أو هذه القفة أو الولد ستصبح مركز ثقل في معركة ضخمة تعبء فيها قوات الاحتلال أكثر مصادر ثروتها قوة وتنوعا، وكانت مصدر رعب وخوف للمعمر الفرنسي.

---

[1]: محمد الميلي: الدراسة الاجتماعية للثورة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1973، ص.ص 135.134.

[2]: فرانز فانون: نفس المرجع السابق، ص48.

ومن جهة أخرى يؤكد "محمد الميلي"[1] : .. تؤدي هذه الحرب المطلقة التي شنها الاستعمار على الاسلام في الجزائر إلى رد فعل معاكس تماما: تمسك الشعب بالاسلام والعربية واللجوء إلى أسلوب القنفذ في الدفاع، أي الانغلاق والتقوقع، حتى لا يجد الاستعمار منفذا للنيل من الشخصية الوطنية.

ثمة طاقات أخرى تخرجها الشخصية الجزائرية إلى الوجود تتمثل في تلك التصرفات التلقائية التي تمسك بها الجزائري بحكم الغريزة لمواجهة هذه الأخطار الخارجية. تصرفات عير عنها فرانز فانون[2] ".. ينبغي دائما أن نستحضر في أذهاننا هذه الحقيقة، وهي أن المرأة الجزائرية التي شاركت في الثورة والتزمت بها، قد تعلمت بالغريزة دورها كامرأة وحيدة في الطريق وفي رسالتها الثورية ـــ فالمرأة الجزائرية ليست بالشرطي السري، وإنما اعتادت أن تخرج إلى الطريق العام بدون تعلم وبدون تاريخ. وهي تحمل في حقيبة يدها ثلاث قنابل أو تقريرا عن النشاط محفوظا بمكان خاص بين طيات ثديها ـــ و لم تكن تعرف ذلك الاحساس بأنها تلعب دورا مقروءا مئات المرات في الروايات، أو مَشَاهِدًا في السينما.

يتبدى لنا هنا أن الدور الذي قام به الجزائري لا يتمثل في لبراز شخصية معروفة ومألوفة ألف مرة في الخيال أو في القصص، بل ذلك نوع من الميلاد الحقيقي النقي بلا اعداد ولا تمهيد.

كما يقول فانون:[3] "لم يكن الفدائي بحاجة إلى تجاهل الخطر أو إلى بعث الغموض في ذهنه، قصد النسيان. فهو يدع الموت ينفذ إلى روحه منذ اللحظة الأولى التي يقبل فيها المهمة.

---

[1]: محمد الميلي: نفس المرجع، ص48.

[2]: فرانز فانون: مرجع سبق ذكره، ص32.

[3]: نفس المرجع أعلاه: ص40.

II.3.3.ب. الملامح الرئيسية للشخصية الثورية وصورها العامة بين الثورة المسلحة والثورة السينمائية الجزائرية:

رجال الجزائر ونساؤها لا يشبهون رجال ونساء عام 1830، وهم لا يشبهون كذلك رجال ونساء 1954، ولا رجال ونساء 1957، فالجزائر القديمة قد انتهت. إن هذا الدم البريء الذي يتفجر من الشرايين المكتنزة فوق التراب الوطني، قد رفع إلى الوجود إنسانية جديدة ولا ينبغي أن يجهل أحد هذه الواقعة.

على غرار حضور الشخصية الثورية بقوة في الثورة المسلحة، ظهرت بشكل أقوى بالكيفية التي تعرضنا لها سابقا من هذه الدراسة في الثورة السينمائية. فهذا إن دل فإنما يدل على أن الحاضر يقرأ الماضي دوما.

كما أن الشخصيات السينمائية ليست بالضرورة شخصيات تاريخية، بالرغم من أنها تستعمل التاريخ كوعاء، وذلك لأن السينما لا تتعامل إلا مع الشخصيات التي تخلقها خلقا. وعليه فالسينما تجهل الشخصيات الحقيقية، وبالتالي الشخصية التاريخية بما هي تاريخ، بمعنى الشخصية التاريخية الطابعة. والذي تفعله السينما هو تحويل الشخصية التاريخية الطابعة على المستوى الكتابي، إلى شخصية تاريخية متطبعة على المستوى السينمائي، أي خاضعة للتشكيل وتمرير العديد من الأفكار والمعتقدات.[1]

كما أن الشخصية الثورية في أغلبها شخصيات تاريخية ، ومنها ما يتجسد داخل البنية الأسطورية أو الدينية أو السياسية. فهي شخصيات مهيأة لأن تكون ايديولوجية لأنها تتحرك داخل حدود البطل، والبطل له حصانة وحالة تفوق مطلق. هذا ما يطبع هذه الشخصية بنوع من الأمثلة والتقديس الآلي للأفعال التي يأتيها أو ينطق بها، فهي إذن شديدة الخطورة على مستوى التأثير في المتلقي.

من خلال كل هذا يمكن تحديد بعض ملامح الشخصية الثورية وفق النقاط التالية:

1 ــ توزيع صور الشخصية:

- أ/قادة سياسيون. ــ صورة شخصية جزائرية.
- ب/قادة عسكريون. ــ صورة شخصية عربية.
- ج/قادة حزبيون. ــ صورة شخصية فرنسية (ممكن تكون صورة شخصية أخرى دولية)

[1]: مخلوف حميدة: مرجع سبق ذكره، ص143..

2 ــ الفكرة الرئيسية في الصورة:

أ/صور العمليات الحربية. ــ داخل الجزائر
ب/صور الدمار ــ خارج الجزائر

ج/صور الضحايا العسكريين ــ جزائريين.
د/صور الضحايا المدنيين ــ فرنسيين.

ه/ صور الشخصيات الفاعلة.

و/صور ردود الفعال.

3 ــ صور العمليات الحربية:

أ/عمليات حربية داخل الجزائر. ب/عمليات حربية داخل فرنسا.

ج/جنود فرنسيين في موقف قتالي. د/جنود فرنسيين في موقف غير قتالي.

ه/جزائريين في موقف قتالي. و/جزائريين في موقف غير قتالي.

ي/آلة حرب فرنسية في أوضاع قتالية. م/ آلة حرب فرنسية في أوضاع غير قتالية.

ن/آلة حرب جزائرية في أوضاع قتالية. ق/آلة حرب جزائرية في أوضاع غير قتالية.

4 ــ ضحايا الحرب العسكريين:

أ/قتلى عسكريين . ــ جزائريين.
ب/ جرحى عسكريين. ــ فرنسيين.

5 ــ صور ضحايا الحرب من المدنيين الجزائريين: ــ جزائريين. ــ فرنسيين.

أ/القتلى: أطفال ــ نساء ــ شيوخ ــ رجال ــ متنوعة.

ب/ جرحى: أطفال ــ نساء ــ شيوخ ــ رجال ــ متنوعة.

6 ــ صور الدمار الناجمة عن الحرب: (الجزائريين / الفرنسيين)

أ/أبنية سكنية. ب/أبنية عامة. ج/ أبنية عسكرية.

د/جسور وأنفاق. ه/سيارات. و/أخرى.

7 ــ صور ردود الأفعال على الاستعمار:

أ/ردود فعل منددة بالاستعمار: (جزائرية ــ عربية ــ فرنسية ــ دولية).

ب/ ردود فعل مؤيدة للاستعمار: (جزائرية ــ عربية ــ فرنسية ــ دولية).

8 ــ صورة فئة الموضوعات المعالجة للشخصية الثورية:

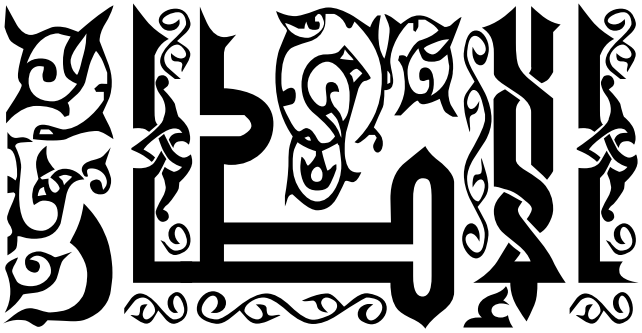
أ/فئة المواضيع: السياسية ــ العسكرية ــ الثقافية ــ الدينية ــ الأسرية.

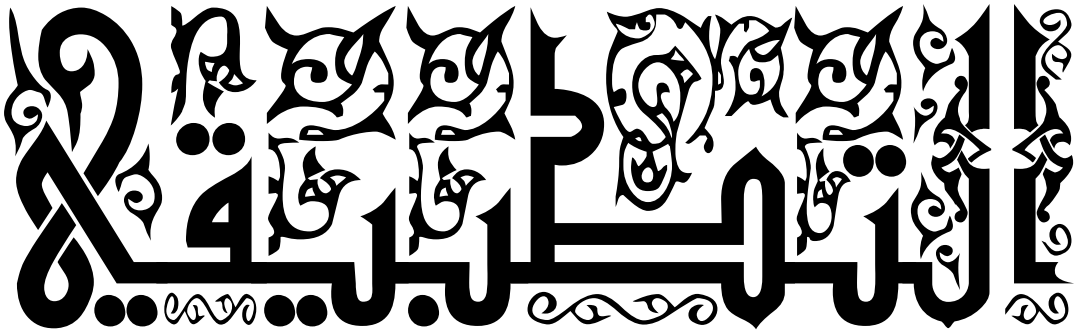
ب/اتجاه الشخصية الثورية من خلال مواضيع الفلم المختارة:

- أ/ الشخصية الجزائرية
  - ــ سياسية.
  - ــ عسكرية.
- ب/ الشخصية الفرنسية
  - ــ ثقافية.
- ج/ شخصيات أخرى
  - ــ دينية.
  - ــ أسرية

9 ــ القيم السينمائية التي احتوتها الموضوعات حسب كل شخصية في الفلم:

- أ/ الشخصية الجزائرية
  - ــ الصراع
  - ــ الاستبداد
- ب/ الشخصية الفرنسية
  - ــ الاهتمام الانساني.
  - ــ التضحية
  - ــ اللاإنسانية
  - ــ الحرية والاستقلال
  - ــ الزعامة/القيادة
  - ــ المواطنة/الهوية
  - ــ التعاون
  - ــ وحدة الهدف
  - ــ التفكك
  - ــ اللألم والمعانات
- ج/ شخصيات أخرى
  - ــ الروح الوطنية/الدينية
  - ــ ...





1.III. التحليل النصي السيميولوجي لفلم "مصطفى بن بولعيد":

1.1.III. بطاقة فنية عن فلم ''مصطفى بن بولعيد'':

ـــ **الإخراج:** أحمد راشدي. ـــ **سيناريو:** الصادق بخوش.

ـــ **الأداء التمثيلي:**

الممثل	الدور
حسان قشاش	مصطفى بن بولعيد
سليمان بن عيسى	مصالي الحاج
رشيد فارس	محمد العيفة
أحمد بن عيسى	سي لخضر
شوقي بوزيد	محمد بوضياف
حكيم جاما	مراد ديدوش
خالد بن عيسى	العربي بن مهيدي
سامي علام	كريم بلقاسم
مراد أوجيت	رابح بيطاط
علي جبابرة	عمر بن بولعيد
أحمد رزاق	عاجل عجول
مبروك فروجي	الحاج لخضر
يحي مزاحم	الطاهر زبيري
أحمد بن يحي	محمد الأمين دباغين
نور الدين كواش	شيحاني البشير
فارس بن حشاني	عباس لغرور
حميد رماس	السجين عوام
جمال دكار	السجين نصيب

ـــ **مدير التصوير:** طارق بن عبد الله ـــ إيريك بيغلييتو ـــ سيد علي حالو ـــ يوسف بن يوسف ـــ أحمد بن نيس

ـــ **مدير الانتاج:** الصادق يخوش

ـــ **مدير التركيب:** محفوظ بوجمعة ـــ إيزابيل دوفانك.

ـــ **مهندس الصوت:** يوسف راشدي

ـــ **موسيقى:** صافي بوتلة ـــ سليم دادة ـــ حميد جمعي.

ـــ **الديكور:** جودت قسومة.

ـــ **المؤسسة المنتجة:** وزارة المجاهدين بمساهمة وزارة الثقافة.

ـــ **سنة الانتاج:** 2010.

ـــ **المدة الزمنية للفلم:** 246 دقيقة.

2.1.III. البطاقة الفنية للمخرج ''أحمد راشدي'':

ولد أحمد راشدي عام 1938 في مدينة تبسة الواقعة في شرق الجزائر، عند بلوغه السادسة عشرة من عمره شارك في حركة التحرير عام 1954 التي فجرت واحدة من أقوى الثورات التحريرية في العالم. درس الأدب الفرنسي والتاريخ والسينما. بدأ العمل في السينما مع المخرج الفرنسي **رينيه فوتييه** الذي كان يعمل لصالح جبهة التحرير الوطني الجزائرية. بعد استقلال الجزائر عام 1962 ترأس أول مركز للسمعيات والبصريات. شارك عام 1962 في إنتاج فيلم جماعي عنوانه مسيرة شعب. في عام 1964 أصبح مسؤولا في قسم السينما الشعبية في المركز القومي للسينما الجزائرية، ثم مسؤولا في قسم الإنتاج في المؤسسة القومية لتجارة وصناعة السينما بين عامي 1967 و1973. قام بإخراج أكثر من 20 فيلماً روائياً وتسجيلياً إلى جانب مشاركته في إنتاج العديد من الأفلام الجزائرية، كما شارك أيضاً في إنتاج الفيلم المصري العصفور لمخرجه يوسف شاهين، إلى جانب مشاركته في إنتاج الفيلم العالمي (زد) للمخرج اليوناني الفرنسي كوستا غافراس. ومن أهم أعماله: [1]

- مسيرة شعب، 1963.
- فجر المعذبين، 1965.
- الأفيون والعصا، 1969.
- تحيا الجزائر، 1972.
- طاحونة السيد فابر، 1973.
- علي في بلاد السراب، 1979.
- الطاحونة، 1986.
- كانت الحرب، 1993.
- مصطفى بن بولعيد، 2009.
- ...

[1] : **http://guemardz.com/vb/showthread.php?t=355#ixzz1psT5tedB**
05-06-2011, 09:22

3.1.III. البطاقة الفنية لكاتب السيناريو ''الصادق بخوش'':

أتى إلى هذا العالم سنة 1956 م، درس الفلسفة ونال شهادة ماجستير في جامعة الجزائر. حائز على دبلوم في الإعلام، له عديد المؤلفات من بينها: مذكرات الرائد الأخضر بورقعة، التدليس على الجمال، القدر يقرع الأبواب (عمل ملحمي)، رواية "الوجد والوجود"، ليلة القبض على الروح (قصة قصيرة) وقصص منوّعة، فضلا عن "مائة ألف عام من تاريخ الجزائر" مازالت في مرحلة الطبع.

4.1.III. كيف قرأ كاتب السيناريو "الصادق بخوش" شخصية مصطفى بن بولعيد سينمائيا ؟[1]

لو نعود إلى الثورة نجد شخصية مصطفى بن بولعيد مركّبة لا معقدة، فهو شخصية اجتماعية ناجحة، عين من أعيان الجزائر، تاجر ناجح، رب أسرة ناجح، رجل استطاع إطفاء نيران الصراعات القبلية والخلافات العروشية التي كانت تذكي نارها فرنسا، هذا فضلا عن كونه مناضلا اكتنـــز إيمانا راسخا بضرورة تحرير الجزائر من قبضة الاحتلال. رجل مستغرق في ذاته من إسلام وعروبة وفروسية، رجل ذا عقل عصري حداثي كان يعمل بأدوات العصر، كان رجلا مناضلا ميدانيا وسياسيا من خلال الحزبين البارزين آنذاك "حركة انتصار الحريات" و"حزب الشعب" كما حرصنا على تتبع السياقات التاريخية، وربط البطل ببيئته منذ كان شابا يافعا، فقد استطاع مصطفى بن بولعيد كسب ثقة الجميع بكاريزمية مؤثرة، ما مكنه من الارتقاء إلى رتبة عضو في اللجنة المركزية ويصير بعد ذلك قائدا من قادة المنظمة الخاصة، وهو ما يمثل حالة خاصة لا يشترك معه فيها أحد. كما كانت لمصطفى بن بولعيد رؤية وطنية في صراعه مع المحتل، فمنطقة القبائل الكبرى بقيادة ''كريم أوعمران'' ما كان لها أن تلتحق بركب الثورة، لكنه تمكن عشية الثورة من توزيع السلاح الذي حصل عليه من ماله الخاص وأموال الحزب، أن يوزعه على معظم مناطق البلاد، الرجل كان قيمة في حد ذاته، إذ كان يُؤثر من طرف رفاقه ليتحدث باسمهم لأجل إقناع الرجال المؤثرين كمصالي الحاج وكريم بلقاسم وغيرهما، فهذه بعض مآثره وفضائله التي وضعها في خدمة القضية.

---

[1]: الشيرازي بالجزائر: ورشة القنطاس للفنون التشكيلية الجلفة دار الثقافة بن رشد في 12 أكتوبر 2008 الساعة: 23:00 م تم تحميله من الموقع الالكتروني:http://boukerchmohamed.unblog.fr/2008/01/03/711

ماذا عن المفاتيح التي اعتمدتم عليها في رسم ملامح بطل الفيلم؟

كانت لمصطفى بن بولعيد إسهامات قاعدية في بناء مدارس ومساجد، فضلا عن تنشيطه الحركة الكشفية ما مكنّه من إعداد الرجال على المبادئ الوطنية بتدريبهم على حرب العصابات واستعمال السلاح، وتلقينهم المبادئ الوطنية بعمق، ناهيك عن توظيف البطل الجزائري كل المعطيات لشراء الأسلحة وتخزينها، مستغلا في ذلك مناعة منطقة الأوراس وقوة شكائم رجالها ليجعل منها مهدا للثورة. ولاحظنا أنّ بن بولعيد كان رجلا كتوما واستراتيجيا، انضمّ إلى مجموعة الـــ22 التاريخية، ثم ضمن فريق الستة الذين فجروا ثورة الجزائر الكبرى (1954 – 1962م) وتموقع بن بولعيد ضمن قمة الهرم الثوري، جعل منه علامة بارزة ومحط ثقة، وبفضل هذه الخصال استطاع البطل الجزائري الرمز مع رفاقه من تحقيق ما يلي:

1ـــ ادراك مسار حركة التاريخ

2 ـــ استيعاب ذهنية المحتل وطبيعته الاستيطانية التدميرية التي لا تفقه إلاّ لغة السلاح

3 ـــ التحضير لمدة سنوات طويلة جدا للمعركة بأبعادها المادية والروحية والمعنوية والشعبية، الأمر الذي يسّر تفجير ثورة عالمية تمارس العنف المشروع ضدّ عنف وإرهاب غير مبرّر، ولكن ذاك العنف الذي استعملته الثورة كان ببعد إنساني في سبيل التحرر والانعتاق والكرامة. وهي أمور تفطّن لها المحتل فوضع كل مقدراته العسكرية والاستراتيجية لمحاصرة منطقة الأوراس والسعي إلى إطفاء جذوة الثورة في المهد، وقد لقي المحتل ميدانيا في شخص ''مصطفى بن بولعيد'' القائد الفذّ ، والرجل المتمرس في قيادة الرجال والتخطيط للمعارك وتحقيق النصر. الأمر الذي حدا ببن بولعيد على ضوء كل تلك الحيثيات، في ظل اللاتوازن بين إمكانات الثورة وإمكانات المحتل، أن يسافر إلى الخارج لجلب السلاح إلى الثورة.

5.1.III. ملخص الفيلم:

فيلم مصطفى بن بولعيد يروي مسيرة رجل كرس حياته وماله للدفاع عن قضية وطنه الجزائر ضد الاستعمار الفرنسي. أسس مصطفى بن بولعيد مع رفاقه اللجنة الثورية للوحدة والعمل قصد توحيد صفوف أحزاب الحركة الوطنية، والاعداد للعمل المسلح. ليقرر بعدها الستة التاريخيون تفجير الثورة تحت لواء جيش وجبهة التحرير الوطني. وقاد بن بولعيد معارك شرسة متحديا فيها بكل بسالة القوات العسكرية الفرنسية. وأثناء تنقله إلى الخارج من أجل التموين بالأسلحة، ألقي عليه القبض على الحدود التونسية الليبية، وسجن في تونس ثم حول إلى الجزائر، وحكم عليه بالاعدام في سجن الكدية بقسنطينة. ولكنه تمكن من تنظيم عملية فرار ناجحة ليعود إلى صفوف الثورة في الولاية التاريخية الأولى "أوراس النمامشة"، ويستشهد في 22 مارس 1956 ...

6.1.III. التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم:

إنطلاقا من مبدأ اختيار مقاطع من الفيلم كعينة تمثيلية، التي تُكَوِّن الأساس المنهجي الذي يقوم عليه التحليل النصي السيميولوجي. فقمنا بتقطيع الفيلم إلى ستة وعشرون (26) مقطعا، حيث كان مقياس هذا التقطيع مبني على أساس التركيز في كل مقطع على الدور والمدة الزمنية اللذان منحا للشخصية الثورية. مع افتراض أن المقاطع أو اللقطات تتوزع توزيعا اعتداليا.

يمكن تقديم هذه المقاطع في العرض التالي:

مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
المقطع الأول											
00/00/26/09 00/00/36/04	عامة	ثابتة		ساحة معركة	النهار مساءا		جندي	سيارة عسكرية تحترق وسط حطام بنايات وبراميل		صوت فتح باب كبير مع موسيقى	جندي يفتح الباب ويخرج ذهابا ثم إيابا
00/00/37/10 00/00/57/14	عريضة	ترافلينغ جانبية	مستودع	ساحة معركة	النهار مساءا	مصطفى بن بولعيد	مجموعة جنود	مستودع به مجموعة من الجنود باللباس العسكري، صناديق عسكرية والشخصية الرئيسية تحمل سلاح من النوع الثقيل		موسيقى	جنود يغادرون المستودع متجهين نحو الغابة
00/01/52/23 0002/17/06	متوسطة	ثابتة		غابة	النهار مساءا	مصطفى بن بولعيد	جنود آخرون	منظر طبيعي في الغابة	الاشارة إلى وجود جنود العدو	طلقات رصاص	اشتباك مع جنود أخرين
00/04/02/22 00/04/18/11	متوسطة	ترافلينغ أمامية		غابة	الليل	مصطفى بن بولعيد	جنود آخرون	منظر طبيعي في الغابة		موسيقى	إشارات بالانسحاب وبسرعة
00/04/33/21 00/04/47/19	قريبة	ثابتة		غابة	الليل	مصطفى بن بولعيد	جندي مصاب	منظر طبيعي في الغابة	تصريح الجندي بمدى إصابته واستفسار رفيقه عن امكانية الرؤية	موسيقى	إصابة جندي على مستوى العين

مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
00/04/47/19 00/04/55/01	قريبة	ثابتة		غابة	الليل	مصطفى بن بولعيد	الجندي المصاب		الجندي المصاب يسأل مصطفى عن تحليل النتائج	موسيقى خافتة	جندي مصاب رفقة آخر الذي يظهر عليه القلق
المقطع الثاني											
00/05/56/08 00/05/59/13	قريبة	ثابتة		الشارع فوق مطل ميناء	النهار	مصطفى بن بولعيد			السؤال عن امكانية اللقاء في حرب أخرى		جندي بلباس عسكري وقبعة عسكرية
00/06/44/20 00/07/17/14	قريبة	محورية فثابتة في الغالب		الشارع	النهار	مصطفى بن بولعيد	رفيقه	منظر مطل على البحر والشارع مزين بالرايات الفرنسية والأمريكية والبريطانية	توديع الواحد للآخر	موسيقى	جنديين يودعان بعضهما البعض
00/07/17/15 00/07/22/17	قريبة	ثابتة		الشارع	النهار	مصطفى بن بولعيد					وجه شخصية ترتدي لباس وحقيبة عسكرية
المقطع الثالث											
00/07/53/07 00/08/02/15	قريبة	ثابتة		أمام جدار	النهار	مصطفى بن بولعيد	عمر أخ بن بولعيد	لباس إداري رسمي	طلب مساعدة الناس وعدم الاطالة في البقاء للإلتحاق بالاجتماع		شخصيتان واقفتان تتحدثان مع مرور بعض الناس من أمامهم

مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
المقطع الرابع											
00/08/16/08 00/08/49/10	عامة	ثابتة	غرفة			مصطفى بن بولعيد	زوجته	أفرشة وزرابي تقليدية ومدفأة حطب فوقها شمعتان	دعاء الزوجة بقبول صلاة زوجها وسؤالها عن سبب تأخره وإجابته نتيجة الاجتماع المتأخرة فالدعاء له بالاعانة		رجل يصلي ثم يجتمع هو وامرأ حول مائدة الطعام
المقطع الخامس											
00/09/57/07 00/10/06/23	قريبة ثم عامة	محورية أفقية		خلاء الصحراء	الليل	مصطفى بن بولعيد		سيارة كلاسيكية رفيعة ولباس الشخصية بدوي تقليدي		موسيقى	شخصية واقفة قرب السيارة ثم تتقدم خطوات إلى الأمام
00/10/06/24 00/10/28/09	قريبة	ترافلينغ جانبية		خلاء الصحراء	الليل	مصطفى بن بولعيد	شخصيات أخرى	جمال مغطاة بزرابي تقليدية	إلقاء السلام والسؤال عن الأحوال	موسيقى	تقدم شخص إلى مجموعة الجمال وكشف الأسلحة المحملة على ظهورها
00/10/28/10 00/10/30/11	قريبة جدا	ترافلينغ جانبية		الصحراء		الليل				موسيقى	خطوات أقدام الجمل على الرمال

مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
المقطع السادس											
00/14/55/10 00/15/26/19	متوسطة فقريبة	ترافلينغ خلفية		زقاق	الليل	مصطفى بن بولعيد	شخصية أخرة	لباس إداري رسمي والبناء المعماري التقليدي	وصف شخصية مصالي	هتافات تحيا مصالي	شخصيتان تمشيان في زقاق ضيق لتدخل وسط غفر من الناس
المقطع السابع											
00/18/27/21 00/18/32/24	قريبة	ثابتة		قاعة		مصطفى بن بولعيد	مصالي الحاج وآخرون	ارتداء ما يعرف بالطربوش مع جمال ديكور القاعة الراقي	محاولة إقناع طرف لآخر بأن الشعب يريد شيئا آخر		مجموعة أشخاص يتحدثون مع شخص يفوقهم سنا
00/18/36/08 00/18/45/20	قريبة	ثابتة		قلعة		مصطفى بن بولعيد	مصالي الحاج وآخرون	ارتداء ما يعرف بالطربوش مع جمال ديكور القاعة الراقي	الشعب لايمكنه الصبر ومن المفروض أن نجدد ننظمه من أجل مواقف وتضحيات جديدة		مجموعة أشخاص يتحدثون مع شخص يفوقهم سنا بشكل اقناعي

مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
المقطع الثامن											
00/19/55//05 00/20/02/06	قريبة	مع زوم إلى الخلف		سطح مطل على واجهة بحرية	النهار	مصطفى بن بولعيد	بوضياف محمد	منظر طبيعي للبحر	استفسار عن حضور ناس وهران وقسنطينة والصحراء		شخصية تقرأ من شيء ما ق
00/20/04/20 00/20/07/07	قريبة	ثابتة		سطح مطل على واجهة بحرية	النهار	مصطفى بن بولعيد	بوضياف محمد	منظر طبيعي للبحر	الاستفسار عن الوضعية الأمنية		شخصيتان واقفتان جنبا إلى جنب
00/20/09/02 00/20/16/08	قريبة جدا	زوم		سطح مطل على واجهة بحرية (ميناء)	النهار	مصطفى بن بولعيد		منظر طبيعي لميناء بحري	التوكل على الله		وجه وملامح شخصية ثم صورة لمرفأ ميناء
المقطع التاسع											
00/21/03/21 00/21/16/06	عامة	محورية أفقية	غرفة ضيوف			مصطفى بن بولعيد	شخصيات تاريخية أخرى (المجموعة22)	لباس رسمي للأشخاص لإضافة إلى وجود مرآة كبيرة معلقة على الجدار	حان وقت الحسم وشرح معنى الحسم بتفجير الثورة في أقرب وقت		مجموعة رجال مجتمعين في شكل حلقة
00/21/16/07 00/21/21/15	متوسطة	زوم للأمام	غرفة			مصطفى بن بولعيد	شخصيات تاريخية أخرى (المجموعة22)	بدلات رسمية	معرفة أن الأمر يلزمه تضحيات		ثلاثة رجال جالسين على أريكة
00/21/21/15 00/21/25/05	متوسطة	محورية أفقية	غرفة			مصطفى بن بولعيد	شخصيات تاريخية أخرى (المجموعة22)	بدلات رسمية	أموالنا أرواحنا عائلاتنا		مجموعة رجال يجلسون بجانب بعضهم

مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
00/21/57/10 00/22/16/05	قريبة	ثابتة	غرفة			مصطفى بن بولعيد	ديدوش مراد	بدلات رسمية	العمل المسلح هو السبيل الوحيد لطرد المحتل من أجل تحقيق الهوية الوطنية بشرط تجنب التحزب		رجلان يجلسان إلى بعضهما البعض رفقة آخر
00/22/21/10 00/22/45/20	قريبة إلى متوسطة	ثابتة	غرفة			مصطفى بن بولعيد	آخرون	بدلات رسمية	تقديم جدول الأعمال من طرف محمد بوضياف وتأكيده على أن العمل فيه نقائص		مجموعة من الأشخاص يتحاورون يظهر الاضطراب والقلق على أحدهم
00/23/55/09 00/23/59/15	قريبة إلى متوسطة	ثابتة	غرفة			مصطفى بن بولعيد	آخرون	بدلات رسمية	نحن نموت نعرف غير نموت		رجل جالس مع آخرين
00/27/09/04 00/27/30/22	متوسطة	ثابتة	غرفة			مصطفى بن بولعيد	آخرون	بدلات رسمية	عندنا مسؤوليات كبيرة ولازم أن لا تكون الثورة ضد المعتقدات والأعراف		رجل يتحدث وسط جماعة

مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
المقطع العاشر											
00/34/05/06 00/34/07/11	قريبة	ثابتة		منزل		مصطفى بن بولعيد	مصالي الحاج		قرروا تفجير الثورة .. تفجير ماذا؟		شخصان يتحاوران مع غضب أحدهما
00/34/07/12 00/34/12/19	قريبة	ثابتة		منزل		مصطفى بن بولعيد	مصالي الحاج		يفجرون الثورة وينتظرون أن تكون زعيمهم		شخصان يتحاوران
00/36/49/23 00/36/55/20	قريبة	ثابتة		منزل		مصطفى بن بولعيد	مصالي الحاج		L'histoire ... !		رجل جالس ثم ينهض مسرعا غاضبا
المقطع الحادي عشر											
00/39/28/24 00/39/37/11	قريبة	ثابتة	عيادة			مصطفى بن بولعيد	محمد بوضياف	سرير مستشفى وقارورات طبية	هذه ضرورة التنظيم لازم أن يكون مسؤول سياسي عسكري وقيادة		شخصان أمام جالسان أمام مكتب أحدهما يتحدث
المقطع الثاني عشر											
00/43/36/04 00/43/45/08	قريبة	زوم للأمام	بناية			مصطفى بن بولعيد	محمد بوضياف		جبهة التحرير تقود النضال السياسي وجبهة التحرير يقود النضال العسكري في الميادين		شخصان جالسان في مقاعد على طاولة واحدة

مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
المقطع الثالث عشر											
00/49/16/18 00/49/21/10	قريبة	ثابتة	بناء قصديري			مصطفى بن بولعيد	أخرون	الراية الجزائرية معلقة على الجدار وسلاح معلق على العمود	قرار تفجير الثورة قرار مسئول وواعي	موسيقى خافتة	شخصية عسكرية تلقي خطاب
00/50/07/02 00/50/12/18	قريبة	ثابتة	بناء قصديري			مصطفى بن بولعيد	أخرون	الراية الجزائرية معلقة على الجدار وسلاح معلق على العمود	إن تنصروا الله ينصركم ويثبت أقدامكم	موسيقى خافتة	شخصية عسكرية تلقي خطاب
المقطع الرابع عشر											
00/52/25/12 00/52/38/21	متوسطة	محورية عمودية		قمة جبل	النهار	مصطفى بن بولعيد		منظر طبيعي لقمة جبل صخرية تطل على منخفضات غابية			شخصية عسكرية على قمة الجبل

مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
المقطع الخامس عشر											
00/56/57/21 00/57/03/15	قريبة	ثابتة		غابة	النهار	مصطفى بن بولعيد				موسيقى	شخصية تتأهب لإطلاق الرصاص من سلاحها
00/58/17/02 00/58/21/16	قريبة	ترافلينغ جانبية خلفية		منحدر جبل	النهار	مصطفى بن بولعيد		سيارات متفجرة قتلى وشخصية تحمل سلاح	الأمر بالتراجع	طلقات رصاص	شخصية تطلق النار
المقطع السادس عشر											
00/59/38/23 00/59/51/05	قريبة	ترافلينغ جانبية		غابة	نهار	مصطفى بن بولعيد	آخرون	منظر طبيعي للغابة بها ثلوج ولباس أحدهم جلابة تقليدية ورجال بحقائبهم وأسلحتهم العسكرية	غير واضح	صوت الريح	مرور مجموعة من الرجال من أمام مجموعة أخرى واقفة
المقطع السابع عشر											
01/05/31/22 01/05/33/19	قريبة	ثابتة				مصطفى بن بولعيد	آخرون			صوت الضرب	ضرب شيد لأحد الأشخاص
01/05/37/20 01/05/44/14	متوسطة	ثابتة				مصطفى بن بولعيد				أنين الجريح	جر الجريح

مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
المقطع الثامن عشر											
00/05/44/16 01/06/22/03	متوسطة	ثابتة	زنزانة			مصطفى بن بولعيد			قوم أخرج	موسيقى	فتح زنزانة مسجون
المقطع التاسع عشر											
01/09/00/01 01/09/08/16	قريبة	محورية أفقية	قاعة			مصطفى بن بولعيد	رئيس ديوان فرنسي	جمالية الفن المعماري العربي	امكانية الاشارة إلى اللغة التي نتكلم بها العربية الفرنسية الرد: اختر اللغة التي تريد		شخصيتان تتحاوران
المقطع العشرين											
01/16/49/20 01/17/31/05	متوسطة	محورية أفقية	زنزانة			مصطفى بن بولعيد		نور نافذة السجن والظل			شخص يشرب الماء من الحنفية داخل زنزانته

مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
المقطع الواحد والعشرين											
02/09/59/19 02/10/45/03	قريبة	ثابتة	غرفة			مصطفى بن بولعيد	أخته				بنت تبكي وهي تسلم على رجل
02/11/18/09 02/12/43/16	قريبة	ترافلينغ للأمام والخلف وثابتة ومحورية أفقية	غرفة			مصطفى بن بولعيد	زوجته		السلام والشوق الأولاد يبكون على فراقك لازم نمشي أنا أعلم انك لوحدك في تربية الأولاد ولكن مسؤولية النضال حتمت عليا ...	موسيقى	لقاء رجل مع امرأة
02/12/43/16 02/13/34/15	قريبة	ثابتة	غرفة			مصطفى بن بولعيد	زوجته		الله يكون معكم ..الله ينصرك وينصر المجاهدين وترجع بالاستقلال	موسيقى	رجل يتفقد ولد نائم ويحدث امرأة
المقطع الثاني والعشرين											
02/16/11/22 02/16/53/16	قريبة	ترافلينغ خلفية		فناء كوخ	النهار	مصطفى بن بولعيد	أخرى رفقة أخيه عمر		الحمد لله على رجوعك .. الحالة تغيرت ..		رجال يحملون السلاح يدخلون فناء كوخ

مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
02/18/46/20 02/19/16/22	قريبة	ترافلينغ جانبية مع زوم	كوخ من الحجارة			مصطفى بن بولعيد	أخرى رفقة أخيه عمر		طبقا للقانون المحدد عشية الثورة اعتبروني جندي بسيط وأنا أعلم بالخلافات والتمزق بين قيادة الثورة		مجموع جنود يجتمعون داخل كوخ
02/18/46/20 02/19/23/06	قريبة	ثابتة				مصطفى بن بولعيد			وصلت الأمور إلى حد قتل الأخ أخيه من أجل الزعامة		رجل يتحدث
المقطع الثالث والعشرين											
02/29/05/18 02/29/18/00	عامة	ترافلينغ جانبية مع زوم		جبل	النهار		مجموعة من الجنود			غناء المجموعة مع اطلاق الرصاص	مجموعة من المسلحين يرقصون
02/29/27/03 02/29/30/22	متوسطة	ثابتة		جبل	النهار	مصطفى بن بولعيد	أخوه عمر رفقة آخرون			غناء المجموعة مع اطلاق الرصاص	مجموعة من المسلحين يرقصون

مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
المقطع الرابع والعشرين											
02/34/30/08 02/34/59/03	قريبة جدا	ثابتة				مصطفى بن بولعيد				موسيقى	كتابة اسم مصطفى بن بولعيد على دفتر الشهداء
02/34/59/03 02/35/08/13	قريبة	ثابتة				مصطفى بن بولعيد				موسيقى	شخصية متكئة على جدار وسلاحها بجانبها
المقطع الخامس والعشرين											
02/35/46/11 02/35/48/02	قريبة	ثابتة	كوخ			مصطفى بن بولعيد	تقني الهاتف اللاسلكي			صوت تشويش اللاسلكي	شخص يضع سماعة اللاسلكي في أذنه وآخر يضبطه
02/35/52/01 02/35/52/24	قريبة	ثابتة	كوخ			مصطفى بن بولعيد				صوت إنفجار	انفجار اللاسلكي على وجه الشخص المتصل
02/35/53/12 02/35/55/19	عرضية	ثابتة		خارج كوخ حجارة	النهار					صوت انفجار قوي	انفجار كوخ
02/36/27/20 02/36/34/06	قريبة	ترافلينغ جانبية		فناء كوخ	النهار	مصطفى بن بولعيد	أخوه عمر ورفيقه			موسيقى	اخراج جثة ملطخة بالدماء من كوخ تلتهمه النار

مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المكان الداخلي	المكان الخارجي	زمن اللقطة	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية	الديكور	الحوار	الشريط الصوتي	مضمون اللقطة
02/37/07/05 02/37/20/00	متوسطة	ترافلينغ خلفية		فناء كوخ	النهار	مصطفى بن بولعيد	أخوه عمر ورفيقه			موسيقى تتخللها بكاء وصراخ	رجل بجروح بالغة ومجموعة من الرجال ملتفة عليه يصرخون ويبكون.
المقطع السادس والعشرين											
02/37/20/01 02/37/37/24	عرضية	محورية عمودية		السماء ومنظر عام لمنطقة عمرانية	النهار			الراية الوطنية ترفرف عاليا		نشيد يا شهيد الوطن	منظر عام لمجموعة من البنايات الحديثة تتقدمه الراية الجزائرية ترفرف
02/37/42/00 02/37/49/19	عرضية	زوم		فناء مدرسة مصطفى بن بولعيد	النهار		أطفال	البناء المعماري الأوروبي والراية الوطنية واللافتة مكتوب عليها اسم مصطفى بن بولعيد		نشيد يا شهيد الوطن	مجموعة من الأطفال يلعبون في فناء مدرسة
02/37/49/20 02/37/59/07	عرضية	ثابتة		الشارع	النهار		أطفال			نشيد يا شهيد الوطن يتخلله صراخ الأطفال	مجموعة من الأطفال يجرون حاملين الراية الجزائرية
02/38/11/24 02/38/28/02	قريبة	ثابتة			النهار		طفل			موسيقى	طفل يلتفت نحو اليسار أين توجد كتابة لمفدي زكريا

III.7.1. القراءة التعيينية للمقاطع المختارة:

يبدأ فيلم "مصطفى بن بولعيد" بعرض العنوان الذي يبرز بشكل كبير على الشاشة، بلون أحمر مظلل من الأسفل بالأسود، ومن الأعلى باللون الأبيض. حيث هذه البداية تكون متزامنة مع بداية المقطع الأول.

المقطع الأول: يبدأ هذا المقطع من خلال فتح بوابة كبيرة تسمح لإنتقال الصورة من الأسود إلى الضوء (النهار)، من خلال لقطة عامة، بحركة كاميرا ثابتة فتكشف عن خروج جندي بلباس عسكري يحمل سلاحا غير مبال بالحطام والنار والدخان يتجه إلى الأمام فينظر يمينا ثم شمالا ثم يعود أدراجه، إضافة إلى ذلك وجود سيارة عسكرية شبه مقلوبة تشتعل في جزء منها نار، يتخلل الكل عدد من البراميل المتناثرة والحجارة المتناثرة والجدران المحطمة، في خلفها أشجار كثيفة وكأنها غابة. فيتضح أن المنطقة خضعت لهجوم أو قصف أو ما شابه. تمتزج هذه اللقطة بمقطع موسيقى الجينيريك.

ومن خلال حركة ترافلينغ جانبية في لقطة عريضة تدخل الكاميرا مستودعا فتكشف عن محتواه من مجموعة من العسكريين بأسلحتهم وعتادهم جالسين على صناديق خشبية (صناديق ذخيرة)، ليباشرون الخروج بأمر من العسكري السابق الذكر. وهنا تركز عدسة الكاميرا مع نفس حركة الترافلينغ الجانبية على جندي يحمل سلاحا ثقيلا، ثم تظهر ملامح الحذر والحيطة في حركة لكشف المحيط. وبعدها لبس الخوذة والسير قدما وسط الحطام، وتتخلل هذه الأخيرة عرض لإسم بطل االفيلم حسان قشاش في دور مصطفى بن بولعيد مع مصاحبة موسيقى الجينيريك لهذه اللقطة. وبلقطة متوسطة وبكاميرا ثابتة تكشف عن وصول الجندي إلى الغابة ومحاولته الاختباء وراء شجرة بلقطة خاطفة يكشف وجود حركة العدو، فيبلغ رفقاءه ليبدأ الاشتباك وإطلاق الرصاص.

لتنتقل الكاميرا إلى فضاء زماني آخر، ليلا من خلال حركة ترافلينغ أمامية في لقطة متوسطة تدخلنا في عالم مجريات الفيلم، وتوضيح الصورة الباطنية للشخصية الظاهرة في التوتر وخوفها على رفقائها، فتشرف على توجيههم بحذر وسط أشجار الغابة والظلمة الحالكة لتزيد من حدة الموقف الموسيقى المزوجة بشعور التوتر والخوف.

لينتهي هذا المقطع بلقطة قريبة وكاميرا ثابتة لجندي مصاب في حالة إرهاق ينادي رفيقه "مصطفى" ليتأكد أن هذه الشخصية هي شخصية "مصطفى بن بولعيد"، ويعلمه بإصابته في عينيه، ليدرك أنه لا يمكنه الرؤية. فيسال عن النتائج فيتضح أنه قائد الفرقة، ويتضح معها قلق مصطفى الذي تنقله اللقطة القريبة إلى أعلى شدته. مع تناقص صوت الموسيقى، لتفسح المجال للمشاهد بالاتصال بمشاعر الشخصية

المقطع الثاني: في هذا المقطع تنتقل الكاميرا إلى فضاء مكاني زماني آخر المحصور في عودة مصطفى ورفيقه إلى أرض الوطن، حيث يبدأ المقطع بلقطة قريبة توضح ملامح السعادة على وجه مصطفى وهو يتفاءل بلقاء رفيقه في حرب أخرى. لتذهب الكاميرا في حركة محورية تشرح التردد بين الرفيقين في توديع أحدهما الآخر، لتختم بحركة ثابتة تحسم الأمر بعناق وتثبت الموقف إلى حتمية واقع الفراق. لتثبت حقيقة الأمر وتقبله من خلال لقطة قريبة أكثر بحركة ثابتة تثبت معها الأفعال وتتحرك المشاعر بصعوبة الفراق وتقبل الواقع. ولعبت الموسيقى المواصلة والممتدة من المقطع الأول إلى الثاني وكأن رغم الفاصل الزمني والمكاني إلا أن هناك شعور اتصالي يربط "مصطفى" برفيقه أثناء الحرب وفي السم في بلاد أخرى أو في الوطن الأم.

أما الديكور المتمثل في منظر عال يطل على البحر الواسع، يعطي أصالة ونبل الحياة الحرة في الفضاء الواسع ألا وهو الوطن الأم.

المقطع الثالث: هذا المقطع تذهب فيه الكاميرا إلى أبعد مما سبق، من خلال لقطة قريبة وثابتة إلى زمن ومكان ولباس آخر، فتظهر شخصيتان (مصطفى وأخوه عمر) ببذلة رسمية، وحديث آخر بضرورة مساعدة الناس البسطاء والبساطة تظهر في الشخصية الثالثة التي دخلت ترتدي جلابة تقليدية، ومدى ثبات شخصية مصطفى على احترام الوقت مع ثبات انخراطه في حزب.

المقطع الرابع: يظهر لنا هذا المقطع فضاء آخر من خلال لقطة عامة تبين محتوى مشهد الأصالة في الحياة العائلية "لمصطفى"من جهة، والايحاء بالعجز أمام القدر الالاهي برجوعه سالما إلى بيته وزوجته من جهة أخرى. وكاميرا ثابتة تثبت التزام الشخصية بمقوماتها الدينية وما يقابلها من مقومات حزبية وأخرى أسرية، مع ابراز دور المرأة في تفهم ظروف زوجها ودعمها المعنوي له.

المقطع الخامس: المقاطع السابقة مهدت لإنتقال هذا المقطع إلى مكان غير متوقع، هو خلاء الصحراء وسكونها الذي تتخلله موسيقى تزيد من اللقطة القريبة قربا، تجعل المشاهد يحس بشعور قلق وتردد الشخصية الذي صورته حركة الكاميرا المحورية الأفقية، الممتزج ببساطة الشخصية الواضحة في لباسها البدوي التقليدي، من جهة والبرجوازية من جهة أخرى. المتجسدة في السيارة الرفيعة.

ومن خلال لقطة قريبة وحركة ترافليغ جانبية للكاميرا، يتضح الانتقال المفاجئ في المكان والشخصية، فتصف لنا حرص الشخصية على مراقبة حمولة الجمال من الأسلحة، وسبب القلق والتردد. فهذه اللقطة جاءت واصفة مفسرة لما سبقها.

لتجتمع كل الصفات والأفعال السابقة جاءت وفق خطوات رزينة، واثقة، وواحدة تلوى الأخرى. رسمتها لقطة قريبة جدا لحركة كاميرا ترافلينغ جانبية واصفة الموقف في خطوات الجمل على رمال الصحراء

المقطع السادس: بواسطة لقطة متوسطة لجلب الانتباه وإعطاء أهمية متنامية للشخصية، وإعطاء قيمة لكل ما يحتويه المشهد من بناء معماري تقليدي جزائري (الأصالة)، ولباس رسمي عصري (المعاصرة). يريد هذا المقطع أن يعطينا صورة عن المناضل مصالي الحاج البادية من خلال هتافات الناس ونظرة الآخر عنه. ومنه تهيئة المشاهد للصورة اللاحقة. أما عن وجود موسيقى فمن أجل إعطاء الحديث طبيعة تعليمية (تثقيفية) في شكل دروس في التاريخ. وبالتالي كل المقطع أو اللقطة المتوسطة، لإعطاء صورة وسطية للمشاهد حول شخصية "مصالي الحاج".

المقطع السابع: يغلب على هذا المقطع لقطات قريبة بكاميرا ثابتة، فيعطي للمشاهد صورة شخصية "مصطفى" وهي تحاول تقريب مفهوم التغيير إلى شخصية مصالي الحاج التي يطالب بها الشعب، والاجتهاد على تنظيمه وتجديده من أجل تضحيات جديدة بناءا على مواقف جديدة.

أما من ناحية الديكور والذي يتمثل في اللباس التقليدي لشخصية "مصالي الحاج" وآخرون والعصري "لمصطفى" وآخرون يوضح أن هناك صراع أجيال من جهة أدى إلى صراع في الأفكار من جهة أخرى.

المقطع الثامن: هذا المقطع يريد أن يلخص بعض الصفات المميزة لشخصية "مصطفى" من خلال لقطة قريبة وحركة زوم للخلف للشخصية التي تؤكد على التحاق أقطاب الوطن في الوقت وهذا تأكيد على التزامه بالوقت (الزوم للخلف كون هذه الصفة شاهدناها في لقطات سابقة)، إضافة إلى ضبط الأمن وثبوت تحقيقه ثبوت اللقطة.

لتنتقل عين المشاهد مع عين الكاميرا في لقطة أقرب (قريبة جدا) مع حركة زوم للأمام، تصور ضرورة السعي للأمام مع التوكل على الله.

المقطع التاسع: وفي هذا المقطع تنتقل الكاميرا إلى مكان داخلي، في منزل إجتماع المجموعة 22، برئاسة "مصطفى" التي تظهر من خلال لقطة عامة وحركة محورية أفقية للكاميرا، توضح فيها الشخصية أنه حان وقت الحسم وهو تفجير الثورة في أقرب وقت. مع تأكيده وتقريب الصورة لدى الحضور والمشاهد أن هذا الأمر يلزمه تضحيات من خلال لقطة أقرب (متوسطة/قريبة) بحركة زوم للأمام دلالة على عدم الترجع للخلف.

ومن خلال لقطة متوسطة تجلب كل الانتباه وحركة محورية أفقية تظهر القلق والتردد لدى الجماعة، يعطي "مصطفى" ثلاثة أبعاد للتضحية: أموالنا ـــ أرواحنا ـــ عائلاتنا.

أعطيت لهذه اللقطة القرب وللكاميرا الثبات من أجل التأكيد على أن العمل المسلح هو السبيل الوحيد لطرد المحتل وتحديد هدف استرجاع الهوية الوطنية وطرد المحتل، والسبيل إلى ذلك هو تجنب التحزب.

ليخلص في الأخير أن هذا العمل فيه نقائص ونقاط ضعف مما يزرع القلق عند شخصية "مصطفى" الظاهرة من خلال حركاته الغير إرادية، ومن خلال القطة المتوسطة إلى القريبة بحركة ثابتة للكاميرا

ليبدأ الصراع بين الأطراف في لقطة متوسطة تجلب الانتباه وتعطي أهمية متنامية للشخصية المتحدثة والاشارات والايماءات التي يقوم بها تبعا لكاميرا ثابتة. وتصريح أحد الحضور: "حنا نموتوا .. نعرفوا غير نموتوا".

ليختم المقطع بلقطة متوسطة ثابتة في شكل توصية بتحمل المسؤولية، والتأكيد أنه ليس لدينا عداوة مع الشعب الفرنسي وإنما مع الاستعمار. لذا يجب أن تكون الثورة وفق المعتقدات والأعراف، وأن تكون هذه المبادئ قناعة عند كل مجاهد، مع ضرورة انتخاب منسق وطني. هذه اللقطة حصرت المجموعة 6.

المقطع العاشر: انتقال الكاميرا بحركة ثابتة في هذه اللقطة القريبة الغالبة على هذا المقطع، من أجل التأكيد وتثبيت الأمر على ضرورة تفجير الثورة، وتمسك الشخصية بذلك رغم المقاومة اتجاه التغيير من العمل السياسي العقيم إلى العمل العسكري. وهذه المقاومة تتضح في اللقطة القريبة التي حجب بهام صالي الحاج صورة الشخصية الثورية بوقوفه. مما لم يفسح المجال لها من التعبير إلى بذكر كلمة التاريخ.

المقطع الحادي عشر: يأخذنا هذا المقطع إلى لقطة قريبة بكاميرا ثابتة لعيادة بها سرير خاص بالمرضى وقربها مجموعة قارورات طبية. تتزامن مع خطاب الشخصية الثورية حول ضرورة التنظيم التي تتطلب مسؤول سياسي وآخر عسكري بما في ذلك قيادة.

المقطع الثاني عشر: في هذا المقطع تنتقل الكاميرا إلى فضاء مكاني مغاير إلا أن الموضوع نفسه من نفس اللقطة القريبة، مع زيادة التعمق فيه من خلال حركة الكاميرا زوم أمامي، فتشرح الشخصية جبهة التحرير تقود النضال السياسي في جميع الميادين، وجيش التحرير يقود النضال العسكري في الميادين.

المقطع الثالث عشر: هذا المقطع يغير الزمان والمكان وحتى الملابس فالانتقال من الملابس الرسمية إلى الملابس العسكرية من خلال لقطة قريبة وحركة كاميرا ثابتة، تثبت قناعة الشخصية بأن قرار تفجير الثورة قرار مسؤول وواعي، وللموسيقى دور في نقل الخطاب بصرامة. مع صرامة الشخصية المتمسكة بدينها وايمانها القوي ودعوة المجاهدين بقوله تعالى "إن تنصروا الله ينصركم ويثبت ايمانكم".

المقطع الرابع عشر: لينتقل هذا المقطع بالفضاء الزماني والمكاني والشخصية إلى أبعد مما سبق، من خلال لقطة متوسطة تجلب الانتباه وتعطي أهمية متنامية للشخصية الثورية بأنها شخصية قيادية، وصلبة أكثر من الصخر كونه يعلو قمة الجبل الصخري.

المقطع الخامس عشر: يأخذنا هذا المقطع إلى قلب المعركة في لقطة قريبة في الغالب لقراءة المواقف الغامضة والأكثر كتمانا في الشخصية الثورية. بأنها المتزعمة للمواقف فهي البادئة والناهية، فهي المتقدمة نحو الأمام والمتأخرة في حالة الرجوع. فالشخصية الثورية تبدأ المعركة وهي من ينهيها.

المقطع السادس عشر: تأخذنا هذه اللقطة القريبة بحركة ترافلينغ جانبية، لتقربة الصورة للمشاهد عن المعاناة التي يتعرض إليها من قسوة الطبيعة وتحمل البرد، ورغم هذه الصعاب لاختزال الشخصية محافظة على القيم والعادات ورموزها الوطنية من خلال ارتداء جلابة تقليدية.

المقطع السابع عشر: يأخذنا هذا المقطع إلى الانتقال من قسوة الطبيعة في المقطع السابق ، إلى قسوة المستعمر من خلال لقطة قريبة ثابتة، تمتزج بصوت ضربات متتالية وأنين الجريح المتوجع، فتظهر تحمل الشخصية الألم، والضرب و ...

المقطع الثامن عشر: هذا المقطع يأخذنا إلى ظلمة اللقطة المتوسطة الثابتة، التي تجلب الانتباه إلى المعاملة القاسية التي تتعرض لها الشخصية السجينة والحالة المزرية التي آلت لها.

المقطع التاسع عشر: يعالج هذا المقطع من خلال اللقطة القريبة بحركة كاميرا محورية أفقية توضح قلق وتردد الشخصية الفرنسية أثناء وقوفها أمام الشخصية الثورية، خاصة وبعد سؤالها بأي لغة نتحدث بالفرنسية أو العربية فتجيبه الشخصية الثورية وبشهامة وهبة وشكيمة : بأي لغة تريد.

المقطع العشرين: من خلال لقطة متوسطة وحركة كاميرا محورية أفقية تعطي انطباعا حول شخصية سجينة رخى أعظامها الجوع كما رخت شعر لحيته، في حالة تنافس الجوع والتعب.جالسة أمام ضوء النافذة التي لها دلالة بوجود الأمل داخل ظلمة الزنزانة.

المقطع الواحد والعشرين: مقطع اللقطة القريبة الثابتة التواصلية للمقطع السابق، حيث يلتقي مصطفى بزوجته، إذ تظهر صورة الاحترام والتقدير لبعضهما البعض. بقدر اشتياقهما. ومع حركة ترافلينغ للأمام والخلف وحورية أفقية دلالة على اختلاط مشاعر الفرح بإلقاء والحزن بالفراق. كما تعطي الشخصية الثورية مدى التزاماتها النضالية التي فرضت عليه التضحية بالعائلة بعدما ضحى بالمال والروح. اضافة إلى إعطاء دور المرأة في تقديم الدعم المعنوي لزوجها الدعاء له بالنصر والرجوع بالاستقلال. تتخلل هذا المقطع موسيقى هادئة تزيد من حساسية الموقف.

المقطع الثاني والعشرين: مقطع رجوع الشخصية الثورية إلى الثورة ومعاقلها بالجبال وقاطنيها من الرجال من خلال لقطات قريبة. بداية بحركة ترافلينغ خلفية للكاميرا التي تعطي انطباع بالعزلة الناتجة عن غياب الشخصية الثورية حيث تظهر اللقطة مدى ترحيب الجنود وفرحتهم بالشخصية لتتغير الملامح بمجرد السؤال عن الأحوال، والتصريح بأن الأمور تغيرت في غياب الشخصية والظاهر على ملامح عمر عدم الرضا مما يدل على انها تغيرت نحو السوء. ومن خلال لقطة قريبة تضمنت حركة ترافلينغ جانبية مع زوم تجعل الشخصية الثورية ضبط الأمور من خلال التصريح أنه طبقا للقانون المحدد عشية اندلاع الثورة أن يعتبروه جندي بسيط وهذا له دلالة احترام الشخصية للقوانين. مع ظهور الصراع من جديد بين القيادات ولكن ليس مع السياسيين وإنما بين العسكريين نفسهم. ليختم المقطع بلقطة قريبة ثابتة تثبت حقيقة الأمور التي تتأسف لها الشخصية الثورية. كأن توصل الأمور إلى حد قتل الأخ أخيه من أجل الزعامة.

المقطع الثالث والعشرين: مقطع للقطة على أعلى الجبل للقطة عامة تبين محتوى مشهد احتفالي بالشخصية الثورية، وتثير انفعال جمالي، لتغطي الهيمنة الدرامية المتوترة. لتدل على أصالة ونبل الجنود وحبهم لقائدهم، بمعنى هم خارج الصراع القائم، فهذا الأخير يخص القياديين دون غيرهم. تتخلل هذه الرقصات غناء الجنود باسم الشخصية الممتزجة بطلقات الرصاص. ومن خلال لقطة متوسطة في الجانب الآخر تعطي للمشاهد درجة انتباه كبيرة على رقص الشخصية الثورية التي توحي بأن هذه الشخصية القائدة في قالبها شخصية انسانية.

المقطع الرابع والعشرين: هذا المقطع له علاقة بالمقطع الثالث والعشرين والرابع والعشرين إذ تنتقل الكاميرا من خلال حركة ثابتة تأكيدية على الصورة في لقطة قريبة جدا من أجل نقل الشعور والانفعال إلى أعلى شدته. حيث تقوم الشخصية الثورية بفتح دفتر خاص بأسماء الشهداء وتقوم بتسجيل اسمه وإضافته إلى قائمة سابقة. مع ظهور ملامح الشخصية المتأسفة المتحسرة وهي نفس اللقطة أو الملامح التي رسمت أثناء توديع رفيقه في الحرب العالمية الثانية، ربما هذه المرة توديع الجزائر والوطن.

المقطع الخامس والعشرين: مقطع تواصلي لما سبق إذ يبدأ هذا المقطع بشخصية بن بولعيد التي تحاول الاستماع إلى الحديث في جهاز اللاسلكي، فإذا بالجهاز ينفجر في وجهه موضحة في لقطة قريبة ثابتة. ومن خلال لقطة عرضية بكاميرا ثابتة تصور قوة الانفجار الذي نسف الكوخ بكامله وألسنة اللهب تلتهمه. وبلقطة قريبة بحركة ترافلينغ جانبية تصف للمشاهد جثة الشخصية وهم يشتلونها من وسط اللهب، الممزوج بموسيقى مأساوية تتخللها بكاء وصراخ. وصولا في اللقطة المتوسطة وحركة ترافلينغ خلفية تصور وكأن روح الشخصية تصعد للسماء. للدلالة على استشهاد الشخصية.

المقطع السادس والعشرين: يأخذنا هذا المقطع إلى ما بعد الاستقلال في سنة 2009 من خلال لقطة عرضية لمنظر عام للجزائر العاصمة تتصدر الصورة الراية الوطنية ترفرف للدلالة على الاستقلال. وصولا إلى لقطة عرضية وحركة زوم التي تظهر بناية ذات هندسة أوروبية مكتوب علبها مدرسة مصطفى بن بولعيد وفي الفناء مجموعة من الأطفال يلعبون. وبنقلة كاميرا ثابتة من خلال لقطة عرضية لمجموعة من الأطفال يخرجون من المدرسة يجرون في الشارع يحملون الراية الوطنية، وهذا يمكن ربطه ببدايات الفلم حيث فتح الباب على الحرب أما اليوم ففتح على السلم والحرية. تتخلل هذه اللقطات نشيد يا شهيد الوطن للدلالة أن بفضل الشهداء نحن ننعم الآن بالتعليم والحرية والسلام.

لينتهي الفلم من خلال حركة ثابتة للقطة قريبة لطفل يدير وجهه بابتسامة نحو مقولة لمفدي زكريا.

8.1.III. القراءة التضمينية لكل المقاطع:

ـــ نلاحظ أن الفلم غلبت عليه اللقطات القريبة، وحركات الكاميرا الثابتة، وهذا له دلالة أن المخرج حاول تقريب صورة الشخصية الثورية لدى المشاهد في أبسط أشكالها. أما الثبات من أجل تأكيد فكرة معينة. لذلك نجد الصورة في الفلم لم تستخدم فيها الكاميرا إلا في أبسط وظائفها عبر تصوير الحكاية، مع بعض مشاهد المعارك والاثارة الحربية.

ظهور العنوان "مصطفى بن بولعيد" مباشرة بعد فتح بوابة كبيرة على مشهد مخلفات معركة وجندي، هذا ليدل أنه فتح باب جديد على الأفلام الحربية بعد انقطاع لمدة طويلة، وبداية بالشخصية المحاربة مصطفى بن بولعيد، كما يعطي الباب ومظهر الحرب دلالة على أن هذه الشخصية هي من أول شخص يفكر في تفجير الثورة، أي أول من يفتح الباب نحو النضال العسكري.

ـــ شخصية بن بولعيد تخرج من الباب لوحدها، دلالة على أنها شخصية متفردة ومتميزة عن الشخصيات أو الجنود المتواجدين معه. أما السلاح الذي يحمله فهو من النوع الثقيل، لإعطاء صفة الشخصية القوية مثل قوة السلاح المحمول.

ـــ توجيه الشخصية لرفاقها وهي بادية عليها ملامح القلق والتوتر، للدلالة على أن الشخصية تريد إيصال المجموعة إلى بر الأمان بمعنى تحمل المسؤولية، وتوجيهه للدلالة على صفة القيادة التي يمتاز بها.

ـــ تحمل مصطفى عبئ صديقه المصاب، مع ظهور علامات التأسف لحالته. ومع ذلك يبقى وفيا لصديقه ويأخذه معه. بالرغم من أن صديقه كان هو القائد، وهذا يدل على الوفاء، الصداقة الحقيقية، عدم حب الزعامة، ...

ـــ تصريح بن بولعيد بعد عودتهما من الحرب، أنهما سيلتقيان في حرب أخرى للدلالة على أن الحرب لاتخيف الشخصية الثورية بل هي مفخرة له.

ـــ الرايات الفرنسية، الأمريكية، البريطانية تدل على دول التحالف وتعليقها له دلالة على انتهاء الحرب العالمية الثانية، فالدول السابقة تحتفل بنهايتها.

ـــ أثناء توديع بن بولعيد لصديقه يغير هذا الأخير موقعه فيجعل إشارة المرور بينهما تظهر بوضوح، هذا للدلالة على عدم الوقوف ولا التوقف عند هذا الموقف، وبأن الشخصية الثورية مركبة

ـــ أما وقوفهما في منظر عال يطل على البحر الواسع للدلالة بعد النظر والأحداث التي ستأتي لاحقا.

ـــ طلب بن بولعيد من أخيه مساعدة الناس للدلالة على أن الشخصية الثورية تمتاز بالبسالة ومساعدة الناس وعمل الخير. إضافة إلى العجلة في الانصراف للالتحاق باجتماع الحزب، للدلالة على تحزب الشخصية الثورية، ومشاركتها السياسية، إضافة إلى تقديسه واحترامه للوقت.

ـــ بن بولعيد في بيته يصلي، يدل على تاثير الدين على الشخصية الثورية، والايمان القوي. أما عن سؤال زوجته عن سبب التأخر، ليطلب منها السماح عن التأخير للدلالة عن تفهم واحترام الشخصية الثورية لزوجته، خاصة بعد مصارحتها بالتأخر في الاجتماع، فتدعوا له بالعون وهذا يدل على الدعم المعنوي والتفهم الذي تقدمه الزوجة المرأة للشخصية الثورية.

ـــ بن بولعيد يرتدي برنوس ولباس بدوي للدلالة على التواضع، وأنه من أصل بدوي عربي حر رغم السيارة التي تدل أنه من الفئة البرجوازية. وعملية تفقده للسلاح المحمل دلالة على حرص الشخصية الثورية على التخطيط، والتظيم والرقابة الشخصية لأموره والسهر على تحقيق مراده.

ـــ أما عن تصوير المخرج لخطوات الجمل في الرمال، للدلالة على أن الشخصية الثورية تمشي وفق خطوات متتالية ورزينة، ومحكمة.

ـــ بن بولعيد ورفيقه يتمشيان في زقاق ضيق مظلم إلى النور للدلالة أن هناك حقيقة غامضة يجب توضيحها وهي أن مصالي الحاج أب الحركة الوطنية، النضال السياسي. الزقاق يوحي إلى أ، شخصية مصالي شخصية جزائرية تاخذ أصالتها من أصالة الزقاق. وفي لقطة فلاش للتنبيه على كلام بن بولعيد أن مصالي الحاج يتعدى النضال السياسي إلى أنه رمز من الرموز الوطنية، وأن الكلام الذي قيل في الظلام يجب تصحيحه في النور.

ـــ حوار بن بولعيد مع مصالي الحاج، يبرز الصراع بين الأجيال من جهة، ومقاومة التغيير من جهة أخرى. لشخصية مصالي الحاج.

ـــ استفسار بن بولعيد عن التحاق جماعة وهران، قسنطينة الصحراء، له دلالة على انضباط الشخصية واحترامها للوقت من جهة، والتأكيد أن الثورة شارك على تفجيرها كل أقطار الوطن من الشرق إلى الغرب من الشمال إلى الجنوب، وليست احتكارا على سكان الأوراس. كما أن الشخصية الثورية تسهر على ضبط الأمور المنية. التوكل على الله في كل خطوة يقدم عليها للدلالة على الوازع الديني للشخصية.

ـــ شخصية بن بولعيد تحاول إعطاء دروس للمجموعة 22، إذ يشرح معنى الحسم، ولهذا دلالة على تحضير تفجير الثورة نفسيا قبل كل شيء، كما أن لها دلالة على الفلم لأنه فلم مدرسي موجه لفئات التعليم المدرسي وليس للبحث التاريخي أو ما شابه.

ـــ التضحية عند الشخصية الثورية لها دلالة التضحية بالأموال ثم الأرواح فالعائلة.

ـــ الايمان بالعمل المسلح كوسيلة لطرد المحتل واسترجاع الهوية الوطنية. والسبيل إلى ذلك تجنب التحزب.

ـــ حديث بوضياف عن وجود نقائص ونقاط ضعف بهذا العمل، يخلق قلق واضطراب في نفسية بن بولعيد، دلالة على أن شخصيته لاتقبل النقص، أو الضعف.

ـــ ظهور صراع جديد، ليس كالأول وإنما بين مفجري الثورة ذاتهم، بتصريح احدهم أنه: "حنا نموتو .. نعرفو غير نموتوا" بمعنى أن الموت لازم يكون ليع معنى وثمن وهو الاستقلال.

ـــ ارسال بعض الايديولوجيات الفكرية للمخرج، مثل تحمل المسؤولية، ليس لدينا عداوة مع الشعب الفرنسي وإنما مع الاستعمار الفرنسي، الثورة يجب أن تكون وفق المعتقدات والأعراف، هذه المبادئ قناعة كل مجاهد.

ـــ وقوف مصالي وحجب صورة بن بولعيد دلالة على احتقاره وعدم المبالاة بكلامه، في فرصة ظهوره، يبتسم ويذكر التارخ، بدلالة أن التاريخ مخفي، وفي أول فرصة له سيظهر كل الحقيقة.

ـــ بن بولعيد وبوضياف في العيادة دلالة على أن الجزائر والنضال السياسي في العيادة مريض ودواؤه هو النضال السياسي، مع حرص الشخصية الثورية على اعطاء وصف للتنظيم الذي يتطلب مسؤول سياسيأ وآخر عسكري، وقيادة .

ـــ تشرح الشخصية الثورية جبهة التحرير على أنها تقود النضال السياسي في جميع الميادين، وجيش التحرير يقود النضال العسكري في الميادين، للدلالة على أن الشخصية الثورية مثقفة ثقافة عسكرية بالاضافة إلى سياسية إلى تعليمية.

ـــ تأكيد الشخصية على أن تفجير الثورة هو قرار مسؤول وواعي، وهذا دليل على انعكاسه على نفسه بحد ذاته.

ـــ الشخصية متمسكة بدينها لتضمن خطابه قوله تعالى: "إن تنصروا الله ينصركم ويثبت ايمانكم"

ـــ وقوف بن بولعيد أعلى قمة جبلية صخرية، يستطلع المكان له دلالة أن مركز بن بولعيد في الثورة هو قيادي والقائد الأول لها.

ـــ الشخصية الثورية هي من تعطي الاشارة لبدأ القتال، وهو آخر شخص ينسحب من المعركة.

ـــ صورة الشخصية الثورية المتحملة قسوة الطبيعة من برد ورياح، وابراز الشخصية بلباس تقليدي مما يعطي لشخصية بن بولعيد شخصية متعددة.

ـــ انتقال قسوة الطبيعة على الشخصية إلى قسوة المستعمر.

ـــ من وصف الوضعية القاسية للسجناء، دلالة تحمل الشخصية كل الصعاب والضغوطات الجسدية والنفسية.

ـــ دلالة الشهامة، والافتخار للشخصية أمام الشخصية الفرنسية.

ـــ لقطة السجين يشرب المار ويجلس في ضوء النافذة مستوحاة من الفلم الأمريكي In Hell بمعنى في جهنم، والعبارة تدل على نفسها.

ـــ لقاء بن بولعيد بأهله دلالة على قناعته بأن التضحية إضافة إلى الأموال والروح هناك العائلة، والتي يكون ثمنها غاليا. كما هناك دلالة حرمان الشخصية من زوجته وأولاده بسبب الأمور النضالية، وكذا دلالة الدور المعنوي الذي تلعبه المرأة في رفع معنويات زوجها,

ـــ الترحيب بعودة مصطفى، لها دلالة بمكانة الشخصية الثورية وسط رفقائه، ولكن نظرة أخ عمر توحي بأن هناك أمور ليست جيدة، خاصة ما صرح به بالتغيير,

ـــ بعد معرفة الأمور المتغيرة، صرحت الشخصية احترام قانون أول نوفمبر، لينتقل الصراف إلى اليدان العسكري بين المناضلين، وهو شيء تتأسف له الشخصية الثورية. خاصة وانه يصبح الأخ يقتل أخيه من أجل الزعامة, لنصل بفكرة أن المشكل في الجزائر من الحركة الوطنية هو مشكل زعامة.

ـــ رقصات المجاهدين لها دلالة أن الصراع قائم بين القادة من أجل الزعامة، وأما البقية فهم مع بن بولعيد إلى يوم الممات.

ـــ الشخصية الثورية تكتب اسمها في دفتر مع مجموعة من الشهداء، كأن أستشهد وهو حي، وهذا له دلالات يمكن تحديدها في المقاطع اللاحقة. كما تتضح علامات اليأس على ملامح وجه الشخصية، للدلالة على حزنه للحالة التي آلت إليها الأمور.

ـــ انفجار جهاز لاسلكي في وجه الشخصية مما يدل على أن كان مفخخ وموجه، ولو ربطنا دلالة كتابة الاسم ندرك أن هناك رسالة موجهة حول أن بن بولعيد قتل بفعل فاعل.

ـــ بكاء وصراخ على استشهاد الشخصية دلالة على تقديسها وحبها، لترتفع الكاميرا دلالة على ارتفاع روح الشهيد غلى السماء، رحمة الله عليه.

الشيء المهم في مقطع المدرسة، هو أن كيف لبناء أوروبي فرنسي حتى، يسمى باسم رمز من رموز الثورة، فبالأمس هو يحاربهم واليوم نسمي بنايتهم باسم الرمز؟؟.

ـــ كما نلاحظ أن الفلم بدأ بصورة سوداء، لدلالة على الحرب، لينتهي بصورة بيضاء دلالة على السلام.

III.1.9. تحليل النتائج:

ـــ الثورة التحريرية الجزائرية ضد المستعمر الفرنسي، هي من أوجدت الرحم الأول لنشوء الشخصية الثورية في السينما الجزائرية. فإن ذلك الماضي المر الذي عاشه الشعب الجزائري، وتقديس هذا الأخير لماضيه وتمجده، وافتخاره بالرموز الذين حرروا البلاد من أكبر قوة استعمارية، ومع بقاء الذهنيات لما قبل الاستقلال حددت مفهوم الشخصية الثورية بالشكل الذي نراه في السينما الجزائرية.

ـــ ويرتبط وجود المجاهد في تاريخ الثورة الجزائرية بفضائل ومبادئ، فقد كان المجاهد رجلا يقدسه الشعب تقديسا مطلقا. و لم يكن ذلك التقديس ناشئا عن احترام أعمى، وإنما قام على أسس تتمثل خاصة في الصفات العالية التي كان المجاهد يتمتع بها، فهو:

- يضحي بحياته من أجل الجزائر ليحررها، فيتحرر شعبها ويسعد.
- أنه يقيم الصلوات الخمس.
- يصوم على الرغم من أن متطلبات المعركة كانت تدعوه للافطار.
- كان الرجل الجزائري أثناء الثورة، إذا بلغ سنا معينة لا تجاوز الأربعين في الغالب، ولا تقل عن العشرين يلتحق بالجهاد. ولكن يفضل الشباب على الكهول لقدرتهم على التحرك، ولعدم مسؤولياتهم العائلية.

ـــ تعتبر السينما من أهم الأجهزة الإيديولوجية التي تستعمل لغرض تمرير رسائل فيلمية ضمنية تحمل أفكار منتجيها ولهذا جاء فيلم "مصطفى بن بولعيد" مرآة عاكسة للصورة الذهنية التي يحملها "أحمد راشدي" عن الشخصية الثورية، كونه شارك في الثورة التحريرة، و استنادا لمرجعياته، وانتماءاته، وخلفياته السياسية، والايديولوجية. هذا مع صنع واقع خاص للشخصية الثورية.

ـــ لو نظرنا لصورة الشخصية الثورية الجزائرية نظرة واقعية في السينما الجزائرية كنموذج. لوجدناها من ناحية المبنى، ما هي إلا مرآة عاكسة للطبيعة والظروف التي أوجدت هذه الشخصية أولا، ومن ثم التي عاشتها ثانيا، وصولا إلى مخلفات الأولى والثانية معا كجانب ثالث. وهذه الصورة نابعة من الواقع الاستعماري المعاش، ومن الايديولوجية العربية عموما والجزائرية المكتسبة من العوامل التارخية، وتداول الحضارات عل المنطقة. والصورة الذهنية المتكونة لدى الجزائري عن نفسه، وعن الثورة والشخصية الثورية. إضافة إلى تداخل في المعارف والثقافة السينيمائيتين المكتسبتين لدى الفاعلين في الانتاج السينمائي مع رواد السينما الجزائرية مثل رونيه فوتييه.

ـــ كل هذا يرجع في تكوين ورسم الشخصية الثورية كممثل وصفة، ومفهوم للبطل الثوري، وكشخصية محورية أو ثانوية مؤدية لدور هذه الشخصية السينمائية وعلاقتها بالتاريخ والتأثر الايديولوجي، دورهما في طبع فكر الانسان. فقراءة الفلم السينمائي من منظور رسم الشخصية الثورية يستوجب قراءة ايديولوجية لهذه الشخصية من جهة والفاعلين على رسمها سينمائيا من جهة ثانية.

ـــ أول ما نسجله في هذا الصدد، هو أن الشخصية تكاد تأخذ لنفسها صورة معنوية موحدة وتكاد تكون بناء قائما بذاته. وهذه الشخصية هي في مجموعها البناء الذي يواجه به الجزائري: مجموعة الأبنية الحضارية والثقافية والسياسية، التي يحاول العدو بشتى الطرق أن يفرضها عليه. فكأن الجزائري أو الشعب الجزائري يضع أمام وجهه بناء شخصية كدرع يتقي به كل هذه الأبنية الخارجية التي يحاول المستعمر أن يفرضها عليه فرضا.

كما أن عامل الدين كان بارزا لدى الشخصية الجزائرية، وعامل القومية كان واضحا، وعامل الشرف الأنثوي كان جليا بينا. وعامل الايمان بالآخرة وبالشهادة في سبيل الله كان ثابتا في كل خطوة يمر بها المسلم المقاتل. فإذا كان الجزائري قد التزم بكل هذا، فهو يلتزم به بطبيعة الحال لأنه نابع من تاريخيه وقوميته ودينه ووضعيته كعربي مسلم.

ـــ ونحن إذا استقصينا قصة الفيلم الطويلة، لوجدنا الشخصية الثورية تنحل إلى مفاهيم أخلاقية وأدبية، جملة وتفصيلة. هذه المفاهيم تستمد ديمومتها من كيان الشعب وأصالة ذاتيته. من هنا بدأ الفكر الجزائري السينمائي يظهر عناية خاصة بالمشكلة الوطنية الكبرى، التي نعني بها مشكلة الهوية الوطنية وما يتولد عنها من صراع حضاري بين قوتين متناقضتين: قوة الاستعمار المادية، وقوة الشعب الروحية.

ـــ كما أن الشخصيات السينمائية ليست بالضرورة شخصيات تاريخية، بالرغم من أنها تستعمل التاريخ كوعاء، وذلك لأن السينما لا تتعامل إلا مع الشخصيات التي تخلقها خلقا. وعليه فالسينما تجهل الشخصيات الحقيقية، وبالتالي الشخصية التاريخية بما هي تاريخ، بمعنى الشخصية التاريخية الطابعة. والذي تفعله السينما هو تحويل الشخصية التاريخية الطابعة على المستوى الكتابي، إلى شخصية تاريخية متطبعة على المستوى السينمائي، أي خاضعة للتشكيل وتمرير العديد من الأفكار والمعتقدات.

ـــ كما أن الشخصية الثورية في أغلبها شخصيات تاريخية ، ومنها ما يتجسد داخل البنية الأسطورية أو الدينية أو السياسية. فهي شخصيات مهيأة لأن تكون ايديولوجية لأنها تتحرك داخل حدود البطل، والبطل له حصانة وحالة تفوق مطلق. هذا ما يطبع هذه الشخصية بنوع من الأمثلة والتقديس الآلي للأفعال التي يأتيها أو ينطق بها، فهي إذن شديدة الخطورة على مستوى التأثير في المتلقي.

ـــ أما بخصوص التصور الذي تطرحه السينما الجزائرية بشأن:

- تصور التضحية هو التضحية بأموالنا، وأرواحنا وعائلاتنا.
- تصور الثورة هو التغيير.
- العمل المسلح هو السبيل الوحيد لطرد المحتل
- استرجاع الهوية الوطنية، وطرد المحتل سبيله تجنب التحزب.
- قرار تفجير الثورة قرار مسؤول وواعي.
- ليس لدينا عداوة مع الشعب الفرنسي وإنما مع الاستعمار الفرنسي.
- الثورة تكون وفق المعتقدات والأعراف
- ...

ـــ لقد نسجت ملحمة الثورة التحريرية في الشخصية الثورية الجزائرية، بين صراع الأجيال، وصراع الفكر والتوجه، وصراع الزعامة والقيادة من جهة، كما جسدت الملحمة في الفوز بالمعركة دائما، وعدم الخسارة أمام العدو.

ـــ من خلال مما سبق يتضح أن الفلم موجه لجمهور أطفال المدارس، فهو ليس بفلم تاريخي وثائقي. إلا أن المخرج قد مزج تارة بين الصورة الفعلية للشخصية الثورية أثناء فترة الاستعمار، وتارة انقطاع عنها تماما وذلك من أجل ترك مجال للإبداع السينمائي.

ـــ إن مشاركة الأسرة الثورية في العمل السينمائي دور ورد فعل قويين، في إعطاء صورة واقعية عن الشخصية الثورية أو عن نفسها. مثلا لو نأخذ قضية الشرف، ونلاحظ مشهد اغتصاب الفرنسيين للفتاة، حتى وأن المخرج لم يظهر عملية الاغتصاب وهذا احتراما لقدسية شرف المرأة فلم يقع في فخ التشهير بهذا

العمل لذا جعل الحادثة ضمير مستتر. ليذهب إلى أبعد من ذلك وهو قتلها في المشهد من طرف الفرنسيين، وإنما المخرج هو من أراد قتلها وقتل عار الشرف معها. (كتابة الشخصية اسمها ضمن قائمة الشهداء وهي لاتزال حية ترزق)

ـــ أما بخصوص الفيلم فقد تم توظيف ملامح للشخصية الثورية التي اجتمعت في خطاب سمعي بصري أنه لا أحد من ملايين الشعب ليدعي بأنه مفجر الثورة أو ملهمها، على الرغم من وجود ثوار لعبوا دورا كبيرا في تأجيج روح الثورة وانطلاقتها. كما أعطت للشخصية الثورية باعتبارها العنصر الملهم للروح الوطنية، الشجاعة، التضحية، والافتخار بالأمجاد والماضي الثوري، المؤمنة، الخاضعة لسلطة الدين، ...

الصورة التي يعكسها مضمون فلم مصطفى بن بولعيد هو أن الثورة التحريرية قبل تفجيرها عرفت عدة صراعات بمختلف أشكالها، وأن الثورة تم تفجيرها بدون قيادة وطنية، ورد الاعتبار لشخصية مصالي الحاج باعتباره ليس زعيما للحركة الوطنية وإنما رمز من الرموز الوطنية. إضافة إلى إعطاء نبذة تاريخية بسيطة عن الحيلة النضالية للشهيد مصطفى ين بولعيد، ورسالة ضمنية مضمرة عن خلفية استشهاد البطل مصطفى بن بولعيد.

أما الصورة الايديولوجية فهي واضحة مما سبق، فلا داعي لتكرار ذلك. إلا أن نضيف على ذلك أن هناك رسالة إيديولوجية أخرى للمخرج عبر الفيلم هو أن الفيلم عرف صراعا من نوع آخر خارج الحقب الزمنية التاريخية التي تعرض إليها الفيلم،وهي فترة انتاجه. حيث عرف صراعا بين الانتاج والسيناريو، ووزارة المجاهدين، والمخرج، والأسرة الثورية، فكل يريد تحميل الفلم رسالة ضمنية ايديولوجية تتعارض مع الآخر.

ـــ التخليد للشخصية الثورية شكل من أشكال السقوط في البطولية، وإضفاء الطابع الفردي على الممارسة النضالية إبان الحرب، علما بأن الجماهير هي التي تحملت عبء الحرب. وبالتالي الممثل في مثل هذا النوع من الأفلام يبدوا عند ظهوره على الشاشة قريبا وبعيدا عن الجمهور في آن واحد، لأنه يقدم بوجه البطولية المفرطة. كما يعتبر فيلم "مصطفى بن بولعيد" تعد رؤية سينمائية للتاريخ وليست تأريخا للثورة، وهنا تكمن أهمية السينما في تعميق الذاكرة التاريخية للأجيال.

ـــ الفلم أخذ قالب رؤية مدرسية لسيرة حياة مصطفى بن بولعيد (الرمز لم يستوفي حقه)، سواء في البنية الدرامية البسيطة والفقيرة لحكاية المناضل، أو على مستوى الصورة التي لم تستخدم الكاميرا إلا في أبسط وظائفها (لقطة قريبة/حركة ثابتة) عبر تصوير الحكاية مع بعض مشاهد المعارك والاثارة الحربية.

ـــ عمل موجه للأطفال، يتسم بكثير من السطحية، ويفتقر إلى العمق، يذكر بالأفلام السوفياتية الدعائية الساذجة. التي تغيب عنها التفاصيل الانسانية الصغيرة والبسيطة لصالح الافكار الكبيرة، وهالات القداسة، وأساطير البطولة. فمصطفى بن بولعيد لايظهر في فيلم أحمد راشدي إنسانا من لحم ودم، لديه أحاسيس ومشاعر وعلاقات بشرية طبيعية (لذا نحس احساسا غريبا عندما يلتقي الرمز بأخته وزوجته، نحس بصدق هذا المشهد دون غيره)، وغنما يقدم طوال مشاهد الفيلم باعتباره بطلا، ولكن من النادر أن يظهر في أي مشهد دون أن يقول حكمة، أو يوجه رفاقا، أو يلغوا بكلام خارج أحاديث النضال والثورة، ومواجهة المحتل. المر الذي يجعل من الصعب على المشاهد الاجابة عما يعرفه عن بن بولعيد باكثر من أنه مناضل جزائري حارب الفرنسيين، وسجن وفر من السجن، وأغتيل في نهاية المطاف دون أن يتذكر جملة، أو موقفا، أو حادثة. خاصة مع طول الفيلم ما يقارب الثلاث ساعات.

نخلص في الأخير إلى أن هناك خاصية بارزة في الصورة المتحركة، إذ يمكن وصفها بأنها رسالة تكنولوجية مركبة لمجهود جماعي مشترك، هذا المجهود يتحرك في اطار الرؤية الفردية لكاتب النص. وهنا نستنتج أهمية العناية بالنص السينمائي المكتوب، فهو العنصر الأساسي والحيوي للغة الصورة المتحركة.

فإعادة تشكيل الواقع من خلال السينما أو الصورة المتحركة تمنحنا إحساسا بالحقيقة، وهذا الاحساس ناتج من هذا التشابه بين الواقع المادي أو اللالغوي والواقع المشكل أو المعكوس في هذه الصورة أو المشهد السينمائي. فهذا المشهد هو إعادة تشكيل الواقع.

كنتيجة لهذين الجزأين ، نلخص بعض الاعتبارات الخاصة برسم الشخصية الثورية:

1 ــ يجب أن تقدم في صورة سامية، ونعني هنا أن يكون لها مبادئ في الحياة. أي يكون لها قيم تدافع عنها أو تتصف بالبطولة والشجاعة. تلك الخصائص تتعلق بالشخصية الخيرة ذات المبادئ والقيم. ولكن هناك شخصيات شريرة أيضا يجب في هذه الحالة تقديم تلك الخصائص في صورة متميزة تخرج عن المألوف. ويجب في كلتا الحالتين تقديم نلك الشخصية في صورة مقبولة تشد المتفرج، وهذا ليس بالشيء الهين.

2 ــ يجب أن تناسب الشخصية الحدث الذي نريد تقديمه، فالشخصية هي التي تنقل الفكرة من خلال تحركات معينة منطقية. فتطور الأفعال والسلوكيات الصادرة عنها ، هو الثمرة المنطقية المتوقعة منها.

وعليه نستنتج أن هذه القراءة تحيلنا إلى أن الشخصية التاريخية في السينما هي شخصية بالنيابة. وهذا ما ييسر مهمتها الايديولوجية، وايديولوجية الشخصية التاريخية في السينما ، هي ايديولوجية نابعة من طبيعة النسق الحكائي الذي يعمل فيه الفلم التاريخي. فالفلم التاريخي يقوم أساسا على سلطة السرد، التي تتميز بهيمنة موقع البطل الذي يحكم منطق الحكي. فالأحداث تروى من موقع واحد مهيمن، هو موقع البطل. فالفيلم كيفما كان نوعه، هو شهادة على عقلية منتجيه ومستهلكيه وتصوراتهم، أكثر مما هو إعادة لبناء واقع الذين يؤرخ لهم.

فالماضي المشترك، خلق انتاجات مشتركة للعديد من المخرجين من كلا الطرفين، الذين راحوا يترجمون تلك الفترة إلى مجموعة من الأعمال السينمائية. كل على طريقته استنادا لمرجعياته، وانتماءاته، وخلفياته السياسية، والايديولوجية. هذا مع صنع واقع خاص للشخصية الثورية.

في الجهة المقابلة لهذا الواقع والصراع القائم بين قوة الاستعمار المادية وقوة الشعب الروحية، وانتقالها بعد الاستقلال إلى واقعُ صراعٍ، وصراعُ واقعٍ سينمائي استعماري مادي، وآخر معنوي وروحي للشخصية الثورية. حيث شكل هذا الموضوع أهم المضامين التي تناولتها سينما الدولة الفتية، لكن من منظار مغاير ووفق ايديولوجية مختلفة، ركزت بالدرجة الأولى على تخليد الماضي المجيد دون الخوض في تفاصيله. والسعي إلى تقديس صورة المجاهد والثورة ومنها الشخصية الثورية. وخاصة مع استفادة مخرجين جزائريين شباب من التجارب السابقة واحتكاكهم بمخرجين عالميين في ظل الانتاجات المشتركة، ولد جيل من أعمدة الفن السابع في الجزائر على غرار "محمد لخضر حمينة" و"أحمد راشدي" الذي يمثل نموذج العينة القصدية في هذه الدراسة وآخرون.

من أجل الإجابة على التساؤلات التيّ تم طرحها في بداية هذه الدراسة نقول أن أي فيلم سينمائي يحمل في طياته رسالة ضمنية يحاول القائم على إنجاز هذا الفيلم سواء كان مخرجا أوكاتبا توصيلها إلى جمهور معين لكن الاختلاف يكمن في أن المخرج/الكاتب باعتماده على خلفياته وتجاربه الماضية هو بذلك ينطلق من فكرة مخزونة بذهنه تعبر عن وجهة نظره الخاصة يحاول تطبيقها على أرض الواقع من خلال زرع بذورها في أذهان الآخرين ويمكن لهذه الصورة أن تكون حقيقية أو مبدعة وهذا حسب توجهات المخرج الإيديولوجية، في حين نجد أن الشخصية الثورية المخرجة قد اختارت الانطلاق من الواقع لرسم صورة تبدو حقيقية ومطابقة له ومما يسمح لنا باستنتاج هذا القول هو ارتباط مضمون رسالة هذه الصورة السينمائية

بمضمون الغاية التي تطمح الوصول في إعطاء صورة عن الشخصية الثورية بالشكل البسيط المفهوم لدى العام والخاص.

نقول في الأخير أن الحديث عن تطور وضع السينما الثورية لا يمكن أن يكتمل إلا بإبراز الوضع الذي تتميز به أجهزة الإعلام وسياستها منها السينما، تلك التي تلعب دورا مهما في تشكيل النسق القيمي والثقافي السائدين في المجتمع وما يترتب عليهما من علاقات وسلوكيات، فإما أن تساعد هذه السينما على تغيير المفاهيم والقيم الوطنية فتسهم بذلك في زيادة الروح الوطنية لدى الأجيال التي لم تعايش ويلات الاستعمار. وبالتالي نستنتج أن مجال السينما هو سلاح ذو حدين كلما أحسنا استخدامه كلما أوصلنا إلى الغاية التي نطمح إليها.

	الكتب باللغة العربية
01	الأردس نيكول: فن المسرحية، مكتبة الأداب، القاهرة
02	بيتر سبرزسني، تر: فيصل اليتسري: جماليات التصوير والاضاءة في السينما والتلفزبون، مركز الحضارة العربية:القاهرة، 2003
03	جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة: الكويت، 1978
04	جبهة التحرير الوطني، ميثاق الجزائر، الجزائر،1964
05	جورج طرابيشي: المثقفون العرب والتراث ــ التحليل النفسي لعصاب جماعي، دار الطليعة، بيروت، 1988
06	جون ماري بيام، تر: عياضي نصر الدين: أوهام الاتصال، دار الطليعة: بيروت، 1988
07	حنفي محمود سليمان: السلوك التنظيمي والآداء، دار الجامعات المصرية:الاسكندرية، 1976
08	رقيق عرلاء المكي: محطات منسية في مسيرة السينما الجزائرية، سينما تموز، 2000
09	صالح أبو أصبع وآخرون: ثقافة الصورة في الاعلام والاتصال (مؤتمر فيلاديفيا الدولي الثاني عشر ــ 10/30 ــ 2007/11/01)، دار مجدلاوي، عمان، 2008
10	صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر والدراسة للنشر: القاهرة، 1990
11	طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان والتعبير، النقد، التأويل، ط1، دار الشروق ــ عمان، 2002
12	عبد الحميد حيفري: التلفزيون الجزائري واقع وآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985
13	عبد المالك مرتاض: دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية، المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر54: الجزائر
14	عبد المنعم الحنفي: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، مكتبة مدبولي: القاهرة، 1978
15	الغدامي عبد الله، الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، ط2، المركز الثقافي العربي: لبنان، 2005
16	فرانز فانون، تر: عبد الحميد حيفري: علم إجتماع الثورة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية: الجزائر، 1985
17	لو دوكا، تر: فايز كم نقش: تقنية السينما، مكتبة الفكر الجامعي:بيروت،ط1، 1982
18	لينين: في الايديولوجية والثقافة الاشتراكية، دار التقدم ــ موسكو، 1974
19	ماري تيريز جورنو، تر: فائز بشور: معجم المصطلحات السينمائية، جامعة باريس3 ــ

	السوربون الجديدة ـــ باريس
20	مأمون صالح: الشخصية بناؤها، تكوينها، أنماطها، اضطراباتها، دار أسامة: الأردن، ط1، 2008
21	ماهر راضي: فن الضوء، جامعة معامل الألوان ـــ القاهرة، 2004
22	محمد الميلي: الدراسة الاجتماعية للثورة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1973
23	محمد زروال: الحياة الروحية في الثورة الجزائرية، منشورات المتحف الوطني للمجاهد: الجزائر، 1994
24	محمود سامي عطا الله: السينما وفنون التلفزيون، الدار الجامعية اللبنانية: القاهرة، ط1، 1997
25	مخلوف حميدة: سلطة الصورة ـــ بحث في ايديولوجية الصورة وصورة اليديولوجيا، دار سحر النشر:المغرب،ط1،2004
26	نسمة البطريق: الدلالة في السينما والتليفزيون في عصر العولمة، دار غريب:القاهرة،2004

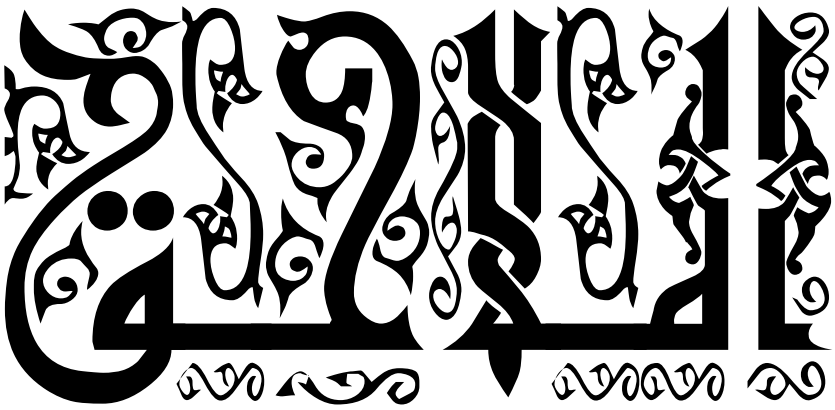
الكتب باللغة الفرنسية

01	Abdelghani Megherbi : Le miroir apprivoisé, Sociologie du Cinéma Algérien, OPU-Algérie, 1983
02	Edgar Morin : Sociologie, Du Seuil, Paris, 1984
03	Grawitz, M : Méthode des sciences sociales, Précis Dalloz, Paris, 1984
04	Kaddour M'HAMSADJI : Concevoir une émission déductive – Contribution a la méthodologie d'un enseignement a distance, OPU :Alger, 1994, P143.
05	Krech,D and Crutchfield,A : Elements of Psycholigy, New York Knopt,1958
06	PA Pavis : Dictionnaire Du Theatre, EDT, Sociales, Paris, 1980
07	Tan,A ; Fujioka,Y and Lucht,N: Native American Stereotypes, TV Portrayals, Personal Contact, Journalism and Mass Communication Quarterly,1997

الدوريات

01	جبهة التحرير الوطني، ميثاق الجزائر، الجزائر،1964
02	عزي عبد الرحمن: الاعلام والبعد الثقافي: من القيمي إلى المرئي، مجلة التجديد: ماليزيا، السنة 01، العدد01

الأطروحات	
01	عواطف زراري: صورة المرأة في السينما الجزائرية ـــ تحليل نصي سيميولوجي لفلمي "القلعة" و"نوبة نساء جبال شنوة"، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الاعلام والاتصال، 2002، جامعة الجزائر
02	قدور دواجي عمر وآخرون: إعلام الاثارة والفضيحة – تحليل سيميولوجي لفيديو كليب شبابي، مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس في علوم الاعلام والاتصال:جامعة مستغانم، دفعة 2007
موقع الأنترنت	
01	05- 5tedB http://guemardz.com/vb/showthread.php?t=355#ixzz1psT 06-2011, 09:22
مقالات	
01	الشيرازي بالجزائر: ورشة القنطاس للفنون التشكيلية الجلفة دار الثقافة بن رشد في 12 أكتوبر 2008 الساعة: 23:00 م تم تحميله من الموقع الالكتروني: http://boukerchmohamed.unblog.fr/2008/01/03/711
مقابلات	
01	أحمد راشدي: مخرج سينمائي، مقابلة لـــ: دقيوس بلال، بدار الثقافة لولاية مستغانم، بمناسبة بانوراما الفلم الثوري، يوم 2012/05/18، الساعة 19:40.
02	عبد الرزاق هلال،مخرج سينيمائي، مقابلة لـــ : دقيوس بلال، في الطبعة السادسة عشر لصالون الجزائر للكتاب، يوم الإثنين 2011/09/26، الساعة 17:51، الجزائر العاصمة.
الحامل السمعي البصري	
01	فيلم مصطفى بن بولعيد. انتاج وزارة المجاهدين. 2009.الجزائر



-الملحق رقم 01: وثيقة التقطيع الفيلمي:[1]

تتشكل من عدة وحدات تحليلية يمكن تحديدها فيما يلي:

سلم اللقطات : أي تحديد نوع اللقطة التيّ تم استعمالها و يمكن أن تكون لقطة قريبة، متوسطة الخ.

حركة الكاميرا : يمكن أن تكون ثابتة، أمامية، خلفية، زوم، ...الخ.

الشخصيات الرئيسية : هي التي تؤدي الدور الرئيسي في الفيلم.

الشخصيات الثانوية : هي التي تحتل الدور الثانوي في الفيلم.

المكان : يمكن أن يكون داخلي أو خارجي، أما الداخلي فهو يمثل المكان المغلق الذي تجري فيها الأحداث و أما الخارجي فهو يمثل المكان المفتوح الذي تجري فيه الأحداث.

الزمان : يمثل الوقت الذي تجري فيه اللقطة.

الديكور : هو مجموعة الأشياء التيّ تم التركيز عليها في اللقطة وتضم كذلك الألبسة التي يكون لها تأثير على الرسالة.

الحوار : هو الكلام الذي يدور بين الشخصيات.

الشريط الصوتي : هو الصوت المرافق للقطات، يمكن أن يكون عبارة عن غناء، موسيقى لوحدها أو مجرد ضجيج.

مضمون اللقطة : سرد مجريات الأحداث التي تحملها اللقطة .[2]

---

[1]: عواطف زرار: نفس سبق ذكره، ص.ص25.24.

[2] : Kaddour M'HAMSADJI : Concevoir une émission déductive – Contribution a la méthodologie d'un enseignement a distance, OPU :Alger, 1994, P143.

الملحق رقم 02: أنواع اللقطات: [1]

ـ تعريف اللقطة Plan: جزء صغير من الفيلم يصوّر دفعة واحدة، يحدّد حجم اللقطة بالمسافة ما بين الكاميرا والموضوع المراد تصويره والطول البؤري للعدسة المرئية المستعملة.

1 ـ اللقطة العامة Plan Général : وظيفتها الوصف في الفيلم وترمز لدلالة نفسية محددة، يمكن حصرها على سبيل المثال في ما يلي:

- تبين محتوى المشهد، كوظيفة أساسية.
- تثير إنفعال جمالي.
- توحي بنوع من الهيمنة الدرامية المتوترة.
- توحي بالعجز أمام القدر أو الصدف التعيسة أو الفراغ و الجمود.
- توحي بأصالة ونبل الحياة الحرة في الفضاء الواسع.

2 ـ اللقطة القريبة Gros Plan:

هذا النوع من اللقطات يسمح للكاميرا بالتفتيش أكثر في وجوه الشخصيات لقراءة المواقف الغامضة والأكثر كتمانا، من وظائفها:

-لها دلالة التعبير عن الحساسية.

-تعمل على إحداث عملية اتصال بين المشاهد ومشاعر الشخصية المقدمة في الفيلم.

3 ـ اللقطة العريضة Plan Large: وظيفتها إثارة المواقف وكذا الإيحاء بالمحتوى دون ربطه بمكان خاص مثلا : مشهد معركة.

4 ـ اللقطة المتوسطة Plan Moyen: وظيفتها جلب الانتباه أما استعمالاتها فإعطاء أهمية متنامية لشخصية الممثلة وللإشارات والإيماءات التي تقوم بها أثناء التصوير.

5 ـ اللقطة القريبة جدا Trés Gros Plan: وظيفتها توقيف الانتباه ونقل الشعور والانفعال إلى أعلى شدته.

---

[1] : Kaddour M'HAMSADJI : OP Cit , p-P.P-P84-86.140-143.

الملحق رقم 03: حركة الكاميرا[1]:

1 ــ الحركة المحورية Panoramique: تقوم الكاميرا بالدوران حول نقطة ثابتة باتباع خط الأفق، وظيفتها وصف الطبيعة. وهناك الحركة المحورية العمودية وتقوم فيها الكاميرا بالدوران عموديا (من أعلى إلى أسفل أو العكس)، وظيفتها إعداد فعل تبرز فيه صفات القلق، الشك أو التردد أي فعل من نوع **Suspens** فهي تسعى بصفة متنامية إبراز الشخصية من خلال حركة مستمرة تمتد من الأرجل إلى الوجه.

2 ــ الترافلينغ (Travelling) : هو انتقال الكاميرا تبعا لمسار معين، شرط أن تكون الكاميرا محمولة على الكتف أو موضوعة على عربة مجرورة فوق سكة حديدية، فالترافلينغ له وظيفة الوصف وهو يسمح باستحضار ما تشاهد الشخصية، ولدينا عدة أنواع من الترافلينغ:

أ ــ حركة ترافلينغ أمامية: بأن تكون الكاميرا أما الشيء المراد تصويره، فتقترب منه تدريجيا. و الغرض من استعمالها:

-زيادة قيمة للشيء المصور.

-تدخلنا في عالم مجريات الفلم، لذا تكون عادة في البداية..

-تعطي صورة واصفة للفضاء المادي للفيلم.

-توضح الصورة الباطنية للشخصية كالحلم والذكرى، ومجسدة للتوتر الذهني كانطباع عاطفي، رغبة، فكرة عنيفة ومفاجئة.

ب ــ حركة ترافلينغ خلفية: يكون فيها تراجع للكامير إلى الوراء تدريجيا، والغرض منها:

-إعطاء قيمة لكل ما يحتويه المشهد من شخصيات و ديكور و غالبا ما توظف في نهاية الفيلم.

-مرافقة الشخصية و هي تتقدم.

-تعطى انطباع بالعزلة، الإرهاق، العجز.

ج ــ حركة ترافلينغ الجانبية: أي الكاميرا تكون في موضع موازي للشيء المراد تصويره، هذه الحركة تسمح بتصوير في نفس الوقت عدة شخصيات أو تغيير زاوية الرؤية داخل نفس المشهد، وهي غالبا ما لها وظيفة الوصف.

د ــ حركة ترافلينغ المرئية Zoom: تبقى الكاميرا ثابتة.

[1]: لو دوكا، تر: فايز كم نقش: تقنية السينما، مكتبة الفكر الجامعي:بيروت،ط1، 1982، ص – ص 7 – 64.

الملحق رقم 04: التحليل النصي للأفلام[1]:

يقوم التحليل النصي للأفلام على أساس اعتبار الفيلم " **نص**" ، هذا النص يحمل ثلاث مفاهيم رئيسية:

1النص الفيلمي : هو الفيلم كوحدة خطاب و كآنية عاطفية.

2النظام النصي : هو خاص بكل فيلم يحدد النص النموذج البنيوي للعرض الفيلمي.

3المدونات : هي عبارة عن أنظمة، ليست نظام نص بحد ذاتها ولكنها تعمل خارج النص.

فالتحليل النصي للأفلام هو ذلك التحليل الذي يدرس الكتابة والخطاب الفيلمي من خلال دراسة نسقه، مكوناته، مدوناته ووظائفه للوصول إلى تفسير المعنى المنتج من خلال هذه الكتابة.

وقد إعتمد رولان بارث على الطريقة التالية في تحليل النصوص الأدبية كما يلي:

ـ المعنى التعييني و التضميني ـ المرجع ـ الثقافة.

فالصورة السينمائية تتشكل من المظهر الخارجي الذي يمثل المعنى التعييني للرسالة، كما تحتوي على مضمون داخلي يحمل معاني ضمنية وهذه الصورة تعكس واقع معاش وهو المرجع الذي أخذت منه كما أن هذه الرسالة تحمل مدونات تمثل المحيط والبيئة الثقافية التي أخذت منها.

يعتمد المستوى التعييني للصورة السينمائية على الجانب الكمي أي ترتكز هذه الصورة أساسا على أداتي الاستفهام كيف ولماذا، أي كيف تصوّر السينما الجزائرية الشخصية الثورية مثلا ؟ بمعنى أن التحليل على هذا المستوى يقوم على دراسة درجة اهتمام السينمائي بالشخصية الثورية، هذا الاهتمام يجعله يلتقط معلومات تعبر عن الصورة الذهنية لهذه الشخصية قد تكون صحيحة أو خاطئة،أما المستوى الثاني من التحليل فيتعلق بتحليل الصورة الفنية للشخصية الثورية نوعيا بمعنى ربط الجانب الكمي بالجانب الإيديولوجي الذي يعبر عنها والواقع المستمد منه أو الإجابة على سؤال لماذا صورت السينما الجزائرية الشخصية الثورية على هذا الشكل دون الآخر؟، إذا كانت الصورة ليست هي التي تصنع فيلما بل روح المصوّر إذن فصدق الصورة بالنسبة للسينمائي باعتباره مرسلا ليست بالضرورة في مطابقتها للواقع الذي تعيشه وإنما التعبير عن أحاسيسه وأفكاره بما يخدم أهداف وإيديولوجية التشكيلة التي ينتمي إليها أما بالنسبة للمتلقي سواء كان متفرجا أو باحثا فإن فهمه وتحليله يكون طبقا لانتباهه ومستوى ذوقه الفني، تعلمه، ثقافته وآرائه الأخلاقية والسياسية والاجتماعية المرتبطة والمستمدة من واقع يختلف عن واقع السينمائي وبالتالي فإنه يستطيع أن يرى في هذه الصورة معاني شديدة التنوع إذن نستنتج أن الصورة السينمائية وحيدة المعنى في محتواها المادي لكنها مرنة على نحو مدهش في محتواها المعنوي[2].

---

[1]: قدور دواجي عمر وآخرون: إعلام الاثارة والفضيحة – تحليل سيميولوجي لفيديو كليب شباني، مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس في علوم الاعلام والاتصال:جامعة مستغانم، دفعة 2007، ص – ص 31-38.

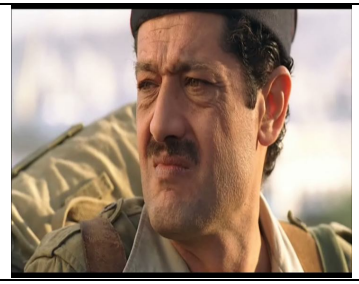
[2]: عواطف زرار: مرجع سبق ذكره، ص.ص23.22.

الملحق رقم 05: قائمة أفلام عن الثورة الجزائرية:

- **فجر المعذبين:** إخراج:أحمد راشدي بمساعدة رونيه غوتي إنتاج: المركز الوطني للسينما (1965)
- **الليل يهاب من الشمس:** إخراج مصطفى بديع إنتاج: المركز الوطني للسينما والإذاعة والتلفزة الجزائرية
- **معركة الجزائر:** إخراج:جيليو بنتيكورفو إنتاج: قصة فيلم(مؤسسة سينمائية لسعدي ياسف(1966).
- **ريح الأوراس:** إخراج : محمد الأخضر حمينة إنتاج:الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية (1966).
- **الشمس السوداء:** إخراج: دينيو دولباتليار إنتاج: المركز الوطني للسينما(1967)
- **الجحيم في عشر سنوات:** إخراج: سيد علي مازيف- غوتي بن ددوش-يوسف عتيقة- عمار العسكري. إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية (1968)
- **زاد:** إخراج:كونتاغافراس إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية وشركة ريغن فيلم (1968)
- **تاريخ الثورة:** إخراج :أحمد بجاوي، سيد علي مازيف، رابح لعرابي. إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية (1969)
- **الخارجون عن القانون:** إخراج توفيق فارس إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية (1969)
- **العفيون والعصا:** إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية (1969) إخراج: أحمد راشدي
- **حواجز الطين:** إخراج: جون لويس إنتاج: ديوان الأحداث الوطنية وايسيلي فبلم(1970)
- **ديسمبر:** إخراج: محمد الأخضر حمينة إنتاج:ديوان الأحداث الجزائرية وتاسيا فيلم(1971).

- **دورية نحو الشرق**: إخراج : عمار العسكري إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية (1971)
- **العرق الأسود**: إخراج: سيد على مازيف إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية (1971)
- **منطقة محرمة**: إخراج: أحمد لعلام إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية (1972)
- **حرب التحرير**: إخراج:وزارة الإعلام والثقافة(مركز الوسائل السمعية البصرية). إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية (1973)
- **وقائع سنين الجمر**: إخراج: محمد الأخضر حمينة لنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية (1974)
- **حروب حسن طيرو**: إخراج: مصطفى بديع إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية (1974)
- **الارث**: إخراج محمد بوعماري إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية(1975)
- **ريح الجنوب**: إخراج محمد سليم رياض إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية (1975)
- **-العدو الحميم**: إخراج فلوران إميلي ساري إنتاج: شركة توزيع جديدة، (2007)

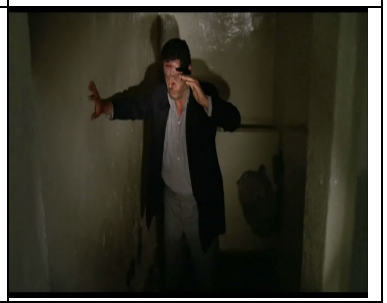
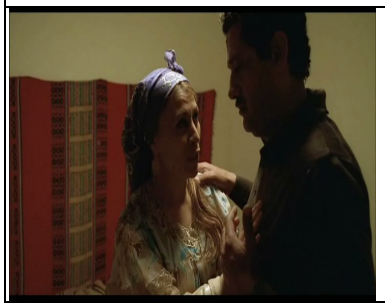
ملحق رقم 06

المشهد 01 اللقطة 01	المشهد 01 اللقطة 02	المشهد 01 اللقطة 03	المشهد 01 اللقطة 04	المشهد 01 اللقطة 05
				
المشهد 01 اللقطة 061	المشهد 02 اللقطة 01	المشهد 02 اللقطة 02	المشهد 02 اللقطة 03	المشهد 03 اللقطة 01
المشهد 04 اللقطة 01	المشهد 05 اللقطة 01	المشهد 05 اللقطة 02	المشهد 05 اللقطة 03	المشهد 06 اللقطة 01

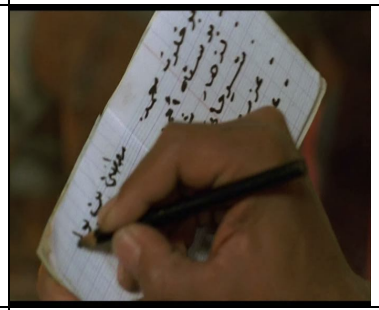
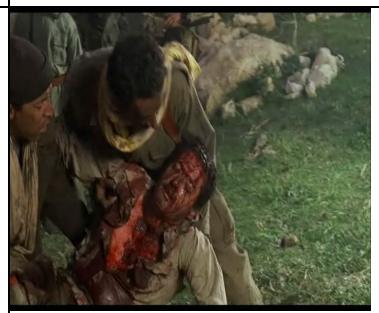
ملحق رقم 06

المشهد 07 اللقطة 01	المشهد 07 اللقطة 02	المشهد 08 اللقطة 01	المشهد 08 اللقطة 02	المشهد 08 اللقطة 03
المشهد 09 اللقطة 01	المشهد 09 اللقطة 02	المشهد 09 اللقطة 03	المشهد 09 اللقطة 04	المشهد 09 اللقطة 05
المشهد 09 اللقطة 06	المشهد 09 اللقطة 07	المشهد 10 اللقطة 01	المشهد 10 اللقطة 02	المشهد 10 اللقطة 03

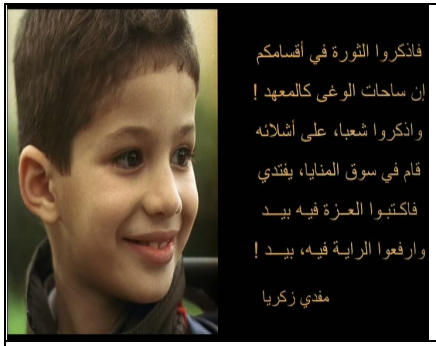
ملحق رقم 06

المشهد 11 اللقطة 01	المشهد 12 اللقطة 01	المشهد 13 اللقطة 01	المشهد 13 اللقطة 02	المشهد 14 اللقطة 01
المشهد 15 اللقطة 01	المشهد 15 اللقطة 02	المشهد 16 اللقطة 01	المشهد 17 اللقطة 01	المشهد 17 اللقطة 02
				
المشهد 18 اللقطة 01	المشهد 19 اللقطة 01	المشهد 20 اللقطة 01	المشهد 21 اللقطة 01	المشهد 21 اللقطة 02

ملحق رقم 06

المشهد 21 اللقطة 03	المشهد 22 اللقطة 01	المشهد 22 اللقطة 02	المشهد 22 اللقطة 03	المشهد 23 اللقطة 01
				
المشهد 23 اللقطة 02	المشهد 24 اللقطة 01	المشهد 24 اللقطة 02	المشهد 25 اللقطة 01	المشهد 25 اللقطة 02
				
المشهد 25 اللقطة 03	المشهد 25 اللقطة 04	المشهد 25 اللقطة 05	المشهد 26 اللقطة 01	المشهد 26 اللقطة 02

ملحق رقم 06

	
المشهد 26 اللقطة 01	المشهد 26 اللقطة 01

تم و انتهى
و الحمد لله